

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO UNIVERSITÁRIO NORTE DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO NA EDUCAÇÃO
BÁSICA

LUCIELENY RIBEIRO JARDIM

**NA TRILHA SONORA DO FESTIVAL ANUAL DA CANÇÃO
ESTUDANTIL (FACE): NARRATIVAS EM CANÇÕES DE
JUVENTUDES DA REGIÃO EXTREMO SUL DA BAHIA**

SÃO MATEUS
2018

LUCIELENY RIBEIRO JARDIM

**NA TRILHA SONORA DO FESTIVAL ANUAL DA CANÇÃO
ESTUDANTIL (FACE): NARRATIVAS EM CANÇÕES DE
JUVENTUDES DA REGIÃO EXTREMO SUL DA BAHIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ensino na Educação Básica do Departamento de Educação e Ciências Humanas do Centro Universitário Norte do Espírito Santo da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação e Ensino na Educação Básica.
Linha de pesquisa: Ensino, Sociedade e Cultura.
Orientador: Prof. Dr. Ailton Pereira Morila

São Mateus

2018

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Divisão de Biblioteca Setorial do CEUNES - BC, ES, Brasil)

J37n Jardim, Lucieleny Ribeiro, 1968-
Na Trilha Sonora do Festival Anual da Canção Estudantil
(FACE) : narrativas em canções de juventudes da região Extremo
Sul da Bahia / Lucieleny Ribeiro Jardim. – 2018.
172 f.

Orientador: Ailton Pereira Morila.
Dissertação (Mestrado em Ensino na Educação Básica) –
Universidade Federal do Espírito Santo, Centro Universitário
Norte do Espírito Santo.

1. Festivais de música. 2. Música e juventude. I. Morila, Ailton
Pereira. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro
Universitário Norte do Espírito Santo. III. Título.

CDU: 37

Elaborado por Marilzete de Almeida – CRB-6 ES-000721/O

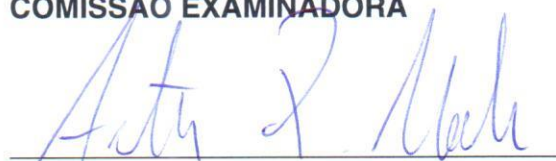
LUCIELENY RIBEIRO JARDIM

**NA TRILHA SONORA DO FESTIVAL ANUAL DA CANÇÃO
ESTUDANTIL (FACE): NARRATIVAS EM CANÇÕES DE
JUVENTUDES DA REGIÃO EXTREMO SUL DA BAHIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ensino na Educação Básica da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ensino na Educação Básica.

Aprovada em 12 de junho de 2018.

COMISSÃO EXAMINADORA



Prof. Dr. Ailton Pereira Morila
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador



Prof.ª. Dr.ª. Regina Célia Mendes
Senatore
Universidade Federal do Espírito Santo



Prof. Dr. Leandro Gaffo
Universidade Federal do Sul da Bahia

Aos professores da Região Extremo Sul da Bahia, especialmente aqueles que creem na legitimidade dos que narram através de canções.

AGRADECIMENTOS

Agradeço!

A Providência Divina, sempre presente em todos meus caminhos e propósitos.

Aos meus filhos, Matheus Ferrari e Marcos Ferrari, e ao meu Amor, por todo carinho, respeito e compreensão nas minhas ausências.

Ao professor Ailton Morila, pela paciência frente minhas dificuldades, e por toda ética, profissionalismo e generosidade em suas orientações.

Aos jovens compositores do Festival, que ao transmitirem sua arte, permitiram a experiência conjunta da narrativa.

Aos amigos, sempre fiéis e amados colaboradores, especialmente Cristiane Cardoso, Suzete Moraes e Tádna Ralile, que em nenhum momento descreditaram de minhas capacidades, inclusive quando eu mesma desconfiava.

Aos professores do Programa de Pós Graduação em Ensino na Educação Básica, Franklin Noel Santos, Eliane Gonçalves da Costa, Jair Miranda de Paiva, Maria Alayde Alcântara Salim, principalmente Regina Célia Mendes Senatore, pelas aprendizagens e experiências compartilhadas.

Aos demais profissionais do CEUNES-UFES, que exerceram funções indispensáveis nessa trajetória.

As escolas estaduais do município de Itamaraju e ao Núcleo Territorial de Educação da Região Extremo Sul, especialmente a professora Maria Aparecida Martinuzzo, pelo papel imprescindível nessa pesquisa.

Aos colegas de trabalho e aos do curso do Mestrado, pelos estímulos e colaboração.

Todas as pessoas que de forma direta ou indireta, auxiliaram para tornar possível esse projeto.

Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.

Walter Benjamin

RESUMO

Os festivais são produtos globalizados, realizam-se em várias esferas estéticas e assumem papel importante na arte deste século. A história destes eventos voltados para a música revela que marcaram gerações e memórias, portando papel relevante na cultura da atualidade. Ainda que submetidos à indústria fonográfica e televisiva, os festivais de canção nacionais, especialmente os contemporâneos à censura, permitiram a manifestação da arte musical comprometida com a democracia. Resistindo ou adaptados à relação dos empreendedores musicais, foram e são lugares de manifestação popular, apresentada como possibilidade de expressão da cultura, contemplação da arte e no experimento de liberdade e transgressão. O Festival Anual da Canção Estudantil da Bahia, mesmo se tratando de projeto institucional, revela claros sentidos da constituição cultural e artística dos festivais nacionais de nossa história, permitindo o protagonismo juvenil a partir de suas canções, para cantar o meio, suas questões e as questões sociais do lugar que habitam. Neste trabalho, as palavras e pensamentos cancionais apresentados pelos jovens da Região Extremo Sul da Bahia, tomam forma de narrativas, como meio de interpretação crítica dos símbolos e representações que as juventudes elaboram para abordar o cotidiano.

Palavras chave: Festivais – Cultura – Canções- Narrativas- Juventudes

ABSTRACT

The festivals are globalized products, take place in various aesthetic spheres and assume an important role in the art of this century. The story of these events focused on the music shows that have marked generations and memories, so important role in today's culture. Even if submitted to the music industry and television national song festivals, especially the contemporary censorship, allowed the manifestation of musical art committed to democracy. Resisting or adapted to the relationship of musical entrepreneurs, were and are places of popular manifestation, presented as a possibility of expression of culture, art and contemplation in the experiment of freedom and transgression. The annual Festival of Student Song from Bahia, even if dealing with institutional project, reveals clear meanings of cultural and artistic constitution of the national festivals of our history, allowing the youth protagonist from his songs, for sing the Middle, their issues and social issues of the place they inhabit. In this work, words and thoughts cancionais presented by young people from the region far south of Bahia, take the form of narratives, as a means of critical interpretation of symbols and representations that prepare youths to address the everyday.

Key words: Festivals – Culture – Songs – Narratives -Youth

LISTA DE SIGLAS

AVE Artes Visuais Estudantis

DANCE Mostra de Dança Estudantil

EJA Educação de Jovens e Adultos

ENCANTE Encontro de Canto Coral

EPA Educação Patrimonial e Artística

FACE Festival Anual da Canção Estudantil da Bahia

MPB Música Popular Brasileira

NTE Núcleo Territorial de Educação

PCE Programa Ciência na Escola

PME Programa Mais Educação

PROEMI Ensino Médio Inovador

PRONATEC Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico

PROVE Produção de Vídeos Estudantis

SAEB Secretaria de Educação Básica

SEC Secretaria de Educação do Estado da Bahia

TAL Tempos de Artes Literárias

UNE União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 FESTIVAIS.....	14
1.1 SOBRE OS FESTIVAIS DE CANÇÃO.....	14
1.2 OS FESTIVAIS SOBREVIVEM.....	23
1.3 O FESTIVAL ANUAL DA CANÇÃO ESTUDANTIL DA BAHIA (FACE)	25
2 PARA ALÉM DAS POSSIBILIDADES E LIMITES, JOVENS!	31
2.1 O PAPEL DA FÉ	31
2.2 CONSELHOS E ORDENS.....	34
2.3 A IMPORTÂNCIA DA ESCOLA	37
2.4 TEMPOS E RITMOS.....	42
3 IDENTIDADE, IDENTIFICAÇÃO, AS TRIBOS.....	48
3.1 AUTOCONHECIMENTO.....	48
3.2 O OUTRO	54
3.3 REDES.....	60
3.4 CONVENÇÕES E TERRITÓRIOS.....	69
4 OS COMPASSOS DO AMOR DE JUVENTUDE.....	81
4.1 IDEALIZAÇÃO E DESENGANOS.....	81
4.2 RELAÇÃO.....	89
4.3 SE AINDA FOSSE	97
4.4 LUTO	102
5 O QUE OS JOVENS FALAM DE SEU UNIVERSO SOCIAL?	110
5.1 DIREITO AO ENTORNO	110
5.2 MÍDIA E O PODER	117
5.3 DIVERSIDADE E HIERARQUIAS.....	124
5.4 RESTRIÇÕES E VIOLÊNCIAS.....	131
5.5 USOS URBANOS	140
6 CANÇÕES, CULTURA E PODER.....	151
CONSIDERAÇÕES TEMPORÁRIAS.....	160
REFERÊNCIAS E ARQUIVO	163

APÊNDICE

INTRODUÇÃO

Desde 2008, as escolas estaduais da Bahia incluem na agenda de atividades pedagógicas, aquelas que envolvem os Projetos Estruturantes da rede. Estes últimos incorporam uma reunião de projetos, que conforme sua síntese¹ traz objetivos de instituir políticas educacionais, reformular processos e gestão pedagógicos, e, sobretudo, inovar o currículo para aprimorar as aprendizagens.

Há um interesse por parte da gestão escolar e corpo docente que esses movimentos sejam momentos de envolvimento não somente dos estudantes, mas dos pais e de toda a comunidade. Entre as práticas culturais abordadas nesse composto de projetos, se integra o Festival Anual da Canção Estudantil (FACE), com sentidos de experimentação estética e de formação cultural dos estudantes.

O Festival, lócus dessa investigação, carrega a finalidade de atender a Lei nº 11.769/2008, estimular a musicalidade dos jovens na escola, propagação das produções musicais, reconhecer talentos, e valorizar as manifestações culturais e artísticas, em especial as regionais.

Os estudantes autores se tornam protagonistas a partir de suas canções e cantam sobre o seu meio, elaboram visões sobre si e sobre o mundo que os cercam.

Destarte, tendo as composições inscritas como principal fonte documental, a intenção é realizar uma interpretação das narrativas do cotidiano, enquanto recurso de expressão das questões existenciais, sociais e políticas da juventude. Em consequente, a pesquisa tem suas bases assentadas nas concepções da Escola de Frankfurt; Adorno e Horkheimer (1997), e Benjamin (1989), pela tentativa de tratá-la numa perspectiva crítica de sociedade.

¹ Documento instituído em 2008 pela SAEB (Secretaria de Educação Básica) da SEC (Secretaria Estadual de Educação), do Estado da Bahia, que caracteriza os Projetos Estruturantes da rede estadual.

Para realizar a pesquisa, foram tomadas composições que concorreram nas edições do Festival Anual da Canção Estudantil da Bahia, desde o ano de instituição, 2008 até 2017, num total de 104 canções. Fez-se necessário uma intensa operação investigativa para localizar os documentos, primeiro no Núcleo Territorial de Educação do Extremo Sul da Bahia e escolas estaduais de Itamaraju, estendendo, inclusive, a internet.

Neste último percurso, cinco delas foram retiradas do site da Secretaria de Educação do Estado da Bahia (SEC), referente à etapa final da 4^o edição do Festival, e uma encontrada por meio de redes sociais. Ainda que, essas últimas canções não sejam obras de jovens da região a que se refere o título da dissertação, para usá-las, levamos em conta a relevância das narrativas para as temáticas abordadas.

Em algumas das canções interpretadas, consta a expressão “desconhecido”, para os casos de autorias ou títulos não informados. Complementando a pesquisa, um catálogo de canções está incorporado como apêndice, onde se apresentam outros esclarecimentos e registros que julgamos necessários para a compreensão do leitor.

Pelo método da pesquisa considerar um arcabouço de canções populares, manifestações do campo da cultura, além dos autores da história social, Burke (1992) e Hobsbawn (2013), o trabalho encontra fundamentos nas reflexões de Morila (2006) entre outros. E por fim, Abramo (1994) será referência principal para compreender a visão sociológica da juventude enquanto categoria, assim como os principais problemas sociais que a envolve.

A dissertação compreende seis capítulos. Intitulado “Festivais”, o primeiro capítulo, aborda breve histórico dos festivais, como produtos do mercado e experiências sociais de contemplação da arte, não apenas como fruição estética, mas evento de natureza social e até político. Um olhar acerca do Festival Anual da Canção Estudantil da Bahia também integra esse roteiro. Os demais capítulos trazem as canções como aporte de interpretação das juventudes do Extremo Sul da Bahia, e como estas representam e se relacionam com a sociedade.

Deste modo, o capítulo dois “Para além das possibilidades e limites, jovens!” explora as expectativas dos jovens em relação ao futuro, o que sentem e expressam nas

canções sobre os projetos pessoais; o terceiro capítulo “Identidade e identificação, as tribos”, é uma análise acerca das construções de identidade, dimensões de socialização, comportamentos, demonstrações e referências usadas para construção da própria imagem; no quarto capítulo “Os compassos do amor de juventude” serão observadas as expressões do amor jovem, sentimentos idealizados e não cumpridos, o amor imaginado por consumo, entre o ideal e o real; o quinto, “O que os jovens falam de seu universo social?”, tem objetivo de perceber os sentidos construídos em suas relações com a sociedade, lugar de fala e de pertencimento e a pluralidade de tendências, comportamentos e significados elaborados na transição para a maturidade; na última parte, “Canções, cultura e poder”, levaremos em conta o papel da música popular como instrumento de atribuição de sentidos e os repertórios que anunciam o poder da canção como meio de comunicação e adaptação a lógica do cotidiano

Cantar é uma gestualidade oral que desemboca na articulação de pensamentos e palavras sobre uma experiência ou vivência (TATIT, 2002). Assim, analisar o que os jovens dizem em suas canções, será tentativa de compreender sobre seus códigos de existência e modos de lidar com seu universo social, e quiçá, posterior material de interpretação dos sentidos de mundo criados por essa categoria.

1 FESTIVAIS

1.1 SOBRE OS FESTIVAIS DE CANÇÃO

Os festivais integram o rol de produtos do mercado, e cada vez mais globais realizam-se em várias esferas artísticas, tomando sentidos de importante vetor da cultura deste século. Se olharmos brevemente a história dos festivais de canção, daremos conta que estes marcaram gerações e memórias, e portam papel relevante na cultura musical da atualidade.

Fléchet (2011) indica que o primeiro festival de música em espaço público e com finalidade de apreciação, ocorreu em Bayreuth em 1878. Destarte, dedicados inicialmente à música erudita do século XIX, encontraram maior amplitude e solidez ao longo dos dois últimos séculos, graças à difusão da música popular.

Observamos, porém, que as músicas populares só foram privilegiadas na França e Estados Unidos após a Segunda Guerra, no intuito de divulgar as novidades do *jazz* do período. Na Itália de 1954, despontou o festival de San Remo, reconhecido como o primeiro desses eventos musicais de grande porte.

Este último revelou-se referência para muitos outros, pelos quais a cultura musical transnacional² encontrou maior dimensão de cultura globalizada. Em consequente, apontamos alguns dos festivais que se destacam:

[...] o Festival da Canção de Viña del Mar (1960); o Newport Folk Festival (1960); o já citado Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro (1966); o Jamaica Song Festival (1966); o Festival Mundial das Artes Negras (Dacar, 1966); o Monterrey Pop Festival (1967); o Festival da ilha de Wight (1967); o Festival de Jazz de Montreux (1967) e o festival de Woodstock (1969). Sobre os anos 70, vale salientar: o Yamaha Song Festival em Tokyo (1970); o Festival de Roskilde na Dinamarca (1971); o Sunburry Pop Festival na aglomeração de Melbourne, Austrália (1972); o Festival da Arte e da Cultura do Mundo Negro (FESTAC), em Lagos, em 1977; entre outros. (FLÉCHET, 2011, p. 257-258)

² Hobsbawn (2013) aplica esse conceito ao tratar das dimensões culturais das comunidades que frequentam esses eventos, considerando os padrões de uso das línguas e variedades que compõem sua ecologia linguística.

Percebemos que o marco de maior efervescência dos festivais na abordagem da canção popular, propagou-se partir da década de 1960. Fialho (2014) pondera que ao contrário da conotação de “comemorar ou celebrar algo”, os festivais dessa época carregavam as intenções de promover embates políticos e alcançar transformações no corpo social através da música. Paixão (2013) acrescenta que os festivais nacionais tornaram-se porta-vozes dos que apregoavam a defesa das raízes nacionais e da arte como meio de conscientização política.

Conforme Mello (2003) o festival inaugurado no século XX é um evento que carrega dois sentidos; reunir manifestações artísticas que apresentam elementos comuns ou aquele com caráter competitivo.

Na primeira definição, o autor observa que:

Seu objetivo é oferecer, em curto espaço de tempo, oportunidade de acesso a novas tendências, a novas obras, ao que está em voga, ou ainda, num sentido diametralmente oposto, visitar a obra de artistas amplamente consagrados. [...] No Brasil, pode-se considerar como um pioneiro desse modelo o I Festival da Velha Guarda, que o cantor e radialista Almirante promoveu pela Rádio Record em 1954, trazendo a São Paulo Pixinguinha, João da Baiana, Donga e outros músicos notáveis de décadas anteriores [...] (MELLO, 2003, p. 9).

Nesta perspectiva, não há competição, resume-se como exposição de experiências artísticas para fruição, e seu propósito é levar ao conhecimento do público as obras ou tendências que estão em evidência. Como mostra o jornalista, essa experiência ocorreu aqui no Brasil com músicos renomados da década de 1950, que agradavam o público em apresentações no teatro Colombo e no Parque Ibirapuera em São Paulo.

No segundo padrão, há um certame:

Essa é a grande diferença. Os festivais de cinema de Cannes e Veneza, que não deixam de ser festivais, são eventos de competição. Por mais que disfarcem, os concorrentes buscam a vitória. Ora, como em música popular novas manifestações geralmente implicam em obras inéditas, quando se fala em festival de música popular no Brasil, a ideia é mesmo de uma competição de canções, a exemplo do que também existe em Vina dei Mar, no Chile, e em San Remo, na Itália. Não é, pois uma competição entre grupos entre bandas ou intérpretes. Os concorrentes são de fato os autores das obras, os compositores e letristas (MELLO, 2003, p. 9).

Embora o auge desses eventos tenha sido registrado a partir da década de 1960, essa fórmula já existia no Rio de Janeiro desde 1930, no formato de concursos de canções

carnavalescas. Oficializados em 1932, o Carnaval desencadeou as subvenções, premiações e a competitividade e controvérsias semelhantes às existentes nos dias atuais:

Os critérios para a eleição dos vencedores de tais concursos variavam bastante, mas de uma maneira geral o público sempre esteve presente. Uma das formas de escolha era a da música mais aplaudida durante a apresentação. Ou a mais cantada. A outra era o juízo de um júri nem sempre muito abalizado. Havia também o sistema de votação, o chamado voto popular, mas também esse teve seus percalços, as injustiças que o tempo se encarregou de passar a limpo. "O Teu Cabelo Não Nega", que foi a vencedora no Teatro João Caetano em 1932, consagrou-se para sempre, mas, por outro lado, "Cidade Maravilhosa" não ganhou em 1935. Foi a segunda colocada. E por acaso alguém se lembra da marcha de Nássara e Frazão, "Coração Ingrato", a vitoriosa? André Filho, autor da marcha que se tornaria o hino da cidade do Rio de Janeiro, rompeu relações com Ary Barroso, um dos jurados. Rompeu e quase se atracaram, não fosse a intervenção de outros compositores. Talvez tenha sido este o primeiro caso de uma série que se repetiria ao longo dos concursos e festivais: a dos erros de decisão dos jurados. Ou, dependendo da exaltação e da interpretação dos cronistas, o primeiro caso de uma "marmelada" na música popular. (MELLO 2003, p. 10)

O autor explica que os critérios para avaliação dos concursos oscilavam conforme a reação do público; a canção mais cantada, ou a mais aplaudida e finalmente pela observação do juiz, nem sempre balizado. Posteriormente considera-se o voto popular, mas como explica o autor, envolto em percalços e injustiças apenas percebidas ao longo do tempo. Quase trinta anos depois, os festivais de música herdaram os ingredientes desses concursos de carnaval, e inclusive a rivalidade, o envolvimento do público e as astúcias para vencer.

A primeira experiência no Brasil, em caráter televisivo e competitivo, foi estimulada pelo sucesso do Festival Di San Remo, e configurada para promoção do calendário da Record. Falando dessa inovação, Marcon (2011, p.7) escreve que:

A partir de 1965, motivada pelo sucesso do festival de San Remo na Itália, a extinta TV Excelsior, de São Paulo, organiza o "I Festival Nacional da Música Popular Brasileira", tendo como grande campeã a canção "Arrastão", dos compositores Edu Lobo e Vinícius de Moraes com a interpretação de Elis Regina. Em entrevista ao site "O Toque" em 2006, o produtor musical Solano Ribeiro - idealizador do primeiro festival – conta que a sigla MPB passa a ser utilizada pela imprensa já no segundo festival com o objetivo de abreviar o extenso nome do evento. Nos anos seguintes, outras emissoras de televisão - como a TV Record e a TV Globo, do Rio de Janeiro – apostaram no formato dos programas e passaram a organizar seus próprios festivais.

Era uma ocasião de consolidação da indústria cultural no Brasil, a ideia de "vender cultura", colocada de maneira tão explícita, abria a possibilidade de se planejar o

investimento em termos de uma racionalidade empresarial (ORTIZ 1998). A fórmula televisiva de vender arte possibilitou grande notoriedade dos festivais de música no país, como nos faz concluir Napolitano (2010, p. 117):

A “era dos festivais” conheceu um enorme incremento em fins de 1966, com o grande sucesso popular ocorrido em função do III Festival de MPB da TV Record. Mas a fórmula televisiva do festival da canção surgiu na TV brasileira no ano anterior. Em 1965, a TV Excelsior tentou capitalizar parte do interesse renovado por música brasileira e organizou um festival pioneiro. Já em 1966, a cidade do Rio de Janeiro tentava se reciclar, para retomar o título de “capital” da música popular, patrocinando o Festival Internacional da Canção. Mas as maiores expectativas ficaram por conta do III Festival da MPB da Record, anunciado como uma verdadeira “ofensiva” contra a Jovem Guarda e como tal conseguiu atrair não só o interesse dos grandes criadores, como acabou lançado novos astros.

Desta forma, a notoriedade que os festivais obtiveram em meados do século XX, deve-se em grande medida ao alcance dos programas com o público e o mercado fonográfico. Sobre a relação público/indústria cultural, Ortiz (1998, p 142) destaca que os artistas mais famosos deste setor, deveriam passar por um processo de “espera” ou de “descanso”, para evitar o desgaste de sua imagem diante dos telespectadores. Era uma forma de “planejamento da exposição da aura, elemento fundamental para o funcionamento do sistema de ídolos *mass média*”.

Se considerarmos o conceito de “aura” em Benjamin (1996, p. 167) “o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra”, é preciso refletir o quanto da essência e autenticidade artística dos festivais de canção foi alterado com a reprodutibilidade racional dos meios de comunicação. Afinal, como analisa Ortiz (1998), era estratégia das redes de TV inspirar a ilusão de unicidade da “obra de arte” no consumidor.

Nesta perspectiva, mesmo que os festivais acolhessem em seu repertório artistas de altíssima qualidade, a percepção única da arte vivida no seu aqui e agora, estava bem distante do conceito de aura descrita por Benjamin (1989). A arte nessa perspectiva perdia espaço para a lógica capitalista, visto que, seus pressupostos estéticos eram “coisificados” pela reprodutibilidade técnica das mercadorias e a massificação da cultura.

Ao abordarem essa questão, Adorno e Horkheimer (1997, p. 148) revelam que:

[...] na exigência de entretenimento e relaxamento, o fim absorveu o reino da falta de finalidade. [...] O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor. [...] O valor de uso da arte, seu ser, é considerado um fetiche, e o fetiche, a avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia das obras de arte – torna-se seu único valor de uso, a única qualidade que elas desfrutam.

Nesta perspectiva, a linguagem musical *fetichizada* pela indústria cultural, é vista como inversão da arte para a finalidade de consumo, fazendo com que o valor de troca subtraia qualquer valor de uso e o prazer da experiência. Assim, os festivais se enquadravam em espetáculos produzidos sob o vínculo da manipulação, onde os consumidores deveriam se moldar a lógica utilitarista neoliberal.

Analisando a veiculação televisiva do primeiro festival de canção no Brasil, Mello (2013, p. 43) observa que:

A partir do I Festival da Excelsior, programa musical na televisão brasileira seria outra coisa. Uma coisa única no mundo. E ainda mais: pela primeira vez na história da televisão brasileira, quem estava em casa tinha um contato direto com o que acabava de sair do forno, a nova usina de produção da música popular, a privilegiada geração dos anos 60. Esse público tinha liberdade de avaliar de imediato a nova canção, influenciado ou não pelas plateias. Liberdade de avaliar era um direito de cada cidadão, num país em que a liberdade de pensar vinha sendo tolhida pouco a pouco havia quase um ano.

Para o autor, havia o ponto positivo do acesso do público à experiência da novidade e de avaliação das músicas, coisa que antes das transmissões, era possível somente a quem presenciava o evento. Apesar desse aspecto proposto por Mello (2013), não se pode contestar o que Benjamin (1996, p. 170) diz sobre o problema da intensa difusão dos movimentos de massa:

Fazer as coisas ficarem mais próximas é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da reprodutibilidade. Cada dia ficou mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas utilidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade.

Assim, apesar de envolvimento maior do público nos festivais pelo alcance midiático, antes inacessível sem o “estar lá”, na massificação da arte o valor do autêntico será sempre questionado. A abstinência simbólica (CARVALHAL, 2011), sentida tanto

pelos intérpretes como pelo público no instante do acontecimento, era certamente indescritível e impossível de ser experimentada por quem não estava lá. Como a “aura” artística apontada por Benjamin (1996) que perde lugar de importância para a reprodutibilidade.

O mercado não somente ajusta o produto às necessidades dos usuários, como determina seu consumo segundo suas regras (ADORNO; HORKHEIMER, 1997). Assim, a inversão do cotidiano e a oportunidade de transgressão, seriam impossíveis na condição experimentada pelos telespectadores, cujas emoções eram suprimidas pela razão técnica e obstruídas pelos intervalos comerciais da TV.

É inegável o potencial artístico e de valorização dos artistas deste mundo musical, todavia, o universo racional e previsível da técnica (ORTIZ 1998) simbolizou problema para a MPB enquanto projeto político. De acordo Napolitano (2010, p.71), engajar música popular na esfera pública pelo elo política/cultura era conflito:

[...] a moderna MPB, desde o seu início, se firmava sobre um estatuto ambíguo: disseminar uma determinada ideologia nacionalista que pudesse ser assimilada por diversas classes sociais e realizar-se como produto de mercado, utilizando-se dos meios técnicos e organizacionais do mercado à sua disposição. Entende-se, a partir destas expectativas, porque os festivais foram pontos de convergência entre os interesses do mercado e as tarefas ideológicas assumidas pelos músicos nacionalistas. Tratava-se de redefinir o popular, arrastando consigo a definição de nacional.

Neste sentido, a música popular como objeto histórico, que tinha como princípio dialogar política e cultura, vivenciou contradições entre o intuito de engajamento político e as exigências do mercado dos festivais. A MPB veiculada nos festivais e consumida pelas camadas populares ostentava um repertório diferente do gênero ideológico proposto anteriormente, gerando reflexões sobre o que seria MPB. Para Marcon (2011, p. 9):

[...] a ética e a estética dos festivais acabou por constituir muito do que passou a ser considerado *popular, brasileiro* (ou nacional) e *avançado* em nossa música. Ainda que a sigla MPB condense em si diferentes gêneros musicais, o que é importante apontar é que ela mesma tornou-se um gênero a partir dos festivais da canção. Antes destes eventos não havia uma classificação comercial como a que encontramos hoje em lojas de discos: a famosa “sessão de MPB”. Além disso, inauguram um bem sucedido modo de produção musical: muitos músicos passaram a compor e a tocar MPB.

Ortiz (1998) diz que nesse aspecto se enquadra a análise frankfurtiana sobre a dialética entre cultura popular de massa e lógica da indústria cultural. Preservadas as

questões que envolvem o problema da MPB, como mostra Marcon (2011), o gênero popular estruturado na formatação dos festivais da canção, ampliou o comércio das produções musicais. Independente da ética, estética e o cunho ideológico compreendido no produto, o gênero foi absorvido por todos os compositores dos festivais de canção nela interessados, cuja produção, veiculação e comercialização eram garantidas pelo mercado.

Mas não podemos desconsiderar que, contemporânea à ditadura militar, a tradição desses festivais transportava um caráter de efervescência cultural relevante na história política brasileira. Para Napolitano (2010), no Brasil de 1964-70, algumas canções cumpriram um caráter a mais; comunicarem-se politicamente com o público e resistir ao Golpe.

Abramo (1994, p. 75-76) descreve uma produção *alternativa* dos setores que não se identificavam com as estruturas políticas e econômicas. A universidade enquanto único espaço possível de expressão do cotidiano, a União Nacional dos Estudantes (UNE) e os intelectuais representavam oposição ao sistema:

[...] e aqui, o sistema significava tanto o regime político quanto a estrutura da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa, que apareciam imediata e intimamente ligados ao regime. [...] A indústria cultural aparece identificada com o processo de despolitização, com o ufanismo dos setores dominantes, assim como relacionada a valores superficiais, consumistas e moralizantes da classe média que se amplia e fortalece nos anos do “milagre brasileiro”.

Ancorados na circulação da cultura *alternativa* e logrando os embargos do mercado e do Estado, pode-se dizer que alguns músicos representaram a resistência e a crítica à ordem. Ainda que o prazo de êxtase e liberdade dos festivais fosse cronometrado por sua duração efêmera e pelo retorno sóbrio à realidade habitual (BURKE 1989).

Nesse entendimento, embora a conjuntura dos festivais tenha se calcado nos domínios do capitalismo, eles também configuravam palco de protesto e insubmissões. Canções no viés da crítica, como *É proibido proibir* de Caetano ou *Apesar de Você* de Chico Buarque, driblavam a censura ou através de astúcias nas letras ou pseudônimos na autoria, e assim eram aprovadas sem restrições.

Lyra (2014, p. 8), descreve, por exemplo, o disfarce na poesia de Caetano Veloso para lidar com as instâncias conservadoras:

É curioso como Caetano põe na sua canção um “eu lírico” que em plena ditadura possa dizer que irá caminhar andar, viver sem documento, que passa um imaginário de liberdade. É difícil imaginarmos como em plena ditadura militar alguém poderia andar sem seus documentos, sem alguma identificação, e principalmente com uma sensação de liberdade em que Caetano afirma, implica: *Por que não*. Fica claro ao vermos a letra da canção de como Caetano constrói um emaranhado de ideias e mesmo assim consegue singularizar, concentrar o seu verdadeiro desejo ou do eu-lírico em *Alegria, alegria*. Um desejo que nada mais é do que *seguir vivendo*, talvez ou muito provavelmente sem repressão, sem censura.

