

Sandra Regina Soares da Costa

**UNIVERSO SONORO POPULAR:**

**Um estudo da carreira de músico nas camadas populares**

PPGAS/MN/UFRJ

2006

**UNIVERSO SONORO POPULAR:**  
**Um estudo da carreira de músico nas camadas populares**

Sandra Regina Soares da Costa

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Antropologia Social.

Orientador: Professor Doutor Gilberto Cardoso Alves Velho

PPGAS/MN/UFRJ

2006

Costa, Sandra Regina Soares da.

**Universo sonoro popular: Um estudo da carreira de músico nas camadas populares/** Sandra Regina Soares da Costa. Rio de Janeiro: UFRJ/ MN/ PPGAS, 2006.

XI, 223 f. 29,7cm.

Orientador: Gilberto Cardoso Alves Velho

Tese (doutorado) – UFRJ/ Museu Nacional/ Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2006.

Referências Bibliográficas: 212-223.

1. Antropologia Social. 2. Carreira de Músico. 3. Músicos das camadas populares. 4. Baixada Fluminense. I. Velho, Gilberto Cardoso Alves. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. III. Título.

# **UNIVERSO SONORO POPULAR:**

## **Um estudo da carreira de músico nas camadas populares**

---

Sandra Regina Soares da Costa

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, do Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Antropologia Social.

### **Aprovada por:**

Professor Gilberto Cardoso Alves Velho (orientador)  
(Doutor, PPGAS/MN/UFRJ)

Professor Luiz Fernando Dias Duarte  
(Doutor, PPGAS/MN/UFRJ)

Professora Yonne de Freitas Leite  
(Doutora, PPGAS/MN/UFRJ)

Professora Elizabeth Travassos Lins  
(Doutora, UniRio)

Hermano Paes Vianna Junior  
(Pesquisador Autônomo)

### **Suplentes:**

Professor Antonio Carlos de Souza Lima  
(Doutor, PPGAS/MN/UFRJ)

Professora Myriam Moraes Lins de Barros  
(Doutora, ESS/UFRJ)

PPGAS/MN/UFRJ

2006

*Ao João Grandão, dono do meu coração.*

## AGRADECIMENTOS

---

Aos docentes do curso de Ciências Sociais, da Universidade Federal Fluminense, onde cursei a graduação. Pela qualidade do trabalho acadêmico, agradeço aos professores Maria Celina D'Araujo, Eliane Cantarino, Luis Carlos Friedman e Marília Medeiros.

O PPGAS do Museu Nacional proporcionou-me à obtenção dos títulos de mestre e doutora. Graças aos seus funcionários, Tânia (secretaria), Álvaro (informática), Carla e Cristina (Biblioteca Francisca Keller), com os quais sempre pude contar.

Ao corpo docente da instituição, de reconhecido valor, meu muito obrigada pela possibilidade de convivência. Especialmente, à Bruna Franchetto, José Sérgio Leite Lopes e Otávio Velho, com os quais tive o prazer de cursar disciplinas.

À minha banca de qualificação, formada pelos professores Luiz Fernando Dias Duarte (PPGAS/MN), Yonne de Freitas Leite (PPGAS/MN) e Elizabeth Travassos Lins (UniRio) pelas colaborações preciosas.

Junto ao corpo discente, também tive o prazer da companhia de Ana Telles, Adriana Facina, Alessandra Barreto, Ana Carmem, Fernanda Piccolo, Rogéria Dutra e Pedro Lopes. Devo a Gustavo Pacheco, o primeiro contato com a obra de Schafer. Um beijo também para Francisco Chagas e José Gabriel Correa (ambos do LACED).

À profa. Myriam Moraes Lins de Barros (ESS/UFRJ) que gentilmente me recebeu em seus cursos para a realização de meu Estágio Docência.

Ao prof. Julio Tavares (IACS/UFF) pelas fértil troca de idéias (você me oportunizou conhecimentos que eu não teria acesso de outra forma) e pela amizade.

Aos colegas da UniAbeu, pela solidariedade: professores Pingo, Roberto Correa, Valéria, Paulo Gil, Kiko, Júlio Maia, Anderson, Carlos Eduardo e Adalberto. Também sinto falta dos queridos colegas (agora, em outras instituições – uma pena), Mataruna (Unicamp), Fabiana (Faculdade Estadual do Ceará) e Ana Patrícia. Agradeço também aos professores Vinícius Branco e Vinícius Ruas (UFRJ), pela cooperação e ensinamentos quanto à atividade docente.

Aos amigos-pesquisadores: Nilton Santos (beijos para Wilca) e Renata Sá pela colaboração (no trabalho e no lazer). Com Marco Antônio Perruso também possuo este duplo vínculo, de boemia e academia.

Aos amigos Paulo Gato, Cacau Diegues, Pinocchio, Cristina Chagas e Giovana Silva. Gostaria de vê-los mais, mas não tem dado, né? Pro Antonio DMC, agradeço seu cuidado.

Beijinhos também pros “indies”: Felipe, Fátima, Bruno e Raquel Black. É impossível não ser feliz com todos vocês.

À Dona Anna Paula de Oliveira Mattos Silva (legal esses nomes gigantes, dá vontade de por um senhor, dona, antes). Anna, a minha irmã. Além de minha melhor amiga, confidente (é preciso ter muita paciência), também é companheira de tema de pesquisa. Trabalhou pacas na conclusão de minha tese.

A todos os meus entrevistados (e peço desculpas àqueles que não aparecem ao longo da tese. Infelizmente, não foi possível aproveitar todo o material de entrevistas neste trabalho) – solícitos, simpáticos, colaboradores. Um sonho pra qualquer pesquisador. Foram generosos e confiaram em alguém que nunca tinham visto na vida. Em especial, para Denise. Sem você, sua amizade e dedicação, este trabalho não se realizaria.

Gilberto Velho orientou-me durante o mestrado, e continuamos juntos no doutorado. Confesso, cheia de encabulamento, que dei muito trabalho nos últimos quatro anos (problemas de saúde, meus e na família). Peço desculpas públicas ao professor, que nunca me abandonou (quando eu não acreditava, você restaurava a fé em mim mesma). Gilberto, ao cumprir seu dever (missão é uma palavra melhor) de professor-orientador dosou preocupações e soluções para com a produção acadêmica e meus problemas pessoais, de uma maneira, como sempre ele é, severa e terna (é essa *justa medida* que mais admiro em você). Agradeço à sua confiança e à sua (inacreditável) disponibilidade.

À minha família: Terezinha (mãe), Fernanda (sobrinha), Silvânia e Célia (irmãs) – um mundo de mulheres fortes, honestas e belas. Peço desculpas pelas ausências.

Ao Wagner, que trouxe felicidade, esperança e paz para minha alma e pro meu coração. Que Deus abençoe o nosso amor.

Fui bolsista CAPES durante o doutorado. Agradeço o apoio da instituição e dos contribuintes deste país que viabilizam os meus estudos desde a graduação.

A todos vocês, pela cumplicidade e apoio,  
Com extrema e sincera gratidão,

*Sandra.*

2006

**RESUMO**

---

**UNIVERSO SONORO POPULAR:  
Um estudo da carreira de músico nas camadas populares**

Sandra Regina Soares da Costa

Orientador: Gilberto Cardoso Alves Velho

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Antropologia Social.

Esta tese de doutorado propõe a investigação, a partir da realização de trabalho de campo, como objeto geral, do *universo social* da *carreira* de músico, desenvolvida na Baixada Fluminense, região do Estado do Rio de Janeiro. Especificamente, a idéia é partir do trabalho que uma *rede social* formada por esses músicos realiza em escolas, associações voluntárias e organizações não-governamentais (ONGs) para a difusão de conhecimento formal e não-formal da música entre crianças e jovens. O objetivo principal é observar como essas *carreiras* se constroem. Com isso, meu desejo é explicitar esse *mundo* de músicos e dos modos de construção, transmissão e reprodução de conhecimentos produzidos pelas chamadas camadas populares. A pesquisa estará preocupada com a questão da *mudança social*, promovida através da *ação coletiva* dos músicos de camadas populares. Partindo da reconstrução de suas *trajetórias*, através do levantamento da *história de vida*, pretende-se observar a *carreira moral* e a *carreira profissional* que esses indivíduos constroem, com ênfase na margem de manobra e negociação que realizaram a partir da definição de seus *projetos* e do seu *campo de possibilidades*.

**Palavras-chave:**

Carreira de músico;  
Músicos das camadas populares;  
Baixada Fluminense.



2006

**ABSTRACT**

---

**POPULAR SOUND UNIVERSE:  
A study of the popular musicians's career**

Sandra Regina Soares da Costa

Orientador: Gilberto Cardoso Alves Velho

*Abstract* da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Antropologia Social.

This doctoral dissertation proposes to investigate the *social universe* of the *career* of musician, based on fieldwork undertaken in the Baixada Fluminense (Fluminense Lowlands) region of the State of Rio de Janeiro. More specifically, we have here worked within the social network formed by musicians in schools, volunteer associations and non-governmental organizations (NGOs) in order to spread formal and informal knowledge of music among children and youth in this region. Our main objective is to observe how these *careers* are constructed, explore this *world* of musicians and explain the ways in which they construct, transmit and reproduce knowledge throughout the so-called popular classes. Our research is concerned with the question of the *social change* promoted by the collective action of musicians from the popular classes. Reconstructing their *trajectories* via the investigation of their *life histories*, we attempt to observe the *moral* and *professional careers* these individuals construct, emphasizing the maneuver room they have in negotiating the definition of their *projects* and their *field of possibilities*.

**Kew-words:**

Musical careers;  
Popular musicians;  
Baixada Fluminense.

2006

## SUMÁRIO

---

### Considerações Iniciais 1

#### 1 Baixada Fluminense: uma unidade “sócio-cultural”? 28

##### 1.1 Introdução 29

##### 1.2 Do “campo” estudado? – uma possibilidade de descrição 33

##### 1.2.1 Os sentidos da Baixada: do “aqui não tem nada” ao “celeiro cultural” 42

##### 1.2.2 As Ciências Sociais e os “dormitórios violentos” 54

##### 1.2.3 Novas construções identitárias: do “gueto” ao “celeiro” 62

#### 2 Música na escola 72

##### 2.1 Pelas mãos de Denise – *Desvio e liberdade na Baixada Fluminense* 72

##### 2.1.1 Quem é Denise? Migração nordestina e imagens da Baixada 75

##### 2.1.2 A animação – arte e *metamorfose* 89

##### 2.1.3 A animação – *desvio* e liberdade 96

#### 3 Escola de música 101

##### 3.1 Introdução 101

##### 3.1.1 O susto – vertigem em Nilópolis 103

##### 3.1.2 Nilópolis vem de Nilo Peçanha 107

##### 3.2 A Escola de Música de Nilópolis 109

##### 3.2.1 O alunado 113

##### 3.2.2 As aulas públicas 117

##### 3.2.3 O repertório 118

##### 3.3 Mônica e o *desprestígio social* 120

##### 3.3.1 Os *passos da carreira* – família, cor e origem 123

##### 3.3.2 Outro *passo* importante na *carreira* – a zona sul 129

##### 3.3.3 Inversão de hierarquia – a professora da Baixada 133

##### 3.3.4 Musicoterapia – para si e para os outros 142

#### 4 Música e *dádiva* 148

##### 4.1 Introdução 151

##### 4.2 Irmã Mercês – *dádiva* e amor cristão 161

##### 4.2.1 O método 166

##### 4.2.2 A família 168

##### 4.2.3 Aluna, de novo... 170

##### 4.3 Mauro “Rincon” – *dádiva* e cidadania 173

##### 4.3.1 Família 177

##### 4.3.2 Diamantes, *rock* e samba 178

##### 4.3.3 Bob Marley e Calipso 182

##### 4.3.4 De volta a Bel 185

##### 4.4 João Mathias – *dádiva* e esperança 188

##### 4.4.1 A herança musical 190

##### 4.4.2 Os *passos da carreira*: aprendendo 193

##### 4.4.3 Os *passos da carreira* – tocando 194

##### 4.4.4 O uso da música 195

##### 4.4.5 O método – “aprender-sem-querer-querendo” 197

##### 4.4.6 Música boa e música ruim 201

### Considerações Finais 203

### Referências Bibliográficas 212

2006

*“A grandeza de uma profissão é talvez, antes de tudo, unir os homens;  
só há um luxo verdadeiro, o das relações humanas.”*

*Saint-Exupéry, em Terra de Homens.*

## Considerações Iniciais

---

Esta tese de doutorado propõe a investigação, a partir da realização de trabalho de campo, como objeto geral, do *universo social* da *carreira* de músico, desenvolvida na Baixada Fluminense, região do Estado do Rio de Janeiro. Especificamente, a idéia é partir do trabalho que uma *rede* formada por esses músicos realiza em escolas, associações voluntárias e organizações não-governamentais (ONGs)<sup>1</sup> para a difusão de conhecimento formal<sup>2</sup> e não-formal<sup>3</sup> da música entre crianças e jovens. O objetivo principal é observar como essas *carreiras* se constroem. Com isso, meu desejo é explicitar esse *mundo* de músicos e dos modos de construção, transmissão e reprodução de conhecimentos produzidos pelas chamadas camadas populares.

Durante os anos de 2000 e 2001 realizei o trabalho de campo que gerou minha dissertação de mestrado.<sup>4</sup> Estudando o fenômeno cultural do movimento *hip hop* fluminense travei contato, então, não só com o universo dos músicos de *rap*, mas com uma complexa *rede social*<sup>5</sup> de artistas e outros profissionais que se mobilizam pela

---

<sup>1</sup> Para facilitar a escrita e a leitura do texto, fica convencionado a utilização da sigla ONG (de uso corrente) para indicar organização não-governamental.

<sup>2</sup> Aquele que visa à diplomação na área de música. Realizado em escolas formalmente constituídas e que seguem uma grade curricular específica para a certificação do aluno como músico (no caso desta pesquisa, como técnico).

<sup>3</sup> Aquele que não visa à diplomação. Os conhecimentos musicais podem até ser transmitidos em escolas do ensino regular, mas enquanto uma disciplina complementar, não sendo a formação musical, o objetivo principal da instituição de ensino. Entretanto, esse tipo de ensino é realizado geralmente em organizações não-governamentais, entidades associativas, e, como veremos no decorrer desta pesquisa, até mesmo em residências de particulares.

<sup>4</sup> Costa, 2002.

<sup>5</sup> Conf. Bott (1976), Mitchel (1969 e 1973) e Epstein (1969).

música e pela “política”<sup>6</sup>, construindo suas *carreiras*, não só pela produção musical, como também pelo ensino da música aos jovens e adolescentes. Fui conhecendo, através da pesquisa junto aos *rappers*, espaços nos quais a música era utilizada como forma de mobilidade social e da implementação de uma determinada *visão de mundo*.<sup>7</sup> Os agentes principais desse trabalho são músicos, na maioria dos casos, com nenhuma ou pouquíssima educação musical formal, o que me chamou à atenção para o modo peculiar como elaboram sua relação com a produção musical e com a transmissão de conhecimentos.

Localizados, principalmente, no subúrbio carioca e na Baixada Fluminense,<sup>8</sup> esses músicos tem em associações voluntárias e organizações não-governamentais (ONGs) os espaços por excelência de captação de recursos para o desenvolvimento de seus projetos pessoais e comunitários, a partir do seu engajamento em diversos tipos de *movimentos sociais*,<sup>9</sup> ligados ao “fortalecimento” do que chamam de “cultura popular”.<sup>10</sup> Assim, esta pesquisa visa ser um aprofundamento dos estudos iniciados com minha dissertação, sobre *carreiras* de músicos oriundos das camadas populares e das questões que não puderam ser, antes, contempladas.

---

<sup>6</sup> Termo usado pelo universo investigado. Significa “política” no seu sentido mais amplo, de “relações políticas cotidianas”. A categoria aparece acompanhada, quase sempre, de uma outra: “consciente”.

<sup>7</sup> Conf. Greertz, 1989. O conceito será melhor explicado no decorrer deste capítulo.

<sup>8</sup> Fica convencionado que podemos usar também, nesta tese, a expressão “Baixada” para nos referirmos à Baixada Fluminense.

<sup>9</sup> Cardoso, 1983 e Castells, 1974.

<sup>10</sup> Ver Arantes, 1985 e Ayla & Ayla, 2002.

Através da linha temática “Indivíduo e Sociedade”, conforme desenvolvida por Gilberto Velho,<sup>11</sup> a pesquisa parte, inicialmente, dos eixos teóricos conhecidos como Fenomenologia e Interacionismo Simbólico, o que significa:

Uma visão da sociedade como formada por indivíduos ou grupos que se engajam em ações, i.e., em atividades que desempenham ao interagirem uns com os outros. A sociedade é vista como existindo em ação, e os indivíduos ou grupos engajados em ações são percebidos como a realidade mais fundamental da vida social. A organização social e a estrutura social, menos que determinantes das ações, derivam delas.<sup>12</sup>

A pesquisa estará preocupada com a questão da *mudança social*, promovida através da *ação coletiva*<sup>13</sup> dos músicos de camadas populares. Partindo da reconstrução de suas *trajetórias*, através do levantamento da *história de vida*,<sup>14</sup> pretende-se observar a *carreira moral*<sup>15</sup> e a *carreira profissional*<sup>16</sup> que esses indivíduos constroem, com ênfase na margem de manobra e negociação que realizaram a partir da definição de seus *projetos*<sup>17</sup> e do seu *campo de possibilidades*.<sup>18</sup>

---

<sup>11</sup> Que orientou esta pesquisa.

<sup>12</sup> Dicionário de Ciências Sociais, 1987: 625.

<sup>13</sup> Becker, 1977.

<sup>14</sup> Becker, 1993. Outros autores discutem e problematizam a utilização das biografias pelas ciências sociais. Entre outros ver: Bourdieu (1998) e Passeron (1990).

<sup>15</sup> Goffman, 2001.

<sup>16</sup> Ver Becker e Strauss, 1970 e Hughes, 1971 e 1980.

<sup>17</sup> Conf. Schtz, 1979.

<sup>18</sup> Ver Velho (1997: 27): “[...] o projeto não é um fenômeno puramente interno, subjetivo. Formula-se e é elaborado dentro de um *campo de possibilidades*, circunscrito histórica e culturalmente, tanto em termos da própria noção de indivíduo como dos temas, prioridades e

A realização do trabalho de campo com observação participante desse universo de músicos foi momento importante deste trabalho, já que me possibilitou conhecer um *mundo artístico*<sup>19</sup> e uma variedade de *tipos sociais*<sup>20</sup> emergentes no ensino da música na área conhecida como Grande Rio. Inicialmente, procurarei mapear uma *rede* de trabalho, acompanhando um desses músicos-professores, que me levou a ter contato com outros membros que *cooperam*,<sup>21</sup> de maneira direta e indireta, para a realização de atividades educativas ligadas à música.

### **A música como *estilo de vida***

Todos conhecemos histórias de músicos de samba e de choro, só para dar um exemplo, que tiveram vidas miseráveis (no que diz respeito às suas condições socioeconômicas) e das grandes dificuldades que enfrentaram frente ao *showbusiness* (dificuldade de gravação, de realização de *shows*, de execução radiofônica etc), apesar de reconhecidos como compositores, cantores e instrumentistas de grande valor.<sup>22</sup> Para não pensarmos que se trata de uma mazela apenas brasileira, nos Estados Unidos encontramos em situação semelhante os músicos de *jazz*,<sup>23</sup> apenas citando outro exemplo.<sup>24</sup>

---

paradigmas culturais existentes. Em qualquer cultura há um repertório limitado de preocupações e problemas centrais ou dominantes.”

<sup>19</sup> Becker, 1977.

<sup>20</sup> Becker, 1982.

<sup>21</sup> No sentido de *cooperação*, conf. Goffman, 2002.

<sup>22</sup> Conf. Sandroni, 2001; Vianna, 1995 e Tinhorão, 1998.

<sup>23</sup> Entre outros, ver Becker (1963, 1997) e Hobsbawn (1996, 1999).

<sup>24</sup> Ative-me, nos casos citados acima, ao nosso último século, e a músicos que, geralmente, compartilham com meus entrevistados a condição de classe e de cor. Entretanto, temos trabalhos sócio-antropológicos que mostram músicos em condições históricas e sócio-culturais

O que me chamou à atenção nos jovens músicos do *rap* que pesquisei, foi sua crítica à atual indústria cultural, e, aí, acredito eu, resida o seu grande diferenciador: sua disposição em construir uma indústria para a produção e difusão do *rap* alternativa àquela dominante - uma **posição não-passiva e construtiva** frente ao *mundo artístico* estabelecido. Na maior parte da bibliografia produzida sobre o tema, o *rap* e o *hip hop* não são contemplados como construções estéticas, mas como um “contra-discurso”, uma “reação”. Essas análises, mesmo que involuntariamente, acabam por menosprezar a capacidade criativa e artística desses artistas. Também apontam para aquilo que tem sido chamado de “protagonismo juvenil”:

Durante as décadas de 70 e 80, apareceu um novo ator social juvenil: o jovem das favelas, das zonas e dos bairros populares. Eles haviam estado por aí por muito tempo, mas agora conseguiam maiores âmbitos de expressão, construíam novas formas de recriação e de resistência cultural, novos umbrais de adscrição de identidade.<sup>25</sup>

“Recriação” e “resistência” apontam para grupos que vivem numa situação de “sobre-vivência”, de “sub-existência”. Acredito que a partir do conceito de **criação**, podemos encarar melhor a produção dos setores artísticos das camadas populares. A idéia de que esses grupos apenas “resistam”, nega-lhes seu **poder criativo**. A “reação” é uma ação contra outra ação, logo esses grupos se construiriam apenas em oposição a determinados setores, e não numa relação dialógica. Sua existência é limitada a

---

diversas. Os constrangimentos da profissão de músico podem ser vistos, por exemplo, a partir da trajetória de Mozart (Elias, 1995: 9): “[...] Mozart várias vezes esteve próximo do desespero. Aos poucos, foi se sentindo derrotado pela vida. Suas dívidas aumentavam”. Pode-se observar a trajetória de outro músico “clássico” no trabalho de Guérios (2001) sobre Heitor Villa-Lobos.

<sup>25</sup> Arce, 1999: 79.



“reagir”, seu *gosto*<sup>26</sup> é construído em “reação” a algo pré-existente. Ou seja, os parâmetros da sua existência (e de toda a sua expressão e realização) estariam condicionados à uma **condição reativa**, alavancada pelo seu “outro”, um “outro” hierarquicamente superior. Suas motivações não seriam fruto de suas próprias aspirações, mas da constante “necessidade” imposta pelo “outro”. Esses artistas, enquanto atores sociais estariam sujeitos a um jogo em que as regras sempre vêm de cima, mesmo quando da sua produção artística, impregnada dessa “necessidade” e desse “condicionamento” imposto por outros – o que acaba por desqualificá-los enquanto *autores*. O exame do processo artístico em virtude de uma condição social, que acreditasse ser, de “reação” e “sobrevivência” encarcera a produção popular numa condição de sub-arte, ou de arte periférica. Esse tipo de análise não contribui para a compreensão do fenômeno estético nas camadas populares.

As referências bibliográficas, produzidas no âmbito das ciências sociais, cujo tema são músicos e música, sobre as quais me detive durante o projeto de mestrado são, de alguma forma, monotemáticas - versam sobre um tema específico, o *hip hop*. Entretanto, num sentido mais geral, ajudaram-me a compreender um problema: correspondem à uma parte recente da produção antropológica nacional sobre “culturas populares urbanas”. Esta tese, nesse sentido, pretende contribuir para estas pesquisas, tratando do tema da “culturas populares brasileiras” e das “culturas produzidas pelas camadas populares”.

Um levantamento parcial<sup>27</sup> aponta que não podemos pensar necessariamente numa produção antropológica ou sociológica atual que prime por teorizar a cerca das

---

<sup>26</sup> Gans, 1974.

<sup>27</sup> Este levantamento inicial é extremamente precário. Não se faz menção, por exemplo, à rica bibliografia antropológica desenvolvida a partir das idéias de “cultura da classe operária” e/ou “cultura da classe trabalhadora”.

“culturas populares”. Encontramos, com pequenas exceções, um vasto complexo de pesquisas de cunho etnográfico sobre manifestações conhecidas como populares,<sup>28</sup> mas que não estão necessariamente ocupadas em definir seus limites. Mas durante décadas o debate sobre o caráter nacional e a identidade nacional passaram pelos debates sobre “cultura popular”.<sup>29</sup>

Por outro lado, temos as pesquisas *sobre* as “camadas populares”, incluindo suas artes e artistas,<sup>30</sup> seus modos de habitar e viver,<sup>31</sup> suas formas de trabalho, sociabilidade e diversão,<sup>32</sup> seus jogos,<sup>33</sup> suas religiosidades<sup>34</sup> etc. Seus territórios de investigação são comumente, os subúrbios e as favelas das grandes capitais do país. As categorias com as quais trabalham são “pobre”, “pobreza”, “povo”, “popular”, para pensar as práticas sociais e as motivações desses sujeitos, mostrando principalmente, a formação de uma determinada identidade social. Busca-se compreender as manifestações populares a partir da análise dos significados que são dados pelos seus próprios produtores e consumidores. As categorias de identidade regional são problematizadas com as de identidade étnica e política.

---

<sup>28</sup> Com a noção de “folclore” existe uma “teoria” produzida. Ver: Segato, 1989; Carvalho, 1989 e Vilhena, 1997, que dão conta desse caso. Vários intelectuais de diferentes matrizes se dedicaram à cultura popular em debates ferrenhos sobre a identidade nacional. Entre os citados acima ver também Ortiz, 1986 e Travassos, 1997.

<sup>29</sup> Por exemplo, Ortiz, 1980 e 1986; Chauí, 1980 e 1986. No tocante às especificidades da música, ver Travassos, 1997.

<sup>30</sup> Vianna, 1999; Vianna, 1995 e 1997; Azevedo, 200; Ceva 2001; Guimarães, 1998; Herschman, 200; Silva, 1998; Tella 2000.

<sup>31</sup> Zaluar, 1985; Duarte, 1986.

<sup>32</sup> Segala, 1991; Guedes, 1997; Vianna, 1997; Duarte, 1999; Heilborn, 1984; Magnani, 1984; Travassos, 2000; Araújo, 1980.

<sup>33</sup> DaMatta e Soárez, 1999.

<sup>34</sup> Maggie, 1975; Birman, 1988.

## A arte e as camadas populares

Em “Universo Sonoro Popular”, motivada pelos problemas já citados, pretendo investigar, a partir da pesquisa sobre a construção da carreira de músico,<sup>35</sup> as gramaticalidades que são estabelecidas entre setores diversos das “camadas populares”, e suas relações com os outros setores da sociedade. Aqui, faz-se necessário indicar o quê, inicialmente, entende-se por “cultura popular” e “camadas populares”. Uso as definições de Velho (1999), nas quais:

A noção de cultura popular remete à dicotomia elites e classes e/ou camadas populares. Essa visão dualista distingue dois níveis de cultura dentro de uma sociedade, relacionados não só à desigualdade econômica e política como, de um modo geral, a visões de mundo e experiências sociais peculiares (Velho, 1999: 64).

E continua:

A cultura popular pode, portanto, no caso de se marcar seu caráter heterogêneo e plural, ser desdobrada em *culturas populares*. Nesse caso, sublinha-se a sua diversidade regional, étnica, ocupacional, religiosa etc. O povo, as camadas e/ou classes populares são focalizados, sob esse ângulo, nos seus diferentes modos de ser e de se expressar. [...] Estaremos, assim, lidando com a complexidade e heterogeneidade da vida cultural da sociedade contemporânea, com seus diversos níveis, dimensões e combinações. (Velho, 1999: 65).

O universo das camadas populares brasileiras é, portanto, amplo, variado e heterogêneo. Além da classe trabalhadora, propriamente dita, no campo e na cidade, identificamos camponeses, pequenos proprietários, bóia-frias, pescadores,

---

<sup>35</sup> Sobre a profissionalização de músicos ver Silva (2005) e Travassos (1999).

desempregados, semi-empregados, marginais ao mercado de trabalho e de todos os outros tipos, empregados domésticos, funcionários públicos, colarinhos-brancos, técnicos de nível médio, comerciários, bancários, diversos setores de camadas médias, moradores de favelas, conjuntos, subúrbio, periferia etc. As relações desse universo com outras categorias e grupos sociais podem ser mais ou menos inclusivas ou antagônicas, variando em contextos históricos e regionais. A indiscutível iniquidade social brasileira estabelece terríveis fossos, mas não exclui a possibilidade de interações sociais e simbólicas entre os diferentes mundos e classes, mediante relações de dominação ou de outra natureza, como já foi mencionado. (Velho, 1999: 69)

As definições acima nos dão conta de uma cultura heterogênea (não-monolítica), relacionada às camadas menos favorecidas (de poder econômico e político) da população. O autor destaca, sobretudo, a “natureza relacional e interativa” dessas definições e seus limites fluidos.<sup>36</sup>

A produção artística desenvolvida e consumida pelas camadas populares tem sido vista, de uma maneira geral, de forma ambígua: ora exaltada (aquela classificada como “genuína”, “de raiz”), ora demonizada (dita “de baixa qualidade estética”).<sup>37</sup> Também, as idéias a respeito da “marginalidade” e do “consumo de massas” desses fenômenos, constantemente, tem marcado alguns discursos. Nesse sentido, este trabalho recorta seu objeto, definindo-o a partir dos artefatos culturais produzidos por músicos das camadas populares, não se atendo, aos gêneros/estilos desenvolvidos. Assim, a pesquisa tem como questão principal, investigar como músicos, oriundos das “camadas

---

<sup>36</sup> “A sociedade complexa é vista constituída por dois conjuntos culturais básicos que produzem e vivem essa relação de oposição complementar” (Velho, 1999: 65).

<sup>37</sup> Ortiz (1980: 67) discute a produção das ciências sociais, que reconhece os fenômenos da cultura popular vistos a partir das dicotomias de reprodução social/elemento de transformação.

populares”, desenvolvem seus trabalhos. Esses artistas podem sociologicamente ser considerados como *outsiders*?<sup>38</sup> Como essa posição se constrói, e quem são os agentes dessa construção?

Como atores sociais em constante processo ativo de interação, o que se busca é uma compreensão mais dialética das trocas que se dão entre *diferentes níveis de cultura*, sem que *a priori* se defina uma **posição agonística** ou **dominada/passiva/reativa** desses artistas, em que a construção das suas identidades<sup>39</sup> passe sempre pelo pólo negativo da relação (enquanto **dominado, passivo, reativo**). Minha hipótese inicial é que existe um *quadro de mudança* na qualidade das relações entre camadas populares e outros setores da sociedade, que ainda não foi contemplado pela literatura antropológica brasileira, até, claro, pelo seu recente desenvolvimento. Essa *mudança* se daria devido à formação de novas *subjetividades*.<sup>40</sup> Os músicos seriam então “um bom exemplo” para se pensar como se dão esses processos de interação, já que a partir das suas *trajetórias*, como pode-se observar, marcadas por *estigmas sociais*,<sup>41</sup> acredito ser possível discutir essas questões.

Mas como lidar com o tema de “músicos” e “música” numa pesquisa sócio-antropológica?

---

<sup>38</sup> Conf. Becker, 1963.

<sup>39</sup> Identidade no sentido que Strauss (1999) dá ao termo: “Essa veiculação da identidade individual (igualmente agregada) à coletiva, bem como de sua respectivas coreografias temporais – cada uma afetando a outa no tempo – conduz a uma igual associação explícita entre a estrutura e a interação” (Strauss, 1999:27). E mais: “[...] a identidade está associada às avaliações decisivas feitas de nós mesmos – por nós mesmos ou pelos outros. Toda pessoa se apresenta aos outros e a si mesma e se vê nos olhos dos julgamentos que eles fazem dela” (Ibid:29).

<sup>40</sup> Para as relações entre subjetividade e sociedade ver Velho, 1989.

<sup>41</sup> Conf. Goffman, 1998.

## Algo sobre música

Os estudos musicológicos nos dizem que a música é construída pelas ordenações de som, ruído e silêncio (ou intervalo). Wisnik (2001: 30), assim a define:

A música, em sua história, é uma longa conversa entre o som (enquanto recorrência periódica, produção de constância) e o ruído (enquanto perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados).

Mais adiante temos:

O jogo entre som e ruído constitui a música. O som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação (ordenação que contém também margens de instabilidade, com certos padrões sonoros interferindo sobre outros). (Wisnik, 2001: 33)

Essa definição física sobre a natureza das músicas, elaborada por Wisnik, desdobra-se numa perspectiva sócio-antropológica, entendendo música (sua produção e sua aceitabilidade) como um fenômeno social:

Um grito pode ser um som habitual no pátio de uma escola e um escândalo na sala de aula ou num concerto de música clássica. Uma balada “brega” pode ser embaladora num baile popular e chocante ou exótica numa festa burguesa (onde pode ser tornar *frisson* chique/brega). Tocar um piano desafinado pode ser uma experiência interessante no caso de um ragtime e inviável em se tratando de uma sonata de Mozart. Um cluster (acorde formado pelo aglomerado de notas juntas, que

um pianista produz batendo o pulso, a mão ou todo o braço no teclado) pode causar espanto num recital tradicional, sem deixar de ser tedioso e rotinizado num concerto de vanguarda acadêmica. Um show de rock pode ser um pesadelo para os ouvidos do pai e da mãe e, no entanto, funcionar para o filho como canção de ninar no mundo do ruído generalizado. Existe uma ecologia do som que remete a uma antropologia do ruído [...]. (Wisnik, 2001: 32)

Essa “ecologia do som” nos indica que existe um lugar social para a música (e para sons, ruídos e silêncios outros), e isso quer dizer, que esse “lugar” não deve ser reduzido ou simplificado, mas complexificado, problematizado. Muito menos, nos cabe aqui, normatizá-lo. Meu interesse, nesse sentido, é descobri-lo, conhecê-lo e descrevê-lo. Buscar descrever, a partir de uma perspectiva sócio-antropológica, a *paisagem sonora*<sup>42</sup> de uma dada localidade. Quero dizer: que sons (que músicas) estão inseridas numa localidade de forma a lhe trazer identidade? Ou que sons/músicas ajudam a compor a *identidade socialmente construída* de uma dada localidade?

Numa perspectiva sócio-antropológica, a música é legitimada como objeto de pesquisa por ser - a sua produção - uma prática da vida social:

A música não deve ser pensada apenas como uma estrutura de sons, mas, sobretudo, como um acontecimento que se configura como desempenho e está inserido numa sociedade e numa situação dadas (Seeger, 1977: 43)

---

<sup>42</sup> Termo cunhado por Murray Schafer (2001:366): “Paisagem sonora – o ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente”. E ainda: “A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras.” (*Ibid*: 23).

Nesse sentido, a definição de Schafer (1991: 35) nos é de extrema valia: “Música é uma organização de sons (ritmo, melodia etc.) com a intenção de ser ouvida”. A *intencionalidade* contida num objeto sonoro nos traz informações preciosas sobre as *motivações* do seu autor e da sociedade no qual ele está inserido. Entretanto, considero que estas informações não são necessariamente expressas de forma óbvia na obra de arte. Assim, esta pesquisa não trata da análise (ou interpretação) das letras (ou poemas) das músicas a partir de uma perspectiva sócio-antropológica, como tem acontecido com certa regularidade nas Ciências Humanas.<sup>43</sup> Trata, em primeiro lugar, da carreira de músico e das práticas e constrangimentos sociais que esses músicos vivenciam para desenvolver sua atividade artística e profissional. Trata daquilo que Becker (1977: 9) chamou de *mundo artístico*: “constituído do conjunto de pessoas e organização que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esses mesmo mundo como arte”. A idéia do autor é que se inverta a seqüência dos passos da pesquisa: ao invés de investigarmos o fenômeno pela análise do seu produto final - a música - (o que equivaleria a dizer: entender o todo, tomando-lhe apenas uma parte), devemos compreender o contexto social que produziu tal artefato cultural:

[...] Isto significa que não começamos por definir o que é a arte, para depois descobrirmos quem são as pessoas que produzem os objetos por nós selecionados; pelo contrário, procuramos localizar, em primeiro lugar, grupos de pessoas que estejam cooperando na produção de coisas que elas, pelo menos, chamam de arte.  
(Becker, 1977: 10)

---

<sup>43</sup> As letras e os poemas podem ser usados nesta pesquisa de maneira acessória, mas não como um fim em si mesmo.



O artefato (a música) não contém em si todos os elementos explicativos que justifiquem a sua existência, ou mesmo que possam auxiliar, de maneira exclusiva, numa interpretação sobre quem a produziu e sua sociedade e/ ou cultura. Sobre isso, Becker (1977: 9) nos diz:

É possível entender as obras de arte considerando-as como o resultado da ação coordenada de todas as pessoas cuja cooperação é necessária para que o trabalho seja realizado da forma que é.

Enquanto um *fenômeno social*, as condições sociais de produção da música é um fato que complexifica o ato da criação. O *self* criativo não pode ser visto apenas como um ente transcendental, mas uma estrutura de um indivíduo social - de uma *pessoa*, com suas pré-disposições imaginativas e existenciais, estabelecida num mundo social:

A música, enquanto um meio de comunicação, contribui também para a construção da realidade. A música, pois, também tem algo a ver com sexismo, etnicidade ou classismo. Através da nossa prática musical contribuimos para a manutenção das estruturas sexistas da sociedade, contribuimos para a existência da etnicidade, e contribuimos também para a diferenciação classista”. (Martí, 1999: 30)

Significa que sua obra não é fruto “apenas” do seu *ensimesmamento*, mas que o próprio *ensimesmamento* está susceptível às informações do mundo exterior. E que “mundo exterior” é esse?

## A sociedade significativa

Somos, desde muito cedo, estimulados a acreditar e a operacionalizar o conceito de “sociedade”. As nossas ações (coletivas ou individuais), nossas idéias, nossos ideais, nossas perspectivas – o conjunto disforme a que chamamos usualmente de “referências” – são balizados pelo que a “sociedade” “pensa”, “determina”, “incute”. Respondemos (de forma positiva ou negativa) a uma etiqueta socialmente construída. E essa idéia de uma “sociedade” é algo por demais frouxo. Usualmente, fala-se em “sociedade ampla” e “sociedade nacional”, para dar conta de um tipo de cultura nacionalizada. Mas, os indivíduos transitam em diversas **esferas de ação e afecção** – e o “nacional”, dada a transversalidade que o caracteriza, é um *constructo* difuso, que, dependendo do universo social estudado se torna difícil de delinear. Daí, considero que para tratar da construção da *carreira* de músico, além de investigar o *mundo artístico*, devemos também tentar delimitar a *sociedade significativa* que esse músico reconhece e da qual participa. *Sociedade significativa* é a expressão que Goffman usa para definir toda a área de ação com a qual o “eu” de um indivíduo interage. O autor não realiza nenhum exercício teórico de definição exaustiva do conceito, que aparece de forma discreta, quando este define *carreira*:

Uma vantagem do conceito de carreira é sua ambivalência. Um lado está ligado a assuntos íntimos e preciosos, tais como, por exemplo, a imagem do eu e a segurança sentida; o outro lado se liga à posição oficial, relações jurídicas e um estilo, e é parte de um complexo institucional acessível ao público<sup>44</sup>. Portanto, o conceito de carreira permite que andemos do público para o íntimo, e vice-versa, entre o eu e sua sociedade significativa, [...] (Goffman, 2001: 9).

---

<sup>44</sup> *Grifo nosso.*

Proponho que o conceito sinaliza para a leitura da “sociedade ampla”, da “sociedade nacional” em que o indivíduo desenvolve sua vida. Logo, seus familiares mais próximos, seus vizinhos, seus amigos, e também aqueles outros circuitos sociais que o influenciam diretamente: as escolas que frequentou, os locais em que trabalhou, as formas de lazer que o agradam e as que tem acesso. Também podemos incluir todo o rol de informações a que o indivíduo é submetido pelos canais midiáticos. Identifica, dentre as *representações sociais* a que foi submetido, àquelas que o indivíduo escolheu ou acolheu (consciente ou inconscientemente) para a composição do seu “eu”.

Considero-o, também, o melhor conceito para pensar o que foi proposto como relações do tipo “indivíduo e sociedade”, na atual fase de desenvolvimento das relações sociais e da produção e acesso à informação nesses tempos definidos como *mundializados* e/ou *globalizados*.<sup>45</sup> No caso dos artistas, e como é concomitante à diversas outras profissões e *tipos sociais*, a chamada “pós-modernidade” se manifesta (também, e não só exclusivamente) como a possibilidade de conhecimento e ingresso em múltiplas formas de *ethos* e de *visões de mundo*,<sup>46</sup> o que, podemos especular, pode

---

<sup>45</sup> Ver Ortiz, 1996 e 2000.

<sup>46</sup> *Ethos* e *visão de mundo* são aqui entendidos como os definiu Geertz (1989:143): “Na discussão antropológica recente, os aspectos morais (e estéticos) de uma dada cultura, os elementos valorativos, foram resumidos sob o termo *ethos*, enquanto os aspectos cognitivos, existenciais foram designados pelo termo *visão de mundo*. O *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete. A visão de mundo que esse povo tem é o quadro que elabora das coisas como elas são na simples realidade, seu conceito da natureza, de si mesmo, da sociedade. [...] o *ethos* torna-se intelectualmente razoável porque é levado a representar um tipo de vida implícito no estado de coisas real que a visão de mundo descreve, e a visão de mundo torna-se emocionalmente aceitável por se apresentar como imagem de um verdadeiro estado de coisas do qual esse tipo de vida é expressão autêntica”. Ver também Bateson, 1967.

trazer conseqüências substanciais sobre o *self* do indivíduo, e a alteração da sua *sociedade significativa*. “A-opinião-que-importa” não chega apenas pela via do controle social dos vizinhos<sup>47</sup> ou da família, a quantidade e a qualidade das informações são alteradas drasticamente – e quando falo em informações falo de qualquer tipo: aquelas relativas à política externa de outros países, aos modos de viver de povos estrangeiros, aos artefatos culturais de outras regiões, o conhecimento de outras formas de religiosidade, de novos modos e gostos. Enfim, o *campo de possibilidades*<sup>48</sup> dos indivíduos se transformou acentuadamente com o desenvolvimento da chamada “cultura de massas”.<sup>49</sup> Não estou dizendo que exista uma inexorabilidade avassaladora dos processos de *mundialização* e *globalização*. Entretanto, acredito que ao tratar do *self* e da *carreira* de artistas devemos averiguar todas as forças que possam estar concorrendo para as suas formações. Nesse sentido, essa pesquisa também se presta a averiguar de que forma está ocorrendo ou não, o fluxo dessas influências<sup>50</sup> sobre a vida dos indivíduos das camadas populares e suas repercussões nos processos de *construção social da pessoa*.

### **O recurso do cotidiano: músicos-professores da Baixada**

Para desenvolver a pesquisa - um estudo sobre a construção da carreira de músico nas camadas populares -, acredito que o fenômeno observado deva ser visto a partir da sua origem. Assim, ao invés de tentar reconstruir a *história de vida* de músicos

---

<sup>47</sup> Um bom exemplo do tipo de situação em que o controle social é exercido pela vizinhança está no trabalho de Elias e Scotson, 2000.

<sup>48</sup> Ver Velho, 1999.

<sup>49</sup> Entre outros, podemos destacar na discussão a respeito de cultura de massas e transformações das identidades locais-nacionais Martin-Barbero, 1997 e Canclini, 1997 e 2001.

<sup>50</sup> Conf. Hannerz, 1997.

famosos, optei por acompanhar esse desenvolvimento desde os momentos iniciais e cotidianos – quando do ensino e da aprendizagem das práticas musicais. Até porquê, uma parcela exígua de artistas consegue ter “sucesso”, enquanto um grande número se mantém na área da música graças a um salário (relativamente) fixo de professor. Também, porque dessa forma, posso acompanhar todos os *passos* que são necessários para esse desenvolvimento da *carreira*, estando em contato privilegiado com o aspirante (aluno) e o profissional (professor).

Acreditei, inicialmente, que fosse possível acompanhar o trabalho de músicos que participam de projetos nas áreas mais socialmente desprestigiadas do Rio de Janeiro – o subúrbio carioca e a área do Grande Rio conhecida como Baixada Fluminense. Mas o número de projetos sociais que se desenvolvem nessas áreas é muito superior ao que acreditava. Como estratégia de trabalho, decidi, então, recortar os municípios da Baixada Fluminense,<sup>51</sup> lugar marcado no imaginário social deste estado (e em certa medida, até do país) como “violento” e de “condições precárias”.<sup>52</sup>

Marcadamente ocupada por população que poderia ser classificada como das “camadas populares” e de “pequena classe média”, a Baixada Fluminense nos oferece um cenário peculiar. Diferente da cidade do Rio de Janeiro, sobre a qual se convencionou utilizar a dicotomia “asfalto/favela”, para descrever a paisagem e a população “dividida” entre as áreas urbanizadas e aquelas de ocupação irregular, na Baixada Fluminense, tem-se a sensação de um *continuum* maior quanto à ocupação social do espaço. O adensamento populacional da região ocorreu a partir da década de

---

<sup>51</sup> A área conhecida como Baixada Fluminense não compõe uma região administrativa ou mesmo um espaço geográfico de definição inequívoca. Entretanto, tem-se aceito a idéia de que é formada pelos municípios de Nova Iguaçu, Duque de Caxias, São João de Meriti, Nilópolis, Mesquita, Queimados, Japeri, Paracambi, Belford Roxo, Magé e Guapimirim. (Enne, 2002: 21)

<sup>52</sup> Conf. Beloch, 1986; Enne, 1995 e 2002; Farias de Almeida, 1998.

1930 (antes, basicamente área rural), quando grandes levas de migrantes, recém-chegados ao Rio de Janeiro, foram ocupar o lugar.<sup>53</sup> Em sua maioria, nordestinos,<sup>54</sup> que compraram lotes regularizados, e deram matizes ao aspecto da população local. Dessa forma, não existem enclaves de “brancos” ou “negros” (como nas combinações de asfalto/favela), mas uma população que com frequência se definiria como “morena”.

Durante o ano de 2002, iniciei o trabalho de campo, fazendo os primeiros contatos. A partir de uma sondagem inicial, destacaram-se na produção de espaços para a prática e o ensino da música na Baixada Fluminense, os seguintes:

- Organizações não-governamentais;
- Escolas de música da rede pública;
- Animadores culturais;
- Igrejas evangélicas;
- Associações voluntárias.

Os músicos-professores que investiguei desenvolvem seus trabalhos nestes espaços sociais.<sup>55</sup> O material de pesquisa originou-se principalmente a partir de trabalho de campo realizado na Associação de Músicos na Baixada, na Escola Municipal de Música de Nilópolis, e da participação de eventos junto à animadores culturais. Durante

---

<sup>53</sup> O período de 1930-50 é descrito como momento importante da migração no estado do Rio de Janeiro (Abreu, 1997: 107).

<sup>54</sup> Também há significativa população oriunda de Minas Gerais.

<sup>55</sup> Em sua pesquisa sobre a prática musical numa cidade inglesa, Finnegan (1989:193) destaca que: “The home, school and church, as well as the local pubs and social clubs, serve as more than just the physical places for music-making, for they also provide a complex of expected roles and opportunities for music. Music does not just happen ‘naturally’ in any society, but has to have its recognised time and place, its organization of personnel, resources, and physical locations”.

a pesquisa de mestrado, recolhi material significativo junto aos *rappers* que prestavam serviços à ONG Afroreggae, no âmbito do projeto “Escolas da Paz”, acompanhando durante seis meses oficinas de discotecagem, junto às crianças e adolescentes, numa escola pública em Bom Pastor, bairro de Belford Roxo. Durante o ano de 2003, iniciei observação participante junto à Associação de Músicos da Baixada. É uma ong que trabalha com os estilos de chorinho e samba, contando atualmente com 90 alunos e cinco professores. Fundada em 1991 por um grupo de 30 “amigos” (músicos e/ou amantes da música), que tinham como idéia inicial criar um espaço que servisse aos seus encontros, e que se desdobrasse, tal como aconteceu, em dois projetos: a Casa do Compositor e a Escola de Música. Localizada no município de São João de Meriti, conta com verba do Banco Nacional de Desenvolvimento Social (BNDES) e de doações para manter suas atividades. Além do ensino da música, a ong se dedica a implementar noções de cidadania junto aos seus alunos. Não é um ensino seriado e não existem distinções de turmas. Os alunos tem idade variando entre 9 e 17 anos e exige-se que estejam matriculados na rede pública de ensino para poder participar do projeto. Tenho acompanhado algumas aulas, fiz entrevistas, e assisti a uma apresentação pública no bairro em que a ong funciona.

Na Baixada Fluminense existem três escolas públicas de música: Escola Municipal de Nilópolis, Escola Municipal de São João de Meriti, e uma extensão da Escola de Música Villa-Lobos em Paracambi. Em Nilópolis, contam-se dois mil alunos, e um corpo docente composto por 30 professores. O curso tem duração de quatro anos. Os alunos são divididos em faixas etárias – há classes para crianças de 7 a 11 anos, uma faixa intermediária que congrega a maior parte da população da escola, para aqueles a

partir dos 12 anos. E uma terceira classificação, que é a turma da terceira idade.<sup>56</sup>

Igualmente acompanhei aulas, fiz entrevistas, e observei-os em participações públicas.

Os animadores culturais<sup>57</sup> são prestadores de serviço (cooperativados e não-concursados), ligados às escolas da rede pública estadual, onde desenvolvem suas atividades de promoção artística junto à comunidade estudantil. Podem trabalhar com diversas formas de expressão artística, mas, na Baixada Fluminense, a música tem tido especial destaque. Promovem o ensino de instrumentos, de canto e montam pequenas apresentações na própria escola. Encontrei-me com frequência junto a dois animadores em especial: João (que trabalha em Belford Roxo) e Denise (vinculada à Nova Iguaçu).

As Igrejas Evangélicas foram aqui elencadas devido à informações recebidas durante o campo. Dos dois mil alunos da Escola de Nilópolis, num cálculo da própria coordenação mais de 50% são evangélicos. Meus informantes, com muita insistência, apontavam-me os evangélicos como grandes fomentadores da música na Baixada Fluminense. Com o desenvolvimento deste trabalho espero poder mensurar melhor essa influência e verificar sua importância.

Também não trabalhei diretamente com as Associações Voluntárias, embora alguns animadores culturais participam desses projetos. As Associações Voluntárias congregam um número pequeno de pessoas, mas são responsáveis por manter práticas “tradicionais”, como por exemplo, as fanfarras.

\* \* \*

---

<sup>56</sup> Quando perguntei qual era o limite de idade para essa classe, a resposta veio em tom de brincadeira: “é turma de velho”. Eu insisti, e me responderam que não havia um critério, dependendo da pessoa (quer dizer, da sua aparência) poderia variar a partir dos 50 anos, mais ou menos.

<sup>57</sup> Não foi possível definir o número de animadores culturais que atuam na área da Baixada Fluminense.



A partir desses encontros, do desenvolvimento do trabalho de campo novas questões foram surgindo e as antigas se complexificando. Compartilho aquelas que foram centrais:

1. o crescimento de organizações não-governamentais (ongs) e associações voluntárias em áreas pobres e periféricas da cidade. Assim, cabe aos cientistas sociais averiguar os impactos do que parece ser uma menor participação direta das instâncias governamentais e uma maior intervenção da sociedade civil organizada junto a essas comunidades no tocante aos processos de educação e de formação de *ideologias*.<sup>58</sup>

2. a adoção da música como linguagem prioritária no trato com a juventude – o seu aprendizado não é justificado pelos seus implementadores apenas por questões de produção artístico-musical, mas também pela possibilidade de construir acesso privilegiado aos “corações e mentes” desses jovens, para a implementação do que o grupo chama de “consciência” e “cidadania”. Acredito ser importante compreender como está sendo inventado esse lugar da música como “instrumento de conscientização”, que, está me parecendo agora, é utilizada muito menos (nesse casos específicos) pelo conteúdo de suas letras (ou de sua poesia) e muito mais por um determinado tipo de sociabilidade que o aprendizado nesses espaços impõe. Desdobrando um pouco mais, acho que podemos pensar na formação de *subjetividades* (dos jovens) que esses novos *ambientes comunicativos* constituem, nos quais a música é um dos instrumentos usados para atingir/construir um **tipo de emoção** definidora de um

---

<sup>58</sup> Conf. Dumont, 1992 e 1995.

novo *padrão de interação*, que acredito ser compreensível enquanto uma *frame*,<sup>59</sup> permitindo estabelecer *relações sociais* de qualidade diferente daquelas que os jovens experenciam com seus pais e seus professores de escolas tradicionais, que são as instituições primárias com as quais tem contato.