Mas, por estarem sob a gerência do Estado e o capital, os festivais não apresentavam somente a flexibilidade para protesto. Para Fléchet (2011, p. 259.266), esses eventos eram também fortes dispositivos de coesão:

O Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro, por exemplo, que foi organizado entre 1966 e 1972, pode ser considerado como um lugar de protesto em âmbito nacional, como um espaço de “resistência cultural” contra o regime civil-militar. Porém, no nível internacional, pode ser analisado como um verdadeiro sucesso diplomático do Itamaraty e, por extensão, do regime civil-militar. O festival contou com a participação de delegações de 40 países diferentes e foi transmitido pelas redes de televisão europeias e norte-americanas, sem que a sua dimensão política fosse “decodificada”.

Como observado, a mídia cuidava de divulgar ao mundo, o espetáculo enquanto participação do público, enaltecendo as ações diplomáticas brasileiras, camuflando seu teor de contestação ao sistema vigente. Um contexto político pode ter grande relevância para repercussão e sobrevivência dos festivais. No caso dos festivais brasileiros, ao passo que para a nossa história significou momentos de resistências e protestos contra a ordem militar, ao público internacional foi transmitido pela imprensa como símbolo da imagem positiva do Itamaraty.

Pelo visto, não passou despercebido para o governo militar que esses eram espetáculos privilegiados de veiculação para o mundo. Assim como o futebol, os festivais com suas imagens alegres de receptividade entre cantores e o público, foram recursos usados para apresentar ao exterior uma imagem de um Brasil diferente da conjuntura política.

O desdobramento do Festival Internacional da Canção do Rio de Janeiro, mostra o quanto essas experiências se apresentam com sentidos duplos, e por isso, vistas como espaços de negociação entre diversos agentes; os artistas, o público, a ordem e a crítica.

No aspecto de comunicação entre os artistas e o público, Napolitano (2010, p.39) diz que as experiências dos Festivais no Brasil deixaram importantes lições para as gerações posteriores. Segundo ele:

O golpe militar de 1º de abril de 1964 causou uma enorme perplexidade na esquerda e nos nacionalistas que, de uma maneira geral, acreditavam na irreversibilidade histórica das reformas propostas pelo governo João Goulart. A queda rápida e sem resistência do governo eleito passou a ser um grande enigma político a ser decifrado.

O estado de exceção fundou uma conjuntura política que só se tornou viável a partir de um pacto de classes, desencadeando o deslocamento da cultura nacional-popular para outras referências estéticas e sentidos de afirmação ideológica. Diante dessas circunstâncias, os festivais tiveram importante papel:

Na qualidade de eventos catalisadores deste processo, os festivais da canção acabaram ostentando um duplo caráter: constituíram-se tanto como *fórum* dos debates, como *feira* das novidades musicais, ansiadas por um público cada vez maior e, sociologicamente, mais difuso. (NAPOLITANO, 2010, p. 90)

Ademais, apesar dos pontos de convergência entre os interesses do mercado com as tarefas ideológicas dos músicos nacionalistas, havia uma prioridade para os artistas de esquerda na luta contra o regime através da conscientização social. Mesmo que, na perspectiva dos analistas da indústria cultural, as músicas ali veiculadas tenham sido consumidas como mercadorias (ORTIZ, 1998).

Conservadas as clivagens socioculturais, os espaços dos festivais de canção, especialmente os contemporâneos à censura, também permitiram a manifestação de experiências de um fazer artístico comprometido com o fortalecimento das práticas democráticas. Resistindo ou adaptados à relação dos empreendedores musicais, indiscutivelmente foram e são lugares de expressão popular que se apresentam como possibilidade de popularização da cultura engajada e nacional. Como resposta não somente ao Golpe de 1960, mas no contradiscurso da ideologia político-econômica dominante e no esforço de cumprir a tarefa da arte como função social além do entretenimento.

1.2 OS FESTIVAIS SOBREVIVEM

Nas décadas seguintes, os festivais perpassaram por formulações e elaborações de experiências de cada tempo, porque de acordo Abramo (1994), a contracultura perde sua força e vigor. O cenário mundial e nacional conduziu a abertura política, e evidenciou a geração da década de 1980-90 com outros personagens sociais.

A universidade perde espaço como *lócus* de uma identidade coletiva, e o movimento estudantil perde parte da juventude para o mundo da produção e do consumo cultural. Logo, como nos mostra a autora:

É então que muitos desses estudantes se sentem impactados e atraídos pelas movimentações que já ocorriam entre os setores jovens das classes populares, que estavam usando o tempo e os elementos de diversão para abrir espaços significativos de vivência e para elaborar e expressar as inquietações relativas a sua condição, bem como as perspectivas naquela conjuntura social (ABRAMO, 1994, p.78-79).

Esta conjuntura constituiu formas de socialização sintonizadas ao que ocorria de novo no “resto do mundo”. Distante da agenda do movimento estudantil, o interessante e inovador para a juventude se voltou para a “produção cultural moderna e internacional, e ao mesmo tempo, em direção aquilo que estava sendo produzido nas periferias das suas cidades”.

Contudo, mesmo distante dos interesses de construir alternativas de vida que possa transformar a ordem, os movimentos dos festivais de canção não deixaram de acontecer.

Flávio Jr. (2009) diz que o fenômeno festival de música persistiu no país, e a desde a década de 1990 tem alcançado considerável crescimento no contexto brasileiro, ganhando grande impulso além dos limites Rio de Janeiro e São Paulo, valorizando produções musicais locais. Nogueira (2009) mostra que a maior parte deles aparece num heterogêneo e democrático inventário de música popular brasileira, com notável atenção a região Centro-Oeste e Nordeste, que absorvem 60% dos festivais independentes empreendidos no país.

Hobsbawn (2013), percebe que essa é uma época de difusão e modificação da cultura, e o que caracteriza os festivais de hoje não é apenas a ruptura com o passado ou a novidade, mas inclusive:

[...] a descoberta de formas em desenvolvimento de comunicação artística e experiência estética, quase sempre pelo surgimento de novos grupos de público que se organizam por conta própria. Se isso passará a ser um componente regular do patrimônio de cultura geral da audiência culta não se pode prever (HOBSEBAWN, 2013, p.39).

O autor entende que as novas tendências das artes em desenvolvimento precisam ser consideradas pela cultura moderna, mesmo não estando alinhadas aos modelos tradicionais (especialmente os europeus). No século vigente, esses movimentos musicais ocorrem de forma notável:

No século XXI, os festivais, velhos e novos, que se mantiverem abertos em novas direções podem desempenhar um papel mais importante na vida cultural do nosso mundo globalizado, em seu estado de contínua sublevação, do que no século passado. A rigor, levando-se em conta que praticamente só depois da Segunda Guerra Mundial os festivais começaram a proliferar, o século XXI pode ser considerado o verdadeiro apogeu dessa forma de experiência cultural. Por certo os festivais desempenharão papel mais modesto nesse sentido do que a internet, mas a internet ainda é jovem — quando muito, tem doze anos — e sua influência na evolução das artes no século XXI ainda não pode ser prevista (HOBSEBAWN, 2013, p.39).

Diferentes dos desdobramentos dos festivais de canção do século XX, que dependeram da televisão para um amplo alcance do público, os deste século sobrevivem com a influência da internet. E como avalia o autor, apesar dos festivais não poderem competir com a rede virtual, a influência dessa última nas artes é ainda imprevisível:

[...] a experiência artística, como todas as formas de comunicação humana, é mais do que “virtual”. Por isso, certamente ainda haverá espaço para eventos reais em locais de verdade, onde se possa de algum modo, prosseguir no sonho da fusão de comunidade, arte e genius loci, de audiência e artistas. E onde o sonho ocasionalmente, por um momento, se torne realidade (HOBSEBAWN, 2013, p.39).

Assim, em tempos de intensa experiência virtual, é interessante observar a perspectiva dos festivais enquanto possibilidade da crítica e para constituição de experiências simbólicas de comunicação humana física. Por isso, os festivais podem propor experiências sociais de contemplação da arte, não apenas como fruição estética, mas no experimento compartilhado de liberdade e transgressão, mesmo que ocasional.

E se o tomarmos sob essa descrição, podemos interpretá-lo evento de natureza social e até política, principalmente quando acontece em espaços públicos. Alegria ao menos observar oportunidades de preservação da experiência coletiva, numa época que como afirmou Benjamin (1996), a maior parte da sociedade moderna vive experiências individuais efêmeras e solitárias.

1.3 O FESTIVAL ANUAL DA CANÇÃO ESTUDANTIL DA BAHIA (FACE)

O Festival Anual da Canção Estudantil (FACE) teve início em 2008, ano em que foi instituído nas escolas estaduais baianas. Este é um projeto destinado aos alunos da rede, de responsabilidade da Secretaria de Educação Básica (SAEB), como parte dos Projetos Estruturantes da Secretaria de Educação do Estado da Bahia (SEC). A Síntese dos Projetos Estruturantes (BAHIA, 2015, p. 2) ³ que trata das informações básicas de cada projeto, assim os explica:

Os Projetos Estruturantes constituem uma categoria de ação composta por um conjunto de projetos que, além de implementarem políticas educacionais, buscam a reestruturação dos processos e gestão pedagógicos, a diversificação e inovação das práticas curriculares, como consequência e foco principal, a melhoria das aprendizagens, são eles: Programa Mais Educação (PME); Ensino Médio Inovador (PROEMI); Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico (PRONATEC); Gestar na Escola; Programa Ciência na Escola (PCE); Artes Visuais Estudantis (AVE); Festival Anual da Canção Estudantil (FACE); Tempos de Artes Literárias (TAL); Educação Patrimonial e Artística (EPA); Encontro de Canto Coral (Encante); Produção de Vídeos Estudantis (PROVE); A Arte de Contar História (s); Mostra de Dança Estudantil (DANCE) [...]

Atendendo toda clientela da Educação Básica ofertada pelo governo estadual, em que se inclui o Ensino Fundamental e Ensino Médio Regular, EJA (Educação de Jovens e Adultos) e a Educação Profissional, a SAEB conduz os referidos projetos como parte do cronograma do calendário letivo.

³ A Síntese dos Projetos Estruturantes é um documento editado em 2008 pela SAEB (Secretaria de Educação Básica) da SEC (Secretaria Estadual de Educação), do Estado da Bahia, que apresenta os Projetos Estruturantes da rede estadual. É reeditado anualmente para atender as especificidades da agenda de cada ano letivo e a organização da Jornada Pedagógica que ocorre em período conforme calendário escolar.

Silva (2016, p. 119), verifica que os projetos estruturantes somam uma totalidade de 1372 unidades escolares em 417 municípios do território estadual, cujas ações:

[...] descendem tanto de planejamentos originários do Ministério da Educação (MEC) quanto da própria Secretaria Estadual, integram-se às políticas públicas do governo do Estado e buscam abranger todas as escolas estaduais, reestruturando os processos e a gestão pedagógica.

Para Bahia (2015), o projeto FACE como integrante desse conjunto de propostas, é apresentado com a expectativa de promover:

[...] o desenvolvimento do ensino da música nos contextos escolares da rede estadual da educação, a partir da criação de canções e realização de festivais, em suas distintas fases, ou seja, festivais escolares, regionais e estadual, capazes de promover a participação e o envolvimento de todos os sujeitos comprometidos com os processos educacionais (estudantes, professores, diretores, coordenadores e técnicos desta Secretaria). (BAHIA, 2015, p. 16).

A proposta se constitui em atenção a Lei nº 11.769/2008, que alterou a LDB 9394/96 sobre o ensino da arte:

Art. 1º O art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescido do seguinte § 6º: "Art. 26. [...] § 6º A música deverá ser conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular de que trata o § 2º deste artigo." (NR) Art. 2º (VETADO) Art. 3º Os sistemas de ensino terão 3 (três) anos letivos para se adaptarem às exigências estabelecidas nos arts. 1º e 2º desta Lei. (BRASIL, 2008)

Silva (2016, p. 95) reflete que o Festival tem um caráter cultural inspirado nos festivais nacionais veiculados pela televisão nos 1960-80, nos quais se destacaram grandes nomes da música nacional. E nesta perspectiva, o projeto pretende:

[...] contribuir para a criação de um ambiente cultural, utilizando-se da música como elo de interação entre estudantes e artistas, visando aproximar mais os jovens da escola através do estreitamento das relações com o universo juvenil, como também ser o ponto de partida para a implementação da Lei Federal nº 11.769/2008.

Neste sentido, para a SAEB há um intuito de empreender a musicalidade no cotidiano escolar e um meio de estimular a propagação das produções individuais ou coletivas, reconhecimento de novos talentos, e a valorização das manifestações culturais e artísticas, em especial as regionais.

Deste modo, a formulação das orientações sobre o Festival compreendem os seguintes objetivos seguidos pelas unidades escolares:

Desenvolver os saberes estéticos, artísticos e musicais no currículo escolar, para uma formação em sua plenitude.

Desenvolver a criação musical nos contextos escolares, contribuindo para a autoria estudantil.

Explorar, por meio da música, o potencial educativo, possibilitando a elaboração de ideias, emoções e valores essenciais para a motivação do viver.

Estimular a musicalidade brasileira e a valorização das expressões culturais regionais.

Consolidar um ambiente de saber, de festividade, de entretenimento e de prazer, tornando significativo o cotidiano escolar, lugar da manifestação de sentimentos e de valores humanizantes.

Estreitar os elos entre as distintas instâncias da Secretaria, os Núcleos Regionais de Educação (NTE) e as escolas, por meio de uma relação pautada na produção artística e na mobilização da comunidade escolar.

Interagir com outras culturas e influir na formação cultural. (BAHIA, 2015, p. 16).

O Festival se apresenta como forma de estimular a participação e o envolvimento de todos os sujeitos comprometidos com a escola; alunos, professores e demais profissionais da educação do sistema escolar.

O trabalho pedagógico é de responsabilidade dos professores de Arte, Língua Portuguesa e Literatura e outras disciplinas afins, os artistas locais, os técnicos pedagógicos dos Núcleos Territoriais de Educação (NTE) e da Secretaria da Educação do Estado da Bahia. Portanto, o incentivo e orientação dos estudantes interessados no festival é uma tarefa particularmente dos professores.

E mesmo que isso não ocorra a contento, Silva (2016, p. 115) diz que os alunos interessados em participar dos festivais locais e saraus, assumem a própria busca dos recursos necessários para obterem êxito. Ele observa que:

Durante a etapa que ocorre na escola, os alunos constroem suas obras através de iniciativas próprias, encontrando pessoas e procurando informações necessárias para a sua evolução. Tomam para si a responsabilidade por sua aprendizagem e pelo desenvolvimento pessoal.

O autor não percebe problema de o processo acontecer às margens do funcionamento formal da escola, pois a maneira como é desenvolvido estimula no estudante a liberdade de pensamento e compromisso com suas tarefas.

Quanto a sua operacionalização a Síntese dos Projetos assim pronuncia-se:

O FACE ocorre em 3 fases: 1) a criação musical e a realização de minifestivais escolares. (Essa é a fase mais importante, onde o princípio primordial é a liberdade da criação dos estudantes, a ausência de definição temática e o privilégio da diversidade cultural, estética, de gêneros e de estilos musicais; 2) a realização de 27 festivais nos Núcleos Regionais de Educação (NTE), com possibilidades de homenagens aos personagens da história cultural e regional; 3) a realização do festival estadual, com a participação de mais de 5 mil estudantes, no 4º Encontro estudantil Todos pela Escola: Ciência, arte, esporte e cultura, na cidade de Salvador. (BAHIA, 2015, p.17).

As referidas ações são idealizadas para que se desenvolvam em atividades específicas em cada uma das três instâncias da Secretaria de Educação Estadual. A princípio nas escolas, a SAEB propõe curso de formação em noções literárias e musicais para os profissionais envolvidos, difusão do projeto e sensibilização e oficinas nas escolas para orientações acerca da importância da arte em suas diversas linguagens, instituição de comissão julgadora nas escolas, seleção das canções e inscrição daquela que representará a escola no Núcleo Regional de Educação local.

Ao tratar do papel das comissões organizadoras e julgadoras em cada instância de realização, o documento informa que deverão respeitar os seguintes procedimentos:

A instituição da comissão organizadora e da comissão julgadora nas escolas, a realização dos minifestivais escolares, a seleção das canções estudantis e a inscrição daquela que representará a escola no Núcleo Regional de Educação.

A instituição da comissão organizadora e da comissão julgadora nos Núcleos Regionais de Educação, a pré-seleção das canções, a realização do curso preparatório dos finalistas regionais; a realização dos festivais regionais e a seleção das canções estudantis nos Núcleos Regionais de Educação; a gravação da canção em CD, em estúdio, e, posteriormente, a inscrição do representante do NRE, conforme gráfico, na Secretaria da Educação do Estado da Bahia.

A instituição da comissão julgadora, na Secretaria, para a pré-seleção das 15 canções estudantis que compõem o Festival Estadual; a realização do curso preparatório dos finalistas para a participação no festival estadual; a gravação da canção em CD e DVD. A sistematização da produção musical, publicada sob a forma de um livreto (Cancioneiro Estudantil) com o CD e DVD, que será distribuída nas escolas da rede. (BAHIA, 2015, p. 17).

Poderão participar em seus três estágios, estudantes que estejam matriculados e cursando as modalidades de ensino ofertadas pela rede estadual. Os candidatos poderão concorrer apenas com uma canção, podendo ser inscrita em coautoria configurando como compositores/intérpretes. As canções devem ser inéditas e em língua nacional. (BAHIA, 2015, p. 17).

No ato da inscrição regional e estadual, o candidato deverá apresentar seus documentos pessoais dentre outros, como determina as orientações:

- I. Ficha de inscrição do estudante.
- II. 02 (vias) do Termo de autorização dos pais ou responsáveis para menores de idade (em caso de menores de 18 anos).
- III. 02 (duas) vias do RG do estudante.
- IV. Termo de responsabilidade autoral.
- V. Termo de autorização para uso da obra, imagem e voz.
- VI. Comprovante de matrícula ou atestado de escolaridade (atual).
- VII. 05 (cinco) cópias da canção em papel modelo A4, fonte Times New Roman, tamanho 12, espaçamento 1,5 cm, com assinatura do autor e do professor-orientador.
- VIII. 03 (três) CDs com cópia da canção em Word, fonte Times New Roman, tamanho 12, espaçamento 1,5 cm, sem marca d'água e/ou brasão da escola.
- IX. 03 (três) CDs com o áudio da canção, esta deve ser gravada em estúdio, com parte do recurso que foi descentralizado após a adesão da escola. (BAHIA, 2015, p. 18).

A premiação na fase escolar e regional deverá cumprir a natureza do projeto e os recursos descentralizados⁴, já na fase estadual, os premiados receberão teclados profissionais para as três melhores canções, guitarra elétrica para o melhor intérprete masculino e feminino e violão para os demais finalistas. Os NTEs deverão se incumbir de encaminhar o relato das atividades ocorridas no passo regional à SAEB, incluindo número de estudantes, escolas e canções envolvidos.

A adesão das escolas implica na realização do projeto na escola com desenvolvimento dos passos propostos:

[...] a criação de espaços para o aprimoramento de leituras, a criação artística, a realização dos festivais, o encaminhamento da canção e da documentação dos estudantes (ficha de inscrição preenchida, termo de autorização dos pais e/ou responsáveis, termo de responsabilidade de autoria, termo de uso de imagem e voz, comprovante de matrícula, cópia do RG e CPF e documentação do responsável), em tempo hábil, e o encaminhamento do relatório com informações referentes à execução e à produção artística nas escolas. (BAHIA, 2015, p.20)

As escolas devem enviar sua adesão NRE, que por sua vez encaminha a SAEB juntamente com a relação das escolas de sua jurisdição que desenvolverão essa agenda cultural.

A respeito dos direitos autorais, a canção estudantil inscrita e seu uso:

⁴ Há um recurso específico proveniente do FAED (Fundo de Assistência Educacional), destinado à realização dos Projetos Estruturantes da rede.

[...] a obra de arte (musical) estudantil é de domínio da Secretaria da Educação do Estado da Bahia, o uso da obra, imagem e voz, podendo a mesma ser transmitida e reexibida em qualquer tempo pelos meios de comunicação dessa Secretaria e de outras instituições governamentais, em publicações, TV e internet e em outras tecnologias (CD, DVD, MD). (BAHIA, 2015, p. 19).

É pressuposto da coordenação estadual do evento que a estruturação deste projeto seja realizada coletivamente, para que se fortaleçam os processos de ensino e aprendizagem dos estudantes das escolas estaduais em todas as fases e modalidades de ensino. Na última fase que ocorre em Salvador, Silva (2016) indica que a hospedagem dos alunos intérpretes, compositores e professor acompanhante, são de responsabilidade da SEC/BA, além de toda logística para formação e preparação dos candidatos.

Assim, o projeto em questão é planejado conforme o currículo escolar e em conformidade com o Projeto-Político-Pedagógico, otimizando as atividades coletivas. O planejamento realizado na jornada pedagógica das escolas no início do ano letivo, tem vistas a construir a articulação de todos os projetos estruturantes, inclusive o FACE, que será aperfeiçoada ao longo do calendário letivo até a data de culminância. (BAHIA, 2015, p.2).

Tatit (2002) diz que cantar é uma gestualidade oral e o resultado de uma infinidade de palavras e pensamentos articulados de uma experiência ou vivência. O querer saber das coisas dos jovens, segundo autor, é canalizando para a produção de canções, muito mais que outra atividade.

Assim sendo, combinadas todas as perspectivas interpeladas, o esforço da pesquisa será relacioná-las ao trato de narrativas cancionais, expressas nas produções desta experiência e que se desvelam nos modos de comunicação. Pensamentos de juventude que dizem respeito ao lugar de fala; a casa, a escola, e outros espaços ou mundos criados para convivência e/ou superação de suas próprias questões.

2. PARA ALÉM DAS POSSIBILIDADES E LIMITES, JOVENS!

Então o que me resta é cantar! (Nicolle)

Neste capítulo iremos tratar das expectativas dos jovens em relação ao futuro expresso nas letras das canções do Festival.

Este tema aparece em muitas das canções selecionadas e podemos ainda dividi-las em subtemas tais como o papel da fé; conselhos e ordens; a importância da escola e tempos e ritmos.

2.1 O PAPEL DA FÉ

A canção “Sonhos” de Maria Eduarda e Amanda é um bom exemplo para compreendermos essa questão na construção do futuro:

Fé, para alcançar precisa ter fé,
Pra realizar e chegar onde quer,
Você pode alcançar basta acreditar

As compositoras prosseguem falando que o caminho é um “batalhar e realizar” motivado pela fé:

Pra realizar e chegar onde quer,
Você pode alcançar basta acreditar
Então não vamos deixar
O medo tomar o que queremos conquistar
Vamos batalhar e realizar.

Logo, para as jovens, acreditar e superar o medo são os passos necessários para conquistas. A canção “Futuro ganho” de Raissa carrega um raciocínio semelhante:

Não fique sentado com ideias de querer desistir,
Pois você vai conseguir, confie em Deus.
Que ele te dará a paz que necessita a tua vida

Nesta canção percebemos que para alguns deles a religiosidade traz argumentos indiscutíveis de segurança e proteção divina como garantia para as realizações. Em “A minha história”, Luís Henrique narra novamente esta questão:

Tudo graças ao meu Deus,
participando do Sarau
Acredite no seu sonho e em Deus tenha fé
A cada minuto que passa nasce um MC e um Pelé.

Desta maneira, para o jovem compositor a realização de seu sonho é permitida a partir de seu credo. Há um juízo por parte de Luís Henrique de que mesmo que o desejo seja desafiador, o principal atributo para obtê-lo é a confiança em Deus como porta de acesso ao esperado.

Laércio, na canção “A vida” relaciona esforço e trabalho para conseguir realizações:

Pois abram a mente agora e entendam de vez
Que só existe um homem que é o Rei dos reis
Um homem que salva, que cura e perdoa pecados
O único que morreu e foi ressuscitado.
Esta vida é uma grande plantação
Cuidado ao lançar suas sementes no chão
Pois brotando no solo ela irá crescer
E tudo que você plantar você vai colher

Laércio percebe que é preciso ter cuidado ao “lançar suas sementes”, descreve uma espécie de prudência com as ações diante da “vida que é uma grande plantação”, pois isso é que definirá os resultados. “Plantar para colher” da canção reflete assim, que alcançar ou não um propósito, estará condicionado às atitudes e ao trabalho.

Mas se a fé ajuda na realização dos sonhos, a próxima canção “A realidade” de Aderlane aponta com um discurso bastante distinto:

Nas asas do vento
Para o céu eu vou
Subir louvando para o Cristo
Com coral de querubins
A realidade é que poucos querem confessar
Que Jesus está voltando
Não é tempo de brincar
Servir a cristo de verdade para com ele morar
Se afaste do pecado que sua vida vai mudar

A jovem crê que dedicar-se ao seu credo por meio do louvor, é atitude para aceitar a realidade “que Jesus está voltando”. Os versos “servir a Cristo” e “se afaste do pecado que sua vida vai mudar”, expressa obediência a sua convicção. Aqui a atitude é de

completa resignação. Não é “tempo de brincar” e por consequência não é tempo de realizar. É tempo só de esperar e rezar, pois o apocalipse está chegando.

Mas quais as razões das canções analisadas? Que relações entre fé e perspectivas de futuro observam-se nas letras destas canções?

A fé pode ser o sentimento de que quem crê em determinados princípios ou ideias religiosas, a atitude e a esperança nas realizações, ou mesmo a verdade de alguma coisa (HOLANDA, 2011). Conforme Segundo (apud AMATUZZI, 2003, p.2) a “fé é uma determinada estrutura de sentido e de valores que cada um constrói para dar significação à sua existência dentro do real.” Para Amatuzzi (2003), está ligada, portanto, a uma finalidade, uma força que influencia e opera toda determinação e esforços necessários para a direção planejada. À vista disso, esta é uma convicção humana que pode estar ligada à religião ou simplesmente a confiança no sobrenatural, naquilo que embora não esteja posto na realidade concreta, se faz presente nos sentimentos dos sujeitos.

De acordo as canções em questão, é possível verificar um entusiasmo no poder da fé para obtenção de uma vida notável ou ao menos suportável, mas sempre sob a proteção e tutela de uma força superior, “como o pai o fazia na infância” (FREUD, 1987). No caminho para a realização dos sonhos, eles aparentam suportar ou lidar com os obstáculos se estiverem apoiados na fé, que para eles, é garantia aos seus propósitos. Assim, mesmo que a realidade não se apresente a favor, ter fé é a capacidade de, na contramão das dificuldades, prosseguirem na direção de sonhos e projetos que constroem para o futuro.

A fé, portanto, se pronuncia nestas narrativas como uma potencialidade mística, que estimula e determina as decisões e esforços dos jovens compositores no desejo e na aposta de seus sonhos e perspectivas de futuro. De modo igual, expressa um princípio que intervém nos sentidos que formulam para suas vidas, tanto quanto nos significados que constroem do mundo.

2.2 CONSELHOS E ORDENS

Este é outro subtema presente nas canções, no qual a narrativa de Márcia Sanches, “Novos horizontes” é um bom testemunho:

E os conselhos que eu não quis escutar
De hoje em diante, vou precisar.
Vou decidir que caminho eu devo seguir

A compositora reconhece a importância de considerar os conselhos antes não ouvidos e decidir sobre o “caminho a seguir”. Parece que Márcia Sanches resolve modificar seu comportamento, optando ouvir determinadas propostas ou opiniões que acredita poder interferir suas decisões.

Diferente dessa perspectiva, Gabriel em “Pedaço de pão” mostra subordinação para seguir ordens. A disciplina de “um bom soldado” é requisito na batalha pela vida:

Eu vou vivendo um só caminho
Como disse marechal
Sendo um bom soldado
Pronto pra batalhar
E nessa luta não existe nem uma falha

Gabriel acredita que “nessa luta não existe nenhuma falha”, quando observa que vencer é consequência e mérito de seguir a risca as orientações do mundo obrigatório “sendo um bom soldado”. Ao dizer que está “pronto para batalhar” o jovem mostra obediência e fidelidade em cumprir os compromissos dispostos pelas regras e disciplina do universo adulto. Se na canção anterior a compositora demonstra autonomia em aceitar ou não os conselhos, o compositor desta última demonstra uma completa heteronomia.

Aparentemente, a canção “Viva a liberdade” de Alexandro, percebe mais uma questão:

Não fique sentado com ideias de querer desistir,
Descendente de escravos
Sofrimento, mas isso é passado
hoje vivemos contentes
Vivemos lado a lado

Ao se reconhecer negro enquanto “descendente de escravos”, entende que apesar do sofrimento e das restrições dadas a sua condição, pode resistir e conquistar seu

espaço. Ao afirmar “vivemos contentes” e “vivemos lado a lado”, ele parece acreditar que apesar de qualquer circunstância, pode se superar. Alexsandro prossegue:

Ei, parceiro! Esteja confiante!
O mundo é duro, lutar é importante!
Dê o seu melhor! Vá pro combate!
Eu sou mais você! Faça a sua parte!

Pelo visto, assim como nas outras canções analisadas, a narrativa de Alexsandro acredita que a realização de seus projetos, além da obediência aos contratos sociais. Ao cantar “não fique sentado com ideias de resistir”, percebe que é preciso haver “combate” individual. Obediência, esforço e superação, faz parte do comportamento mostrado nas canções de Márcia Sanches, Gabriel e Alexsandro em seus planos para o futuro.

Mas nem sempre essa é uma conjuntura compartilhada por todos, como cantam Jackeline, Ruan e Karina, na canção “Só depende de mim”:

Estou cansado de ouvir
As pessoas me dizerem
o que eu tenho que fazer
Só depende de mim
Tomar a decisão
Que vai me fazer feliz

Apesar de também demonstrarem o sentimento de superação no título da canção “Só depende de mim”, os três jovens divergem com os arranjos de seu círculo social. Diante das opções limitadas pelos adultos, expressam desobediência ao narrar cansaço de ouvir a tutela adulta e querer “tomar a decisão para ser feliz”. Os compositores parecem reivindicar o direito de (re) definir suas possibilidades, além do que está posto.

A canção “Pluralidade singular” de Joice, fala do desejo de viver a liberdade:

Desperte, levante e não esqueça,
Que toda liberdade tem seu preço
E no final, quem paga o preço somos nós
Que mesmo com a razão, não vale nossa opinião.

Mas ao mencionar que “liberdade tem seu preço”, a compositora compreende que escolhas tem um peso, e que para isso é necessário equacionar as próprias atitudes, já que “mesmo com razão” nem sempre o que pensa é considerado pela sociedade adulta. Entende que apesar do desejo de tomar suas próprias decisões, rebelar-se ao

que está determinado pela sociedade é tarefa difícil e de cuidado entre o que se pode e o que se quer. Não obstante, sua narrativa insiste sobre o valor de ser livre:

Mas nós formamos uma só voz
E bem dentro da gente bate forte um coração,
Que canta e grita:
Liberdade, liberdade, liberdade.

O verso “dentro da gente bate um coração”, mostra o desejo de ser percebida enquanto pessoa sensível ao mundo e suas adversidades, e mesmo vulnerável, engrossa o tom ao “gritar” por “Liberdade, liberdade, liberdade”. O discurso nos leva a supor que posicionar-se no mundo sob a orientação adulta não é, portanto, uma realização sem enfrentamentos e desobediência.

Quais as implicações do universo adulto no comportamento dos jovens quando esboçam seu futuro?

Na sociedade moderna há uma expectativa e idealização para a vivência dos jovens, suas escolhas para o futuro e o comportamento a assumir durante esse processo (ABRAMO, 1994). Mesmo que haja um desejo de autonomia por parte deles, seus direitos são limitados pelas instituições do círculo social que pertencem. Dayrell (2002) diz que por se tratar de uma fase em transição, os jovens não são considerados sujeitos plenos. Pelo estado de preparação para a vida adulta, desde a infância precisam estar sob a tutela da família, escola ou religião, e mesmo crescendo, essa supervisão permanece cristalizada em suas relações com as instituições, que precisam “fabricar” os atores de acordo o sistema.

As canções desse subtema mostram que as questões e conflitos experimentados pelos jovens quando pensam seus projetos, inegavelmente vinculam-se às direções impressas no mundo adulto. Contudo, ainda que alguns autores demonstrem subordinação à ordem das estruturas, há um anseio de viver sua condição com liberdade e direito a decisões pessoais. Fica evidente que a maioria dos discursos admite obediência às regras de disciplina e necessidade de tutela, revelando claramente heteronomia sob o contrato social a desempenhar. Por outro lado, há sinais de que a condição de juventude não impede reivindicação por identidade, enquanto sujeitos plenos com vontades e direitos, indiferentes às proposições cristalizadas pelas instituições.

2.3 A IMPORTÂNCIA DA ESCOLA

A preocupação com a educação é um assunto recorrente nos sentimentos dos jovens compositores, revelando a importância da escola como espaço para realização de projetos e sonhos. A canção “Caminho certo” de Lucas, apresenta essa convicção:

Diga meu parceiro, .
 Como você vai na escola,
 É melhor seguir esse caminho
 Do que se perder nas drogas
 Então saia dessa vida,
 Vamos estudar
 Pra ter uma família unida

Se ele pensa que é melhor seguir um caminho, “na escola” e o outro não “nas drogas”, parece crer que frequentar ou estar na escola livrará o “parceiro” de “se perder”, além de garantir a “família unida”. Ainda com a mesma canção:

Na escola você aprende a ler e estudar,
 E nas drogas só matar e roubar
 Se você é meu amigo siga o meu conselho,
 Prefiro te ver formado do que te ver preso.

Outro ponto apontado pelo compositor é que se o amigo prossegue no “caminho” escolar não aprenderá usar drogas, nem matar ou roubar, além de poder alcançar formação. Quando o jovem compara os dois caminhos, escola e drogas, há uma repetição do consenso social que é papel da educação eliminar, prevenir ou modificar comportamentos julgados como ameaça à civilização. É como se as escolhas reguladas pela escola fossem critérios para obter capacidade intelectual ou assegurar condições de realizar objetivos.

“Vamos juntos lutar” de Jhenifa e Ezequiel, é uma narrativa que retrata esperança na educação:

Lutar é querer um pouco mais
 Pra viver em um mundo melhor
 Conquistando na preservação
 E avançando na educação
 Somos capazes de querer um pouco mais
 E assim viveremos em paz
 Em um mundo melhor
 Um mundo melhor a todos vai ficar

Apesar de perceber que a definição de futuro está ligada a educação, os compositores sabem também que é um objetivo condicionado, sobretudo a atitudes pessoais: lutar, conquistar e avançar. Eles confiam que podem melhorar o mundo, mas estão convictos que a responsabilidade disso é prerrogativa de lutador, daquele capaz “de querer um pouco mais”.

Em “Berço gentil”, Hudson fala das expectativas e as duras condições enquanto estudante de classe trabalhadora:

Sai da terra onde cresci pra melhorar de vida
E vi que não era bem assim
Tinha de estudar não estudei
Tinha de me formar não me formei

Para o jovem sua força e persistência foram o diferencial para enfrentar essas adversidades:

E hoje na vida melhorei depois que me formei
meu coração de graça encheu
Percebo que hoje minha formação
me dá um salário digno do pão
Se não fosse o estudo, pouco eu ganharia.
Se não fosse o estudo, fome eu passaria.

Sair da terra de origem e após um período de renúncia, perceber a necessidade de retomar os estudos para obter a “formação”, representam os projetos do compositor para “pra melhorar a vida” e garantir “salário digno do pão”. É interessante reparar que esta narrativa retrata a típica trajetória do retirante nordestino, e nos inquieta não apenas pensar o papel da escola, mas ela como retrato de uma sociedade desigual e de enraizado antagonismo de classes.

O discurso de Hudson sinaliza que nessa sociedade sobrevive não apenas o “melhor”, o mais “qualificado” e “competente”, mais aquele que se resigna com as próprias condições. No contexto do compositor, a escola é vista como elemento imprescindível a seus propósitos, mesmo que seja somente garantir a sobrevivência, quando narra “salário digno do pão”.

Gabriel, Felipe e Denise em “Nossa mistura” também interpretam os discursos escolares como ordenador de percursos:

Caminhando eu vou, em busca do sucesso.
 E vivendo a vida com “Ordem e Progresso”
 Educação é o próprio incentivo
 Ser alguém na vida é o sonho de todo menino

Nesta canção, os jovens dizem que para buscar suas finalidades é necessário cumprir a disciplina do lema “ordem e progresso”. A educação sob o signo da ordem é narrada como protetora de sonhos e de realizações, ao cantar “ser alguém na vida é o sonho de todo menino”. Diferente das demais canções em que aparecem as contradições e paradoxos inerentes ao viver e ao ser jovem na sociedade, esta é uma elegia à escola. O compositor está perpassado pelo discurso liberal-nacionalista ou fez uma canção para agradar aos jurados? É uma questão que a canção não pode infelizmente nos responder.

Uma visão um pouco menos doutrinária, mas ainda assim muito ligada ao discurso oficial está expressa na canção “Futuro ganho” de Raissa:

O que precisamos fazer é,
 Continuar a estudar...
 É ter amor no saber

Vencer, segundo a jovem, é enfrentar quaisquer “barreiras” e estudar é a possibilidade para isso:

Pra no futuro ganhar...
 Um mundo melhor, uma vida.
 Cheia de beleza, ter orgulho no que faz.
 E enfrentar todas as barreiras...
 Agora pode estar dizendo que é chato,
 Siga em frente, pois será recompensado.

Cantando “Siga em frente, pois será recompensado”, Raissa acredita que apenas superando obstáculos e persistindo nos estudos terá passaporte para uma vida melhor. O seu “ganho” futuro depende dos estudos, uma chatice necessária, mas é o percurso que acredita poder credenciá-la ao que espera, como mostra em “Siga em frente, pois será recompensado”.

Fernando, ao cantar “Pais feliz onde o povo pouco lê”, expressa a cultura seletiva da escola:

Para um mau aluno nenhum professor é bom
 O ouvinte que tem que ter o dom
 Então preste muita atenção nesse som

Parece que para Fernando, acompanhar o raciocínio do professor e aprender, é prerrogativa de quem tem o “dom”, como se o conhecimento fosse dádiva reservada apenas a alguns . “Para um mau aluno nenhum professor é bom”. Ao associar o conceito de “dom” como uma capacidade intelectual do ouvinte, ele manifesta a cultura de dominação escolar em medir e classificar os alunos através do desempenho. Neste olhar, quem é “mau aluno” e não aprende não tem jeito, seu fracasso é resultado de pouco esforço ou da própria incompetência.

Mas Ana Francine na canção “Hora do vestibular”, indica concepções diferentes:

Eu nem vi o tempo passar
 Já tá na hora de fazer o vestibular
 Eu nem sei o que eu quero ser
 Há tanta coisa pra escolher

A compositora manifesta angústia ao mencionar sua perplexidade em perceber a hora de assumir essa responsabilidade e nem ter decidido ainda o que quer “ser”. Percebe que essa decisão depende de oportunidades desiguais:

Me pergunto quantas vezes precisarei tentar?!
 Afinal, não dá pra comparar
 Escola pública com particular
 Lá eles tem mais estrutura e condição
 Enquanto a gente luta por uma boa educação

Ana Francine percebe que a escola particular, ao contrário da pública, tem base elaborada para uma boa formação, “tem mais estrutura e condição”. Quando canta “não dá pra comparar escola pública com particular”, ela reclama da desvantagem de seu ponto de partida nessa “disputa”, visto que para ter “uma boa educação”, aluno de escola pública precisa de luta, esforço e persistência sobrecomuns e mesmo assim não é garantia. “Quantas vezes precisarei tentar?!”.

Em “Viva a liberdade”, canção de Alexsandro abordada anteriormente, o autor manifesta outro lado dessa expectativa:

Quer uma vida feliz?
 Então não fique parado,
 Pensar no que quer exercer,
 para ficar preparado,
 Ligado, atualizado,
 pois o tempo passa rápido, então.

Estar “ligado” e “atualizado” faz parte das atitudes para conseguir o que pretende exercer. Outra vez percebe-se que a educação está na pauta das expectativas da juventude, mas o movimento e esforço do sujeito são os pressupostos para um projeto tomar corpo. “Quer uma vida feliz? Então não fique parado”.

As narrativas das canções analisadas operam os sentidos e anseios de integrantes de escola pública que em sua maioria, naturaliza as condições desiguais de mobilidade.

De acordo Adorno (1996, p. 392), a “educação popular” da sociedade capitalista, “nutriu-se da ilusão de que a formação, por si mesma e isolada, poderia revogar a exclusão do proletariado, que sabemos ser uma realidade socialmente constituída”. A ampliação do acesso à escola pode passar uma impressão de todos contemplados, desenvolvendo o que o autor chama “falsa consciência”. Contudo, na realidade, não há garantia de boa instrução e nem uma integração de fato na sociedade.

Nos sentimentos da maioria das canções, a educação é requisito para inserção social, desde que cumpram o comportamento doutrinado pela ordem, cujos valores podem intervir tanto nas relações interpessoais como para regular interesses ou estado de dominação. Resignados por terem sido “agraciados” ao receberem educação pública e gratuita, os jovens aceitam os discursos de que obter ou não sucesso, estará sempre condicionado ao empreendimento particular e não as circunstâncias do contexto que vivem.

O elogio à meritocracia é apenas mais uma das fórmulas que atestam os limites da “educação popular” reificada pela lógica de mercado (ADORNO, 1996), um discurso que provoca nos dominados “dificuldades para imaginar uma interpretação alternativa de sua situação e são levados à desvalorização de si”. (DURU-BELLAT apud VALLE E RUSCHEL, 2010, p.81).

Adorno (1996, p. 346) diz que “a única possibilidade de sobrevivência que resta à cultura é a autorreflexão crítica sobre a semiformação, em que necessariamente se converteu”. À luz dessa concepção, algumas teorias pedagógicas presentes nos principais documentos institucionais, reitera a necessidade da formação escolar voltada à postura crítica e exercício da autonomia nas relações sociais.

No entanto, levando em conta às narrativas analisadas, na prática a escola é excludente, seletiva e perpetua a “desumanização implantada pelo processo capitalista de produção” que nega a classe trabalhadora todos os requisitos para sua formação (ADORNO, 1996, p. 392). Os “incapazes” de lidar com as relações desiguais, precisam suportar o “fracasso” que a sociedade descreve como resultado de pouco esforço ou incompetência.

2.4 TEMPOS E RITMOS

Aqui apresentaremos alguns dos impasses enfrentados pelos jovens quando precisam conciliar as normas e padrões sociais aos próprios limites para conseguir objetivos. A canção “Eternidade” de Vítor mostra que para isso, alguns jovens preferem o fluxo natural do tempo:

A vida acabou de começar
e tu já quer saber
como ela termina
Quer saber o que vai ver
quando virar a esquina
Quer saber o que vai ser
do amanhecer

Vítor parece criticar a urgência de seu interlocutor em querer saber o futuro antes de viver o presente, ou conhecer o desenrolar de eventos que estão porvir. “Quer saber o que vai ver quando virar a esquina/ quer saber o que vai ser do amanhecer. A observação do compositor sobre a pressa iminente em querer ter sempre um passo à frente das situações, faz pensar sobre a coerção do tempo social sobre os ritmos e os usos do cotidiano.

Na canção de Roberto, “Estranho mundo”, há uma crise entre o tempo particular e o tempo social:

O sol nasce estou dormindo
Quando se Poe não posso ver
Sonhos loucos me dominam
Nem dá vontade de crescer

Roberto diz dormir enquanto o sol nasce e não ver o sol se pôr, talvez tomado por aflições ou angústias que o desanimam a ponto de resistir à regulação do tempo.

“Sonhos loucos me dominam/ Nem dá vontade de crescer”. Parece existir no jovem certo constrangimento entre o seu tempo e o tempo social, um possível desejo em adiar tarefas ou compromissos que ainda não sente apto.

Na canção “A vida”, cumprir o tempo é pauta que preocupa Laércio:

Quem somos de onde viemos e pra onde vamos
Talvez a vida não seja o que imaginamos
Será que fizemos tudo o que devia ser feito?
Será que somos aquilo que pensamos ser?

Sutilmente o tempo passa perante os meus olhos,
Sem querer esquecemos os nossos sonhos
E de repente percebo que a vida se desfaz
Como velas que se derretem nos castiçais

O compositor se mostra preocupado em encontrar o sentido da vida .“Talvez a vida não seja o que imaginamos”. Há um conflito de sentimentos nas palavras de Laércio, talvez pelo receio de não conseguir “ser” ou “fazer” o que é esperado dele .“Será que fizemos tudo que devia ser feito?”. Cantar sobre a rapidez em que “a vida se desfaz”, pode revelar frustração pelo esquecimento de sonhos, mas possivelmente por experiências vividas de forma breve ou transitória . “E de repente percebo que a vida se desfaz”. Aqui o tempo é o inimigo. Ele passa tão rápido que os sonhos e a própria vida se desfazem.

A canção “Ilusão” de Marcelo, mostra outra insatisfação com o tempo:

Quando perdemos nossa consciência
E nos focamos em algo só,
Perdemos nosso foco de viver.
O que eu sinto no coração.
Ninguém me entende
Ninguém sente o que eu sinto.

Muitos dizem “Não fique assim”
“outras coisas virão”
Mas eles não entendem

Marcelo expressa tristeza por ter se concentrado num mesmo objeto/problema, a ponto de perder o sentido da própria vida. “Quando perdemos nossa consciência e nos focamos em algo só, perdemos nosso foco de viver”. Há sinais de um luto/perda por algo não realizado ou mal resolvido, levando o jovem ignorar os conselhos de que poderá ter outras oportunidades. Nesta dimensão, parece existir um sentimento de

fracasso por conta de um tempo que aparece como único e irreparável. “Muitos dizem “não fique assim” “outras coisas virão”, mas eles não entendem”.

Em “Diário aberto”, Lázaro mostra outra expectativa sobre tempo e futuro:

Eu não sei qual vai ser o final dessa história
Mas isso é um diário aberto pra ficar na sua memória
Todos eles pensam em ter uma nova vida
Um futuro bom constituir uma família

Mesmo consciente da incerteza do futuro, o compositor acredita que há uma agenda acertada para a vida. “Todos eles pensam em ter uma nova vida/ Um futuro bom constituir uma família”. Entretanto, parece existir em Lázaro, a expectativa de viver o presente de forma ou intensidade que possa ser lembrado. “Mas isso é um diário aberto pra ficar na sua memória”. A canção faz refletir sobre os significados e medidas que se atribuem as experiências e ao mundo, mediante conflitos comuns da relação presente/futuro.

Em “Tempo”, Daniela e Maycon cantam viver sobre dois tempos:

Não são tão raros aqueles dias,
Que paramos pra pensar no amanhã,
Sentindo aquele pôr do sol que passou
E agora não volta mais.

Ao passo que revela que pensar o futuro é uma tarefa comum, o discurso enfatiza o passado, talvez por ser portador de lembranças que tenham sido significativas. “Sentindo aquele pôr do sol que passou e agora não volta mais”. A canção manifesta a consciência presa em dimensões de tempos diferentes; a memória de um momento passado e o desejo de repetição, mas sem antes deixar de reconhecer que é preciso pensar sobre o novo. “Não são tão raros aqueles dias, que paramos pra pensar no amanhã”.

Tiago, na composição “Mundo Melhor”, diz que não se pode parar no tempo:

Mundo melhor é você que faz
Não perca muito tempo
Pode ser tarde demais

De acordo o jovem, o mundo desejado depende de atitude e do tempo usado sem perda. O tempo aqui parece ser obstáculo, como um preço a pagar por quem não consegue agir sob o seu compasso. “Não perca muito tempo, pode ser tarde demais”.

Em “Futuro Ganho”, Raíssa também fala sobre o preço cobrado pelo tempo:

Quer uma vida feliz? Então não fique parado,
Pensar no que quer exercer para ficar preparado,
Ligado, atualizado, pois o tempo passa rápido, então (...)

Para a compositora os usos do tempo precisam estar coerentes com aquilo que se pretende, e não pode ser desperdiçado, pois “passa rápido”. Conforme o título antecipa, a canção repete o discurso disciplinar sobre o valor tempo/produção, que precisa ser bem gasto para garantir o “futuro ganho”. “Quer uma vida feliz? Então não fique parado”.

A canção “Chuva da gente” Caroline e Dan, diz sobre reorientar planos:

Muito tempo eu andei contra o vento
Mas agora é hora e mudar
Pois o contrário de nada é nada
E assim não se sai do lugar

Os jovens se referem a possível mudança de rota, que aparentemente se apresentou sem resultados. Na canção, há uma noção de tempo mal administrado que precisa de outro redimensionamento. “Muito tempo eu andei contra o vento, mas agora é hora e mudar”.

A Compositora Raíssa recomenda o bom uso do tempo na canção “Viva a sua vida”:

Vou te contar um segredo
Pra você continuar
Sobrevivendo neste mundo aqui
Não perca tempo ouvindo críticas
Que não vai lhe fazer crescer ou subir
Na vida
(...)
Então viva a sua vida
Lembre-se que só tem uma
Faça ela ser a melhor vivida
Sonhe em realizar
O futuro que você planejou melhorar

Pense em construir
As ideias vão fluir
em sua mente
Então viva cada minuto intensamente

Raíssa expressa que é preciso resistir e não inutilizar o tempo com opiniões alheias que nada acrescentam nos planos pessoais. Ela lembra que a vida é única, cujo tempo precisa ser usufruído na dimensão necessária do futuro que planeja. Nesta canção, o

tempo disciplina o comportamento e regula as possibilidades de futuro. “Não perca tempo ouvindo críticas, que não vai lhe fazer crescer ou subir na vida”. Parecem existir dois valores dados à temporalidade pela autora; aquela que precisa ser preenchida por ações afirmativas que garantam foco e realizações, e aquela facultada à experiência vivida de forma profunda. “Então viva a sua vida, lembre-se que só tem uma/ viva cada minuto intensamente”.

As canções desta unidade nos mostraram que as expectativas da juventude podem se apresentar condicionadas ao tempo e os ritmos do meio social. Abramo (1994) diz que a juventude é um segmento social cuja dinâmica acompanha naturalmente o compasso dos tempos, e com raras exceções, percebe-se que as canções confirmam a lógica da autora.

Benjamin (1996, p.206) reflete sobre o tempo na sociedade moderna industrial:

[...] todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado. Com eleito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa.

E o mesmo Benjamin (2000, p. 11) faz uma análise do compasso do tempo na modernidade e as implicações:

[...] obstáculos que a modernidade opõe ao élan produtivo natural do indivíduo encontram-se em desproporção com as forças dele. É compreensível que o indivíduo fraqueje, procurando a sorte. A modernidade deve estar sob o signo do suicídio que sela uma vantagem heróica que nada concede à atitude que lhe é hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas paixão heróica. É a conquista da modernidade no campo das paixões.

O autor toma o conceito de suicídio como um ato heroico do sujeito e não renúncia ou resignação.

Esse mal-estar do tempo na modernidade pode ser percebido nos repertórios analisados, cujos discursos expressam perda de liberdade e espontaneidade sobre os usos e interpretações da própria vida. Apropriando-se de Benjamin, não há renúncias, mas “suicídios” de porções significativas da vida.

Segundo Freitas (2005, p. 17), além de histórias individuais, as trajetórias juvenis:

[...] são um reflexo das estruturas e dos processos sociais; processos que se dão de maneira conjunta, ou seja, consideram processos no nível da

configuração e percepções desde a própria individualidade e subjetividade do sujeito, e as relações que se estabelecem entre aquelas e os contextos no nível das estruturas sociais nas quais se desenvolvem aquelas subjetividades.

Deste modo, as aspirações e os planos para o futuro são muito mais determinados pela relação sujeito/estruturas, do que pela experiência particular. Se projetos dependem de decisões e escolhas realizadas no presente, diante da automatização do tempo é impossível conjecturar se planos futuros serão viáveis. Alguns jovens parecem perceber estas questões pois expressam nas canções as angústias deste viver. Já outros aplacam ou tentam aplacar estas angústias com a religião ou com a ideologia liberal.

Matos (2008, p. 3), tomando a perspectiva benjaminiana acerca da retração do tempo experiência, afirma que:

[...] com a produção que visa tão somente o mercado, dá-se a queda do tempo qualitativo em tempo quantificado, tempo que é reificação da duração, pois esta se encontra plasmada no presente - o que resulta na perda da qualidade dialética do vivido, vivido que se tecia de lembrança e esquecimento. E onde não há tempo, tampouco pode haver recordação nem redenção. Como escreveu Benjamin: "as rugas e marcas em nosso rosto são as assinaturas das grandes paixões que nos estavam destinadas. Mas nós, os senhores, não estávamos em casa".

O tempo quantitativo é o tempo válido. Assim, ainda que pretendam ser protagonistas na construção de seus projetos e muitas vezes digam ter potencial para enfrentar situações adversas, a clausura do cotidiano se apresenta como dilema nesse acerto.

Parece improvável recuperar a experiência numa perspectiva de um tempo qualitativo, onde a consciência crítica, a imaginação e a criatividade possam ludibriar a "ordem das urgências" e o tempo alienado. A temporalidade sob a aceleração do presente, não autoriza nada de novo, e mesmo que um projeto seja consentido, ele será contraditório. Os jovens sentem e expressam nas canções os conflitos entre os projetos pessoais e o tempo reificado.

3 IDENTIDADE, IDENTIFICAÇÃO, AS TRIBOS.

Vamos começar a fazer a nossa história,
Pra juntos construir os nossos caminhos
(Bruna)

Nesta parte abordaremos a construção da identidade jovem manifestada nas narrativas do Festival. Por ser um tema amplo e evidente em diversas canções, o capítulo será dividido em quatro subtemas: autoconhecimento; o outro; redes e territórios e convenções.

3.1 AUTOCONHECIMENTO

A canção de Maísa, intitulada “Confiando no Senhor” dá início as narrativas sobre os processos do conhecimento de si:

Pois um dia eu fui criança
Agora eu cresci
Entendo como a vida é
Ela é cheia de surpresas.
E eu sempre com minha fé

A jovem diz que ao deixar de ser criança percebeu que a vida acontece com surpresas, e a fé é recurso/amparo para lidar com essa questão. Ao firmar o conceito “eu”, a compositora dá a entender que se reconhece sujeito “agora eu cresci”, e sabe que não é a mesma; cresceu e compreende como deve assumir essa transição. “Ela é cheia de surpresas, e eu sempre com minha fé”.

Em “Verdade ou Mentira” Sara Hélien revela complexidade nesse reconhecimento:

Se o espelho mostrasse apenas o que você quer ver
Você ainda saberia quem é mesmo você?
O que você escolheria se pudesse escolher
Entre a verdade e a mentira?

E se você pudesse ser tudo que você quer ser
Você ainda conseguiria se reconhecer?
O que você escolheria se pudesse escolher
Realidade ou fantasia?

Deixe a máscara cair e se encare no espelho

Você tem que decidir o que quer pra sua vida
 Até que ponto fingir? Até quando se esconder?
 Você precisa escolher a verdade ou a mentira

Sara Hélen parece fazer uma provocação sobre o autoconhecimento, questionando sobre as chances de identificar-se diante de um espelho que retrata apenas o que se quer ver. “Você ainda saberia que é mesmo você?”. Ao expor a complexidade na distinção das imagens, verdade ou mentira, realidade ou fantasia, a jovem expressa um drama vivido frente às convicções oponentes que atuam nessa construção. “Deixe a máscara cair e se encare no espelho /Você tem que decidir o que quer pra sua vida”. Essa narrativa parece tratar de um duelo de sentidos posicionados entre o abandono das ilusões ou desejos, talvez do universo infantil, para assunção de práticas e tarefas da maturidade.

A canção “Visão”, de Denise, Brendow e Arthur, trata também das incertezas durante o processo:

Desde sempre tive medo do escuro
 Tive medo de olhar e nada ver
 Às vezes, nada além de mim mesmo enxergar

Aqui nesta canção, os jovens expressam medo do desconhecido, olhar e não reconhecer nada além deles próprios. “As vezes, nada além de mim mesmo enxergar”. O medo apontado pode ser consequência da própria insegurança ou imaturidade diante questões que ainda não aprenderam lidar.

Outra canção, “Lute e vença”, também será levada em conta para acrescentar as ideias do subtema. Em seu discurso, Diego se apresenta:

Meu nome é Diego Buarque, tenho 17 anos,
 quero que vocês prestem bastante atenção
 no recado que eu vou dar,
 não sou melhor do que ninguém,
 quero apenas que me escutem.

Ao dizer seu nome, o jovem pede atenção na expressão do que vem dizer. Reconhecer que não é “melhor que ninguém”, manifesta saber que não é diferente dos outros, mas quer ter sua essência considerada.

Zeze, na canção “Amar alguém”, também manifesta seu jeito de ser:

Todo mundo tem seu jeito
 Todo mundo tem emoção
 Todo mundo tem direito
 De falar de coração

O compositor narra que as pessoas são sensíveis e singulares no jeito de ser. Ao apontar que todo mundo tem um modo de expressar emoções, mostra que esse comportamento pode ser recurso de diferenciação entre as pessoas. “Todo mundo tem seu jeito/ Todo mundo tem direito, de falar de coração”.

As canções de Diego e Zezito nos fazem pensar que as identidades se definem a partir do comportamento individual, e, portanto, precisam ser reconhecidas nessa singularidade, ainda que convivam com outros iguais.

Esta singularidade pode ser percebida na canção “Mundo de imperfeições”, onde Mariane apresenta um ponto interessante:

Aprendi que a perfeição não se nasce ou se cria.
 Aprendi que ela cresce e se faz a cada dia
 Nesse cruel mundo imperfeito.
 Onde nada faz sentido ou se tem razão.

Tenho certeza de que tudo vai mudar.
 E que um dia todos irão me enxergar.
 Não uma menina sofrida.
 Mas como aquela que reconstruiu sua vida.

Nessa canção, a compositora apresenta os sentidos buscados para aprender sobre o ideal de perfeição. Mariane entende que obter essa imagem é tarefa que exige tempo e cuidado diário, principalmente num mundo de valores opostos a essa ideia. “Aprendi que a perfeição não se nasce ou se cria. / Aprendi que ela cresce e se faz a cada dia”. Verifica-se que essa lógica é problema para a compositora, ao mostrar interesse em mudanças que permitam outra projeção de sua imagem diante os outros. Um modelo de menina sem sofrimento e capaz de reconstruir a própria vida. Essa narrativa pode também nos fazer pensar sobre o quadro daqueles jovens que julgam sua imagem inadequada aos padrões estéticos ou comportamentais da sociedade moderna.

A questão da transformação também aparece na canção “Desabafos” de Jhonata, e revela um dilema diante sua transformação:

Será que agora eu me tornei
 o mal que tanto... temia ser,
 Alguém que eu tanto desprezei

ser rejeitado talvez
 Não me querem mas por perto
 as pessoas tem medo de mim ,
 Quem me ama, tem medo de mim
 Mas eu daria... tudo pra voltar
 a ser criança inocente
 sem maldade
 sem o mal dentro de mim
 voltar a ser feliz em fim...

O jovem lastima pelo modelo de pessoa que se tornou; agora desprezado e rejeitado. Jhonata percebe que sua presença é indesejada no seu círculo, despertando repulsa até nas pessoas que o ama. “Não me querem mais por perto/ quem me ama, tem medo de mim”. Há uma expressão de tristeza nessa narrativa, um desejo de retomar o passado e período da infância, que para o compositor era uma fase feliz e isenta do mal.

Em “Mentes vazias”, Cleyton observa que a transição infância/maturidade significa perda, ressaltando também a ideia de inocência:

Sinto falta de alguns anos de meu tempo de infância
 Onde eu via o mundo com minha inocência de criança
 Não via tanta maldade, não via a perversidade
 Que ao meu redor estava, mas eu não via a gravidade
 Mas a gente cresce e percebe né
 Entende como que o mundo é

Cleyton demonstra pesar pelo desligamento da infância e atribui a essa fase um tempo de simplicidade. “Não via tanta maldade, não via a perversidade”. A atual condição do autor parece exigir nova atribuição de sentidos ao mundo, diferente da criança, precisará identificá-lo como é de fato. “Mas a gente cresce e percebe né, entende como que o mundo é”.

As últimas narrativas mostram que a constituição da identidade nesta fase, não é uma tarefa simples. Alguns jovens apresentam dificuldade no desligamento com a infância, questão que parece implicar na reelaboração dos conceitos/valores, tão indispensável para a nova condição que irão assumir.

Na canção “Chuva da gente”, Caroline e Dan abordam outra perspectiva:

Muito tempo eu andei contra o vento
 Mas agora é hora e mudar
 Pois o contrário de nada é nada
 E assim não se sai do lugar

Quando a mente está em pleno silêncio
 Não está nessa, e muito menos naquela
 É aí que você pode então escolher
 Quem conhece bem o branco e o preto
 Já viveu e já morreu no caminho
 Está pronto para as cores do sol receber

Os compositores cantam sobre uma mudança de rumos diante de circunstâncias difíceis que não permitiram os resultados esperados. “Pois o contrário de nada é nada, e assim não sai do lugar”. Ao indicarem a necessidade de meditação frente suas escolhas, mostram que esse percurso também dependeu de sujeição ao tempo “Quando a mente está em pleno silêncio, é aí que você pode escolher”. Caroline e Dan parecem dizer que o conhecimento adquirido no decorrer da vida, tem os ajudado a posicionar/reagir frente os problemas pessoais. “Quem conhece bem o preto e o branco, já viveu e morreu no caminho, está pronto para as cores do sol receber”.

A metáfora dos rumos também pode ser vista em “Nessa estrada” de Késia e Robert:

Nessa estrada eu vou seguir
 Escolhi pra me encontrar
 Preciso saber o fim, eu vou
 De todo passado eu já desfiz
 Pra me encher pelo caminho
 Me esvaziei e deixei as lembranças
 Que realmente importa

Vou prosseguir, sem parar vou caminhar
 Não sei se vai demorar,
 tudo isso pra me encontrar no mundo
 Dessa estrada eu não vou fugir
 Essa estrada está dentro de mim

Os jovens falam de um caminho para um encontro em si e da necessidade de abandono do passado, permitindo apenas lembranças importantes. “Nessa estrada eu vou seguir/ Escolhi pra me encontrar”. Késia e Robert querem se encontrar no mundo, mas sabem que esse é um processo que depende de questões que vão além do próprio esforço, como por exemplo, o controle do tempo. “Vou prosseguir, sem parar vou caminhar/ Não sei se vai demorar”. Ainda assim, dizem determinados, talvez por perceberem que o ponto de partida para esse fundamento, concentra-se primeiro em suas próprias convicções. “Dessa estrada eu não vou fugir/ Essa estrada está dentro de mim”.

Levando em conta os últimos repertórios, é possível observar que o comportamento de alguns jovens diante de escolhas, pode também dizer das características, visões ou valores que os identificam.

Como podemos compreender a elaboração da identidade pessoal a partir do autoconhecimento apresentado nas canções? Qual é a importância dessa construção na transição jovem/maturidade?