3. As escolhas dos estilos e sub-estilos musicais que serão ensinados e incentivados, trazendo implicações quanto à formação de novas carreiras profissionais (de músicos) e de *gosto* (de platéias). Esse ponto pode ser desdobrado da seguinte maneira:

3.1 Podemos nos perguntar quais são as implicações sociológicas desse incentivo à formação de músicos. Ou seja, por que ongs e associações voluntárias escolheram a carreira de músico, como caminho para a ascensão social dos jovens das camadas populares? Não devemos nos esquecer que existem outros tipos de profissões que são implementadas por entidades civis. Eu já soube de grupos que formam técnicos em refrigeração, em *silk-screen* (técnica de estampar tecidos), em mecânica de automóveis, cabeleireiros e manicures. Mas tem ganho espaço diferencial aqueles grupos que trabalham com expressões artísticas – destacando-se a já citada música, o teatro e a dança, principalmente - e com o esporte – no qual o futebol e o atletismo tem lugar preferencial. Desses dois grupos, a música e o futebol, respectivamente, são aqueles que mais tem se sobressaído como possibilidades de um futuro promissor para a juventude oriunda das áreas mais empobrecidas. Isso aparece tanto no discurso das camadas populares, no qual a dupla música/futebol é acionada com frequência, quanto no de ongs e associações, e agora parece também contar com o apoio dos governos. Por que essa “saída” (um termo usado com alguma regularidade por esses grupos) pelas

---

<sup>59</sup> Conf. Goffman, 1975.

artes e pelo esporte? Por que os meios tradicionais do ensino formal não podem “dar conta” desses jovens? Por que a escolarização aparece enfraquecida como opção de ascensão social? Não podemos nos furtar a pesquisar as conexões que possam existir entre esses discursos e a formação de uma identidade nacional brasileira baseada no binômio música/futebol, sem perder de vista realidades de outros países que também se utilizam da arte em seus trabalhos com crianças e adolescentes no que aqui, no Brasil, convencionou-se chamar de “situação de risco”.<sup>60</sup>

3.2 Cabe aqui também averiguar qual é o *campo de possibilidades* do jovem (estudante) e do músico (instrutor). De que forma essas carreiras são construídas? Quais são os principais incentivos e empecilhos para sua realização? Que tipos de *interações estratégicas*<sup>61</sup> esses atores (estudantes e músicos) desenvolvem para levar a cabo seus *projetos*? Como indivíduos *negociam*<sup>62</sup> seus projetos individuais a partir de projetos coletivos?<sup>63</sup> Em que contextos esses atores estão inseridos ou como é constituído o *mundo artístico* a que pertencem? Que *representações*<sup>64</sup> são acionadas quando a categoria “músico” é utilizada?

3.3 O trabalho dessas ONGs e associações voluntárias ligadas ao ensino musical não deve ser entendido apenas pelos músicos profissionais que delas resultaram/resultarão. Muitos não se dedicarão à profissão. Mas sua influência será sentida por esses jovens dado o tipo de experiência estética que vivenciaram. As ONGs

---

<sup>60</sup> Inicialmente, podemos citar os trabalhos de Antunes (2003) e Pereira (2003). Apesar de desenvolvidos num contexto social bastante diverso do nosso – a sociedade portuguesa, lidam com as temáticas de juventude, identidade e multiculturalidade, a partir de movimentos associativos que usam a música como linguagem principal.

<sup>61</sup> Conf. Goffman, 2002.

<sup>62</sup> No sentido de *negociar a realidade*, conf. Velho, 1999 e Schutz, 1979.

<sup>63</sup> Conf. Velho, 1999.

<sup>64</sup> Conf. Goffman, 2002.

e associações não formam só músicos, mas também, audiências. Sua repercussão costuma ser sentida nas suas comunidades de origem e vizinhas, onde comumente realizam apresentações e promovem eventos diversos. Sua **área de influência** deve compreender, para ser tomada como um fenômeno sócio-antropológico, toda a audiência que ela consegue constituir, todo o *gosto* que produz. Esses grupos se colocam, então, como agências que fomentam um tipo de política cultural ao elegerem determinado estilo<sup>65</sup> – uma micro-política cultural cotidiana (mais ou menos consciente), concorrendo com outros meios de divulgação, principalmente a chamada grande mídia, passando a atuar como formadores de opinião, aquilo que podemos chamar, num tratamento sociológico, de *sociedade significativa*. O *fenômeno social* se torna mais interessante se adicionarmos mais um componente em nossa análise – essas agências que tenho observado trabalham com instrutores que são músicos nascidos nas camadas populares, e não nas camadas médias como costumava ser notório entre os formadores de opinião. O que legitima esses grupos a produzir *gosto*? A que tipos de *paisagens sonoras* esses jovens são expostos? Essas ONGs/associações ajudam a criar novas *paisagens sonoras* na cidade?

\* \* \*

Quero destacar, que as experiências musicais que me proponho a estudar são diversas. Num plano, lido com a produção musical (ou criação musical); noutro, com o ensino e a aprendizagem, realizados por músicos que obtiveram e que não obtiveram formação musical em escolas de música tradicionais ou por uma formação musical institucionalizada. Também, os estilos musicais desenvolvidos são vários, indo do que

---

<sup>65</sup> Como nos casos do *rap* e do *choro*, que já mencionei aqui.

comumente se reconhece como “cultura popular” (como o samba e o choro), até as técnicas e estéticas mais contemporâneas de forte acento tecnológico (como as experiências do *hip hop* e do *funk*).

A população desses espaços produtores de música, pertence à gerações diversas – concentrando-se nos estudantes de música (adolescentes, a partir dos 12 anos de idade) e nos seus mestres (com idades variando, dos 25 até os 70 anos), sendo majoritariamente homens de pele escura e de baixo poder aquisitivo; são, dessa forma, os atores sociais principais desta pesquisa.

Pretendo, nesta pesquisa, estender-me naquilo que não foi possível realizar anteriormente: uma discussão sobre mobilidade social e cultura popular. Discutir a construção da carreira e a formação de novos quadros, a partir de uma etnografia do trabalho artístico desenvolvido por esse grupo, de como fazem e ensinam música.

Meu problema básico é que se formou uma *rede social*<sup>66</sup> de músicos (e destes com vários espaços, como associações e ONGs) que não respeita o limite do gênero musical, da geração, da identidade étnica e que alguns momentos, complexifica a identidade social, marcada por trânsitos diversos. Entender como essas *carreiras* e essas *redes* se constituem são os objetivos desse trabalho, principalmente, as *motivações* que as dirigem, porque, acredito podem ser úteis para a compreensão de *processos de construção social da pessoa*.<sup>67</sup> A hipótese inicial é que esses artistas estão implementando novas formas identitárias, que combinam, não só as técnicas das quais dispõem (tocar um instrumento, compor uma canção) com uma *visão de mundo*

---

<sup>66</sup> Conf. Bott (1976) e Mitchell (1969), que usam o conceito para definir processos de interação social não apreensíveis a partir da idéia de *grupo social*, quando as relações sociais aparecem altamente complexificadas entre indivíduos de pertencimentos distintos, sobretudo nas sociedades complexas urbanas.

<sup>67</sup> Sobre *processos de construção social da pessoa* junto às camadas populares, ver Duarte, 1986, 1987 e 1999.

orientada por um desejo de transformação social, diferente de outras já existentes. Interessa-me compreender que visão é essa, focalizando, entre outros temas, a problemática das relações entre ideologias holísticas e individualistas.<sup>68</sup>

Pelo que pude constatar, são poucas as pesquisas na área de Antropologia Social no Brasil, que se debruçaram sobre essa nova construção “estética” e “política” que as camadas populares estão realizando. Há alguns trabalhos, realizados por musicólogos e etnomusicólogos, que destacam, sobretudo, o estudo da música a partir da busca de suas origens e de sua autenticidade. Esta pesquisa pretende uma abordagem diferente - busca a *compreensão* do fenômeno e não sua normatização. Investigando a mobilidade social desse grupo formado, também quer contribuir com discussões mais gerais sobre o tema das camadas populares.

---

<sup>68</sup> Ver Duarte (1983, 1986, 1995, 1996, 2003) e Dumont (1985 e 1997).

## 1 Baixada Fluminense: uma unidade “sociocultural”?

---

### 1.1 Introdução

Como já havia posto anteriormente<sup>69</sup>, foi a partir de minha aproximação junto à comunidade *hip hop* fluminense, que me deparei com músicos de outros estilos musicais, que realizavam um trabalho análogo aquele desenvolvido pelos jovens *rappers* e classificado como um tipo de “trabalho social”. Foi no convívio com os músicos de *rap* que descobri, cada vez mais, músicos (não só aqueles ligados ao *hip hop*) que trabalhavam em organizações não-governamentais (ONGs)<sup>70</sup> e associações voluntárias ensinando música para crianças e adolescentes. Esse fato despertou-me bastante interesse. Se na minha estadia junto aos *rappers* ouvia sempre que “o *hip hop* salva vidas”, junto a esses outros músicos, era “a música” que possibilitava a “salvação dos jovens”. Fui entrando em contato cada vez mais, com um número de pessoas que se organizava e desenvolvia atividades que visavam “tirar as crianças das ruas”. Mesmo junto àqueles que, por motivos diversos, não conseguiam executar qualquer tipo de ação em que crianças ou adolescentes estivessem, de fato, envolvidos, o discurso da “salvação pela música”, ou “salvação pela arte” existia. Essas atividades não são um privilégio do estado fluminense, ou mesmo do nosso país. É um tipo de ação cada vez mais difundida no mundo. Foi dessa forma, que veio a vontade de desenvolver uma pesquisa na qual a experiência das pessoas que trabalham com o ensino da música para crianças e adolescentes fosse relatada. *Tentar entender como esse trabalho é realizado*,

---

<sup>69</sup> Nas Considerações Iniciais deste trabalho.

<sup>70</sup> No decurso deste trabalho, para facilitar a escrita e a leitura, a expressão “organização não-governamental” aparecerá sob a forma da sigla “ONG”.

*porque é feito, quem são seus atores sociais – são meus objetivos aqui.* Na estado do Rio de Janeiro, uma série de ONGs e outros tipos de organizações realizam essas atividades.

Mas antes dessas questões, que são fruto, digamos, de uma “vivência acadêmica”, havia uma série de histórias que eu sentia vontade de relatar. Talvez, até, esse desejo é que tenha norteado todo o trabalho de recorte do objeto. Eu nasci em São João de Meriti, cidade que está inserida na área conhecida como “Baixada Fluminense”. Por diversos caminhos, ao longo de minha adolescência, fui colecionando amigos com os quais, minha principal afinidade era o gosto pela música. Eu não toco nenhum instrumento, não canto, mas estava sempre assistindo a novas bandas que nasciam, ensaios em estúdios da região. Ouvindo dos amigos seus reclames dos pais, dos vizinhos, e com o passar do tempo, principalmente da polícia, - estes não entendiam o *estilo de vida*<sup>71</sup> que era desenvolvido por eles – eu mesma em algumas situações sentia na pele os efeitos dos estranhamentos provocados em outros pelas minhas calças rasgadas, um corte diferente de cabelo, ou pelo “simples fato” de ouvir um tipo de música diferente daquelas que comumente tocavam na maioria das rádios e que era tida como “popular”. Com o avançar dos anos muitos abandonaram a música, outros passaram a se ocupar dela apenas em tempo parcial (nos exíguos finais de semana). E alguns poucos, sobreviveram às pressões da falta de dinheiros e tentam seguir, em tempo integral, uma *carreira*<sup>72</sup> de músico.

No transcorrer desses quase 15 anos de contato meu com músicos da Baixada Fluminense, alguns eventos saltaram-me aos olhos e perturbam-me insistentemente: por que a polícia era sempre tão agressiva com aqueles jovens? Por que os pais estavam

---

<sup>71</sup> Conf. Velho, 1997.

<sup>72</sup> Conf. Hugues, 1971; Becker e Strauss, 1970; Goffman, 2001.



sempre tão desgostosos com o *estilo de vida* de seus filhos? Hoje, reencontro algumas dessas pessoas desenvolvendo o que é chamado comumente de “trabalho social” e a música que antes causava tanto sofrimento aos pais (e conseqüentemente aos filhos), “salva vidas”. Em nenhum outro lugar, esses estilos juvenis foram, na minha adolescência, tão reprimidos quanto na Baixada Fluminense – esse é um *sentimento* que nos ocorria com muita intensidade. A nossa idéia era a de que, por morarmos na Baixada Fluminense, sofríamos mais constrangimentos do que jovens da cidade do Rio de Janeiro, por exemplo. Então, quando escolhi pesquisar o mundo dos músicos que trabalham com o ensino da música para crianças, a Baixada Fluminense apareceu-me como o cenário ideal. Hoje, realizando entrevistas, ouço a categoria “Baixada Fluminense” aparecer com a mesma força e pelos mesmos motivos que no meu passado de estudante secundarista. Embora, atualmente, ao lado das imagens “negativas” também co-exista um esforço em demonstrar que não existe apenas “um lado ruim” da região.

\*\*\*

Toda etnografia é fruto da memória. Uma memória que se quer sistematizada, documentada, reportada, devidamente anotada em cadernos de campo, com o objetivo de ter um tratamento “científico”. Quando tratamos de *histórias de vida*, e lidamos com a *história oral*, tenta-se, ao máximo, exaurir o informante com perguntas referentes às suas lembranças. Confere-se datas, eventos, refaz-se, incansavelmente, trajetórias. Nesta tese de doutorado, *que pretende investigar a construção da carreira de músico*, não poderia ser diferente. Mas eu não vou contar só com a memória dos meus entrevistados. Eu serei, num certo sentido, também uma “informante”, uma “nativa”. E perscrutando minhas próprias lembranças, tendo reconstruir, afetivamente, claro, como qualquer memória, as concepções de Baixada Fluminense que me ocorriam, quando era apenas

“mais uma moradora”, e não alguém com o interesse específico de realizar um trabalho acadêmico. É claro, isso será um esforço de distanciamento, que tenho certeza não atingirei por completo. Minha dupla inserção rouba de mim parte da “espontaneidade”. Mas é um risco e um esforço necessários. Fui tecendo essa trama com o auxílio do meu material de entrevistas e com a bibliografia a que tive acesso sobre a região.

Ao entrevistar os músicos, a “Baixada” sempre aparecia como um tipo de categoria explicativa, que era acionada como justificava para um certo tipo de trabalho. “Realizar esse tipo de trabalho, e ainda mais sendo aqui, na Baixada, é muito importante” – seja ter uma banda ou participar de um projeto social, aparecia como um diferencial. Mas por quê?

Neste capítulo tento responder a esta questão. Acredito que investigando os sentidos da categoria “Baixada Fluminense” possamos nos aproximar de algumas respostas. Primeiro, forneço algumas informações básicas e consensuais sobre aspectos sócio-históricos e geográficos da região, sua composição de municípios e de população. A segunda parte do capítulo é dedicada a analisar as recorrentes representações sociais dicotômicas e complementares, que os moradores e a sociedade mais ampla construíram e utilizam para “explicar” a área. Essas representações podem ser resumidas a partir das idéias acerca da “segurança”/“violência”; e do esquema: “aqui não tem nada”/ “celeiro cultural”. Para tal, além das informações colhidas durante o meu próprio trabalho de campo, apresento e discuto pesquisas realizadas na área das ciências humanas, que se desenvolveram tendo como *locus* da pesquisa, a Baixada Fluminense. Veremos, que as principais problemáticas que instigaram os pesquisadores que se dedicaram à região, remetem-se com frequência, à temática da “violência”.

## 1.2 Do “campo” estudado ? – uma possibilidade de descrição

A área conhecida como Baixada Fluminense não compõe uma região administrativa ou mesmo um espaço geográfico de definição inequívoca. Embora, geograficamente, correntemente é definida como:

a planície que se estende paralelamente à costa em corredor entre a Serra do Mar e o oceano [...], tendo como limites, do lado ocidental, Itaguaí, onde a Serra do Mar passa a ocupar a orla marítima, e do lado oriental, a divisa com o Espírito Santo. Em função de peculiaridades locais, pode-se subdividir esse extenso território em unidades fisiográficas menores: Baixada dos Goitacases ou de Campos, Baixada de Araruama; Baixada da Guanabara, e Baixada de Sepetiba, da Ilha Grande ou de Itaguaí. (Beloch, 1986: 16).

É por esse motivo, que podemos encontrar trabalhos, que dificilmente, a partir do senso comum atual, classificariamos como relativos à Baixada, como o de Bastos (1977), que pesquisou a lavoura de laranja no município de Itaboraí. No trabalho de Souza (1992) há indicações de que o município de São Gonçalo também apareça na imprensa como pertencente à Baixada.

Entretanto, tem-se aceito a idéia de que é formada pelos municípios de Nova Iguaçu, Duque de Caxias, São João de Meriti, Nilópolis, Mesquita, Queimados, Japeri, Paracambi, Belford Roxo, Magé e Guapimirim<sup>73</sup>, estando inserida na chamada Região Metropolitana do Rio de Janeiro.<sup>74</sup> No entanto é preciso notar, que durante bastante

---

<sup>73</sup> Ver Enne, 2002:21. O Jornal O Globo tem aos domingos um caderno de notícias dedicado à Baixada Fluminense que opera com essa classificação.

<sup>74</sup> Os demais municípios que compõem a Região Metropolitana são, além da própria cidade do Rio de Janeiro, Niterói, São Gonçalo, Itaboraí, Marica, Petrópolis, Mangaratiba. Ver Abreu, 1997: 18.

tempo, e ainda hoje, os municípios que mais se destacam, no senso comum, como formadores da região são os quatro primeiros citados anteriormente:

É comum, todavia, designar-se por Baixada Fluminense apenas a porção da Baixada da Guanabara mais próxima e, portanto mais intimamente vinculada ao antigo Distrito Federal – os municípios de Nova Iguaçu, Duque de Caixas, Nilópolis e São João de Meriti, detentores de uma configuração física, econômica e social que lhes propiciou um dos maiores crescimentos populacionais, constituídos quase exclusivamente de trabalhadores, em boa parte subempregados [...]. Algumas vezes, nela se incluem o município de Magé, o que vem se tornando nos últimos anos cada vez mais justificável, dada a crescente identificação de seus padrões de urbanização, com os dos outros quatro municípios vizinhos. (Beloch, 1986: 16)

Utilizo-me aqui, da categoria, conforme a definiu Anna Lucia Silva Enne (2002:37), apontando para:

Uma coleção de lugares, todos resultantes dos contextos de interação e das experiências dos mais diversos agentes sociais. [...] Podemos partir do princípio de que o espaço no qual a BF está sendo pensada não é, portanto, somente um espaço físico, mas antes de tudo um espaço social, um lugar socialmente experimentado pelos diversos agentes.

Marcadamente ocupada por uma população que poderia ser classificada como das “camadas populares”, e em menor número por grupos representantes das “camadas médias”<sup>75</sup>, a

---

<sup>75</sup> Opero com os conceitos de “camadas populares” e “camadas médias”, a partir das definições estabelecidas por Gilberto Velho (1999). Quanto às “camadas populares” (Velho, 1999: 69), já

Baixada Fluminense nos oferece um cenário peculiar. Diferente da cidade do Rio de Janeiro, sobre a qual se convencionou utilizar a dicotomia “asfalto/favela”, para descrever sua paisagem e população “dividida” entre as áreas urbanizadas e aquelas de ocupação irregular, na Baixada Fluminense, tem-se a sensação de um *continuum* maior quanto à ocupação social do espaço.

O povoamento da região data da segunda metade do século XVI, e se deu a partir da região chamada de “Iguaçu”. No século XVII, houve o plantio de canaviais, e a construção de engenhos de açúcar e aguardente.<sup>76</sup> No século XVIII, a região ganha importância porque em seu porto (Porto de Iguaçu) é usado como ponto de passagem entre Rio de Janeiro e Minas Gerais:

Por Iguaçu transitava boa parte dos produtos consumidos nas Minas Gerais e do metal precioso destinado à exportação. As vias terrestres que atingiam as zonas auríferas integravam-se, no território da atual Duque de Caxias, à rede fluvial que recobre a área. O transporte se fazia pelos rios e se prolongava, por via marítima, através da Baía de Guanabara, até alcançar o porto do Rio de Janeiro. Nessa faixa litorânea do antigo município de Iguaçu, floresceu sua primeira povoação de certa magnitude, o porto de Iguaçu, às margens do rio de mesmo nome. (Beloch, 1986:17)

Em 1833, Iguaçu é elevada à condição de Vila. No século XIX, assistiremos à decadência da mineração. Mas o transporte fluvial continuará sendo utilizado, agora para

---

as definimos nas Considerações Iniciais deste trabalho. Quanto às “camadas médias”, o autor salienta a problemática relativa as “fronteiras culturais entre grupos de indivíduos que, segundo critérios sócio-econômicos comumente usados em ciências sociais, pertenceriam à mesma categoria. Tanto quando realizei pesquisa com camada média baixa tipo *white collar* (Velho, 1973), como com camada média alta nos limites de uma burguesia (Velho, 1975), deparei com o fato de constantemente encontrar indivíduos ou famílias que, sob critérios sócio-econômicos descritivos tipo renda, ocupação, educação etc., seriam incluídos na mesma categoria, mas que apresentavam fortes diferenças em termos de *ethos* e visão de mundo.” (Velho, 1999: 106).

<sup>76</sup> Alguns historiados chamam a esse período de “ciclo da cana”, conf. Santos, 1995.

distribuir a produção de café, vinda da região, e de outras áreas do Rio de Janeiro. O Rio Iguaçu será um prolongamento da Estrada Real do Comércio. A partir de 1854, a região também contará com a rede ferroviária. A primeira linha férrea inaugurada no país vai do Porto de Mauá até a Fazenda Frágoso, e depois à Raiz da Serra, em Magé. Uma segunda linha é inaugurada em 1858, a Estrada de Ferro D. Pedro II, que vai da capital do Império até Queimados. A linha se estenderá até as capitais de São Paulo e de Minas Gerais, até o final do século.

Conseqüentemente, as vias fluviais se tornaram obsoletas. Os rios da região, sofrendo processo de assoreamento, vão provocar o desenvolvimento de charcos insalubres. A situação se agrava em 1886, quando da inauguração da The Rio de Janeiro Northern Railway (futura Estrada de Ferro Leopoldina), que vai da cidade do Rio à vila de Meriti (onde atualmente é a sede de Duque de Caxias). Os aterros necessários para a nova ferrovia provocam mais alagamentos. O porto de Iguaçu entra em desuso. A Vila de Iguaçu perde seu título de sede do município, que é transferido para a estação ferroviária de Maxambomba.<sup>77</sup>

Nas três primeiras décadas do século XX, iniciam significativos deslocamentos populacionais, propiciados pelo saneamento da parte noroeste da Baixada. A área saneada, que compreendia as regiões de Duque de Caxias, São João de Meriti e Nilópolis, já era ligada à rede ferroviária. Lá, as populações urbanas cresciam, fazendo com que essas localidades, ganhassem à condição de “sede de distrito”.<sup>78</sup>

Iguaçu mantinha-se como área rural, livre de especulação imobiliária que assolava seus já citados distritos. Com o fim da Primeira Guerra Mundial, o país aumenta sua atividade de

---

<sup>77</sup> Entre outros ver Beloch, 1986; Abreu, 1997; Enne, 2002.

<sup>78</sup> Nilópolis, São João de Meriti e Duque de Caxias eram até então distritos do Município de Iguaçu. Respectivamente, tornaram-se “sede de distrito”, a partir de 1916, década de 1890, e em 1931, conforme Abreu (1997). Beloch (1986:17) faz ressaltar que da região, foi a área de Duque de Caxias, a de saneamento mais difícil, o que fez com que fosse “um grave foco de malária, pestilenta e pantanosa”. Foi no governo de Vargas que o saneamento fez-se mais eficaz na área, com a criação da Comissão de Saneamento da Baixada Fluminense, em 1933. Em 1936, esta se transformaria na Diretoria de Saneamento da Baixada Fluminense. O Departamento Nacional de Obras de Saneamento, criado em 1940, será responsável pela Baixada Fluminense, que em 1941 contará com 4.500 km<sup>2</sup> saneados.

exportação, e a região está dedicada ao plantio de laranjais.<sup>79</sup> Será uma década de prosperidade para os donos das chácaras de laranjas, até que com o início da Segunda Guerra Mundial, e o fim das grandes exportações para a Europa (a produção nessa época está totalmente comprometida com o velho continente), os donos de grandes propriedades vêem-se obrigados a retalhar suas terras, na forma de pequenos lotes. O período dos laranjais, apesar de curto, tornou-se uma espécie de *tempo mítico* para os que dele participavam. Santos (1995: 33), após trabalho de campo junto a antigos chacreiros de Nova Iguaçu, o descreve assim:

Foi também neste período que o município mais cresceu. A laranja modificou Nova Iguaçu. Esta provocou uma grande revolução socioeconômica. Houve um grande aumento populacional e o progresso com suas indústrias, bancos e estradas, etc... chegou à cidade. Nesta época, Nova Iguaçu ficou conhecida no mundo inteiro como a “Cidade dos Laranjais” e ganhou o seu lugar de destaque na economia nacional. Mas, toda esta época de pompas, festas e riquezas estava por chegar ao fim. E assim como a cana-de-açúcar e o café tiveram sua vez, chegara, agora, ao fim o período das laranjas.

Durante o “tempo dos laranjais”,<sup>80</sup> a região cresceu bastante, recebendo trabalhadores para o plantio, a colheita e o beneficiamento da laranja. Oriundos de Minas Gerais, do Espírito Santo e de cidades do interior do Estado do Rio de Janeiro, principalmente de Valença, essa população mobilizada pela citricultura, teve que buscar outras formas de trabalho.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Ver Abreu (1997:82): “Em 1927, Nova Iguaçu já exportava 46.000.000 laranjas para o Rio da Prata e 10.000.000 para a Europa, encaminhando-se também uma parte da produção para os mercados do Rio de Janeiro, São Paulo e Santos.”.

<sup>80</sup> Ver também: Souza, 1992.

<sup>81</sup> Sobre o desenvolvimento da citricultura em Nova Iguaçu, sua decadência e o sistema de loteamentos urbanos ver Souza (1992) e Santos (1995).

O adensamento populacional da região da Baixada Fluminense ocorreu a partir da década de 1930, quando grandes levas de migrantes,<sup>82</sup> recém-chegados ao Rio de Janeiro foram ocupar o lugar. Assim o período que vai de 1930 até 1950 é descrito como momento de importante migração no estado do Rio de Janeiro:

a população da cidade do Rio de Janeiro cresceu a taxas aceleradas durante o período em estudo, devido principalmente ao incremento do fluxo migratório. É importante salientar, entretanto, que apenas um número restrito dos migrantes veio a ocupar as favelas: a estimativa de Parisse é que somente 12,3% do migrantes chegados á cidade na década de 1940 escolheram-nas como local de residência. Embora não existam dados precisos sobre a localização de migrantes no espaço, a análise [...] permite afirmar com segurança que foram os subúrbios mais afastados do centro, e, principalmente, os municípios da Baixada Fluminense, que abrigaram a maior parte dos recém chegados ao Rio nesse período. (Abreu, 1997: 107)

Ainda segundo o autor, as condições que propiciaram o incremento da população estavam ligados à continuidade dos trabalhos de saneamentos promovidos pelo DNOS, a partir do Serviço de Saneamento da Baixada Fluminense, uma melhoria sensível no transporte férreo (com a eletrificação da rede que partia da Central do Brasil em 1935 e a instituição de tarifa mais barata nos trens), e a construção da Avenida Brasil (em 1946).

---

<sup>82</sup> No trabalho de Sonali Souza (1992:111) a autora chama a atenção para a difícil convivência entre os chacreiros remanescentes (da elite local) e os novos moradores dos loteamentos (migrantes): “Para a população pobre que passou a residir nos loteamentos é que foram dirigidas algumas das versões das elites locais a respeito das causas dos problemas do município. Associando-se à vinda dessa população a idéia de que esta não teria ‘uma preocupação com a cidade em que vieram para’ formula-se uma oposição entre os ‘de fora’ e os ‘de dentro’ em que a pobreza e migração estão associadas, compreendendo-se a pobreza como externa à história do município.”



A abertura da Avenida Brasil não só facilitou o acesso à Baixada Fluminense, como parte de seus operários, lá instalaram suas moradias. Em sua maioria nordestinos,<sup>83</sup> embora também contando com significativa população oriunda de Minas Gerais, compraram lotes regularizados, e deram matizes ao aspecto da população local. O Censo Demográfico de 1960, aponta que

Praticamente a metade dos migrantes chegados na década de 50, ou seja, 625.865, localizaram-se na chamada periferia intermediária, especialmente nos municípios da Baixada Fluminense e nos bairros cariocas que lhe são fronteiriços, que apresentaram então os maiores incrementos populacionais de toda a Área Metropolitana. (Abreu, 1997:121)

Dessa forma, são mais raros os enclaves de “brancos” ou “negros” (como nas combinações de asfalto/favela), mas uma população que com frequência se autodefine como “morena”.

A inauguração da Rodovia Presidente Dutra (Rio-São Paulo), em 1951, também teve peso equivalente para o *boom* imobiliário da região. Promovendo ainda mais a integração da Baixada Fluminense com a cidade do Rio de Janeiro (pela sua ligação com a Avenida Brasil), e com a região serrana (a partir da Rio-Petrópolis, que data de 1928), é a via por onde escoaria o tráfego na direção das cidades de São Paulo. A nova rodovia também trouxe indústrias para o seu entorno. Essas condições, associadas aos baixos preços dos loteamentos locais, fez com que os municípios de Duque de Caxias, Nilópolis, Nova Iguaçu e São João de Meriti tivessem altíssimas taxas de crescimento populacional, na década de 1950.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Ver Abreu, 1997 e Beloch, 1986.

<sup>84</sup> As taxas são, respectivamente, 161%, 105%, 145%, 149%. Significa dizer que a população aumentou em 522.322 indivíduos. No mesmo período, apenas para exemplificar, a cidade de Niterói teve um crescimento de 31%, São Gonçalo de 92%. O Centro do Rio vivia sua fase de declínio da população residente com taxas negativas (-33%). Foi época de intenso crescimento na “Zona Rural” (Campo Grande, Guaratiba e Santa Cruz) que atingiram 82 pontos percentuais. Seguida Jacarepaguá (81%), a “Zona Suburbana II” (Pavuna, Anchieta Realengo)

Mas a região não teve um aumento populacional somente neste período. Dados demonstram que durante a década de 1960, a população dos municípios de Duque de Caxias, Nilópolis, Nova Iguaçu e São João de Meriti, juntas registraram um crescimento da ordem de 80%. Segundo a Tabela de Crescimento Demográfico, relativa ao Censo Demográfico de 1970, esse é o maior índice de aumento populacional ocorrido na área Metropolitana do Rio de Janeiro.<sup>85</sup>

Atualmente, essas são as estimativas populacionais da Baixada Fluminense:<sup>86</sup>

---

com 74% e a “Zona Sul” (Glória, Lagoa, Gávea e Copacabana) com 55% de aumento na população.

<sup>85</sup> Os quatro municípios citados correspondiam à rubrica “Subúrbios Periféricos I”, no Censo de 1970. Em números absolutos, esse crescimento aponta para 705.644 novos moradores na região, no período de uma década (quer dizer, em 1960 registravam-se 883.298 moradores, e em 1970 esse número subia para 1.588.942). Duque de Caxias, Nilópolis e São João de Meriti apresentam, respectivamente taxas de 79%, 35% e 59%. O município responsável pelo maior índice de crescimento é o de Nova Iguaçu, com um aumento de 104%. Para se ter uma idéia do que isso significa, a segunda região em crescimento é a de “Subúrbios Periféricos II” (que corresponde a São Gonçalo) com 76% de aumento populacional (185.654 moradores a mais do que no final da década anterior). A “Periferia Imediata” (compreendendo Ramos, Penha, Méier, Engenho Novo, Irajá, Madureira, Jacarepaguá, Ilha do Governador, Paqueta e Niterói) cresceu 31% (num total de 540.868 novos moradores). O “Núcleo” (no qual estão relacionados o Centro da cidade do Rio de Janeiro, a região portuária, Rio Comprido, São Cristóvão, Santa Teresa, Botafogo, Copacabana, Lagoa, Tijuca e Vila Isabel) obteve um crescimento de 14% (o que dá um aumento de 171.780 no número de residentes). Fonte: Abreu, 1997: 27.

<sup>86</sup> Segundo dados fornecidos pelas prefeituras. Essas informações estão disponíveis no [site www.baixadafacil.com.br](http://www.baixadafacil.com.br), foram capturadas no mês de julho/2004.

<b>Municípios</b>	<b>População estimada</b>
Belford Roxo	540.000
Duque de Caxias	778.000
Guapimirim	37.952
Japeri	83.278
Magé	350.000
Mesquita	160.000
Nilópolis	153.712
Nova Iguaçu	750.485
Paracambi	40.475
Queimados	121.993
São João de Meriti	449.476
<b>Total</b>	<b>3.465.371</b>

### 1.2.1 Os sentidos da Baixada: do “aqui não tem nada” ao “celeiro cultural”

*“Isso aqui, minha filha, nem subúrbio é”.*

Neste subcapítulo trataremos das construções identitárias que se apresentam na Baixada Fluminense. Ambigualmente, temos um jogo entre categorias antagônicas: para alguns e em alguns momentos, a Baixada é o lugar no qual as mínimas condições habitacionais não se apresentam, onde não existem “opções de lazer”, espaço dominado pelos chamados “grupos de extermínio”. No outro oposto, ela é a região na qual “as pessoas são mais solidárias”, vivem com maior “segurança”, e é definida como um “celeiro cultural”. Para alcançar este objetivo, que é o de investigar as representações sociais dominantes entre os moradores e a sociedade mais ampla, além do meu próprio trabalho de campo e da minha experiência de vida como alguém oriundo da região, faço um levantamento da produção acadêmica a respeito da Baixada Fluminense, com atenção àquela desenvolvida no âmbito das ciências sociais (embora outros trabalhos de diferentes linhas, desde que versem sobre o tema “Baixada”, também possam vir a serem utilizados).

Eu morei na Baixada durante os primeiros 25 anos da minha vida. Lembro que desde muito cedo, havia para mim a clara distinção entre “Baixada”, “Subúrbio” e “Zona Sul”. A “Zona Sul” era o lugar dos ricos, o “Subúrbio” e a “Baixada” os lugares dos pobres. Só que nós, da Baixada, éramos diferentes dos suburbanos.<sup>87</sup> A epígrafe que

---

<sup>87</sup> Maurício de A. Abreu (1997:143) na sua análise sobre estratificação social do Rio de Janeiro, discorrendo sobre as três primeiras décadas do século XX, caracteriza a região metropolitana da seguinte maneira: “A burguesia concentra-se na zona sul e na zona norte, áreas que continuamente recebem benesses do Estado e das concessionárias de serviços públicos. O

uso neste subcapítulo era uma frase recorrente de minha mãe, para expressar as precárias condições de saneamento básico, rede de luz elétrica, de abastecimento de água tratada e encanada, da irregularidade das linhas de ônibus<sup>88</sup> de nossa região. Minha mãe, como na época a maioria dos moradores, uma migrante, assustava-se com a falta de infra-estrutura. Para nós, no “Subúrbio”, desde que não fosse na “favela”, a vida era melhor – tinha luz, água tratada, hospitais e escolas bem mais acessíveis do que na Baixada:

Todas as ruas do bairro são de terra, com exceção das duas estradas principais que foram asfaltadas em 1978. Só recentemente a CEDAE ampliou sua rede de água para certas ruas do bairro que não têm também sistema de esgoto. A maioria das casas usa água de poço. Não existe telefone no bairro. Até 1978 não havia no local nenhum hospital público, estadual ou federal. Um posto de saúde do INAMPS e uma casa de saúde particular, muito precária, serviam a população local. Em 1978 começou a ser construído um hospital estadual que,

---

proletariado, por sua vez, espalha-se por subúrbios carentes e pelos municípios da Baixada, mais carentes ainda.”

<sup>88</sup> O drama do transporte público aparece no trabalho de Beloch (1986:27): “O desenvolvimento dos transportes não acompanhou todavia a explosão demográfica. Na década de 70, era patente sua precariedade, além de se estimar que consumissem cerca de um quarto do salário de um trabalhador.” Atualmente, como no passado descrito acima, além da escassez em algumas linhas de ônibus, o alto preço das passagens é outro problema. A tarifa de ônibus da cidade do Rio de Janeiro, em Agosto de 2004, é de R\$ 1,60. Na Baixada Fluminense, a tarifa média, para ônibus que trafeguem no mesmo município é de R\$ 1,50. Entretanto, a passagem para a ligação até o município do Rio de Janeiro varia entre R\$ 2,60 e R\$ 3,50. O custo elevado, segundo alguns moradores da região, faz com que se reduzam as chances de um emprego no centro do Rio (e claro, em áreas mais distantes), já que cabe ao empregador arcar com essa despesa. Dessa forma, os moradores se sentem preteridos em relação aos habitantes cariocas.

agora, funciona parcialmente. Há apenas uma escola pública e duas ou três escolas particulares.

Nos bairros vizinhos existem algumas fábricas, como a de botões, de cimento e de panelas.

As casas do bairro são de alvenaria, em sua maioria. O comércio é feito em “barracas”, pequenos armazéns e botequins ao mesmo tempo. Há um pequeno comércio, com lojas, um supermercado e um cinema no centro de Miguel Couto, o bairro mais próximo. As “compras” maiores, no entanto, são feitas no centro da cidade de Nova Iguaçu, que fica a uns vinte quilômetros do bairro.

O trecho, citado de Maggie e Contins (1980:79) descreve bem a paisagem da área durante as décadas de 1970 e 1980, e que até hoje, em regiões mais distantes dos centros dos municípios, predomina.<sup>89</sup> As autoras, na época, escreveram: “a Baixada Fluminense, como um todo, e o bairro estudado, especificamente, vivem uma situação de isolamento social e espacial” (Maggie e Contins, 1980:91).

Pesquisas mais recentes, continuam apontando a “precariedade” dos serviços públicos: “Nova Iguaçu é uma cidade de grandes contrastes: possui sólida vida econômica, porém existe um grande número de ruas sem asfalto e uma quantidade muito pequena de casas estão ligadas à rede de esgoto” (Santos, 1995: 9).<sup>90</sup>

“Aqui não tem nada!” é uma frase até hoje muito usada pela população, que se ressentida da falta de uma rede de serviços públicos de qualidade e de opções de lazer. “Aqui não tem nada!” pode explicar o início de uma banda, de um projeto

---

<sup>89</sup> As autoras Maggie e Contins (1980) desenvolveram trabalho de campo na região, a partir de meados dos anos de 1970, entre os bairros de Miguel Couto e Vila de Cava, distritos de Nova Iguaçu. O objeto de estudo era a prática religiosa da umbanda entre os moradores.

<sup>90</sup> Embora, os autores Santos (1995) e Maggie e Contins (1980) tenham desenvolvido trabalhos específicos sobre o município de Nova Iguaçu, é possível generalizar suas observações para toda a Baixada Fluminense.

social, o motivo de um crime, e até mesmo a não realização de algum empreendimento. Durante o trabalho de campo, após ouvir insistentemente a frase, perguntei a um entrevistado, que no caso se referia às poucas opções de lazer, quais os motivos para esse quadro. Ao que ele me respondeu:

Olha, não é que as pessoas não tenham dinheiro pra gastar. Tem até uma classe média forte aqui. Tem gente rica aqui. Mas o cara que tem dinheiro prefere ir gastar na Barra. Se você fizer um lugar legal, cobrar um ingresso alto, o caro vai pra Barra. Quando começam a ganhar dinheiro, vão pra onde? Pra Barra. Vai ver só na Barra. Todos os comerciantes que conseguiram ganhar algum dinheiro, todos os políticos, que mantêm uma casa aqui, né, mas é só pra dizer que não saíram da Baixada, mas saíram. Tá todo mundo gastando na Barra. Mesmo quem ainda mora aqui, no final de semana, prefere ir pra Barra.

Essa idéia é compartilhada também com aqueles que não são moradores. Durante o trabalho de campo, tive contato com uma universidade local, onde sempre ouvia: “Aqui as pessoas são muito carentes.” Um dia, após ouvir repetidas vezes esse conselho, perguntei: “Carentes, de quê?”. “De tudo”, foi a resposta que ouvi. “De tudo, o quê?”. Foi preciso insistir. E o professor universitário, morador de Copacabana, explicou-me: “De oportunidades, de lazer, de qualidade de vida. Até afetivamente são carentes.” Mas, por que “afetivamente”? “Não sei, mas aqui as pessoas são muito mais emotivas. É por isso que gosto de trabalhar aqui, o aluno é muito mais carinhoso, as pessoas te abraçam, te beijam. Na Zona Sul, os alunos são mais frios.” Essa dimensão “mais emotiva” do morador da Baixada também apareceu várias vezes durante minha pesquisa. Os próprios moradores usam esse argumento para marcar uma diferença entre

eles e os moradores do Subúrbio e da Zona Sul.<sup>91</sup> “Aqui as pessoas são mais próximas. Mais carinhosas.”, são frases que podem ser ouvidas com frequência. É como se as carências estruturais (das cidades) se refletissem no caráter dos seus moradores. O argumento da maior “solidariedade”, como um qualificativo dos mais pobres também aparece entre os moradores das favelas e dos subúrbios, ao construírem uma identidade contrastiva em relação à zona sul. Heilborn (1984), em sua pesquisa sobre jovens das camadas médias de um subúrbio carioca, revela que a “experiência da suburbanidade”<sup>92</sup> é por um lado “a de um cotidiano que se depara e enfrenta esse tratamento diferencial, o da carência de serviços públicos e de opções de lazer”.<sup>93</sup> Mas por outro, o subúrbio é lugar da amizade e da autenticidade das relações:<sup>94</sup>

O certo é que o discurso da suburbanidade que a produção especializada resgata e adota é o da afirmação de um universo de valores específicos que contrastam com aqueles predominantes e/ou atribuídos à zona sul. Entre os tais

---

<sup>91</sup> É importante ressaltar que moradores do Subúrbio também comungam de uma identidade social diferente daquela atribuída aos moradores da Zona Sul carioca. Sobre a hierarquia social e os valores expressos na relação Subúrbio/Zona Sul, ver Heilborn (1999:42) que nos diz que: “À generalidade da oposição zona sul/zona norte correspondem, grosso modo, uma maior tradicionalidade da última em relação à primeira. Trata-se, antes, de uma subsunção do formato sociológico das relações sociais na dimensão espacial, em que a menção à zona sul atuaria como uma espécie de metáfora condensadora da modernidade e a referência à zona norte/subúrbios, como metáfora de tradicionalismo. Essa oposição entre zonas espaciais da cidade tem um caráter de modelo: apreende certos traços em detrimento de outros. Nos bairros da zona norte/subúrbios da cidade encontram-se redes de sociabilidade mais densas, acoplando relações de vizinhança, parentesco, amizade e compadrio – em suma, um ambiente de maior controle social e potencialmente de maior resistência à mudança.”

<sup>92</sup> Heilborn, 1984:17

<sup>93</sup> Heilborn, 1984:21

<sup>94</sup> Nos subcapítulos “ 2.1 Pelas mãos de Alice” e “3.3 Mônica e o *desprestígio social*”, as categorias Zona Sul, Subúrbio e Baixada serão exploradas.



valores próprios a essa cultura suburbana estariam aqueles vinculados a uma sociabilidade intensa, apoiada sobre os laços de parentesco, compadrio e vizinhança. (Heilborn, 1984: 22)

O bairro ganha, assim, uma densidade afetiva que não se enfraquece, mesmo diante do (re)conhecimento de que o espaço da cidade é socialmente estratificado, e de que eles não estão sendo repetida e inferiorizadamente classificados como suburbanos (Ibid.: 34)

Esse tipo de argumento, tenta apontar o lado “bom” da Baixada: lugar de maior solidariedade, maior companheirismo. Embora isso possa aparecer como o produto do sentimento de “exclusão”. Nas palavras de um entrevistado meu:

Na Baixada não tem nada. Então as pessoas se unem, não é nem que sejam mais unidas que não zona sul. Não é solidariedade. É por pura necessidade mesmo. Se a gente não se unir, a gente não vai conseguir fazer nada.

Mas vamos ouvir outro morador e seus argumentos:

Eu não troco a minha casa grande, o meu terreno grande, por um ‘buraco’ na zona sul. Tem gente que abre a boca pra dizer: ‘eu moro em Copacabana’. Vai ver onde ele mora! Mora num quitinete. Mora num quarto só. Ou então no pé da favela. Eu prefiro ter a minha casa aqui. Ter o meu quintal do que viver apertado.

Esse argumento é usado por boa parte dos moradores para explicar sua “opção” pela Baixada. Terrenos baratos e grandes, ao invés dos apertos dos prédios bem

localizados, pelo quais teriam que pagar aluguel; ou mesmo a “humilhação” da favela.<sup>95</sup> Santos (1995:40) aponta a eletrificação da Estrada de Ferro D. Pedro II e a construção da Rodovia Presidente Dutra, que encurtaram o trajeto da região até o centro do Rio de Janeiro, como facilitadores dessa opção de morar na Baixada. No tocante a Nova Iguaçu, nos diz o autor: “a cidade passou a atrair para suas terras trabalhadores que queriam ter a sua própria moradia e não pagar mais aluguel”.

Grande parte dos moradores dessa área era oriunda de regiões rurais de nosso país. Com terrenos maiores era/é possível reproduzir, mesmo que em escalas mínimas, a antiga vida do campo: terrenos com árvores frutíferas, flores plantadas, a criação de pequenos animais (naqueles bairros mais afastados dos centros pode-se encontrar galinhas, patos e porcos principalmente). A descrição que faço confere com a de Souza (1992:109), em sua pesquisa sobre Nova Iguaçu :

Verificam-se práticas que não poderiam estar presentes em uma cidade tomada pelo asfalto: nos terrenos baldios, cavalos pastam a qualquer hora do dia; ao final da tarde houve-se o aboio de um boiadeiro urbano recolhendo o gado para um bairro mais ao interior, o Riachão; a qualquer hora, pode chegar a entrega de alguma compra em uma carroça, das muitas que têm o seu ponto no centro de Austin; esbarra-se de vez em quando em algum porco ou porca que são ‘criados soltos’ e que, conhecendo-se ou não seus donos, não são furtados. Em algumas famílias, as donas-de-casa mantêm criação de porcos ou de galinha, e é comum encontrar-se árvores frutíferas nos quintais, sendo as mais comuns mangueiras, coqueiros e goiabeiras, o popular vira-latas está quase sempre

---

<sup>95</sup> Quanto ao valor social e simbólico do uso residencial do espaço urbano do Rio de Janeiro, ver também Velho (1978), que num estudo sobre moradores de Copacabana capta a situação inversa – daqueles que preferem morar em lares menores; e Kuschner (2000) sobre moradores do subúrbio.

presente, “dando sinal” quando alguém chama ao portão. Os muros são baixos ou inexistentes, usando-se também em algumas residências cercas com arame farpado e madeira.

Morar na Baixada para os antigos moradores também aparecia como a garantia de uma vida mais segura. Essa frase pode parecer paradoxal já que a imagem mais poderosa construída da Baixada Fluminense é a de “lugar perigoso”.

Recorro à minha própria memória para explicar melhor esse ponto. Lembro que na minha infância, a ocupação do meu bairro e dos bairros vizinhos ainda não tinha se dado por completo. Não tínhamos favelas próximas, como as que existem agora, e havia muitos terrenos ainda não ocupados, cobertos de mato. Lembro que uma fonte de medo constante era os boatos acerca dos “tarados”. As mães se preocupavam com suas filhas que vinham sozinhas da escola, e se organizam em grupos de revezamento para garantir que as garotas sempre tivessem uma companhia adulta para o retorno às casas, especialmente nos horários do final de tarde. E mesmo assim, sempre tinha notícias de que alguma menina “achada nos matagais”. O que significava ter sido estuprada e provavelmente morta. Em algumas vezes, e eu me recorde de pelo menos uma meia dúzia delas, os moradores localizavam o suposto “tarado”, que era linchado e tinha as partes do seu corpo expostas em vários postes da localidade.<sup>96</sup> A idéia de “justiça feita com as próprias mãos”, sem a intervenção do Estado, que se figuraria na Polícia (civil ou Militar, nesse caso tanto faz) era a tônica desses momentos de extrema dramaticidade. Havia, no seu ápice, o sentimento de que a justiça é algo que deva ser

---

<sup>96</sup> Esse não era um caso isolado de São João de Meriti. Ver o documentário “As Justiceiras de Capivari”, direção de Felipe Nepomuceno, 2002, 6 min., no qual é mostrado um grupo de mulheres de uma região de Duque de Caxias que se reúnem com a intenção de proteger seus filhos de um estuprador.

acessível a todos, não sendo necessária uma Justiça, enquanto uma instância governamental. Por outro lado, a Baixada Fluminense se popularizou nos noticiários televisivos nacionais e internacionais pelas temidas e admiradas, figuras dos “matadores” ou “justiceiros” locais, e seus coletivos, os “esquadrões da morte” ou “grupos de extermínio”. O primeiro termo – matador – era e ainda é o mais utilizado pela população da Baixada Fluminense. De uma maneira geral, a área ficou marcada no imaginário social deste estado (e em certa medida, até do país) como “violento” e “de condições precárias”. Mas, para uma parcela considerável da sua população, os “justiceiros”, como o próprio nome indica, faziam a “justiça”. Então, para aqueles que se autot classificavam como “trabalhadores”, os “justiceiros” não deveriam ser temidos, mas sim apoiados no seu ofício de distribuir justiça.

Quando estava decidindo os limites deste trabalho, elencando suas possíveis problemáticas, não tinha nenhum interesse específico em discutir a temática “violência”- mas à medida que a pesquisa se fazia, a categoria e as representações a ela ligadas, estabeleciam-se como uma espécie de ponto de partida. Por exemplo, ao realizar uma pesquisa na Internet com o tema “Baixada Fluminense” deparei com uma “lista” de conversação destinada à “Comunidade do Software Livre da Baixada Fluminense”. Trata-se de um domínio no ciberespaço com o título de “Linux na Baixada Fluminense”.<sup>97</sup> Seu objetivo é a discutir a implementação de programas gratuitos para computadores. Lia-se: “Estamos inaugurando o novo site de Linux dedicada a comunidade software livre da Baixada Fluminense no Rio de Janeiro. Visitem!”. A “lista” havia sido iniciada em 30/06/2003, e qual não foi meu espanto ao ler a primeira mensagem enviada, em 05/06/2003: “Pensei que lá só tivesse

---

<sup>97</sup> Capturado no endereço: <http://brlinux.linuxsecurity.com.br/noticias/000518.html>, em 28/05/2004.

traficante! Hehe” (quem assina a mensagem se identificou como OO). No dia seguinte, veio a resposta assinada pelo internauta Deyson Thomé:

A Baixada Fluminense é um local como outro qualquer, que além dos problemas sociais, tem moradores dignos, que superam as adversidades gerais, inclusive de segurança pública e estudam, trabalham, produzem e progridem, auxiliando deste modo a si próprios e a sociedade em seu redor. O lótus floresce na lama. Estão na causa do Linux, são nossos companheiros. Lá não tem só traficante, [...].

Horas depois, no mesmo dia, o internauta OO pronunciou-se novamente pela “lista”: “Ah, tá bom!!! Generalizei... Lá não tem só traficante... tem assaltante de banco, pivete, mendigo, travecada, putas e muitas outras coisas.”

Apesar do tom jocoso do internauta OO, não devemos desprezá-lo enquanto objeto de análise. Ele nos mostra como uma parcela da população enquadra a Baixada Fluminense. Num primeiro momento, a associação que fez referia-se ao tráfico de drogas. Provocado, estendeu-a a outros tipos socialmente desqualificados. O morador da Baixada sofre com as imputações desses estigmas sociais. Como contrapartida, há a resposta (de um morador? Não temos como saber) que tenta destacar as qualidades dos moradores e equiparar a Baixada como um “lugar como outro qualquer”.

A pecha de ser oriundo de uma região estigmatizada, principalmente a partir da imagem de “violenta”, obriga o morador a constantemente elaborar justificativas que respondam a essa categoria e suas implicações. Como já coloquei, meu interesse na categoria “violência” refere-se ao fato de ela ser constantemente usada para justificar o trabalho que meus interlocutores desenvolvem. Ou mesmo como categoria explicativa

das dificuldades que precisam superar para fazer música na Baixada. Dou um outro exemplo. Ao entrevistar um grupo de músicos de São João de Meriti, que tem uma banda de *reggae*, soube que tiveram seus *dread-locks*<sup>98</sup> cortados, com facas do tipo “comando”, por policiais, no meio da noite. Contaram-me que voltavam de um show, a pé, quando foram abordados por policiais militares. Após a revista, os policiais, de maneira zombeteira, segundo meus informantes, diziam que “aquilo era cabelo de viado”, ou então, “só podia ser coisa de maluco”, e no meio da rua e da noite, exterminaram os cachos crespos, de dois músicos negros. Eles também foram espancados. Depois do evento, e não estou afirmando que é em função disso, ambos não deixaram mais os cabelos crescer. Eu perguntei a opinião deles sobre o motivo que levou os policiais a fazerem aquilo, e eles teceram várias considerações sobre os grupos de extermínio que atuavam e atuam na Baixada. Que era uma prática já cristalizada entre a polícia local, a de assumir, nas ruas à noite, as figuras de “juiz, jurado e carrasco”. Do “esquadrão da morte” ou dos “justiceiros” não restam apenas lembranças, muitos atos ainda são contabilizados a esses tipos sociais. Em recente entrevista à Rede Globo de Televisão,<sup>99</sup> os músicos da Banda Maria Preta, fundadores da ONG Flor de Bel,<sup>100</sup> do município de Belford Roxo, alegam como principal motivo para a realização do seu “trabalho social”,<sup>101</sup> o desejo de “tirar os jovens das ruas para que eles não acabem mortos, pelos matadores, como já ocorreu com muitos amigos nossos”. O apresentador do programa insistiu que esse tipo de projeto é importante para combater o

---

<sup>98</sup> É um tipo de penteado típico dos membros da comunidade *reggae*. À medida que os cabelos crespos crescem são torcidos para formar cachos.

<sup>99</sup> 09/08/2004. Aconteceu no Programa Ação, apresentado por Sergio Grossman.

<sup>100</sup> Os músicos e a ONG serão objeto de estudo mais aprofundado no desenvolver deste trabalho.

<sup>101</sup> A ONG oferece oficinas de artesanato com reciclagem de jornal, cacuriá (dança típica da região norte do país), capoeira e futsal, além das aulas de música.

crescimento do narcotráfico, porque oferece “outras possibilidades” aos jovens. O líder da banda respondeu que:

Na Baixada, o nosso problema não é o tráfico. Lá o tráfico ainda não é forte como é no Rio de Janeiro. Lá, quem ainda mata os jovens, são os matadores, os justiceiros. A gente desenvolve esse trabalho porque Belford Roxo já foi conhecida como uma das cidades mais violentas do mundo, por causa dos assassinatos. A violência de lá, não diminuiu. Foi a do Rio que aumentou. Então a imprensa não fala tanto da Baixada, porque o Rio ficou pior, por causa do tráfico. Mas lá continuam matando jovens, como antes.

Os membros dessa ONG, e quase a totalidade dos entrevistados desse trabalho, constantemente fizeram-me referência aos “matadores”. Essa é uma das imagens “ruins” da Baixada. A imagem da “violência”, que se difunde por operadores do Estado, por aqueles que legitimamente tem o direito de usar a força bruta – o que cria uma situação bastante paradoxal. Porque eles impõem “medo”, mas também, “segurança” para alguns. Muitos entrevistados alegam que o “pouco” desenvolvimento do tráfico de drogas na região se deve à presença, física e simbólica, dos grupos de extermínio. Mas como já disse, no decorrer do trabalho, essas representações a cerca da Baixada Fluminense e o peso que tem sobre o trabalho desenvolvido por esse mundo de músicos, e suas *visões de mundo* serão melhor entendidas. O que gostaria, é de deixar bem claro, para o leitor, que de um modo geral, o senso comum – de moradores e de não-moradores, opera com a idéia de que a Baixada é um lugar no qual a “violência” é muito grande e evidente e é também, uma área extremamente “pobre”. Durante minha vida acadêmica, como aluna do mestrado e do doutorado do Museu Nacional, experimentei várias vezes, o estranhamento quanto à minha condição de “aluna da Baixada”. Lembro

de um professor e de dois colegas, com frases do tipo: “Ah, mas se você não me contasse que era da Baixada, eu não saberia nunca. Nem parece.” E de uma outra, que disse “eu acho muito importante termos aqui, entre nós, pessoas como você, da Baixada. Isso é muito importante.” Significa dizer que existe um *lugar social para as pessoas de Baixada*. Confesso que no começo me chateei um bocado, pura frustração. Mas depois só conseguia rir. Foi assim que reagi, achando graça, quando recebi um *e-mail*, que fazia parte de uma lista de discussão, de um grupo de alunos do PPGAS, que debatiam sobre “cotas” de bolsas de dotação para pesquisa, para alunos. Uma estudante, contrária aos critérios atuais, dizia não estar satisfeita com o atual sistema que destinava bolsas a alunos estrangeiros, enquanto poderia deixar de contemplar “por exemplo, uma aluna da Baixada”. Eu realmente não sei qual o município de origem de minha colega (talvez ela até seja da Baixada), mas na sua classificação, “uma aluna da Baixada”, foi como conseguiu exprimir o que poderia haver de mais “pobre” e “necessitado” na nossa sociedade.

### **1.2.2 As Ciências Sociais e os “dormitórios violentos”**

Na pesquisa bibliográfica realizada sobre a Baixada Fluminense, dois temas se destacaram a partir deste campo específico. Foi possível identificar duas temáticas recorrentes: “religião” e “violência”.<sup>102</sup> Nesse primeiro capítulo, para melhor desenvolvimento do trabalho, a discussão recairá sobre o segundo tema. Com mais propriedade no decorrer dos demais capítulos, o tema religião se apresentará.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Alves (2002) já discutiu esses dois eixos analíticos em artigo.

<sup>103</sup> Os trabalhos são: Birman, 1988; Fernandes, 1992; Santos, 1991; Maggie e Contins, 1980. O trabalho de Enne (1995) tem como um de seus eixos de pesquisa um tema religioso.



Alguns trabalhos acadêmicos já exploraram com bastante propriedade essas construções de sentido, que dizem respeito à “violência” e a “pobreza”/“carência”, no tocante à construção de identidade e da pertinência da categoria “Baixada Fluminense”.<sup>104</sup> Por isso, apenas lanço mão delas à medida em que o objeto me leve nessa direção. Faço aqui, rápidas referências, às pesquisas que apontam para esses conceitos, e para outros, como importantes na definição da identidade da “Baixada Fluminense.”

Beloch (1986) ao desenvolver sua dissertação de mestrado, escolheu como tema, um lendário político da Baixada Fluminense, Tenório Cavalcanti. Tenório é a representação (até hoje) do político da região: personalista, espécie de coronel urbano, faz das armas suas principais aliadas no jogo político. Sua carreira iniciou na década de 1930, indo até 1964, quando é afastado da vida pública pelo Golpe Militar. Tenório é figura-chave para se compreender como a violência da Baixada Fluminense tornou-se emblemática e rompeu seus limites geográficos, e convertendo-se num referencial da região para todo o país. Segundo Belloch, Tenório é responsável por conferir à cidade de Duque de Caxias, “a pecha de faroeste fluminense”.<sup>105</sup>

A violência foi sem dúvida a mais notória marca distintiva de Tenório. Seu nome ainda hoje é imediatamente associado a tiros, pistolas e confrontos armados. A familiaridade com a violência, poder-se dizer mesmo o culto da violência, incorpora-se a sua personalidade. (Beloch, 1986: 65).

---

<sup>104</sup> Ver Alves, 1998; Almeida, 1998; Calçado, 1984; Araújo, 2002; Beloh, 1986; Enne (1995, 2002 e 200); Monteiro, 2001; Souza, 1997; Souza, 1992; Viana, 1998.

<sup>105</sup> Beloch, 1986:66.

Foi preso oito vezes, recebeu 47 ferimentos de bala de revólver, “permaneceu hospitalizado por longos períodos e foragido por outros tantos” (Beloch, 1986: 66). Tenório não é só violento, mas “de corpo fechado”, perigoso e amado, “esse festival de violência criava na população, por um lado, reverente temor [...] e por outro, inflamada admiração por sua valentia” (*Ibid.*: 70) - promotor de um “tipo muito especial de justiça”:

Alias, sua concepção sobre a aplicação da justiça pelas próprias mãos coincide com a noção dominante em parcelas da população trabalhadora, que se traduz nos linchamentos amiúde repetidos. As punições que prescreve têm inclusive finalidade de defesa da moral e dos bons costumes. Aludindo a “um marginal que urina perante moças”, sublinha: “Eu então dou um tiro na perna do marginal, pra ver se ele reage, para depois atirar no peito. Eu, quando dou um tiro na barriga da perna de alguém, é porque ele ta maconhado e é uma cobra venenosa que eu não posso deixar soltar na rua [...]. Os covardes é que se omitem e deixam o cachorro louco e a cobra venenosa agredir o indefeso. Tem que matar o agressor injusto, que é injusto não só contra você mas contra toda a coletividade” (*Ibid.*: 70).

Tenório encarnou, ou desenvolveu, o *tipo ideal* de “justiceiro”, que se difundiria pela Baixada.<sup>106</sup> Ligado ao poder público, influente, armado, protetor: “sua faceta violenta, sua reputação de pistoleiro, não empanava a imagem positiva que dele tinham os habitantes humildes de Caxias.”<sup>107</sup> A população de Duque de Caxias é

<sup>106</sup> Sobre Tenório Cavalcanti também consultar Grynszpan (1987).

<sup>107</sup> Beloch, 1986: 76.

caracterizada pelo autor como “os estratos mais humildes da pobre periferia carioca”,<sup>108</sup> “massas despossuídas”,<sup>109</sup> “desassistidos caxienses”,<sup>110</sup> “aquelas populações tão frágeis e vulneráveis”,<sup>111</sup> “na fronteira do lumpemprletariado”<sup>112</sup> e “massas amorfas e despolitizadas”.<sup>113</sup> A cidade é a “maltratada Caixas”,<sup>114</sup> “esquecido arrabalde carioca”.<sup>115</sup> E a Baixada Fluminense, um “redemoinho de violência”.<sup>116</sup>

Esse estereótipo da Baixada, associada à violência e à pobreza se generalizou pelo país, e até pelo mundo, principalmente, a partir dos veículos de comunicação de massa. Já na primeira página de sua dissertação de mestrado, Sonali Maria de Souza (1992:1) indica:

A região hoje comumente conhecida por Baixada Fluminense costuma estar presente no noticiário nacional e internacional como área de forte criminalidade, e também como caso dos problemas do modelo metropolitano brasileiro. O jornalista Fernando Gabeira chegou a escrever que os limites da Baixada seriam uma “fronteira mítica”, tal a distância social resultante das imagens e noticiários provenientes desta área.

A autora prossegue (Souza, 1992: 24):

---

<sup>108</sup> *Ibid.*: 9.

<sup>109</sup> *Ibid.*: 13.

<sup>110</sup> *Ibid.*: 55.

<sup>111</sup> *Ibid.*: 85.

<sup>112</sup> *Ibid.*: 85.

<sup>113</sup> *Ibid.*: 164.

<sup>114</sup> *Ibid.*: 61.

<sup>115</sup> *Ibid.*: 65.

<sup>116</sup> *Ibid.*: 67.

Pelos noticiários da imprensa com maior poder de divulgação, a Baixada surge através de um repertório do qual é constante a violência generalizada e as carências de sua população. Desse modo, por exemplo, podem ser encontradas notícias com os seguintes títulos:

“Em sete meses, a Baixada teve mais de 1 mil mortos” (Jornal do Brasil, 31/08/1988)

“Encapuzados matam dois na Baixada” (O Dia, 13/11/1988)

“Baixada luta contra o crime” (Jornal do Brasil, 22/08/1988)

“Freira assassinada na Baixada” (Última Hora, 09/06/1990)

Ao recolher relatos de moradores da região de Nova Iguaçu, que já sofreram assaltos, Souza (1992: 131) relata: “Este, sem dúvida, é um dos principais problemas desta população, ou seja, a proximidade cotidiana com o crime, informando inclusive as práticas possíveis de existência no cotidiano dos bairros”. Outro ponto que a ser destacado é que a população “trabalhadora” não valora positivamente as ações dos assaltantes:

Com exceção de áreas de trabalhadores pobres, de ocupação mais recente, como por exemplo as favelas que começam a surgir nos anos 1980, a Baixada, já desde fins dos anos 1960, vive experiências de criminalidade diferentes do que se indica, por exemplo, em relação aos morros cariocas.

Creio que a autora esteja indicando, com essa diferenciação morro carioca/Baixada para as relações de proteção e apadrinhamento que se desenvolveram nas favelas cariocas entre bandidos e moradores. No caso da Baixada, esse tipo de identificação com a criminalidade ocorreu, mas esta se fez pela “crença na pena de

morte [que] se traduz na proliferação dos grupos de extermínio, que só fizeram agudizar os conflitos” (Souza, 1992: 133).

Ana Lucia Silva Enne (1995), nos descreve suas pré-noções acerca da região, construídas pelo acompanhamento dos noticiários; e seu posterior envolvimento com a Baixada:

Conhecer melhor a Baixada Fluminense foi uma grande experiência profissional e pessoal. A idéia que eu fazia, então, da região, formulada a partir das informações articuladas pela imprensa, era a de uma “terra de ninguém”, um local onde a violência e o extermínio predominavam. O contato com as cidades e seus moradores gerou outro quadro, onde o que se via era uma região repleta de dificuldades (tais como falta de saneamento básico, ruas sem calçamento, transporte precário etc.) porém muito mais calma do que eu poderia imaginar e voltada para a construção de uma identidade positiva, que visava exatamente fazer frente ao preconceito recorrente. Posso dizer que a minha ligação com a Baixada se articula não só por interesse acadêmico, mas por uma certa afetividade que faz com que minha atenção sempre se volte para a área. (Enne, 1995: 9)

Estudando uma instituição espírita de Nilópolis, aponta para a dupla representação que marca toda a Baixada : “Externamente, a cidade é conhecida pelos seus dois elementos mais famosos: a violência e a Escola de Samba Beija-Flor” (*Ibid.*: 13).

Em outro trabalho, a autora (Enne, 2002), investiga a produção de representações sociais sobre a Baixada Fluminense, produzida, de um lado pelos próprios moradores, e de outro, por agentes externos, mais especificamente, a imprensa carioca:

Como procurei demonstrar [...], há um esforço partilhado por agentes diversos – inclusive aqueles que formulam suas identidades locais em termos antagônicos – no sentido de gerar “imagens positivas” para a “Baixada Fluminense”, que possibilitem uma reversão do que muitos consideram o principal problema dos que residem na região: a perda de “auto-estima” em razão dos “estigmas” e “imagens negativas” que as pessoas de “de fora” da Baixada têm sobre a Baixada, que visa atingir não só aos que nela residem, mas também a esse *senso comum* cristalizado, segundo os agentes entrevistados, especialmente entre os moradores da cidade do Rio de Janeiro. E tal *senso comum*, de acordo com os mesmos agentes, teria sido formado a partir das imagens negativas produzidas pela grande imprensa acerca da região. Dessa forma, as ações de “resgate”, ou “construção de uma identidade positiva para a BF pode ser percebida como reações às representações negativas veiculadas pela mídia e arraigadas no senso comum. Dentre tais imagens, a violência ocuparia lugar de destaque como unidade discursiva utilizada pela imprensa para se referir à Baixada. (Enne, 2002: 88)

Após a análise do conteúdo das matérias produzidas a partir da década de 1950 por três jornais fluminenses<sup>117</sup> (O Dia, Última Hora e Jornal do Brasil), chegou à conclusão de que estes contribuíram de maneira significativa para a produção de um imaginário social do “faroeste fluminense” – a Baixada Fluminense sendo apresentada como lugar privilegiado da ausência de lei, ou esta sendo implementada por “justiceiros”:

---

<sup>117</sup> A autora desenvolve pesquisa sobre as representações midiáticas da Baixada Fluminense. Ver Enne, 2004.

[...] Até 1950 a Baixada tem relativamente pouca visibilidade dentro da grande imprensa. Uma mudança neste sentido começa a ser sentida em meados de 50 e na década de 60, principalmente pelo papel exercido pelo político e pistoleiro Tenório Cavalcanti e pelas lutas pela posse da terra, no processo de loteamentos [...]. Neste período, está sendo construída a imagem da região como “faroeste fluminense”, uma “terra sem lei”. A partir de 1970, já podemos perceber que a *Baixada*, principalmente nos jornais de cunho mais sensacionalista, como o *Última Hora*, passa a ocupar diariamente a primeira página, associada principalmente aos motes da “violência” e da “falta de políticas públicas”. Isso se amplia ainda mais na década de 80, com a criação da figura do “Mão Branca”, apresentado via imprensa como justiceiro local, mas na prática, com ações bem similares a dos grupos de extermínio que já atuavam na *Baixada* nas décadas anteriores. Neste período inicial da década de 80, todos os grandes jornais [...] dedicam generosos espaços em suas edições para retratar a Baixada, quase sempre associando-a a um espaço marcado pela “violência” pela “ausência de lei”. (Enne, 2002: 88-9)

A temática da violência é tão dominante e tem-se mostrado tão necessária para a compreensão do universo da Baixada Fluminense, que sua recorrência não está presente apenas nos estudos produzidos no âmbito das ciências sociais. Abro um parêntese aqui para citar o trabalho de Araújo (2002). Sendo vinculado à literatura (trata-se de uma dissertação de mestrado), seu objetivo é analisar a produção poética de Duque de Caxias e para tal, não se furta à compreender essa produção cultural (e sua divulgação) a partir de “uma grande região de contraste, onde convivem poluição, pobreza e produção; riqueza, cultura e uma história” (Araújo. 2002: 12). A

poesia de Duque de Caxias, segundo o autor, deve ser contextualizada, e apreendida como produto da identidade social de uma região conflituosa, que tem

como fator importante na construção da imagem da Baixada como violenta, a formação dos grupos de extermínio pós-golpe de 64. A violência foi utilizada largamente na Baixada Fluminense como instrumento de perpetuação de uma lógica perversa. (*Ibid.*, p. 19)

### 1.2.3 Novas construções identitárias: do “gueto” ao “celeiro”

A Baixada é a Jamaica sem praia.

Toni Garrido, músico.

Em sua pesquisa, Ana Lucia Enne (2002), além das constantes imagens negativas produzidas pelos jornais, conseguiu localizar uma série de reportagens de jornais produzidas na última década nas quais as identificações associadas à região não são apenas aquelas detratoras:

Na década de 90, no entanto, essas representações associando a BF à “violência” começam a ser atenuadas nos grandes jornais, permanecendo somente no *Última Hora* [...]. Finalmente, no ano de 2000, já sem o *Última Hora* (que seria extinto em meados de 90), a Baixada como sinônimo de violência e terra de desmandos praticamente desaparece da grande mídia. Para os entrevistados, alguns fatores são determinantes para esta mudança de concepção: a propagação da idéia de que a violência se generalizou, atingindo principalmente a cidade do Rio de Janeiro; a criação dos cadernos sobre a



*Baixada* (no *Dia* e no *Globo*, semanalmente, no JB, através de edições especiais lançadas no decorrer da década), oferecendo uma outra visão sobre a região; a criação da Linha Vermelha, que, ao diminuir o tempo para vencer a distância geográfica, teria causado também um impacto sobre a distância social; a ação dos movimentos sociais a partir da década de 80, que teriam conseguido transformar o cenário social da Baixada; a percepção de que a região seria um “mercado consumidor” potencial; o surgimento de uma preocupação das autoridades políticas locais em construir imagens positivas para seus municípios; a própria ação destes agentes, que teriam conseguido mostrar que existe uma “outra Baixada”. (Enne, 2002: 90-1)

Enne (2002) está estudando as construções de identidade social e de memória *da e na* Baixada Fluminense, a partir de seus “intelectuais orgânicos”. A autora identificou duas sub-redes sociais que desenvolvem trabalhos e pesquisas, e concomitantemente, discursos sobre a Baixada Fluminense. Os dois grupos, chamados respectivamente de “memorialistas” e de “acadêmicos”, formam “uma rede ainda maior de produção de *memória* e *história* na região” (Enne, 2002:90-7), rede essa que tem como principal objetivo o estudo da história local, que acaba por contribuir para a disseminação de novos modelos identitários locais. Em seu trabalho, a categoria “Baixada Fluminense” aparece como um “conceito polissêmico”:

Assim, muito mais do que nos depararmos com uma região geograficamente delimitada, temos incidindo sobre o conceito de região em referências outras que não a dessa ciência. Por isso, a BF vai ser pensada tanto como uma “terra da violência” quanto um “local de importância histórica para o Brasil”; ou

como um “local distante e temido”, ou inversamente, um “bom lugar para se viver”; tanto quanto uma “região de problemas sociais crônicos” como uma “região com valores escondidos que precisam ser descobertos”, entre outras conotações possíveis. As características que são associadas à categoria de “Baixada Fluminense” não são estáticas, ao contrário, são fluidas, e estão sendo construídas em fluxos de interações dos mais diversos. (Enne, 2004: 54)

Assim, o recente posicionamento adotado pelos jornais e a constituição desses agentes sociais preocupados em construir uma “história” do lugar, são indicativos de um quadro que vem se desenhando, de maneira lenta e muitas vezes contraditória – o da posituação da categoria Baixada Fluminense. A essas vozes que tem se levantado para estabelecer novas interpretações da condição de “morador da Baixada”, podemos observar que as próprias percepções dos demais moradores da Baixada Fluminense (que não necessariamente estão inseridos nas instituições que abrigam os jornalistas e os “historiadores” da Baixada) oscilam entre os extremos da “violência” e da “segurança”; e dos reclames contra a ausência de infra-estrutura/espços de sociabilidade e a idéia de que a Baixada é um “celeiro cultural” e/ou “caldeirão cultural”.

No caso das duas últimas categorias citadas – a de “celeiro cultural” ou “caldeirão cultural”, tratam-se das representações que positivam a identidade social da Baixada a partir de sua produção artística e que são acionadas com bastante regularidade para legitimar os trabalhos desenvolvidos pelos artistas locais.

Durante o trabalho de campo, os entrevistados sempre destacaram as suas qualidades artísticas e dos seus alunos, a partir do pertencimento à Baixada Fluminense. Mais que ressaltar suas habilidades individuais, as falas nos remetem a um modelo

explicativo no qual é a própria Baixada que carrega as propriedades artísticas – o próprio “talento” aparece como *algo da região*. Daí o uso corrente das expressões “celeiro cultural” e “caldeirão cultural”, enfatizando o pertencimento ao *lugar*, como se fosse o próprio *lugar*, ou as condições sociais que lá existem, a fomentar o talento dos seus habitantes. “A Baixada é um grande caldeirão cultural” – foi uma frase que ouvi repetidas vezes: em entrevistas junto aos animadores culturais,<sup>118</sup> dos músicos locais,<sup>119</sup> de um poeta da região.<sup>120</sup>

A frase citada no início desse subcapítulo exemplifica bem essas idéias. Ao dizer que a “Baixada é uma Jamaica sem praia”, Toni Garrido, músico do conhecido grupo Cidade Negra, cuja origem de seus integrantes (exceto a de Toni) e a da própria formação da banda é a cidade de Belford Roxo, está evocando as imagens da pobreza econômica e da riqueza musical, que são associadas às Antilhas e que igualmente vão aparecer para “explicar” a Baixada.

Essa naturalização, muitas vezes, era explicada pela categoria “vocação”. Assim,

Cada lugar tem uma vocação. Nova Iguaçu, por exemplo. Tem uma vocação para o teatro, a poesia. Caxias também é assim. Já Belford Roxo, não. Ele tem vocação pra música. As pessoas de Belford Roxo são mais musicais.<sup>121</sup>

Mas apesar dessa divisão social das competências artísticas, a idéia, defendida por muitos moradores que se dedicam às chamadas “atividades culturais” é a de que a

---

<sup>118</sup> Frase freqüente da animadora cultural Denise.

<sup>119</sup> Dos músicos Rincon (da banda Maria Preta) e Cacau (vocalista da banda Baixada Brothers).

<sup>120</sup> O poeta Macedo de Moraes utiliza a expressão no informativo *Abeu expresso*, ano 5, n. 61, 2005.

<sup>121</sup> Segundo Denise, animadora cultural, moradora de Nova Iguaçu.

região, como um todo, estaria impregnada de um espírito artístico. E é a partir dessas “qualidades artísticas” da região, que os discursos que defendem uma imagem positivada da Baixada, articulam-se. Não só para incentivar a valorização dos bens artísticos desenvolvidos na localidade, mas também a divulgação de quaisquer manifestações artísticas de outras origens:

A vida cultural da região é uma de suas carências. Mesmo sendo rica em artistas e produtores de cultura, a região sofre com a falta de veiculação dessa produção local e também com a falta de acesso aos bens culturais que trafegam com mais desenvoltura nos grandes centros urbanos.<sup>122</sup>

Esses indivíduos e/ou grupos se esforçam por demonstrar que a existência na Baixada não é apenas marcada pela experiência negativa da convivência com a “violência” e a “pobreza”, mas que na região “também tem cultura”. No ano de 2002, a Escola de Samba Inocentes da Baixada, teve como tema do seu carnaval o município de São João de Meriti. Uma das partes da letra do samba diz: “Tem esporte, indústria e cinema / Shopping Center e acervo cultural/ Saúde, educação com amor, explode aqui / São João vai sacudir”. Anos antes, em 1999, o tema foi a própria Baixada: “A Via Light<sup>123</sup> caminho da luz / conforto e progresso que ao povo conduz / indústrias, comércio, esporte e lazer / o futuro é certo, crescer e vencer”.<sup>124</sup> No ano de 2004, para a divulgação do Prêmio Baixada lia-se que a finalidade da premiação era “reconhecer os valores culturais, artísticos, históricos e sociais da Baixada [...] a àqueles que de modo

---

<sup>122</sup> Extraído do informativo Baixada Fácil, *site de Internet*, localizado no endereço [www.baixadafacil.com.br](http://www.baixadafacil.com.br), em 25/07/2004.

<sup>123</sup> Via de acesso público.

<sup>124</sup> Infelizmente não constam os registros dos autores dos dois sambas

direto ou indireto vêm contribuindo para a divulgação do que a Baixada tem de melhor: o HOMEM, SUA CULTURA E SUA ARTE”.<sup>125</sup>

Nesse processo de promoção de um novo “olhar” sobre a Baixada, o uso da Internet tem sido uma ferramenta importante. Em 25/05/2005 por exemplo, chegou-me um *e-mail* que divulgava um *Fotoblog*,<sup>126</sup> intitulado “Retratos da Baixada”. O texto de divulgação dizia:

Estou expondo no meu Fotoblog um ensaio fotográfico mostrando pessoas que de alguma forma contribuem ou já contribuíram para mostrar o lado positivo e construtivo da Baixada.

Além dessas iniciativas individuais, a região conta com *sites* especializados que são utilizados para noticiar os eventos sociais considerados mais representativos da agenda artístico-cultural da região. Colocando-se como agências de noticiais, esses informes eletrônicos nas suas primeiras páginas destacam acima de tudo a programação artística local. Um deles é “Baixada On”.<sup>127</sup> Em pesquisa<sup>128</sup> no *site* foi possível acessar as seguintes matérias:

---

<sup>125</sup> A premiação ocorreu no dia 24/06/2004 no auditório do Centro Cultural da Secretaria de Cultura de Nilópolis. Ver: [www.baixadaon.com](http://www.baixadaon.com), capturado em 28/07/2004. As letras em caixa alta foram transcritas tal como aparecem na *website*.

<sup>126</sup> É uma espécie de galeria de fotos veiculada na rede de computadores. O endereço do fotoblog citado é <http://flaviomota.nafoto.net/>.

<sup>127</sup> O endereço do site é [www.baixadaon.com](http://www.baixadaon.com).

<sup>128</sup> Pesquisa é referente ao ano de 2004 (meses de janeiro a agosto).

<b>Títulos</b>	<b>Data</b>
Atrás do Poder é o mais novo espaço cultural de Jardim Primavera	10/02/2004
Amigos da Cultura buscam recursos para ajudar artistas	22/03/2004
Movimento amigos da cultura promove curso de pintura no centro de Caxias	19/04/2004
O forró na Feira de Caxias volta com força total	24/04/2004
Companhia Dança de Caxias se apresentará no centenário do América	31/05/2004
II Feira do Livro de Duque de Caixas começa nesta segunda	07/06/2004
Inscrições para concurso de Poesias de Caxias vão até dia 25/06	20/06/2004
Cinema e esporte são temas de sessão gratuita de curtas metragens em Caxias	21/06/2004
Dia 24 tem mais uma edição do Prêmio Baixada	23/06/2004
Companhia de Dança de Caxias vai se apresentar no Teatro Cacilda Becker	24/06/2004
Ministro Gilberto Gil visita Caxias – Reformas na Fazenda São Bento e Igreja do Pilar serão anunciadas	28/06/2004
Biblioteca Pública de Jardim Primavera ensina arte do trabalho do com linha e pano	02/07/2004
Centenário do poeta Pablo Neruda será comemorado em Caxias	12/07/2004
Casa da Cultura promove evento especial de Hip Hop nesta sexta	13/07/2004
Academia Mageense de Letras realiza noite de autógrafos	15/07/2004
Circuito Rio de Cinema estará em praça de Mesquita dia 17	17/07/2004
Paracambi promove sua 19ª Feira Cultural	18/07/2004
Casa da Cultura de São João leva arte ao espaço Criança Esperança	06/08/2004

Outro portal da *internet* que divulga notícias exclusivas da região é o “Baixada Fácil”.<sup>129</sup> Numa página de abertura, intitulada “Bem vindo às Baixadas” o editor nos diz que “a diversidade é uma das marcas desse conjunto de municípios nomeado por sua situação geográfica”. Num outro editorial do informativo, dedicado a comentar o lançamento de uma revista digital de poesias, o “Arrulho Digital”, nos diz que:

É pensando na nossa região, no seu potencial e nos seus problemas, que fazemos o Baixada Fácil. Temos a convicção de que só se muda fazendo mudanças, e que as mudanças passam por todas as esferas: da economia à cultura, da política à cidadania. Por isso queremos mostrar como a Baixada é capaz de mudar, fazendo o que é possível, seja com tesoura, cola e xerox ou com os recursos do ciberespaço. Da Baixada pra o mundo, do mundo para a Baixada.

Nesse trabalho de desenvolver e divulgar uma nova “imagem” da região também aparecem em destaque noticiais sobre instituições e ações que ali estão localizadas e que sinalizam para a existência dessa “outra” Baixada, como o Instituto Histórico Vereador Thomé Siqueira Barreto,<sup>130</sup> a Escola de Governo da Baixada Fluminense,<sup>131</sup> o Programa Integrado de Pesquisas e Cooperação Técnica na Baixada

---

<sup>129</sup> Endereço eletrônico: [www.baixadafacil.com.br](http://www.baixadafacil.com.br).

<sup>130</sup> Site Baixada On, capturado em 28/07/2004, com o título “Instituto Histórico Vereador Thomé Siqueira Barreto – Guardião da Nossa História”. O Instituto é localizado no município de Duque de Caxias.

<sup>131</sup> Site [www.faperj.br](http://www.faperj.br), capturado em 28/07/2004. A notícia dá conta da abertura do Curso de Introdução às Ciências Sociais em 03/07/2003, que “é destinado, preferencialmente aqueles que têm interesse em obter conhecimentos sobre os aspectos econômicos, sociais e culturais da Baixada Fluminense e desenvolver estudos sobre a região”. O curso é uma parceria entre a

Fluminense,<sup>132</sup> os trabalhos da Comissão de Resgate do Patrimônio Cultural da Baixada,<sup>133</sup> a Faculdade de Educação da Baixada Fluminense/UERJ,<sup>134</sup> o Observatório de Políticas Públicas da Baixada,<sup>135</sup> a assinatura da Carta Cultural da Baixada Fluminense<sup>136</sup> e da criação do Dia da Baixada Fluminense,<sup>137</sup> além da Carta

---

Escola de Governo da Baixada Fluminense e a Fundação de Amparo a Pesquisa no Rio de Janeiro (FAPERJ).

<sup>132</sup> O Programa Integrado de Pesquisas e Cooperação Técnica na Baixada Fluminense (PINBA) foi criado em 1992, está sediado na Faculdade de Educação da UERJ/Baixada Fluminense e “tem por finalidade articular organizações governamentais e não-governamentais da Baixada com unidades, programas e setores da UERJ, em ações que envolvem estudos, pesquisas e encaminhamentos dos inúmeros problemas que assolam a região. Capturado do site [www.baixadaon.com](http://www.baixadaon.com), em 28/07/2004.

<sup>133</sup> Site Baixada On, capturado em 28/07/2004.

<sup>134</sup> Localizada no município de Duque de Caxias. Notícias disponíveis no site Baixada On, capturada em 28/07/2004.

<sup>135</sup> O Observatório de Políticas Públicas tem sede em São João de Meriti e “é um instrumento sistemático de pesquisa, organização e difusão de conhecimentos sobre políticas públicas dos municípios da Baixada Fluminense, voltado para a promoção da cidadania a justiça na cidade”. Ele está vinculado ao Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da UFRJ (IPPUR) e a Federação de Órgãos para a Assistência Social e Educacional (FASE). Capturado em [www.baixadaon.com](http://www.baixadaon.com) em 28/07/2004.

<sup>136</sup> Capturado no endereço eletrônico [www.baixadafacil.com.br/arte\\_cultura/carta.htm](http://www.baixadafacil.com.br/arte_cultura/carta.htm), em 25/07/2004. A Carta da Baixada foi assinada na Faculdade de Educação da UERJ, em Duque de Caxias e datada em 09/12/2000. Ela é definida como um “documento-síntese”, cujo objetivo é reafirmar “a convicção dos participantes no potencial dos artistas, pesquisadores, historiadores e promotores culturais locais, ao mesmo tempo em que foram destacadas diversas diretrizes para nortear a formulação de uma política cultural para a região”. Sua elaboração foi coordenada pelo PINBA e pelo IPAHB. Segundo os coordenadores, aqueles que a assinaram são “agentes culturais, representado os mais diversos setores do universo cultural da Baixada Fluminense, tais como: teatro, música, literatura, folclore, artesanato, imprensa, pesquisa social, ecologia, artes plásticas etc.”.

<sup>137</sup> A Carta da Baixada, no seu item 21, solicita a criação do Dia da Baixada Fluminense, a ser comemorado a cada 30 de abril (segundo os assinantes do documento a data refere-se à inauguração da primeira estrada de ferro construída no Brasil, ligando o porto de Mauá à região



de Meriti.<sup>138</sup> Também é possível acessar páginas (e não apenas notícias) de instituições como o Instituto de Pesquisas e Análises Históricas e de Ciências Sociais da Baixada Fluminense (IPAHB)<sup>139</sup> e da Associação do Movimento de Compositores da Baixada Fluminense.<sup>140</sup>

Temos um complexo quadro na Baixada Fluminense, no qual convivem as lembranças e as práticas dos grupos de extermínios, o incremento do tráfico de drogas (que segundo representações dos moradores ainda não é tão ostensivo como no município do Rio de Janeiro), as representações sobre a “pobreza” e a “carência” e uma Baixada que quer ser positivada “cultural e socialmente”. A que viu nascer e crescer os pré-vestibulares comunitários no estado do Rio de Janeiro, a que cria ONGs e associações voluntárias, instituições dedicadas ao ensino e à pesquisa. A que investe em cursos de teatro, concursos de poesia, mostras de dança, exhibições de cinema e vídeo, apresentações de música. Há um grande esforço em demonstrar que essa população produz e se importa com a “cultura”, categoria cujo conteúdo aponta tanto para as expressões artísticas, quanto para uma produção científica e para o desenvolvimento de uma idéia de “cidadania”.

---

de Frago). No dia 03/05/2002, o Diário Oficial publicava a Lei n. 3.822, de 02/05/2002 que no seu artigo primeiro estabelecia o Dia da Baixada conforme o pedido da Carta da Baixada.

<sup>138</sup> A Carta de Meriti data de novembro de 1998 e é endereçada à Associação de Prefeitos da Baixada. Seu objetivo é o de sensibilizar os prefeitos da região quanto ao Patrimônio Histórico de cada município. Segundo seus assinantes (integrantes da Comissão de Resgate da História) a “Baixada Fluminense compõe uma das mais valiosas fontes para o entendimento da História do Brasil nestes 500 anos de pós-descobrimento”. Capturado no site [www.baixadafacil.com.br/historia/cartasjm.htm](http://www.baixadafacil.com.br/historia/cartasjm.htm), em 25/07/2004.

<sup>139</sup> Capturado em 05/05/2003, no site [www.ipahb.com.br](http://www.ipahb.com.br). O IPAHB é uma entidade civil, sem fins lucrativos, criado no ano de 1997 cuja finalidade é “democratizar os conteúdos sobre a História Regional”. Sua sede é no município de São João de Meriti.

<sup>140</sup> Endereço eletrônico: [www.escolaamc.hpg.ig.com.br/htm](http://www.escolaamc.hpg.ig.com.br/htm).

## 2. Música na escola

---

### 2.1 Pelas mãos de Denise – *Desvio e liberdade na Baixada Fluminense*

*A minha vida começa quando eu vim pro Rio. Aí eu já lembro das coisas. A minha vida começa na década de 70. Ditadura, a música... muita música proibida, “farofafá, farofafá...”, muitos que já morreram...*

Conheci Denise tão logo iniciei meu trabalho de campo. Eu já tinha alguns contatos com músicos da Baixada, contatos de longa data, e na tentativa de afastar minhas próprias pré-noções sobre o universo a ser estudado, e melhor compreender as relações sociais que este desenvolve no seu processo de *reprodução social*,<sup>141</sup> busquei travar conhecimento com outros profissionais do mundo da música, com especial atenção aqueles que se dedicam a ensinar música. Foi ela, Denise, quem se apresentou para mim, o que me parece um dado extremamente importante: a sua disponibilidade de participar de uma pesquisa, na qualidade de “entrevistada”. Ela soube, “de ouvir falar”, que eu realizava um trabalho sobre os músicos da Baixada e se oferecia para participar. “Em troca”, ela me pedia, que “ajudasse a divulgar a luta dos animadores culturais”. Bem, eu não sabia o que eram os animadores culturais... Tentei rapidamente explicar os limites do meu modesto trabalho, quanto aos possíveis impactos políticos (o objetivo principal de Denise era o de sensibilizar a opinião pública e em especial, o governo estadual) que ele poderia causar. “Mas você vai escrever a respeito, não vai?”, ela inquiriu depois de alguns instantes de decepção. “Vou, uma tese de doutorado, algo que tem uma circulação restrita...”, tentei me desculpar. “Mas vai

---

<sup>141</sup> Conf. Bourdieu e Passeron, 1975.

estar escrito em algum lugar, não é?”. “Com certeza”, completei. “É o que importa”, ela disse e sorriu.

Depois desse contato inicial, um pouco frustrante para ela, preocupante para mim, passamos a nos ver com extrema frequência. Quanto mais o tempo passava, ela compreendia que a minha “ajuda” ao seu ofício seria infinitamente inferior à dela ao meu. Mas mesmo assim, melhor nos relacionávamos, e acredito eu, tornamo-nos amigas. Um complexo processo de empatia e de identificação foi-se desenvolvendo entre nós.

A partir desse contato inicial, Denise se revelou de extrema importância para o desenvolvimento do meu trabalho. Para desenvolver sua atividade profissional, ela estava inserida numa *rede social*<sup>142</sup>, que foi me apresentando, às vezes de maneira formal, às vezes a partir da realização de minha *observação participante*. Com o avançar de nossa convivência, pude, paulatinamente, ir conhecendo os nós desse *mundo social*<sup>143</sup> no qual Denise se inseria. Ao acompanhar Denise e sua *história de vida* pude perceber o funcionamento e a importância da formação de redes, não só para a sua trajetória em particular. É possível ver como esse *mundo social* formado por músicos constrói seus canais e como ele é *constructo* e construtor de um *mundo artístico*, definido nos termos de Becker (1977:9):

Defina-se um mundo como a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos caracteristicamente

---

<sup>142</sup> De maneira geral, podemos dizer que essa discussão sobre *networks* é desenvolvida por autores como Bott (1976), Mitchell (1969) e Epstein (1969 e 1973). No âmbito do PPGAS, alguns trabalhos serviram de especial inspiração quanto a validade do uso do conceito para o estudo da realidade social específica aqui apresentada. Enne (2002) usa o conceito como premissa metodológica para analisar construções de memória e identidade que se desenrolam na mesma região deste estudo, a Baixada Fluminense. Outro trabalho bastante significativo é o de Heilborn (1984), no qual são apresentadas as *redes sociais* de um subúrbio carioca.

<sup>143</sup> Conforme Schutz, 1979.

produzidos por aquele mundo. Assim, um mundo artístico será constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mundo como arte.

A idéia da formação de uma *rede social* parece extremamente profícua para se pensar na natureza específica do trabalho do músico. O conceito aponta para a idéia de troca de bens materiais e simbólicos, de conquista e estabelecimento de prestígio e status. Becker destaca que o mundo artístico não é composto apenas por seus executores mais visíveis, e sim por séries de redes de trabalho artísticas, que ele chama de *cooperative networks* (1982:1). O autor também sugere que esse mundo e seus objetos são frutos de uma *ação coletiva*.<sup>144</sup>

Embora afirme que esse *universo social* apresenta características específicas, que nos permitem distingui-lo como um *mundo artístico*, não estou com isso dizendo que devemos toma-lo como um algo fechado ou isolado. Os membros desse grupo social, além da identidade de músicos e de professores de música, compartilham suas vidas com outros *domínios da realidade*. O *mundo artístico* se apresenta a partir de um universo simbólico próprio, embora não-exclusivo, ocupando um espaço especial no mapa social vigente, quanto ao prestígio e ao status dos seus membros.

Meu objetivo aqui é então, o de apontar, a partir da construção de uma *história de vida*<sup>145</sup>, as possibilidades de constituição desse universo. Como as pessoas começam a se interessar por música? Qual o sentido da música na vida desse grupo? Como trabalham e ganham dinheiro com a música na Baixada Fluminense? São

---

<sup>144</sup> "People are mobilized for collective action". (Becker, 1982:5).

<sup>145</sup> Becker, 1993.

questões mais gerias desta tese de doutoramento. Com essa primeira *história de vida*, inicio o contorno desse universo, apreendendo algumas de suas *representações sociais*, construídas interna e externamente – ou seja, como o grupo se vê e é visto.

### **2.1.1 Quem é Denise? Migração nordestina e imagens da Baixada**

Denise nasceu no ano de 1963. Assim, quando nós iniciamos nosso contato ela já estava com mais de 40 anos. Ela, como uma parte expressiva da população da Baixada Fluminense é uma migrante nordestina. Veio da Bahia para a cidade de Duque de Caxias aos 5 anos de idade, junto com a avó e primos. A mãe, os tios e as tias maternos já estavam estabelecidos no estado do Rio de Janeiro há alguns anos, quando fizeram vir a avó, Denise e um primo. Essa parece ser uma prática comum entre migrantes, principalmente os nordestinos,<sup>146</sup> na qual os mais velhos e as crianças permanecem no local de origem (no caso, os avós com seus netos), enquanto os jovens/adultos (os filhos) vão para as principais capitais do país, em busca de melhores oportunidades de trabalho. Durante muitas décadas, e até hoje em certa medida, as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro funcionam como chamariz para as populações do norte e do nordeste. As mulheres, da família de Denise, vieram trabalhar como empregadas domésticas, no bairro de Copacabana, onde conheceram os futuros maridos que trabalhavam nos mesmos prédios que elas – o padrasto de Denise era zelador. É o nome deste padrasto que consta na sua certidão de nascimento e é a ele que chama de pai.

Os homens, seus tios, foram trabalhar na construção civil. Essa trajetória não é específica de sua família. Fluxos populacionais migratórios, vindos dos nordeste, além de outras regiões do país, instalaram-se em levas, a partir de meados da

---

<sup>146</sup> Sobre identidade nordestina no Rio de Janeiro ver Morales, 1993.

primeira metade do século XX, nas regiões mais pobres da cidade do Rio de Janeiro, incrementando o número e o adensamento de favelas. Mas acima de tudo, a população nordestina escolheu a Baixada Fluminense como local de moradia, embora trabalhassem em sua maioria na capital. Maurício Abreu (1997: 107), após analisar os censos demográficos das décadas de 1930-1940, afirma: “apenas um número restrito dos migrantes veio ocupar as favelas [...]”.

Durante os anos de 1950, a intensificação da chegada de migrantes no Rio de Janeiro, algo estimado em 1.291.670 pessoas, só fez crescer a população da Baixada:

Mais importante do que o crescimento da área limítrofe do antigo Distrito Federal, que hoje constitui a Região Administrativa de Anchieta, foi entretanto a ‘explosão demográfica’ da Baixada. Com efeito, todos os municípios aí situados cresceram a taxas elevadíssimas durante o período, em muitos casos superiores a 140% [...]. Dentre os fatores que possibilitaram esse crescimento fantástico, três parecem ter sido os mais significativos: a abertura da nova Rodovia Rio-São Paulo, o baixo preço dos lotes oferecidos (posto que nada incorporavam de benfeitorias), e a possibilidade de aí se construir uma moradia com o mínimo [...] de exigências burocráticas, em contraposição ao progressivo controle da construção exercido pelo Estado no Distrito Federal (Abreu, 1997:121).

Abreu (1997) nos chama a atenção para o fato de que a população recém-chegada, em sua grande maioria, não se instalou em favelas, indo morar nos novos loteamentos das cidades de Duque de Caxias, São João de Meriti e Nova Iguaçu, principalmente. Essas terras, além de processos simplificados de regularização dos lotes, tinham preços baixos (se comparados aos preços praticados na capital, mesmo nos

seu subúrbio). Assim, a família de Denise inicialmente se estabeleceu em Duque de Caxias, local onde a tia foi morar após o casamento. Depois, a avó alugou uma casa em Nova Iguaçu, na localidade conhecida como Cerâmica. Pouco tempo depois foi a mãe de Denise quem se casou, indo residir numa casa alugada em Campo Grande, zona oeste do Rio de Janeiro. Ficaram pouco tempo lá. De volta para a Baixada, a família recém-formada foi-se instalar próximo à casa da avó de Denise, também pagando aluguel. Em julho de 1975, um tio (irmão da mãe) e o padrasto compraram terrenos num novo loteamento do município, por uma pequena entrada e baixas prestações, no bairro do Corumbá. Depois, as outras duas tias também adquiriram terrenos no mesmo loteamento. Atualmente, todos os parentes de Denise que estão no Rio de Janeiro, moram próximos, no Corumbá.<sup>147</sup>

Denise, então com 12 anos, rejeitou veementemente o novo local de moradia:

Lá era horrível, eu chorei quando fui para lá. Eu gostava da Cerâmica. Sair da Cerâmica para morar naquele lugar que só tinha mato, que não tinha rua. Lá não tinha nada. Ônibus, não tinha. Era um de manhã, outro meio dia, e outro à noite. A minha mãe gostava da Cerâmica, morávamos no centro da Cerâmica, de aluguel. Lá tinha condução, comércio, a igreja do lado dela. Lá é muito mais urbanizado, só falta ter banco. A minha mãe nunca falou mal do lugar, eu acho que é porque quando eu fui morar lá, eu chorei, eu não queria, eu simplesmente sentei num caminho daquele, porque não tinha rua, e chorei, chorei, chorei: “Porque que a senhora está me trazendo para cá? Aqui é horrível, aqui não tem nada. Isso dá medo,

---

<sup>147</sup> Da Bahia, vieram ao todo cinco irmãos: três mulheres e dois homens. Quatro vivem no Corumbá, e o quinto irmão (homem) voltou para a Bahia.

só tem mato.” Eu tinha que continuar estudando na Cerâmica, era horrível para pegar a condução.

A mãe, que como Denise diz, nunca reclamou do local, contra-argumentava: “Isso aqui é nosso, a gente tem que dar valor, porque foi aqui que seu pai pode comprar. Então é melhor do que viver de aluguel. Amanhã ou depois, eu morro, ou o seu pai morre, e como é que vocês vão ficar?”

A “explosão demográfica da Baixada” pode ser apreendida então a partir de uma dimensão simbólica importante: essas famílias rejeitavam a idéia de morar em favelas, e tinham a “casa própria” como valor, como algo que transmitia segurança quanto ao seu próprio futuro e de seus filhos. Mesmo alegando não gostar do lugar, Denise, ao se casar, seguiu o caminho indicado pelos pais:

Quando eu me casei, eu falei: “não quero morar de aluguel. Vou comprar uma casa”. Aí, nós compramos uma casa de conjunto. Foi um bloco de casas que eles construíram lá, no Corumbá. E muita gente não quis morar porque lá é horrível. Aí eu comprei já passado de outra pessoa. Depois é que nós colocamos a casa no nosso nome. Mas até hoje, eu tento sair dali... um dia em consigo. Eu não gosto dali. Nunca gostei. Eu já sai. Morei na Posse, num apartamento. Já sai outra vez, morei mais a frente. Eu falei, “tudo bem, da próxima vez que eu sair, vou sair para o que é meu.” Comprado, não alugo mais nada.

Denise demonstra rejeitar violentamente o bairro onde mora, embora sua casa seja “própria”. Já tentou alugar sua casa algumas vezes e com o dinheiro pagar aluguel em lugares “melhores”. Mas a casa definitiva, entendida como uma casa “no seu nome”, em outro lugar, é algo que ainda persegue. O que se nota, não é uma rejeição



extensiva às outras áreas da Baixada, porque como ela mesma colocou, existem “bons” lugares para se viver em Nova Iguaçu. Suas queixas, nesse momento, estão circunscritas ao lugar em que mora:

É um lugar em que você não tem perspectiva de vida, você não tem nada cultural... e tudo que você tenta colocar... como eu que já tive um centro comunitário. Nós tínhamos apresentação de teatro, dança, roda de capoeira. E as pessoas não se interessam por isso. Elas querem um centro social para curso de graça, para dar cheque-cidadão, para dar bolsas, e quer que você vá lá na prefeitura reclamar do problema que é dela, da porta dela, porque ela mesma não vai.