De acordo Freitas (2005, p.14), a construção de identidade é um dos elementos característicos e nucleares do período juvenil. Conforme a autora:

O referido processo se associa a condicionantes individuais, familiares, sociais, culturais e históricos determinadas. [...] um reconhecimento de si mesmo, observando-se e identificando características próprias (identidade individual); este processo traz consigo as identificações de gênero e papéis sexuais associados.

Schoen-Ferreira (2003) diz que esta é a etapa da vida em que se agregam todos os elementos necessários para construção da identidade, maturação biológica, desenvolvimento cognitivo evoluído e encargos a comportamentos mais responsáveis. Percebemos nas canções os conflitos e angústias desta construção nas metáforas sobre os caminhos a serem seguidos.

Tomando a reunião das narrativas observadas, é possível perceber que o autoconhecimento é um processo que soma uma série de sentimentos contraditórios, pois ao passo que os jovens anunciam outro estado de ser, parecem resistir às transformações operadas pelo crescimento. Em diversos trechos, o desligamento do universo infantil para assumir outro estado de vida apareceu como problema.

Para Abramo (1994) este “ser jovem” é uma condição marcada por profundas transformações internas e externas, que Freitas (2005) descreve como reconhecimento de si a partir da observação de características próprias e de suas referências. Levando em conta o que os jovens expressaram nas canções, verifica-se que esse (re) conhecimento necessita de (re) elaborações de conceitos e valores, que podem ser conflito para uns e ajuste para outros.

Amparo (2013, p.512), trata dessa transformação a partir de elaborações do inconsciente:

É um elemento da história emocional do ser humano, organizado pelo teor da relação simbólica com o outro, memória inconsciente do vivido relacional e psíquico arcaico. Esse aspecto inconsciente da imagem do corpo define-a como uma representação psíquica primária, precoce, sem figuração no instante em que é elaborada, só sendo possível sua representação num momento posterior.

A objeção em crescer mostrada em certas canções, parece partir dessa ideia, assim como todas as oscilações de comportamento que a fase carrega. São as implicações das mudanças físicas e emocionais, como uma espécie de crise entre imagem real e imagem simbólica, ainda carregada de referências da infância.

Estar num estágio que antecede a entrada à vida plena, é estar num movimento de incertezas e dilemas, entre direitos e deveres, reconhecimento por independência quando são cobrados compromissos e urgência em ser diferente mesmo na diversidade. Admitir o amadurecimento, portanto, vai além de alterações físicas, demanda outros contornos de comportamentos com sentidos e percepções peculiares à transição, e que envolvem o espaço social e a convivência com o outro, conteúdo que será tratado nas canções do próximo subtema.

3.2 O OUTRO

Em continuidade, vamos considerar a diferença, ou melhor, valorar a percepção do outro e a condição de alteridade nesse processo. Ainda que individual e singular, o jovem assume diferentes papéis nas instituições ou em outros espaços de convivência. Fernando, na canção “Sem tanta ilusão” indica que a família é um lugar importante nesse movimento:

Nessa batalha do mundo
Tento me esquivar do sofrimento e da dor
E parto pra cima sem medo
Olhos pro lado procuro a solução

Porque sempre coloco determinação
Misturado com sentimento e verdade
Sempre vou honrar meu avô
Que me fez homem de verdade
Obrigado seu Juarez
Por ter feito um menino sonhador e batalhador

O jovem relata que apesar do sofrimento, não teme enfrentar as batalhas a vida. Fernando se identifica “sonhador e batalhador” e aponta seu avô como referência ao projeto de homem que deseja ser. “Obrigado seu Juarez, por ter feito um menino sonhador e batalhador”.

Luís Henrique, na canção “A Minha História”, aborda o papel da professora e da escola:

Eu vou contar a minha história
onde tudo começou
Tava sentado na cadeira
e a professora me chamou
E agora estou aqui e vou participar
Vou cantar de um jeito ou de outro,
eu não posso vacilar
Não fala mal de mim,
melhor não falar mal da gente
E se falar por trás
é sinal que nós tá na frente

O jovem narra que resolveu cantar e participar do Festival pelo convite da professora “Agora estou aqui e vou participar, vou cantar de um jeito ou de outro”. Luís Henrique diz que precisa realizar bem sua tarefa e “não pode vacilar”, revelando que mesmo criticado pelo público não irá se constranger. Ao reconhecer sua distinção sobre o outro como vantagem, mostra também que pode reconhecer suas próprias qualidades “Não fala mal de mim, melhor não falar mal da gente, e se falar por trás é sinal que nós tá na frente”.

Nessa canção, o “outro” aparece em dois contatos, professora e o público da escola, cada um intervém de maneira particular na atitude do autor. A primeira estimula seu esforço para cantar sem decepcionar. O último toca sua autoestima, quando decide se sobressair como oposição a opinião do outro.

Na canção “Hora do vestibular”, Ana Francine mostra “o outro” em relações implícitas:

A gente tem de se esforçar
Tem que estudar
Pra na faculdade entrar
Já pensei em medicina,
jornalismo, psicologia
Penso todo dia!
Mas me preocupo é se vou passar
Se vou dar conta
Não dá mais pra esperar alguém tomar uma atitude
É uma tarefa nossa, da juventude

A gente tem que se esforçar

A compositora entende que precisa se dedicar para entrar na faculdade. Para decidir sobre o que deseja exercer, pensa em vários cursos com receio, pois sabe que tudo dependerá de seu esforço. Nota-se que Ana Francine expõe o interesse por engajamento profissional como uma urgência particular. “É uma tarefa nossa, da juventude/ A gente tem que se esforçar”. No entanto, é preciso considerar que por trás de comportamentos que se empenham por resultados, situa-se uma ordem que monitora essa conduta. Providência normalmente orientada pela família, pela escola, pela sociedade como o outro. Implícito também está o outro, que compete pela mesma posição.

Além da influência dos valores sociais da família e escola, expressos nas últimas canções, outros contextos onde os jovens estão inseridos também podem contribuir nessa transformação. A narrativa “Cafuné” de Aldimar, por exemplo, problematiza uma mudança pelo outro:

Pra que mentir?
Só serei algo que não sou
Me mudei por quem não me amou

De acordo com o jovem, mentir sobre si mesmo em razão de outra pessoa, é mostrar uma ilusão, “algo que não sou”, uma tentativa de aparentar uma identidade que não existe.

Na canção “Só depende de mim”, Jakeline, Ruan e Karina continuam com essa discussão, mas mostram que isso os estimula:

Se você pensar que meu sonho acabou
Se você achar que nada em mim mudou
Eu vou ouvir que sou capaz de seguir em frente
E fazer acontecer

Estou cansado de ouvir
As pessoas me dizerem
o que eu tenho que fazer
Só depende de mim
Tomar a decisão
Que vai me fazer feliz

A narrativa diz que o sonho continuará, mesmo que outro duvide de suas capacidades de sonhar ou mudar. Tudo irá contribuir para persistência em realizar o que é pretendido. A experiência dos jovens mostra habilidade em reagir positivamente a

estímulos contrários, como numa relação dialética entre o que “eu sou” e o que “o outro” diz. “Estou cansado de ouvir as pessoas me dizerem o que eu tenho que fazer”. Parece que para os compositores, esse movimento pode contribuir para o crescimento pessoal. “Se você achar que nada em mim mudou, sou capaz de seguir em frente”.

Peter Anderson e Paula, na canção “Não quero pensar dentro da caixa”, expressam outro ponto dessa questão:

Não quero pensar dentro da caixa
 Me ensinaram a pensar pequeno
 Dando aquilo como grande, nobre e sereno
 Tente ver o mundo pelos olhos de outros mundos
 Tente ver o mundo pelos olhos de vários mundos (...)
 Pense fora da caixa.

Os jovens cantam que não querem continuar pensando dentro dos limites que foram orientados “dentro da caixa”. A narrativa parece expressar que opiniões/convicções dadas como únicas, devem ser confrontadas por outras visões ou possibilidades “Tente ver o mundo pelos olhos de vários mundos”. Contestar um discurso único pode ser intenção de afastamento da imagem idealizada de juventude, para construção daquela que possa se constituir também como resultado de diferentes experiências. Neste sentido a alteridade proporciona a possibilidade de conhecimento. Se o outro o conformou “dentro da caixa” é também o outro que pode auxiliar a expandir os horizontes.

Mas Gabriel, em “Pedaço de pão”, já pensa conforme a ordem:

Eu vou vivendo um só caminho
 Como disse marechal
 Sendo um bom soldado
 E nessa luta não existe nem uma falha
 Pronto pra batalhar

O compositor acredita que se optar viver sob a orientação e disciplina, sendo “um bom soldado”, estará livre da ameaça de fracasso e preparado para lidar com as dificuldades. “E nessa luta não existe nem uma falha/Pronto pra batalhar”. O outro é a própria expressão do conformismo e adaptação.

A questão de gênero perpassa também a questão do outro. Na canção “Violência contra a mulher”, Jádna canta sobre outros desafios da diferença:

Machismo é coisa do passado
 Falo mesmo, grito, protesto
 Faço manifesto porque é meu direito
 Sou mulher e sou contra violência
 Tenho minha essência
 E também quero respeito

A jovem manifesta-se contra o machismo, dizendo que esta é uma atitude ultrapassada. Já dá reclamação da agressão contra a mulher e reivindica pelo seu direito de protestar contra isso. Quando exige o respeito entre os gêneros, ela própria assume seu papel nessa relação. “Tenho minha essência, e também quero respeito”.

Se a diferença é fator importante na construção da identidade, a igualdade também o é, como afirma Valeska na canção “Êxtase Filosófico”:

Ser humano de verdade é
 É viver na igualdade
 Sem ego, sem classe, sem cor

A compositora parece dizer que o homem é humano, quando compreende o direito do outro a uma convivência em equidade, circunstância que independe de características pessoais. “Sem ego, sem classe, sem cor”.

Lucas, na canção “Ser diferente”, também se manifesta sobre o contato com a diversidade e igualdade:

Negro ou branco, branco ou negro;
 Julgados pela cor da pele, isso é erro;
 Sua aparência não diz quem “vc” é;
 Seja branco, negro, homem ou mulher.
 Erga sua cabeça, siga em frente
 Não mude seu estilo
 Apenas por ser diferente.

A narrativa ressalta que raça ou gênero não deve ser alvo de preconceito, pois aparência não identifica personalidade. Lucas também parece sugerir que seja qual for a identidade, “negro, branco, homem ou mulher”, isso não deve ser razão do sujeito se retrair. “Erga sua cabeça, siga em frente”. Quando o compositor propõe atitude diante os discursos de preconceito, leva em conta que a identidade pode ser aceita e/ou assumida, independente as conjecturas do outro. “Não mude seu estilo, apenas por ser diferente”.

Diante de algumas narrativas, pode-se dizer que nem todos os jovens se mostram dispostos a aceitar os modelos políticos ou sociais em suas relações. Pelo contrário, as diferenças podem distinguir o espírito da juventude.

Observando as narrativas desses jovens, como podemos explicar o papel do outro na afirmação da própria identidade?

Neves e Damiani (2006, p. 8), dizem que conforme o pensamento de Vygotsky, o desenvolvimento humano é resultado da reciprocidade entre sujeito e meio, cada aspecto intervindo sobre o outro. A partir dessa ideia, apontam que:

[...] o indivíduo não é resultado de um determinismo cultural, ou seja, não é um receptáculo vazio, um ser passivo, que só reage frente às pressões do meio, e sim um sujeito que realiza uma atividade organizadora na sua interação com o mundo, capaz, inclusive, de renovar a própria cultura.

A identidade do sujeito, neste sentido, é o resultado das interações e traços herdados da família e outras relações próximas, além dos costumes, tradições, normas, valores sociais e morais de seu universo social. O sujeito é primeiro social e depois se individualiza, selecionando e compondo em seu “eu”, uma identidade integrada e diferenciada, onde reiteram desejos ou direitos e constituem o senso de responsabilidade.

As canções em análise apresentam dois caracteres desse processo. Observa-se adaptação às normas e valores do social, das instituições ou das pessoas de convivência. Mas também processam descobertas através do outro, seja pela aproximação ou negação, procedimento que, conforme Galvão (1995, p. 106), Wallon interpreta como “crise de oposição”. Iniciadas na infância e necessárias para construção da identidade individual ou coletiva, “as condutas de oposição podem ser interpretadas também como indício de uma necessidade de autonomia”.

Sobre esse processo Maheirie (2002, p. 37) justifica que:

Constituir-se como sujeito é, nesta perspectiva, realizar a dialética do objetivo e do subjetivo, já que o sujeito existe como subjetividade objetivada, que pela subjetividade (negação), se objetiva novamente, encontrando, por meio da subjetividade (negação), uma nova objetivação e assim infinitamente...

Há, portanto, uma dialética nessa elaboração; autoimagem, a imagem do outro e como vai se mostrando socialmente, sempre adaptada às diversas construções ou

alterações que sucedem por toda vida. A concepção da própria imagem é uma constituição por si e para si, mas também pelo outro e para o outro, numa construção inacabada, aberta e mutável, em processo constante. O sujeito não escreve essa história como entende, mas também não é objeto dela, “podendo realizá-la de uma forma mais ou menos alienada, sempre em função de um projeto”.

Como visto, a identidade pessoal está sempre em transformação e se realiza na percepção de ser o mesmo e contínuo no tempo e no espaço e no reconhecimento dessa mudança na continuidade (SCHOEN-FERREIRA etc. e tal., 2003). Destarte, quanto maior o sentimento de identidade, maior importância às suas particularidades, semelhanças ou diferenças entre os demais, assim como se torna mais perceptível seus próprios limites ou habilidades.

3.3 REDES

Até aqui, discutimos que a identidade jovem repousa sob o signo da construção permanente, que envolve autodeterminação, adaptação e/ou contraposição aos modelos sociais. Todo esse movimento encontra apoio nas experiências cotidianas ou redes, lugares onde a juventude exercita valores e gostos, por duelos ou por afinidades, e se orienta para os usos da autonomia e emancipação.

A canção “Como não”, de Elias, é o primeiro exemplo:

Que seja a hora de mostrar que somos mais,
Somos mais! Tipo aquele filme feliz sem fim.
É sem fim.
Essa mania de parar no espelho.
Vendo a gente sorrindo...
Eu bagunçando o seu cabelo.
Sem hora pra sumir,
Quem me dera fosse sempre assim
Sempre assim
Talvez eu pense demais...
Não faz sentido eu dizer que não...
Cada mensagem que tu manda
me desperta melhor sensação
As coisas que “cê” diz.

O compositor manifesta viver uma união que o faz sentir-se maior. “Somos mais!”. Ele descreve uma proximidade marcada por contatos e atitudes que deseja ser contínua “Quem me dera fosse sempre assim /Sempre assim”. Mesmo que sinta dúvidas e pense renunciar, a cumplicidade marcada pelos sorrisos em frente ao espelho, afagos, mensagens ou coisas ditas, o motivam a permanecer na relação. “Talvez eu pense demais.../Não faz sentido eu dizer que não...”. E ainda continua:

Daí eu te olho, penso e lembro
que por você eu refiz
Cada caminho mal andado,
Cada passo apressado...
Cada minuto longe, desperdiçado
Faz sentido, tá valendo a pena...
Contigo eu aprendi a ser menos rapaz problema...

De acordo Elias, quando olha essa pessoa, recorda das mudanças provocadas pelo estar junto; caminhos e passos pessoais transformados. Parece que para o compositor, o cotidiano a dois está sempre a favor da relação, onde as experiências compartilhadas contribuíram na reformulação de sua personalidade. “Cada minuto longe, desperdiçado, faz sentido, tá valendo a pena... Contigo eu aprendi a ser menos rapaz problema...”.

Vítor, em “Eternidade” narra sobre outro contato:

O brilho de um sorriso amigo,
um abraço de verdade
São momentos que levamos
para a eternidade
E são coisas que definem
nosso existir.

A canção retrata a importância do contato, “sorriso” ou “abraço”, permitido pelos vínculos de amizade, e que para o autor, trazem experiências inesquecíveis e significativas para a vida. “São momentos que levamos para a eternidade, coisas que definem nossos existir”. Assim como na primeira canção, Vítor também evidencia a necessidade de outras convivências e modos alternativos de mediação com o mundo, para além do círculo familiar.

A narrativa “Hora do vestibular”, de Ana Francine, pronuncia-se sobre o sentido de colaboração:

Sou da escola pública
E esse ano vou prestar
meu primeiro vestibular

Talvez não seja tarde, pra reclamar
Posso muitos ajudar a não esperar
O ano do vestibular, pra acordar
A gente tem de se esforçar
Tem que estudar
Pra na faculdade entrar

A jovem relata que chegou o tempo de se dedicar ao primeiro vestibular, mas não quer estar sozinha. Ela acredita ainda ter tempo de integrar outros colegas em torno deste propósito, motivando-os a se preparar no ano do vestibular. “Posso muitos ajudar a não esperar/ O ano do vestibular, pra acordar”. Ana Francine mostra que tecer redes de solidariedade e cooperação pode ser prática comum entre os jovens, ainda que estejam sob a sombra da concorrência. “A gente tem de se esforçar, tem que estudar, pra na faculdade entrar”.

Na canção “Caminho certo”, Lucas acredita que no cotidiano da escola esse processo se realiza com segurança:

Na escola você aprende a ler e estudar,
E nas drogas só matar e roubar
[...]
Na escola só tem parceiros de verdade
E nas drogas só rola bandidagem.

O compositor acredita que a escola é o local de manter amizade, “parceiros de verdade”, enquanto “nas drogas” o espaço é para convivência com bandidos. A fala do jovem dá conta que o cotidiano na instituição é o espaço adequado para sua socialização, como se a escolha por outras opções não permitissem a prática da lealdade ou relações solidárias.

Daniel na canção “Cyclonizado” mostra outra relação de convivência na instituição:

No Otávio Mangabeira vai rolar um pagodão
As novinha do colégio vai descer até o chão
Tem o FACE , tem o TAL , vai ser uma loucura
E eu sou pagodeiro e vou entrar nessa disputa
E quando eu mandar assim.....

Cyclone , Cyclonizado, Cyclone ,
Cyclonizado Cyclone ,
Cyclonizado
Os parceiros da rua tão tudo bolado
Quando eu chego no pagode

Já chego chamando a atenção
 Eu coloco o boné da cyclone
 Coloco a camisa e o veludão
 O dinheiro não pode faltar
 Pois ele e a sedução
 O dinheiro não pode faltar
 Pois ele e a sedução
 Pois ele me deixa bonito,
 Me deixa gostoso,
 Me deixa tesão!

Nesta narrativa a escola também aparece como espaço de comunicação, onde Daniel irá compartilhar com os colegas, “novinhas” e os “parceiros”, uma agenda festiva. “Tem FACE, tem o TAL”. Participando do Festival, o jovem se reconhece “pagodeiro” que fará sucesso por estar “cyclonizado⁵” e com dinheiro, elementos que parece destacar seu status no grupo. “Eu coloco o boné da cyclone/ Coloco a camisa e o veludão/ O dinheiro não pode faltar”. Dizer que chegar “cyclonizado” vai deixar o outro “bolado”, parece ter a intenção de causar impacto ou ambição no grupo. “Cyclonizado/ Os parceiros da rua tão tudo bolado quando eu chego no pagode”. Esse discurso nos faz lembrar a valorização da mercadoria como um modelo estético e indicador de posição social, mas também de contradição, no que refere à inclusão/exclusão dos jovens de pouca renda.

“A minha história” de Luís Henrique, também expressa uma interlocução com o consumo:

Tava no meu quarto montando um pagodão
 Meu parceiro chegou na hora e pegou na minha mão
 E perguntou assim...
 Hi HI de onde vem tanta inspiração
 Quase trinta dias pra mostrar meu pagodão
 E os invejosos vai passar mal,
 eu tenho muita coragem
 Pra tá aqui nesse Sarau

Eu deixei o Camaro em casa
 que é só pra andar com os pivete
 Pra vim pro Sarau, eu bato é de Hornet
 E os invejosos no Inácio não tem
 Em nome do Pai do Filho e do Espírito Santo amém

⁵ *Cyclonizado* refere-se ao uso de roupas da grife *Cyclone*. Esta marca fabrica e comercializa vestuário esportivo ligado ao surf e tem origem brasileira desde o ano de 1984.

Luís Henrique narra que foi abordado pelo parceiro e questionado de onde vinha inspiração para compor sua canção. O jovem diz que demorou concluir sua composição, mas acredita que incomodará os invejosos, não apenas pela apresentação, mas por chegar ao Sarau de *Hornet*⁶. Num mesmo tempo que provoca o grupo dos “invejosos do Inácio”⁷, mostra se benzer para ter proteção dos que dão conta de sua vida. E continua:

Muitos cuidam da minha vida, tem vários e eu não sei
Se dessa vez não der certo quero tentar outra vez
Vim aqui na humildade, vou mandando a real

Tudo graças ao meu Deus, participando do Sarau
Acredite no seu sonho e em Deus tenha fé
A cada minuto que passa nasce um MC e um Pelé

Para Luís Henrique, mesmo que não seja bem sucedido dessa vez, permanecerá insistindo, pois se reconhece humilde e vai dar seu recado. Destacar na festa escolar parece o meio de realizar seu sonho: ter sucesso e fama. “Acredite no seu sonho e em Deus tenha fé, a cada minuto que passa nasce um MC e um Pelé”. A canção expressa um espetáculo ritualizado para marcar posição; a música produzida com esmero de “quase trinta dias” e cantada “com muita coragem”, além do carro que aparece também como protagonista dessa exibição. Misturam-se festa, consumo e ideologia burguesa na construção da identidade.

Em “Baseado em fatos reais”, Laércio narra sobre as contradições do consumo e da convivência social:

Ai! Deus me livre ter que andar armado,
Para assaltar os bacanas
Meter a mão na sua cara,
E levar toda sua grana
Ter que matar uma pessoa
Por um motivo a toa
Só pra fazer uma fama

Por um carrão importado,
Ou muito dólar na mão
Ser um cara respeitado
Ter muitas gatas do lado
E morar numa mansão

⁶ A marca *Hornet* é a denominação de uma motocicleta fabricada pela Honda Motors do Brasil, lançada originalmente em 1998 na Europa e em 2004 no Brasil.

⁷ *Inácio* é abreviação do Colégio Estadual Inácio Tosta Filho, escola extinta da Educação Básica que ofertou o Ensino Médio no Município de Itamaraju até 2016.

Sou um simples cidadão
 “igualzinho” a todo mundo
 Correndo atrás do pão
 Mas por ser um favelado
 Me olham desconfiado
 E só me dizem não.

Laércio relata seu cotidiano de morador da favela, preocupado em não seguir um caminho indesejado, e como precisa resistir a ações como assaltar, agredir ou matar para obter status. A imagem construída a partir do consumo e ostentação é também mencionada na canção, mas aparece rejeitada pelo cantor, que diz optar pela simplicidade. “Sou um simples cidadão, “igualzinho” a todo mundo”. Contudo, isso não parece suficiente, pois apesar de seus esforços, sente-se julgado por sua condição “Mas por ser um favelado, me olham desconfiado, e só me dizem não”. Apesar de tentar escapar, o compositor percebe que a rede social em que está inserido marca sua identidade e como os outros o veem.

Milena, em “História do computador” canta sobre outros recursos de sociabilidade:

Tudo começou a muito tempo atrás
 o ábaco era simples, mas era bom demais.
 Não multiplicava e nem dividia,
 ele só somava e subtraía,
 a história do computador, Babbage influenciou,
 tem a máquina analítica que ele inventou.
 Ada Lovelace, o cartão perfurou,
 a primeira programadora, ela se tornou.

Ô... ô... ô... ôô história do computador... ô... ô... ôô...
 Ô... ô... ô... ôô história do computador... ô... ô... ôô...
 História do computador... ôôô...

As válvulas vieram na primeira geração,
 Pareciam lâmpadas e esquentavam de montão,
 Na segunda geração, olha o que chegou,
 O Tx-zero com o transistor

Na terceira geração, veio circuitos integrados,
 Reduziu os computadores e ficaram mais baratos,
 Na quarta geração é a que vivemos agora,
 Com smartphones, olha que da hora!

A canção conta sobre a história do computador em todas suas gerações e destaca os cientistas programadores, “Babbage e Ada Lovelace” que contribuíram para a invenção do computador. A jovem descreve o percurso dessa máquina, criada para superar as funções matemáticas do ábaco e aperfeiçoada em fases, ou “gerações”. O relato descreve que cada fase apresentou capacidades específicas, primeiro com

recursos rudimentares, evoluindo até alcançar os circuitos integrados e formatos reduzidos, tornando a tecnologia mais acessível. Milena mostra entusiasmo ao falar sobre os *smartphones*, aparelho que marca sua geração e que a jovem parece caracterizar como algo bacana ou moderno. “Na quarta geração é a que vivemos agora, com smartphones, olha que da hora!”.

Não é novidade o quanto a cultura tecnológica exerce fascínio entre os jovens. Primeiro pela capacidade de armazenar e produzir informações instantâneas que os aproximam e integram através da comunicação. E por conferir maior status entre os adultos, não só porque desempenham melhor o manuseio, mas pelo prazer da novidade e despreocupação com os riscos; testar, errar ou serem considerados incapazes.

A última narrativa do subtema carrega um sentido diferente das demais canções. Antepondo-se à sociabilidade e trazendo o seu tom nesse processo, Antônio, na canção “Mundo da leitura”, diz que na literatura descobre sua própria potencialidade:

Voando nas páginas de um livro
Vivendo a história de cada lugar
Navegando rumo ao infinito
No mundo bonito de se explorar

O compositor diz se entregar de tal modo a leitura, que não apenas vivencia as experiências que o conteúdo pode oferecer, mas sua imaginação vai além. “Navegando rumo ao infinito, no mundo bonito de se explorar”. Prosseguindo, Antonio revela gosto em memorizar a história lida:

Que bom guardar na memória,
Viajar na história de qualquer um livro
Ele não tem só palavras, tem corpo, tem alma,
É mais que um amigo
Nele há vida, há sonho na medida exata
Que nos faz crescer
Há um mundo paralelo detrás da cortina
Desse aprender

O jovem mostra que a dimensão do livro é maior do que os registros de palavras, uma possibilidade de projetar tantas outras palavras/imagens que o pensamento possa alcançar. “Ele não tem só palavras, tem corpo, tem alma. É mais que um amigo”. Ao demonstrar intimidade com a leitura, há uma ideia de que o conhecimento e

percepções adquiridas nesse cotidiano, vão além de seus próprios domínios. “É mais que um amigo/ Há um mundo paralelo detrás da cortina desse aprender”.

Partindo das canções analisadas, como podemos interpretar o papel das práticas e comportamentos do cotidiano na construção da identidade jovem?

Abramo (1994) aponta que a categoria jovem é produto da sociedade industrial, que determinou um processo de socialização diferenciado entre os ciclos etários. Alguns estudos sociológicos definem essa condição pelo conceito de moratória social, que os posiciona em estágio de transição ou estado de preparação para adoção de uma identidade estável.

Entretanto, de acordo a própria autora, essa regra é discutível. A categoria juvenil se baseia na maneira como os grupos juvenis elaboram e interpretam essa condição, identificada como dimensão histórico-geracional. Ao conceituar esse conteúdo, Abramo (1994, p. 47-48) afirma que:

O fenômeno da geração produz-se no interior da dinâmica da transmissão do acervo cultural de uma sociedade: o processo de acumulação e criação cultural é atravessado pelo surgimento contínuo de novos participantes e pelo desaparecimento de antigos, processo que envolve tanto a transmissão da herança acumulada quanto a criação de elementos originais.

É esse acontecimento que problematiza as experiências juvenis; o contexto histórico em que aparecem como grupo, suas particularidades e limitações de acordo os contornos atribuídos às distinções sociais (classe, gênero, etnia etc.). E é desta forma, inclusive, que a juventude experimenta os problemas e incertezas de seu tempo, condição ainda mais sensibilizada pelas desigualdades econômicas, diferenças e clivagens regionais, preconceitos e discriminações que separam os jovens em grupos e classes.

Deste modo, percebemos nas canções analisadas que a formação do estilo geracional se faz na juventude, e por ocupar uma posição ambígua em seus espaços, os jovens constroem redes particulares de relacionamento com os amigos de idade e de instituições. A aproximação pelo afeto (amores, amizades e coleguismo) e igualdade em condições (local de origem, redes digitais e consumo) facilita a definição de seus próprios referenciais de comportamento e de identidade.

Nestas redes, eles selecionam e hierarquizam valores, ideias, estéticas e outras formas de convivência, que são coadjuvantes na organização de seus pensamentos, sensibilidade e comportamento e, portanto de sua identidade. Aproximam-se, portanto, através de *estilos* próprios, fenômenos que segundo Abramo (1994, p. 82-83):

[...] se desenrolam justamente no cruzamento dos campos do lazer, do consumo, da mídia, da criação cultural e lidam com uma série de questões relativas às necessidades juvenis desse momento. Entre elas, a necessidade de construir uma identidade em meio à intensa complexidade e fragmentação do meio urbano, e que se reflete no peso sinalizador e na velocidade das modas; a necessidade de situar-se frente à enxurrada de informações veiculadas pelos meios de comunicação; à necessidade de encontrar espaços de vivência e diversão num meio urbano modernizado, mas ainda pobre de opções e segregacionista, adverso aos jovens com baixo poder aquisitivo; e a necessidade de elaborar a experiência da crise, com as dificuldades de articular perspectivas de futuro para si próprios e para a sociedade.

Por conseguinte, alguns grupos ocupam espaços específicos de diversão e atuação, nomeando e criando seus bens culturais; a música, a literatura, vestuário ou outros códigos que possam diferenciá-los. São vínculos e relações de preferências e características comuns que os aproximam, mas também os definem e os identificam.

Tomando os documentos da análise, é possível ressaltar alguns desses movimentos, nos quais os jovens questionam valores e experimentam novas pautas de comportamento e estilos de vida. Um encontro que se configura como busca por referências que possam identificá-los ou que evidenciem características que desejam possuir. Neste sentido, potencializam ritos simbólicos, modas, linguagens próprias, com propósito de marcar posição no mundo.

Maffesoli (2010) descreve essa convivência como em uma “aldeia na cidade”, baseada em redes de solidariedade na vida cotidiana, nas práticas culturais ou mesmo em outras associações sociais. Nesses espaços, as tribos juvenis se encontram e usam o estilo como linguagem para dizer quem elas são e as questões que têm a colocar no mundo (ABRAMO, 1994). O importante é a possibilidade de comunicação, numa identificação de gostos e expectativas comuns.

Mas não são todos os jovens autores que aparecem de forma igual, tão pouco com as mesmas experiências. Por isso quando falamos de juventude, é preciso reconhecer

a diversidade de experiências possíveis nesse universo, que se traduzem principalmente pela influência dos recortes sociais e econômicos.

São essas práticas e circunstâncias que balizam a maneira como tecem redes de convivência na escola, no lazer ou em outros espaços. Como explicam Abramo (1994) e Maffesoli (2010), essas questões justificam diferentes grupos etários em um mesmo contexto histórico, cada um em momento específico do ciclo vital, experimentam acontecimentos idênticos e se comportam de formas diversas. Por isso, mesmo portando traços comuns da categoria, há a certeza de que não existe apenas uma identidade adolescente ou juvenil, mas diversas, com práticas e estilos de vida muito particulares.

3.4 CONVENÇÕES E TERRITÓRIOS

No último acorde deste capítulo, falaremos sobre a constituição identitária a partir das relações entre ocupados e que se configuram como lugares de pertencimento e direito dos jovens.