Eu pergunto se não havia público para frequentar o centro comunitário que ela desenvolveu:

Tinha, mas era para isso que estou te falando. Tem um público de cursos, para fazer cursos, mas para assistir a um teatro? Não tinha. Para assistir um quarteto de cordas? Não tinha. Você vai fazer uma aula de musica – não tinha. As pessoas lá tem uma mente muito voltada para o bar do João que toca o pagode, que toca o *funk*, que eles podem ir lá, discutir um futebol, ouvir um *funk*, que eles podem ir lá arrumar namorada, mas não tem essa parte cultural. E essa parte cultural do bairro faz muita falta. [...] Sabe, então essa parte falta – o saneamento, a educação do povo, de ninguém jogar lixo na porta dos outros, de você varrer a sua rua. Isso me faz falta. De você pegar um ônibus e está próximo a um teatro, está próximo de um

cinema, dever um bom filme, ir para um barzinho agradável, em que você não seja obrigada a ouvir um *funk*<sup>148</sup>, um pagode.

As suas *representações sociais* sobre o lugar podem ser sintetizadas na expressão “não tem nada”. Suas queixas podem ser divididas em :

- aquelas que se referem à “falta de estrutura do lugar”, divididas em:
  - transporte, comércio, igreja, urbanização;
  - “falta da parte cultural”: segundo seu discurso, para a não existência de espaços de divulgação e consumo de um certo tipo de produção artística;
- aquelas que apontam para uma relação de vizinhança com um certo grau de conflito:
  - falta do que se convencionou chamar de “cultura cidadã”: representada por um certo “comodismo” dos vizinhos;
  - excesso de controle social promovido pela “própria cultura do bairro”.

Quanto a este último item, Denise nos diz:

---

<sup>148</sup> Denise refere-se ao chamado “*funk carioca*”. Esse artefato cultural tem sido alvo de inúmeras polêmicas que associam o estilo musical a um *estilo de vida* marcado por envolvimento com o tráfico de drogas e a corrupção de menores. Sobre *funk carioca* ver: Ceccetto (2003), Cunha (1997), Herschmann (2000), Oliveira (1995), Ribeiro (1996), Vianna (1996, 1997) e Yudice (1997).

Lá dentro[no bairro], eu não freqüento bar nenhum, falo com todo mundo, mas eu não freqüento. Porque é como se fosse uma pessoa... uma pessoa que tivesse à toa, é como se fosse da classe baixa, uma pessoa... lá eles denominam as pessoas que freqüentam barzinho , boteco, de “gente a toa”. Claro, isso para as mulheres, os homens podem. Mas as mulheres: “ah, ela está a fim de arranjar um homem”. Ou então, “ah, ela ta a toa”. Ou é “piranha”, “vadia”, “não tem o que fazer em casa”. Lá não tem essa cultura de você [mulher] sentar, tomar uma cerveja, sem que ninguém passe e fique te olhando. Tem uma cultura mesmo... a própria cultura do bairro, isso me incomoda muito ali dentro.

A construção “lá dentro” para se referir ao bairro do Corumbá demonstra a sua visão do lugar como um espaço social específico. Um certo tipo de *região moral*,<sup>149</sup> no qual o código de conduta vigente impõe sanções sociais aqueles que lhe desrespeita. Fato sabido é que toda comunidade constrói uma linguagem simbólica própria, estabelecendo padrões morais de comportamento, com regras sociais definidas. No caso de Corumbá, a partir do olhar de Denise, nos deparamos com um contexto no qual a condição de gênero - a condição de mulher, não teria o mesmo *prestígio social* da condição masculina, a quem tudo é permitido. Teríamos lugares sociais extremamente demarcados para homens e mulheres, que causam constrangimentos quanto a circulação destas últimas. O indivíduo “mulher” estaria subordinada a um tipo de expectativa social refutada por Denise, que não concorda com a idéia de que as mulheres que “freqüentam os bares” sejam rotuladas de “mulheres à toa”. Aos poucos e sempre com mais intensidade, a categoria “liberdade” aparece no seu discurso como um valor a ser conquistado.

---

<sup>149</sup> Conf. Park, 1967.

Gilberto Velho (1978:66) em sua pesquisa sobre os moradores de um prédio de conjugados, estigmatizado em Copacabana, trabalhou com o que chamou de *unidades mínimas ideológicas*, - unidades básicas de análise para montar um sistema de classificação. Seu objetivo era descobrir porque as pessoas se deslocavam de seus lugares de origem para ir morar em Copacabana. Dentre as várias unidades que constatou, podemos encontrar as de “comércio”, “condução”, “viver” e “liberdade” – as mesmas acionadas por Denise. Ela não se refere às qualidades do seu lugar de moradia, como os habitantes de Copacabana, mas aos defeitos, ou ausências do local, aquilo que os moradores buscam na zona sul carioca. Aplicando o mesmo modelo a este trabalho, observo que, de todas essas categorias, a que expressa mais claramente às ambições de Denise é a de “liberdade”: a liberdade está em jogo quando falta transporte para o deslocamento, a “liberdade” está limitada quando não há comércio próximo, a “liberdade” está ameaçada pelo *controle social* da vizinhança.<sup>150</sup>

Essas representações sobre a condição feminina são compartilhados no bairro. Não só os vizinhos, mas a família de Denise também apresenta as mesmas leituras quanto ao lugar social das mulheres. Após terminar o ensino fundamental,<sup>151</sup> que fora cursado em escolas públicas da região, a mãe de Denise, que tinha sido abandonada pelo marido, decidiu que a filha não deveria mais estudar e que, contando com 12 anos de idade, iria trabalhar para colaborar no orçamento doméstico. Durante os nove anos seguintes, ela se revezou nas ocupações de doméstica, babá, cozinheira, lavadeira, passadeira e faxineira, até que se casou: “Na cabeça da minha mãe é o seguinte: você tem que ser dona do lar. Você não precisa estudar. A cabeça da minha mãe era: “você não precisa estudar, você vai se casar. Para que estudar?”

---

<sup>150</sup> O tema da “liberdade também se apresenta no subcapítulo “ 3.3 Mônica e o *desprestígio social*”.

<sup>151</sup> O antigo primeiro grau.

Aos conflitos familiares e geracionais com a mãe, que marcam fortemente a experiência de Denise, se sobrepuseram a relação matrimonial, que ela iniciou aos 22 anos de idade: “Durante o tempo em que eu fui casada, o meu marido não queira que eu trabalhasse. Ele dizia que mulher que trabalha é safada, ela trai o marido. Porque mulher que trabalha não presta”.

Numa pesquisa realizada em meados da década de 1980 (mesma época do casamento de Denise) cujo tema principal foi a doença mental em classes trabalhadoras, Luis Fernando Dias Duarte (1986) nos diz que:

O elemento polar da *mulher* encontra-se assim qualificado de forma muito diversa da do homem. Em primeiro lugar, ela é interna e privada, imbricando-se de maneira inextricável com o próprio sentido da casa. O mundo da rua é por ela atravessado apenas em direções muito cuidadosamente balizadas, ressaltando-se certas situações rituais de passeio ou festa e a frequência aos espaços religiosos. O trabalho, aí representado sob a forma há pouco descrita no tocante no *ethos* masculino, é um espaço que ela só pode ocupar de forma algo ilegítima, por mais freqüentemente que isso tenha de ocorrer. (Duarte, 1986:177-8).

Na década de 1990, Heilborn (1999) desenvolveu trabalho que consistiu na comparação de carreiras sexuais femininas e masculinas.<sup>152</sup> A população estudada, com idade variando entre os 25 e 40 anos, situava-se nos grupos das camadas médias e das camadas populares da Zona Norte e Subúrbio carioca. O resultado da

---

<sup>152</sup> Podemos citar uma série de trabalhos das ciências sociais nos quais a temática “gênero” é tratada: Aguiar (1997), Alves (2004) Aragão (1983), DaMatta (1989), Dauster (1984 e 1987), Duarte (1986, 1987), Durham (1983), Ferreira e Nascimento (2002), Franchetto et alli (1980), Goldemberg (1994), Guimarães (1998), Heilborn (1984, 1996, 1997, 1999, 2004), Rosaldo e Lamphere (1979), Salem (1980), Silva (2004). Ver também Bourdieu (1999), Simmel (1969), Pitt-Rivers (1977) Duby e Perrot (1991)

pesquisa confirma a idéia de que há um valor diferencial entre gêneros e entre camadas sociais. No caso dos moradores dos setores mais populares, o papel feminino e sua relação com o trabalho externo ao lar, encontrava-se em situação bastante semelhante aquela evidenciada por Duarte (1986):

Diferente das camadas médias, quando em certos contextos de fala surgia uma demanda por uma simetria entre os gêneros, elas [as mulheres das camadas populares] acatavam distintos papéis para homens e mulheres. [...] Para essas mulheres é relevante a expectativa de terem para si um homem provedor de recursos e respeito, cumpridor das obrigações morais com a casa e com a família; elas, por sua vez, cumprem com as responsabilidades que lhes caberiam: administrar os gastos familiares, controlar os recursos do grupo, cuidar e educar os filhos, executar as tarefas domésticas e contribuir, de forma considerada sempre secundária, com a ampliação da renda familiar. (Heilborn, 1999:53).

Denise, ao se recusar a desempenhar o *papel social* de mulher correspondente às expectativas da mãe, e depois do marido, quebra as regras sociais estabelecidas do seu circuito familiar e de vizinhança. Mas, apesar da percepção do marido (um garçom pernambucano), sobre as mulheres que trabalham fora, Denise voltou a se empregar, agora como copeira na prefeitura de Nova Iguaçu. Quando anunciou que iria também retornar aos seus estudos, os dois se separaram e ela durante dois anos não teve o direito à guarda da filha que tinha nascido dois anos antes:

**Quando eu sai para voltar a estudar, eu ainda estava casada. Isso foi o pé da briga. Quando eu me separei, ele ficou com a Samanta. Ele não me deixou ficar com a Samanta. Eu não levei minha filha. Ele ficou dois anos com a**

**minha filha. Eu sempre fiz de tudo para recuperá-la. E aí, mais do que nunca, eu tinha que estudar, tinha que arranjar um bom emprego para poder ter como sustentá-la.**

Ela foi cursar o ensino médio à noite, no curso de normalista, na escola Milton Campos, em Nova Iguaçu. Depois, demitida da prefeitura, foi vendedora de plano de saúde:

**Eu trabalhava, depois saí da prefeitura e fui trabalhar como vendedora de plano de saúde. Na prefeitura, eu entrei para servir cafezinho, depois eu fui até operadora de rádio. Eu fiquei lá um ano e pouco. Eu sai porque houve uma intervenção na prefeitura, mudaram o prefeito, na época o prefeito era o Paulo Leone. Aí, entrou o Gama. Aí, eu sai. Mas eu estava fazendo segundo grau à noite, no Nilton Campos. Fui vender plano de saúde. Da Golden Cross. De Nova Iguaçu. Eu fazia contato com as empresas. Isso me sustentou durante um tempo.**

Mas essas ocupações parecem ter menor importância quando Denise reconstrói sua história. Sua profissionalização e sua própria vida são redirigidas quando, através de um “colega”, ela entra em contato com um projeto educacional do governo estadual,<sup>153</sup> no ano de 1992:

---

<sup>153</sup> Os Centro Integrados de Educação Pública serão aqui chamados pela sigla CIEPs. Eram escolas públicas do governo estadual. Seu projeto educacional foi desenvolvido por Darcy Ribeiro, durante as gestões de Leonel Brizola, como governador de estado, nas décadas de 1980 e 1990.

Aí foi quando abriu o CIEP do Corumbá, eu estudando, aí um colega meu falou: “Denise, eu estou indo lá pra conversar com diretor, não quer ir lá conhecer?”. Eu disse: “não, deve ser cargo político, eu não conheço ninguém lá.” Aí, ele falou: “não, o diretor de lá é muito gente boa”. Eu fui. Nós começamos a conversar. O Ricardo [o diretor] tem uma cabeça maravilhosa. Conversamos, eu me apaixonei tanto pelo CIEP, tanto, e eu já estava fazendo magistério. Eu falei – “me dá um estágio aqui. Eu quero vir participar”. Eu já estava separada. Emprego, eu não me arriscava nem a pedir, todas as vagas já deviam estar cheias. Ele me disse: “tem vaga para faxineira, você quer?” eu disse: “você me coloca como faxineira?”. Ele disse: “não acredito que você fazendo magistério, terminando, [faltavam dois anos, no curso da noite tem quatro anos de duração] vai se submeter a ser faxineira”. Eu falei: “eu me sujeito. O CIEP paga bem. Eu trabalho com vendas, e não é todo dia, e eu preciso ter uma vida estabilizada para trazer de volta a minha filha”. contei minha história para ele: “ta bom, vou te arrumar a vaga de faxineira”. E arrumou. Eu pegava às 07:00 e trabalhava até 17:00, e a noite ia estudar. Eu fiquei dois meses no cargo. Um dia ele me pediu para ficar no almoxarifado. O Ricardo era muito desorganizado. Os CIEPs tinham almoxarifados enormes. E eu fiquei no almoxarifado. Era o CIEP Juarez Antunes, no Corumbá, 216. Eu tinha um contrato, na época, nos CIEPs era [regidos por] contrato. Os professores eram bolsistas, não eram do estado. Um dia ele me pediu para ser secretária. E quem estava fazendo a seleção era um cara que eu tinha ajudado a um tempo atrás, quando ele estava precisando de trabalho. Ele me ajudou. Ele me passou no teste de datilografia – tinha um teste e eu não passei. Mas ele me fez prometer que eu ia fazer o curso. Eu fiz. Fiquei como secretária da escola. Eu trabalhava mais com o Ricardo, ele me ensinou tudo do CIEP.



Quando Denise foi procurar emprego na prefeitura de Nova Iguaçu, foi um “amigo” quem a indicou. Também foi um “colega” quem a levou para conhecer o CIEP. Além disso, quando dos testes organizados pela secretaria de educação para o provimento das vagas de secretária, foi um outro “conhecido” quem lhe favoreceu:

E quem estava fazendo a seleção era um cara que eu tinha ajudado a um tempo atrás, quando ele estava precisando de trabalho. Ele me ajudou. Ele me passou no teste de datilografia – tinha um teste e eu não passei. Mas ele disse que eu deveria fazer o curso. Eu fiz. Fiquei como secretária da escola.

Em 1994, Ricardo, o diretor, disse à Denise que, de novo, ela deveria mudar de função dentro da escola:

E ele disse que eu iria ser animadora cultural, que eu conhecia muito a minha comunidade. Mas na animação cultural você tinha que ter uma linha artística. E eu falei, “meu Deus, o que eu vou falar [na entrevista que era feita para concorrer ao cargo], que eu sou ‘articulada na comunidade’, isso não funciona. Ele me disse: “você não toca um violão”. “Toco”. “Então, você é auto-didata, você não aprendeu sozinha? Você vai tocar cantigas com as crianças. O que você sabe você vai passar para essas crianças”. Eu achei aquilo muito superficial. Mas fui, meti a cara e fui.

Não sei se ficou claro como funcionava o sistema de contratação dos CIEPs. Esclareço melhor: os diretores de escola indicavam as pessoas que estariam concorrendo a determinadas vagas naquela instituição de ensino. Caberia à Secretaria de Educação do Estado avaliar os candidatos, ou seja, realizar a parte final e decisiva do

processo seletivo. Então, em todas as contratações diferentes pelas quais passou, Denise foi testada por funcionários estaduais, diferentes do “seu” diretor. Quando a animação cultural<sup>154</sup> foi constituída havia a figura do “coordenador geral de animação cultural”, cabia a esse profissional selecionar dentre os pretendentes aqueles que assumiriam à vaga:

Na época, o nosso coordenador, que hoje é maestro da... o Braga, ele é ou foi diretor da Escola de Música Villa-Lobos, ele toca piano... Ele olhou na minha cara, assim meio desconfiado, não quis me dar o emprego, mas o Ricardo tinha um conhecimento muito bom na época.

Durante nossas entrevistas e o trabalho de campo, a categoria “conhecimento” foi utilizada por Denise diversas vezes. Boa parte de sua trajetória profissional pode ser entendida a partir da colaboração de “conhecidos”, “amigos”, “colegas”, de pessoas que tinham algum tipo de “conhecimento”. Enfim, pelo estabelecimento de *cooperative networks* (Becker, 1982).<sup>155</sup> “Conhecimento” indica indivíduos que em certos espaços sociais gozam de prestígio social, tendo alguma influência em certas tomadas de decisão.<sup>156</sup> Quando da sua admissão como “animadora

---

<sup>154</sup> O animador cultural é uma figura dos CIEPs. Sua missão é desenvolver atividades artísticas junto aos estudantes da escola. Maiores informações sobre a animação cultural serão posteriormente dadas.

<sup>155</sup> Silva (2005:102-5) que pesquisou os estudantes de música da Escola Villa-Lobos/UniRio demonstra a importância que os alunos atribuem a pertencer a uma “rede de contatos” para a realização de suas *performances*.

<sup>156</sup> Elias (1995:17-8)) demonstra, a partir da trajetória do compositor Wolfgang Amadeus Mozart (que se desenvolve na segunda metade do século XVIII), as dificuldades de inserção social e manutenção da sobrevivência de músicos: “Na verdade, mesmo na geração de Mozart, um músico que desejasse ser socialmente reconhecido como artista sério, e ao mesmo tempo,

cultural”, o “conhecimento” do diretor da escola lhe garantiu a vaga. O coordenador negociou a entrada de Denise, mesmo não estando satisfeito com o resultado de seu teste: “O Braga só me contratou depois de muito... Ele fez assim, ‘vou te dar o emprego, mas você vai me prometer que você vai melhorar essa aula de música’.”

### **2.1.2 A animação – arte e *metamorfose***

Denise continuou trabalhando na mesma escola, lidando com o mesmo diretor, com os mesmos alunos, com os mesmos professores. Morando no mesmo bairro que vivia antes, mantendo contato com seu parentes. Entretanto, o momento que ela chama de “entrada para o mundo da animação” marca o início de um verdadeiro processo de *metamorfose*:

**E aí eu entrei para a animação cultural. Eu cresci muito como pessoa. Fui conhecer esse lado artístico da coisa. Foi a partir de 94. Porque eu era uma pessoa dentro de casa, cercada por uma religião, uma mãe que só... a mentalidade dela era “filha tem que casar, não tem que gozar, tem que trepar, e acabou”. E eu comecei a viver um mundo que eu não vivia, barzinho à noite.**

Mas, o quê encontrou de novo?

**A arte, a cultura. Eu descobri coisas dentro de mim que eu não sabia que existiam. Essa magia. É mágico isso. Da cultura. Eu não sabia o que era um teatro. Eu ouvia falar. Eu só fui no teatro ver a carochinha, quando eu era**

---

quisesse manter a si e à sua família, tinha que conseguir um posto na rede de instituições da corte ou em suas ramificações”.

**babá. Mas freqüentar um teatro, rodas de artistas, gente cantando, percussão, poetas, sair pelas ruas para escrever poesia. O Modoam ficou famoso em Nova Iguaçu por isso, nas portas ele gravava suas poesias. Então, nós saíamos, à noite, depois do barzinho, para ver ele, escrevendo. Íamos eu e o Emir, o Demetrius, pessoal artístico, de teatro, mambembe, de circo, artista plástico, eram uns 200 animadores, e eu ficava assim: “que mundo é esse, caraca”!**

O conceito de *metamorfose*, desenvolvido por G. Velho (1999:29-30), define:

A metamorfose de que falo possibilita, através do acionamento de códigos, associados a contextos e domínios específicos – portanto, a universos simbólicos diferenciados – que os indivíduos estejam sendo permanentemente reconstruídos. Assim, eles não se esgotam numa dimensão biológico-psicologizante, mas se transformam não por volição, mas porque fazem parte, eles próprios, do processo de construção social da realidade.

Podemos dizer que a *metamorfose* de Denise marca transformações profundas na sua relação com a vizinhança e sua família. Não que ela tenham se afastado completamente dessas duas unidades, não é isso. Denise vai se distanciando, uma espécie de rompimento simbólico, propiciado pelo encontro com um outro universo social que lhe atrai. A “arte” ou a “cultura” como ela mesma define, foi a mediadora desse encontro, entre Denise e seu “novo” *eu*,<sup>157</sup> que possibilitou a construção de uma nova identidade, a de artista:

---

<sup>157</sup> Conf. Goffman, 2002.

o que me mudou foi a minha cabeça, de lidar melhor com as pessoas, de poder ser o que eu sou, gostar do que eu faço, gostar do que eu sou, de dar valor. Eu acho que quando ele se descobre [o artista] ele passa isso para a arte dele. Eu não acredito..., vamos dizer que o artista tenha os momentos dele, mas quando ele... se ele é preso, se ele tem uma infância, uma vida ruim, ele consegue que uma arte, que uma linguagem, mude a cabeça dele, a vivência dele, ele transforma, ela passa aquilo para aquilo que ele faz, eu acho isso fantástico, eu acho que faz mudanças. Porque fez na minha vida.

Suas mudanças, sua *metamorfose*, explicitaram-se no seu corpo, que anunciou para a sua comunidade que uma Denise diferente estava nascendo:

A primeira coisa que eu fiz, quando eu entrei na animação cultural, foi ficar careca. Eu raspei a cabeça. Minhas roupas todas eram cortadas, minhas camisetas, calças. Primeiro que eu não usava mais saia, mais blusa de manga. Minhas bermudas eram rasgadas, minhas camisetas eram rasgadas, minhas calças eram rasgadas, muito bom... tênis sujo, chinelo, caramba. Eu achava que aquilo me fazia bem. Eu não tava nem aí. Você podia sentar no chão, você podia abrir as pernas, eu podia gritar, aquilo tava preso. É como se fosse uma coisa que estava presa, e de repente... eu pude fazer isso. Eu não sei, mas eu atribuo a arte, eu atribuo a animação cultural.

Eliminar os cabelos compridos, usar roupas rasgadas e sujas, mudar a gestualidade corporal – Denise estava alterando drasticamente seu comportamento

social, construindo uma outra *fachada pessoal*,<sup>158</sup> diferente da que já carregava.<sup>159</sup> A raspagem da cabeça pode ser considerada como uma espécie de *rito de passagem*. Denise, evangélica então,<sup>160</sup> tinha sido, uns anos antes, expulsa da Igreja Assembléia de Deus, por conta de um corte de cabelo. Ela não deliberara ter cabelos curtos e infringir as regras daquela igreja, mas uma alergia no couro cabeludo a obrigou a diminuir o comprimento das suas mechas: “eu fui passar uma química e comeu o meu coro cabeludo. Por eu ter cortado o cabelo, o pastor me excluiu. Eu estava casada ainda. Meu marido e minha mãe se revoltaram, mas ninguém foi lá brigar com o pastor. Entendeu?”. O seu tom de mágoa, com relação a esta igreja e à passividade da sua família, é evidente.

As “novas” roupas, a “nova” linguagem corporal e o “novo” cabelo podem ser vistos como os *passos* iniciais de sua carreira como animadora cultural. Becker (1963) na sua pesquisa sobre usuários de maconha nos mostra o caráter de aprendizagem que marca os primeiros momentos do consumo da droga, quer dizer, fumar maconha é algo que se aprende a partir de um grupo social. Para Denise, ser

---

<sup>158</sup> Tal como Goffman (2002: 29) define: “Fachada, portanto, é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação.” Para o autor a fachada possui duas partes: o cenário e a fachada pessoal. Esta última indica “os distintivos de função ou da categoria, vestuário, sexo, idade e características raciais, altura e aparência, atitude, padrões de linguagem, expressões faciais, gestos corporais e coisas semelhantes”. (Ibid: 31)

<sup>159</sup> Ver o trabalho de Velho (1989: 45) – “É significativo, em termos antropológicos, como isto se atualiza na própria aparência física, com mudanças no estilo do vestuário, corte de cabelo, apresentação, em uma outra direção. Trata-se, obviamente, de atualizar, através de um código visual, a adesão a certos valores e crenças.”

<sup>160</sup> Denise nasceu numa família evangélica. Passou por algumas denominações como “Assembléia de Deus”, “Universal do Reino de Deus” e “Batista”. Até que em 2000, passou a frequentar o kardecismo.

animadora cultural, sua nova *carreira*,<sup>161</sup> também é algo marcado por um aprendizado social.

Denise está, em sua *metamorfose*, aderindo a um novo *estilo de vida*.<sup>162</sup>

Eu andava igual a uma ... a animação cultural é caracterizada por isso. Eu achava aquilo o máximo. As pessoas de turbante. Trança rastafari.<sup>163</sup> Eu andava com uns caras que eram da parte de filmagem. Os caras eram uns negros, com umas barbas enormes, aqueles cabelos rastafari, aquelas roupas sujas e rasgadas. Aí as pessoas: “puta que pariu, chegou a animação cultural” [tom sarcástico-pejorativo]. Aquilo me impulsionava: caraca, eu quero ser igual. Hoje, parece bobeira [rindo]. Mas foi muito importante para mim. Foi um momento em que eu falei, caramba, isso pode? Nossa, legal, a gente não se sente embaraçado. Você não precisava viver aqueles padrões [da sociedade].

“Entrar para o mundo animação” é participar de um universo social de artistas,<sup>164</sup> que podem ser vistos como transgressores. No caso de Denise, os controles sociais exercidos pelo sistema de vizinhança e familiar se manifestaram:

---

<sup>161</sup> *Carreira*, no sentido que Goffman (2002) dá ao termo, indicando uma trajetória a ser percorrida por um indivíduo.

<sup>162</sup> Ver Velho, 1999.

<sup>163</sup> Forma de penteado de origem africana, muito difundida na Jamaica. No Brasil, o penteado é vinculado sobretudo à comunidade de músicos de *reggae*.

<sup>164</sup> Silva (2005:70) ao pesquisar músicos-estudantes nos diz que: “[...] é especialmente notável a tendência dos agentes a cultivarem certa continuidade entre uma maneira de fazer música e uma maneira de viver - entre um *modus operandi* e um *modus vivendi*.”

As pessoas que já me conheciam antes, que não eram do mundo da animação, diziam que eu estava maluca, que estava doida. Que eu tinha virado piranha. Que eu era safada. Que eu tinha pirado a cabeça.

Martí (1999) em seu trabalho sobre os jovens de Barcelona destaca a importância do gênero na análise antropológica que envolva o tema “música”. O autor nos chama à atenção para questões como: “Por que o número de compositoras é menor que o de compositores, ou por que se tem relativamente poucas mulheres que toquem sax, bateria ou que se dediquem ao jazz?” (Martí: 1999: 30). Nesse sentido, o autor aponta que mesmo dentro da música existe um *lugar social* para as mulheres. Além desse lugar simbólico, em nossa sociedade, como vemos, e apesar do grande número de mulheres envolvidas com atividades musicais, ainda pesam estereótipos sobre a vinculação com o universo da música, mesmo num contexto educativo.

Mesmo sendo um indivíduo em franco processo de individualização, Denise não pode abdicar de se sensibilizar com o que o seu núcleo de socialização básica pensa dela. Os laços de parentesco e de vizinhança não são facilmente rompidos por Denise. Podem sofrer fraturas, fissuras, mas ainda assim, mantém-se um certo nível de conexão, isto porque “a auto-imagem e auto-estima de um indivíduo estão ligadas ao que os outros membros do grupo pensam dele”.<sup>165</sup> Embora se esforce por participar de outro universo social, ela não está totalmente desvinculada das suas relações primárias, constituintes da sua *sociedade significativa*.<sup>166</sup>

A pesquisa de Elias & Scotson (2000) sobre uma pequena comunidade inglesa nos mostra as relações de poder que se estabelecem entre dois grupos distintos

---

<sup>165</sup> Elias & Scotson, 2000:40.

<sup>166</sup> Goffman, 2002.



de moradores. O primeiro grupo é composto por moradores mais antigos que se atribuem as qualidades de “tradicionais”, considerados como *estabelecidos*. O segundo grupo é formado por moradores mais recentes, aos quais são impingidos desqualificações quanto à origem e comportamento, sendo os *outsiders*. Os autores nos mostram como a produção de “fofoca” (*gossip*), ou “canais de boataria” (Elias & Scotson, 2000: 124) são importantes mecanismos de produção de fronteiras entre grupos.<sup>167</sup> Apesar de Denise não ser “alguém de fora”, vai se tornando uma *estranha*, aos olhos dos seus antigos pares, despertando-lhes a raiva, o rancor e o desprezo. O comportamento de seus vizinhos e parentes pode ser apreendido a partir destes autores, que destacam a agressividade do grupo *estabelecido* como maneira de manter definidas as suas fronteiras sociais:

Pode-se ver com mais clareza, por exemplo, o papel desempenhado nas relações estabelecidos-outsiders pelas diferenças entre as normas e, em especial, entre os padrões de autocontrole. O grupo estabelecido tende a vivenciar essas diferenças como um fator de irritação, em parte porque seu cumprimento das normas está ligado a seu amor-próprio, às crenças carismáticas de seu grupo, e em parte porque a não observância dessas normas por terceiros pode enfraquecer sua própria defesa contra o desejo de romper as normas prescritas. Assim, os outsiders interdependentes, que são mais tolerantes ou apenas suspeitos de serem mais tolerantes no cumprimento de restrições cuja observância rigorosa é vital para os membros do grupo estabelecido, para que estes mantenham seu status perante seus semelhantes, são vistos pelos grupos estabelecidos como uma ameaça a sua posição, a sua virtude e graça especiais. (Elias & Scotson, 2000: 50)

---

<sup>167</sup> Sobre o uso da boataria como instrumento de constituição de limites ver também Epstein 1969.

### 2.1.3 A animação – *desvio* e liberdade

Ao desenvolver novas atitudes corporais (“você pode sentar no chão, você pode abrir as pernas”), Denise estava contrariando um modelo existente no qual a posição social da “mulher” lhe confere certas *técnicas corporais*. Modelo esse vivido de forma muito dramática, segundo ela, em sua comunidade. Mauss (2003: 401) ao cunhar a expressão estava definindo como *técnica corporal*, “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos”. Nota-se que o autor realça a “natureza social do habitus” corporal<sup>168</sup>. O autor nos diz que “em todos esses elementos da arte de utilizar o corpo humano, os fatos de *educação* dominam.”<sup>169</sup> Ou seja, a nossa movimentação é fruto de um aprendizado social: “cada sociedade tem hábitos que lhe são próprios”<sup>170</sup>. Mauss ao singularizar a experiência gestual a partir do seu componente sócio-cultural (e não apenas biológico ou psicológico) mostra como o controle corporal está ligado a padrões grupais. Os “bons” atos, aqueles que devem ser imitados, estão ligados às pessoas que tem prestígio junto ao grupo, que os desenvolve, e é isso que “torna o ato ordenado, autorizado e provado”<sup>171</sup>.

Denise, ao romper com a *moral dos gestos*<sup>172</sup> vigente em sua comunidade, recusa a *docilização*<sup>173</sup> do comportamento corporal feminino, sujeitando-se a sofrer sanções sociais.<sup>174</sup> Mas o que tanta atraia Denise no novo *estilo de vida*?

---

<sup>168</sup> Mauss, 1974: 14.

<sup>169</sup> *Ibid.*: 405.

<sup>170</sup> *Ibid.*: 403.

<sup>171</sup> *Ibid.* :405.

<sup>172</sup> Tomo emprestada a expressão de Schmitt (1995) que, inspirado em Mauss, realiza um trabalho sobre os valores éticos que produziram gestos ideais na Roma Antiga e Medieval.

A liberdade, a liberdade que eu nunca tinha tido. Eu não conhecia essa liberdade, de sair a noite, de beber cerveja sem ser rotulada, de estar com um monte de colegas, cada um com sua vida, e nós não nos importávamos se cheirava, se fumava, se era homossexual, aquilo não importava. A liberdade fascina, de você poder fazer sem ter aquele rótulo. Esse grupo, de animadores culturais, eram pessoas diferentes, pessoas que tinham a liberdade de fazer o que queriam, de pensar, de falar, de xingar, de mandar todo mundo tomar na bunda, foda-se, de poder andar rasgado. Era uma coisa que eu queria. Estava guardado, em algum lugar dentro de mim. Estava guardado.

O encontro com os animadores culturais de Baixada Fluminense abre um novo *campo de possibilidades*<sup>175</sup> na vida de Denise, já que esta adota a *definição comum da realidade*<sup>176</sup> do grupo. É importante sublinhar o caráter relacional existente no conceito de *metamorfose*, tal como Velho (1999) o definiu. A “liberdade”<sup>177</sup> que Denise encontrou junto aos animadores culturais se encontrava em oposição à vida do bairro, familiar e religiosa, marcada pelo “enclausuramento”:

---

<sup>173</sup> Ver Foucault, 1977. O autor usa a expressão “corpos dóceis” para se referir aos processos de adestramento do corpo humano, desenvolvidos nas sociedades ocidentais, como forma de poder.

<sup>174</sup> Cabe notar o trabalho de Norbert Elias (1990, 1993). Nele, o autor nos apresenta a idéia de um *processo civilizador* e seu desenvolvimento a partir da sociedade ocidental, que leva à “univocidade” da conduta humana, que se faz pelo autocontrole.

<sup>175</sup> Conf. Velho, 1999: 28 – “[...] trata do que é dado com as alternativas construídas do processo sócio-histórico e com o potencial interpretativo do mundo simbólico da cultura”.

<sup>176</sup> Conforme Schutz, 1979.

<sup>177</sup> A “liberdade” é um tema comum quando discutimos a produção de arte nas sociedades ocidentais. Especificamente sobre o tema “músicos populares” podemos citar Hobbsbawm (1996: 218) “A arte é a única possibilidade de sair da sujeira e da opressão e alcançar uma relativa liberdade”.

Coisa que eu fui criada assim: mesmo que você não goste, você abaixe sua cabeça, respeite. Mas as pessoas não me respeitavam, elas não queriam saber se eu estava gostando ou não. Até hoje, a minha mãe é assim. Eu vivi muito enclausurada. Tinha uma coisa que queria falar mais alto dentro de mim, e eu não conseguia. A arte, então... essa liberdade da animação cultural...

Então a animação cultural me fez ver esse lado, que eu não via. A igreja, na época eu era evangélica, eu vivia casa-igreja-vida dos outros... eu mesma me anulava. Foi a partir do contato com as pessoas da animação cultural que eu mudei.

Paradoxalmente, é a mesma Baixada que aprisiona e liberta. É o grupo de amigos que faz com que ela se rebele contra os rótulos. E ela só passou a ser rotulada depois da entrada para o grupo de animadores culturais, mas como disse antes: “era uma coisa que eu queria. Estava guardado em algum lugar dentro de mim”. Para alguns grupos da sociedade brasileira pode soar estranho seus reclames quanto à liberdade no que se refere ao “vestuário, forma de comportamento, de expressão de falar, de pensar, de debater, de discutir. De falar para você: ‘não gostei’.” Parecem questões, num certo sentido, superadas para alguns segmentos da nossa sociedade. Lembro que o contato entre Denise e a animação cultural deu-se em 1994, e acho seu caso exemplar para pensarmos como as *mudanças sociais* não ocorrem de maneira uniforme dentro de uma mesma sociedade (no caso, a fluminense). Na literatura antropológica, na década de 1970, num texto de Velho (1977) sobre as vanguardas artísticas pode-se localizar alguns dos pontos discutidos até aqui: a relação entre arte e *desvio*, o *ethos* das vanguardas artísticas ligado à contestação de valores dominantes de sua época, a ambigüidade do seu *estilo de vida*, a visão que a sociedade brasileira tem sobre os artistas de uma maneira geral. Apesar de Denise não participar exatamente daquilo que Velho (1977)

denominou de “vanguarda artística-intelectual-brasileira contemporânea”, penso que no seu caso ela estava/está ligada a um tipo de movimento artístico que devido ao seu próprio caráter, representa um tipo de “ameaça” para os grupos sociais que lhes estão mais próximos e lhes parecem antagônicos. Compartilhando essa identidade de *outsider* ou *desviante*, alguns artistas (de vanguarda ou não) são rotulados de usuários de drogas, de apresentarem comportamento homossexual, de serem “desregrados”, enfim, aquilo que Denise relatou ser classificado como “gente à toa”.

\* \* \*

A antropologia social e a sociologia tem um investimento considerável no tocante aos estudos da construção e eficácia de *estigmas sociais*.<sup>178</sup> Neste trabalho, opero com as noções de três autores principais, que são Becker, Goffman e Velho, além do já citado Elias. Becker (1963) contribui com a idéia de *outsider*. O *desvio* para o autor é o produto de uma transação entre um grupo social e alguém que é visto por este como um “quebrador” de regras. Deve ser encarado como uma questão histórica, e não configura uma simples característica, presente em alguns tipos de comportamento e ausentes em outros. É o produto de um processo que envolve respostas de outras pessoas ao comportamento acusado de ser desviante. O sucesso da acusação de desvio depende da eficácia da atribuição do rótulo. Goffman, que seguia a mesma tradição acadêmica de Becker, nos fala do *estigma* como um “atributo profundamente depreciativo, mas o que é preciso, na realidade, é uma linguagem de relações e não de atributos [...] na realidade, um tipo especial de relação entre atributo e

---

<sup>178</sup> Um bom resumo do tema, até meados da década de 1970, está em “O estudo do comportamento desviante: a contribuição da Antropologia Social”, de Velho (1974).

estereótipo” (Goffman, 1988:13). Também sublinhando o caráter contextual e relacional do processo de construção de rótulos, Velho (1974:27-8) nos diz que:

O “desviante”, dentro da minha perspectiva, é um indivíduo que não está fora de sua cultura mas que faz uma “leitura” divergente. Ele poderá estar sozinho (um desviante secreto?) ou fazer parte de uma minoria organizada. Ele não será sempre desviante. Existem áreas do comportamento em que agirá como qualquer cidadão “normal”. Mas em outras áreas divergirá, com seu comportamento, dos valores dominantes. [...] O fato é que não é o ocasional *gap* entre a estrutura social e a cultural mas sim o próprio caráter *desigual contraditório e político* de todo o sistema sociocultural que permite entender esses comportamentos. Assim, poderemos perceber não só o sociocultural em geral mas, particularmente, o político nas mais “microscópicas” instâncias do sistema sociocultural.

### 3. Escola de Música

---

#### 3.1 Introdução

Quando comecei a desenvolver o trabalho de campo junto à Denise, ela dizia se sentir bastante desconfortável quanto a sua falta de formação musical. Esse desconforto se dava principalmente por conta da realização da sua atividade profissional como animadora cultural. E não só, incomodava-a também não estar “estudando” música, não estar se “aperfeiçoando” naquilo que ela dizia “mais gostar”. Dizia se sentir limitada profissionalmente e, logo, artisticamente. Para suprir essa lacuna, e desenvolver-se melhor na sua *carreira*, via como uma das *possibilidades*, o ingresso numa escola de música da rede pública.

Até antes de entrar em contato com Denise, eu não conhecia o universo das escolas de música da rede pública de um morador da Baixada Fluminense. Foi Denise quem me apresentou às suas próprias alternativas:

Tem a Escola de Música de Nilópolis. É a mais próxima da minha casa. Tem a Escola de Música de São João de Meriti. É mais longe. Tem também a Villa-Lobos. A do Rio. Mas é longe, a passagem é cara. Tem também a Escola de Música Villa-Lobos em Paracambi. Poxa, mas também é longe à beça. E eu vou gastar um dinheiro de ônibus e ainda tem que pegar um trem. Vou tentar a de Nilópolis.

Assim, seu *campo de possibilidades* para o aprendizado da música, estava constituído de limites geográficos e financeiros. Tínhamos três escolas de música na Baixada (as municipais de Nilópolis e São João de Meriti, e um núcleo da estadual

Villa-Lobos em Paracambi) e uma no centro da cidade do Rio de Janeiro (a Escola de Música Villa-Lobos). A escolha recaiu sobre a Escola Municipal de Música de Nilópolis, sendo a mais próxima e a que exigiria menos gastos com transporte, o que significava apenas uma tarifa convencional na Baixada.<sup>179</sup>

Meu objetivo neste subcapítulo é além de descrever o processo de aproximação de Denise com as institucionais formais públicas de ensino da música na Baixada, refletir também sobre minha própria experiência junto ao campo. Momento crucial para mim em termos metodológicos, ir a Nilópolis, como espero demonstrar complexificou minhas idas a campo. Em contato com Escola Municipal de Música de Nilópolis, objetivei compreender a organização social da escola e o perfil do seu alunado. Minha motivação inicial foi entender os processos sociais que a escola desenvolve para a *construção do gosto*<sup>180</sup> junto aos seus alunos. Que mecanismos seriam desenvolvidos para que a “música de conservatório” fosse ensinada? E que tipo de música é buscada por essa clientela? E que clientela é essa? Quais são suas motivações?<sup>181</sup>

---

<sup>179</sup> Para ser mais precisa, o valor da passagem era de R\$ 1,40 (um real e quarenta centavos). Para se deslocar para Nilópolis, de sua residência, Denise gastaria, entre a ida e o retorno, R\$ 2,80 (dois reais e oitenta centavos) e em torno de 30 (trinta) minutos, cada percurso. Para a Escola de São João de Meriti, ela gastaria o dobro desse valor, utilizando dois ônibus, e cerca de uma hora para a ida, e igual tempo para a vinda. Para ir à Paracambi, além de ônibus convencional, ela ainda precisaria fazer uso dos trens, e de um gasto de tempo superior à duas horas e meia, que somadas contabilizariam cinco horas gastas em transporte, por dia de aula. Para a Escola de Música Villa-Lobos no centro do Rio, ela gastaria R\$ 7,20 (sete reais e vinte centavos) e um média de 3 (três) horas entre os deslocamentos.

<sup>180</sup> Conf. Gans, 1974.

<sup>181</sup> Trabalhos sobre alunos de música (cursando o terceiro grau) foram realizados por Silva (2005) e Travassos (1999). O *locus* das pesquisas foi a Escola de Música Villa-Lobos/UniRio. Os pesquisadores estudaram o alunado, formado em sua maioria por indivíduos pertencentes às camadas médias cariocas. Além destes, podemos citar pesquisas que versavam sobre outros tipos de ensino de arte: sobre teatro ver Coelho (1989), sobre artes visuais ver Lahtermaher (1994) e Reinheimer (2002).



### 3.1.1 O susto – vertigem em Nilópolis

Acompanhei-a quando da sua primeira ida à EMMN.<sup>182</sup> Denise me fazia “retornar” a Nilópolis. Eu conhecia a cidade há muito tempo, desde os dez anos de idade mais ou menos. Tinha ido algumas vezes com minha mãe, comprar alguma coisa no comércio de lá. Anos mais tarde, por volta dos vinte anos (nos anos de 1992 e 1993), eu freqüentei assiduamente a feira municipal no centro de Nilópolis, que acontecia aos domingos pela manhã. Era uma feira grande, com muitas frutas, legumes e verduras, e confesso que me deslocava de São João de Meriti (meu município de origem) pela beleza dos alimentos que ali eram vendidos. Fui à feira de domingo durante quase dois anos e passei quase dez anos até retornar ao mesmo lugar por conta da observação participante que realizava. “Retornar” a Nilópolis foi um momento importante no meu trabalho de campo. Todos os lugares a que tinha me dirigido até então, eram “novos” para mim. Não conhecia as áreas a que tinha sido levada por Denise. Nilópolis foi o primeiro lugar a que “retornei”.

Significa dizer que aquele lugar tinha um *significado social* muito importante para mim. Diferente de outros, eu conhecera Nilópolis em outro tempo, num outro tempo da minha *memória social*. Num tempo em que não estava preocupada e ocupada com categorias antropológicas e de pesquisa, e flanava aos domingos por um lugar que era “bonito” para mim. Nas minhas memórias, Nilópolis era o lugar mais bonito da Baixada, onde gostaria de morar. Quando Denise me convidou para acompanhá-la até a EMMN fiquei bastante satisfeita. Voltaria a um lugar conhecido e querido, com ruas das quais gostava. Mas qual não foi a minha decepção. Nilópolis mudou ou eu mudei? Nilópolis não estava “bonita”. Achei o trecho de muro da linha de trem, que beira uma

---

<sup>182</sup> Para facilitar a compreensão do texto será usada a sigla EMMN para a Escola Municipal de Música de Nilópolis.

rua principal, levando da EMMN até a rodoviária, caminho que tive que percorrer diversas vezes, árido, feio, sujo e perigoso. Andando pelo centro, achava as ruas esburacadas demais, irregulares demais. As construções velhas, decrepitas, com pichações. O caos de gente, camelôs e lojas. A alternância de ruas congestionadas de tantos transeuntes, seguidas de espaços quase “inóspitos”, assustava-me. Não era aquela Nilópolis que eu esperava encontrar. Ficara feliz com a idéia de reencontrar a área que mais gostava na Baixada, pela qual mais tinha carinho, justamente pela sua “beleza”. E naquelas tardes quentes de abril de 2003, Nilópolis representou a desolação, a desordem, a sujeira e a aridez para mim.

Passei por uma experiência etnográfica de confronto – não do *outro*, distante e mediado por uma “outra cultura” – mas uma experiência clínica totalmente interna. O confronto do meu próprio olhar que se transformou através do tempo - minhas noções antigas de “belo”, “bonito”, “ordenado”, e até mesmo, “civilizado”, com o novo olhar que ganhei com os anos em que morei fora da Baixada e com a atividade antropológica.

Antes de nos dirigirmos para a EMMN, fomos, eu e Denise, almoçar. Ficamos num modesto e pequeno restaurante situado na esquina que tinha freqüentado tantas vezes. Achei tudo muito quente, sujo e acima de tudo, poeirento. Foi difícil comer ali. E eu ficava cada vez mais escandalizada – duplamente escandalizada – com o lugar e comigo mesma. Ao invés de me concentrar na minha refeição ou nas conversas que travava com minha interlocutora, ficava observando o entorno. Estávamos próximas da Prefeitura, uma área bastante movimentada. Muitos carros, homens engravatados e mulheres de salto alto na tarde de sol a pino de uma quarta-feira. Poderiam ser políticos, funcionários públicos, advogados e todo o tipo de gente que gravita próximo às prefeituras e aos fóruns (há um fórum próximo). Onde e de que maneira eu perdera o referencial daquele lugar? Que ponto de vista era esse, que eu assumia e me fazia ver de

maneira tão pejorativa, aquelas ruas, aquelas construções que eu tanto admirei no passado? O “susto de Nilópolis” não era o encontro de pré-noções a uma realidade específica. O “susto de Nilópolis” ou a *vertigem antropológica* que experimentei, e em todas as vezes que voltei ao município, tinha sempre o mesmo olhar ansioso que buscava reconhecer nas esquinas, praças e prédios, e até no rosto da população que transitava apressada, o antigo objeto de desejo. Era um viagem minha, internalizada, não do choque entre “mundos distantes”, mesmo que se trata-se apenas de diferenciações internas dentro de uma mesma sociedade ou grupo social, mas de um conflito entre *visões* (no sentido antropológico, ou seja, *interpretações*<sup>183</sup>) que se davam num mesmo indivíduo.

Num primeiro momento, confusa no restaurante, tendo diante de mim meu prato de bife com batatas fritas, acompanhados de arroz, feijão e farofa (o que também gerava um certo desconforto, pois não é o tipo de comida que eu ingira com frequência – por motivo de saúde –, principalmente se regado com cerveja, como era o caso), tentei engolir em seco minha angústia, gerada pelo estranhamento da situação. Não era apenas o meu olhar sobre o *outro* que me incomodava, mas a descoberta do meu olhar que se olhava por e para dentro de mim. Sentia-me profundamente envergonhada: estava sendo preconceituosa, etnocêntrica ao julgar de maneira tão negativa meu objeto de estudo. Estava claro para mim a felicidade que Denise sentia ao estar almoçando comigo naquele restaurante. Ela tinha me convidado. Fez questão de pagar a conta. Outras pessoas também comiam bastante satisfeitas ao nosso redor: aquele que poderia ser um *office boy* ou seu patrão advogado. A experiência do *estranhamento* se dava em dois níveis – por um viés externo que localizava naquela ambiência algo que não me era

---

<sup>183</sup> Conf. Geertz, 1989.

familiar ou agradável, e no meu Eu que se confundia ao examinar e contrapor minha própria *memória* àquela realidade imediata. Fiquei bastante ensimesmada então. Eis que algum tempo depois, uma luz se acendeu para mim. Comecei a me lembrar dos primeiros meses de doutorado e da questão (então teórica) que mais me afligia: como pesquisar meu próprio universo social (a Baixada Fluminense)? Como construir em mim a alteridade necessária para a realização do trabalho antropológico, que no meu caso era o de “observar o familiar” ?<sup>184</sup>

Se entendermos a produção da pesquisa antropológica tal como na definição de Geertz (1989:20), segundo a qual:

Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escritos não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado.

O meu problema inicial – o excesso de identificação com o grupo que iria pesquisar, estava (circunstancialmente) superado. Aproveitando ao máximo minha (dolorosa) experiência de estranhamento, poderia retirar dali elementos que me levassem à uma compreensão muito mais rica sobre os olhares produzidos a partir e sobre a Baixada Fluminense. Geertz (1989:25) ainda enfatiza que as descrições antropológicas “devem ser encaradas em termos das interpretações às quais pessoas de uma denominação particular submetem sua experiência, uma vez que isso é o que elas professam como descrições”. Eu, que me considerava alguém totalmente “de dentro” da Baixada, experimentava assim, uma relação estrangeira com aquela pequena área que

---

<sup>184</sup> Tomando-se aqui emprestada a expressão de Velho, 1997.

forma o centro de Nilópolis. Esse “susto” nunca foi totalmente superado, e confesso que lá no fundo ainda não me perdôo pelo que considero uma espécie de traição. Analisando o evento (que não é apenas um punhado de fatos reunidos, mas uma vivência afetiva, emocional) sob o ângulo científico, pode-se dizer que tive um ganho metodológico depois que compreendi as categorias (ou os seus sentidos) que acionava para hierarquizar feio/bonito, sujo/limpo/ ordenado/caótico, seguro/perigoso.<sup>185</sup> Pude num certo sentido, “ver” (interpretar) a Baixada como alguém distante dela, algo que até então tinha-me sido impossível. Mergulhava dessa forma nas poderosas *representações sociais* que grande parte da população carioca (e brasileira) tem sobre a região.

### 3.1.2 Nilópolis vem de Nilo Peçanha

A cidade que é palco deste subcapítulo é pequenina (se comparada a outras da região metropolitana do Grande Rio). Tem apenas 19 km<sup>2</sup> de extensão, mas é densamente povoada, com cerca de 153.712 habitantes segundo o último censo realizado pelo IBGE.<sup>186</sup> No *site* da prefeitura consta que:

Suas terras faziam parte da sesmaria de Brás Cubas e a sua ocupação, em torno de 1566, começou com a expansão da cidade do Rio de Janeiro. Na freguesia de São João Batista de Meriti localizava-se a Fazenda de São Mateus, com a maior produção de açúcar e aguardente da região. Em 1833, a localidade passou a fazer parte da vila de Iguaçu. Mais tarde, as terras de São Mateus foram loteadas. No local onde a Estrada de Ferro Central do Brasil construiu uma parada de trens, surgiu um povoado denominado Nilópolis em homenagem a Nilo Peçanha. Em

---

<sup>185</sup> Esse não é meu primeiro “susto”. Em artigo, falo sobre as “descobertas” de minha própria identidade, junto a grupo de jovens *rappers* e de policiais militares. Ver Costa, 2003.

<sup>186</sup> Que é de 2000.

1916, a região passou a o município de Nova Iguaçu, do qual foi desmembrado o Município de Nilópolis em 1947.

O município fica a mais ou menos 30 km de distância do centro da capital fluminense, e faz limites, além da própria cidade do Rio de Janeiro, com Nova Iguaçu e São João de Meriti.

No ideário da população em geral, e nos noticiários, Nilópolis goza de certa fama, em virtude de dois fenômenos que se auto-complementam: o samba, representado pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Beija-Flor, localizada no município, e também por ser reconhecida como uma área dominada por bicheiros. Os bicheiros são contraventores, que se especializaram no chamado “jogo do bicho”, e que por afinidade ou como forma de lavagem de dinheiro (ou os dois), são tidos (pela imprensa, pela polícia e pela população) como os grandes patrocinadores de muitas escolas de samba, inclusive, da Beija-Flor de Nilópolis. A Escola fundada em dezembro de 1948, tornou-se, e transformou Nilópolis, numa referência nacional devido aos campeonatos conquistados no Desfiles das Escolas de Samba, que acontecem anualmente na cidade do Rio de Janeiro.<sup>187</sup> Mesmo quando não é a campeã (ou uma das campeãs do Desfile), a Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis tem ficado entre as primeiras colocadas.