“Minha Bahia” de Ezequiel e Tallison expressa um ponto importante dessa proposição:

Eu faço parte dessa terra
E é dela que brota o meu ganha pão
Quem aposta nela nunca erra
Ela é o tesouro da nossa nação

Perguntas que terra é essa
E eu lhe respondo com convicção
É minha Bahia, a mais bela
Lugar de misturas e superação

A canção destaca a importância dedicada a terra como espaço que garante o sustento. Mas denominar a terra como “tesouro da nação”, não se resume apenas ao valor do espaço físico. Dizer que assumem fazer parte de uma terra que incorpora lugar de diversidade, parece expressar o reconhecimento e o valor que os compositores atribuem a própria identidade cultural, mas ao mesmo tempo uma reprodução de estereótipos ideológicos. “É minha Bahia, a mais bela. Lugar de misturas e superação”. Bordões que ouvimos naturalizados e que conservam os

mecanismos de coesão social e/ou a conservação das comunidades ou grupos sob controle do poder.

Novamente interpretaremos a narrativa “Nossa mistura”, de Gabriel, Felipe e Denise que também farão coro com essa ideia:

Cada canto que passo posso perceber
 Que a cultura revela nosso jeito de ser
 No axé revelamos a nossa cor
 No timbau, repinique e agogô
 Samba e regue que neguinho, misturou
 No agito que nos contagia trazendo alegria
 Que desce a ladeira do Pelô
 Brasileiro é samba é cor é raça
 Brasileiro é educação!
 Brasileiro é força e esperança
 Brasileiro é a minha profissão!

Os jovens relacionam os elementos que identificam como parte da cultura que pertencem. O axé que reflete a cor, e cuja influência, segundo os compositores, provém de outros ritmos e resulta no entusiasmo que os alegra. A canção parece dizer que a “ladeira do Pelô” é o local onde se distingue o brasileiro, pois evidencia a raça, cultura e trabalho. “Brasileiro é samba é cor é raça/ Brasileiro é educação! Brasileiro é força e esperança/ Brasileiro é a minha profissão!”.

Há uma exaltação dos lugares do patrimônio que traduzem a diversidade cultural da história baiana. Não parece somente uma simples alusão à canção “Baianidade Nagô”, mas inclusive repetição dos valores e normas treinados desde a infância. São convicções, muitas vezes, mal compreendidas e assumidas sem consciência, o que certamente contribui para garantir as perpetuidades esperadas.

Yara, na canção “Pra você que eu disse isso” sai pela defesa de sua terra:

Eles dizem que aqui não há cultura
 E que é loucura eu viver aqui
 Que não há motivo de ter orgulho
 E que o 02 de julho não é motivo pra sorrir.
 Te apresento as belezas
 De Canchê à Salvador
 Te apresento, e com muito orgulho
 Um porto seguro onde ancorou Cabral

A compositora intervém contra os discursos que criticam sua cultura, e demonstra orgulho ao defendê-la. Quando contesta a crítica à data da Independência da Bahia, parece exaltar o valor simbólico dessa comemoração para os baianos. “E que o 02 de

julho não é motivo pra sorrir”. O fato de Yara enunciar os elementos e espaços de sua terra, pela beleza e valor histórico, salienta a importância dedicada às suas tradições. “Te apresento com muito orgulho, um porto seguro onde ancorou Cabral”. Mesmo sob o entusiasmo de defesa de suas raízes, outra vez percebe-se a reiteração de estereótipos que se reproduzem com propósitos de legitimar as arrumações sociais.

Levando em conta Hobsbawn (1984), podemos pensar que no significado do “2 de julho” da canção, há certo vínculo com as construções dos símbolos nacionais (bandeira, hino, etc.), uma espécie de invenção com caráter de continuidade ou preservação de costumes ou tradições antigos. Sempre que possível essas práticas se tornam objeto de “estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado”; e exaltar a identidade e soberania de um território sobre outro.

As próximas canções são coro das anteriores e reverenciam os aparatos da ordem. Josana, em “Minha Bahia” narra sobre o povo de sua terra:

Onde nasceu o gingado,
A fala, o batuque e o amor
Onde nasceu minha pátria linda
A terra que me encantou
Onde nasceu minha gente
[...]
E a cultura desse país
Salve, salve minha Bahia
Terra minha, nossa matriz

A canção dá conta de que essa terra compreende pessoas que se revelam pelo jeito de ser; “o gingado, a fala, o batuque e o amor”. Parece que para a compositora, esses aspectos culturais que identificam uma pátria, e no seu caso, o território baiano é a sua herança cultural. “Salve, salve minha Bahia, terra minha, nossa matriz”. Exaltar as características integrantes do espaço, a natureza do homem baiano ou suas paisagens, é outro exemplo de acentuar os elementos diferenciadores entre territórios, já mencionados.

Na canção “Orgulho é ser baiano”, de Jaíne, a lógica permanece:

Dizem que na conversa sai som
Falar “cantando” é um dom:
Meu rei! Oxe! Orgulho é ser baiano.

Jaíne expressa elogios ao sotaque, “Falar “cantando” é um dom”, e as expressões peculiares da terra, “Meu rei! Oxe!”. A narrativa de Jaíne e a satisfação ao se referir a

sua terra, “Orgulho é ser baiano”, mostram o potencial das subjetividades coletivas na identificação de um povo, para além do espaço físico.

Ela mostra alegria e abandono por fazer parte desse coletivo e por repetir o chavão “orgulho de ser baiano”, propaganda do governo estadual. Mas é bom observar que o discurso traz uma retórica preocupante sobre adaptação cega ao coletivo. Um perigo apontado por Adorno (1995, p.128), quando “isto combina com a disposição de tratar outros como sendo uma massa amorfa”. Quando os sujeitos em detrimento da ordem se anulam e se tornam meros objetos sem motivação própria, é bem possível que em situações repressivas também produzam ou reproduzam a barbárie dessa cultura.

De autor desconhecido, a canção “Amada Bahia” também exalta a Bahia, mas expande:

Berço de muitas culturas
de praia tão puras é o meu lugar
Lugar que só felicidade,
amor de verdade dele eu vou falar
Falar com muita alegria
como poesia a me inspirar
Assim é aqui Bahia
que me contagia e me faz cantar
[..]
Espalhado pelos campos e cidades
Nosso Nordeste tem o melhor São João.
Canções inesquecíveis de Luiz Gonzaga
Não é a toa que ele é o rei do baião.

Como nas outras canções, o compositor expressa satisfação ao fazer um roteiro sobre o seu território, portador de locais e culturas que lhe trazem inspiração. “Assim é aqui Bahia, que me contagia e me faz cantar”. Mas há também um elogio a uma extensão maior, o Nordeste, quando descreve desde os espaços físicos aos aspectos culturais que se revelam na festa junina e os ritmos de Luís Gonzaga. E ainda acrescenta:

Mandacaru de espinhos nasce na Caatinga
Homens de coragem têm no meu Sertão.
Sertanejo é forte por natureza
Na luta pra tirar o sustento do chão

A narrativa cita a vegetação que nasce tipicamente na região e o valor dos homens que habitam nesse território. Parece que esse discurso carrega um sentimento de orgulho ao vincular o espaço agreste à coragem do povo, talvez por enfrentar a dureza

do cultivo à terra, “mandacaru de espinhos nasce na Caatinga”, e garantir a sobrevivência. “Sertanejo é forte por natureza, na luta pra tirar o sustento do chão”.

Talvez pelos estereótipos dados aos nordestinos, criadas pelas populações das regiões que se julgam mais civilizadas, o compositor sente necessidade de louvar os atributos das paisagens geográficas e dos valores culturais do sertão. Porém, é um comportamento que não foge a regra. Ao se apropriar de coisas ou elementos que representam símbolos do território, mecanicamente, ele também ritualiza as recomendações da ordem, ou possíveis rivalidades entre as ordens dos regionalismos.

A narrativa “Livre eu sou” de Elson, canta sobre outro ponto:

Vimos de navios negreiros
Mesmo sem forças pra lutar
Vimos jogando capoeira
Para o sangue esquentar

Alguns vieram da Angola
Todos jogados em senzalas
Sentiram o peso do chicote
Pegaram em cabos de enxadas
Vieram sujeitos a doenças
E eram jogados no mar
Aí veio Isabel a liberdade nos dá
Livre eu sou Livre
pra fazer o que quiser
Livre eu sou

Elson inicia relatando sobre a chegada de seu povo nessa terra, mesmo mal tratado e fragilizado pela forma como foi conduzido, soube reagir às circunstâncias. “Vimos jogando capoeira, para o sangue esquentar”. O compositor retrata o destino de pessoas que ocuparam o território brasileiro morando em senzalas, sujeitas ao trabalho forçado, castigos, doenças e até a morte. Mesmo denunciando circunstâncias de exploração, a narrativa revela-se resignada quando atribui a “Isabel” o direito à liberdade de seu povo e a sua própria. “Livre eu sou Livre, pra fazer o que quiser livre eu sou”.

O jovem revela-se negro por herança e livre numa sociedade de tradições escravagistas, como ele próprio cantou. De acordo Hobsbawn (1984) as tradições dependem da continuidade, principalmente as inventadas com histórico apropriado. Eis aqui outro problema, resignar-se em situações de opressão (racismo, exploração

e preconceito), do passado ou presente, pode ser um comportamento inocente e passivo diante as disposições das coisas. E mais uma atitude de conformação com manifestações da barbárie, “na medida em que está pronta para contemplar o horror e se omitir no momento decisivo” (ADORNO, 1995, p. 163).

A canção, “Pluralidade singular”, de Joice será mais uma vez acrescentada nessa parte da dissertação. Apesar de apresentar reação diferente, a narrativa também carrega alguns exageros:

Nosso povo, nossa gente.
 Nossa vez e nossa voz
 Canta e grita liberdade,
 pelos becos e vielas, das favelas somos nós.
 Que há mais de quinhentos anos,
 nossa voz vem ecoando de todos os jeitos

Aqui é “afritude” em todo lugar.
 Por isso fica muito estranho
 quando a gente tenta enxugar com um pano.
 Todo o suor que já foi derramado
 por gente que lutou para fugir da escravidão.

A canção descreve atitudes e espaços que identificam um povo que há anos tem repercutido movimentos por emancipação. “Canta e grita liberdade, pelos becos e vielas, das favelas somos nós”. Ao mencionar que em todo lugar existe “afritude” provavelmente uma junção entre África e atitude, ela rejeita qualquer tentativa de ocultar o esforço da raça que resistiu a escravidão. “Por isso fica muito estranho quando a gente tenta enxugar com um pano/ Todo o suor que já foi derramado”. E prossegue na defesa:

Brasil, berço de cultura.
 Terra da diversidade, de toda mistura.
 Crenças, costumes, cultura.
 Viva a diversidade e morra o preconceito.
 “Bahia, capital da África”.
 Liberdade, Curuzu, Jamaica.
 Palmares, Soweto, luta, resistência.

Caracterizando o Brasil como reunião de tradições, pela mistura de “crenças, costumes, cultura” e lugares com traços africanos, ela elabora argumentos para a tolerância à pluralidade. “Viva a diversidade e morra o preconceito”.

O exagero da canção concentra-se na ingenuidade de possível fusão entre as raças que integram o Brasil, ou uma “mistura de crenças, costumes e cultura”. Uma

realização distante da realidade, dado principalmente à histórica sobreposição dos traços, naturais, culturais etc., da raça branca sobre a negra e indígena. Hobsbawn (1984) diz que costumes inventados podem representar sintomas e indícios de graves problemas numa sociedade. Talvez essa pluralidade reivindicada pela cantora, reflita um deles. Um movimento que, apesar dos avanços, encontra resistência pelo disfarce dos discursos veladores do racismo. A superioridade das raças está enraizada desde a invenção das tradições brasileiras, e se depender das incursões da ordem, ainda encontrará disposições amplas de preservação.

“O meu Brasil” de Vanélia aborda outras invenções da ordem:

O sol já raiou mais um dia de batalha,
 “eita” povo que trabalha com o sorriso no rosto
 Pedindo paz, saúde e proteção,
 povo querido, honesto e guerreiro
 Se não tiver dinheiro tem amor no coração
 Comunidade vou representando ela,
 na cidade, cada becos e vielas
 O meu Brasil nossa cara metade
 Vivendo assim na felicidade

Aqui, há uma narrativa sobre o comportamento de um povo que acorda sorrindo para a rotina de trabalho. Vanélia reconhece pessoas de comportamento otimista, mesmo frente dificuldades econômicas. “Pedindo paz, saúde e proteção, povo querido, honesto e guerreiro/ Se não tiver dinheiro tem amor no coração”. A compositora mostra-se integrada a comunidade brasileira, não só ao espaço, mas pelo afeto ao povo “querido, honesto e guerreiro”. “Comunidade vou representando ela, na cidade, cada becos e vielas/ O meu Brasil nossa cara metade”.

A jovem descreve evidente acomodação, dela e do povo, com o desenho de sociedade organizada pelo capital. Adorno (1995) diz que a ordem econômica “obriga a maioria das pessoas a depender de situações dadas em relação as quais são impotentes, bem como a se manter numa situação de não emancipação”. Assim, cantar sobre um povo que trabalha, ignorando a pobreza e confiando as adversidades à fé sem resistência, é o mesmo que encobrir os antagonismos nas relações de produção e naturalizar o controle social.

E se fazem opção por viver neste contexto, precisam adaptar-se ao *status quo*, conformação vista nas últimas canções que pareceram desconhecer a ideia de

democracia. Conforme Adorno (1995, p. 42-43), o processo de renúncia de si mesmo e da própria liberdade é um risco, pois:

A necessidade de uma tal adaptação, da identificação com o existente, com o dado, com o poder enquanto tal, gera o potencial totalitário. Este é reforçado pela insatisfação e pelo ódio, produzidos e reproduzidos pela própria imposição a adaptação. Justamente porque a realidade não cumpre a promessa de autonomia, enfim, a promessa de felicidade que o conceito de democracia afinal assegurara, as pessoas tornam-se indiferentes frente a democracia, quando não passam até a odiá-la. A forma de organização política e experimentada como sendo inadequada a realidade social e econômica; assim como existe a obrigação individual a adaptação, pretende-se que haja também, obrigatoriamente, uma adaptação das formas de vida coletiva, tanto mais quando se aguarda de uma tal adaptação um balizamento do Estado como megaempresa na aguerrida competição de todos.

Muitas vezes, por não saberem lidar com a liberdade, os jovens das canções apareceram em estado heterônomo revelado nas múltiplas faces da autoridade, inclusive dos extremos. E se assumem a própria incapacidade de operar com a realidade, eles também abdicam do direito a autonomia, podendo sucumbir às ameaças do eu coletivo. O perigo consiste nos conceitos naturalizados dessa coletividade, que eles internalizam, reproduzem e os levam consigo durante toda vida.

Fernando, na canção “Minha mente é um universo” apresenta disposição de rejeitar pelo menos uma parte desses arranjos:

Minha mente é um universo
Que se propaga em cada gesto
Do Extremo Sul da Bahia faço meu manifesto
Entenda que essa parada é papo reto
Para os meus familiares um pouco discreto
Perante a sociedade um tanto quanto indigesto

O jovem diz valorizar o “Extremo Sul” como região ocupada de duas formas. Apresentando o seu local de fala, ele se identifica em dois personagens, um para a família e outro para a sociedade. Esse modo de habitação de Fernando parece possibilitar uma invenção e reinvenção de si, uma espécie de máscara para dois personagens; no território familiar é reservado, fora dele mostra ousadia ao incomodar com seu manifesto. “Para os meus familiares um pouco discreto, perante a sociedade um tanto quanto indigesto”. Em alguma medida, a canção revela esforço para fugir a condição de opressão ao que está posto, mostrando desejo por autonomia e pela inversão nas posições da ordem. Mesmo que no território da família faça uso de uma

imagem reservada. Ao que parece ao tratar de territórios mais próximos como extremo sul da Bahia, as canções tornam-se menos convecionalizadas.

Em “Sou do rap” Leandro também avança nessa perspectiva:

Sei que não é fácil
Ser homem de aço
Os nervos a flor da pele
Porque a vida é frágil
Minha musica é escudo
Nessa selva urbana
Escrita no escuro

Gravada com pouca grana
Vim pra representar
Não corro atrás de fama
Se tua vida é vela
Meu rap é a chama
Sou do rap jhow, sou do rap
Que é sangue bom se liga no som
Aumente o volume que o rap é bom.

Na canção apresentada como *rap*, Leandro identifica seu território como uma “selva urbana”. Para sobreviver a esta selva ele se identifica um homem resistente, mesmo sensível. “Ser homem de aço, os nervos a flor da pele”. O jovem acredita que sua música, mesmo escrita com dificuldade, é o meio de sentir-se seguro diante dos problemas da cidade. “Minha musica é escudo, nessa selva urbana, escrita no escuro”. Identificando-se do rap “jhow”, ele utiliza uma gíria que se traduz como “mano”, expressão usada nas ruas como referência aos grupos de iguais.

A narrativa ainda trata de outra questão:

Nasci na humildade
Ninguém vai me mudar
Eu sou negro ate a veia
E na maneira de pensar
O meu gueto é meu abrigo
Meu distúrbio total
Mas aqui tá a minha vida
Me conceito moral

Seu discurso expressa o valor da sua origem, como uma virtude que considera importante, “nasci na humildade, ninguém vai me mudar” e se identifica como um negro autêntico no sangue e na consciência. Atribuindo ao “gueto” o conceito de refúgio, o jovem parece considerar que o lugar, mesmo conturbado, é sua referência de princípios ou de integridade. “Meu distúrbio total, mas aqui tá a minha vida, meu conceito moral”.

Duas questões dessa narrativa precisam de análise. Na primeira parte, o conceito de territorialidade aparece na perspectiva de um local de expressão da arte e liberdade e/ou refúgio do que o incomoda. A música neste contexto parece assumir códigos como forma peculiar de marcar posição no espaço público, ou *estilo* de atuação e ocupação do território urbano que diverge da cultura dominante. Em seguida, observamos o conceito de “gueto” atribuído a ocupação à margem do território urbano, numa lógica de contradições entre dois universos; o externo que oprime a cidade “selva” e o interno que sublima, “o gueto é meu abrigo”.

Retomaremos a canção “Cyclonizado” de Daniel, abordada no subtema anterior, para novamente relacionar o consumo na discussão:

Cyclone , Cyclonizado Cyclone ,
Cyclonizado Cyclone , Cyclonizado
Os parceiros da rua tão tudo bolado
Os parceiros de Cristo⁸ ta cyclonizado
Os parceiros do Otávio⁹ ta cyclonizado
Os parceiros do Novo Prado¹⁰ Cyclone ,
Cyclonizado!

A narrativa expressa que os companheiros de Daniel, dos bairros “Cristo” e “Novo Prado” e os da escola “Otávio”, aparecem integrados pelo uso da marca famosa. O rito do grupo “cyclonizado” simboliza apropriação de um *estilo*, ou seja, projeção da imagem através da marca famosa e marcar seu território no espaço público.

Como podemos interpretar nas canções, a relação das convenções sociais e os modos de ocupação do território, com a constituição da identidade jovem?

A ligação dos jovens com os territórios que vivem e circulam, tem muito a dizer de seus modos e estilos, do ser e estar no mundo. Santos (2000, p. 47) considera que:

O território não é apenas o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas de coisas criadas pelo homem. O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida, sobre os quais ele influi. Quando se fala em território deve-se, pois, de logo, entender

⁸ Cristo Redentor refere-se a um bairro periférico do município de Itamaraju

⁹ Otávio é abreviação do Colégio Municipal Otávio Mangabeira escola da Educação Básica que oferece o Ensino Fundamental II no município de Itamaraju.

¹⁰ Novo Prado refere-se a um bairro periférico do município de Itamaraju.

que se está falando em território usado, utilizado por uma dada população. Um faz o outro.

Como aponta o autor, muito mais que um vínculo à forma física, a sociedade e o espaço estão indissociáveis, tendo em vista os significados que o homem confere a estrutura espacial. O território se configura a partir de uma existência material própria, mas sua existência social, ou melhor, existência real é permitida pelo ato das relações sociais (SANTOS, 2006).

Para Alves e Oliveira (2014, p. 15), o território compreende não apenas dimensões da produção material da existência, mas aquelas subjetivas, simbólicas, culturais, éticas, estéticas etc. A noção de território está ligada ao espaço usado e ocupado em sua totalidade, lugar, portanto, do cotidiano, onde as experiências e práticas coletivas se constituem.

Segundo Abramo (1994, p. 87), essa apropriação do espaço urbano por alguns jovens, se manifesta através da elaboração subcultural de *estilos* que os caracteriza. Outra vez verifica-se a influência do *estilo* e do consumo. Sobre esse conceito, a autora salienta que:

[...] o estilo não é simplesmente o conjunto de traços que se pode observar num artefato. Ele pressupõe a criação consciente (através de uma eleição intencional) de um conjunto de traços com um princípio de ordenação, na qual existe a intenção de diferenciação em relação a outros artefatos. São as dimensões da *escolha* intencional, e da *distinção* de um padrão, que são ressaltadas nessa formulação.

E como visto nas canções, território é onde o jovem se identifica, é identificado e interpretado; se relaciona e se movimenta. É também onde a juventude adquire o sentimento de pertença e pode atuar como consumidora e produtora da cultura.

Porém, conforme outros testemunhos das canções é também o lugar da lógica das contradições, onde se inserem as astúcias sociais para torná-los invisíveis e desagregados do direito de ser e de serem vistos (DIOGENES, 1998). Assim, a negação às prerrogativas básicas de integração ao território também se constitui o sentido de não pertencimento.

Neste capítulo, interpretamos as elaborações de identidade dos jovens das canções, atentos à intensidade de suas relações com o outro, as redes e territórios ocupados, e como as confrontam com os fluxos das convenções. Ainda que a subjetividade do

jovem seja resultado de aspectos individuais, não podemos desvincular essa constituição da cultura.

Abramo (1994, p. 84) explica que é no quadro citadino que alguns grupos juvenis dos setores populares trabalham esse processo. Através da estratégia de apresentação eles montam um *espetáculo*:

[...] como forma de negociação dos espaços de vivência nesse meio urbano, de processar a elaboração de identidades coletivas, de forjar respostas que os posicionem frente aos valores correntes na sociedade e de prover uma intervenção no espaço social.

Podemos considerar, portanto, que para alguns dos nossos autores, o *estilo* ou comportamento, elaborado por meio da música ou pela ostentação de outros bens de consumo, é recurso tanto para acomodação ou contestação da cultura, como construção e expressão de suas próprias referências culturais. Formulações particulares de exibição, que podemos conceber como uma habitação particular nos diversos territórios do lugar público.

Para a autora a sociedade moderna relativiza as normas ensinadas e aquelas que operam a vida pública, contradição que sensibiliza em especial a juventude, que pela efervescência biológica parece mais inclinada a cobrar valores e elaborar olhar criticamente as estruturas. Enfrentamento que, como observamos nas análises, dependerá da sujeição ou da resistência aos arranjos sociais.

Porém, considerando Adorno (2002, p. 32), fazer parte da civilização requer renunciar os próprios impulsos, já que a identidade coletiva é construída a partir da consciência individual. “Todos devem mostrar que se identificam sem a mínima resistência com os poderes aos quais estão submetidos”. Por isso, mesmo insatisfeitos com as estruturas, parece difícil para os jovens permanecerem dissociados do sistema produtivo e de valores instituídos. Se não existe uma noção pura de sujeito e sociedade, como mostra Adorno (2002), ambos precisam ser um e um não existe sem o outro.

4 OS COMPASSOS DO AMOR DE JUVENTUDE

Todo mundo tem seu jeito
 Todo mundo tem emoção
 Todo mundo tem direito
 De falar de coração.
 (Zezito)

O objeto deste capítulo são as dimensões do amor de juventude, e novamente por configurar um assunto recorrente nas canções, serão distribuídos nos subtemas: idealização e desenganos; relações; se ainda fosse; luto.

4.1 IDEALIZAÇÃO E DESENGANOS

Neste subtema levaremos em conta algumas formas que a juventude se apropria para expressar o amor romântico. A canção “Ilusão” de Marcelo é uma boa mostra:

Fiz esses versos para demonstrar
 O que sinto no peito
 O que não consigo desistir
 e a única coisa que precisava
 era de um insignificante, sim.

O compositor narra que sua canção é a forma que encontra para expressar seus sentimentos. Marcelo parece obstinado por esse amor, pois não consegue abrir mão de ser aprovado por quem ama, “e a única coisa que precisava, era de um insignificante, sim”. Parece que para ele, a pessoa é tão ideal, que a condição imprescindível para consumação do encontro é que a pessoa o aceite, sendo sua tarefa todo o resto para garantir a relação.

“Esse sorriso” de Henrique fala do fascínio pelo ser amado:

Beleza estonteante, caráter inigualável
 Coração puro como a leve brisa
 Ouço o teu nome, o coração dispara
 E me traz as melhores sensações

Para o jovem, a pessoa de seu desejo possui uma beleza que o desequilibra, além da admiração pela personalidade de um coração tão puro como a brisa. Ouvir o nome

dessa pessoa o deixa tão emocionado que sente os batimentos cardíacos descontrolados. Para justificar a intensidade do sentimento, ele descreve um ser de aspecto sublime, com atributos tão valiosos que seria impossível não amar.

“Minha estrela” de Ingrid canta que o amor tem tomado sua razão:

Nunca imaginei contemplar as estrelas
 Como hoje eu olhei e pude perceber
 Que todas as constelações
 Estavam voltadas pra você.

Minha estrela, meu brilho único
 Minha razão para viver, pois quando eu te vejo
 Aumenta o desejo e vai até o amanhecer.
 E quando eu acordo
 Eu fico contando as horas pra chegar o anoitecer
 O sol se vai, a noite cai e lá está você
 Minha estrela.

Essa canção expressa que a compositora se surpreende a admirar o ser amado na mesma proporção que faz com as estrelas. Ingrid mostra que esse sentimento tornou-se o centro de todo seu cotidiano, pois passa o dia esperando pela hora de poder encontrar ou vê-lo de novo. “Eu fico contando as horas pra chegar o anoitecer/ O sol se vai, a noite cai e lá está você”. Não dá pra saber se há um relacionamento amoroso, se é correspondido ou revelado, pois os únicos indícios são os sentimentos que ela expressa e o fato de esperar incansavelmente pela noite para ver quem ela deseja. Contudo, assim como a canção anterior, há uma supervalorização do outro, ao compará-lo com a perfeição ou magnitude de uma estrela.

Esta idealização do amor e do ser amado parece contaminar a própria natureza e em especial as praias. “Na beira do mar” de Élfson, é a maneira poética de o jovem narrar seu amor:

Na beira do mar
 Estrela a brilhar
 Eu pensando em você
 Olhando para o céu
 querendo te ter

Um vento passou
 Um fogo, um calor
 Uma vida de amor
 Um sonho impossível

Que não se acabou
 Vamos viver, vamos sonhar
 Viver em uma só voz

Para jamais acabar

Você é assim, uma vida em mim
Uma história tão linda
Que jamais vai ter fim

Parece que nessa canção, as paisagens e os elementos naturais tem o poder de despertar a memória e a espera por alguém amado. O mar, estrela, céu, vento e outros recursos direcionam toda inspiração e o querer do compositor pela pessoa que ama. Elson se mostra ansioso pela convivência amorosa, e mesmo que perceba ser objetivo irrealizável, ainda insiste em seus devaneios. “Uma vida de amor, um sonho impossível/ Vamos viver, vamos sonhar”. Ainda que assuma tratar-se de uma ilusão, ele quer eternizar o sentimento, parecendo depositar no futuro todos os acertos para consumir a união. “Você é assim, uma vida em mim, uma história tão linda, que jamais vai ter fim”.

“Eu te quero”, Ickaro também valora a natureza para um encontro amoroso:

Num lugar tão lindo eu te encontrei
Vendo o por do sol na praia me encantei
Desde a primeira vez que eu te olhei
Uma brisa tão intensa sobre o mar
Só de imaginar só de pensar em te encontrar
E dizer o que eu não sei te explicar.

Pra dizer que o meu amor eu te daria
Só Deus pra dizer o quanto eu queria
Estar sempre do seu lado todo dia
Venha logo me encontrar,
minha vontade é te amar...

A praia foi o lugar que marcou a descoberta de alguém que tocou a emoção do compositor. Outra vez a natureza é a atmosfera que estimula a sensibilidade na busca do amor. “Vendo o por do sol na praia me encantei, desde a primeira vez que eu te olhei, uma brisa tão intensa sobre o mar”. Um olhar foi o suficiente para desejar vê-la outra vez, no entanto, ele confessa dúvidas se saberia expressar o amor que tem a dar. “Só de imaginar só de pensar em te encontrar, e dizer o que eu não sei te explicar”. Nesse esforço, ele se apega a Deus, revelando ansiedade pelo encontro de amor. “Venha logo me encontrar, minha vontade é te amar...”. Mais uma vez, percebemos a dualidade circunscrita nesse sentimento, entre o ideal mostrado na expectativa de possuir o outro, e a união ainda incerta no plano real.

Se o amor e o amado são idealizados, outro aspecto marcante é o encontro ou a possibilidade. A narrativa de Vinícius e Érica “Apenas um sorriso”, expressa esperança da conquista:

Não esperava um dia me sentir assim
 Passo 24 horas pensando em ti
 E procuro inutilmente tentar te esquecer
 Mas meu mundo todo gira em torno de você
 Todos dizem que não tenho chance com você
 Acreditando nas mentiras posso perder você.

Sei que parece difícil acreditar
 Mas quando te vejo, me perco em seu olhar
 E quando parecia impossível pra mim
 Quando menos esperava, você sorriu pra mim
 E agora a todo instante quero te encontrar
 Inventando um jeito novo prá te conquistar

Esta é uma narrativa sobre um sentimento inesperado e que tem tomado conta de toda sua rotina. Mesmo que procurem esquecer, os autores tem o dia tomado por essa emoção. Ao ignorarem todos os conselhos que tentam dissuadi-los, mostram medo de perder o que ainda não tem. Tudo porque um olhar ou um sorriso do amado (a) os deixam tão esperançosos pela felicidade a ponto de dedicarem todo o tempo na conquista. “Quando menos esperava, você sorriu pra mim /E agora a todo instante quero te encontrar”.

Mas este encontro por vezes leva a uma certa angústia. Alane na canção “Amor Escondido” diz sobre um amor não revelado:

As horas se passaram e eu aqui
 pensando em você
 Pra mim é complicado te amar
 e você nem perceber
 Tão longe tão perto,
 distância que não sei medir
 E você sabe onde me encontrar,
 eu vou te esperar
 E sempre que você sentir minha falta
 Com a solidão em alta
 Eu vou estar aqui sempre a te esperar

A canção traduz um sentimento por alguém que faz perder a noção do tempo. Alane mostra que esse afeto é um problema, pois além de não ser correspondida, ainda precisa conviver com o amado próximo e indiferente ao que ela sente. “Pra mim é complicado te amar e você nem perceber /Tão longe tão perto”. Ao passo que parece mostrar um sentimento ainda não revelado, também indica uma promessa da jovem

de continuar à espera que este amor a perceba e sinta sua falta. Talvez alguém que já faça parte de sua vida, um amigo ou conhecido, mas que desconheça suas emoções.