Para um observador externo, a cidade, e principalmente seu centro, não se diferenciam das demais que compõem a Baixada Fluminense. Lá, estão a estria formada pela linha férrea, com seus muros cinzentos cobertos de inscrições, singrando a célula principal da cidade; a Igreja Católica em posição central; a praça pouco arborizada com brinquedos quebrados. Também se fazem presente os numerosos camelôs que vendem todo tido de mercadoria contrabandeada do Paraguai, pequenos comércios de

---

<sup>187</sup> Interessante notar, que no *síte* da Prefeitura de Nilópolis, no item “Principais atrações turísticas” o que consta é “Sede da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis”.

comerciantes antigos, e novas e mais sofisticadas lojas. Tem um pequeno *shopping*. Muitos bares de esquina, uma rodoviária e poucos prédios com mais de três andares. As igrejas evangélicas vão aumentando de número cada vez mais. A prefeitura e o fórum ficam próximos, numa espécie de centro nervoso que é a Rua Mirandela, cortada por transversais que abrigam o comércio local, tanto o oficial (dos lojistas) quanto o oficioso (da camelotagem). Durante a realização do trabalho de campo, havia várias obras nas ruas do centro. O chão irregular de paralelepípedos tinha se tornado mais esburacado e verdadeiras crateras eram abertas para as obras de saneamento. A poeira era intensa, e se misturava à densa nuvem negra de fumaça que os ônibus soltavam, ao passarem nas estreitas ruas, rugindo com seus motores antigos. Durante os meses de abril à agosto de 2003, desloquei-me com constância por essas ruas. Ora sozinha, nos trajetos de ida e vinda para casa, ora acompanhada, durante o horário de almoço, com as professoras da Escola Municipal de Música de Nilópolis.

### **3.2 A Escola de Música da Nilópolis**

Retomando o início do texto, cheguei à EMMN acompanhando Denise. Na verdade, o nome oficial da Escola, que nunca vi sendo usado durante minha estadia lá é Escola Municipal de Música Professor Weberty Bernardino Aniceto.

Ela estava decidida a estudar música e essa escola lhe pareceu a melhor opção. Inicialmente ela se apresentou e perguntou quando as vagas para a próxima turma seriam abertas. A resposta foi curta: “não há vagas”. Denise respondeu: “eu sei que estamos no meio do semestre e que agora não há vagas, mas quando elas vão abrir?”. “Não vão”, foi a resposta da jovem funcionária da secretária. “Como assim, ‘não vão’?”. Denise ria, ela quando quer sabe ser simpática. “Não têm vagas”, repetia a funcionária, que baixava a cabeça e se voltava para uma papelada. “Olha, querida, eu sei

que agora não tem vagas, mas e no próximo semestre? Ou no próximo ano? Como funciona aqui? É por semestre ou é por ano?” – insistia Denise. “Olha, é muito difícil ter uma vaga, entendeu? Se você tiver assim, um amigo que seja vereador, alguém da prefeitura, então, fala com ele. Se não, você não vai conseguir.” Denise me olhou derrotada: “está bom. Obrigada”.

Na semana seguinte, eu voltei. Dessa vez, desacompanhada. Tinha minha cópia de carta de apresentação do Museu Nacional, devidamente assinada pelo meu orientador, o que, eu sabia não me abriria necessariamente nenhuma porta mágica, mas sem a qual também teria mais dificuldades. Esperei quase duas horas, até que a diretora me atendeu. E confesso que fiquei bastante feliz por ter conseguido logo da primeira vez entrar em contato com a direção da instituição. A diretora foi extremamente cordial e disse que eu poderia desenvolver minha pesquisa ali, se fosse “para mostrar as verdadeiras condições” pelas quais passam para a realização do seu trabalho. Apresentou-me para a coordenadora, que foi igualmente simpática e se colocou à disposição para contribuir com o meu trabalho.

O lugar estava passando por reformas. O prédio que utilizavam não tinha sido projetado inicialmente para ser uma escola (muito menos de música). Era a antiga sede da Justiça Eleitoral no município e do Instituto Félix Pacheco (que era responsável pela emissão do Registro Geral ou Cédula de Identidade). Eram salas pequeninas, com grossas barras de ferro e pouco ventiladas. O lugar me lembrava mais uma delegacia policial (daquelas antigas) do que uma escola. No pátio, que era apenas um corredor entre dois blocos de saletas, havia uns dois bancos de madeira. Logo na entrada, havia a recepção, na qual também funcionava a coordenação da Escola, seguida da sala da diretora. Depois vinham as pequenas salas de aula, eram um total de doze, geminadas ao bloco da administração, e atrás deste mais um segmento de salas, com muitas cadeiras



reviradas e instrumentos danificados. A empresa que realizava a reforma, segundo me disse depois a coordenadora da instituição, não era muito afeita à delicadeza dos instrumentos musicais, que simplesmente eram lançados de um lugar para o outro sem muitos cuidados. Ela, a coordenadora, pessoalmente quis me mostrar três pianos que segundo disse, foram desafinados e até danificados durante o processo de reforma. Perguntei se não haveria um lugar “seguro”, em que os instrumentos pudessem ficar até que as obras terminassem e ela respondeu que não.<sup>188</sup>

A EMMN fica na região central do município, de frente para a Estação de Trem de Nilópolis. A escola, segundo me informaram, foi criada em 1995, e na época contava com cerca de 1.500 (mil e quinhentos) alunos. Nunca tive como comprovar esses números, já que segundo alegavam, não havia um controle rígido de matrículas, mas uma espécie de “contagem por alto”. Vi vários arquivos de ferro, abarrotadas de pastas contendo fichas dos alunos, mas não me era permitido averiguá-los. Acredito até, que não se tratasse de nenhum tipo de cerceamento do meu trabalho. O fato, parecia-me, era um problema administrativo-burocrático. As fichas fugiram ao controle.

As aulas eram divididas em três turnos, chamados de “manhã”, “tarde” e “noite”. O curso tinha a duração de quatro anos (que garantia a certificação chamada de “músico em nível básico”), podendo ser estendido por mais dois anos (dando direito ao título de “técnico”). Isso significava uma carga semanal de seis horas e vinte minutos, assim distribuída: História da Música (1h30m), Percepção Musical (1 h), Teoria de um instrumento – a escolher (1h30m), Prática do instrumento escolhido – aula individual (30 minutos), Canto Coral (1h30m), Outras Aulas Práticas – aula individual (20 minutos). A mesma disciplina era oferecida em diferentes horários (e às vezes por

---

<sup>188</sup> No trabalho de Silva (2005) vemos que a precariedade material e organizacional está presente também em escolas de música de terceiro grau no Rio de Janeiro (no caso, a Escola Villa-Lobos/UniRio).

professores diversos) e o aluno tinha uma relativa liberdade em montar a sua quadre de horário. As aulas se iniciavam às 08:00 da manhã e se encerravam às 21 horas.

Além do curso de “músico em nível básico” e “músico em nível técnico”, a EMMN, oferecia o curso de “musicalização infantil”, ao qual poderiam se candidatar crianças com no mínimo 7 anos de idade e no máximo 12 anos, concluintes da primeira série de escolas regulares e o de “musicalização para a terceira idade”. Para a admissão neste último, o aluno era submetido a um “questionário”<sup>189</sup> que avaliava suas noções de língua portuguesa e de compreensão de texto e realizava uma prova de percepção rítmica.

Na chamada parte “administrativa”, a EMMN contava com oito funcionários: a diretora (que não tinha qualquer tipo de formação musical, mas era enfermeira), quatro funcionárias na secretaria, e três no chamado “apoio” (serviços gerais, de copa e faxina, além de guarda do portal da instituição). Além dos instrumentos musicais, a escola estava aparelhada com rádios e toca-fitas. Não havia aparelhos de televisão, de videocassete, ou de reprodução de DVD.

Os professores eram em número de 30 (trinta) e constava entre eles, a coordenadora. Todos os professores, exceto a coordenadora (por conta da especificidade do cargo) cumpriam uma carga de 12 horas semanais. A distribuição de professores por disciplina<sup>190</sup> estava assim organizada:

- Bateria – 1 professor
- Canto popular – 1 professor

---

<sup>189</sup> A coordenadora fez questão de frisar que não se tratava de uma “prova”, mas de um “questionário”.

<sup>190</sup> Na maioria dos casos, um mesmo professor era responsável por duas disciplinas diferentes.

- Coro – 2 professores
- História da Música – 1 professor
- Musicalização infantil – 2 professores
- Percepção Musical – 6 professores
- Piano – 6 professores
- Sopro – 2 professores
- Teclado – 6 professores
- Violão – 5 professores
- Violão popular – 1 professor
- Violino – 1 professor

### **3.2.1 O alunado**

Infelizmente, Denise não conseguiu ser admitida na EMMN. Por várias vezes, durante os meses de abril, maio e junho, vi se repetir a cena que descrevi antes. Perguntas sobre a matrícula de novos alunos sendo respondidas de maneira evasiva. Entretanto, julho chegou. Época de matrículas. Numa segunda-feira, presenciei várias sendo realizadas, por pessoas que portavam “cartinhas”, “bilhetinhos” ou mesmo que se auto-declaravam como “indicadas” por algum político ou por funcionários da prefeitura. Também lançava-se mão de nomes de “pessoas importantes do local”, como comerciantes, policiais, médicos etc. Os que eram aceitos (só vi serem aceitos os “indicados”) deveriam “contribuir” com uma lata de leite em pó. Não resisti e perguntei para quem o leite seria distribuído. A resposta foi: “ninguém é obrigado a dar. Mas a gente pede. É para ajudar um orfanato daqui da região”. Além da lata de leite em pó, o matriculado deveria pagar uma taxa de R\$10,00 (dez reais) e comprar na papelaria uma espécie de “ficha de aluno”, que constituiria a partir dali o seu arquivo escolar (que

depois seria colocado nos famigerados armários de ferro). Após uma semana mais ou menos, esse processo se encerrou, mas vi exceções serem abertas e pessoas sendo matriculados poucos dias antes do início das aulas.

Como já disse, não havia um critério de controle quanto da admissão dos alunos. Era difícil precisar a origem, a idade, o gênero do aluno. Como essas informações não estavam disponíveis para mim, de maneira sistemática, fui inferindo minhas informações a partir de minha própria observação e confrontando-as com as da direção e da coordenação. Logo no início do trabalho, uma coisa ficou clara para mim – a presença marcante da população de terceira idade. A diretora acreditava que eles representavam 50% do total do alunado. Era um número bastante expressivo e que eu não teria como conferir. Mesmo se tentasse contar nas turmas, jamais teria um número próximo da realidade, devido a plasticidade da grade. Poderia estar contando o mesmo aluno várias vezes, devido a inexistência de um horário comum de turma. Mas uma coisa era certa – a sua visibilidade. Eles “ocupavam” muito mais a ambiência da escola do que os mais jovens, mesmo os adolescentes. Estes e a população de jovens adultos, entravam e saíam rapidamente da escola, sempre apressados nas suas idas e vindas. Os mais velhos, não. Chegavam antes da aula marcada com horas de antecedência e jamais saíam assim que as aulas se encerravam (a não ser a última aula que terminava às 21 horas). Tinham sempre algo a mais para conversar com o professor, alguma dúvida para tirar com a coordenadora, algo a pedir à diretora. Mesmo quando não podiam estar em sala de aula, ficavam pelo pátio, nos bancos, com suas sacolas com linha de crochê ou tricô. Trocavam receitas, contavam histórias sobre os filhos e suas vidas.

Não demorou muito, foi preciso só uma semana para que me abordassem. Um grupo de senhoras, que aparentavam ter mais de 65 anos me cercou no corredor na instituição: “Vem cá! Você não trabalha na Prefeitura não, né? Você não está aqui para

contar para o Prefeito que a gente não sabe tocar, né? Você vai contar para ele que a gente não sabe tocar?”

Eu ri e achei que fosse brincadeira, mas elas mantiveram o olhar, impassíveis ao meu redor. Por que aquela preocupação com o prefeito? Elas temiam que a escola fosse fechada porque não “sabiam” tocar? Era realmente isso? Demorei algum tempo até acreditar que elas falavam sério. Disse que não, não trabalhava para a prefeitura. E que ao contrário, gostaria que o meu trabalho contribuísse com a escola delas. Elas ficaram desconfiadíssimas, e acho que não acreditaram muito em mim. Para elas, eu era um agente infiltrado pela prefeitura, para descobrir-lhes os furos.

A escola não exigia o uso de uniforme, mas era vendida uma camisa de malha com o nome da escola, que todas – eram na sua maioria mulheres, gostavam de ostentar sobre o vestido florido. Pareciam muito felizes. Alegres. Orgulhosas de “estarem estudando com aquela idade”, muitas me disseram. Ou seja, para além da situação de aprendizado, *sociabilidades* eram ali desenvolvidas. As histórias eram muito parecidas – casaram-se cedo, tiveram muitos filhos, trabalharam muito, em casa ou em atividades de baixa remuneração, não tiveram a oportunidade de frequentar a escola regular. E sempre alimentaram o sonho de “aprender a tocar”. Violão e teclado eram os principais instrumentos. Trocavam conhecimentos, de receitas de bolo aos hinários das igrejas protestantes. Todas as senhoras que ali conheci, da chamada terceira idade, eram do grupo religioso “evangélico”.

Quando a diretora e a coordenadora me trouxeram a informação de que a maioria dos alunos era composta por protestantes, confesso, não acreditei. Imaginei que elas (diretora e coordenadora) é que fossem, e que essa era a imagem que gostariam de passar da escola. Um grande engano meu. Quanto aos alunos mais jovens é difícil de informar, mas no caso dos mais velhos, ou melhor, mais velhas os sinais são mais

evidentes: os cabelos compridos rodilhados em volta da cabeça em grossas tranças, as saias longas de tecido pesado, as blusas de cetim ou seda de gola alta e mangas quase beirando os cotovelos.

A diretora muito generosamente apresentou-me aos professores e pediu que me deixassem assistir suas aulas (ela fez o mesmo convite quanto as reuniões de professores e coordenação). Mas essa experiência acabou não sendo muito produtiva. As pessoas logo notavam que eu não era uma aluna regular e queriam saber o que estava fazendo ali. Minha introdução em algumas aulas teve um efeito muito perturbador, e não me sentia bem competindo com o conteúdo das aulas. Abri mão desse espaço (que certamente se mostraria muito rico), assistindo somente as aulas de História da Música. Essas turmas geralmente tinham mais de 40 alunos, de forma que eu conseguia passar sem chamar muita atenção. Mesmo assim, frequentei a aula poucas vezes. Durante o dia, o que fazia era realizar entrevistas formais com os professores que se achassem disponíveis, e nos intervalos vagar pelos corredores, conversar com aqueles que estão no entre aulas, ficar no pátio ouvindo ao longe o que se tocava nas aulas práticas – o que com muita frequência era “música evangélica”.

### **3.2.2 As aulas públicas**

Mas houve um evento em que a escola se mostrou e que não precisei me camuflar. Na última semana de maio, comemorava-se a Semana da Música. Para festejar, e para acelerar as obras de reforma da EMMN, durante toda a semana, as aulas seriam públicas, e aconteceriam no Teatro Municipal de Nilópolis. A idéia era reunir não só o aluno, mas seus familiares e moradores da região. Nem todos os professores deram suas aulas “normais” e muitos aproveitaram o momento de “palco” (que foi

devidamente preparado com som e luz especiais) para se apresentar e a seus alunos. Coisas que intuía durante a vivência na escola, ficaram mais evidentes.

O professor subia ao palco e ia apresentando cada aluno, que executava sua performance. Não era feita qualquer referência à música que seria executada: nome do autor, da composição, qualquer informação sobre o ano da composição. Existia apenas a música. Geralmente, os mais jovens executavam músicas conhecidas da chamada mpb. Músicas que ficaram famosas com artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Marisa Monte, Herbert Viana, Djavan, Tim Maia.<sup>191</sup> Eram dedilhadas ao piano, tocadas no violão, ou simplesmente cantadas. Notei também uma grande profusão de músicas evangélicas, estas apresentadas pelo grupo da “terceira idade”. Mas o que chamou-me mais a atenção foi a recorrência com que certas músicas populares norte-americanas eram apresentadas com letras em português com conteúdo evangélico. Então, o arranjo de “My Way”, que ficou famosa na voz do ítalo-americano Frank Sinatra, aparecia com letra que fazia referência ao “louvor do senhor”.

Em dado momento, o secretário de cultura do município, que estava presente, perguntou se podia cantar também. O professor-músico (um pianista) disse que sim, tudo bem. No palco, o secretário cantou “New York, New York”, outra canção popular americana, e sapateou. Após, apresentou, de forma cantada, a “Oração de São Francisco de Assis”. Segui-se a ele, um jovem evangélico que executou o hino “Segura na mão de Deus”. Depois, um outro jovem rapaz cantou “Fascinação”.<sup>192</sup>

O gênero clássico só foi executado durante as aulas públicas quando da disciplina História da Música. A professora optou por realizar uma aula bastante lúdica, onde expunha as características do “Barroco”. Primeiro, uma aula expositiva sobre a

---

<sup>191</sup> Músicos brasileiros que geralmente são classificados como pertencentes à rubrica MPB (Música Popular Brasileira.)

<sup>192</sup> Versão brasileira de famosa canção norte-americana.

arte européia XVIII, na qual usou muito material iconográfico, distribuído aos alunos que estavam na platéia. Os alunos não pareciam muito interessados. Olhavam quase que mecanicamente as imagens que passavam rapidamente de mão em mão. Após, a professora com o auxílio de uma aparelhagem de som ilustrava seus exemplos. Não tenho medo em afirmar, que aquele pareceu o momento menos interessante da apresentação para os alunos.

### 3.2.3 O repertório

Conversamos depois da aula – eu e a professora de História da Música. Queria saber do interesse dos alunos pela música clássica: “Nenhum. Raro, muito raro. Os alunos não gostam. Eles querem é aprender a tocar e cantar a música da igreja que freqüentam ou então aquela que escutam no rádio”.

E realmente, durante meu trabalho de campo esses eram os sons dominantes na EMMN. Não vi, da parte da direção, da coordenação ou mesmo dos professores qualquer tentativa no sentido de impor ou mesmo direcionar o **gosto** dos alunos. Eles já chegavam na escola com o seu repertório pré-definido e os professores é que tentavam trabalhar em cima das canções que eles apresentavam, num processo de **negociação** bastante complexo – era daí que surgia “My way” com letra evangélica. O professor não abria mão do arranjo, mas o aluno tinha espaço para exprimir sua religiosidade. Segundo um professor: “ou você toca o que eles querem, ou simplesmente não consegue trabalhar”.

Os professores pareciam, para os alunos, bastante flexíveis quanto aos estilos a serem trabalhados nas aulas práticas. Não que aprovassem o **gosto** dos seus alunos. Alguns me pareceram queixosos e desestimulados, sentiam-se englobados pelo alunado. Mas simplesmente, achavam que a melhor política a ser desenvolvida era o da evitação



do conflito, e só entre eles, comentavam quase entristecidos, o “tipo” de música que os alunos ouviam.

O que via na EMMN destoava bastante de minha perspectiva inicial. Quando cheguei à escola imaginava que os professores com poderosos pulsos, e um senso estético fechado e direcionado, manipulassem os repertórios a seu bel-prazer. Mas tirante algumas aulas extremamente específicas, aula a aula, a programação era redefinida e o aluno tocava “o que mais gostasse de tocar”. Fiquei espantada com tamanha abertura, tinha como parâmetro o modelo de trabalho que é desenvolvido na Escola de Música Villa-Lobos (localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro), que segundo me contam a professora de piano ainda usa uma pequena régua para indicar, com “leves” batidas na mão do aluno, seus erros durante a execução de uma peça. Ou do professor que leciona “Estética” e diz para os seus alunos o que é boa música e o que não é.

Ali, naquela escola improvisada de Nilópolis, a *negociação* era contínua, e não se fazia nos termos tradicionais que marcam a distância social e simbólica que nos acostumamos a ver entre alunos e professores. Podemos dizer, que, num certo sentido a hierarquia social era subvertida, redefinindo os papéis sociais entre “alta cultura” e “cultura popular”.<sup>193</sup> Aqueles que poderiam ser vistos como os mais frágeis na relação: os alunos, das camadas populares, com pouco ou nenhuma formação escolar, detentores de pouco capital simbólico, adeptos da cultura de massa laica ou evangélica, estabeleciam os termos da *interação social* que desenvolveriam com aqueles que supostamente seriam detentores de maior *prestígio social*: os professores, das camadas

---

<sup>193</sup> Conf. Gans, 1974.

médias, acadêmicos (alguns mestres e doutores na área), detentores de *bens simbólicos*,<sup>194</sup> consagrados a uma cultura erudita ou de elite.

### 3.3 Mônica e o *desprestígio social*

*Teve uma coisa que me magoou muito. Acho até que pesou para que eu me separasse do meu marido. É que os amigos dele não respeitavam o meu trabalho, sabe. “Quê, professora de música?”, eles riam. “E isso lá dá dinheiro?”, mas eles não sabem nem o que é música clássica. E ficavam me perguntando para que eu tinha feito faculdade daquilo. Eles achavam que era tanto estudo à toa*

Mônica é a coordenadora geral da Escola Municipal de Música Professor Weberty Bernardino Aniceto, na qual também responde por três cadeiras: as de piano, de teoria e de percepção musical. É uma mulher negra, de aparência jovial, com 35 anos de idade, divorciada, sem filhos. Alta e magra, de fala rápida e gestualidade marcante, estava sempre vestindo calça jeans e camiseta de malha, os cabelos alisados e tingidos no tom castanho escuro. A decisão de incluir a *história de vida* de Mônica entre as demais partiu do fato dela apresentar um diferencial em sua *carreira*: é a única da *rede social* que possui o terceiro grau completo e formação acadêmica em Música.<sup>195</sup> Mônica

<sup>194</sup> No sentido que Bourdieu (1974) dá ao termo.

<sup>195</sup> Num certo sentido, ela seria, na *rede* estudada, a única professora-profissional. Esta pesquisa busca discutir as trajetórias de músicos-professores, com ênfase no seu trabalho docente (mesmo que informalizado). A discussão a respeito da profissionalização dos músicos, no tocante as distinções entre músicos profissionais ou amadores não são o objeto de estudo deste trabalho, até porque à medida que a pesquisa se desenvolveu essa temática não

é bacharel em piano<sup>196</sup> pelo Conservatório de Música do Rio de Janeiro.<sup>197</sup> Também é psicóloga formada pela Universidade Federal Fluminense, com especialização *lato-sensu* em sexualidade humana.

Mônica nasceu em Nilópolis, local em que sempre residiu. Seus pais nasceram no município do Rio de Janeiro, foram moradores do subúrbio carioca. Como boa parte dos habitantes da Baixada Fluminense, vieram para região em busca dos baixos preços dos loteamentos.

Durante a realização do trabalho de campo na EMMN,<sup>198</sup> Mônica sempre foi muito cortês e participativa. Nunca recusou uma entrevista, ou fez qualquer restrição à pesquisa. Achava “muito legal” alguém se interessar pela música na Baixada, principalmente numa escola pública, em que segundo ela, “falta muita coisa”. Sempre muito despreendida, quando lhe perguntei sobre seu salário ela riu e disse: “pra você não achar que é mentira minha...”, abriu sua bolsa, retirou o contra-cheque que recebe da Prefeitura de Nilópolis e estendeu-o para que eu examina-se. Ela está matriculada como coordenadora da escola, num regime de 40 horas semanais. Seu salário líquido

---

apareceu a partir dos pesquisados. Mas é importante salientar que estas distinções existentes e constituem importantes referências quanto à construção da identidade de músico. Finnegan (1989:16) a respeito da tipologia “profissional”, “semi-profissional” e “amador” diz que: [...] the problematic of the terms ‘amateur’, ‘professional’ and ‘semi-professional’ are not just of academic interest but can enter into the perceptions and actions of those involved in local music. The label ‘professional’ is used – and not only in this case – as an apparently objective, but in practice tendentious, description to suggest social status and local affiliation rather than just financial, or even purely musical evaluation.”

<sup>196</sup> Segundo ela, além das aulas de piano, está habilitada em regência de coral, aulas de canto e harmonia.

<sup>197</sup> Instituição de ensino, situada no centro da cidade do Rio de Janeiro.

<sup>198</sup> Conforme já tinha sido convecionado neste trabalho, a sigla EMMN refere-se à Escola Municipal de Música de Nilópolis, nome não-oficial, mas utilizado comumente para a Escola Municipal de Música Professor Weberty Bernardino Aniceto.

mensal, no mês de setembro de 2003, era de R\$485,00 (quatrocentos e oitenta e cinco reais). A quantia, segundo ela, “é ridícula. Eu tenho vergonha de mostrar esse contracheque. Mas é o que a gente ganha”. Apesar de considerar seu salário baixo, Mônica diz não passar por dificuldades financeiras graves, pois dispõe de auxílio familiar. Filha única, diz que sempre se sentiu “discriminada”, vítima de *estigmas sociais*, principalmente no tocante a sua “cor de pele” e à sua origem baixadense:

Eu não tinha uma condição de vida ruim, financeiramente a minha vida não era ruim. Mas a discriminação que eu vivia quando fazia faculdade, lá na UFF,<sup>199</sup> é porque eu era da Baixada. Era porque eu morava na Baixada e por causa da cor da minha pele. As pessoas me perguntavam: “tu mora aonde? Na Baixada? Ah, mas é muito perigoso.” Porque na cabeça das pessoas [da Zona Sul] era aqui que morriam as pessoas, era aqui que tinha tiroteio, era aqui que tinha bandido, era aqui que era lugar de desova. Lá, na Zona Sul, mesmo na zona norte e na zona oeste, as pessoas acreditavam que não tinha nada disso. As coisas ruins eram todas voltadas para cá. Agora, não. Agora está geral. Não é mais “a Baixada Fluminense”, é na zona oeste, é na zona norte, principalmente na Zona Sul. Porque o que aconteceu... é na Zona Sul que estão as pessoas de poder aquisitivo maior. Então, no que as pessoas acreditam? Que os pobres saem daqui para assaltar lá, para roubar lá. Até a melhor droga não vem para cá. Vai para lá. A cocaína mais refinada vai pra lá.

### 3.3.1 Os passos da carreira – família, cor e origem

Os *passos iniciais* na *carreira* de musicista se deram por influência de uma vizinha. Primeiro, Mônica teve com esta aulas particulares por seis anos, até que no

---

<sup>199</sup> Universidade Federal Fluminense, localizada na cidade de Niterói (RJ).

início da adolescência foi estudar no Conservatório de Música, no qual permaneceu por mais de dez anos, bacharelando-se na instituição:

Eu comecei a estudar música com seis anos. E nunca parei. Fiz do básico até a faculdade. Dos seis aos 12 anos, eu estudei com uma professora particular, que também era aluna de música da UFRJ. Ela era minha vizinha de frente, e eu ficava escutando e vendo ela tocar piano da minha varanda. Até que um dia ela me convidou para ir na casa dela. Eu quis fazer piano na hora. Ela foi conversar com a minha mãe, que respondeu que nós não poderíamos comprar um piano. Mas ela se ofereceu para me dar aulas no piano dela. Foi ela quem me levou, anos mais tarde, para fazer um teste na UFRJ,<sup>200</sup> era uma espécie de teste vocacional, para ver se eu tinha habilidade para música, e eu tirei a nota máxima. Mas meu pai achou que não ia dar horário porque eu fazia o ensino fundamental. E acabei indo para o Conservatório, com 12 anos de idade.

O apoio familiar, principalmente do pai, que era músico,<sup>201</sup> também foi importante para sua opção de *carreira*:

Meu pai era o meu ídolo. Meu pai também era músico. Tocava sax. E todo dia quando eu chegava da aula, meu pai pedia para eu mostrar para ele o que tinha aprendido. Eu sentava no piano e tocava. Ele sempre pedia para eu tocar para ele. Ele gostava muito das valsas de Strauss.

---

<sup>200</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro. Na instituição, além do curso superior de Música, oferecido pela Escola de Música, há também cursos básicos e técnicos na área.

<sup>201</sup> Silva (2005), em seu trabalho junto aos alunos da música da Escola Villa-Lobos/UniRio nos mostra que muitos dos estudantes da instituição pertencem à famílias de músicos.

Ela aponta como um *momento crítico*<sup>202</sup> para sua *carreira moral* um evento ocorrido no Conservatório. Este evento foi importante não só para sua profissionalização, já que uma professora a convidou para ser sua substituta durante um curto período, iniciando assim sua atividade como docente, como também, segundo ela, lhe desvelou como era percebida no mundo do Conservatório, e por extensão, pelas camadas médias da Zona Sul carioca:

Uma professora minha, que estava com problemas de saúde, escolheu-me para ser sua assistente. Eu buscava as aulas na casa dela e transmitia para os alunos. Isso foi muito bom para a minha vida, muito bom para o meu currículo. Eu era uma aluna muito tímida, e um dia a professora disse: “hoje é o grande dia, em que eu vou escolher uma aluna”. Ela não tinha contado nada para mim antes, ela fez uma surpresa. Foi nessa época que eu tinha perdido meu pai, eu tinha 16 anos. Eu estava muito calada e muito mais introspectiva do que eu já era.

Ao ser escolhida, entre os outros alunos, Mônica não contava com a reação de uma colega de classe, que suscitou um *drama social*<sup>203</sup> de extrema relevância quando esta reconstrói sua *história de vida*:

Então, tem esse episódio da minha vida, é muito marcante. Foi nesse dia da escolha, da professora que me escolheu para substituí-la, eu havia passado para o último ano do curso técnico, eu já ia para a faculdade logo após. Então, ela me deu um susto quando disse que eu ia substituí-la. Eu estava muito abalada na época, com a morte do meu pai, e uma menina da minha turma, olhando para mim, falou com a professora: “Logo essa, que mora na Baixada e é preta?”. Eu já estava abalada com a

---

<sup>202</sup> Conf. Hugues, 1980. O autor define o conceito, apontado para situações de vida nas quais os indivíduos sofrem transformações nas suas trajetórias.

<sup>203</sup> Turnr, 1974.

situação de ter perdido o meu pai, [...]. E eu adolescente, tudo em flor. Aquela aluna falou aquilo, foi horrível. A mãe dela também veio falar na escola. Também não concordou com o fato de eu ser a escolhida da professora. Isso gerou uma polêmica no Conservatório. Muitas mães se revoltaram com a atitude de aluna e de sua mãe. Isso chegou à direção da escola, que na época era a D. Amália Conde (mãe do político Conde). E ela disse: “Calma, minha filha. De jeito nenhum você vai ser discriminada aqui. Isso é o maior orgulho para a gente.” Por que não era só ser da Baixada, era também a coisa da cor da pele. A Baixada era muito entre aspas. Elas, as pessoas que não gostavam de mim, frisavam muito a questão da cor: “mas ela é preta”. Então, o meu problema não era só morar na Baixada, mas era por causa da minha cor também.

O sentimento de discriminação, de se sentir portadora de *estigmas sociais* que lhe trazem dificuldades quanto ao *trânsito social*, dão o *tom*<sup>204</sup> da entrevista de Mônica, que se converte numa espécie de desabafo. Pelo demonstrado durante a reconstrução de sua *biografia*, outro momento de *estranhamento* e deslindamento das percepções externas sobre sua própria *identidade social* ocorreu durante o período de graduação na Universidade Federal Fluminense, quando estudava Psicologia:

Dos meus colegas eu também sentia um preconceito. As pessoas deixavam de me convidar para as festas. Elas falavam: “ah, você não vai, né? Você mora longe, não é? Em Nilópolis, Mesquita?” Tinha um que brincava: “Deve ter muito mosquito, lá.

---

<sup>204</sup> *Tom* é usado aqui enquanto um conceito antropológico. Ela aparece sendo usada por Bateson (1967) quando fala de um “tom de comportamento apropriado”. Entretanto, minha decisão em tomá-lo como categoria de análise, dá-se pelo modo como Velho (1978 e 1947) se utiliza do termo, conferindo a ele um tipo de valor metodológico que me parece bastante útil aqui.

Mesquita, mosquito, mesquita, mosquito...”. Tinha umas coisas assim: “Você mora aonde? São João de Meriti? O que é isso? São João não é aquele da Bíblia? Foi ele quem fundou essa cidade?” E ficavam esses deboches. Na época em que eu fiz UFF eram poucas as pessoas da Baixada. A maioria era de Jacarepaguá, Méier, Tijuca, da Zona Sul tinha um número grande, e tinha o pessoal de fora, de outros lugares do estado e até de outros estados. Um dia houve um evento na UERJ<sup>205</sup>, no qual minha turma foi participar. No final do dia a professora falou: “olha, vocês que moram longe, é melhor vocês dormirem aqui. Tem que estar de volta amanhã de manhã, e vocês não vão conseguir”. Essas coisas me chateavam muito no começo.

A família parece ser para Mônica um importante referencial, não só pelo apoio que demonstraram quanto à sua profissionalização (sendo o pai a figura mais expressiva) quanto para o que ela chama de “luta” (na qual o destaque é a mãe):

Porque a minha mãe, ela sempre me criou assim: “você sabe que é morador de Nilópolis. Você sabe que também tem uma discriminação por causa da sua cor, da sua pele, da sua posição, e por causa de onde você mora”. Então, eu fui estudar Música Clássica, no Conservatório Brasileiro de Música... para piorar as coisas, né! A minha mãe sempre preparou a minha cabeça para isso. Para as coisas que eu ia enfrentar. Ela dizia: “você é pobre. Você é negra. As pessoas tem muito preconceito a nível da cor da sua pele. Então, por causa disso tudo, você tem que procurar ser a melhor, porque a gente sabe que as pessoas vão te cobrar. Então, você tem que ser a melhor. Você sempre deve estar se dedicando para ser “aquela” profissional. Porque

---

<sup>205</sup> A Universidade Estadual do Rio de Janeiro fica no bairro do Maracanã, zona norte do Rio de Janeiro. Interessante notar que a UERJ se encontra mais próxima do local de moradia de Mônica, do que a UFF, para a qual ela se dirigia para assistir às aulas de graduação em Psicologia.



isso, ninguém vai poder tirar de você, que é a sua sabedoria, o seu prestígio. O que você vai fazer, para construir o seu nome, na profissão que você está querendo abraçar. O que falarem, você vai tirar de letra. Porque a cor da pele, a condição social e o local em que você mora, não tem nada a ver com a profissional que você vai ser.” A minha mãe me criou sempre falando isso.

Diferente de outras *trajetórias*, sua entrada para o mundo da música não representa um rompimento com a sua família de origem, mas um tipo de continuidade de uma tradição familiar. Sua “vocalção” musical foi estimulada pelos pais, os seus principais incentivadores. Entretanto, após seu casamento, que aconteceu quando tinha 24 anos, não recebia o mesmo tipo de estímulo do marido, um comerciante da região. Durante o casamento, teve sua experiência mais marcante de *desprestígio social* por conta de sua profissão:

Nós fazíamos uns churrascos no final de semana, em que a gente recebia os amigos do meu marido. Gente daqui da região, principalmente gente do comércio, como ele. Eles riam quando eu dizia que era professora: “Coitada!”. Ser professora é ser coitada para muita gente. Isso me irritava. Eu tenho terceiro grau. Sou professora de música clássica. Aí é que eles não entendiam mesmo. Achavam que a minha situação era pior ainda do que do restante das professoras.

A profissão de docente, como vemos na fala acima, tem sido vista, de uma maneira geral, como um tipo de ocupação não muito prestigiada. “Ser professor” é comumente associado, ao recebimento de baixos salários, a estar submetido às condições de trabalho precárias (para aqueles que trabalham em instituições públicas, principalmente), embora, e talvez por isso mesmo, reconheça-se o considerável

investimento que um indivíduo deve fazer para se tornar um docente. No tocante ao *mundo da música*, ser professor aparece, em vários momentos, como uma espécie de segunda opção. No discurso dos músicos (especialmente aqueles que possuem o terceiro em Música), é comum a idéia de que trabalhar ensinando música, é algo que se faz em virtude da dificuldade em se conseguir ganhos regulares com a atividade de músico.<sup>206</sup>

Em pesquisa realizada junto aos estudantes (de terceiro grau) de música da Escola Villa-Lobos (da UniRio), Elizabeth Travassos, ao perguntar aqueles que já tinham uma identidade profissional de músico constituída, o porquê de freqüentarem a instituição, a resposta comum apontava para a “[...] instabilidade dos ganhos como profissional autônomo de música [...].” Numa perspectiva mais instrumental, o diploma é uma esperança de estabilização financeira porque possibilita os vínculos empregatícios com escolas oficiais” (Travassos:1999:124). Assim, a licenciatura em música é algo que aparece desprestigiado, sendo o “abrigo de músicos que encaram o magistério como tábua de salvação, garantia de uma renda mínima, mas que investirão, de fato, nas atividades mais valorizadas de composição ou de performance.” (Travassos, 1999:125).

Mônica não só é desprestigiada na sua opção profissional apenas por aqueles “de fora”, mas também, no conjunto das *representações sociais* do mundo da música, sua “opção” não é a mais valorizada.

### 3.3 Outro passo importante na *carreira* – a Zona Sul

Apesar de Mônica num trecho acima da entrevista, ao citar à mãe, falar que “é pobre”, segundo ela a condição de classe nunca foi de fato um problema, já que não se

---

<sup>206</sup> Na tese de doutoramento de Silva (2005) sobre estudantes de música, relata-se o quanto a opção pela música pode ser desvantajosa do ponto de vista dos ganhos financeiros. (Silva, 2005:72-3).

considera realmente “uma pessoa necessitada”. Isso, aliás, até aparece como um marcador de *distinção social* com relação ao restante da população de sua região. Mas isso não impede que um tipo de *alteridade* apresente-se nas *interações sociais* que desenvolveu/desenvolve com pessoas da Zona Sul carioca. Vê-se claramente que há uma *categoria social* que vincula as pessoas da Baixada Fluminense a uma *identidade*, e uma outra opositiva, da Zona Sul:

Agora, quando as pessoas te perguntam: “de onde você veio? Onde moram os seus familiares? Como se chama o seu pai? Qual a profissão da sua mãe?”, aí começa a discriminação. Começam a discriminar você por aí. Eu, nem tanto, porquê? Porque meu pai é militar, tenente do Exército, meu avô era major. Meu pai morou muito tempo no Engenho Novo. A família do pai dele era de Jacarepaguá. Minha mãe é enfermeira, também nascida em Jacarepaguá, na Praça Seca. Então, eu estava num outro contexto. Minha mãe tinha terceiro grau, era concursada, do Hospital Souza Aguiar. Eu nasci aqui em Nilópolis, mas as coisas para mim eram diferentes do restante das pessoas. A minha mãe não era do lar, o meu pai não era metalúrgico. Mas, mesmo assim, na Zona Sul, essa coisa do sobrenome me incomodava. Meu sobrenome é Maia, então as pessoas ficam: “você é parente do César Maia?”,<sup>207</sup> você é parente de não-sei-quem?”. Aqui na Baixada não é assim.

Durante minha própria experiência de contato com pessoas da Zona Sul carioca, também notei e estranhei o uso, que para mim sempre pareceu excessivo, dos sobrenomes. Não me lembro de na infância tratar meus colegas pelo sobrenome, como vi na Zona Sul. Mesmo já na idade adulta, sempre me referi aos colegas apenas pelo

---

<sup>207</sup> Atual prefeito da cidade do Rio de Janeiro.

primeiro nome, ou mais prosaicamente, por um apelido qualquer. E normalmente, quando era interpelada por alguém, que não conseguia identificar a quem eu me referia, o sobrenome seria a última coisa a vir na minha cabeça. Sempre recorria a traços físicos como cor do cabelo, da pele, para descrever de quem falava. Velho usou a expressão “*ethos* aristocratizante” para definir um tipo de atitude de um segmento das camadas médias cariocas no qual há a valorização do que chamam de “famílias tradicionais”:

Por outro lado, usando muitas vezes uma linguagem mais ou menos jocosa, falava-se no bom *pedigree* do grupo. Assim distinguiam-se “pessoas finas” de grossas, mal-educadas, “sem berço”. Conforme já foi visto, enfatizava-se a procedência de Zona Sul, o estudo em certos colégios. Mas cada vez mais, no decorrer do período, surgia com frequência o assunto do passado das famílias, histórias a respeito de avós, antepassados etc. A origem das famílias era discutida, velhos álbuns de retratos redescobertos, e objetos familiares, como jóias e móveis, passara a surgir e ser espostos, utilizados como símbolos de status. Evidenciou-se progressivamente uma dimensão aristocrática na visão de mundo predominante. De início enfatizavam-se a criatividade, a capacidade intelectual e o talento, elementos constituintes de uma “aristocracia de espírito”, mas aos poucos passou a ser também focalizada a origem familiar, sendo acionados então os mecanismos tradicionalmente usados na caracterização de uma “aristocracia de sangue”. (Velho, 1998:35)

Assim, o grupo também é definido:

Forma-se uma espécie de “aristocracia de estratos médios”, que não se diferencia necessariamente por ter mais dinheiro, mas sim em termos do tipo de consumo mais sofisticado, mais “cultural”. A sua superioridade não se manifesta apenas em relação

a iguais ou inferiores em renda, mas é um importante mecanismo para diminuir uma burguesia “ignorante”, “frívola”, “despreparada”, “semi-analfabeta”. A *educação* é seu grande trunfo, servindo de base para a constituição de um estilo de vida bem marcado. Trata-se de um símbolo até certo ponto reconhecido pela sociedade em geral, na medida em que as qualificações profissionais dessas pessoas constituem um “bem escasso” no mercado. A condição de pessoas educadas pode ser manipulada, marcando fronteiras. (Velho, 1998:189)

É com esse “*ethos* aristocratizante” que Mônica se defronta nas suas primeiras experiências escolares no Conservatório de Música e na UFF. A sensação de deslocamento e de descrédito também irá acompanhá-la mesmo quando já formada:

Trabalhei em Barra Mansa, numa escola de música. Trabalhei em Nova Iguaçu, mas era apenas um estágio. Trabalhei em Nova Friburgo, por dois anos, de 1990 a 1992, num curso técnico, no Conservatório de Friburgo. Os alunos de Nova Friburgo são muito estudiosos, são muito atenciosos, aplicados. Mas havia uma coisa assim: “você estudou onde?”, ou então, “seu diploma é de onde?”. Sabe, era como se eles não acreditassem em mim, até que um dia eu levei o meu diploma. As pessoas fazem muita questão de papel. Não é só o aluno de Nova Friburgo, o do Rio também é assim. Aqui na Baixada já não é assim. E sabe, o papel não faz o profissional. Muitos alunos ficam tentando te pegar pelo pé. Ficam te questionando sobre o conteúdo. Às vezes, o aluno não sabe nada, está no primeiro ano, mas vem com questões que só vão aparecer no último ano. Apenas para te testar. Aí você começa a explicar, e eles, óbvio, não entendem nada. E dizem: “não, está bom. Não precisa explicar”. Ele não queria saber nada a respeito daquele conteúdo específico, ele queria era saber se eu sabia.

A idéia de que o alunado está sempre “testando” ou mesmo competindo com o professor é bastante corrente entre os profissionais do ensino. Só que no caso de Mônica, sua origem social e sua “cor” fazem com ela vivencie de maneira muito dramática a relação professor-aluno, quando diante do seu *outro* (que não é apenas a categoria “aluno”, mas também um indivíduo socialmente e “racialmente” diferente).

A partir de 1990, por intermédio de uma ex-professora sua do Conservatório de Música, passou a lecionar piano e teoria musical, em uma escola de Laranjeiras, a Escola de Música Arte e Som (na Zona Sul)

Eu trabalhei lá durante 12 anos. Eu fui trabalhar lá a convite de uma antiga professora minha. Comecei em 1990 e fiquei até 92. Eu saí para me casar em 1992 e só retornei em 1994 e fiquei até 2004. Lá é uma escola especializada em música, principalmente no piano clássico, mas tem todos os instrumentos. E funciona assim: tem o trabalho individual de piano. O aluno pode fazer teoria musical geral, ou teoria musical aplicada ao instrumento que ela vai tocar. Ele pode entrar direto no instrumento – trabalhar a teoria ligada à prática do instrumento. Eu também dava aulas em turmas de teoria musical, que também poderiam ser aulas individuais. Também trabalhei com musicalização infantil lá, com crianças de três anos de idade. Lá dava para levantar uma grana legal. Mesmo tendo apenas alunos individuais de meia hora, você consegue ganhar bem. Dá para levantar uma grana boa lá.

### **3.3.3 Inversão de hierarquia – a professora da Baixada**

Primeiro Mônica teve aulas no centro do Rio de Janeiro, depois entrou em contato com a população universitária de Niterói. Agora, lecionava na Zona Sul, lidando não mais com colegas e professores, mas na condição de professora, tendo alunos, mãe

de alunos e chefes. Segundo ela, com alguns alunos tinha uma boa relação, o que lhe trazia problemas junto aos outros professores:

Eu ganhei muito presente bom dos meus alunos. Eu tenho uma miniatura da Torre Eiffel, que veio da França. Ganhei muito perfume francês, muita roupa. Tenho até jóias. Uma mãe descobriu que eu era católica, e trouxe diretamente de Fátima, uma imagem de Nossa Sra. De Fátima. Tudo era motivo para eles te presentear, se gostassem de você. Eu tive um aluno de piano, que atualmente é chefe da enfermagem do Hospital de Cardiologia de Laranjeiras, ele me dava, todo final de ano e no meu aniversário, uma cesta de chocolates da Kopenhagen. Aí, tinha uma inveja muito grande dos meus outros colegas, em relação aos presentes que eu ganhava. Todo mundo queria dar aula para esse aluno, mas ele era meu aluno. As pessoas tinham interesse nos presentes que ele ia dar. Ele me deu uma tulipa, linda. Tinha umas coisas engraçadas, como no dia do mestre, que a mãe dizia: “olha, professora, esqueci de comprar o teu presente, mas semana que vem eu trago.” E traziam. Eu também dava presente para as crianças, fazíamos festinhas para elas.

Mas também as distinções entre a Baixada Fluminense e a Zona Sul foram ficando cada vez mais claras:

Mas tinha também aquela coisa, tipo, quando acontecia um evento, como as férias, e vinham as perguntas: “Onde você vai passar as suas férias?” As mães dos meus alunos e os alunos da Zona Sul me diziam: “eu vou para Milão, vou para Paris, e você, vai para onde?” E eu respondia: “ah, eu vou para Ponta Negra”,<sup>208</sup> ou então,

---

<sup>208</sup> Balneário da costa norte do Rio de Janeiro. Frequentado por muitos moradores da Baixada Fluminense e por pessoas das camadas populares em geral.

“eu vou para um sítio em Tinguá<sup>209</sup>”. E as pessoas se assustavam: “Mas o que é isso? Ponta Negra? Tinguá?”. Isso me incomodava muito.

No já citado trabalho de Velho (1998:26), destaca-se a importância, para os indivíduos do grupo estudado, jovens artistas e intelectuais das camadas médias da Zona Sul carioca, conferida à experiência das viagens internacionais, como marcador de *status social*: “Ter vivido ou viajado pelo exterior é importante símbolo de prestígio, sendo que conversas sobre viagens, vida no estrangeiro etc. constituem importante tópico dentro do grupo.” Sua relação com a Zona Sul carioca fez com que refletisse sobre sua própria condição. Num movimento dialético, descobriu não só características que considera negativas no “*ethos* de Zona Sul”, mas também traços positivos, a “liberdade”.<sup>210</sup>

Eu aprendi uma coisa na Zona Sul. A liberdade. O que eu gosto da Zona Sul é essa liberdade. Porque lá você é livre. Lá as pessoas não tomam conta da sua vida. Você tem uma independência de vida total. Mas o pessoal de lá [da Zona Sul], se você fizer a sua vida independente, as pessoas não ficam te controlando. Uma coisa que lá acontece, que aqui não acontece: você vai de short, de camiseta e de chinelo havaiana na rua, todo mundo acha normal. Aqui, não. As pessoas vem falar com você: “o que é isso? Por que você está assim? Você é uma professora, é uma coordenadora, você não pode andar vestida assim, você não pode andar de qualquer jeito”. Se você não arrumar o seu cabelo, as pessoas te perguntam: “mas que cabelo

---

<sup>209</sup> Região da Baixada Fluminense. Bastante freqüentada pela população local por possuir cachoeiras e sítios onde pode-se alugar quartos nos finais de semana.

<sup>210</sup> Em trabalho de Velho (1978), sobre o bairro de Copacabana (bairro da Zona Sul carioca), a “liberdade” aparece como valor distintivo dos moradores do local. Nesta tese, esse tema também aparece no subcapítulo “2.1 Pelas mãos de Denise”.



é esse? Você não foi num salão? Você não foi num cabeleireiro? Você não fez esse cabelo? ” Na Zona Sul, não. As pessoas não estão nem aí. É isso que eu gosto naquele pessoal de lá.

Não significa dizer que não há *controle social* na Zona Sul carioca, como bem já ficou demonstrando. Mas se trata de um outro tipo de *cobrança social* a que o indivíduo está submetido. Construiu-se no imaginário social, uma imagem da Zona Sul associada a maior liberdade individual, apesar de, como vimos, um certo tipo de herança familiar e *estilo de vida* ser valorizado.

Ao mesmo tempo em que as pessoas da Zona Sul não se metem na sua vida, porque você é livre para qualquer ação que você quiser, para qualquer conduta que você quiser adquirir, adotar para a sua vida, como por exemplo, morar sozinha. Isso na Zona Sul é perfeitamente normal – uma mulher, morar sozinha, trabalhar, receber na casa dela quem ela quiser, enfim, ter a vida que ela quiser. Mas por outro lado, quando as pessoas imaginam uma professora de música, e de música clássica, vão esperar que você tenha cabelos longos, que você seja alta, que você seja clara, que você tenha olhos verdes, que você tenha uma descendência européia (e olha que eu tenho uma descendência italiana), mas que você e seus familiares visitem sempre países europeu e principalmente aquele da sua origem familiar. Então, no início, quando eu fui trabalhar em Laranjeiras, isso me incomodava.

No trecho acima podemos identificar não só a valorização da liberdade individual, mas também o reconhecimento das dificuldades que sua condição de gênero apresenta na Baixada Fluminense. Em diversos momentos de nossas conversas, Mônica parecia muito entusiasmada com o fato de eu morar sozinha, dessa possibilidade ser real

para mim,<sup>211</sup> é impossível para ela, segundo suas percepções: “quando me separei, voltei a morar com minha mãe. Mulher não mora sozinha na Baixada”. Apesar da frase parecer radical, e é claro que existem mulheres que moram sozinhas na Baixada Fluminense, essa sempre se apresenta como uma opção não muito segura, não só por questões de violência, mas principalmente de *moralidade*. “Uma mulher morando sozinha”, ainda tem um efeito perturbador na comunidade, mesmo que seja apenas no nível das *representações*, e que de fato, nenhum perigo se apresente. O perigo pode ser apenas simbólico – e não só o medo pela segurança dessa mulher, mas pela segurança do restante dos vizinhos. Essa “mulher” ora pode ser a “frágil e visada”, que todo bandido procuraria como vítima, ora, torna-se ela a própria corruptora, já que por sua casa podem passar os maridos e os filhos das demais mulheres da vizinhança sem que haja qualquer tipo de repressão familiar quanto ao seu comportamento.