Lucas e Samuel na canção “Isso não era pra ser amor”, descrevem um sentimento ainda em descoberta, reafirmando a angústia que isto trás:

Um olhar, palavras sinceras
 Um olhar que eu precisava dela
 Pra notar que o amor estava brotar
 Nesse olhar, seu jeito irritante
 Só de lembrar que se tornou apaixonante
 Me falta o ar quando te vejo e não posso tocar
 Ver esse sorriso encantador
 E não poder te chamar de meu amor
 Em teus cabelos quero me entrelaçar
 Mas eu tenho medo de me arriscar

Os compositores cantam que dependem da reação da pessoa amada, de um olhar ou palavra, para ter certeza se o que sentem é real. É provável que seja um sentimento ainda não revelado, pois dizem que apesar das sensações ao vê-la ou admirá-la, não podem tocar e nem a reconhecer como sua. Mesmo expressando desejo pela conquista, Lucas e Samuel parecem temer declarar o que sentem, talvez por medo ou insegurança de serem rejeitados. “Em teus cabelos quero me entrelaçar, mas eu tenho medo de me arriscar”. Aqui também há uma idealização do outro a partir da admiração da aparência e da personalidade, o encontro amoroso ainda não é possibilidade real.

O medo e angústia do encontro podem tornar-se desengano. Em “Mina de olhos azuis”, Ronivon padece por não ser correspondido:

Uma mina tão bela vinda do sul,
 de cabelos amarelos, sorriso, olhos azuis
 Por que? Você me faz sofrer,
 destrói minhas esperanças,
 diz que não sou homem pra você.
 Esse amor me cansa, destrói meus sentimentos,
 o meu sentimento.

Te vejo de longe e te amo em pensamento,
 procuro um jeito de te ter aqui comigo,
 de te ter aqui comigo, más isso não é ilusão,
 eu na frente do seu portão esperando
 você aparecer
 procurando uma solução.

Ronivon expressa sentimentos por uma jovem que, apesar de atraí-lo pelos aspectos físicos, o faz sofrer pelo desprezo. “Uma mina tão bela vinda do sul, de cabelos amarelos, sorriso, olhos azuis”. O discurso descreve um sentimento não correspondido, e por isso, envolto por um desgaste, ao mostrar que todo esforço não é suficiente para convencer sua amada. “Esse amor me cansa, destrói meus sentimentos/ Te vejo de longe e te amo em pensamento”. E conclui:

Você será a minha rainha e eu serei o seu rei.
Todas as histórias passadas serão esquecidas,
Apenas nós dois no começo de uma nova vida.

Mesmo com o desdém da jovem, Ronivon parece acreditar que como num conto de fadas ou por milagre, todo passado será esquecido e poderá conquistá-la. “Você será a minha rainha e eu serei o seu rei”. Todo o investimento na relação também parte do sujeito, e mais, quanto maior é a negação do outro, maior intensidade se atribui ao desejo.

Como podemos compreender as formas do amor e romance manifestadas pelos jovens a partir das canções do Festival?

Nessa unidade, o repertório traz um rol de sentimentos que se fundam numa verdadeira caçada pelo objeto que não se pode ter. O ideal do amor pleno aparece como dilema na maioria das canções. Para analisar estas canções devemos considerar as construções sociais e culturais do na modernidade.

Ao abordar essa questão, Toledo (2007, p. 204-205) diz que essa forma de amor encontrou espaço na atividade social e subjetiva do homem moderno, incorporando os aspectos e função da família da sociedade burguesa. Constituída num acordo fundado no amor, a família é tomada como propulsora da transformação social; na família os homens seriam orientados para o convívio em sociedade fundado na ética, liberdade e bem comum.

É bom dizer que o amor romântico não encontrou espaço apenas nos preceitos iluministas, antes disso, o protótipo de amor romance era difundido pela literatura romântica. Realidade que corroborou para transformá-lo no sentido da união conjugal perfeita e por consequência da harmonia social. Ferreira (2004, p. 7) traz que:

Na literatura ocidental, a partir do século XII o discurso do amor se associa à dor, ao sofrimento e à promessa de felicidade. Aqueles que eram feridos pelas setas de Eros ficavam à mercê da ventura e da desventura, da boa e da má sorte, da fortuna e do infortúnio, como diziam os antigos.

Tantas contradições não eram obstáculos para o abandono à ilusão que a consumação amorosa seria o apogeu da felicidade e expressão de plenitude. Ainda que essa felicidade não esteja esboçada com clareza na trama, o epílogo das narrativas românticas descrevem ou a sentença trágica dos envolvidos ou a promessa de final feliz. Antes, porém, os amantes teriam de transcender todos os obstáculos para o triunfo, questão que para a autora, estimula o devaneio do leitor e corrobora com o mito do amor ideal.

Na literatura de Shakespeare, encontramos um dos maiores exemplos dessa descrição, a experiência de Romeu e Julieta que representa a síntese do ideal de amor impossível e pretendido pelo mundo moderno (TOLEDO, 2007).

Proposição que aparece nas canções em análise; o proibido ou o negado e, portanto, impossível, parece a tônica que move o amor ideal. Um mito fundado em táticas e esforços inimagináveis para romper dificuldades e, enfim, se cumprir o ideal da satisfação eterna.

Tomando a abordagem de Adorno e Horkheimer (1997, p. 40), também podemos perceber que esse é um legado que se perpetua na contemporaneidade, graças à difusão da indústria cultural:

As inúmeras agências de produção em massa e da cultura por ela criada servem para inculcar no indivíduo os comportamentos normalizados como os únicos, os naturais, decentes, racionais. De agora em diante, ele só se determina como coisa, como elemento estatístico, como *success or failure*. Seu padrão é a autoconservação, a assemelhação bem ou mal sucedida à objetividade da sua função e aos modelos colocados por ela.

O ideal do amor exibido em telenovelas, filmes ou músicas, assim como a literatura romântica, apresenta um enredo com fórmulas prontas para controlar as relações entre os homens e convencê-los de como deve ser o mundo. Reiterando a tradição do mito, o encontro amoroso é o reflexo dos contos de fada e da família ideal, dádiva da natureza e satisfação dos homens.

Mas, como expresso nas canções, na prática essa forma de amor é um modelo incompatível com o cotidiano da vida real. As narrativas mostram com nitidez o

inconveniente de um presente vivido em função de expectativas: a espera interminável; a busca pela perfeição do outro; amam apesar da indiferença ou da rejeição. Uma entrega absoluta que se concentra apenas naquele que declara o sentimento.

Há sempre uma distância, de tempo e espaço, na qual o sujeito se limita a sonhar acordado, fantasiando coisas, lugares ou emoções que resultam um final feliz como milagre. “As fantasias que cingem o amor quebram o limite entre a verdade e a mentira, conduzindo o homem a esbarrar em alguma coisa da ordem do intransponível” (FERREIRA, 2004, p. 8). E por não ultrapassar os limites do imaginário, a vida real se torna um martírio.

Acerca dessa experiência, Toledo (2002, p. 26) faz a seguinte ponderação:

De fato, a extrema insatisfação com o presente, típica do romantismo, é acompanhada pela esperança de reencontrar, no futuro, um tempo perfeito e idealizado, que, na realidade nunca existiu. Percebemos, assim, um movimento em círculo: quanto mais distante o ideal a ser alcançado, mais idealizado se torna este ideal, o que o desloca ainda mais na direção do inatingível. A concretização da felicidade torna-se, assim, algo sempre distante dada às exigências exacerbadas que acompanham as expectativas românticas.

A predisposição à idealização está ligada ao sentimentalismo exagerado nas emoções e o desejo de completude, o que na prática são relações inconciliáveis com valores e dinâmica da contemporaneidade. “Da esperança ao fracasso, o sonho se transforma em martírio a serviço do gozo” (FERREIRA, 2004, p. 55). Assim, enquanto espera pelo encontro da felicidade, o cotidiano é uma sucessão de frustrações e sofrimento *oceânico*, um transporte ao verdadeiro inferno.

Segundo Toledo (2002), a teoria freudiana explica a busca incessante pela felicidade como maior propósito dos homens, a busca pelo prazer para esquivar-se do desprazer. Finalidade que se opõe à vida real, não só pelas contradições das relações humanas, mas pelo próprio corpo humano marcado pela finitude.

Freud (1989, p. 11) expõe sobre esse propósito:

Qualquer escolha levada a um extremo condena o indivíduo a ser exposto a perigos, que surgem caso uma técnica de viver, escolhida como exclusiva, se mostre inadequada. Assim como o negociante cauteloso evita empregar todo seu capital num só negócio, assim também, talvez, a sabedoria popular nos

aconselhe a não buscar a totalidade de nossa satisfação numa só aspiração. Seu êxito jamais é certo, pois depende da convergência de muitos fatores, talvez mais do que qualquer outro, da capacidade da constituição psíquica em adaptar sua função ao meio ambiente e então explorar esse ambiente em vista de obter um rendimento de prazer.

Neste sentido, cabe questionar as convicções de felicidade que aparecem nas narrativas, exclusivamente no plano do imaginário, como num “remodelamento delirante da realidade”. Adversidade que pode explicar o contínuo mal-estar naquele que se entrega ao amor romântico e a todas as injunções que o sentimento carrega.

Tendo em vista o período de transição próprio da juventude, é possível supor que os excessos de idealização amorosa também ocupam um tempo provisório e relativo. Pressupõe-se, portanto, que esse comportamento sofrerá mudanças na maturidade. Mesmo que na vida adulta, o amor perdure para maioria dos amantes como sentimento de entrega e abandono, as diferentes maneiras de amar encontram outras formas de organização.

Deste modo, a tão esperada união que implica a convivência com o outro como é de fato, acaba por ajustar o sujeito à percepção da fragilidade e imperfeição humana e maior noção do plano real. Terreno onde a promessa de felicidade plena encontra condições mínimas de realização.

4.2 RELAÇÃO

Levando em conta as últimas considerações, pensaremos sobre alguns dos desdobramentos do amor como relação, quando este opera no campo do sensível. Thalia em “Só quero você” introduz a temática:

É impossível parar de pensar em você
Um minuto sequer.
É impossível ficar sem ouvir sua voz
Parece que seu cheiro me persegue,
onde eu estiver
Pra que ficar insistindo,
nessa saudade que dói
e que tortura a gente tanto assim?

Esquece esse orgulho
E vem ficar comigo aqui

Esquece essa tristeza
 Que eu quero te ver sorrir
 Amor, você é tudo pra mim
 Um dia sem te ver
 Parece uma eternidade
 Mas vou esperar porque
 Minha maior felicidade
 É, estar com você!
 Onde for,
 Quando for
 Como for
 Só quero você!

A narrativa de Thalia descreve uma relação que parece complicada. Não dá pra saber como se manifesta, por que ao passo que a jovem fala sobre uma possível saudade compartilhada, diz também sobre a resistência dele em aceitá-la. “Esquece esse orgulho, e vem ficar comigo aqui”. Mas apesar da dificuldade, ela propõe cuidar desse amor. “Esquece essa tristeza, que eu quero te ver sorrir”. Há uma espécie de obstinação por essa conquista ao revelar que está disposta a tudo para estar com o ser amado. “Estar com você! Onde for, quando for, como for”.

“Faz tempo”, de Maxx Lorrán, parece um discurso em fase de sedução:

Sabe, já faz tempo...
 Que a vida me ensinou a ser bem mais...
 Mais paciente pra que eu pudesse compreender
 que nada nesse mundo faz sentido
 se não houver você comigo.

E caso um sentimento nasça ...
 Apenas deixa eu te guiar,
 porque o arrependimento é grande pra se suportar...
 Faça o que desejar por que o amanhã é um mistério
 e talvez ele não virá...
 Quero estar com você aqui agora,
 pois o que importa é o presente!
 Venha ser meu...

O jovem diz que tem aprendido a ser paciente e reconhecer a importância do ser amado em sua vida. Parece haver uma tentativa de convencer essa pessoa aceitar seu afeto sem arrependimentos. “Apenas deixa eu te guiar”. Ao dizer que pela imprevisibilidade do futuro não há como saber se terá outra chance, o jovem declara querer viver esse relacionamento com urgência. “Quero estar com você aqui agora, pois o que importa é o presente! Venha ser meu...”.

Na canção “Como não”, Elias apresenta uma relação amorosa estável e que o ajuda:

Não faz sentido eu dizer que não...
 Cada mensagem que tu manda
 me desperta melhor sensação.
 As coisas que “cê” diz,
 Daí eu te olho, penso e lembro
 que por você eu refiz
 Cada caminho mal andado,
 Cada passo apressado...
 Cada minuto longe, desperdiçado.

Faz sentido, tá valendo a pena...
 Contigo eu aprendi a ser
 menos rapaz problema...

O compositor vive uma relação que não consegue resistir, pois é conquistado pelas atitudes afetuosas de quem ama. Além disso, percebe que não é mais o mesmo, e acredita valer a pena permanecerem juntos, pois a experiência o ajuda a ser menos complicado. “Contigo eu aprendi a ser menos rapaz problema...”.

“Ainda posso ser feliz” de Milena fala de sua satisfação pela conquista:

Tentei descobrir, tentei te encontrar
 Por vários caminhos seguir só pra te amar.
 E mesmo fugindo de mim,
 em ti achei o meu lugar,
 Por muito sofri até te encontrar.

Você chegou tão de repente,
 Fez minha mente delirar
 Com esse teu jeito inocente
 Que me fez admirar
 O teu sorriso, a tua boca,
 O teu jeitinho que me deixa louca
 Até seu modo de pensar
 Até seu modo de agir
 Me faz acreditar
 Que ainda posso ser feliz.

A canção expressa suas tentativas em conseguir alguém desejado, percorrendo caminhos, superando rejeição e sofrimento, mas tudo, com efeito. Milena diz que a chegada dessa pessoa mexeu com sua vida, pelo jeito de ser e pensar. O desenlace do relacionamento, de acordo a compositora, permitiu-lhe confiar na felicidade. “Me faz acreditar, que ainda posso ser feliz”.

Mas nem toda relação é boa. Aqui, a narrativa “Diz pra mim” de Débora, já manifesta uma relação em conflito:

Amor diz pra mim
 O que foi que aconteceu
 Já faz um tempo que eu percebi

Que você tá diferente
 Aquele brilho dos teus olhos
 E o jeito de falar
 Já não é como antigamente

Mas você pode me contar
 Se o erro foi meu
 Se foi eu que te magoei
 Me perdoe, pois não percebi
 Não fique assim
 Meu coração é teu
 Longe de ti não sei viver
 Você faz parte de tudo que existe em mim
 É impossível explicar o quanto eu te amo
 Te amo como nunca amei ninguém

Débora expressa preocupação pelo relacionamento, pois percebe que o ser amado está com comportamento estranho. “Aquele brilho dos teus olhos, e o jeito de falar, já não é como antigamente”. Diante da circunstância, mesmo aparentando não perceber onde errou, ela implora por desculpas. Parece que a entrega ao relacionamento é tão intensa, que só pela suspeita de perder a pessoa amada, a jovem põe até a vida em questão. “Longe de ti não sei viver, você faz parte de tudo que existe em mim”.

A canção “O amor que existe em mim”, de composição desconhecida, coloca o amor numa linha tênue entre o milagre e o martírio:

O amor é como uma flecha
 Que acerta no alvo
 Ele não se apaixona, ele não canta
 Ele se ama, e encanta
 Não só pra felicidade
 Mas pra eternidade

O amor só existe
 Quando se deixamos levar
 Pelas emoções
 Não quero, perder esse amor
 Pois sem ele, não sei quem sou...

A canção enaltece os benefícios do amor traz para quem se entrega. “O amor só existe, quando se deixamos levar pelas emoções”. Diante disso, o autor confessa que seu receio é perder quem ama, pois nessa falta não saberia se reconhecer. “Pois sem ele, não sei quem sou...”. Há também uma interessante constatação de que se o amor é eterno, a felicidade não. “Não só pra felicidade, mas pra eternidade”.

Se as relações findam, as lembranças permanecem. “No cais te esperando”, é a canção que Leticia expressa lembranças de uma relação amorosa:

Amor, quanto tempo faz que a gente se encontrou...
me encantou...
E o amor e a paz que nos abençoou
Obrigada amor, por tanto amor

Amor, quanto tempo faz que o mundo não girou
A favor do cais que a gente se encontrou
Foi tão lindo...

Hoje é o nosso dia
E o tempo representa
O amor e a dor
Que a gente passou
E agora fiz esta canção
só pra lembrar que estou aqui
Te esperando...

A compositora revela gratidão por uma relação que ela pontua como uma dádiva em sua vida. “E o amor e a paz que nos abençoou, obrigada amor, por tanto amor”. Mas pelo visto, ela lastima falta do ser amado, ao afirmar que o mundo permanece sem o movimento, talvez pelo nível de emoção vivida no lugar onde se encontraram. “Amor, quanto tempo faz que o mundo não girou, a favor do cais que a gente se encontrou”. Como num tributo a um dia especial, possivelmente uma data que caracterize esse encontro, ela diz que a canção é a forma de manifestar sua saudade, e também a constatação que a relação foi de amor, mas também de dor. “Hoje é o nosso dia, e o tempo representa o amor e a dor que a gente passou”.

Marina, em sua narrativa “Eros”, também fala de uma relação amorosa que a marcou:

Olha-me, tão belo ao virar-se;
contemplo, abraço este oceano
Tal qual o vento que agita seus cabelos loiros
O sol que toca sua pele clara
Desliza sua língua pelos lábios,
em um gesto tão amplamente sentimental
tal qual seu coração
Cubra-me com sua pele macia
Cubra-me com teu desejo mais insaciável
Cubra-me com sua ardência indomável
Ardência que me faz vulnerável
e eternamente ligada a chama;
sem pretensão de voar

Enlouquecer-te-ei em sua pele,
Provando de ti, tão profundo se cravou em mim
Que jamais esquecerei você enquanto pensar em mim
Machuca-me ver te ir,
Mas me mataria vê-la se machucar ao ficar

Nessa canção, Marina retrata um momento de imagens e atitudes descritas, que dimensionam uma cena idílica. “Contemplo, abraço este oceano, tal qual o vento que

agita seus cabelos loiros, sol que toca sua pele clara”. Os versos tratam de uma conexão amorosa, na qual os carinhos trocados evidenciam sensações que parecem subjugar a compositora. “Ardência que me faz vulnerável e eternamente ligada a chama; sem pretensão de voar”. Parece que a circunstância vivida, marca uma espécie de pacto entre os amantes, mesmo diante a perspectiva da separação. “Provando de ti, tão profundo se cravou em mim, que jamais esquecerei você enquanto pensar em mim”.

Enquanto que para alguns o amor ou a dor são certezas, para Jaíne é hesitação. Ela questiona seus sentimentos na canção “Será que é amor?”:

Pensei em ti...
Então você apareceu
Pensei que poderia
Gostar de mim
Será que é amor?
Será que é paixão?
Será que é ilusão?
O que sinto por você
Você partiu... Você voltou
Agora estou feliz e confusa
Eu só sei
Que o amor não dá pra compreender

A jovem manifesta confusão de sentimentos “amor”, “paixão”, ilusão”, diante de uma relação de idas e vindas. Mesmo feliz, Jaíne diz que a incerteza a deixa em dúvida, e admite que compreender o amor para ela é problema. “Eu só sei, que o amor não dá pra compreender”.

A relação amorosa transita entre o idílico e o sofrimento. Mas a falta de uma relação amorosa também é tema. Aldimar usa a canção “Cafuné” para dizer de sua urgência:

Eu conheço cafuné
To carecendo um cafuné
To dengoso, to manhoso
Quem não gosta quem não quer?
Eu to como um passarinho
Que sem asas pra voar
Gira mundo, corre mundo
Sem destino pra pousar
quem não gosta quem não quer?

Apesar de não apresentar uma relação real, o autor mostra consciência do que isso significa, ao dizer que precisa e quer encontrar carinho, necessidade que para ele, é de todo mundo. “Quem não gosta quem não quer”. Aldimar se compara a um

passarinho sem asas, perdido e desorientado, talvez em busca desse contato. “Gira mundo corre mundo/Sem destino pra pousar”. Ao cantar que “cafuné” é um cuidado que qualquer um deseja, o jovem parece acreditar que estar desacompanhado é como estar “sem asas” ou incompleto. “Eu tô como um passarinho /Que sem asas pra voar”.

Tomando os argumentos das canções analisadas, como podemos interpretar o a relação amorosa na perspectiva da juventude?

As canções dessa unidade revelam relações amorosas intensas, mas ainda com indícios evidentes dos ideais do amor romântico. Abramo (1994, p. 12) diz que esse estágio de transitoriedade da condição juvenil, é considerado pela sociologia como fase de preparação para a vida, ou um “tempo de ensaio e erro” para as experimentações. Assim, os jovens vivem num período de relativização dos códigos de conduta sociais, pois “não estão ainda enredados no *status quo*, não tem valores e hábitos cristalizados”.

Assim há uma noção de *suspensão* ou *moratória* que define esse período, proporcionando ao jovem, movimentos com peso menor de encargos e compromissos que os adultos. Para Abramo (1994, p.p 64-65) a noção de *gozar a vida* equivale tanto à ideia de divertir-se como investir em si mesmo, antes que responsabilidades como as do casamento se tornem obrigações necessárias. Isso nos permite pensar que as experiências amorosas dos jovens, são tomadas de uma forma mais desprendida e com sentidos peculiares a geração e a condição do gênero.

Contudo, levando em conta o repertório das canções, podemos apontar laços amorosos com características diversas: de entrega, urgências, frustrações, hesitações, submissão ou cumplicidade, entre outras. Nota-se que os aspectos afetivos presentes na maioria dos discursos, pouco fogem às regras dos amantes de outra idade. Ponto que coloca o cenário amoroso em duas posições, a do sujeito (amante) e a do objeto (amado), como define Ferreira (2004, p. 10):

Aquele sobre o qual se abate a experiência de que alguma coisa falta, mesmo não sabendo o que é, ocupa o lugar de amante. Aquele que, mesmo não sabendo o que tem, sabe que tem alguma coisa que o torna especial ocupa o lugar de amado. O paradoxo do amor reside no fato de que o que falta ao amante é precisamente o que o amado também não tem.

Entretanto, os fenômenos emocionais não se ajustam aos desconfortos provocados pela civilização, assim, amar não resolve o problema da falta nem a insatisfação do sujeito com o mundo. Questão que é explicada por Freud (1989, p. 6-7):

[..] o que decide o propósito da vida é simplesmente o programa do princípio do prazer. Esse princípio domina o funcionamento do aparelho psíquico desde o início. Não pode haver dúvida sobre sua eficácia, ainda que o seu programa se encontre em desacordo com o mundo inteiro, tanto com o macrocosmo quanto com o microcosmo. Não há possibilidade alguma de ele ser executado; todas as normas do universo são-lhe contrárias. [...] O que chamamos de felicidade no sentido mais restrito provém da satisfação (de preferência, repentina) de necessidades represadas em alto grau, sendo, por sua natureza, possível apenas como uma manifestação episódica.

O desejo de fruir intensamente das experiências amorosas como propósito de felicidade e gozo, traduz a frustração das ilusões humanas. Como mostra o autor, os relacionamentos ancorados no *princípio do prazer*, configuram vínculos transitórios e frágeis movidos por “um sentimento de contentamento muito tênue”, e por isso condutores de insegurança.

Costa (1998, p. 13) explica que a experiência amorosa contradiz quaisquer fantasias em matéria de amor, uma vez que, a sensibilidade dos homens ao sentimento não exclui o uso da razão e do juízo. O autor assevera que os aspectos sociais e psicológicos dos sujeitos denunciam seus atos:

Amar é deixar-se levar pelo impulso passional incoercível, mas sabendo “quem” ou “o que” pode e deve ser eleito como objeto de amor. A imagem do amor transgressor e livre de amarras é mais uma peça do ideário romântico destinado a ocultar a evidência de que os amantes, socialmente falando, são na maioria sensatos, obedientes, conformistas e conservadores. Sentimo-nos atraídos sexual e afetivamente por certas pessoas, mas raras vezes essa atração contraria os gostos ou preconceitos de classe, “raça”, religião ou posição econômico-social que limita o rol dos que “merecem ser amados”.

Nesta perspectiva, a espontaneidade no amor é colocada em questão. Como outras emoções que determinam normas de convivência social, o sentimento quando se manifesta, encerra o mesmo comportamento seletivo e racional. No entanto, o autor diz que por ser traço presente da cultura, o romantismo será sempre mantido como ideal de felicidade. Recusar a relação amorosa nas nossas vidas, portanto, seria insensato. Para muitos, isso seria “trocar o sonho provável pelo desencanto certo”, preferem amar mesmo no sofrimento, a uma vida sem expectativas e vazia.

Embora essa análise se refira a expressões afetivas de uma categoria, que como mostra Abramo (1994), apresenta características e sensações próprias, convém lembrar que a juventude também incorpora os projetos da sociedade. E como consequência, a relação amorosa da juventude, com efeito, constituirá um protótipo das experiências dos pais. A dualidade amor/razão significa contraponto nos interesses dos amantes, e isso sugere perdas ou ganhos, em proporção variável para um ou para outro.

Considerando as ideias e canções em questão, é possível dizer que o rumo das relações afetivas é determinado muito mais pela natureza psíquica do que por outras ordens. Os instintos humanos são mais fortes que as injunções civilizatórias, assim a infidelidade aos códigos comportamentais acontecerão naturalmente. É como explica Freud (1989), “a incompatibilidade entre amor e civilização parece inevitável”, e por consequência, parece que o desprazer nas relações amorosas também.

4.3 SE AINDA FOSSE

Este subtema vai nos mostrar que o paradoxo entre amor e civilização, aparentemente, não liquida em alguns jovens o desejo de perpetuidade. Naiara e Nágila, em “Volta amor”, apresentam o primeiro exemplo:

Queria estar contigo nesta hora
Fala do meu amor olha como estou
Porque você me deixou e foi embora
Nem se quer ligou pra mim, desistiu de mim

Porque você não quer ficar comigo,
o que foi que eu te fiz pra você agir assim?
Por favor não me maltrate assim,
volte logo para mim
Sempre vai estar dentro de mim

A narrativa retrata uma queixa sobre a partida da pessoa amada e o estado provocado por esse abandono. Mesmo diante da recusa do outro há o desejo de conservação, insistência que leva as compositoras a cobrar de si mesmo as razões que motivaram o fim “Porque você não quer ficar comigo, o que foi que eu te fiz pra você agir assim?”. Ao recusar a realidade, o discurso mostra a tristeza de alguém que não aceita a perda

que parece irremediável. “Por favor, não me maltrate assim, volte logo para mim. Sempre vai estar dentro de mim”.

A narrativa “Segredos” de Geadson e Gabriela, desenvolve uma ideia semelhante:

É ao cair da noite que no peito bate uma saudade
A solidão invade e me faz lembrar
Que tenho um sorriso para esquecer
Hoje eu invento frases que um dia eu quis te falar

Imagens de lugares que eu quis te levar
Não parei pra pensar que fosse te perder
Tá uma escuridão decepção dominou nossa estrada
Impossível ocultar que você me faz falta

Os versos apontam a angústia e solidão provocada por um amor que se foi. Há uma projeção de imagens, frases e lugares que aparentam manter o autor preso às recordações que provocam seu sofrimento. “Tenho um sorriso para esquecer/Hoje eu invento frases que um dia eu quis te falar/Imagens de lugares que eu quis te levar”. Ao expressar a surpresa e as circunstâncias vividas pelo desfecho do relacionamento, o discurso mostra a dificuldade de suportar a ausência da pessoa amada. “Não parei pra pensar que fosse te perder/Tá uma escuridão decepção dominou nossa estrada/Impossível ocultar que você me faz falta”. E reitera:

E se eu te encontrar o que vou dizer?
Não tenta esconder seu coração
sente a mesma saudade
Mas sua boca diz que agora é tarde
E que meu lugar é fácil preencher

Não desisto! O nosso amor foi escrito pelo destino
E outro em meu lugar não faria sentido
Não vou te explicar o tempo vai dizer
Impossível se um dia ele chegar a decifrar teu sorriso
Conseguir te acalmar falando em teus ouvidos
Segredos de um amor que nunca vai morrer.

Parece que a ânsia pela reconciliação e a resistência em permitir a partida, impedem aceitar a rejeição. Ele acredita que ainda é amado. “Não tenta esconder seu coração, sente a mesma saudade. Mas sua boca diz que agora é tarde”. O destino e o tempo são as saídas que os compositores encontram para criar expectativas para o retorno, pois acreditam que mesmo sendo substituído por outro, a pessoa amada não receberá dedicação igual. “Impossível se um dia ele chegar a decifrar teu sorriso/ Segredos de um amor que nunca vai morrer”.

“Diz que ainda quer me amar” de Adriana, é uma narrativa que pede um reencontro:

Preciso te encontrar
Te dizer tudo o que sinto
Eu quero me entregar
Você é o meu abrigo
Diz que ainda quer me amar
O coração esta ferido

Me deixe te explicar
Não faz isso comigo
Sei que muitas vezes eu falhei com você
E envolvida em outros braços, te machuquei
Sempre quis te usar, tentar fugir, te esquecer

Adriana pede oportunidade a alguém para dizer de seus sentimentos. A jovem parece arrependida por ter se relacionado com outras pessoas na tentativa de esquecê-lo, mas sabe que acabou magoando quem amava. E continua seu lamento:

Mas o coração pedia
Fica comigo aqui
Não me deixe aqui sozinha nessa estrada
Estou perdida, abandonada
Quero o teu colo os teus carinhos

Fui teimosa, eu sempre quis brincar com fogo
Mas você virou o jogo... eu aceito o desafio
O coração esta ferido está doente
A minha alma esta carente
Sem você é tudo vazio.

Diante os erros cometidos, ela tenta se desculpar e quer outra chance, pois se sente perdida e pede para retomar a relação. “Quero o teu colo os teus carinhos”. Sofrendo pelo abandono, ela percebe a inversão dos papéis, “você virou o jogo”, e manifesta preparada para a reconquista, “eu aceito o desafio”.

Bruno, na canção “Vontade louca”, diz sentir pela separação:

Foi tão ruim me afastar de você
Até pensei que não iria suportar
O nosso amor era tão forte e verdadeiro
Mas o destino quis nos separar
Você me tem nas mãos
Eu já não posso evitar
Essa vontade louca que eu tô de te amar

A narrativa trata do fim de uma relação que o compositor julgou quase insuportável poder lidar. Ele lastima o destino de um amor que parecia insuperável, mas revela que apesar da distância, permanece ainda dominado pelo sentimento que não consegue se esquivar. “Você me tem nas mãos, eu já não posso evitar”.

A narrativa “Dispersa” de Gisele também trata de uma partida:

Vem leva toda minha tristeza
Traz de volta a beleza
E a alegria que um dia eu tive.

E quando estamos juntos
Pensando juntos, vivendo juntos
Tudo fica bem, tão bem.
Pois as lembranças são as formas
De me sentir mais perto de você!

A jovem deseja retomar uma relação, e se revela triste pela ausência de alguém que, quando está junto, transmite alegria. “E quando estamos juntos, tudo fica tão bem”. Por enquanto, ela dá conta das lembranças como meio ela de reprimir seu mal estar e se sentir próxima de quem ama, mas no campo de suas ilusões.

Diante das narrativas dos jovens, como podemos compreender o desejo de perpetuar a ligação amorosa, mesmo na iminência do fim do relacionamento?

Diante do sofrimento da separação, as canções manifestam desamparo, infelicidade e obsessão pelo amor perdido. Frente a isso, há uma tentativa de reconciliação com o ideal de felicidade pela invenção ou projeções de imagens do passado, numa ilusão de continuidade do inexistente. Desse modo, precipitam por um processo de melancolia ou numa dimensão de saudade, que os isolam completamente do mundo real.