Essa sensação de desconforto e de *controle social* não é algo que atinja apenas aqueles que partilham de um “*ethos* baixadense”. Pessoas de outras origens, ao viver na região, também podem senti-lo. Acompanhei uma conhecida, professora universitária de trinta anos, que ao aceitar uma proposta de trabalho na localidade, mudou-se para Nova Iguaçu. Ela, nascida e até então, moradora do Catete<sup>212</sup> de início estranhou a “precariedade” do lugar. Não só nos seus aspectos físicos (valões a céu aberto, lixo nos cantos, ruas sem asfaltamento, iluminação precária), mas também na “falta” de opções de divertimento e lazer para uma “mulher solteira”. Com o passar dos meses, não só a falta de infra-estrutura a incomodava como também uma certa desconfiança por parte dos vizinhos. A solução que encontrou foi contratar uma empregada que permanecesse em sua casa, também para dormir, durante os dias da semana útil. Nos finais de semana,

---

<sup>211</sup> Que não moro mais na Baixada.

<sup>212</sup> Zona Sul.

minha conhecida voltava para a Zona Sul do Rio, ficando na casa de amigos, já que não “suportava” passar o sábado e o domingo na Baixada.

Mônica me diz que não é uma simples opção sua morar na Baixada. Após ter se divorciado, ela voltou a viver com a mãe, porque precisa lhe fazer companhia (a mãe já idosa ). Também alega que morando com a mãe não tem despesas de aluguel. Relata-me o desejo de morar em algum lugar mais “acessível”:

Eu gostaria de morar mais perto de um bom centro comercial. Madureira, Copacabana... mas só pelo fato de ser um centro comercial, um lugar onde você tem tudo. O Méier, por exemplo. São lugares em que você tem tudo, e tem todo tipo de condução, para onde você quiser ir. Aqui, não. Aqui você tem muitas dificuldades. As passagens de ônibus são muito caras, os ônibus demoram muito. E você não tem muita opção. Você só tem uma ou duas empresas de ônibus que fazem aquele itinerário. Você não tem a opção de mudar o itinerário, de optar por empresas. Você tem que fazer exatamente o mesmo percurso, porque não há outros. Morar em Nilópolis, então, é um transtorno. Para pegar a Av. Brasil, você tem que ir para Deodoro. Ou então, para Guadalupe. Para ir à Duque de Caxias, de carro você vai mais ou menos rápido, agora de ônibus... é uma viagem. Eu gastava para ir para Laranjeiras, duas horas. Eu tinha que me cronometrar assim: preciso de duas horas disponíveis só para o trânsito Mas eu pegava uma van aqui na rodoviária de Nilópolis, descia no Aeroporto Santos Dumont, para pegar um ônibus para Laranjeiras, o que levaria mais uns 15 minutos.

Apesar de não ser apenas uma escolha, morar na Baixada, segundo ela não é o que mais a incomoda dentre os preconceitos a que se sentem submetida. A condição de baixadense pode ser escamoteada. O indivíduo pode simplesmente mudar para uma outra região e se omitir quanto a sua origem. Pode também se *metamorfosar* e assumir

uma outra identidade que considere mais representativa de si. Mas há algo que Mônica não pode transformar, aquilo que Erving Goffman chamou de “veículo de transmissão de sinais fixos” (2002:31) – aquilo que freqüentemente é chamado de condição de “raça” ou etnia, e que a própria chama de “sua cor”.<sup>213</sup> É parte constituinte e inalterável da sua *fachada pessoal*, emitindo um tipo de informação que, para continuarmos usando a linguagem do autor, não permite controle por parte de quem a detém. “Ser da Baixada”, é até um certo ponto, uma opção. Já que é o tipo de informação que pode ser negada. Mas ser negra, não. Em sua fala anterior, Mônica nos diz que : “quando as pessoas imaginam uma professora de música, e de música clássica, vão esperar que você tenha cabelos longos, que você seja alta, que você seja clara, que você tenha olhos verdes, que você tenha uma descendência européia”, estamos diante de um situação já descrita nas obras de Goffman, na qual uma pessoa estigmatizada é levada a assumir o papel de *desacreditado* (1988:51) nas suas *interações sociais*. A partir de uma *definição de situação*, acreditamos que “somente indivíduos de determinado tipo são provavelmente encontrados em um dado cenário social” (2002:11):

Quando há uma discrepância entre a identidade social real de um indivíduo e sua identidade virtual, é possível que nós, normais, tenhamos conhecimento desse fato antes de entrarmos em contato com ele ou, então, que essa discrepância se torne evidente no momento em que ele nos é apresentado. (Goffman, 1988:51)

---

<sup>213</sup> Goffman (2002:31) nos diz: “Entre as partes da fachada pessoal podemos incluir os distintivos da função ou da categoria, vestuário, sexo, idade e características raciais, altura e aparência, atitude, padrões de linguagem, expressões faciais, gestos corporais e coisas semelhantes. Alguns desses veículos de transmissão de sinais, como as características raciais, são relativamente fixos e, dentro de um certo espaço de tempo, não variam para o indivíduo de uma situação para outra. Em contraposição, alguns desses veículos de sinais são relativamente móveis ou transitórios, como a expressão facial, e podem variar, numa representação de um momento para o outro.”

Não que Mônica tenha se auto-atribuído essa identidade, mas é essa que muitos dos indivíduos, com os quais interage, acionam para lidar com ela. Perguntei como ela se auto-identificava: “você é negra?”

Não, bem,... Eu me defino assim: eu sou negra. Eu me vejo como uma mulher brasileira. Eu sou a típica mulher do Brasil. Porque no caso brasileiro, você não tem uma característica como você tem uma norte-americana, de uma européia, de uma japonesa. Você não tem isso aqui. Você sabe como o japonês é, quais são as características deles. Mas e a brasileira? Você tem aquela imagem da mulata, o corpo bem delineado, as curvas, mas e o negro, o negro em si?

Inquiri também se ela tinha alguma relação com qualquer setor ligado aos movimentos de afirmação do negro brasileiro. Ou com qualquer outra forma associativa, na qual defendam-se os direitos da população negra ou afro-descendente.

Eu não concordo muito com essa coisa do movimento negro, com essa coisa que apóia o negro, da consciência negra, porque que eu acho que tem algumas questões que eu não concordo. Como se o negro fosse um outro grupo que vive do Brasil, num outro mundo. Isso que eles trabalham é que eu não concordo. Por isso eu não me encaixo nesse grupo [do movimento negro]. Eles [movimento negro] fazem uma diferenciação que eu acho que foge da minha visão. Eu não concordo. Eu não gosto dessa idéia que eles pregam de você não fazer amizade, de não ter contato com pessoas claras.

Ela destaca como sendo umas das suas principais críticas ao “movimento negro”, o controle que exercem sobre a aparência do indivíduo, no que diz respeito ao trato dos próprios cabelos:

Se eu aliso o meu cabelo, se eu frequento um tipo de salão que alisa o cabelo, eles criticam. Eles são muito radicais. Acham que se o seu cabelo é assim, você não pode usar um produto que alise. Eles acham que fazendo isso, você estaria se descaracterizando como negro. Eu não concordo. Uma vez, eu até fui convidada por uma amiga, que faz parte de grupos ligados ao movimento negro, para assistir a uma reunião. Eu fui por curiosidade. E quando começou a falar sobre o cabelo, que temos que usar cabelo rastafari, eu não aceitei. Eu não aceito isso. Por que a pessoa negra não pode ter o cabelo liso? Por que a pessoa negra tem que ficar sempre dizendo que ela é negra? Por que isso tem que ficar evidenciado, como se isso não fosse óbvio. Quando você faz isso, você está separando as pessoas. Já pensou se você chegasse aqui e falasse: “eu sou a fulana de tal e está vendo aí, eu sou branca.” Eu não estou vendo que você é branca? Não é óbvio. Sabe aquelas camisas “100% negro”. Já pensou você com uma camisa escrita: “100% branca” ? Ou “100% mulata”, ou “100% morena”. Mas eu estou vendo a sua cor, você não precisa me dizer ela. É como se a cor, como eu vou colocar isso... é como se a sua cor fosse uma marca.

E de fato, a cor, o tipo físico são marcas constitutivas de *identidades sociais* muito profundas, das quais o indivíduo não pode se livrar a seu bel-prazer. Oraci Nogueira num estudo sobre o racismo brasileiro usa exatamente a expressão “preconceito racial de marca” para falar do tipo de discriminação típico da nossa sociedade<sup>214</sup>. Mônica, principalmente no seu contato com as camadas médias cariocas,

---

<sup>214</sup> Ver Nogueira, 1985.

descobriu-se negra, “diferente”, apesar de como ela mesma nos contou, a mãe sempre a tenha “alertado” para sua condição:

Então aquelas pessoas olhavam para mim, e ficavam me olhando, e eu com aquele tipo de pensamento: “você gostou da minha cor? Você gostou do meu cabelo? Ta me achando diferente?” Até que com o tempo eu fui me acostumando com isso, mas no início, eu tive muita dificuldade para aceitar. Principalmente, na escola em que trabalhei em Laranjeiras.

### **3.3.4 Musicoterapia – para si e para os outros**

Foi com 18 anos de idade, que ingressou no bacharelado em piano. Aos 20 anos começou a faculdade de psicologia na Universidade Federal Fluminense. Mas porque Música e Psicologia?

Porque eu queria fazer musicoterapia. Eu tinha essa idéia de ser musicoterapeuta. Mas conversando com uma amiga que era musicoterapeuta sobre o mercado de trabalho aqui no Brasil, ela me desanimou. Você não tem um campo. É normal que um estudante universitário vá buscar o mercado de trabalho quando ele está perto de se formar. E eu não via mercado para a musicoterapia. Eu fiquei triste, puxa! Como eu queria conciliar as duas áreas. Eu queria desenvolver um trabalho de musicoterapia dentro das escolas. E na época não se tinha esse tipo de trabalho. Eu não conhecia ninguém que conseguisse trabalhar como musicoterapeuta. Eu conheci uma, que era evangélica, e fazia esse trabalho dentro da igreja. Mas eu não queria fazer esse tipo de trabalho dentro de igrejas. Eu queria fazer esse trabalho num posto de saúde, numa escola pública, num hospital, em comunidades carentes.

Durante dois anos, Mônica fez concomitantemente dois cursos de nível superior, localizados em duas cidades diferentes, a mais de 50 quilômetros da sua casa:

Mas depois, eu fui fazer faculdade de Psicologia (eu já fazia a faculdade de música há dois anos). Foi complicado, porque eu fazia faculdade de música de manhã e fazia psicologia de tarde. Foi complicado para estudar, para conciliar as matérias. Eu já ida direto do centro para Niterói, que é bastante perto. Logo no meu primeiro ano de psicologia não era tão pesado assim para eu estudar, mas estava bastante pesado na faculdade de música. Quando terminei a faculdade de música, eu já estava entrando na fase mais complicada.

Com o tempo, ela me conta que sua segunda opção, a Psicologia, veio de uma necessidade própria de superar seus traumas:

Eu acho que a psicologia reforçou todo o meu lado musical. É claro que você não vai fazer uma faculdade de psicologia para resolver a sua vida pessoal – mas eu achava isso. Eu pensava: “eu vou ser psicóloga. Então, eu vou ser totalmente liberada de todos os preconceitos, de conceitos...” Só que não acontece nada disso, e muito pelo contrário. É para tratar o outro, e tudo é muito do outro. E se você não estiver bem com você, como é que você vai dar conta do outro? E é o outro sempre. Eu fiz oito anos de terapia, como paciente. E nesses anos de terapia foi onde eu me encontrei. Eu me conheci. Foi quando eu estava no quinto período da faculdade. Mas eu também não fui buscando esse meu conhecimento. Eu fui porque os meus professores falavam que todo psicólogo tinha que passar pela experiência de ser um paciente de terapia. Então, eu fui de curiosidade, para saber como era ser paciente. Porque eu ia aprender a atender. E como eu ia aprender, se eu não tinha conhecimento de como era ser paciente? E era uma chance de observar um outro



profissional. Eu fui como estudante, com muita curiosidade, e fui me descobrindo, conforme a terapeuta me sinalizava algumas coisas e aprendia a técnica dela. Essa minha primeira terapeuta não se sentia a vontade com isso. No final, eu havia passado por quatro profissionais diferentes, porque cada um era de uma linha, de uma corrente. Eu, como psicóloga, optei pela linha Humanista, Karl Rogers e a questão do aqui-e-agora, do presente. Não descartando o seu passado. Mas o mais importante é o seu presente. Mas como paciente eu fiz um pouco de gestalt, fiz bioenergética, trabalhei muito a questão do corpo. E por último, conheci a corrente Humanista e foi quando me decidi. Eu gosto da gestalt, mas pra mim, sei lá. Mas a gestalt ainda não era aquilo que eu queria. Eu tive frutos, eu gosto, mas eu não encontrei ali, apesar de achar o trabalho interessante. É tipo com estudar música: eu dou aula de teoria, mas eu me encontrei na harmonia. Eu acho que eu sou melhor professora de harmonia do que de teoria. Apesar dos meus alunos de teoria gostarem de mim. Mas eu mesma, gosto mais de harmonia.

Sobre a sua relação com os professores da UFF, queixa-se de um certo “esnobismo” da parte deles:

Um professor falou que nós tínhamos que comprar a coleção completa, não sei nem quantos volumes eram, do Freud. Mas tinham que ser uma coleção que ele citou, com a capa dura, com a letra dourada. Eu não tenho nada contra o Freud, mas eu disse que não ia comprar aquela coleção. Logo no primeiro período, sair comprando livro assim? Eu ia comprar livros das matérias que eu tinha, mas um livro, não uma coleção, só porque o professor queria? Tinha muito isso, sabe? Dos professores pedirem para a gente comprar livros demais. E eu perguntava: mas vai ser usado? E eles respondiam: “não, mas você como profissional que escolheu essa linha, tem que

ter esse livro. Todo profissional de psicologia tem que ter esse livro.” Da minha turma de 80 alunos, nos formamos 34. Tudo tinha que comprar.

Sua saída da Escola de Música Arte e Som, também se passou com uma certa dramaticidade, já que Mônica se sentiu preterida. Alega que para suas classes iam os alunos “problemáticos”, que tão logo se tornassem “bons alunos” eram transferidos para outros professores:

Eu pedi para sair de lá. Tem lugares em que você entra na hora certa, e sai na hora certa. Acho que era o momento certo. Um dos motivos da minha saída foi o trabalho em si. Eu já não estava mais assim... feliz. Começou a haver uma competição, davam-me os alunos considerados os “mais difíceis”. Quando eles achavam que o aluno ia dar trabalho, falavam: “coloca para a Mônica”. Quando eu trabalhava o aluno e deixava ele pronto, ele no ponto, aí davam o aluno para uma outra professora. Isso começou a me desmotivar. Por que os alunos que já estavam prontos deviam ir para outras professoras? Quando eu começava a poder formar o meu nome, porque o aluno estava começando a ficar bom, ele ia para outra pessoa. Por que?

E continua:

Eu saí por que estava todo um lado meu emocional, apesar do dinheiro ser bom. Lá, quando o professor falta, ele tem que repor a aula, mesmo que ele esteja doente. Quando o aluno falta, ele tem direito a aula, se ele estiver doente e justificar e se for avisada a escola com pelo menos 24 horas de antecedência. Aí, o professor fica dispensado daquela aula, e vai repor no horário que eles combinarem, dependendo do relacionamento que o professor tiver com aquele aluno. Se um aluno no qual você

tem um interesse, ele faltou mas você sabe que é um bom aluno, que tem interesse, aí você marca um horário. E estava acontecendo que eu estava faltando muito. No ano em que eu me separei foi um ano muito ruim para mim. Eu estava em falta com tudo, porque a sua cabeça já não coordena mais... eu comecei a perceber que eu fiquei devendo muitas aulas para reposição. E descobri que, uma das professoras, por ter parentesco com a direção, devia um monte de aula e não dava reposição de nenhuma, foi uma aluna que me falou. Ela pediu para eu não contar que ela tinha me falado, que eu tinha que usar isso em meu favor, mas sem prejudicá-la. A aluna me disse: “não quero ficar mal com você, nem com a direção. Mas eu acho injusto com você e os outros profissionais com os quais eles abusam”. Então, eles vieram falar comigo: “você tem que repor aulas para fulano de tal”. E eu disse: “eu, não”. Eles me perguntaram o porquê. Eu disse: “olha, depois do horário da pessoa, se ela quiser ficar mais 20 ou 30 minutos, tudo bem., eu compenso. Mas não virei em dias específicos para repor a aula de ninguém. Você concorda ou quer que eu te diga porquê?”. Aí a coordenadora me disse: “ah, mas a mãe do fulano vai reclamar.” Eu pedi os telefones dos meus alunos e liguei para as mães. Expliquei que eles tinham horas extras comigo e perguntei se poderia compensar nos dias das próprias aulas.” Elas achavam perfeito. Então, o meu problema quanto as horas que eu devia não era a mães. Mas a própria diretora. E não foi só eu. Outros professores também saíram pelo mesmo motivo. Eles não concordavam em repor as aulas da maneira como eles queriam. Puxa, até quando a aula caía num feriado nacional nós tínhamos que repor! E os professores reclamando: “ué, mas professor não tem feriado? Ah, reclamem do feriado com o Presidente da República”.

Perguntei a Mônica se não seria possível que ela recebesse os “piores alunos “, porque a direção da escola acreditava na sua capacidade em lidar com estes. Ela me diz que não, ser professora de “alunos ruins” é um desprestígio para o grupo:

Não sei. Talvez, pode até ser. Mas eu não acredito muito nisso não. Por que eles tinham que tirar o aluno de mim quando ele ficava bom? Por que eles não podiam me dar um aluno bom? Você tinha alunos bons que ficavam ótimos e alunos ruins que ficavam bons. Você tinha crianças péssimas, crianças difíceis, difíceis até para você se relacionar, com as mães era pior ainda.

Quanto à qualidade da sua interação com as mães dos alunos da Zona Sul carioca, apesar de ter boas relações com algumas, nos diz que:

Tem mãe fazia uns bilhetinhos para você: “Eu, doutora fulana, mãe do aluno fulano, não-sei-o-quê, não-sei-o-quê”. Isso tudo é muito formal. Para que eu preciso saber que ela é “doutora”? Aí, eu comecei a mandar uns bilhetes iguais: “Eu, professora Mônica,...” E ficava aquela coisa de bilhete para cá, bilhete para lá. Até que um dia nos víamos pessoalmente. Elas me olhavam e diziam: “você que é a professora?”[sua voz toma um tom desdenhoso]. “Eu sou a doutora fulana, mãe do aluno tal. O meu filho gosta da senhora, mas está achando a aula muito cansativa.” Eu respondia: “eu também gosto muito do seu filho. Mas ele não estuda, e por isso só pode estar achando cansativa a aula. Eu tenho que ficar insistindo na mesma música porque ele não consegue aprender. Fico dando sempre a mesma aula, os mesmos exercícios. É claro que ele fica cansado, e eu, mais cansada ainda.”

A hierarquia social não se apresentava apenas na relação entre professora e mães. Segundo Mônica, mesmo as crianças já estavam imbuídas desses valores:

Um dia eu estava na varanda da escola, e uma criança de seis anos disse para mim: “Oh Mônica, você pode fazer o favor de ver se o meu motorista já chegou?” E eu

respondi: “Não posso”. E ela: “mas você não está fazendo nada”. E eu: “exatamente a mesma coisa que você”.

Segundo ela, o aluno da Baixada é uma criança diferente. Vê diferenças entre as relações de professor-aluno quando compara o aluno do Rio de Janeiro com o da Baixada Fluminense:

Quando eu vim dar aula aqui, eu estranhei bastante. Porque lá na Zona Sul, tudo era muito artificial, até as crianças são artificiais. No início, na Zona Sul, eu estranhei. Lá na Zona Sul, você não pode tocar nos alunos. Eu tive uma turma de musicalização, com crianças de três, quatro, cinco anos. E você não toca na criança, você não chega nela e toca nela. Em criança nenhuma de Laranjeiras você toca. E isso não é uma regra da direção. É próprio da criança. Isso que aprendi com a minha experiência, que adquiri lá mesmo. Aqui na Baixada, a criança chega e fala com você: “oi, querida. Tudo bem” [num tom carinhoso e festivo]. Lá na Zona Sul, não. A criança fala: “como vai você, fulana” [de maneira formal]. As crianças da Zona Sul falam com a gente e parece que são adultas. Então eu também falava com elas como se fossem adultas. Eu dizia: “eu serei a sua professora, o nosso horário será...”, e a criança me interrompia: “Eu já sei. Minha mãe já falou.” Isso com crianças de três anos. Pegam a sua própria pasta e dizem “tchau mãe”. Nas primeiras aulas, eu convidava as mães para assistir. As mães eram mais infantis que os filhos. Ficavam bobas, rindo a toa. E as crianças, lá, seríssimas. Se eu fosse escrever uma tese, eu ia escrever sobre isso. Porque a mãe se empolgava mais, participava mais do que a própria criança.

Na Baixada Fluminense, haveria mais afetividade entre os professores e seu alunado. A troca do de toque físico seriam permitidas e incentivadas:

Aqui na Baixada a relação é mais calorosa, mesmo. Mais humana. Mais do tato. Na Zona Sul, depois de um certo tempo, aí você já tinha um contato. Aí a criança já se chegava mais, já te cumprimentava, já te beijava, não queria ir mais embora. Mas para ter mais contato com uma criança, era preciso ser professora dela há uns dois anos. Nem sentar muito perto, essas crianças sentam. Às vezes, com um adulto é até mais fácil você ter um contato do que com a própria criança. Eu tive muito mais dificuldade de fazer um elo, de ter uma ligação mais forte, com as crianças de lá, do que com adultos. Na Zona Sul, eu tinha alunas de seis anos que eram adultas. Coisas que você não vê aqui. Não que seja totalmente chato, mas tem horas que isso cansa você.

Esse tipo de tratamento diferencial não se restringe ao espaço escolar, segundo Mônica, ele é um tipo de reprodução das relações familiares e sociais mais gerais.

Porque você vem de um lugar em que as relações são diferentes. Na minha família, por exemplo. Todo mundo se cumprimenta, se beija. Você já vai pro seu trabalho com esses seus hábitos familiares. Você carrega isso para onde vai. Então quando eu cheguei na Zona Sul, eu estranhei a frieza das relações. Tinha horas que eu tinha que me policiar, que eu tinha que me lembrar que lá não podia tratar as pessoas da mesma maneira que eu tratava aqui.

A necessidade de aceitação social, a sensação de desconforto, o desempenho de um *papel discrepante* fizeram da vida profissional de Mônica na Zona Sul algo tão marcante que a todas as minhas perguntas sobre o alunado da Baixada, ela me respondia: “são ótimos”, “são bons”, “são legais”. Eram frases curtas e finalizadas com um belo sorriso. Quanto a sua relação com os demais colegas e a direção da EMMN, ela também respondia da mesma forma, e pelo que pude observar durante o trabalho de

campo eram realmente bastante cordiais. Só conseguia extrair sua percepção sobre a Baixada Fluminense (as relações de trabalho, com o alunado) quando este assunto surgia numa comparação com a Zona Sul. Dessa maneira, Mônica detinha-se mais sobre a Zona Sul:

Então, no início, eu ficava meio perdida. Eu ficava meio isolada. Eu tinha medo de ser ridícula, de ser cafona, por estar sendo carinhosa. E eu não queria cometer nenhuma gafe, cometer nenhum mico, nenhum erro. Eu não queria que me achassem caretona. Então, lá, eu tinha um comportamento e aqui, um outro comportamento. No início, eu ficava mal. Depois, eu aprendi. Até a questão da roupa. Eu tinha roupas específicas para trabalhar em Laranjeiras, eu tinha roupas para trabalhar aqui. Lá, eu sempre queira apresentar algo diferente, uma roupa de grife, de marca. Nos recitais, parece mais um desfile de moda. As meninas vão vestidas iguais a umas princesas, com uns vestidos. Então, a professora tem que chegar “professora”.

O fato de ter um estilo de vestuário diferente para trabalhar, de se portar de maneira diferente, de tentar controlar sua gestualidade, de adotar novas *técnicas corporais*, de acionar novos modelos de expressão de emocionalidade apontam para a construção de uma dupla *fachada* – existe a Mônica *da* Baixada e a Mônica *para a* Zona Sul.

## 4. Música e *dádiva*

---

### 4.1 Introdução

Neste quarto capítulo, apresentaremos três personagens importantes da *rede social* que observamos. São indivíduos que aparecem em diferentes momentos na *trajetória* de Denise – nossa artífice na montagem da *rede* – e que esta considera fundamentais para a compreensão do *fazer musical* e da *construção do gosto* na região. É nesse sentido que devem ser pensados como *sujeitos sociais*, que, embora não realizem suas atividades a partir de um *projeto coletivo* comum, apresentam seus *projetos* individuais com muitas semelhanças, nos quais se destacam o ensino da música e a difusão de certos estilos musicais junto às crianças da região.

O primeiro núcleo da rede nos indica o passado de Denise – é Irmã Mercês, sua primeira “professora de música”, hoje, uma senhora de 73 anos de idade. Ainda na ativa, com suas aulas de “iniciação musical”, evangélica, (daí a denominação de “irmã”, forma de tratamento comum entre esse tipo de religiosos), mantém atualmente apenas duas pequenas turmas de quatro alunos cada. Apesar de dizer que cobra mensalidades de R\$ 35,00 (trinta e cinco reais), a maioria de seus alunos, estudou de graça na pequena varanda de sua casa, no bairro do Corumbá, em Nova Iguaçu, por onde passaram, segundo seus próprios cálculos, feitos com a ajuda de Denise (que é um exemplo dos que estudaram gratuitamente), mais ou menos, 300 crianças. Com Irmã Mercês, Denise diz ter “descoberto o mundo da música”. Foi a primeira pessoa a quem quis me apresentar, insistindo na sua relevância para a difusão do aprendizado da música, junto à pelo menos duas gerações de moradores da sua localidade. Desde 1950, que ela reúne



pequenos grupos de “alunos”, para os quais dá aulas de teoria musical, formação de coral e de instrumentos como violão e sax, principalmente.

O segundo núcleo a ser apresentado neste capítulo é formado por integrantes da organização não-governamental Flor de Bel. A ONG, situada em Belford Roxo, município limítrofe de Nova Iguaçu, também é destacada por Denise, por seu trabalho de musicalização junto aos jovens locais. Um dos integrantes, João, assim como Denise, é animador cultural, tendo como “linguagem”,<sup>215</sup> a música – e foi por conta da atividade comum que se conheceram e passaram a desenvolver trabalhos relacionados. Além de João, outro elo importante desse trabalho é Mauro “Rincon”, que em seus ensinamentos de música, traz sua experiência na Guiana Inglesa, onde entrou em contato com o *estilo de vida* e a música caribenha e que transformou seu *gosto musical*. Essa *viagem iniciática* passou a constituir parte do *mito de origem* que tenta explicar, o que muitos (moradores da Baixada e jornalistas da área de música) dizem ser a “vocação” de Belford Roxo para o *estilo de vida* e música marcado pela influência do ritmo jamaicano conhecido como *reggae*.

A partir de meados dos anos de 1980 e durante os anos de 1990, segundo contam moradores e jornalistas, a partir do Centro Cultural Donana, localizado no bairro do Piam (o mesmo da ONG Flor de Bel) várias bandas ligadas ao estilo jamaicano nasceram, dentre elas, a mais famosa, chamada de Cidade Negra, que muito ajudou na divulga  o da imagem do município como “celeiro musical”, *identidade* esta freqüentemente acionada em contraposi  o    imagem de “uma das cidades mais violentas do mundo”.<sup>216</sup> Ambas as *representa  es*, que ora festejam a região como

---

<sup>215</sup> Como já foi visto anteriormente, os animadores musicais são divididos em categorias, relacionadas a partir do que chamam de “linguagem”. Assim, há a “linguagem da música”, “linguagem do teatro”, “linguagem das artes plásticas”, “linguagem da dança” etc.

<sup>216</sup> Conforme foi discutido no capítulo 1 deste trabalho.

detentora de uma rica vida musical (e artística, num sentido mais amplo) e aquela, que a identifica a uma área dominada por “grupos de extermínio”, sendo uma espécie de “faroeste caboclo”, uma “terra sem lei”, ou tendo um tipo de “justiça” se realizando a partir de canais não-institucionais e ilegítimos, cristalizaram-se e sobrevivem, sendo recorrentemente utilizadas para qualificar e descrever não só a cidade de Belford Roxo, mas toda a região da Baixada Fluminense, tanto por seus moradores – sendo parte do discurso da região, quanto por observadores externos quando constroem suas falas sobre a área. Assim, a Baixada Fluminense foi sendo convertida numa *região moral* com aspectos bastante ambíguos e contraditórios – se por um lado é violenta, perigosa, suja, pouco desenvolvida (características que a desqualificam), também é um lugar “musical”, “de gente de talento”, “que produz cultura”<sup>217</sup> (sendo estas suas principais “qualidades”). Nos discursos dominantes temos a oposição entre “violência” e “arte”, nos quais a segunda categoria se apresenta como solução para o problema que é a primeira. Ou seja, a idéia geral é que mesmo um “lugar violento” pode produzir “arte”, e que o crescimento dos artistas ou da produção artística local pode levar a um refreamento da “violência”. É difícil identificar como a dicotomia “violência”/“arte” se estabeleceu na região, mas é fato que não é privilégio desde caso em particular. A “violência” é associada comumente à falta de civilidade, à selvageria, ao primitivo. A “arte” aparece como obra das populações civilizadas, desenvolvidas, cultas. Parece-me que há um esforço no sentido de compensar ou neutralizar os “defeitos” da região, fazendo sobressair as suas “qualidades civilizatórias”<sup>218</sup> – a arte vencendo a violência, a arte que “resgata” jovens do universo do tráfico de drogas, a arte que possibilita novas *trajetórias sociais* que podem resguardar os jovens da ação dos “justiceiros”.

---

<sup>217</sup> O conceito de “cultura” conforme já foi mencionado no capítulo 1 é uma categoria “nativa”, utilizada freqüentemente para indicar produção artística.

<sup>218</sup> “Civilizado” tal como em Elias (1990 e 1993).

É nesse sentido que ações como a criação e a gestão de ONGs<sup>219</sup> dedicadas à atividades culturais (entenda-se, desenvolvimento de produção artística e/ou artesanal) e esportivas passaram a ser utilizadas como importantes mecanismos de *controle social* em áreas socialmente desprestigiadas. Ocupando parte do tempo da criança e do adolescente, no interior de suas sedes, nas quais podem realizar “oficinas” de expressões que vão da capoeira ao chorinho, do jongo à música clássica, do futebol à música *rock*, as ONGs, e suas antecessoras, as Associações Comunitárias não se interessam apenas em difundir técnicas artísticas ou incentivar possíveis talentos esportivos, mas em desenvolver um tipo de *ideologia*,<sup>220</sup> que passamos aqui a classificar de *ideologia cidadã*.

Como integrantes da *rede social* capitaneada por Denise, o que Irmã Mercês e os integrantes da ONG Flor de Bel tem em comum é o fato de se apresentarem e serem apresentados como indivíduos que realizam o que é chamado de “trabalho social” – e no caso específico de ambos, promovem a prática musical entre crianças e adolescentes, a partir de aulas gratuitas. Por “trabalho social”, uma categoria que os membros da rede utilizam, podemos entender toda atividade realizada voluntariamente na qual o principal beneficiário é sua própria comunidade, embora este seja capaz de produzir um efeito em

---

<sup>219</sup> Para um histórico do surgimento das ONGs ver Silva (2001:7-18): “A partir da segunda metade da década de 80, uma nova forma de organização social começou a surgir no Brasil: as organizações não-governamentais, ou ONGs, como ficaram conhecidas. Para definir as ONGs, os estudiosos do tema começam em geral dizendo o que elas não são: não são “Estado”, não são sindicatos, não são partidos políticos [...]” (*Ibid.*: 7). Sobre o tema das ONGs, do associativismo e do voluntariado há uma produção bastante significativa. Destacamos, dentre outros, além do já citado acima: Assumpção (1993), Leite (1999), Motta (2004), Montes (1996), Reinhheimer (2002), Segala (1991), Silva (1998), Soares (1998) e Sholl (1996). Questões referentes à ação do Estado e administração pública sobre o “social”, ver Lima (1996 e 2003).

<sup>220</sup> Conf. Dumont (1990:87), no sentido de “um sistema de idéias e valores”.

ondas sentido na sociedade mais ampla. No caso em tela, a “clientela” de ambos é formada pelas crianças das camadas populares que habitam nas proximidades.

Embora ambos sejam *representados* por desempenharem os mesmos *papéis sociais*, assumindo uma *identidade* comum – a de realizadores de “trabalho social”, D. Mercês e os fundadores da ONG Flor de Bel, como veremos a partir da construção de suas *histórias de vida*, ressignificam as suas ações de maneira bastante diversificada, podendo até divergir nos sentidos que dão ao seu “trabalho social”.

Suas *trajetórias*, apesar de apresentarem traços comuns – mesmo tipo de trabalho voluntário, lugar de moradia, origem étnica (são afrodescendentes), oriundos das camadas populares -, não impedem estes indivíduos de marcarem profundas descontinuidades quanto às *visões de mundo* que vão adotar e elaborar e que orientará o tipo de ensino de música que realizarão. Essas distinções em suas formulações a cerca dos sentidos de suas ações parecem profundamente influenciadas pelos traços biográficos que os distinguem: primeiro, a distinção geracional e segundo a filiação religiosa.

Assim, os sentidos *do que é música* também se diferenciarão entre eles. Os significados sociais do ensino da música, da função da música, da construção da identidade de músico, do que é boa música, dos *trânsitos sociais* que a música pode ou não promover na hierarquia social, aparecem a partir de duas perspectivas bastante diferenciadas.

Meu interesse é ressaltar que essa *rede social* que se desenvolveu para a promoção da atividade musical na Baixada Fluminense não pode ser pensada enquanto algo que forme um grupo social específico – os indivíduos que se dedicam a esse tipo de “trabalho social” podem possuir *ideologias* bastante diferentes e até opostas entre si. A “clientela” – os jovens locais – embora e de uma certa maneira, possam ter em comum o

mesmo *campo de possibilidades*, podem sofrer influências de *visões* diversas. Embora, repito, não possamos identificar um grupo, no sentido tradicional, com limites rígidos, as conexões que existem entre esses indivíduos, não só por conta da natureza do trabalho que desenvolvem numa região específica, mas acima de tudo pelo fato de que estão trabalhando com a mesma “clientela” e de que existem pessoas que funcionam como elos, comunicando-os e integrando-os, mesmo que de maneira indireta.

Não podemos nos esquecer que por mais que a Baixada Fluminense seja vista a partir dos estereótipos que a associam ao “atraso”, ao “arcaico”, ao “passado”, que nos remete a um tipo de sociedade com menor grau de diferenciação, e que os *estilos de vida* de seus moradores sejam muitas vezes percebidos através da idéia de que estes vivem numa espécie de “gueto”, estamos no âmbito das sociedades complexas moderno-contemporâneas, que segundo Velho (1999:38):

São constituídas e caracterizam-s por um intenso processo de interação entre grupos e segmentos diferenciados. A própria natureza da complexidade moderna está indissoluvelmente associada ao mercado internacional cada vez mais onipresente, a uma permanente troca cultural através de migrações, viagens, encontros internacionais de todo o tipo, além do fenômeno da cultura e comunicação de massas.

É dessa maneira, que procuramos apreender a população pesquisada – o desenvolvimento de suas *representações*, *visões de mundo* e *trajetória social*, bem como a construção de suas *subjetividades* e *carreiras*, a partir da noção de *complexidade*, segundo a qual:

Os indivíduos modernos nascem e vivem dentro de culturas e tradições particulares, como seus antepassados de todas as épocas e áreas geográficas. Mas, de um modo inédito, estão expostos, são afetados e vivenciam sistemas de valores diferenciados e heterogêneos. (Velho, 1999:39)

Mas insisto em sublinhar o que guardam em comum e é o objeto dessa tese – um alto grau de *commitment*<sup>221</sup> para com esse tipo de ação, que faz com que disponham de seu tempo, e muitas vezes de seus poucos recursos financeiros, para compartilhar os frutos da sua “vocação” – o conhecimento e o *gosto* musical, acreditando assim que contribuem para um melhor processo de socialização desses jovens junto às suas comunidades e talvez até mais importante, a ampliação dos seus *campos de possibilidade*, favorecendo a possibilidade de novos *projetos* e de novas *trajetórias sociais*.

Alguns autores contemporâneos tem observado o fenômeno social chamado de associativismo a partir da idéia de *dádiva* desenvolvida originalmente por Marcel Mauss (2003),<sup>222</sup> que também podemos localizar no trabalho de Malinowski (1976),<sup>223</sup> com seus desdobramentos na obra de Levi-Strauss (1967)<sup>224</sup> e Marshall Sahlins (1976). Em Mauss (2003), temos uma “teoria geral da obrigação”, que leva “à circulação obrigatória das riquezas, tributos e dádivas”, num circuito que se forma a partir da “instituição da prestação total”: a “obrigação de dar, de receber e de retribuir”.<sup>225</sup>

---

<sup>221</sup> Becker, 1963 e Hughes, 1971.

<sup>222</sup> O texto original, “Ensaio sobre a dádiva”, é de 1925.

<sup>223</sup> Em “Os Argonautas do Pacífico Ocidental”, publicado em 1922.

<sup>224</sup> Em “As estruturas elementares do parentesco”.

<sup>225</sup> Mauss, 2003: 200.

O desejo de “ajudar” a desconhecidos é interpretado a partir das idéias de reciprocidade, de obrigação e de gratuidade por autores como Jacques T. Godbout (1999) e Alain Caillé (2002), que realizam uma “sociologia do fenômeno associativo”:<sup>226</sup>

Em todos os quadrantes da terra se assiste a um desenvolvimento simplesmente espetacular do setor terciário, do voluntariado (do volunteering, como dizem os americanos) e do engajamento associativo. No mundo da pobreza, porque o Estado e o mercado, insuficiente desenvolvidos e estruturados, estão longe de poder garantir a sobrevivência material da totalidade da população e porque os cidadãos sentem então a necessidade de “se virar” recorrendo a todos os instrumentos do “informal”. Já no mundo da riqueza, é muitas vezes o próprio superdesenvolvimento do mercado e do Estado que acaba criando novos problemas e necessidades novas aos quais não são capazes ou não mais capazes de responder. Além das solidariedades tradicionais de familiar, deve-se, portanto, criar solidariedades novas que se exprimem através das cooperativas sociais, das associações e do conjunto das atividades coletivas com fins não lucrativos (non profit). Em todos esses exemplos, quer se trate de um tipo tradicionalista ou moderno, é claro que o engajamento associativo e voluntário implica que a pessoa dê uma parcela de seu tempo e se empenhe pessoalmente em alguma tarefa. Claro, em outros termos, que ele deve funcionar em primeiro lugar no registro do dom. (Caillé, 2002:141)

Godbout (1999) discute a aplicação do conceito aos tempos modernos. Sua análise contempla, por exemplo, o que classificou como dois modelos diferentes de associativismo: os organismos que tem como base a beneficência (serviços sem reciprocidade) e grupos de auto-ajuda (baseados na reciprocidade) como os Alcoólicos

---

<sup>226</sup> Caillé, 2002:148.

Anônimos. Preocupado com a *complexidade*, Caillé propõe que a “distinção entre três sistemas de dons”: “entre rivais, pares e contemporâneos, entre as gerações, e entre os homens e as potências espirituais superiores”.<sup>227</sup> Para o autor,

[...] mesmo o Estado, o mercado e a ciência, embora governados por um princípio de impessoalidade, só podem funcionar apoiando-se sobre a socialidade primária, o dom e o simbolismo onde vão haurir suas reservas de sentido e de motivação.<sup>228</sup>

O próprio Mauss (2003), em seu ensaio inaugural estendia seu modelo que emergiu da observação de sociedades tradicionais à sua própria:

Por um lado, vê-se despontar e entrar nos fatos a moral profissional e o direito corporativo. Essas caixas de compensação, essas sociedades mútuas que os grupos industriais formam em favor dessa ou daquela obra corporativa, não incorrem em nenhum vício, aos olhos de uma moral pura, exceto pelo fato de sua gestão ser puramente patronal. Ademais, são grupos que agem: o Estado, as comunas, os estabelecimentos públicos de assistência, as caixas de aposentadoria, de poupança, as cooperativas, o patronato, os assalariados: todos estão associados, por exemplo na legislação social da Alemanha, da Alsácia-Lorena; e amanhã, na previdência social francesa, todos o estarão igualmente. Voltamos portanto a uma moral de grupos.

Por outro lado, trata-se de indivíduos dos quais o Estado e seus subgrupos querem cuidar. A sociedade quer reencontrar a célula social. Ela procura, cerca o indivíduo, num curioso estado de espírito, no qual se misturam o sentimento dos direitos que ele possui e outros sentimentos mais puros – de caridade, de “serviço social”, de solidariedade. Os temas da dádiva, da liberdade e da obrigação na dádiva, da

---

<sup>227</sup> Caillé, 2000: 308.

<sup>228</sup> *Ibid.*: 311.



liberalidade e do interesse que há em dar, reaparecem entre nós, como um motivo dominante há muito esquecido. (Mauss, 2003: 297-8)

Será que podemos analisar o tipo de trabalho desenvolvido por Irmã Mercês e os membros da ONG Flor de Bel, a partir das categorias propostas por Mauss, descritas acima? Será que o tipo de *commitment* e “responsabilidade” que apresentam quanto à *trajetória* dos jovens de sua região estão baseados nos princípios segundos os quais:

a dádiva é tão moderna e contemporânea quanto característica das sociedades primitivas; que ela não se refere unicamente a momentos isolados e descontínuos da existência social, mas a sua totalidade. Ainda hoje, nada pode se iniciar ou empreender, crescer e funcionar se não for alimentado pela dádiva. (Godbout, 1999:20)

Segundo as recentes propostas (Godbout, 1999 e Caillé, 2002), menos que atividades caritativas, esse tipo de *ação social*, ou como o universo social pesquisado identifica, esse tipo de “trabalho social”, deve ser pensado como um exercício do/no campo político. Campo esse não restrito às instituições políticas tradicionais (como *os políticos*), mas algo constitutivo da vida social e cotidiana, a que todos estamos vinculados:

[...] gostaríamos de sugerir aqui que dom, associação e política são realidades indissociáveis que não se podem compreender plenamente a não ser quando interpenetradas uma pela outra. (Caillé, 2002: 142).

[...] o paradigma do dom e do simbolismo é igualmente um paradigma do político. O dom é a forma que a política reveste na microssociedade. O político é aquilo que permite a generalização do dom na macrossociedade. Como se pode ver, o dom não

tem nada a ver, em primeira instância, com a caridade, mas com a administração do antagonismo”. (Ibid.: 147).

#### 4.2 Irmã Mercês – *dádiva* e amor cristão

*Se a pessoa estiver doente, é capaz até de sarar, de ficar bom, se ouvir algo gostoso, suave. Aquela harmonia... isso é bom. Qualquer música bonita, que fale ao seu coração.*

Irmã Mercês foi a primeira pessoa que Denise quis que eu conhecesse. Nunca cansou de insistir na importância da velha senhora para a iniciação musical dos moradores do Corumbá, bairro de Nova Iguaçu.

Nascida em 1932, na pequena cidade mineira de Tebas, filha de lavradores, Irmã Mercês, como é chamada pelos vizinhos, chegou à Baixada Fluminense aos 14 anos de idade. Tinha estudado até a segunda série primária.<sup>229</sup> Veio com os pais, que se instalaram na localidade conhecida como Corumbá, pertencente ao município de Nova Iguaçu. E é no mesmo local, que Irmã Mercês se casou e reside até hoje, dando aulas de música para crianças há 52 anos. É uma senhora negra, de aspecto tranqüilo, olhos vivos e fala mansa. Acredita, que pela sua casa já tenham passado, na condição de alunas, “umas trezentas crianças”.

A área onde reside era utilizada para chácaras de laranjais até meados do século passado. Guarda ainda um certo aspecto rural. Existem extensões de mata que

---

<sup>229</sup> Hoje, segundo ano do ensino fundamental.

se limitam com os grandes terrenos de terra batida, tomados por árvores frutíferas e flores. As casas são modestas, porém amplas. Em sua maioria de tijolo e laje de cimento, com dois quartos, além da sala, da cozinha e do banheiro. Nos quintais, é possível ver as roupas quarando, ou mesmo sendo colocadas para secar em grandes arames ou cordas. Existe calçamento em quase todas as ruas, mas os ônibus passam apenas numa via principal. Há também água encanada. O sistema de esgoto é precário, pode-se ver pontos de valas negras em vários lugares.

Dois anos após a mudança para o Estado do Rio de Janeiro, por decisão da mãe, a menina começou a ter as primeiras aulas de música. Dava o primeiro passo então em direção à *carreira* de “professora de música”.<sup>230</sup> O professor, residente em Engenho de Dentro (bairro da cidade do Rio de Janeiro), deslocava-se até a casa de Irmã Mercês para lhe dar as lições:

Aqui não tinha nada. Quando o professor vinha me dar as aulas, não tinha nem estrada. O que tinham eram trilhas. E laranja. Nem água gelada tinha para fazer um suco para ele.

A mãe, evangélica e semi-analfabeta, contratou o professor para que os filhos (na época, eram quatro, os que residiam com ela) aprendessem a tocar algum instrumento, para se apresentarem junto à banda da Igreja Assembléia de Deus, que freqüentavam, e a qual até hoje, Irmã Mercês é fiel. Aparece nesse momento de sua *trajetória social* um forte elemento, comum a outras *biografias* de adeptos do protestantismo: o *status social* diferenciado adquirido a partir do domínio das técnicas da música, garantindo uma *posição social* privilegiada na hierarquia da igreja.

---

<sup>230</sup> Uso aqui a terminologia usada pelo grupo.

Em pesquisa na Baixada Fluminense, ao etnografar um culto da igreja batista, Fernandes (1992) destaca os eventos musicais como parte importante da cerimônia religiosa. Foram cantadas, ao todo, cinco músicas “de louvor”:

Muita música para louvar a Deus... e não estão aqui todas as apresentações que aconteceram nessa noite. “Nós, batistas, somos muitos alegres”, dizem eles. Os cultos, de um modo geral, possuem a estrutura deste que, sumariamente, descrevemos: a Palavra é lida, interpretada na pregação, cantada nos hinos e corinhos. Ela é texto a ser aprendido, música que alegra, manual para a ação. (Fernandes, 1992:81-2)

Vemos que esse fenômeno não é apenas brasileiro. A importância da música “na igreja”, e da igreja para a música, é demonstrada por Ruth Finnegan (1989) em seu trabalho sobre as práticas musicais desenvolvidas numa cidade inglesa. Ela destaca um capítulo (The churches and music) para analisar a importância das igrejas como espaços de produção musical local:

In the past the church was one major patron and facilitator of music – not just the church in general but the series of churches up and down the country, providing the locale and impetus for musical activity. Something of this role is still played by local churches in the 1980s. It is true that they are not sole context for music and attract only certain section of the population, but this can still mean a sizable number of people. Judging from the local evidence to be presented in this chapter, the churches are still major centers for the training and organization of music-making, with effects spread widely into the community. (Finnegan, 1989: 207).

Assim, socializada num ambiente em que os investimentos em educação e prática musical são valorizados, a família continuou mantendo os estudos musicais de Irmã Mercês. Após um ano de aulas, Irmã Mercês trocou de professor. Passou a ir até Padre Miguel (também no município do Rio) para ter aulas particulares, por um ano. Mas por que tão longe? “Porque esse professor era ótimo, ele era excelente.”

Para custear as aulas, e toda a despesa da família, os pais trabalhavam na própria localidade onde moravam como agricultores, e realizavam pequenos trabalhos para os vizinhos.

Quando completou 18 anos de idade, passou a dar aulas, ensinando o que havia aprendido com os dois professores:

Eu reunia todo mundo na casa da minha mãe. Era uma casa de palha. E ensinava música. Era uma casa de estuque, com cobertura de palha. Aqui era tudo mato, tinha até peixe por aqui. Peixe, cobra, jacaré. Tinha uma lagoazinha por ali. Quem tinha casa de telha... era muito pouco. Com o tempo é que foi melhorando. A gente tinha um rádio de pilha, meu irmão foi quem deu. Meu irmão era muito cuidadoso com a minha mãe. Ele era como um pai pra gente, o mais velho. Minha mãe mandava a gente buscar água, era longe, era uma mina-nascente. Água e lenha, a gente tinha que ir buscar. Tinha uma estaçãozinha ali, e a gente passava com aqueles feixes de lenha. E aí de nós, se a gente não passasse. A gente ia longe, buscar água e lenha.

Solteira (ela se casaria 10 anos depois), foi como auxiliar de regente do coral da igreja do seu bairro que se iniciou na profissão. Logo após sua entrada, o

maestro principal veio a falecer e ela se ocupou dessa posição por um bom tempo, garantindo assim seu processo de ascensão no universo social da igreja.

Eu comecei a ensinar para as crianças porque eu gostava muito delas. E também porque tinha muita criança aqui. Tinha tantos sobrinhos. Só da nossa família, dava um coral. Cada um [dos irmãos] tinha muitos filhos, eram 13, 14 filhos. Olha, só na minha família, tinha umas 50 crianças. Aí, eu comecei a ensinar, comecei a pegar gosto.

No início, as aulas às crianças aconteciam em paralelo com sua atividade de dona-de-casa. Segundo conta, os parentes se reuniram e decidiram pagá-la pelas aulas, para que cuidasse das crianças e não trabalhasse “fora”. Só depois de uma década é que voltou a trabalhar longe de casa, numa fábrica de papelão em Nova Iguaçu, durante cinco anos, e mesmo assim, ainda manteve as aulas acontecendo duas vezes por semana em sua residência. Afastou-se de novo do trabalho “fora”, para não voltar mais.

Além dos filhos dos parentes, e mais tarde, de seus três filhos, os alunos eram moradores do lugar, e vinham, às vezes, dos municípios de Nilópolis, de Belford Roxo, ou mesmo da região central de Nova Iguaçu. Ela mantinha duas turmas (uma de manhã, e outra à tarde), de 15 alunos cada, com encontros duas vezes na semana. Como a maioria dos seus alunos sempre foi muito pobre, os instrumentos que usavam eram os da banda da Igreja Evangélica Assembléia de Deus do bairro de Santa Rita, próxima à sua casa. Mas seus alunos não eram apenas as crianças da religião protestante. Irmã Mercês diz que recebia crianças sem distinção de credo religioso. “Eu ensinava sem discriminação. Eu ensinava para qualquer pessoa. O direito é para todos”.

#### 4.2.1 O método

Os alunos deviam levar como material escolar: um caderno, uma caneta e um lápis. Irmã Mercês não usava quadro negro, ela mesma passava as lições de teoria musical nos cadernos. Na aula seguinte, “tomava” de cada aluno, a lição que havia sido dada na aula anterior. Após seis meses de estudos de teoria musical, é que o aluno passaria a manusear um instrumento: “Depois de um ano, ele, o aluno, já estava tocando muito. Saía daqui para fazer outros cursos”.

No seu repertório, além das músicas da Igreja, entram canções populares. Ela demonstra certa flexibilidade junto aos alunos, quanto ao *gosto*. Segundo ela, prefere trabalhar com músicas que as crianças já saibam e que queiram aprender a tocar. A criança indica a música que gostaria de aprender, e ela tenta montar o arranjo para ensinar. Podemos que agindo assim, ela não contribui para a formação de uma audiência exclusivamente evangélica. Mas sozinha, diz que não ouve rádio ou mesmo música mecânica. Gosta mesmo é de cantar os hinos de sua religião.

No decorrer da minha pesquisa, muitos entrevistados apontaram a religião protestante como grande incentivadora do crescimento da música. Perguntei à Irmã Mercês sua opinião: “Sabe o que é, é o incentivo da própria comunidade. Eles incentivam: ‘vamos aprender, isso é importante.’ A nossa orquestra na igreja é linda.”

As orquestras seriam assim motivo de orgulho e honra. “Ter uma orquestra bonita”, “uma orquestra que toque bem” aparece como valor neste tipo de *ideologia religiosa*. E aqueles membros que conseguirem se sobressair na sua *performance musical* se tornam portadores de uma identidade social especial, detentores de maior *prestígio social*.