O sentido de saudade, mostrado por Dias (1995, p. 25), faz uma boa relação com essa experiência:

A saudade possibilita-nos viver o que não somos: o sonho de um dia podermos ser diferentes. Assim vamos tecendo na nossa imaginação um fio do passado que nos deixa obstinados e nos separa da situação concreta, abrindo as portas ao sonho. Afinal, é o sonho que comanda a vida.

Neste sentido, eles se recolhem em um mundo imaginário, iniciando um reviver do passado numa tristeza infinita. Na dificuldade de suportar ou aceitar o fim, abrem as portas dos sonhos, onde as lembranças são recurso de compensar a falta. Freud (2011, p. 33), compara o estado de melancolia amorosa a alguns aspectos da experiência do luto, mostrando duas formas de sentir a ausência do objeto amado:

Por um lado, como o luto, ela é reação à perda real do objeto de amor, mas, além disso, está comprometida com uma condição que falta no luto normal ou que, quando ocorre, o converte em luto patológico. A perda do objeto de amor é uma oportunidade extraordinária para que entre em vigor e venha à luz a ambivalência das relações amorosas

Mas ao contrário do luto pela perda (morte) de um ente querido, na melancolia o sujeito não tem consciência do que perdeu, tornando difícil a cicatrização de sua tristeza. De acordo com o autor, nesse estado ocorre um recolhimento do sujeito, mas diferente do luto que expressa angústia com o mundo externo, na melancolia há uma fragilização interior, uma sensação de algo arrancado, e por isso, um vazio insubstituível.

No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego. (FREUD, 2011, p. 30). Por isso, o sujeito toma a realidade como inimiga, pois nela encontra-se toda fonte do sofrimento. Mas precisamos observar que na perspectiva do autor, os sintomas de melancolia apresentam disposição patológica, estado que que não podemos diagnosticar nos compositores. Por isso, a analogia luto/melancolia, trata-se apenas de tentativa de reconhecer nas canções, determinadas reações diante o sofrimento com as perdas amorosas, como a culpa pelo abandono, desvalorização de si e depreciação da autoestima.

A saudade do amado não é somente uma nostalgia pelo passado vivido, mas um mal estar incurável que se dedica em parar ou resgatar o tempo, como tentativa de prolongar o imaginário. Mas ao contrário do objetivo de escapar do desprazer, todo esforço se torna um ciclo interminável de tristeza e autocomiseração.

Incapaz de admitir o desaparecimento do objeto amado, o desapego também parece irremediável, como indica Branco (2004, p. 97):

Sem a inscrição lógica da falta na qual todo objeto amado deve ocupar o lugar, o melancólico é incapaz de fazer um luto de sua perda: não se trata, na melancolia, de um luto sem fim, mas, mais precisamente, da completa impossibilidade de executar qualquer processo de luto. Vítima de uma falha naquilo que o amor pode realizar, o melancólico, esse não amado pelo Outro, é, também por isso, incapaz de separação (do Outro

Mesmo considerando o contexto histórico e geracional dos jovens em questão, no qual as práticas do “ficar” marcam a fugacidade das relações amorosas como apontou Ribeiro etc. e tal. (2011), os autores das canções revelaram as mesmas reações adultas explicadas pela psicanálise no trato com a dor. As manifestações mostraram

resistência à separação da pessoa amada, num processo de tristeza onde se instaura um sentimento ilusório pelo desejo de continuidade.

Na inconsciência ou repúdio à perda, querem eternizar o irreal, “ganhando nesse sofrimento uma satisfação sádica” (FREUD, 2011), prolongamento que se expressa na projeção de como ainda seria aquilo que não é mais.

4.4 LUTO

Compreenderemos nesta parte, que deixar ir quem não mais está, é rever e alterar significados que eram válidos quando o outro ainda era presente. Para finalizar o capítulo, interpretaremos a renúncia e disposição dos jovens autores para o estado da perda. A composição “Não vou te xingar” de Emily, expressa essa reação:

E como é as coisas neh, a paixão
Se aproxima e a gente bem aqui
Parei para pensar um pouco
Em nós dois deixei tudo acontecer
Mas ficou para depois
Não sei o que fazer
Só penso em você
O meu desejo sempre foi ter você

Eu fiz de tudo
Pra te ter aqui
Mas reparei que você
Não tá nem aí pra mim
A vida me ensinou que
Não é só o amor que
Encontra a felicidade

Não vou te xingar não vou
Não gastar minhas palavras
É melhor deixar pra lá
Pra que me humilhar
Se não adianta nada
Eu só quero dizer
Que eu não sinto sua falta

A canção conta sobre a desilusão da compositora por alguém, que aparentemente representou uma breve relação. “Parei para pensar um pouco em nós dois, deixei tudo acontecer, mas ficou para depois”. A jovem se mostra magoada pela indiferença que é tratada e percebe que nem sempre é possível ser feliz no amor. Mesmo sentindo

falta e desejando a pessoa amada, diante o desprezo, percebe que não deve se humilhar. “É melhor deixar pra lá/ Eu só quero dizer, que eu não sinto sua falta”. Analisando os altos e baixos do envolvimento amoroso ela desiste, e reconhece que não há relação que dure quando a entrega é de apenas um dos lados . “É melhor deixar pra lá/Pra que me humilhar/Se não adianta nada”.

Admitir o luto não é decisão apenas de quem ficou, mas também de quem deseja ir. Paula Alexsandra em “Deixar acontecer”, narra sobre isso:

Sei que já pensei em tudo
E não consigo controlar
Quando eu vi, eu já estava ali.
Já tentei te convencer
Que acabou é pra valer
Que chegou ao fim
E que estou muito feliz
E é melhor deixar acontecer

Tentei encontrar um rumo
Pra ver se as coisas voltam pro lugar
já tentei mais vi não consegui.
Aos poucos vou me reencontrando
Tentando colocar tudo em seu lugar
E deixar a vida acontecer
Encontrei um rumo novo
Felicidade mora em meu olhar
Nesses versos simples que escreve

A jovem conta sobre a dificuldade em convencer o outro sobre a decisão de terminar a relação. “Já tentei te convencer, que acabou é pra valer, que chegou ao fim”. Paula Alexsandra explica que buscar alternativas para organizar sua vida não foi fácil, mas que essa possibilidade a deixou feliz, e quer ser guiada no ritmo dos acontecimentos. “E deixar a vida acontecer, encontrei um rumo novo”. O processo de esgotar o relacionamento já amadurecia nos planos da compositora, tomar a decisão e enfrentar a negação do outro é que se mostrou problema.

Na canção “Mudanças em vão”, Giovana revela arrependimento em amar demais:

Por você joguei o meu mundo pra o ar
Eu troquei o meu modo de amar
Transformei que realmente sou
Foi tolice mudar por amor
Eu sofri causando a minha dor
Me ferir com minhas próprias mãos

Pra que mentir? Só serei algo que não sou
Me mudei por quem não me amou
Sofrerei por causa de mim que causei minha dor

Para a jovem sua entrega ao amor não lhe fez bem, e confessa sua tolice ao ter modificado seu jeito em função de alguém que não retribuiu seu afeto. Giovana parece entender que não valeu a pena toda renúncia, quando assume que seu sofrimento é consequência de suas atitudes. “Foi tolice mudar por amor, eu sofri causando a minha dor, me ferir com minhas próprias mãos”.

O que se percebe na canção, é que aceitar perder em definitivo a pessoa com tanta importância não é um esforço fácil, é preciso admitir que uma entrega sem resguardos sempre decline em dor. Essa assertiva está mais acentuada na próxima canção.

A narrativa “Larga de ser bobo coração” de Rafael desabafa uma história similar, mas que vai além:

Perfeito, ninguém pode ser
 Mas meu amor será o melhor
 Possível pra você,
 e se caso o tempo queira separar nos dois
 Não importa, vamos viver
 sem deixar nada para depois
 Não vá, espere o luar
 A cada segundo eu fico sem ar
 quando você está perto
 Pra ser honesto, eu só penso em te amar.

Você dizia que me amava e eu acreditei
 Você era tudo que eu queria e me apaixonei
 Mas foi ai que começou uma loucura, uma decepção
 Criou um buraco no meu coração

Apesar de admitir não ser perfeito, o jovem argumentava a pessoa amada que seus sentimentos eram o diferencial para manter a relação, mesmo que o tempo pudesse interferir. “Mas meu amor será o melhor, possível pra você, e se caso o tempo queira separar nos dois”. Rafael pediu para não ser deixado, pois só pensava nesse amor. Mas ao perceber que seu afeto não era retribuído como imaginava, ele se mostra desengano e de coração partido. E continua com o desabafo:

Depois eu falei tudo que tava me sufocando
 Mas “você toda nem aí”,
 num tava nem ligando
 Pode crer, “tá numa boa”!
 Vou arrumar outra pessoa e te esquecer...

O que é isso coração?
 Larga de ser bobo e vá arrumar outra paixão!
 Já to cansado de sofrer, já sei o que eu vou fazer:
 Fingir que nunca conheci você.

Ao perceber que, revelar seus sentimentos não logrou reconciliação, ele modifica a postura. Cansado de insistir, procura persuadir o próprio coração a ignorar a experiência fracassada e se consolar em outro amor. “O que é isso coração? Larga de ser bobo e vá arrumar outra paixão!”. O jovem nos mostra que seu sofrimento para entender a perda aconteceu em etapas, avanços e recuos, revelando que a cura do luto só acontece quando não há mais tentativa de negá-lo.

O luto é experiência particular, com lamentos ou com determinação, apesar do sofrimento. Na canção “Saudades amor”, Taíne sofre e apresenta o final de sua relação assim:

Estou sentindo saudades de você aqui
Das nossas conversas antes de dormir
Estou sentindo saudades do nosso amor
De me enrolar no seu cobertor

Quem me conhece sabe
Que estou mudando
Que a sua falta está me transformando
Só sei que tudo me lembra você
Até o sofá e o DVD

A narrativa revela o fim de uma relação, em que a compositora sofre pela falta dos momentos compartilhavam; conversas, o contato e objetos. Ela conta que as pessoas percebem que pela saudade e ausência ela não é mais a mesma. Mas apesar do sofrimento, ela tenta reagir:

E aquelas noites que passamos juntos
Sempre brigando e mudando de assunto
Tudo isso superamos sim
Até que você desgostou de mim

E aqui estou eu
Pra ti dizer
Que sinto falta sim
Já que escolheu me esquecer
Não o forcerei gostar de mim

Tá tudo bem, eu vou chorar
Mas algum dia vai passar
Esse amor que só restou em mim.

Taíne se lembra do conflito na última vez juntos, que parecia resolvido, mas depois percebeu o desinteresse do par. Isso parece ter desencantado a jovem, pois diz que mesmo sentindo a perda, não deseja insistir por um amor perdido. Ainda que confesse angústia, diante um sentimento que apenas sobrevive nela, ela mostra resignação

pelo desfecho. A compositora revela que perder não é negar as emoções e recordações que trazem dor, mas rememorá-las convicta de que a separação do outro é necessária.

Jéssica apresenta o mesmo ponto de vista ao cantar “Enquanto a chuva cai”:

Enquanto a chuva cai lá fora,
 Enquanto os medos vão embora
 Espero você voltar
 Enquanto ando pelas ruas,
 Enquanto a vida continua
 Espero você voltar
 Olhando para a noite
 Me pergunto onde está meu amor
 Procuro em um sorriso o meu abrigo
 Há um vazio que você deixou
 A saudade trás o que eu não faço mais questão
 O que fazer pra esquecer?
 Não quero mais você no meu coração

Inicialmente, Jéssica expressa saudades por alguém amado, e conta que enquanto vive o cotidiano, espera pelo retorno e se questiona sobre a ausência. Mas por fim, parece que a lacuna provocada pela partida acaba despertando a jovem esquecer esse amor e pontuar o final. “A saudade trás o que eu não faço mais questão. O que fazer pra esquecer? Não quero mais você no meu coração”. O estado de luto da compositora é visto como necessário, e compreender o fim é somente decisão dela.

Como Débora, na canção “Saudade”, que manifesta entender que perdeu, mas sabe que precisa de tempo:

É tão difícil lidar com a saudade aqui no meu peito
 E me conformo que não tem mais jeito
 O tempo se passou e tudo então mudou
 Eu sei foi bonito enquanto durou
 Sei o tempo passa e as coisas mudam de uma vez
 O amor que dia foi tão lindo agora se desfez
 E aqui estou eu pensando nessa paixão
 que machucou meu coração
 Mas não foi em vão.

O tempo vai passar e tudo se firmar
 E o meu amor por ti se esfriar
 Minha vida vou seguir e vou estar aqui
 Para te dizer
 A nossa historia teve um fim.

Nesta narrativa, a saudade também é motivo do sofrimento, no entanto, a compositora aparenta-se conformada, pois diz saber que não tem outro jeito. Para Débora o passar

do tempo revelou mudanças que desfizeram o amor compartilhado. “Sei o tempo passa e as coisas mudam de uma vez, o amor que dia foi tão lindo agora se desfez”. Ainda que se revele atormentada com esse desfecho, ela confia no mesmo tempo que sentenciou a relação, para superar e prosseguir com a vida. “E aqui estou eu pensando nessa paixão que machucou meu coração/ O tempo vai passar e tudo se firmar”.

Toda perda provoca dor, aceitá-la exige um prazo para organizar os sentimentos que isso causa. Como a jovem cantou, esse processo é particular em cada sujeito, não acontece com rapidez e nem significa que será tão lento. O cotidiano de cada enlutado se desdobra em ciclos curtos ou longos, e serão as próprias reações no percurso que decidem o desenrolar do processo.

Considerando as canções observadas, como podemos interpretar o comportamento dos jovens quando assumem as perdas amorosas e decidem vivenciar o luto/perda?

Assumir uma ausência definitiva é se ajustar no mundo desligado do que foi importante, desconstruindo significados para assumir novos. Como visto nas canções dessa unidade, apesar do sofrimento comum dessas circunstâncias, percebe-se essa certeza pelo desencantamento frente a decepção. Os jovens pareceram inclinados em aceitar o término com maior clareza do plano real, mesmo sentindo os desconfortos da carência.

Nessa perspectiva, é possível realizar uma alusão à experiência do luto, considerando o diagnóstico de Freud (1989, p. 14-15) sobre o problema:

O desligamento efetuado nos casos de luto também é inconsciente, mas não há obstáculos a que seu resultado chegue à consciência. O enlutado consegue pensar que está menos triste, consegue admitir o paulatino desapego do objeto perdido.

Deste modo, mesmo emocionalmente ligado à pessoa amada, ocorre a introspecção para compreender a perda, sem resistência em retomar a realidade. O enlutado sabe o que perdeu e, ao contrário do estado de melancolia, o sofrimento pela separação tem duração determinada.

Freud (1989, p.14) justifica que no trabalho do luto, desvincular-se do amor perdido é um exercício elaborado em práticas do cotidiano, assim o “apego do enlutado a seu

morto diminui, cedendo lugar à aceitação da realidade”. Trazendo para nossa análise, a saudade pode até ser sintoma nos momentos de reclusão, mas não há nenhum arranjo em projetar no futuro uma convivência que não é mais compartilhada.

Outra vez, percebe-se a experiência dos jovens com sinais do universo adulto. Separações que envolvem dor e angústia pela necessidade de presenciar a morte na vida. Como explica Féres-Carneiro (2003, p. 370), isso é a “sensação de morte recíproca: cada um tem que morrer em vida dentro do outro”. Por consequência, é também um processo no qual o sujeito vai elaborar sua própria conduta emocional, desdobrada na experiência da melancolia ou do luto (FREUD, 1989).

Em suma, os compassos do amor de juventude expressos nesse capítulo, revelam que ao contrário do que muitas vezes é publicizado, os autores encaram a afetividade nas práticas amorosas com aspectos muito semelhantes às formas tradicionais. O projeto de relação amorosa, que consagra as emoções e a completude entre as almas para encontro da felicidade, é muito atual nas narrativas.

Segundo Matos (2005, p. 11), nessa fase eles vivenciam:

[...] uma espécie de “ensaio” para a vida adulta, e as experiências vividas podem ser vistas como maneiras de o indivíduo aprender a se relacionar e testar suas capacidades para tal, o que envolve “ficar”, namorar, ter relações sexuais etc. Neste sentido, pode-se dizer que a vida amorosa e sexual dos adolescentes está inserida em um contexto global de busca pela aquisição de uma identidade.

Claro que o contexto da juventude do século XXI, não pode ser igualado ao das gerações passadas, pois em acordo ao fluxo natural do tempo, as relações afetivo-sexuais são experimentadas no compasso de uma época. Apesar disso, as canções trouxeram códigos de relacionamento aproximados aos padrões da maioria dos adultos.

Tratando dessa condição, Stengel e Tozo (2010, p. 81) concluem que:

[...] os modelos de amor e de relacionamentos antigos permanecem no imaginário dos adolescentes, tensionado, muitas vezes, por modelos mais atuais. É desse modo que os adolescentes vivem o ficar, mas sonham com a alma gêmea, coerente com o ideário do amor romântico. Evitam o compromisso, por um lado; buscam fidelidade, segurança e seriedade, por outro.

Ainda que consideremos maior tolerância nas relações afetivas na atualidade, os valores e concepções parecem corresponder aos ideais instituídos para o modelo de família moderna. Abramo (1994, p. 50) diz que:

[...] cada geração juvenil, delimitada por uma determinada conjuntura histórica e pelas experiências definidas por ela, apresenta modos peculiares de "sentimento, pensamento e comportamento", e um determinado tipo de relação com o acervo cultural que recebeu de herança, bem como a ordem social na qual está entrando.

Levando em conta todas as concepções estudadas na pesquisa, podemos entender que comportamentos transgressores são práticas comuns para maioria dos jovens, mas quando tratamos do amor não é bem assim. Pelo menos, levando em conta o repertório das canções analisadas. Isto porque, mesmo com a interferência do tempo nos arranjos familiares, com raras exceções, o significado atribuído ao amor em pouco se difere aos valores herdados pelos pais.

Como a autora aponta, as gerações reagem de modos particulares às orientações culturais recebidas pela ordem social em que estão inseridas. Aqui nessa análise, o projeto de felicidade se reflete nos discursos por segurança, fidelidade, harmonia, estabilidade, como nos enredos dos livros ou filmes românticos, entre outras proposições inauguradas na modernidade e ainda difundidas e desejadas por essa geração.

5 O QUE OS JOVENS FALAM DE SEU UNIVERSO SOCIAL?

Não dá mais pra esperar alguém tomar uma atitude. É uma tarefa nossa, da juventude. (Ana Francine)

Escrever sobre juventude é também perscrutar a pluralidade de tendências, comportamentos e significados elaborados na transição desse estado para a maturidade. Os jovens são parte de um mundo em transformação, onde vivenciam as questões e inseguranças de seu tempo, da classe e grupos sociais que estão integrados.

Em seu cotidiano, buscam elaborar subjetividades, maneiras de socialização e participação do lugar que habitam. A posição ocupada, as relações com a própria história, com o outro e o ambiente, são pontos que os estimulam a definir e/ou negociar sua atuação política nesse espaço.

Tomando essas observações como base, o capítulo terá o propósito de interrogar as relações dos jovens com seu universo social e os itinerários elaborados para a fruição do espaço público, compreendido como lugar de interação e de cidadania.

Igual aos demais, este é um tema abrangente nas canções do Festival, e por isso está desenvolvido em cinco subtemas; direito ao entorno; mídia e poder; diversidade e hierarquias; restrições e violências; usos urbanos.

5.1 DIREITO AO ENTORNO

Esta primeira parte vai analisar como as questões socioambientais são compreendidas pela juventude da região Extremo Sul. A canção “Um novo tempo” de Gabriela, apresenta a primeira questão:

Nossa flora, nossos verde se foram.
As nascentes se esgotaram sim
E quanto mais o tempo passa
O cotidiano vira uma ameaça

A narrativa dá conta que nossa flora e nascentes têm desaparecido, circunstâncias que tem se complicado ao longo do tempo. “E quanto mais o tempo passa, o cotidiano vira uma ameaça”. O alerta da compositora sobre o impacto ambiental traz reflexões sobre as consequências desse desequilíbrio sobre a vida. Dizer que “o cotidiano vira uma ameaça”, pode traduzir, por exemplo, as agressões aos habitats naturais, que desencadeiam graves doenças aos homens e a outros seres vivos, sem esquecer e perda da qualidade de vida.

É interessante discutir nesse ponto que o perigo pensado pela compositora e não mencionado por ela, é resultado das relações de produção com a natureza a partir da lógica capitalista; “um controle da natureza que desemboca num controle dos homens” como aponta Adorno e Horkheimer (1997). O sentido de mais valia e de acumulação que supera a ética, levando a humanidade à condição de ameaça graças aos crimes ambientais em favor do lucro.

Em “Protesto Mundial”, Gilson diz que isso é resultado do conflito homem/ planeta:

Veremos como o mundo mudou
Se prestarmos com atenção
Faz do ar puro, poluente.
Tá destruindo com a nação

O planeta está sufocando
Os animais se acabando
Faz aterros e desvia rios
Não sei como ele está

A nossa vida está uma confusão
O nosso mundo está em guerra...
A humanidade versus meio ambiente
Nessa luta, pela terra

O compositor alerta que a poluição do ar e os impactos ambientais, como animais em extinção ou intervenções de rios, são desarranjos fatais para a nação. Tais efeitos, para o jovem, são os sintomas de um conflito homem/meio ambiente em disputa por territórios. “A humanidade versus meio ambiente, nessa luta, pela terra”. Além dos acometimentos ambientais, a “luta pela terra” destacada por Gilson é um ponto que merece considerações.

Nunca é bastante pensar sobre as implicações das técnicas exploratórias, que em solidariedade aos grandes latifúndios, modificam radicalmente as paisagens e retiram

dos pobres o direito ao entorno permanente. Apesar de expressar sua angustia, o autor não diz e talvez nem perceba, que de espaço para acolhimento e direito da população, o planeta passa ser propriedade do mercado.

A narrativa “A natureza” de Alysson, Naiara, e Maria, percebe que é preciso consciência:

O que se corta em segundos leva tempo pra vingar
 é o fruto que dá no cacho pra gente alimentar
 E depois que o passarinho no seu ninho a respirar,
 toda mata tem Caipora para a mata vigiar
 Não sei onde termino apenas vou
 Continuar a cuidar da natureza
 E o povo conscientizar

Os jovens cantam que custa tempo para recompor a devastação que o homem provoca com tanta rapidez. Mesmo trazendo uma alusão a divindade que zela pelas matas “Caipora”, a narrativa traz um compromisso real para o mesmo propósito. “Continuar a cuidar da natureza, e o povo conscientizar”.

Infelizmente o que é aprendido pelas tradições, acaba tragado pelo sistema produtivo, “o que se corta em segundos leva tempo pra vingar”, como a canção revela. É o receituário neoliberal que permeia as profundas contradições na sociedade a ele submissa, quanto maior a riqueza dos capitalistas maior mercantilização das pessoas e do entorno.

Tatiane, na canção “Transformações no planeta terra”, diz que a terra requer proteção:

Planeta terra, eu sei que pede socorro
 Mas pra ter um mundo perfeito de novo é preciso lutar
 Planeta terra, um mundo velho e com novas tradições
 Esta sofrendo por varias transformações
 Se não cuidarmos tudo vai se acabar

De acordo a compositora, a terra pede proteção e é preciso empenho para esse cuidado. Ela reclama de um mundo antigo que tem sido vitima de práticas humanas que apenas se renovam. Tatiane percebe que a tutela do planeta é nossa, cujo esforço poderia evitar sua extinção. “Se não cuidarmos tudo vai se acabar”.

Não tão antigo como calcula a jovem, a questão mostrada é consequência da mecanização do planeta e do modelo de vida adquirido pela modernidade. Um tempo

de rompimento entre o homem e a natureza como apontou Freud (1989, p. 8), no qual a técnica é regulada pela ciência e tem propósito de “sujeitá-la à vontade humana”.

Em “O mundo de hoje”, Fabrício aponta uma perspectiva semelhante:

Hoje o mundo é insensato século XXI,
desmatando nossas matas,
isso não tem fim

Somos o futuro dessa história
vamos nos conscientizar
O planeta é nosso,
o nosso futuro, gerações estão por vir

Isso não pode ter fim
Salve o nosso mundo, o nosso futuro,
gerações estão por vir
Isso não pode ser o fim.

Para o cantor, apesar do avanço do século, a irracionalidade do mundo ainda provoca a devastação de nossas matas (Hoje o mundo é insensato século XXI). Fabrício se preocupa com o futuro e canta que é preciso consciência para resguardar melhores condições às gerações porvir. O jovem parece convicto do que é recorrente na sociedade, jovens como símbolo do futuro, e mostra comprometimento pela causa ecológica.

O que inquieta questionar é se o interesse da juventude pela causa ecológica encontra oportunidades concretas de ação e transformação para as próximas gerações. É certo que modificações na natureza são necessárias para garantir a vida humana, mas nas bases da civilização essa relação torna-se o inverso, “em benefício de firmas, estados e classes hegemônicas”. (SANTOS, 1992).

Davi também sai “A favor da Natureza” e acredita nas soluções:

Essa onda de vida
Que viaja o mundo
Renova as plantas, melhora o ar
Cura as doenças com seu amor profundo
Faz com que a terra nós possamos salvar

O discurso evidencia ações humanas que podem resguardar o ambiente. Revitalizar plantas e o ar, assim como o cuidado com as enfermidades, é indício de amor, que Davi denomina como “onda da vida” e possibilidade de preservação para a terra. “Faz com que a terra nós possamos salvar”. Questão importante nessa narrativa é a

importância da capacidade fármaca da natureza para cuidar da vida, sublinhando um dos maiores esforços da responsabilidade social; sustentabilidade e consciência ecológica.

Entretanto, como revela Zizek (2011, p. 53-54), as corporações industriais divulgam determinada qualidade de vida que apenas a mercadoria pode trazer. O que o jovem diz reproduz também o discurso do espírito do *capitalismo cultural* e a desconfiança acerca do consumo *ético* que ele incorpora. O ceticismo não está ligado simplesmente aos cientistas ou técnicos ligados à questão, mas à política dos processos produtivos, que condenam as práticas de uma ciência dotada de responsabilidade (SEVCENKO, 2001, p. 57).

Ponderando as análises das canções, como podemos explicar as relações da juventude com o meio ambiente e a cidade?

Relacionando as narrativas, podemos dizer que os jovens reconhecem a importância dos recursos naturais para qualidade e garantia da vida. Reclamam sobre os agravos ao meio ambiente e sugerem caminhos para o uso da biodiversidade com ética e no cuidado com a vida. Contudo, o que eles não dizem, mas aparece implícito em suas narrativas, é que esses caminhos são obstruídos pela técnica que administra a existência humana, impõe relações e desenha o entorno (SANTOS, 1992).

Desde 1988, a Constituição Federal tem outorgado aos estados e municípios a responsabilidade de zelar e regular políticas protetivas dos nossos recursos naturais. Acrescenta-se ainda, a promulgação do Estatuto da Juventude destacada no início e que, entre outros direitos, dispõe sobre a relação jovem/meio ambiente:

O jovem tem direito à sustentabilidade e ao meio ambiente ecologicamente equilibrado, bem de uso comum do povo, essencial à sadia qualidade de vida, e o dever de defendê-lo e preservá-lo para a presente e as futuras gerações (Brasil, 2013, art. 36).

Entretanto, nem sempre documentos oficiais são suficientes para garantir vivência do espaço urbano em condições equitativas, como nos mostra Santos (2011, p.124-125). Os problemas ambientais apontados nas canções são exemplo do descumprimento das legislações ambientais, e como mostra o autor, estas se encontram apenas nos discursos oficiais e distantes da execução:

A lei é a do processo produtivo, cujos resultados ofendem, expulsam e desenraízam as pessoas, e não a lei que assegure o direito à cidade ou, ao menos, o direito ao entorno. Fala-se em ecologia, mas frequentemente o discurso que conduz à maior parte das reivindicações se refere a uma ecologia localizada, enraivecida e empobrecida, em lugar de ser o combate por uma ecologia abrangente que retome os problemas a partir de suas próprias raízes. Estas se confundem com o modelo produtivo adotado e que, por definição, é desrespeitador dos valores desde os dons da natureza até a vida dos homens.

O jogo do mercado se sobrepõe aos interesses sociais, dificultando a permanência das pessoas nos lugares, levando-as a migrações forçadas, sem “qualquer contrapeso nos direitos dos cidadãos”. Aos pobres que permanecem na cidade, resta-lhes a mão de obra suplementar em áreas produtoras próximas e com poucas condições trabalhistas.

Outros problemas se associam a esse, como a poluição que parece integrada a zona urbana ou os crimes ambientais com consequências catastróficas. Esses últimos, inclusive, trazem sérios agravos à cidade que pouco conta com ações dos organismos públicos para proteção e saúde dos cidadãos.

Nesta conjuntura, é preciso ainda dizer que “o lazer na cidade se torna igualmente o lazer pago, inserindo a população no mundo do consumo”. Aos que detêm de condições econômicas, há uma série de espaços privados onde podem “comprar o ar puro, os bosques, os planos de água”. Os demais ficam excluídos de fruir dos ambientes essenciais que deveriam ser públicos e de direito.

Como se percebe, apesar das reivindicações dos jovens nas relações com o entorno, as ações políticas para esse fim são adulteradas pelo modelo produtivo, que “é desrespeitador dos valores desde os dons da natureza até a vida dos homens”. Nessa visão, o autor conclui que o resultado de todos esses efeitos “é um espaço empobrecido e que também se empobrece: material, social, política, cultural e moralmente”.

Assim, lançando mão das questões relacionadas nas canções, observamos que a juventude percebe a barbárie que ameaça o meio ambiente, circunstância que como vimos, é resultado de pouco ou quase nenhum engajamento da representação política e das leis encarregadas pela causa pública.

Entende-se, então, que na prática, o direito a juventude por “sustentabilidade e ao meio ambiente ecologicamente equilibrado” promulgado na Lei 12.852/2013 está ainda distante. O que não impede as tentativas de “defendê-lo e preservá-lo”, como percebemos nas narrativas do Festival. Abramo (1994, p. 48-49) diz que:

É na juventude que emerge de modo significativo a problematização e a reflexão sobre as informações recebidas. A possibilidade de que o indivíduo questione e reflita sobre os valores culturais surge no ponto em que começa a experimentação pessoal com a vida. É nessa fase que os problemas são localizados em um tempo “presente” e são experimentados como tais.

Por serem portadores de maior energia para perceber os processos desestabilizadores, o comportamento peculiar da personalidade jovem e a *atualidade* vivida, podem aproximá-los das questões sociais. Mas esse ânimo, próprio da idade dos jovens autores, não parece facilitar a percepção de tais entraves. Possivelmente pela inexperiência política e dificuldade crítica, indicam desconhecer que os problemas ambientais se firmam no limiar do estado neoliberal, que esmaga os direitos sociais em favor dos interesses econômicos.

Mesmo assim a juventude é vista pelos setores ambientais e educacionais como agente estratégico:

[...] para transição do modelo de produção e consumo, por meio da inovação de práticas e técnicas que cuidem dos recursos naturais e, ao mesmo tempo, promova o desenvolvimento com inclusão social e econômica (Revista Juventude e Meio Ambiente, 2004, p. 3).

No entanto, se tomarmos a visão das narrativas em foco, essa expectativa sobre a juventude apresenta dificuldade, pelo menos no que se refere ao entorno da região Extremo Sul. Esperar apenas pela expressão da juventude sobre forças que estão além de seus limites ou de sua interpretação, parece utopia. Não há abrangência da totalidade pelo bem estar comum, principalmente do poder público, jurisprudências e parte significativa da sociedade civil. O entorno estará sempre ameaçado e a cidade com mínimas chances de escapar ao esvaziamento do direito, como foi diagnosticado por Santos (2011).