Durante muito tempo, não cobrou mensalidade. Recebia pequenas contribuições dos pais que se dispusessem a fazê-las e usava parte desse dinheiro para

comprar o material das crianças que não tinham condições para tal. Talvez possamos pensar no conceito de Mauss de *dádiva*<sup>231</sup> para explicar seu apreço pelos alunos que não poderiam pagar. Como detentora de uma “vocalção”, dada por Deus, cabe-lhe repassar os conhecimentos que gratuitamente recebeu por benção divina. Assim, também está obrigada a doar esse conhecimento aqueles que não podem pagar por ele.

Os alunos evangélicos, no término do curso, passam por um evento realizado na própria igreja, apresentando-se na banda para a comunidade:

Quando eles já estão prontos, tem uma festividade. Eu fico com eles lá na frente, e os pais ficam do lado, é tipo uma formatura. É uma coisa linda. Eles passam a ter uma responsabilidade, quando entram para a banda da igreja. Eu os coloco lá, bonzinhos mesmo, tocando bem, senão o maestro não aceita.

Assim, o circuito de dar, receber e retribuir se faz, também pela “caridade” no sentido cristão, e pela “honra”, já que ter “bons alunos” é motivo de orgulho para a professora (em relação aos demais membros da igreja) e de toda a igreja (em relação às demais congregações).

Eu quis saber sobre as diferenças entre os seus alunos do passado e os atuais:

Existe uma diferença muito grande. Com as crianças de hoje, a gente tem que ter muito cuidado. Até para chamar a atenção. Tem que ter até mais carinho. Sabe, não são ‘aquelas crianças’. Você sente... Mas você não pode dizer isso para eles. Eles não querem obedecer. Mas todos eles chegam lá. Depende de quem? Da gente, que

---

<sup>231</sup> Mauss, 2003.



está lidando com eles. A gente sabe de tudo isso, mas procura se dedicar. É que eles precisam de mais carinho – a diferença é essa. Então a gente faz assim, o máximo de amor e carinho. Se não tiver amor e carinho com eles, vai tudo de água abaixo.

O “amor” que irmã Mercês diz sentir – pela música, pelo ensino da música, por seus alunos - pode ser apreendido a partir de sua vivência como cristã,<sup>232</sup> mas também interpretado a partir da noção de *dádiva*.

#### 4.2.2 A família

Irmã Mercês acredita que a música possa colaborar para que crianças e jovens tenham uma vida mais segura, longe do tráfico de drogas. Entretanto, afirma que o fundamental nesses casos, é a família:

Se o jovem não tiver incentivo dos pais... Hoje em dia, tem que ter muito incentivo dos pais. Assim o jovem consegue. Mas se deixar a vontade... não dá certo, não. Nos meus filhos, eu bati, assim calma, com essa cara que você está vendo. E eles, hoje, são meus amigos. Mas hoje em dia, não dá pra fazer isso. Eu batia neles com vara de goiaba.

Mas ela não considera a vizinhança “violenta”:

---

<sup>232</sup> Jabor (2005: 68) em pesquisa sobre comunidades batistas das camadas médias da zona sul carioca indica que para o grupo o “amor ao próximo” é mais difícil de se realizar dentro da própria família, sendo, assim, “mais fácil”, “amar” (no sentido de praticar atos cristãos) aqueles que não estão fazendo parte do vínculo familiar.

Aqui dentro é difícil ter alguma coisa. De vez em quando aparece um morto pra lá, outro morto pra cá. Gente que mexe no que é dos outros. Aí, vai rodar mesmo, D. Justa vai atrás. Mas é difícil ter isso por aqui. Quase todos eles [alunos] que passaram por aqui, seguiram a música. Os que não seguiram, é porque não tinha jeito mesmo.

Seus filhos seguiram, todos, a carreira iniciada pela mãe, juntamente com sua religiosidade. São músicos profissionais do circuito evangélico: Ed Gomes, Enéas Gomes e Zizi. Eles estudaram junto às turmas de Irmã Mercês. Ed começou a tocar com oito anos e Enéas aos nove. Sobre sua única filha, nos conta:

Quando eu comecei a ensinar a ela, notei que ela começou a fracassar na escola. Aí, ela parou um pouco. Depois, voltei a pegar ela. Ela me pediu uma flauta, isso já com 22 anos. Com muita dificuldade, eu dei uma flauta pra ela. Eu, mesmo sem saber direito, ensinei a ela. Foi por causa do sax, eu ensinei pra ela a escala. Aí, com esse pouco que eu ensinei, ela entrou na Villa Lobos, na do Rio, é formada em canto.

Zizi recebeu o legado da mãe: é responsável pelo coral da Igreja e tem a sua própria turma de alunos em casa. Seus alunos são os mais novos, com idades entre quatro e cinco anos. Além da formação musical, Zizi é diplomada em Fonoaudiologia. Os outros dois filhos também têm o terceiro grau completo. Ed é formado em Letras e Enéas em Música (é professor universitário).

Do apoio inicial dado pelos pais, o marido também compartilhou:

Ele nunca reclamou de nada. Passava da hora de colocar a comida, e ninguém reclamava de nada. Ninguém. Ficava aí, com vontade de almoçar, mas ninguém reclamava de nada. Eu fui estudar sax na igreja, e levava às crianças. Às vezes, eles choravam, choravam. Mas eu venci. Foi difícil, mas venci. Na carreira que eu corri... Mas eu consegui a vitória. Graças a Deus.

O tom triunfante do “eu venci” refere-se, sobretudo, ao “sucesso” na criação dos filhos. Segundo ela, a família teve que fazer muitos sacrifícios até que suas crianças se formassem:

Naquela época, a merenda dos nossos filhos era uma bananada. Hoje, as crianças querem hambúrguer, ‘refri’. Mas os nossos filhos, levavam uma bananada, um biscoitinho quando tinha. E nunca reclamaram de nada. E estamos aí, venceram, e chegaram ao final da carreira. Eu tenho muito orgulho deles. O mais velho, então... Porque o mais velho é o primeiro.

#### **4.2.3 Aluna, de novo...**

Atualmente, aos 72 anos de idade, recebendo uma aposentadoria do INSS, Irmã Mercês não rege mais o coral da Igreja. Decidiu voltar a estudar. É aluna da Escola Estadual de Música Villa-Lobos, no núcleo de Paracambi. Gasta, em média quatro horas até chegar na escola – trajeto que faz de ônibus:

Eu saio de casa às 11 horas. Para chegar lá às 15 horas. Olha, tudo é com dificuldade. Se você não encarar essas coisas, você não consegue nada. Meus filhos me apóiam, meu esposo. Eu decidi entrar na escola depois de tanto tempo, porque... eu já sou professora há muito tempo, mas eu não tinha um registro. E agora, eu vou

ter um registro, graças a Deus. Agora, eu vou ter um certificado, vai ser uma maravilha. A força de vontade, a força de vontade vale muito. Meus filhos não deram contra, nem meu esposo, então, pé na rua...

A responsável pela sua entrada na Villa Lobos foi uma sobrinha, ex-aluna sua, que a inscreveu sem que Irmã Mercês soubesse. Está matriculada no último semestre do curso “básico”, que frequenta junto com colegas com idade entre os 20 e 30 anos. Segundo ela, não existem turmas especiais para pessoas mais velhas, tal como acontece na Villa-Lobos do centro do Rio ou na Escola de Música de Nilópolis: “E eu prefiro assim. E eu gosto muito, gosto sim”. E cai na gargalhada. Perguntei se ela sente dificuldades para estudar:

Tem umas coisas tão difíceis. Mas na minha mente, eu já sabia. Quem já sabe música, não acha tão difícil. E tem os amigos da gente que ajudam na hora. Estudar é uma coisa muito boa. Saber um pouquinho mais... nunca é demais.

Eu pergunto: “a senhora aprendeu música há muito tempo atrás. E agora está aprendendo de novo. Tem muita diferença entre o ensino daquela época e o de hoje em dia?”

Ela me respondeu simplesmente que “não, só que antigamente não se exigia muito. E hoje em dia, está mais avançado.” Diz que gosta muito dos professores da escola de Paracambi, que são excelentes. Que gosta muito dos exercícios de leitura métrica e de solfejo. Além disso, faz aulas de teclados, que é seu instrumento preferido:

Música é uma coisa muito boa pra gente. Toda senhora de idade tinha que estudar música. Elas não iam ficar tão velhas. A música traz uma coisa boa, vem aquela melodia suave, que sopra lá dentro do coração

As aulas, na sua casa, acontecem atualmente às segundas-feiras, no horário da noite, para alunos mais velhos, e na sexta-feira pela manhã, para crianças. Cobra R\$ 35,00 por mês, “daqueles alunos que podem pagar”. Ela diz que está “bem mais devagar”, e que por problemas de saúde, trabalha com turmas pequenas de, no máximo, quatro alunos. Perguntei quando ela pretende parar de ensinar:

Não! Só quando eu... subir. Eu não quero parar nunca. Eu nunca parei. Desde o primeiro dia que eu comecei a dar aula. Eu não posso parar. Se eu parar, eu vou sentir muita falta. Eu tenho aquele prazer de saber que o aluno está chegando. Quando eles chegam, já está tudo preparado. Não tem nada pra preparar na hora, quando você chega aqui, já está tudo preparado. Eu tenho pra mim, que os meus alunos são os meus filhos. Eles não são alunos.

Na varanda da sua casa, estão as cadeiras dos alunos e os pedestais para partitura. Como a cinco décadas atrás.

### 4.3 Mauro “Rincon” – *dádiva* e cidadania

*A música é um troço, que... acho que é igual a doidão: um conhece o outro. Música é a mesma coisa. Você sai e de repente para um cara do teu lado com um violão. Aí, tu vê, e o cara fala, “toca aí”. Aí, você pega o violão sem querer e toca também. Você toca algo que o cara não conhece, e ele quer saber como é. Quando vê, você acaba se envolvendo.*

Há dois anos, em 2002, Mauro, baixista da banda Maria Preta, decidiu desenvolver um tipo de “trabalho social”, no município em que mora, Belford Roxo. Belford Roxo é considerada “uma filial da Jamaica”. Essa idéia corrente, aparece não só nas falas do nosso entrevistado, mas é uma espécie de senso comum entre os jornalistas especializados em música. Vejam abaixo a descrição de um morador do local, que apareceu em importante revista de circulação nacional:

Parece jamaicano, fala como jamaicano, canta como jamaicano, mas não é um jamaicano. O que é? Certamente, um jovem morador de Belford Roxo, cidade espetada no meio da Baixada Fluminense que se tomou de amores por tudo o que vem da Jamaica. Quem está na moda usa *dread-locks* - tranças que são a marca dos negros seguidores do rastafari - e roupas que levem as cores verde, amarela e vermelha, da bandeira jamaicana. Nas rodas de conversa, os mais informados transformam em gíria palavras extraídas do rastafarianismo, a religião que saiu da África para o Caribe. E a música preferida, obviamente, é o reggae: existem no pequeno município nada menos que dez bandas. A mais famosa delas é o grupo Cidade Negra, que saiu de lá para se transformar na principal referência do reggae

nacional.<sup>233</sup>

A partir dessas idéias, de que Belford Roxo se parece com Kingstown, enquanto um lugar que expressa pobreza nas casas pequenas e sem reboco, no mato que cresce nas beiradas das ruas sem calçamento, nos esgotos que tingem de negro e que correm entre pequenas vielas ou mesmo os que formam grandes valões, de que sua população também guarda traços físicos, sociais e culturais em comum (a localidade apresenta uma grande concentração de afrodescentes), durante os anos 90 a *identidade* local juvenil foi sendo reelaborada, no sentido de uma reinterpretação daquilo que foi identificado como traços comuns entre as duas populações. Foi dessa forma, que nasceu a “Jamaica da Baixada”- os jovens locais passaram a adotar elementos do *estilo de vida rastafari* jamaicano. Essa apropriação possibilitou aos jovens construir uma *identidade* nova, alternativa às cristalizações existentes que apontavam para as figuras dos “justiceiros”, dos “bandidos” e do “trabalhador”.

Essa releitura, de símbolos da cultura *rastafari* em solo baixadense, foi possível por conta de contatos que se estabeleceram entre músicos da Jamaica e moradores-músicos da região. Não só o contato cultural específico com a terra do *reggae*, mas com uma cultura mais ampla, a caribenha.

Mauro Rincon foi uma das figuras responsáveis por essas trocas culturais, que inicialmente se realizaram num circuito bastante reduzido, mas que com o tempo se disseminaram e contribuíram para constituir um tipo de *identidade juvenil baixadense*.

---

<sup>233</sup> Extraído da revista Isto É, de 12/06/1996.

É preciso ressaltar que o fenômeno da disseminação e releitura do *estilo de vida rastafari* não é exclusivo da Baixada Fluminense, no caso brasileiro. São Luís, capital do estado do Maranhão é reconhecida também por ser fortemente influenciada por esse *estilo*. Outra cidade, que apresenta também uma juventude que adota elementos do *estilo rastafari* é Salvador. Cunha (1991) desenvolveu pesquisa sobre o *estilo rasta* na capital na capital baiana – a autora aponta para a heterogeneidade de apropriações que são feitas a partir das idéias do rastafarianismo, em suas imbricações entre lazer, política e religião:<sup>234</sup>

Povoando as ruas da cidade e se exibindo através dos cabelos, roupas e gestos, se fazem presente os rastas. São inúmeros jovens negros, em sua maioria homens, com seus cabelos *dreads*, reinterpretando e adotando de maneiras diferenciadas o imaginário rastafari no cotidiano de suas vidas. São símbolos de afirmação de etnicidade, códigos e sinais de apropriação e reinvenção das idéias rastafari partir de um novo contexto. Estes serão expressos fundamentalmente através de

---

<sup>234</sup> O “Capítulo I – O movimento do povo de Jah” (Cunha, 19991: 10-50) traz um histórico do rastafarianismo, que “se constitui num movimento político-religioso que expressa sua visão de mundo e estilo de vida a partir de uma leitura e interpretação ‘étnica’ da bíblia. Sobretudo do Velho Testamento. Num universo polarizado, - povos que se opõem – os negros por sua descendência mítica e histórica seriam os verdadeiros herdeiros do Sião, a ‘terra prometida’, a Etiópia ‘mãe civilizatória de toda a humanidade’. Dentro desta concepção, seus membros se acreditam verdadeiros Israelitas, vítimas da perseguição e da opressão. E através da orientação de Rás Tafari, o imperador etíope Haile Selassie, é que seriam conduzidos de volta à África. O coroamento de Selassie teria sido a sinalização para o cumprimento de um novo tempo e da *revelação*, na qual uma consciência política e racial uniria todos os negros na África e na diáspora possibilitando não só a redenção mas profundas alterações nos sistemas políticos mundiais. Tal qual havia profetizado Garvey nas suas *visões* do paraíso e da redenção. O retorno à África concretizaria a libertação do jugo da *Babilônia* – termo usado como referência aos instrumentos de dominação através do qual o ‘branco’ impede a consciência dos povos negros dominados”. (Ibid: 25).



referências estéticas, novos estilos de vida urbanos e visões de mundo. (Cunha, 1991: 51).

Atualmente, ele é um dos idealizadores de um “projeto social”, desenvolvido na ONG que fundou junto com os outros integrantes da banda de música da qual participa, a Maria Preta. Na ONG Flor de Bel existem aulas de capoeira, de caciuriá,<sup>235</sup> de futebol de salão, e claro, de música. Mauro, além de presidente da organização não-governamental Flor de Bel, ensina jovens a tocar instrumentos musicais. Nascido e criado na cidade que durante anos teve a fama de “uma das mais violentas do mundo”,<sup>236</sup> o rapaz negro que tenho a minha frente não aparenta os declarados 42 anos de idade (ele nasceu no ano de 1962) e nem ser avô de duas crianças. Magro, usando óculos de grau e *dreadlocks*<sup>237</sup> ainda curtos, ele têm duas filhas, é morador de Piam, bairro famoso como “celeiro de *reggae*”. Coursou até o

---

<sup>235</sup> Dança típica do estado do Pará.

<sup>236</sup> Ver capítulo 1.

<sup>237</sup> Tipo de penteado, muito comum entre os amantes da música *reggae*. Segundo Cunha, em sua nota 19 (1991:34): “ ‘Dreadfull people’ era a forma que setores das classes dominantes se referiam aos negros barbados e com longas traças que começam a aparece a partir dos anos 40. mais tarde essa passou a ser uma forma de auto-identificação dos próprios rastas, ao referir-se aos cabelos”. E a autora continua: “São assim denominadas as grandes tranças (quase sempre disformes) que têm servido para caracterizar esteticamente um adepto, ou mesmo um simpatizante do rastafarianismo. Seu uso está fundamentado na bíblia (Levítico, 19:27; 2:5; Números, 6:5). Os dreadlocks são concebidos como um símbolo de dignidade e negritude. Para os rastas os cabelos, tal como a cabeleira de Sansão, são condutores da força e da ‘energia divina’, que emana de Jah. Esta energia deve ser mantida dentro de cada homem sem que qualquer processo artificial interrompa ou modifique seu estado original. Os cabelos em forma de locks representam as jubas de um leão, animal que simboliza a resistência africana à submissão. O leão está presente nas bandeiras, nas letras das músicas, nos bottons e nas camisetas, fazendo alusão a Jah Rastafari, o ‘leão conquistador da Tribo de Judá’, segundo a profecia presente no apocalipse de São João. Entretanto, o uso dos dreadlocks não pode ser utilizado como um critério de identificação de um adepto do movimento.” (Cunha, 1991: 34).

segundo ano do ensino médio, e durante boa parte de sua vida adulta, sua profissão principal foi a de lapidário de diamantes. Ele abandonou a escola, porque já trabalhando como lapidário no centro do Rio de Janeiro, não conseguia chegar em Belford Roxo, onde morava e estudava a tempo. O trem, meio de transporte até hoje muito utilizado por quem vem da capital para a Baixada, só chegava às 20 horas, enquanto sua aula já havia começado desde as 19 horas.

#### 4.3.1 Família

Mauro recebeu fortes influências familiares quanto à música. Assim, sua *trajetória* no mundo da música inicia-se cedo: seu pai tocava violão. Era comum, nas festas de finais de ano, que seus parentes levassem instrumentos e improvisassem rodas de samba e de partido alto nos quintais. Sua infância é marcada pelos sons oriundos de uma “radiovitrola”: o *soul* norte-americano da década de 1970, a música brasileira de Clara Nunes e Martinho da Vila. Um tio mangueirense,<sup>238</sup> ensinou-lhe a tocar pandeiro, quando era criança. A influência familiar, dessa forma, fez-se influente nos seus primeiros anos de vida, contribuindo assim para um tipo de *formação de gosto*.<sup>239</sup>

Além dos parentes, os vizinhos tocando violão nas ruas, também o inspiraram:

A musicalidade aqui, em Belford Roxo, é a flor da pele. Naquele pedacinho que existe ali, na beira do rio, a música estava no ar, estava sempre ali. O Cirinho tocava violão. Eu fui numa excursão do Seu Zé Mangagá. Chegamos lá, tava o Da

<sup>238</sup> Que é participante da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira.

<sup>239</sup> Conf. Gans, 1974.

Gama, que hoje é do Cidade Negra, o Vilson, uma galera. Eles começaram a tocar violão. Então, de repente, uma menina começou a tocar também, aquela música, “numa tarde tão linda de sol, ela me apareceu”. Eu falei, “caraca mané, agora eu cisme! Vou tocar violão”. Cheguei em casa e peguei o violão do meu pai.

Como vimos no relato acima, as relações de vizinhança também tiveram um peso importante na *carreira* de Mauro. A competência musical indicava um tipo de *status social*, que marcava, pelo menos para o grupo da vizinhança imediata, positivamente o indivíduo. Ficar nas calçadas das casas, à tardinha, empunhando um violão e executando canções populares trazia *prestígio social*, principalmente entre os mais jovens. Era bastante comum na região, não só de Belford Roxo, mas de toda Baixada Fluminense, um tipo de *sociabilidade* que se desenvolveu durante meados da década de 1980, cuja base era o *gosto* pela música. Grupos de adolescentes, que se reuniam ao cair da noite, para tocar e cantar suas músicas prediletas. Normalmente, prevaleciam nas *performances musicais* instrumentais as figuras masculinas, que ganhavam destaque tanto entre os demais homens do grupo quanto junto às moças. Para elas, ter um namorado que tocasse violão (mesmo que não houvesse nenhum tipo de virtuosismo em sua *performance*, apenas o dedilhar das notas mais fáceis de uma canção conhecida que freqüentasse as paradas dos rádios) garantia um certo tipo de *distinção social*.

#### 4.3.2 Diamantes, *rock* e samba

Mas se podemos localizar os primeiros passos que indicariam a *carreira* de músico para Mauro na primeira infância, e sua continuação na adolescência, sua *trajetória social* foi mais complexa. Durante muitos anos, teve que desenvolver

outras atividades profissionais, mas isso não fez com que abandonasse seu objetivo primeiro. Pelo contrário. O *gosto* e a *prática da música* sempre estiveram presentes. O que Mauro fez foi tentar arrumar espaços, dentro da sua *trajetória*, para que a música se mantivesse presente, não só no seu aspecto frutivo, mas também numa constante busca por conhecimento e profissionalização.

Logo após o abandono da escola, um primo o convidou para trabalhar na cidade de Cuiabá. Ele foi morar no bairro Parque Universitário, próximo a Universidade Federal do Mato Grosso. Com o tempo, por conta das afinidades trazidas pela música, conheceu universitários que o incentivavam a ingressar na instituição. Aparece aí, um dado fundamental para a compreensão da *biografia* de Mauro. Entrar em contato com jovens acadêmicos significa participar de outras *províncias de significado*, diferentes daquelas da sua experiência cotidiana de morador de Belford Roxo. Indica uma capacidade de trânsito entre os não tão facilmente visíveis, porém eficazes, limites para a *interação social* que existem entre os diversos *mundos* que compõem a nossa existência em sociedade. Mauro é então um jovem negro, subempregado, que se relaciona com jovens das camadas médias e altas por conta da relação que estes estabelecem com a música.

Mas na época, 1984, “estourou” o garimpo de ouro e pedras preciosas da região da Juína, cidade do mesmo estado, para onde Mauro se mudou e morou por cinco anos. O sonho de cursar a faculdade foi abandonado e ele foi trabalhar na lapidação. Lá, novamente, estabeleceu laços sociais, construindo uma nova rede de relações de sociabilidade, a partir da música:

O Aurélio e o Divino decidiram comprar uma bateria. Tiveram que escrever para uma revistinha [para comprar]. Porque lá em Juína, não tinha nada. Era uma cidade em que tudo era de madeira, as casas todas de madeira. Os colonizadores eram

paranaenses. Mas quando começou o garimpo tinha gente de tudo quanto é canto, tinha muito judeu. A gente montou uma banda de música lá. Eu, Aurélio, Divino e Ronaldo. Chamava-se Sociedade Anônima. E nos finais de semana, a gente montava um esquema atrás da lapidação e da ourivesaria. Botava os instrumentos lá, e ficava cheio. Lotava. Tinha um cara que era dono do supermercado, e ele gostava de música, então ele sentava na bateria e colocava logo duas caixas de cerveja. A gente não deixava ele sair da bateria. Era uma zoeira. Aí pintou um festival de música da Universidade Federal do Mato Grosso, saíam representantes de várias cidades. Nós ficamos em segundo lugar, da nossa cidade. Com uma música chamada ‘Nem ligo’. Fomos participar do festival, lá na Chapada dos Guimarães. E foi muito maneiro. A gente nunca tinha visto um palco daquele tamanho. Naquela época, o Cidade Negra<sup>240</sup> estava estourando com aquela música, “ei, estamos aí, pro que der e vier”..., então, eu lembro, eu estava lá, no meio do festival, enquanto os caras estavam montando os equipamentos e ouvindo essa música. Nós tocamos, e fomos logo eliminados, nessa época tocava muita música sertaneja, Chitãozinho e Xororó<sup>241</sup> estavam explodindo no Brasil. Lá só tinha cara bonitinho, cantando música sertaneja, de chapelão. Ai, nós fomos logos eliminados.

Mauro e seus amigos de banda não tinham qualquer tipo de educação musical formal. “Na marra”, eles foram aprendendo até conhecer os instrumentos: “A gente comprou a bateria. Mas a gente não sabia nem montar a bateria. Levamos dois dias pra entender que o bumbo ficava aqui, que a caixa ficava ali.”.

Característica marcante no mundo musical, o “improviso”, aqui também aparece (como aparecerá em outros momentos) como uma categoria

---

<sup>240</sup> Banda que parte dos integrantes é oriunda de Belford Roxo.

<sup>241</sup> Dupla de cantores sertanejos, bastante populares.

importante. Ter habilidade para “improvisar” na vida cotidiana é uma qualidade fundamental dentro do *estilo de vida* desenvolvido pelas camadas populares.

Assim, o primeiro contra-baixo da banda foi improvisado a partir de um violão velho. A Sociedade Anônima era uma banda dedicada ao estilo *rock*, mas seus componentes não se limitavam a esse tipo de sonoridade. A prefeitura da Juína havia decidido organizar pela primeira vez o carnaval da cidade. Os conhecidos arregimentaram Mauro para auxiliar na formação da festa. Durante a infância e a adolescência, ele tinha freqüentado a Quadra do Embalo, no bairro de Areia Branca,<sup>242</sup> onde aprendeu a tocar samba. Ao não se dedicar exclusivamente a um estilo musical, Mauro nos informa de um traço importante das *taste cultures*<sup>243</sup> – a diversidade e a flexibilidade com que operam. Não estando preso a dogmas e operando com um sistema de classificação musical diferente daquele ensinado em conservatórios, que implica no estabelecimento de categorias rígidas quanto ao valor estético dos diferentes estilos musicais, o indivíduo abre espaço para um tipo de *subjetividade* que hierarquiza o seu *gosto* musical de maneira a valorizar músicas populares, sem a necessidade de categorizar excessivamente os diferentes estilos.

Com seus conhecimentos de ritmista, elaborou uma lista de instrumentos que foram providenciados pela prefeitura local. Ele montou um bloco:

Botei o Haroldo no surdão, que a gente chama de ‘primeira’. Coloquei meu primo na ‘segunda’, que é um outro surdo. E botei uns caras, de uma cidade que tem lá, que só tem descendente de escravos, eu não lembro o nome, a tocar a ‘terceira’.

Eles tocavam com o sotaque deles. A gente ensaiava todo dia. Alguém ficou com o

---

<sup>242</sup> Bairro do município de Belford Roxo.

<sup>243</sup> Conf. Gans, 1974.

repique, a caixa ficou dividida entre outras pessoas. A gente montou uma escola de samba.

Arrumaram um caminhão, improvisaram mestre-sala e porta-bandeira e passistas. A Bolsa de Diamantes<sup>244</sup> bancou as arquibancadas. A Unidos de Juína fez seu primeiro desfile, com 150 componentes.

Além do carnaval memorável, sua experiência nos garimpos de ouro e pedras preciosas, deu-lhe lembranças de muita malária, tiros de revólver e dinheiro. Inicialmente, no garimpo, trabalhou nas balsas que eram usadas para retirar os diamantes dos rios.

Quando eu cheguei, eu trabalhei na cozinha. Com uma semana, eu desci [mergulhou]. Vesti aquela roupa, quando cheguei lá no meio do rio, no fundo, deu uma tremedeira danada. Como eu já era lapidador, o dono da balsa me colocava para separar os diamantes, isso era uma mordomia. Mas no garimpo é uma vida de faroeste. Todo mundo tinha revólver. Eu nunca tive. Mas tinha gente que tinha dois, três. De manhã, tava todo mundo limpando arma. A vida no garimpo é muito dura, chove demais, tem cobras imensas, aranhas.

#### **4.3.3 Bob Marley e Calipso**

Após quatro meses de extração de diamantes, Mauro decidiu voltar a fazer apenas a lapidação das pedras em Juína, para um judeu chamado Moisés. Com o tempo, montou seu próprio negócio, e segundo ele, ganhou muito dinheiro. Um dia

---

<sup>244</sup> Comércio local de diamantes.

chegou um conhecido, vindo da capital da Guiana Inglesa: “cara, você tem que ir a Georgetown, lá só tem negão, é muito maneiro.”

Mauro saiu de Cuiabá, foi até São Paulo, na embaixada da Guiana Inglesa solicitar visto. Passou o Ano Novo no Rio de Janeiro. Durante o primeiro mês do ano, foi de ônibus até Porto Velho. De lá, pegou um avião até Manaus. Conheceu Manaus, e embarcou, de novo de ônibus, para Roraima. Só então, embarcou num vôo para a Guiana Inglesa, onde morou por meses, com um amigo chamado de Negão, que já conhecia o país:

Aquilo lá era um país novo pra gente. Tudo diferente. O volante do carro era do outro lado. Lá não tinha ônibus, só van. Pra mim, tudo era novidade. Os caras, *rastafaris*, com o cabelo arrastando no pé. A população de lá é indiana e negra. As casas são lindas. O Cristo lá, é o maior negão, muito maneiro.<sup>245</sup> Tudo diferente. Lá tinha muito ladrão. Mas a gente nunca era assaltado, confundiam a gente com os locais. Com o tempo é que descobriram que a gente era brasileiro. E passavam por nós, “hello, Brazil!”.

A experiência no país estrangeiro contribui significativamente para diversificar ainda mais o *gosto* musical de Mauro.<sup>246</sup> Estava ouvindo, ao vivo, pela primeira vez, os ritmos caribenhos, e realizando importantes *trocas culturais* com outros músicos:

---

<sup>245</sup> Refere-se a uma estátua de Jesus Cristo.

<sup>246</sup> Conhecer vários estilos e ser versátil neles aparece como valor para vários músicos. Em pesquisa com músicos-estudantes, Silva (2005:49) nos diz que: “Também se nota, por diversos depoimentos que a versatilidade estilística, com um domínio de técnicas e conhecimentos variados, tem sido profissionalmente vantajosa para certos músicos e passa a ser, para muitos instrumentistas, um dos objetivos a alcançar durante o processo de formação universitária e ao longo da carreira – uma vez que pode aumentar concretamente as oportunidades de trabalho).



Tinha um clube lá, que só ia negão de Mercedes. Mas a gente ia de calça jeans. Não podia, mas a gente começava a falar português. Eles viam que não éramos de lá. Então, a gente conseguia entrar. Tinha uma banda que tocava. Eu pedia para tocar violão. E tocava bossa nova. A bossa nova tem uma linguagem muito particular, qualquer um que é músico e escuta, se interessa. Então, os músicos desse clube começaram a ir na minha casa, para eu ensinar para eles. Eles tocavam muito *reggae*, *soul*, *calipso*. O carnaval lá é maravilhoso. Toca essas coisas. Essa viagem foi também uma descoberta musical. Aqui eu conhecia Bob Marley<sup>247</sup>. Achava que conhecia Bob Marley. Quando eu cheguei na Guiana Inglesa, a primeira coisa que eu ouvi foi Bob Marley. Foi uma música chamada War.

Ele e o amigo freqüentavam essa casa noturna quase todos os dias da semana. Além dessa, iam ao bar de um hotel, onde também ficaram conhecidos da banda local.

Passados oito meses, Mauro resolveu abandonar a lapidação, voltar pra casa dos pais, e definitivamente assumir a *carreira* de músico: “Eu pensei, cara, eu não quero nem saber, eu vou viver de música. Eu vou pro Rio. Vou voltar pra Belford Roxo, encontrar minha galera lá, e montar uma banda.”

A distância do Brasil e o contato com um novo país fez com que Mauro montasse paralelos entre as duas realidades sociais. Segundo ele, Georgetown e o Brasil têm em comum, o “abismo social, os ricos muito ricos, e os pobres muito pobres.” Isso o levou a ser filiar ao Partido Comunista do Brasil:

---

<sup>247</sup> O mais famoso músico do estilo *reggae*. Nascido na Jamaica e falecido em 11 de maio de 1981. Bob Marley foi o principal responsável pela popularização do estilo rasta entre a juventude negra, pregando as idéias do rastafarianismo em suas letras. Ver Albuquerque, 1997 e Cunha, 1991.

Dizem que o comunismo acabou, mas é a gente que não tá preparado para ele. Na boa, ninguém quer ver ninguém bem. O ser humano quer sempre estar por cima. Se você vê uma colméia, as abelhas trabalham, todas elas, por um objetivo, de todo mundo estar bem. Umas, às vezes, tem que se sacrificar, mas elas trabalham por um objetivo comum. O ser humano só tem um objetivo: mais! Eu quero mais, não quero saber! Parece que tem alguma coisa, tá no nosso DNA. Mais! Eu quero sempre mais!

De volta ao Brasil, foi até Juína, desfazer-se dos bens que ainda possuía na cidade (sua lapidação de diamantes).

#### **4.3.4 De volta a Bel**

Ao chegar no Rio de Janeiro, trabalhou como representante comercial de sacolas plásticas para supermercados. Demitiu-se, ficou um tempo desempregado, até que um conhecido o chamou para trabalhar na reforma de um CIEP,<sup>248</sup> como pintor de paredes. Isso já faz sete anos. Quatro anos depois, trabalhou na Telemar,<sup>249</sup> instalando telefones, por cinco meses.

Em Belford Roxo, montou a banda Postura Africana. Assumiu a guitarra base com os vizinhos: Rico na guitarra solo, Silvio Neto nos vocais, Emerson no contra-baixo, Samuca tocando bateria e Praxédes na percussão. O grupo tocou na campanha de Benedita da Silva, quando ela foi candidata à prefeita, pela primeira vez, na cidade do Rio de Janeiro. Depois, veio a Cinco Quilates:

---

<sup>248</sup> Escola pública.

<sup>249</sup> Empresa de telefonia.

Eu gosto muito de *reggae*. Mas quando eu pego um violão pra tocar, eu gosto de tocar um Djavan, um Chico Buarque, um Bob Marley, um Gilberto Gil, eu queria montar uma banda, mas que eu não ficasse tachado como uma banda de *reggae*. A gente queria ser livre para tocar. Se um cara é um pintor de quadro, você não vai dizer pra ele: você só vai pintar plantas! O cara pode pintar plantas, mas e se ele quiser pintar um cavalo? Não vai poder pintar um cavalo? Na minha cabeça, música é assim. A Cinco Quilates era uma banda de *reggae*. Mas a gente já tinha muita influência de *soul*, de *charm*... Então era um *reggae* não muito mais original.

Há três anos, a banda assinou contrato com a Sun Records. E gravou o primeiro álbum. A gravação de um CD de música é um dos passos mais importantes na *trajetória* dos músicos. Significa ter a materialização dos esforços e da criatividade, bem como o estabelecimento de um produto que pode ser comercializado.

Na gravação do segundo álbum, o nome foi mudado para Maria Preta, referência à brincadeira de criança em que um balão feito com folhas de jornal é incendiado, e sobe devido ao acúmulo de ar quente no interior da sua estrutura. Enquanto ganha altura, o brinquedo também vai se desmanchado, consumido pelo fogo.

Embora, seja fundamental nessa *carreira* ter um contrato assinado com uma gravadora, isso não é certeza de lucro ou de estabilidade profissional. Além disso, com o contrato assinado, os músicos não podem mais dispor do seu tempo para ter outras profissões:

Pra você ter uma banda é muito esforço, é muito sacrifício mesmo. Ninguém pode ter um emprego fixo. Porque precisa viajar, e qual o patrão que vai aceitar isso? A única pessoa da banda que trabalha fora é o João, porque ele é funcionário público, e consegue dar um jeito de ser dispensado.

A banda conseguiu esse primeiro contato “meio por acaso”. Um dos guitarristas era amigo de um fotógrafo profissional, ex-morador de Nova Iguaçu, que trabalha para gravadoras. Levou um CD demo<sup>250</sup> do grupo para outro conhecido na gravadora, que aceitou custear a gravação. No entanto, a gravadora alega não ter dinheiro para lançar o CD. Os *shows* que o grupo tem realizado nos últimos meses, vem a partir do trabalho dos membros do grupo, e não do agenciamento da gravadora.

Mauro vive com as economias que conseguiu guardar ainda da época dos garimpos e da lapidação. Até hoje, um amigo, morador de Austin,<sup>251</sup> quando tem excesso de trabalho, passa pedras para Mauro lapidar, o que lhe garante algum dinheiro. Ele não paga aluguel, sua casa é própria, construída no terreno dos pais, onde sua esposa trabalha como cabeleireira. Disse que os integrantes da banda ganham roupas dadas por patrocinadores arranjos pela gravadora. Também recebe direitos autorais esporadicamente, de composições suas gravadas por outros artistas:

Até hoje, pra mim, música é diversão. Porque dinheiro com música, eu nunca ganhei. Eu não sei quando eu vou tomar vergonha na cara. E se eu não ganhar dinheiro com música, eu não ganho com mais nada. Porque eu já fiz tanta coisa na vida. O grande lance pra mim é o carnaval, eu separo uma grama. É a única coisa que a minha esposa faz questão.

---

<sup>250</sup> Um CD de demonstrações.

<sup>251</sup> Localidade da Baixada Fluminense.

#### 4.4 João Mathias – *dádiva* e esperança

*Comecei aí, com 17 anos. Hoje, estou com 43. E estou até hoje nessa estrada aí. Quero dizer, estou começando ainda. Geralmente, na música, você não tem um limite, você esta sempre começando.*

João Mathias é outro músico da Banda Maria Preta, na qual toca teclado. E também participante da ONG Flor de Bel. Além disso, atua como animador cultural num CIEP da região – e foi a partir desta sua atividade que estabeleceu contato com os outros indivíduos da *rede*, objeto desta tese. Durante suas atividades, como animador cultural, João Mathias e Denise se conheceram e passaram a trocar técnicas e informações.

Morador do bairro do Piam, “nascido e criado em Belford Roxo”, João, da mesma forma que seu colega Rincon, é um “jovem” negro com mais de 40 anos. Sua *aparência*<sup>252</sup> pode facilmente identificá-lo como pertencente ao grupo da região que é associado ao *estilo de vida rastafari* jamaicano<sup>253</sup>. Usa também cabelos tipo *dreadlocks*, que podem estar presos por baixo de toucas com as cores associadas à Jamaica (verde, vermelho e amarelo). Pode vestir batas coloridas, sobre jeans puídos e chinelas de couro. Segundo ele, inicialmente sua imagem causava um certo *estranhamento*, mas isso não chega à incomodá-lo atualmente, embora confesse que nos momentos iniciais

---

<sup>252</sup> No sentido que Goffman (2002:31) dá ao termo, indicando parte da *fachada pessoal*.

<sup>253</sup> Sobre o *estilo de vida rastafari*, ver o subcapítulo “4.3 Mauro ‘Rincon’ – *dádiva* e cidadania.”

que marcam seus *encontros* a *interação social* possa se dar de maneira mais *dramática*.<sup>254</sup>

Em nasci em 1961. Não parece, mas eu tenho 43 anos. Todo mundo fala que não parece. É por causa do meu jeito, o cabelo todo embolado; eu, meio largadão. As pessoas dizem: “você não é sério”. Mas eu não sou muito de ficar esquentando a cabeça.

O pessoal acostuma. Tem escola em que eu vou, e o pessoal fica olhando. As crianças ficam olhando, os professores também ficam. Mas na minha escola, não. Eu posso chegar do que jeito que for. Quando eu estou de toquinha, os alunos pedem para eu tirá-la para eles verem meu cabelo. Eles acostumaram, é mais o costume. No início era difícil, mas eu nunca me senti discriminado. Eu sei que existe discriminação, de um modo geral. Mas eu não sei se é por que eu não estou muito aí para isso, então eu nunca me senti discriminado. Acho isso, a discriminação, terrível. Não existe ninguém igual. Você tem que saber lidar com a pessoa como ela é.

Participou da formação de diversas bandas locais que são consideradas representativas da “Jamaica da Baixada”, entre elas, a banda KMD5, uma das mais famosas e míticas da cena “regueira” local.

Mas, apesar da adoção do visual que remete a um tipo de *identidade juvenil baixadense*, João não vê seu local de nascimento como o “templo do *reggae*” no Estado do Rio de Janeiro, como muitos supõem:

---

<sup>254</sup> Os conceitos de *encontro*, *interação social* e *realização dramática* estão em Goffman (2002).

O fato do Cidade Negra ser uma banda daqui e que estorou, criou essa coisa com o *reggae*. Aí virou, “Belford Roxo, a cidade do Reggae”. Mas também tem no Maranhão, muito mais forte do que aqui. Não tem nem comparação. Eu não vejo Belford Roxo como a “cidade do reggae”. Eu não saio falando isso por aí, que é para não ficar contrariando a idéia dos outros. Eu acho que Belford Roxo é uma cidade musical. Ela tem muitos artistas, não só na parte musical, como artista plástico, pessoal de cinema. Acho Belford Roxo muito envolvida com a arte, com a cultura. Mas não que seja uma cidade específica do *reggae*. É uma cidade musical, onde rola arte por todas as portas.

Nesse sentido, João compartilha de um tipo de *representação* corrente que associa a Baixada Fluminense a um tipo de “celeiro cultural”, de lugar de intensa criatividade artística e que também a descreve como um lugar de ausências: “Ultimamente, eu não tenho saído para lugar nenhum. Tudo só acontece no Rio. E ir para o Rio, você sabe. Ir é mole. O problema é voltar.”

#### **4.4.1 A herança musical**

Nasceu em 1961, filho de um policial militar e de uma dona-de-casa, que tiveram três filhos (João, José e Galisteu). Como a maioria dos entrevistados desta pesquisa, a família foi a responsável pela sua iniciação no *mundo da música*. Não só na *construção do gosto*, realizada a partir da socialização de gêneros e cantores específicos, que acontecia em festas e reuniões familiares, mas por algo que os entrevistados associam a um tipo de hereditariedade genética, a música é “transmitida pelo sangue”:

Minha mãe sempre cantou. O pai dela tinha bandolim, era um feirante. Ele ia para a feira e tocava bandolin, ele tinha um montão de mulheres... minha mãe

sempre cantava, sempre rolava seresta aqui em casa, nos aniversários. Acho que está no sangue. Rolava muita festinha, seresta naquele tempo, Jamelão, Nelson Gonçalves, até conheço através dela. Hoje em dia ela está devagar. A música vem da minha mãe. O meu pai gostava da música, mas era mais devagar. Não tocava nada, não cantava. Ele era sargento da polícia militar. Queria que eu fosse advogado. Mas eu fui para esse outro lado.

É interessante notar, como na *trajetória de vida* de João Mathias, as duas influências concorrentes – a de sua mãe, amante da música e a de seu pai, policial – aparecerão num evento bastante singular e decisivo, representante de um *primeiro passo* da sua *carreira* de músico. De um lado, o violão, na ponta extrema, a espingarda:

Eu comecei com música, eu tinha uns dezessete, dezoito anos. É aquela velha história, o meu irmão ganhou um violão. Na verdade, foi assim, um irmão meu ganhou um violão e o outro, uma espingarda de chumbinho. Aí um dia, acertaram um chumbinho na minha testa. Minha mãe reclamou: “eu não quero esse negócio de arma aqui”. Aí trocaram [a espingarda] por um outro violão. Aí esse violão novo ficou comigo e com meu outro irmão. Só que o meu irmão não se dedicava a ele, e já eu, gostava. Aí começamos a montar bandinha, participar de festivais, aí surgiu meu interesse pela música. Até então, era brincadeira. “ah, vamos fazer música... vamos compor”. Participava de bastante festival. Em Nova Iguaçu tinha festival para caramba, em Belford Roxo também.

Os festivais locais que aconteceram durante a década de 1980 na Baixada Fluminense, incentivaram a formação de bandas musicais, produzindo e favorecendo *redes de sociabilidade* prioritariamente masculinas, que se organizavam a partir do *gosto* pela música, criando entre os jovens da comunidade, grupos de *status*



diferenciado, marcados por uma *identidade juvenil* em elaboração. Para João, pertencer a esse grupo de vizinhança, estabelecido em torno do consumo e das práticas musicais foi fundamental para a adoção de um certo *estilo de vida*, permitindo-lhe participar de um *campo de possibilidades*, não vislumbrado por outros indivíduos do seu grupo social de origem. A música (e não tão somente ela, mas qualquer outra atividade artística ou esportiva) aparece como instrumento ordenador da vida social, ocupando a “mente” e o “tempo” livre” da criança e do adolescente, oferecendo-lhe, segundo o entrevistado, uma “opção” ao mundo da criminalidade:<sup>255</sup>

A música tira as crianças da bandidagem. Tira mesmo. Aqui perto da minha casa, tinha um movimento, uma boca de fumo para ser mais exato. Só que a maioria da galera, aqui da nossa área, era mais ligado a tirar som do violão. A galera se reunia para tocar. A gente formava um grupinho que estava sempre tocando. E tinha o movimento de maconha, os caras vendendo maconha, na época nem tinha cocaína. E a gente não se deixou levar para esse. De repente, se a gente não tivesse a música, um violão para ficar ali com a memória, com a mente voltada para aquilo, preocupado em escutar uma música e tirar, de repente, a gente estaria no ócio. É aquela coisa: vai para escola e chegou em casa, não tem nada para fazer. Aí, você vê o cara vendendo [drogas], ganhando o dinheiro dele, e de repente você entrava para aquela vida de bobeira, como muitos amigos meus entraram. Alguns conseguiram se livrar, outros morreram. Eu acho que a música tira mesmo. Não só a música como qualquer tipo de arte ou de esporte. Tira, tira mesmo.

---

<sup>255</sup> Sobre o uso da música em escolas, com vistas a prevenir/extinguir o uso de drogas entre crianças, ver Andrade, 1999. Sobre as relações que são desenvolvidas nas escolas públicas do Rio de Janeiro com o tráfico de drogas ver Guimarães, 1998.

#### 4.4.2 Os *passos da carreira*: aprendendo

João inicialmente aprendeu a tocar violão com os amigos do bairro em que nasceu. Foi durante a adolescência, que o menino participou de grupo locais. A partir daí, buscou o ensino formal. Em quatro diferentes momentos, frequentou escolas de música. Sua primeira experiência foi com Escola de Música Villa-Lobos, enquanto terminava o último ano do ensino médio<sup>256</sup>. Voltou para Villa-Lobos em 1994, ficando apenas mais um ano. Depois, estudou durante 2 semestres na Faculdade Estácio de Sá, porque o período foi gratuito. Transcorrido esse tempo, o curso passava a ser pago e João não podia arcar com as despesas de uma faculdade de música. Conseguiu mais uma vez ingressar na Villa-Lobos, onde foi estudar teclado, ficando dessa vez por três anos. Como não conseguiu terminar nenhum dos cursos que começou, não possui diplomas na área. João reconhece que o seu conhecimento musical é fruto do ensino formal e do informal, daquilo que aprendeu com professores, colegas e de maneira autodidata:

Não terminei os cursos. Eu abandonei. Eu fiz a teoria e quando você faz a teoria musical, você nunca mais esquece. Aí você, em casa mesmo, vai lapidando. É lógico que se você fizer uma faculdade é super importante, é bacana para caramba. Mas para fazer faculdade você tem que estar com tempo, com dinheiro e eu preciso trabalhar. Eu tenho vontade de voltar a estudar. Eu aprendi pouca coisa. Dá para enganar, dá para caminhar mas, não é “sou um tecladista”. Eu toco guitarra, baixo elétrico, cavaquinho e teclado. Quer dizer, eu não toco tudo. Se for junto com os outros músicos, “ah, vamos montar uma música”. Então, ta bom. A gente vai fazer. Mas não sou nenhum virtuoso em nenhum deles. Mas entendo desses instrumentos.

---

<sup>256</sup> No qual formou-se professor primário.

Na bateria é que sou ruim. Mas nesses outros dá para enganar. Já toquei como guitarrista, tecladista. Eu comecei de curiosidade com o teclado. E depois estudei o instrumento na Villa-Lobos.

#### 4.4.3 Os passos da carreira – tocando

O amor às bandas locais sobreviveu ao tempo. E João participou de várias delas, tocando inclusive, um estilo diferente daquele a que normalmente é associado (o *reggae*), como o “pagode”, por exemplo. O *trânsito* entre estilos musicais e de músicos parece freqüente, embora não se realize sem *conflitos*:

Primeiro, eu participei de uma banda chamada À Flor da Pele. Nós tínhamos só violão, que tinha que ser guitarra e baixo. E dois tambores de macumba, e uma bateria. E a gente participava de festival. Em Nova Iguaçu, aqui na Piam. Eu tinha uns vinte anos. Depois, fui para um grupo chamado Desaguada, todo mundo aqui de Belford Roxo. Depois a coisa ficou mais séria. Virou a KMD5. Nós chegamos a gravar uma demo<sup>257</sup>. Aí fiquei um tempo sem banda. Só dando aula de música, de violão e de cavaquinho. Às vezes, em barzinhos, em pagodes, eu tocava. O pessoal me chamava. Eu fiquei dando aula e tirando um sonzinho particular. Depois apareceu um colega e me chamou para um grupo de pagode. O meu forte não é pagode. É *reggae*, é *soul*, é *soul music*. Mas como era música, eu pensei, “vou”. Gravamos um disco. A banda se chamava Requite do Samba. Gravamos, mas não deu em nada. A gente ia tocar, mas tocávamos mais músicas dos outros. Eu comecei a colocar alguns *reggaes* no meio do repertório, e os caras não estavam muito católicos comigo<sup>258</sup>. Mas com o tempo, eu vi que não dava para tocar aquilo

<sup>257</sup> Demo significa demonstração. Atualmente, faz-se CD demo. Na época, eram utilizadas fitas.

<sup>258</sup> “Não estar muito católico” é uma expressão que indica descontentamento.

[pagode]. Aí, montei uma banda de *reggae*, chamada Negrotu. Tinha um cara que veio do samba tocar guitarra com a gente, o restante era do *reggae*. Fizemos alguns shows, gravamos um CDzinho. É sempre a mesma guerra: faz o CD, vai mostrar, faz showzinho.

#### 4.4.4 O uso da música

A música, segundo nosso entrevistado, pode interferir diretamente numa *trajetória individual* porque “muda a cabeça da pessoa”. Seria assim responsável por um tipo de *construção do eu*, numa espécie de “ação preventiva”, que evita que uma criança se transforme num criminoso. Nesse sentido, as escolas poderiam desempenhar papel de destaque na promoção desse tipo de indivíduo:

Antigamente, tinha aula de música nas escolas. Hoje em dia, você não vê. Eu acho que é legal para caramba. Muda a cabeça da pessoa. Às vezes, você está de bobeira, com um instrumento e vai para casa. Às vezes, você mora em área de risco, que tem muita malandragem. Se você está com seu instrumentinho, vai para casa e faz a lição, faz a sua tarefa.

O principal problema a ser resolvido, para João, diz respeito às expectativas dessa jovem população, e às suas ausências de “sonho” e de “esperança” que a vida cotidiana encerra. A arte e o desporto brilhariam como faróis, sinalizando a possibilidade de aquisição de bens materiais e simbólicos:

Desde o momento que a criança está envolvida com a arte, ela não vai partir para outro caminho. Ela vai ter sonho, vai ter esperança. É como a gente na nossa banda.

Eu já estou com 43 anos, gravamos agora, temos uma gravadora, um empresário, temos um disco. É um sonho realizado. Não estou rico, não tenho carrão do ano e de repente, nunca vou ter. Morro e não tenho. Mas também, não morri mais cedo porque me envolvi com outras coisas. O que aconteceria se não tivesse a música? É um sonho que você vai levando, levando e aí... também chega uma hora que você não tem mais idade para ser bandido ou vagabundo, não tem como. É legal você ter esperança. Você pode não ir jogar na Seleção Brasileira, mas pelo menos você tá ali jogando. E vem, bate aquela idade que não dá mais para ser bandido, e você continua com sua arte. Agora, você, parado, sem pensar em nada, sem fazer nada, jogado, principalmente hoje em dia, que todo mundo quer ter tênis do ano, da moda, de marca. Eu acho que o caminho hoje em dia para a criançada é a arte, é o esporte. Criar projetos envolvendo essas áreas, se não o Brasil vai acabar. As pessoas falam mal do Brizola e dos CIEPs, mas imagina onde estariam essas crianças todas! A violência ia ser muito maior do que está hoje. Imagina essas crianças sem escola. Ia estar tudo perdido.

Para João Mathias, “música é sonho, é esperança”, a negação da criminalidade e da violência. Como animador cultural e voluntário na ONG, um outro tipo de cultivo norteia suas práticas musicais: o que chama de “resgate do folclore”. No CIEP em que trabalha, estudam cerca de 600 alunos em tempo integral, destes, 40 (alunos da 5ª à 8ª série) integram o Coral regido por João e 25 alunos (da 1ª à 4ª série) participam de sua Orquestra de Flautas:

No coral, eu gosto de trabalhar com cantigas populares. A orquestra de flautas está ensaiando trechos da 9ª Sinfonia de Bethoven. E eu tenho um projeto novo, de trabalhar com músicas folclóricas, de fazer um resgate das cantigas de roda. A gente toca “Cai, cai, balão”, “Ciranda, cirandinha”, “O cravo brigou com a rosa”. O

projeto surgiu da idéia de uma professora que queria fazer um trabalho sobre o folclore. Ele me deu uma lista de músicas e disse: “ah, ensina aí.”. Algumas músicas a gente faz inteira, outras só a metade, porque complica. A gente quer trabalhar com cantiga de roda, para as crianças saberem que existem. Hoje em dia, você vai perguntar essas músicas para as crianças e elas não sabem. Não cantam “Ciranda, cirandinha” ou “Atirei o pau no gato”. Hoje em dia, você vai numa festinha de escola, e vai pensando que vai ver um resgate de coisas do folclore brasileiro, mas não é isso. Vai ver é O Tcham!, neguinho dançando na boquinha da garrafa, o Bonde do Tigrão. Não que eu tenha algo contra, mas vamos mostrar as coisas nossas. O folclore brasileiro. Você não vê criança hoje em dia brincando de roda, brincando de pique, de bandeirinha. Aqui mesmo você não vê isso.

#### 4.4.5 O método – “aprender-sem-querer-querendo”

Vemos um tipo de *construção social do gosto* que não se atém à dimensão musical exclusiva. Mas a todo um repertório cultural, que João identifica nas músicas e brincadeiras infantis do passado. Pergunto se há resistência por parte dos alunos em aprender um tipo de música a qual não estão acostumados. João me explica que uma música “chata” pode ser metamorfosear em “bonita” através do prazer obtido pelo reconhecimento da capacidade de desempenho. Assim, o aluno experimenta um tipo de *prestígio social*, autopercebido e expresso também nas relações familiares:

Eles gostam, principalmente, quando eles sentem que estão tocando legal. Que a música é aquilo. Você só acha a música chata, quando você não pegou a música. Você passa uma música como “o cravo brigou com a rosa...” [cantando], e eles fazem cara feia. Aí você vai e ensina eles a tocar. Então quando eles estão tocando, a música fica bonita. Enquanto não aprendem a tocar, ficam falando: “ah, que

música chata”. Então, é legal que para eles é uma novidade. Eles vão tocando, começam a aprender, e acabam ouvindo não sei aonde: “ih, tio, ouvi aquela música que toca aqui”. E aí vai o Bethoven e o “Trenzinho Caipira”<sup>259</sup>. Então vai sendo um apanhado, eles começam a conhecer as coisas sem querer, querendo. Você passa a teoria e ensina uma musiquinha, eles já vão para casa tocando, enchem o saco da mãe. Elas ficam felizes: “pô, meu filho já está tocando”. É legal para caramba, é maneiro. E de vez em quando eles se apresentam, na própria escola ou em outras quando tem algum evento. Eu sempre passo uma tarefa. Mas eu faço uma jogada com eles. Eu digo: “tem essa parte aqui para estudar e quem não estiver legal não poderá sair para as festividades, quando tiver”. Então, isso faz com que eles cheguem afiados.

O método de ensino de João, como um tipo de *negociação da realidade*, visa não só promover (pelo “resgate”) as músicas consideradas “boas para as crianças”, mas também, facilitar o que parece ser a parte mais difícil da educação musical – a teoria, principalmente, quando o agente educador e os educandos dispõem de poucos recursos para o processo de ensino/aprendizagem. Ter um coral e uma orquestra de flautas são alternativas de baixo custo, utilizadas por João.

A orquestrinha de flauta doce, eu montei para poder ensinar a musica. Se você for ensinar música e ficar na naquela coisa da teoria para criança, geralmente na faixa etária de 10 a 14 anos, então tem que ter alguma coisa para eles praticarem. Pra você não passar só teoria e ficar aquela coisa sacal, de compasso tal, então o que eu fiz? Escolhi um instrumento que é baratinho, uma flautinha doce. Lá no armarinho

---

<sup>259</sup> Música do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos.

tem, é R\$ 1,99. Então cada aluno compra uma e você consegue juntar o útil ao agradável – ensinar a teoria e tocar.

Na Igreja, no bairro e também no espaço escolar, tocar um instrumento proporciona *distinção social*. Mesmo entre crianças, a performance musical pressupõe um *status social* diferenciado. O reconhecimento do talento não se restringe ao espaço escolar. Quando os grupos se apresentam em eventos na própria escola ou em outras da região, as redes de vizinhança e de família constituem a platéia. Estar no palco e ser aplaudido (reconhecido socialmente) é o desejo de todos os estudantes:

No ano passado, eu tive doze alunos que estudaram mesmo. Tem uns que estudam, mas é aquele negócio, nem todo mundo tem o mesmo talento. Esse ano, já devo ter uns 25 a 30 alunos estudando. Só que nem todos terminam com a gente. Vai peneirando, vai formando. Mas quando tem eventos, tem que levar todos. Não pode deixar um. Você bota os melhores na frente, porque o som vai ficar mais alto. Já aqueles que você sabe que vai dar uma erradinha, uma tropeçadinha lá na hora que tiver tocando, você coloca eles lá atrás pra você não excluir. Porque se você não levar alguém para tocar, ele acaba jogando o instrumento fora e achando que ele [o aluno] é ruim mesmo e não querendo fazer mais nada da vida.

As atividades desenvolvidas por João, no CIEP, junto às crianças, acontecem após o almoço dos estudantes, numa espécie de tempo vago. A partir das 13 horas, os alunos dispõem de uma hora livre que, a critério do aluno, pode ser utilizada na turma de educação musical. Significa dizer que o aluno não está matriculado em uma disciplina específica de musicalização, apenas que pode usar seu tempo livre para participar das aulas de música, caso e quando queira. Assim, não se formam turmas



específicas, com a cobrança de frequência ou com a necessidade de avaliação por parte do docente. Também não há a possibilidade de implantação de um programa de ensino sistemático ou seriado:

Às vezes, quando não tem aula, eu passo o maior sufoco. Eles vem: “tio, não vai ter aula, não?”. Eu respondo: “não, o tio hoje tem que participar de uma reunião”. Eles ficam reclamando, dá até pena. Eles dizem: “pô, trouxe minha flauta hoje.” Ou então, “olha, comprei minha flauta”. E a cada novo dia, aparece um aluno novo, mais uma flautinha, aí você tem que voltar nas aulas de novo. Eu prefiro voltar as aulas do que dividir a turma, em melhores ou piores. Assim, fica todo mundo no mesmo balaio, e a gente vai levando. . É essa experiência que eu passo para as crianças. Uma noção da teoria. Dali, de 10, 20 alunos, tem três, quatro, que vão se identificar, que vão partir, estudar, procurar uma escola. O negócio é você dar o pontapé inicial. Mostrar para eles, que existe aquilo ali. Agora se eles vão querer seguir aquilo ali, vai depender de cada um.

O animador cultural também fica responsável por complementar o horário das aulas dos alunos, quando os professores precisam se ausentar, em caso de reuniões, planejamento escolar ou mesmo faltas.<sup>260</sup> Para esses casos, João prefere deixar a música de lado, dado o quantitativo das turmas e a falta de instrumentos musicais e faz o que chama de “mini-recreação”:

---

<sup>260</sup> No caso de ausência dos professores, os animadores culturais não são os únicos que podem preencher a carga horária da turma. Também podem acontecer as chamadas “atividades de vídeo” ou na de leitura.

Posso usar a quadra de esportes. Montar um jogo com bola. A gente usa o brinquedo que tem à mão. E, geralmente, quando falta alguém, sempre mandam para mim. Então eu posso ficar de uma até quatro horas com uma turma.

#### 4.4.6 Música boa e música ruim

Quando fala do seu *gosto musical*, João Mathias faz questão de salientar que não é adepto de um gênero ou estilo exclusivo, embora diga que prefere “música brasileira”. Cita Gilberto Gil, Caetano Veloso, Ednardo, Nelson Gonçalves,<sup>261</sup> frisando que “não era muito chegado a uma música gringa. Podia até curtir música norte-americana, mas não sabia o nome dos caras ou das músicas”. Entretanto, ele faz uma exceção para músicos como Stevie Wonder,<sup>262</sup> Miles Davis e Charles Parker.<sup>263</sup> Lembra que durante a adolescência eram freqüentes os bailes de *charm*<sup>264</sup> na região, nos quais conheceu a música de James Brown.<sup>265</sup> Depois de todos estes, é que o *reggae* e seu principal representante, Bob Marley chegaram ao seu conhecimento através dos amigos do bairro. Tal como nos depoimentos de seu colega de banda, Mauro Rincón, Mathias também se apresenta como um músico que preza pela diversidade, e que considera que a “qualidade” das músicas não está vinculada aos padrões acadêmicos que estabelecem valores estéticos. Nem tampouco, aos próprios preceitos que determinados grupos sociais populares produzem:

---

<sup>261</sup> Cantores e compositores brasileiros, pertencentes à chamada MPB.

<sup>262</sup> Cantor e compositor de uma vertente da *black music* norte-americana, na sua versão mais *funky*.

<sup>263</sup> Músicos de jazz.

<sup>264</sup> Derivação mais lenta do *funk*.

<sup>265</sup> Considerado um dos fundadores de *funk* norte-americano.

Eu gosto muito de música. Não tem essa coisa de ser só Bob Marley. Eu gosto de música, se a música for boa, ela vai ficar na minha cabeça. Às vezes, em casa, eu fico ouvindo rádio MEC, tem uns programas de música instrumental, de jazz. Eu gosto de ficar curtindo aquilo ali. Se a música é boa, você engole. A ruim, você joga fora. Também não sei se tem música ruim. Toda música tem alguém que goste. Se tem alguém que goste, aquilo ali não é tão ruim assim. É ruim para mim, mas para aquela pessoa é legal. Nelson Gonçalves, eu me amarro. Não tem essa de “ah, só se for Bob Marley”. Não, se for bacana, vamos ouvir. Tem gente que é radical, “eu não curto isso, eu não curto aquilo”.

## Considerações Finais

---

Ao longo das duas últimas décadas, a Baixada Fluminense tem passado por uma série de mudanças. Lentas, descontínuas – de natureza estrutural e no campo do simbólico. Uma série de investimentos, das prefeituras, do governo estadual e das instâncias federais tentam melhorar as condições de vida da população, quanto à qualidade do espaço urbano – mais saneamento, uma melhor estrutura de abastecimento de água, melhorias no sistema de transporte coletivo,<sup>266</sup> incremento das atividades comerciais e industriais, criação de parques de preservação ambiental e de novas praças públicas, construção de vias expressas que ligam localidades da região entre si e ao município do Rio de Janeiro.

A região conta com um número maior e crescente de cursos de nível superior (privados e públicos), centros históricos e de preservação da memória, áreas consideradas importantes para o Patrimônio Histórico estão sendo levantadas. Foram criados núcleos de estudos e pesquisas sobre a região, para avaliar seus aspectos socioeconômicos. Também é digna de nota, a criação de um quadro diário, no principal telejornal diurno da televisão “carioca”, dedicado à Baixada Fluminense.<sup>267</sup>

Tem-se observado a criação de centros de lazer e recreação, aumentou o número de casas de espetáculos, restaurantes, bares, cafés, *shopping centers*. Surgiram bairros de reconhecido prestígio local – geralmente ocupados por condomínios de casas onde

---

<sup>266</sup> Não existe uma estação de metrô na Baixada. Mas adotou-se o sistema de integração metrô-ônibus para algumas localidades. Partindo da estação da Pavuna (limítrofe com o centro da cidade de São João de Meriti) é possível embarcar em ônibus direto para Nova Iguaçu, pagando uma tarifa mais barata que a normal.

<sup>267</sup> No entanto, a maioria das matérias trata dos “problemas” da região: falta de calçamento, de recolhimento do lixo urbano, precariedade do abastecimento de água, crise dos hospitais etc. O telejornal é o RJTV, produzido e exibido pela Rede Globo de Televisão.

mora a parcela economicamente mais próspera – extratos mais elevados das camadas médias,<sup>268</sup> normalmente composta por comerciantes locais e profissionais liberais que atuam na região.

Mas como foi dito anteriormente, esse “crescimento” é descontínuo. Pode se apresentar de maneira muito vigorosa num pequeno núcleo (o “centro” do município, como o de Nova Iguaçu e de Duque de Caxias, por exemplo) e ir se espraiando, até que a paisagem dominante é quase rural, com vacas pastando tranqüilamente ao pé de alguma cerca. Ou então, para o amontoado de casas à beira de valões (ainda existem muitos), nos quais as crianças se divertem caçando rãs (assumo, já comi carne de rã, “pescada” numa vala negra por um amiguinho meu. Nós a cozinhamos numa lata de óleo descartada pela minha mãe. Fazíamos uma pequena fogueira com gravetos e repartíamos nossa “iguaria” com o restante das crianças com quem brincávamos na rua).

Já não é mais possível falar da “Baixada”, como símbolo de pobreza e violência, exclusivamente. Como Enne (2002) apontou, existe a polissemia do termo – são “Baixadas”. Não mais, apenas, a da pobreza, do descaso, dos grupos de extermínio – mas esta ainda existe. Ou melhor, co-existe, com sua “prima rica” – a “Baixada” que quer ser grande, desenvolvida, limpa, civilizada; quer ser também analisada, explicada, explicitada,<sup>269</sup> historicizada<sup>270</sup>.

---

<sup>268</sup> É comum ouvir queixas dos moradores quanto aos valores dos aluguéis de residências, principalmente no centro de Nova Iguaçu e de Duque de Caxias. Realmente, numa comparação, bastante informal, descobri que os preços dos mais prestigiados se igualam ao de imóveis, do mesmo tamanho e tipo, de partes da Zona Sul, como Glória, Catete e Largo do Machado. No entanto, o mesmo não é válido quanto ao preço de compra das residências, que ainda é bem mais barato, em relação à cidade do Rio de Janeiro.

<sup>269</sup> É o que fazemos nós, os antropólogos-nativos. Como o meu trabalho, muitos outros sobre a Baixada Fluminense são realizados por “filhos” da região.

<sup>270</sup> Ver o trabalho de Enne (2002) no qual dois grupos disputam a hegemonia da construção e reconstrução da história da Baixada Fluminense.

As transformações da região não se restringem aos seus aspectos físicos. Criar uma nova imagem para a Baixada, construir um novo índice de leitura, não diz respeito somente ao asfaltamento das suas ruas ou ao embelezamento das praças. Para que o “exterior” leia a área de maneira diversa daquelas cristalizações construídas ao longo de quase um século, é preciso que a consciência do próprio povo mude, é preciso criar um novo campo de representações, novos modelos de relações sociais. Até porque, são os indivíduos que se destacam dessa população, o principal agente de mudanças. As *transformações sociais* que podemos reconhecer no aspecto material (visíveis, perceptíveis ao olhar) e na identidade (captadas a partir do deslindamento de novas *visões de mundo* e da implementação de novas relações sociais, novos códigos morais) são frutos de *ações coletivas*, que nascem a partir da *cooperação* entre projetos individuais, de *subjetividades* que se reconhecem e se organizam para difundir um tipo de *estilo de vida* específico.

É a partir de um ato de auto-reflexão, de pensar-se a si mesmo, e de se ver em ação, - da construção de um tipo de *subjetividade*, que valoriza o desenvolvimento do *eu*, - que leva os indivíduos a se assumirem como sujeitos, negando serem englobados por valores ou tradições com quais não se identificam mais. Esses processos de *construção e representação* do *eu* são potencializados nas sociedades moderno-contemporâneas:

A multiplicação e a fragmentação de domínios, associadas a variáveis econômicas, políticas, sociológicas e simbólicas, constituem um mundo de indivíduos cuja identidade é colocada permanentemente em cheque e sujeita a alterações drásticas. O trânsito intenso e freqüente entre domínios diferenciados implica adaptações constantes dos atores, produtores de e produzidos por escalas de valores e ideologias individualistas constitutivas da vida moderna. (Velho, 1999:44)

A “Baixada” é uma categoria ambígua. Ela é o “celeiro artístico”, o “faroeste-caboclo”, lugar de gente “mais carinhosa”, e “lugar que não tem nada”. É “muito rica de cultura”, mas também a “terra de ninguém”. Essas *representações* convivem, coexistem entre os moradores e todos aqueles que entram em contato com a região. A região possui limites simbólicos, mas também apresenta um certo grau de heterogeneidade e diversificação – assim é possível o desenvolvimento e a coexistência de opiniões tão diversas e auto-excludentes. Podemos falar num “*ethos* baixadense”, ainda bastante marcado por antigas concepções e práticas sociais: o uso da força e de instâncias e práticas ilegais para a resolução de problemas, o personalismo das relações, a apropriação privada da coisa pública, o apadrinhamento, a rede de clientelismo, o mandonismo, relações de gênero baseadas numa hierarquia em que a mulher é o pólo negativo da relação, a falta de acesso à mecanismos que promovam a cidadania, a falta de universalismo. E também, as redes de solidariedade, compadrio, parentesco e vizinhança mais intensas, uma vida mais comunitária. Enfim, tudo aquilo que normalmente associamos ao Brasil “arcaico”. Por outro lado temos o forte desejo de grupos que lutam por construir uma identidade positivada da Baixada – livre dos estereótipos que marcam as trajetórias locais.<sup>271</sup>

Mas quem são os agentes dessa transformação? Quem são os promotores dessas *mudanças sociais*, que, ao desenvolverem seus *estilos de vida* e suas *visões de mundo*, constroem também novos espaços sociais, lugares de implemento de novas sociabilidades e de novas sensibilidades?

---

<sup>271</sup> E cito mais uma vez o trabalho de Enne (2002) por ser exemplar no sentido de mostrar esses grupos. No caso da sua pesquisa, era um grupo de “acadêmicos” – professores ou pesquisadores da área de humanas.

Transformando a si mesmos, esses indivíduos transformam sua região. Não só promovem transformações objetivas, mas também aquelas do campo das ideologias e das representações, apresentando novas formas de estar no mundo. É claro, que há de se ter cuidado com isso que qualificamos aqui de “novo”. Que não pode ter uma vida alienígena, e sua existência só se faz por que existem ambientes comunicativos que o permitem. Não poderia, obviamente, prescindir de interagir com outros domínios da realidade, com os quais constantemente se comunica. Também não se trata de “inventar” novos padrões de interação, até por que, eles já existiam, só que de maneira tímida, sutil, velada até, sendo, às vezes, privilégio de um pequeno circuito social:

Os *projetos* individuais sempre interagem com outros dentro de um campo de possibilidades. Não operam num vácuo, mas sim a partir de premissas e paradigmas culturais compartilhados por universos específicos. Por isso mesmo são complexos e os indivíduos, em princípio, podem se portadores de *projetos* diferentes, até contraditórios. (Velho, 1999:46)

Em uma sociedade complexa moderna, os mapas de orientação para a vida social são particularmente ambíguos, tortuosos e contraditórios. A construção de identidade e a elaboração de projetos individuais são feitas dentro de um contexto em que diferentes “mundos” ou esferas da vida social se interpenetram, sem misturam e muitas vezes, entram em conflito. A possibilidade de formação de grupos de indivíduos com um *projeto social* que englobe, sintetize ou incorpore os diferentes projetos individuais, depende de uma percepção e vivência de interesses comuns que podem ser os mais variados, como já foi mencionado – classe social, grupo étnico, grupo de *status*, família, religião, vizinhança, ocupação, partido político etc. A estabilidade e a continuidade desses projetos supra-individuais dependerão de sua capacidade de estabelecer uma definição de realidade



convincente, coerente e gratificante – em outras palavras, de sua eficácia simbólica e política propriamente dita. (Velho, 1999:33).

Mas alguns indivíduos se destacam por abordarem de maneira mais contundente, algo que já existe lá, no campo do “social”. E ao assumirem pra si essa tarefa – *representando* algo no que acreditam, re-elaborando o próprio *self* e adotando um tipo específico de imagem pública, publicizam suas concepções de vida, suas *visões de mundo*. E nesse movimento podem correr riscos.

Para falar da Baixada, das identidades da Baixada, eu escolhi os músicos-professores. Por que? Porque sempre foi um grupo que me chamou bastante à atenção. Como vimos ao longo do trabalho, a carreira de músico é bastante ambígua – e sua valoração – se positiva ou negativa, se faz de maneira muito relacional e contextual. Ainda são *tipos sociais* bastante idealizados (tanto nos aspectos positivos, quanto nos negativos). É uma daquelas ocupações em que se vive numa espécie de fio da navalha – a remuneração estável é pouca e rara, mas as chances de se ficar rico e famoso existem. No imaginário da população, o músico pode ser o herói – aqueles que ficam famosos, aparecem em programas de televisão (e suas histórias de “meninos pobres” são contadas por suas mães com os olhos cheios d’água, num desses domingos à tarde), suas músicas são executadas nos rádios, seus *shows* lotam estádios. Mas, nosso vizinho que é sambista pode ser famoso na região como um “vagabundo”. O músico negro de cabelos compridos é constantemente acusado de ser usuário de drogas. A mulher que se dedica à atividade artística ainda pode ser tida como “prostituta”: “músicos são agentes sociais bastante desconhecidos (concepções nebulosas e mistificadas sobre eles estão assentadas no senso comum).” (Silva, 2005: 6).

\* \* \*

Neste trabalho, um de meus objetivos foi discutir questões de mudança e de continuidade na região conhecida como Baixada Fluminense. Não é possível dizer que exista uma univocidade das interpretações ou das *representações sociais* produzidas, mas podemos afirmar algumas coisas sobre o *ethos* dominante. Ao realizarmos uma análise dos domínios da moralidade local veremos que ainda vigem uma série de códigos que não se manifestam com tanta regularidade em outros espaços, ou pelos menos, não se mostram de maneira tão portentosa como acontece na Baixada. Mas por outro lado, entramos em contato com indivíduos que conseguiram desenvolver *trajetórias* de intenso trânsito social, que propõem uma reordenação de suas vidas (e da sua comunidade), marcada pelo dinamismo das relações.

Ao longo deste trabalho, meu objetivo foi trazer as *histórias de vida* de músicos-professores das camadas populares. Sendo a categoria músico, ainda portadora de um certo tipo de *estigma social*, - ela pode representar a fama, o reconhecimento, o dinheiro, mas também a vagabundagem, o desregramento, enfim, a adoção de um *estilo de vida*, visto por alguns grupos mais conservadores como perigoso ou transgressor. Interessei-me por ver, como esses músicos-professores desenvolvem seus trabalhos, estando, a maioria dos entrevistados aqui, não só comprometidos com a própria reprodução, mas também com a difusão de valores ligados à promoção da “cidadania”<sup>272</sup> ou do bem estar do outro. A partir de uma informante, foi possível a montagem de uma *rede de trabalho e de sociabilidade*. Junto aos indivíduos dessa rede, pude ver com que frequência a categoria “Baixada” é atualizada. Invariavelmente, suas explicações de vida passavam por “ser da Baixada” ou “estar na Baixada”.

Interessante notar que mesmo se tratando de uma categoria que permite leituras diversificadas - pode ter muitos significados – existe uma *identidade social* que os

---

<sup>272</sup> Tal como o grupo usa o termo.

moradores da região atualizam com frequência. O “outro” dessa relação – ou “outros” – é o morador do Subúrbio e o da Zona Sul. De maneira relacional, essas categorias, “morador da Baixada”, “morador do Subúrbio”, “morador da Zona Sul” vão aparecer, ora positivadas, ora desqualificadas. As alianças, também transitórias e contextuais, apareceram. Assim, a Baixada “não tem nada”, é “violenta”, “suja” – mas, também é lugar onde os vínculos de parentesco, de vizinhança e de amizade são mais valorizados, um lugar mais “solidário” – e essas *representações* ela divide com o Subúrbio. Se os vínculos são mais estáveis e profundos, o *controle social* também será exercido de maneira mais coercitiva. Esses dois lugares simbólicos da “solidariedade”, também se caracterizam por apresentar uma *moralidade* mais rígida, principalmente quando comparados com a Zona Sul – lugar tido como de maior “liberdade”.

O tema da “liberdade” apareceu nos relatos com extrema frequência – as mulheres ainda se queixam dos excessos de controle externo. Querem liberdade, liberdade de gestos, do linguajar, do modo de apresentação, do vestuário, dos gostos, do comportamento, financeira e emotiva. Enfim, queixam-se de liberdade para seguirem um *estilo de vida* que mais lhe agradam, sem que isso não represente sanções sociais de seus familiares e no bairro em que residem ou trabalham. No caso desta pesquisa, apenas para a entrevistada “evangélica” não havia a falta de liberdade. Para as outras duas, “ser mulher” na Baixada é pertencer a um gênero socialmente desprestigiado, ou que pelo menos, não conta com o mesmo *status social* que o gênero masculino.

Além dos problemas inerentes à condição de gênero – a experiência de um *controle social* mais rígido, a exigência de um código de postura diferenciado, há também os *estigmas* que pesam sobre os membros das camadas populares e sobre os negros. Uma das entrevistadas, em particular, Mônica, vive sua condição de negra de maneira exemplarmente dramática, somando-se aí, todos os estereótipos que pesam

sobre si (enquanto moradora da Baixada) e sobre o seu “outro” constante (moradores da Zona Sul). Já para Denise, o problema étnico não se coloca – não que seja “branca”, mas não é classificada como “negra”, não sofrendo com os estigmas que pesam sobre a cor. Mas nem por isso, no seu relato, não entrevemos as angústias de quem se sente “enclausurada” – sendo reprimida e vigiada pela família e vizinhos. Interessante notar que mesmo, apesar do tom angustiado de minhas entrevistadas, suas marcas sociais – os estigmas impostos, não as imobilizam. O estigma não foi suficiente para estancar os movimentos de diferenciação; e mesmo vivenciando as sanções que são atribuídas em virtude de suas escolhas, elas não alteram suas *trajetórias*, não abrem mão dos seus *projetos*.

O mesmo vale para os homens pesquisados. Mesmo usufruindo de um considerável *status social* mais elevado, devido à condição masculina, também padecem os dilemas dos estigmas sociais. São negros, adeptos do *estilo rastafari*, circulando com seus cabelos torcidos e de tamanho desigual, e suas roupas coloridas – mas não estão “guetificados”, marcados de uma maneira que fiquem imobilizados. Ao contrário, através dos seus *trânsitos sociais* promovem a troca de informações, no caso musicais, e de *estilo de vida* - bens simbólicos importantes que oxigenam este universo social.

Os espaços para negociações e manobras são visíveis. As trocas culturais acontecem constantemente. O dinamismo marca as relações desses moradores e construtores da Baixada.

## Referências Bibliográficas

---

ABREU, Mauricio de A. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1997.

AGUIAR, Neuma. **Gênero e Ciências Humanas**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

Albuquerque, Carlos. **O eterno verão do Reggae**. SP, Editora 34, 1997.

ALMEIDA, Marcos Farias de. **Extermínio seletivo e limpeza social em Duque de Caxias: a sociedade brasileira e os indesejáveis**. São Paulo: Unicamp, 1998. (dissertação de mestrado)

ALVES, Andréa Moraes. **A dama e o cavalheiro: um estudo antropológico sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ALVES, José Cláudio Souza. **Baixada Fluminense: a violência na construção do poder**. São Paulo: FFLCH/USP, 1998. (Tese de doutorado)

\_\_\_\_\_. Violência e religião na Baixada Fluminense: uma proposta teórico-metodológica. **Revista Rio de Janeiro**, n. 8, set/dez-2002. (pp.: 59-82)

ANDRADE, Eliane Nunes (org). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Selo Negro, 1999.

ANTUNES, Marina. “O grupo é minha alma”: amizade e pertença entre jovens. *In*: CORDEIRO, Graça Índias *et al.* (org.). **Etnografias urbanas**. Oeiras: Celta, 2003.

ARAGÃO, Luiz Tarlei de. Em nome da mãe. *In*: **Perspectivas Antropológicas da Mulher**, n. 3. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

ARANTES, Augusto Arantes. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 8ª edição, 1985. (1ª edição, 1981).

ARAÚJO, Ivan Alves de. **Os poetas da Baixada Fluminense: uma proposta para a História da Literatura**. Rio de Janeiro: PUC/Departamento de Letras, 2002. (Dissertação de mestrado)

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. **Os gênios da pelota**. PPGAS/MN/UFRJ. 1980. (Dissertação de mestrado)

ARCE, José Manuel Valenzuela. **Vida de barro duro: cultura popular juvenil e grafite**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

ASSUMPÇÃO, Leilah Landin. **A invenção da ongs: do serviço invisível à profissão sem nome**. PPGAS/MN/UFRJ, 1993. (Tese de doutorado)

AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura Popular no Brasil**. São Paulo: Ática, 2002. (2ª edição)

BASTOS, Eliane Cantarino O'Dwyer Gonçalves. **Laranja e lavoura branca: um estudo das unidades de produção camponesa da Baixada Fluminense**. PPGAS/MN/UFRJ, 1977. (Dissertação de mestrado)

BATESON, Gregory. **The Naven**. Stanford: Stanford University Press, 1967.

BECKER, Howard S. **Art Worlds**. California: University of California Press, 1982.

\_\_\_\_\_. **Outsiders: studies in the sociology of deviance**. New York,: The Free Press, 1963.

\_\_\_\_\_. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

\_\_\_\_\_. A história de vida e o mosaico científico. *In: Métodos de pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: Hucitec, 1993.

\_\_\_\_\_. Mundos artísticos e tipos sociais. *In: Velho, Gilberto. (org.). Arte e Sociedade – ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.

\_\_\_\_\_. The culture of a deviant group – the ‘jazz’ musician. *In: Gelder, Ken and Thornton, Sarah. (eds.) The subcultures reader*. London/New York: Routledge, 1997.

\_\_\_\_\_ e STRAUSS, Anselm. Careers, Personality and Adult Socialization. *In: Sociological work, method and substance*. Chicago: Aldine Publissing Company, 1970.

BELOCH, Israel. **Capa preta e Lurdinha**: Tenório Cavalcanti e o povo da Baixada. Rio de Janeiro: Record, 1986.

BIRMAN, Patrícia. **Fazer estilo, criando gênero**: estudo sobre a construção religiosa da possessão e da diferença em terreiros da Baixada Fluminense. PPGAS/MN/UFRJ, 1988. (Tese de doutorado)

BOTT, Elisabeth. **Família e rede social**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1976.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

\_\_\_\_\_. A ilusão biográfica. *In: Ferreira, Marieta de Moraes e Amado, Janaína. (orgs). Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

\_\_\_\_\_ e PASSERON, Jean Claude. **A reprodução**: elementos para uma teoria do sistema de ensino. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

CAILLÉ, Alain. **Antropologia do dom**: o terceiro paradigma. Petrópolis: Vozes, 2002.

CALÇADO, Maria Elena Ruschel. **Família, violência e poder**: Trabalhos social em uma delegacia policial da Baixada Fluminense. Rio de Janeiro: PUC, 1984. (Dissertação de mestrado)

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**: Conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. (4ª edição)

\_\_\_\_\_ **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.

CARDOSO, Ruth C. L. Movimentos sociais urbanos: balanço crítico. *In: SORJ, Bernardo e ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de (org.)*. **Sociedade e política no Brasil pós-64**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. *In: Seminário Folclore e Cultura Popular*. Ministério da Cultura/Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1989. (Série Encontros e Estudos, 1)

CASTELLS, Manuel. **Movimientos sociales urbanos**. Espanha: Siglo XXI de Espana Editores, 1974.

CECCHETTO, Fátima. As galeras funk cariocas: entre o lúdico e o violento. *In: Vianna, Hermano. (org.) Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. (2ª edição)

CEVA, Roberta Lana de Alencastre. **Na batida da zabumba**: Uma análise abtropológica do forró universitário. Rio de Janeiro, MN/UFRJ, 2001( Dissertação de Mestrado)

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COELHO, Maria Cláudia Pereira. **Teatro e contracultura**: um estudo de antropologia social. PPGAS/MN/UFRJ, 1989. (Dissertação de mestrado)

COSTA, Sandra Regina Soares da. **Bricoleur de rua**: um estudo antropológico da cultura hip hop carioca. PPGAS/MN/UFRJ, 2002. (Dissertação de mestrado)

\_\_\_\_\_. Uma experiência com autoridade: pequena etnografia de contato com o hip hop e a polícia num morro carioca. *In: VELHO, G. e KUSCHNIR, K. (orgs.) Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. **Corações rastafari**: lazer, política e religião em Salvador. PPGAS/MN/UFRJ, 1993. (Tese de doutorado)

\_\_\_\_\_. Conversando com Ice-T: violência e criminalização do funk. *In: HERSCHMANN, Micael. (org.). Abalando os anos 90: funk e hip-hop*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.



DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1989. (3ª edição)

\_\_\_\_\_ e SOÁREZ, E. **Águias, burros e borboletas:** um estudo antropológico do jogo do bicho. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DAUSTER, Tânia. **Nome de família:** maternidade fora do casamento e o princípio da filiação patrilinear. PPGAS/MN/UFRJ, 1987. (Tese de doutorado)

**Dicionário de Ciências Sociais.** Rio de Janeiro. Fundação Getúlio Vargas, 1987, (2ª edição).

DUARTE, Luis Fernando Dias. **Da vida nervosa nas classes trabalhadoras urbanas.** Rio de Janeiro/Brasília: Jorge Zahar Editor/CNPq, 1986.

\_\_\_\_\_ **As redes do suor:** a reprodução social dos trabalhadores da pesca em Jurujuba. Niterói: UFF, 1999.

\_\_\_\_\_ Distanciamento, reflexividade e interiorização da pessoa no Ocidente. **Mana: Estudos de Antropologia Social**, v. 2, n. 2, out/1996. (p. 163-176).

\_\_\_\_\_ Pouca vergonha, muita vergonha: sexo e moralidade entre as classes trabalhadoras urbanas. *In:* Lopes, José Sérgio Leite. (org) **Cultura e identidade operária:** aspectos da cultura da classe trabalhadora. Rio de Janeiro:UFRJ/Marco Zero, 1987. (p.: 203-226)

\_\_\_\_\_ Três ensaios sobre pessoa e modernidade. **Boletim do Museu Nacional**, (41): agosto/1983. (p: 1-69)

\_\_\_\_\_ Identidade social e padrões de agressividade verbal em um grupo de trabalhadores urbanos. *In:* LOPES, José Sérgio Leite. (org) **Cultura e identidade operária:** aspectos da cultura da classe trabalhadora. Rio de Janeiro: UFRJ/Marco Zero, 1987.

\_\_\_\_\_ Sujeito, soberano, assujeitado: paradoxos da pessoa ocidental moderna. *In:* ARAN, Márcia. (org.). **Soberanias.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003.

\_\_\_\_\_ e GIUMBELLI, Emerson. As concepções cristã e moderna da pessoa: paradoxos de uma continuidade. **Anuário Antropológico**, n. 93, 1995. (p.: 77-111)

DUBY, Georges e PERROT, Michelle (ed.) **História das mulheres no Ocidente: o século XX**. Porto/São Paulo, Afrontamento/Ebradil, 1991.

DUMONT, Louis. **Homo hierarchicus**: o sistema de castas e suas implicações. São Paulo, Edusp, 1992. (2ª edição)

\_\_\_\_\_ **O individualismo**: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

DURHAM, Eunice R. Família e Reprodução Humana. *In: Perspectivas Antropológicas da Mulher – n. 3*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

ELIAS, Nobert. **Mozart: Sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.

\_\_\_\_\_ **O processo civilizador**: Formação do Estado e civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. v. 2.

\_\_\_\_\_ **O processo civilizador**: Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

\_\_\_\_\_ e SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ENNE, Ana Lucia Silva. **Lugar, meu amigo, é minha Baixada**: Memória, representações sociais e identidades. PPGAS/MN/UFRJ, 2002. (Tese de doutorado).

\_\_\_\_\_ **Umbanda e assistencialismo**: Um estudo sobre representação e identidade em um instituição da Baixada Fluminense. PPGAS/MN/UFRJ, 1995. (Dissertação de mestrado).

\_\_\_\_\_ Imprensa e Baixada Fluminense: múltiplas representações. **Revista Ciberlegenda**, nº 14, 2004. (Capturado no site [www.uff.br/mesticii/enne1.htm](http://www.uff.br/mesticii/enne1.htm) em 20/04/2005)

EPSTEIN, Arnold Leonard. The network and urban social organization. *In*: MITCHEL, J. C. (org.). **Social Networks in Urban Situations**. Manchester, Manchester University Press, 1969a.

\_\_\_\_\_. Gossip, norms and social network. *In*: MITCHEL, J. C. (org.). **Social Networks in Urban Situations**. Manchester, Manchester University Press, 1969b.

FERNANDES, Tânia de Souza. **Uma comunidade de sábios**: um estudo sobre batistas na Baixada Fluminense. PPGAS/MN/UFRJ, 1992. (Dissertação de mestrado).

FERREIRA, Silvia Lucia e NASCIMENTO, Enilda Rosendo do. (orgs.). **Imagens da mulher na cultura contemporânea**. Salvador: NEIM/UFBA, 2002.

FINNEGAN, Ruth. **The hidden musicians: music-making in an English Town**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. *In*: **Vigiar e Punir**. Petrópolis, Editora Vozes, 1977.

FRANCHETTO et alli. Antropologia e feminismo. *In*: **Perspectivas Antropológicas da Mulher**. Rio de Janeiro: Zahar, 1980. (Volume 1).

GANS, Herbert J. **Popular culture and high culture**: an analysis and evaluation of taste. New York, Basic Books Inc., 1974.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro, LTC, 1989.

GODBOUT, Jacques T. **O espírito da dádiva**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2002. (10ª edição)

\_\_\_\_\_. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: LTC, 1988. (4ª edição)

\_\_\_\_\_. **Frame Analysis**. London: Fletcher, 1975.

\_\_\_\_\_. **Manicômios, prisões e conventos.** São Paulo: Perspectiva, 2001. (7ª edição)

GOLDENBERG, Mirian. **Toda mulher é meio Leila Diniz:** gênero, desvio e carreira artística. PPGAS/MN/UFRJ, 1994. (Tese de doutorado)

GRYNSZPAN, Mario. **Mobilização camponesa e competição política no estado do Rio de Janeiro (1950-1964).** PPGAS/MN/UFRJ, 1987 (Dissertação de mestrado)

GUEDES, Simone. **Jogo de corpo:** um estudo de construção social de trabalhadores. Niterói: UFF, 1997.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Lutado por sua predestinação:** um estudo antropológico da trajetória de Heitor Villa-Lobos. PPGAS/MN/UFRJ, 2001. (Dissertação de mestrado)

GUIMARÃES, Carmem Dora. **Descobrimos as mulheres:** uma antropologia da AIDS nas camadas populares. PPGAS/MN/UFRJ, 1998. (Tese de doutorado)

GUIMARÃES, Eloísa. **Escola, galeras e narcotráfico.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

HANNERZ, Ulf. **Fluxos, fronteiras, híbridos:** palavras-chave da antropologia transnacional. *Mana*, 3(1): 7-39, 1997.

HEILBORN, Maria Luiza. **Dois é par: gênero e identidade sexual em contexto igualitário.** Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

\_\_\_\_\_. **Conversa de portão:** juventude e sociabilidade em um subúrbio carioca. Rio de Janeiro: UFRJ, Museu Nacional, 1984. (Dissertação de mestrado)

\_\_\_\_\_. **Corpos na cidade: sedução e sexualidade.** In: VELHO, G. (org.). **Antropologia Urbana:** cultura e sociedade no Brasil e em Portugal. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. **Violência e mulher.** In: VELHO, G. e ALVITO, M. (orgs). **Cidadania e Violência.** Rio de Janeiro: UFRJ/Editora FGV, 1996.

\_\_\_\_\_. **Construção de si, gênero e sexualidade.** In: **Sexualidade:** o olhar das ciências sociais. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. (p.: 40-58).

\_\_\_\_\_. O traçado da vida: gênero e idade em dois bairros populares do Rio. *In*: MADEIRA, F. C. (org.). **Quem mandou nascer mulher?** Rio de Janeiro/Brasília: Rosa dos Tempos/Unicef, 1997.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

HOBBSBAWM, Eric. **História Social do Jazz.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. **Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999. (2ª edição)

HUGHES, Everett C. **The sociological eye: selected papers.** Chicago: Aldine Atherton, 1971.

\_\_\_\_\_. Ciclos, carreiras e momentos críticos. *In*: FIGUEIRA, Sérvulo A. **Psicanálise e ciências sociais.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

JABOUR, Juliana de Mello. **Do amor ético: um estudo sobre pessoa e família entre batistas.** PPGAS/MN/UFRJ, 2005. (Dissertação de mestrado)

KUSCHNIR, Karina. **O cotidiano da política.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

LAHTERMAHER, Márcia. **Arte e educação: um estudo de Antropologia Social na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.** PPGAS/MN/UFRJ, 1994. (Dissertação de mestrado)

LEITE, Márcia Pereira. **Entre o individualismo e a solidariedade: dilemas da política e da cidadania no Brasil.** *In*: XXII Encontro Anual da ANPPPCS, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco.** Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

LIMA, Antonio Carlos de Souza (Org.) . **Gestar e gerir: Estudos para uma antropologia da Administração Pública .** Rio de Janeiro: Nuap/Relume-Dumará, 2003.

\_\_\_\_\_. e VIANNA, A. R. B. . História, antropologia e relações de poder: algumas considerações em torno de saberes e fazeres sobre o social. *In*: MALERBA, Jurandir

(Org.). **A velha história: teoria, método e historiografia**. CAMPINAS, 1996, (p. 127-152)

MAGGIE, Yvonne. **Guerra de Orixá: Um estudo de ritual e conflito**. Rio de Janeiro, Zahas, 1975.

\_\_\_\_\_ e CONTINS, Márcia. Gueto cultural ou a Umbanda como modo de vida: notas sobre uma experiência de campo na Baixada Fluminense *In*: Velho, Gilberto (coord.). **O desafio da cidade: novas perspectivas da antropologia brasileira**. Rio de Janeiro: Campus, 1980. (pp. 77-92)

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MALLINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril, 1976. (Coleção Os Pensadores)

MARTÍ, Josep. Ser hombre e ser mujer a través da la música: uma encuesta a jovens de Barcelona. *In*: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre : PPGAS/UFRGS, 1999.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais; Ensaio sobre a dádiva. *In*: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MITCHELL, J. C. **Social Networks in Urban Situations**. Manchester: Manchester University Press, 1969.

MITCHELL, James Clyde and BOISSEVAIN, Jeremy. (eds). **Network analysis studies in human interaction**. Paris: Mouton, 1973.

MONTEIRO, Linderval Augusto. **Baixada Fluminense: identidade e transformações**. UFRJ/ Departamento de História, 2001. (Dissertação de mestrado)

MONTES, Maria Lúcia Aparecida. Violência, cultura popular e organizações comunitária. In: Velho, G. e Alvito, M. (orgs). **Cidadania e Violência**. Rio de Janeiro: UFRJ/Editora FGV, 1996.

MORALES, Lucia Arrais. **A feira de São Cristóvão**: um estudo de identidade regional. PPGAS/MN/UFRJ, 1993. (Dissertação de mestrado)

MOTTA, Eugenia de Souza M. G. **A “outra economia”**: um olhar etnográfico sobre a economia solidária. PPGAS/MN/UFRJ, 2004. (Dissertação de mestrado)

NOGUEIRA, Oraci. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. In: **Tanto preto, quanto branco**: estudos de relações raciais. São Paulo: T.A. Queiroz, 1985.

OLIVEIRA, Jane Souto de. **A propósito do funk**. Rio de Janeiro, MN/PPGAS, 1995.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Unesp, 2000.

ORTIZ, Renato. **A consciência fragmentada**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

\_\_\_\_\_ **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo, Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_ **Mundialização e cultura**. São Paulo, Editora Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_ **Um outro território: ensaios sobre a mundialização**. São Paulo: Olho d'Água, 1996.

PARK, Robert E. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1967.

PASSERON, Jean-Claude. Biographies, flux, itinéraires, trajectoires. *Revue Française de Sociologie*, 31 (1): 4, 1990.

PEREIRA, Inês. Construção identitária em rede. In: CORDEIRO, Graça Índias *et al.* (org.). **Etnografias urbanas**. Oeiras: Celta, 2003.

PITT-RIVERS, Julian Alfred Lane–Fox. **The fate of schechem or the politics of sex: essays in the anthropology of the Mediterranean.** Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

REINHEIMER, Patrícia. **A forma e a regra do jogo: educação estética e construção de identidades entre um museu de arte e um grupo de classe popular.** PPGAS/MN/UFRJ, 2002. (Dissertação de mestrado)

RIBEIRO, M. Funk'n Rio: vilão ou big business? **Revista do Patrimônio História e Artístico Nacional**, n. 24, IPHAN, 1996.

ROSALDO, Michelle Zimbalist e LAMPHERE, Louise (coord.) **A mulher, a cultura e a sociedade.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

SALEM, Tânia. Mulheres faveladas: “com a venda nos olhos”. *In: Perspectivas Antropológicas da Mulher – n. 1.* Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1980.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933).** Rio de Janeiro: Jorge Zahar / UFRJ, 2001.

SANTOS, Carlos James. **A hora de Deus: um estudo antropológico do imaginário religioso na Baixada Fluminense.** PPGAS/UNICAMP, 1998. (Dissertação de mestrado)

SANTOS, Everaldo Lisboa dos. **A transformação do capital fundiário em capital imobiliário na estrada de Madureira, município de Nova Iguaçu.** IGEO/CTC/UERJ, 1995. (Monografia de conclusão do curso)

SANTOS, Carlos James dos. **A hora de Deus: um estudo antropológico do imaginário religioso na Baixada Fluminense.** São Paulo: Unicamp, 1991. (Dissertação de mestrado)

SCHAFER, R . Murray. **O ouvido pensante.** São Paulo: Unesp. 1991.

\_\_\_\_\_ **A afinação do mundo.** São Paulo: Unesp, 2001.

SCHMITT, Jean-Claude. A moral dos gestos. *In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. Políticas do corpo: Elementos para uma história das práticas corporais.* São Paulo: Estação Liberdade, 1995.



SCHUTZ, Alfred. **Fenomenologia e relações sociais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

SEEGER, Anthony. Por que os índios Suya cantam para as suas irmãs? *In*: VELHO, G. (org.). **Arte e Sociedade: Ensaio de Sociologia da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

SEGALA, Lygia. **O riscado do balão japonês: trabalho comunitário na Rocinha (1977-1982)**. PPGAS/MN/UFRJ, 1991. (Dissertação de mestrado)

SEGATO, Rita Laura. Folclore e cultura popular – uma discussão conceitual. *In*: **Seminário Folclore e Cultura Popular**. Ministério da Cultura/Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1989. (Série Encontros e Estudos, 1)

SHALINS, Marshall. 1976. **Culture and Practical Reason**. Chicago: The University of Chicago Press.

SHOLL, Patrícia. **Do militante ao voluntário: uma análise acerca da participação na “Campanha contra a fome”**. PPGAS/MN/UFRJ, 1996. (Dissertação de mestrado)

SILVA, Ana Claudia Cruz da. **A cidadania no ritmo do movimento afro-cultural de Ilhéus**. PPGAS/MN/UFRJ, 1998. (Dissertação de mestrado)

SILVA, Ana Teles da. **Mulher e diferença cultural em uma revista feminina popular**. PPGAS/MN/UFRJ, 2004. (Dissertação de mestrado)

SILVA, Ana Paula Moraes da. **Rio Abaixo essa Arma: Um estudo sobre forma de fazer “política” da “sociedade civil”**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: DDGAS/MN/UFRJ, 2001.

SILVA, José Alberto Salgado e. **Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de música**. PPGM/UNIRIO, 2005. (Tese de doutorado).

SILVA, Jose Carlos Gomes. **Rap na Cidade de São Paulo: Música, etnicidade e experiência urbana**. São Paulo, Unicamp, 1998. (Tese de Doutorado)

SIMMEL, Georg. **Cultura feminina**. Lisboa: Galeria Panorama, 1969.

SOARES, Luiz Eduardo. Sociedade civil e movimentos sociais no mundo globalizado. *In: A cidade em movimento*. Rio de Janeiro: Iser, n. 49, ano 17, 1998.

SOUTO, Jane. Os outros lados do funk carioca. *In: VIANNA, Hermano. (org.) Galeras cariocas: Territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2003. (2ª edição)

SOUZA, Josinaldo Aleixo de. **Os grupos de extermínio em Duque de Caxias, Baixada Fluminense**. IFCS/UFRJ, 1997. (Dissertação de mestrado).

SOUZA, Sonali Maria de. **Da laranja ao lote: Transformações sociais em Nova Iguaçu**. PPGAS/MN/UFRJ, 1992. (Dissertação de mestrado)

STRAUSS, Anselm L. **Espelhos e máscaras: a busca da identidade**. São Paulo: Edusp, 1999.

TELLA, Marco Aurélio Paz. **Atitude, arte, cultura e autoconhecimento: O rap como voz da periferia**. São Paulo: Puc, 2000. (Dissertação de Mestrado)

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TRAVASSOS, Elisabeth. **Os mandarins milagrosos: Arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók**. RJ: FUNARTE/Jorge Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical. *In: Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: UFRGS, 1999. (p.: 119-144).

TRAVASSOS, Sonia. **Capoeira: difusão e metamorfose culturais entre Brasil e EUA**. PPGAS/MN/UFRJ, 2000. (Tese de doutorado)

TURNER, Victor. **O processo ritual**. Petrópolis: Vozes, 1974.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. (4ª edição)

\_\_\_\_\_. **Nobres & Anjos: Um estudo de tóxicos e hierarquia**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

\_\_\_\_\_. **Subjetividade e sociedade:** uma experiência de geração. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2ª edição, 1989.

\_\_\_\_\_. **Projeto e metamorfose:** Antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. (2ª edição)

\_\_\_\_\_. **Utopia Urbana.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978. (2ª edição)

\_\_\_\_\_. O estudo do comportamento desviante: a contribuição da antropologia social. In: **Desvio e Divergência:** Uma crítica da patologia social. Rio de Janeiro: Zahar, 1974. (p. 11-28)

\_\_\_\_\_. Observando o familiar. In: **Individualismo e Cultura:** Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. (4ª edição)

\_\_\_\_\_. Vanguarda e desvio. In: **Arte e sociedade :** Ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

VIANA, Júlio César da Silva. **Do terreiro ao samba:** um estudo sobre memória e trajetória social na Baixada Fluminense. IFCS/UFRJ, 1998. (Dissertação de mestrado)

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **O mundo funk Carioca.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2ª edição, 1997.

\_\_\_\_\_. O funk como símbolo da violência carioca. In: VELHO, G. e ALVITO, Marcos (orgs). **Cidadania e Violência.** Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1996.

VIANNA, Leticia. **O vencedor de demandas:** a trajetória e a obra de um artista popular. Rio de Janeiro, Jorge, 1999.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão:** o movimento folclórico brasileiro. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido** Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (2ª edição)

YÚDICE, George. A funkificação do Rio. *In*: Herschmann, Micael. (org.). **Abalando os anos 90**: Funk e hip-hop. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta**: as organizações populares e o significado da pobreza. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.