5.2 MÍDIA E O PODER

Falar de espaço sem cidadania é também interpelar as estratégias das relações entre mídia e o poder sobre a experiência da juventude. A narrativa “Visão” de Denise, Brendow e Arthur avaliam essa questão:

Uma máfia escondida por trás
De ternos e sedas finíssimas
De frente pra televisão
Muitos se aborrecem mas não
Procuram um meio pra modificar

Resgate os valores
Seja o espelho da nação
Olhe para o lado
Estenda a sua mão

Os compositores parecem dizer que há uma ordem vestida de boa aparência, “ternos e sedas finíssimas”, apresentada pela TV e que aborrece o público. Por falarem em máfia e televisão, não tem como desvincular essa narrativa ao papel despótico da maioria dos meios de comunicação. Por isso, o que os jovens dizem, pode nos lembrar do quanto à difusão de notícias, especialmente sobre delitos e/ou corrupção de setores públicos, propositalmente desmoralizam a justiça e a democracia. Isso porque, o que a mídia já sabe é que a desconfiança com as instituições, mesmo irritando, não leva a reação da maioria das pessoas. O sentimento de impotência, logo resulta em resignação e necessidade de seguir a vida e trabalhar. “Muitos se aborrecem, mas não procuram um meio pra modificar”.

Mesmo reproduzindo discursos da ordem, “resgate os valores, seja o espelho da nação”, eles exprimem pedido de socorro frente ao problema, “estenda a sua mão”. O que os cantores talvez não saibam, é que a evocação também traduz inconveniência; a nostálgica e perigosa memória de um Brasil tirano, mas de aparente e alienante ordem inventada pela mídia e pelo “milagre”.

Adorno (1995), diz que não há neutralidade nos instrumentos da mídia, existem sim projetos ideológicos que não se configuram somente ideologia, constitui a própria ideologia e a usa para adaptar seus consumidores a onipresença do capital.

Em “Resistência”, Elias expressa ideia similar:

Desde cedo eu vim pra resistir
 Desde sempre o senado quer nos iludir,
 impedir de crescer
 Aí vem a TV mostrando menos
 do que deveríamos mesmo saber
 Mal sabendo
 Que sendo mal informado
 Sobre quanto é grande
 A fila pra deputado
 Lutando, suando pra sustentar whisky,
 jatos, contas bancárias
 A multiplicar

Elias manifesta inquietação sobre como o sistema político é relativizado na mídia, que não transmitindo tudo como deveria, o impede de obter a informação como deveria. “Aí vem a TV, mostrando menos do que deveríamos mesmo saber”. A canção não deixa bem claro, mas é possível inferir que o discurso esteja relacionado a grande quantidade de candidatos a “deputados” em campanha política na TV. Assim, para além de perceber a manipulação da mídia, ele parece dizer que a concorrência entre os candidatos aos cargos políticos, está ligado a ostentação do próprio status e acumulação de capital. “A fila pra deputado, lutando, suando pra sustentar *whisky*, jatos, contas bancárias, a multiplicar”.

Além de expor tramas de corrupção em período eleitoral, o jovem traz outras reflexões necessárias. Apontar a manipulação da TV sobre aquilo que deveria saber, é o mesmo que dizer que ela transmite ao consumidor o evento modificado ou a realidade projetada. Percebe-se nessa narrativa, a força produtiva da técnica sem ética, com única função de impedir o confronto da informação com o conhecimento e sensibilidade humana. A crítica imanente está impossibilitada (ADORNO, 1995), sob o efeito poderoso do encantamento da consciência.

A canção “Minha pátria, minha poesia” de Sandro, expressa outros efeitos sobre o assunto:

Nas manchetes dos jornais,
 na Internet e na televisão
 Tudo em HD, melhor pra se ver,
 o Brasil em alta definição.

Veja nos olhos do povo desse País
 Que a realidade aqui sem maquiagem
 Sem montagem é diferente do que se diz

Há violência, há miséria, há fome, há corrupção

Ela aponta a qualidade dos recursos tecnológicos da mídia que transmitem notícias/informações das questões que estão em evidência no Brasil. Uma vez que tudo é em *High Definition*¹¹ e pela alta resolução possível, a imagem do que ocorre no Brasil seriam muito nítidas. “Tudo em HD, melhor pra se ver, o Brasil em alta definição”. Mas para o compositor, isso é disfarce, pois percebe que a realidade nos olhos do povo desfaz qualquer engano. “Que a realidade aqui sem maquiagem, sem montagem é diferente do que se diz”. Quando aponta sobre ver a gravidade do problemas sociais, “violência”, “fome” e “corrupção”, a partir do cotidiano das pessoas e não tão claro na mídia, Sandro também sugere análises importantes.

A contradição das imagens dos problemas sociais, vistos apenas na realidade e não veiculados nos meios de comunicação, aponta a quota da mídia no agravamento das desigualdades. As tecnologias de alto nível, produto dos avanços científicos, deixam de estar a serviço do conhecimento do bem comum, para servir a competitividade de alguns conglomerados da informação. Preocupados somente pela produção e consumo, manipulam as informações enquanto objeto obrigatório e importante, ao invés de esclarecer, enganam. Se em algum momento evidenciam as mazelas que incomodam o compositor, ela são vendidas de forma sensacionalista, banaliza o sofrimento para garantir lucros.

Misael , na canção “Pátria amada” pensa em rejeitar essa lógica:

Tem gente que se acostuma ao sofrimento
Que a gente passa “PLIM PLIM” não mostra
E ainda querem que eu cante Bossa Nova
Não, não, e isso pra eu não da
Os seus malotes de 100 não vão me comprar
Muito menos mudar minha ideologia

O jovem parece ironizar a TV Globo, quando cita expressão que a anuncia, “PLIM PLIM”. Ele narra que a mídia se cala sobre o real sofrimento dele e de quem o cerca. Misael diz que apesar da ordem impor um estilo único de se cantar (bossa nova), ele

¹¹ Expressão em inglês que indica televisão de alta definição (HDTV), cujo sistema de transmissão televisiva apresenta resolução de tela significativamente superior à dos modelos tradicionais.

resiste ao poder econômico e permanece com suas convicções. “Os seus malotes de 100 não vão me comprar/Muito menos mudar minha ideologia”.

O compositor lembra o potencial do mundo construído pela mídia que reifica as subjetividades. Massificando atitudes e ideias, ela traz um mundo oposto a realidade, e dita aos usuários como as coisas devem ser. Infelizmente, “desencantar” dos *fetiches* e apelos dos meios de comunicação, ou da “relação carnal entre o mundo da produção da notícia e o mundo da produção das coisas e das normas” (SANTOS, 2000), não é tarefa fácil para a maioria.

Narrando “Minha mente é um universo”, Fernando prossegue na crítica a racionalidade capital dos meios televisivos:

Antigamente existia escravidão
Anos se passaram e ainda somos escravos da televisão
Mas como assim, Faustão?
Fiz essa rima em 30 segundos e não ganhei nenhum milhão
Do secretário recebi reclamação
Porque fiz um vídeo mostrando minha verdadeira opinião

Aqui, a canção critica o papel escravizador da televisão, que perpetua em outros moldes a sujeição do povo. “Ainda somos escravos da televisão”. Numa alusão aos programas de televisão que premiam os telespectadores por alguma atuação, o autor expressa sua contrariedade. “Como assim Faustão?”. Parece que ao divulgar sua opinião em um vídeo que produziu, ao invés de ganhar reconhecimento, foi advertido pelo secretário. O jovem diz que foi censurado, “do secretário recebi reclamação”, possivelmente por ter apresentado eventos/fatos, denunciando situações omitidas pela mídia oficial, já que as imagens foram divulgadas por ele. “Porque fiz um vídeo mostrando minha verdadeira opinião”.

Nesta narrativa, o compositor mostra a possibilidade dos próprios cidadãos divulgarem os fatos usando tecnologias e redes particulares, e realizar aquilo que a televisão só faz quando há interesse em jogo¹².

¹² O autor não diz na letra, mas em conversa com ele sobre isso, soube que o secretário referido é o secretário de saúde do município, que ligou para o jovem de madrugada para ameaçá-lo e exigir que retirasse da rede social um vídeo que denunciava irregularidades na gestão da saúde.

Sobre outros meios midiáticos, mais uma canção de Fernando, “País feliz onde o povo pouco lê”, pondera sobre as funções das redes sociais:

Tem uns que lê por emoção [sic]
 outros vai por moda
 Eu leio pra esquecer as treta
 que mim incomodam [sic]
 País feliz onde o povo pouco lê
 E busca mais mostrar
 nas redes sociais como quer viver
 Não consegue compreender
 que as redes sociais também são pra aprender
 Tudo é Facebook e os livros na cara, cadê?
 Tu não vê, tu não que lê

Esta canção manifesta o apreço de Fernando pela leitura, que ele aponta como o meio de se refugiar das questões que o afligem. “Eu leio pra esquecer as treta”. O jovem diz que as pessoas se interessam demais em expor seu cotidiano nas redes sociais e não percebem que esse espaço também pode ser usado para adquirir conhecimento “Tudo é Facebook e os livros na cara, cadê? Tu não vê, tu não que lê”. E prossegue:

Falo da literatura brasileira
 Mas você só fica de bobeira
 assistindo a globeleza
 Como é que vou te ensinar
 se você não quer chegar
 a nenhum lugar

Alfinetando aqueles que se ocupam “assistindo globeleza”, comportamento que parece impacientar o compositor, ele diz que não tem como ensinar alguém que não apresenta outras disposições. “Como é que vou te ensinar, se você não quer chegar a nenhum lugar”. A narrativa reprova os que se mostram alheios a opressão midiática, e não percebem que através da literatura ou das próprias redes virtuais, é possível experimentar formas de comunicação menos alienantes.

Em mais uma narrativa de sua autoria, Fernando em “Sem tanta ilusão”, canta suas tentativas de desligar-se dessa dominação:

Que a única opção
 É ser escravo da alienação
 Mas desligo dessa alienação
 E coloco um CD de rap
 Pra pensar e penso logo
 Que esse país nunca vai mudar

A canção pode estar dirigida a criticar a mídia, pois diz que mesmo submisso, se “desliga” quando ouve música. Contudo, mesmo alegando que se refugia no *rap*, ele

reconhece que não vê saída. “E coloco um CD de rap, pra pensar e penso logo, que esse país nunca vai mudar”. Parece que a intenção do compositor é por algum tempo libertar-se da opressão, o que se mostra impossível, pois as questões que o incomodam sempre voltam a mente. Nem sempre é possível fugir do sofrimento pela distração, e Fernando revela impotência no eixo de seu divertimento. Consumir aparece como uma ilusão necessária para o cantor.

Para Adorno (1995, p. 131), a indústria cultural induz no cliente a sensação de que os objetos têm um fim em si mesmo, como o dom de emitir prazer diante a dor. No entanto, são promessas fluidas como nos mostra o próprio título da canção, porque não há força própria na técnica, ela “é a extensão do braço do homem”. Pretender fugir da alienação é sinal de que Fernando até desconfia dessas regras, mas pelas circunstâncias, logo percebe não ter escapatória.

A partir das canções examinadas, como podemos considerar o papel da mídia no comportamento dos jovens do festival?

Como diagnosticaram Adorno e Horkheimer (1997, p.40), o progresso técnico comandou a barbárie vestida pela ciência e racionalidade, dominando a humanidade com artifícios que impedem a percepção das desigualdades impostas. Indicando sobre esse poder sistêmico sobre os homens, eles apontam que:

O preço da dominação não é meramente alienação dos homens com os objetos dominados; com a coisificação do espírito, as próprias relações dos homens foram enfeitadas, inclusive as relações de cada indivíduo consigo mesmo. Ele se reduz a um ponto nodal das reações e funções convencionais que se esperam dele como algo objetivo. O animismo havia dotado a coisa como alma, o industrialismo coisifica as almas. O aparelho econômico, antes mesmo do planejamento total, já provê espontaneamente mercadorias dos valores que decidem sobre o comportamento dos homens.

Desta forma, o desejo humano é controlado pelo mercado, que se apropria não apenas de seu espírito criativo, mas inclusive de seu gosto, ditando suas necessidades de consumo. Para os autores, ao criar condições para o mercado, a técnica coisifica o comportamento, transformando o sujeito em consumidor através da repetição e eternos ciclos de insuficiências e vazios que coagem ao mercado.

Não é, portanto, uma satisfação de desejos genuínos, mas aqueles construídos pelo capital, que habita inclusive, o inconsciente. O cotidiano é tomado de tal modo, a ponto de não haver separação entre produção, consumo e descanso.

Acentuando as ideias de Adorno e Horkheimer (1997), há o entendimento em Santos (2000, p. 20-25) de que o processo de globalização confere um novo “encantamento do mundo no qual o discurso e a retórica são o princípio e o fim”. O autor justifica essa afirmação apontando que:

Esse imperativo e essa onipresença da informação são insidiosos, já que a informação atual tem dois rostos, um pelo qual ela busca instruir, e um outro, pelo qual ela busca convencer. Este é o trabalho da publicidade. Se a informação tem, hoje, essas duas caras, a cara do convencer se torna muito mais presente, na medida em que a publicidade se transformou em algo que antecipa a produção. Brigando pela sobrevivência e hegemonia, em função da competitividade, as empresas não podem existir sem publicidade, que se tornou o nervo do comércio.

Em suas palavras, a penetração da publicidade nas atividades humanas é exercida com tanta profundidade, que não existe ética naquilo que é propagado. É um processo que potencializa a técnica de forma tão incomum que “escapa sob muitos aspectos, ao domínio da política e se torna subordinado ao mercado”.

O conhecimento científico, objeto da modernidade esclarecida, fracassou quando baseado na técnica estabeleceu uma aliança para controle político e econômico da sociedade. Através dos veículos de comunicação, a ordem neoliberal produziu setores sociais adaptados às lógicas do mercado e incapazes de separar autonomia e opressão. Tomados pela racionalidade da informação, os sujeitos se entregam ao desequilíbrio nas relações e no jogo duplo entre cultura e barbárie.

A cultura então, não existe por si, mas por finalidade mercadológica. Parece difícil entender até mesmo os limites entre Estado e capital, se considerarmos a forma como o neoliberalismo é difundido pela mídia como base da democracia, atribuindo o direito de viver à liberdade de consumir. O próprio exercício da política está sujeito a esses códigos, questão percebida por algumas narrativas do Festival.

Neste sentido, pode-se dizer que alguns jovens percebem a opressão midiática e reclamam sua influência tirânica na sociedade. Ainda que se reconheçam imobilizados diante da força ideológica que a sustenta, uma vez que, o perigo da cultura tomada

pelo mercado não diz respeito apenas ao consumismo. Adorno e Horkheimer (1997) alertam sobre a barbárie vestida de boas intenções e que corrompe a consciência crítica dos homens sobre si e sobre o mundo. Fabiano e Silva (2012, p. 1082) apontam urgência de considerarmos essa questão:

O acirramento de violências e atitudes irracionais, travestidas de princípios democráticos e liberdade individual, requerem uma reflexão sobre a atuação dos mecanismos de formação ideologicamente comprometidos que legitimam processos de dominação social.

Comportamentos que poderiam ter sido subtraídos, perpetuam-se no senso comum graças a informação manipulada. A ideologia apresentada como coisa e a interpretação dos fatos como a mídia dá, omite as contradições e torna legítimo e natural discursos únicos e opressores. Pois a vida deve ser o espetáculo vendido pela indústria cultural, para o bem da ordem e dos poderes constituídos.

5.3 DIVERSIDADE E HIERARQUIAS

A unidade anterior mostrou o quanto os jovens são afetados pela desvalorização social construída pelas bases normativas da modernidade. Assim, nesta parte, observaremos as canções por esse ângulo, levando em conta contornos sociais, culturais, regionais e outros aspectos que autorizam a ordem.

Ana Paula aponta em “A chance de mudar o mundo” a primeira questão:

Pesquisa aí
São milhares
Espancadas, sofrendo caladas
Quantas mulheres estupradas
Um horror!
Parece até um filme de terror

Queremos que nos vejam
Com a mesma igualdade
E capacidade
Na sociedade
Temos direito à liberdade

Não somos objeto sexual
Não temos só corpo
Temos sentimentos
E não é pouco.

A canção reclama sobre maus tratos contra a mulher, circunstância que para a compositora aparece como incômodo. “Parece até um filme de terror”. Cobrando mudanças nas relações de gênero, ela pondera sobre a capacidade/aptidão da mulher assim como sua emancipação social. “Queremos que nos vejam com a mesma igualdade / Temos direito à liberdade”. Ana Paula indica mais um protesto recorrente das mulheres; a veiculação da imagem feminina apenas como objeto sexual que ignora sua sensibilidade de corpo e sentimentos. “Não somos objeto sexual/Não temos só corpo”.

Esta narrativa questiona a subjugação da mulher enquanto propriedade e o trato de inferioridade/jogos de poder nas relações de gênero. Mesmo com os avanços das políticas públicas dirigidas a questão, o cotidiano feminino ainda se vê impregnado por essas práticas.

Em “Sonho abortado” de composição desconhecida, há outra narrativa que amplia essa discussão:

Tudo que um filho quer em uma mãe
É carinho e proteção
Não deixe que nenhum pensamento ruim
Se torne uma atitude
Pois saiba que a vida começa
A partir do primeiro batimento cardíaco
Não tire o dom que Deus deu as mulheres
Dom de uma vida gerar outra.

O tema e os argumentos sobre reprodução e gestação postos como dádivas, apontam uma crítica ao aborto e afirmação do papel tradicional da mulher. Para o compositor, todo filho espera receber carinho e proteção da mãe, censurando qualquer valor que conteste a ordem, “pensamento ruim”. Parece que, baseado em um ponto de vista moral e/ou religioso, a narrativa traz uma advertência sobre qualquer atitude que ameace a gravidez. Discursos como esse são naturalizados pela sociedade para indicar o comportamento ideal às mulheres; fidelidade aos códigos morais e obrigação com as funções reprodutivas, independente as razões ou a conjuntura que as tenham vitimado.

Ainda sobre o debate sobre gênero, a canção “A minha história” de Luís Henrique, apresenta outra questão:

No Otávio Mangabeira vai rolar um pagodão
 As novinha do colégio vai descer até o chão
 (...)
 Dinheiro não é problema dinheiro é solução
 Dá um trocado pra novinha e ela empina o poposão

O jovem parece entusiasmado com a festa da escola, onde ele diz que garotas “novinhas”, irão dançar. “As novinha do colégio vai descer até o chão”. Apontando o dinheiro como solução e capaz de comprar a exibição das jovens, Luís Henrique parece confiante na conquista ou algo assim. “Dá um trocado pra novinha e ela empina o poposão”. Ao expor que se pagar vai conseguir, o compositor reproduz outro discurso recorrente nos códigos machistas.

Na canção “O jovem nordestino”, Roberto define mais um estereótipo alimentado pelas representações sociais:

Nesse verso nordestino em forma de canção
 Vou contar uma situação que é difícil de falar
 Desde pequeno só escuto, que nordestino é matuto
 Quando tiver mais adulto, tem que ir embora trabalhar

Em seus versos, Roberto revela que desde criança ouve que, o nordestino adulto precisa deixar a terra para buscar trabalho. São duas questões que parecem difíceis para o jovem; sair da terra a trabalho e ouvir que é “matuto” por ser do Nordeste. A expressão usada especialmente na cidade grande aos sujeitos do interior, aquele que vem do “mato”, mostra um pré-julgamento sobre suas capacidades ou limitações de lidar com realidades estranhas ao seu cotidiano.

Mas a canção pode também nos levar a reflexões mais amplas. Ela destaca um, dentre outros preconceitos ao nordestino, e geralmente ditos com muita naturalidade, especialmente nas regiões Sul e Sudeste. Um problema arraigado no país, e que vai além de limites geográficos. Há um incômodo com as condições étnicas raciais, sociais e culturais das populações de regiões periféricas que habitam aquelas mais “civilizadas”. A relação de superioridade e intolerância sobre esses grupos também aparece de forma tênue, e às vezes, até sem perceber, mas também por trás de intenções disfarçadas. Nutrir a transformação da diferença em superioridade através de rótulos rurais ou periféricos, a exemplo o “matuto”, carrega e legitima veladamente a ideia de superioridade do homem “civilizado”.

A narrativa “Sou do rap” de Leandro, mostra outra queixa:

Falo da greve
 Relato a invasão
 A negrada na febre
 Do vírus exclusão
 Onde é que tá o governo
 Cadê a UNESCO
 Não sou ideia
 A humanidade de hipócrita
 Que quer minha miséria
 E me apunhala pelas costas

Nesta canção, o jovem denuncia a condição de exclusão do negro e parece exaltar a greve e a invasão, duas reações necessárias ao povo na luta por direitos. Leandro parece sentir-se traído pela ineficácia das ações políticas diante as restrições/desigualdades decretadas a ele pela sociedade. “A humanidade de hipócrita que quer minha miséria, me apunhala pelas costas). Ao fazer alusão da exclusão como uma doença social, o compositor denuncia problemas na convivência cidadina comuns a muitos jovens. “Virus da exclusão”. Não ter outra saída a não ser lutar pela cidadania através da “invasão” ou da “greve” enquanto negro pobre e trabalhador sem terra.

O jovem nos mostra seus conflitos provocados pela hierarquia de raça, classe e função social, e exhibe os estigmas que o jovem pobre carrega pela hostilidade das construções ideológicas que somente reforçam a exclusão. As lógicas de poder instituídas em nossa sociedade limitam a inserção da juventude pobre no contexto produtivo, seja no educativo ou no trabalho. E quando isso é permitido, as possibilidades de expansão são mínimas.

Finalizamos com a canção “Pluralidade singular” de Joice, que elabora um discurso a favor da igualdade apesar das diferenças:

Mas nós formamos uma só voz
 E bem dentro da gente bate forte um coração,
 Que canta e grita: Liberdade, liberdade, liberdade
 Preto, branco, amarelo, cafuzo e mulato,
 Índio, mameluco, europeu ou asiático,
 Somos todos herdeiros dessa miscigenação.

A canção expressa sobre relações sociais que se equilibram em decorrência de ideias e sentimentos comuns. “Mas nós formamos uma só voz, bem dentro da gente bate forte um coração”. Para a compositora as diferenças raciais são resultado da miscigenação, e por consequência, uma herança genuína. “Somos todos herdeiros dessa miscigenação”. Exibindo a convivência entre raças de forma tão descomplicada

e incontestável, a narrativa não revela os mecanismos quase sempre naturalizados e produtores de injustiças, como vimos nas narrativas anteriores, e acaba reforçando a errônea, mas propalada “democracia racial”.

Utilizamos a lente nessas canções para apontar alguns dos problemas da juventude, no que tange as diferenças e as relações de opressão, revelando questões sensíveis para a crítica da não cidadania. Deste modo, tendo em vista o que os jovens disseram, como podemos pensar as questões da diversidade no plano das hierarquias?

Apesar dos princípios universais que regulam a igualdade de direitos sem distinções de qualquer espécie e do Estatuto da Juventude (2013), que nesse aspecto propõe um cuidado especial à juventude, o repertório em questão revela que essa concessão ainda está distante da realidade.

O Projeto Estação Juventude indica dois problemas que comprometem as relações de direito e igualdade:

a dimensão sócio-política, que remete à não acessibilidade à representação pública, à intolerância social, à ausência de equidade e à presença de preconceitos que resultam em discriminações e segregação sócio espacial.
a dimensão subjetiva e cultural, que remete a trajetórias pessoais nas quais se vivenciam sentimentos de “apartação”, de não pertencimento, de não ser “semelhante”, de abandono, de expulsão (BRASIL, 2014, p. 37)

Além das questões econômicas que acometem desigualdade de renda e de acessos, percebe-se que o fenômeno da exclusão também está ligado a problemas sociopolíticos, subjetivos e culturais. Prado e Perucchi (2011, p. 348-349) dizem que esse contexto é historicamente construído e se sustenta:

[...] através de duas lógicas: a da classificação social, particularmente fomentada e realizada pelo Estado e pelas ciências, e a lógica da inferiorização social, que possui mecanismos ideológicos e cognitivos para sua materialização.

Para os autores as segregações produtoras das exclusões sociais acontecem de muitas maneiras, “desde o aniquilamento humano e a violência social até formas de inclusão subalternizadas”. São processos sustentados por dogmas e intolerância que afetam particularmente a classe popular, e atuam sob a ótica da classificação e inferiorização. Apesar da ligação dessas últimas, a operação de cada uma incide em métodos diferenciados, mas que se completam.

Sobre a classificação recai a subordinação disfarçada em funcionalidade de uma ordem socialmente construída para manter os jogos de poder. Mas por mostrar-se numa “relação entre funções sociais e legítimas, é potencialmente uma relação de opressão ainda não politizada”. Os sujeitos são recíprocos às hierarquias e não se reconhecem em condição subalterna, quase sempre ocultando os antagonismos das relações de poder.

Em oposição à subordinação firmada no esteio das organizações funcionais, os sujeitos politizados percebem na “inferiorização social uma injustiça historicamente construída, tomando a ordem social como objeto de questionamento, reflexão e interpelação”.

Há, portanto, uma comparação necessária entre permanência e ruptura de processos históricos, reconhecendo no último caso, oportunidade para:

[...] o exercício da desconstrução de significados cristalizados e rígidos e das classificações e inferiorizações, o enfrentamento político na arena pública e a configuração de uma identidade coletiva como categoria analítica do processo de constituição de um nós, um sujeito coletivo, são de extremada importância. No seio das relações de opressão está o anúncio dos limites da objetividade e da inteligibilidade do social (PRADO e PERUCCHI, 2011, p. 349)

Neste sentido, o caráter de dominação das hierarquias só é percebido quando os agentes em jogo se identificam oprimidos e buscam romper com quaisquer disfarces da funcionalidade e naturalidade dessas construções. A naturalização e o preconceito estão impregnados nos jogos de poder como projeto, visto que:

Eles são utilizados para conservação e extensão dos processos de dominação social, o que significa tomar então o preconceito como um regulador das interações entre os atores e grupos sociais, mas com uma finalidade própria: não permitir que relações subordinadas se transformem em política, ou seja, em relações de opressão (PRADO; PERUCCHI, 2011, p. 350).

As astúcias da hierarquização fazem parte da percepção-cognitiva do poder e carregam intenções históricas de impedir ou imobilizar litígios políticos dos excluídos. E aqui podemos pensar a atuação dessa lógica não apenas nas relações de gênero e de raça, nas diferenças culturais ou regionais, mas incluir nesse rol a hierarquia geracional.

De acordo Castro (2011, p.300), a juventude é vista a partir da experiência adulta numa escala inferior:

Os jovens tem sido objeto do discurso do outro- seja o da autoridade conferida à geração mais velha, seja o dos saberes disciplinares – e que, portanto, silenciados e enredados nas estruturas de dominação as quais eles mesmos desconhecem, continuam a se subjetivar como tutelados, invisíveis.

De acordo Dayrell (2009) é muito variada à forma como cada sociedade lida para representar as transformações de cada sujeito em determinada faixa etária, reconhecimento visto de formas diversificadas e conforme condições sociais ou culturais. Abramo (1994, p. 60) diz que a autonomia juvenil irá depender da dimensão de seus encargos, quanto mais responsabilidades assumidas socialmente, maior liberdade nas relações familiares e em outros espaços. A autora relaciona essa independência ao universo do trabalho:

Para esses jovens e adolescentes, o trabalho tem, além do caráter de necessidade, o de via de acesso a uma autonomia desejada em relação à família, tanto no sentido de maior independência e liberdade de ação (onde se incluem também as decisões sobre as alternativas entre trabalho e educação), pois o trabalho confere maturidade e respeito no interior da família, como no sentido de possibilidade de consumo [...]

Podemos compreender, portanto, que a emancipação dos jovens dos setores populares está ligada à sua capacidade de trabalhar para escapar da vida massacrante, seja para articular expectativas de futuro ou pelo poder de consumo. Entretanto, isso não é uma experiência que agrega todos com a mesma intensidade de forças, pois nem todos os jovens oprimidos encontram oportunidades de romper com as carências que envolvem seu cotidiano.

A negação dos direitos básicos à juventude pobre, negra e da classe trabalhadora, evidencia sua visibilidade no espaço público, mas na ótica de problema social. Os conteúdos das canções desmentem qualquer visão romantizada da juventude, e podemos dizer que ainda são mínimos os limites entre diversidade e desigualdade. Quanto maior a vulnerabilidade das vítimas, maiores serão os estigmas, estereótipos e preconceitos a mantê-las situadas em escalas sempre inferiores e sob os domínios das hierarquias.

5.4 RESTRIÇÕES E VIOLÊNCIAS

Algumas situações cantadas no festival podem revelar como as relações autoritárias dificultam o convívio razoável no lugar social. Por isso, nesse subtema, indagaremos a dimensão das engendradas pelos padrões culturais da sociedade. A narrativa “Violência contra a mulher”, na qual Jádna pede respeito por sua condição, é um exemplo:

Homem que bate em mulher
 Não presta
 Mulher escondendo que apanha?
 Ninguém aguenta

Já existe uma lei
 Que defende a mulher
 Amigo, pois é
 Mas só que dessa lei
 Eu não posso me gabar
 Porque pra ela existir
 Uma mulher teve que apanhar

Jádna critica tanto o homem que usa a força contra a mulher como a própria mulher que permite ser agredida. Ela menciona a lei que coíbe esse delito, mas lamenta que a sociedade tenha alterado o código penal somente após uma mulher ter sido vítima. “Porque pra ela existir uma mulher teve que apanhar. É provável que a Lei apontada pela jovem refira-se a 11.340/06. Conforme seu histórico, o Brasil apenas se posicionou contra a violência doméstica depois que Organizações Não Governamentais e a Comissão Interamericana de Direitos Humanos (OEA) intervirem no caso da mulher que deu seu nome à Lei Maria da Penha (OBSERVE, 2011).

Infelizmente, a negligência e omissão da sociedade apontada na canção, conforme Perrot (1992, p. 167-213) é desfecho do comportamento da ordem quando “a distinção entre o público e o privado implica uma segregação sexual”. Não somente no que toca ao segmento biológico, mas ao discurso naturalista, que insistindo na “existência de duas “espécies” com qualidades e aptidões particulares”, também legitima as hierarquias entre os opostos.

Em “Realidade nua e crua”, Beatriz e Fernanda se mostram desencantadas com problemas de violência em contexto diferente, mas também produto do descaso da ordem:

Vidas, quase todas perdidas
 No meio desse mundo de armas, drogas e intrigas
 Isso me deixa alucinado
 Vendo um menor fortemente armado
 Vendo uma criança perdendo sua infância
 Isso é muita abstinência
 Isso faz parte da sobrevivência

O discurso descreve crianças em circunstâncias vulneráveis, que envolvidas no universo do crime têm a infância corrompida . “No meio desse mundo de armas, drogas e intrigas/ Vendo uma criança perdendo sua infância”. As jovens parecem dizer que estar sob essa condição é como renunciar o sentido da própria vida, ou lutar apenas para se manter vivo. “Isso é muita abstinência/ Isso faz parte da sobrevivência”. E seguem explicando:

E você sabe porque isso acontece
 Uma mãe que maltrata filho
 O filho nunca esquece
 Ai fica pesado, filho alucinado
 Revoltado, desesperado
 E pelo crime enganado
 E muitas crianças sendo usadas
 Maltratadas, abusadas e espancadas
 E quando isso acontece ela fica revoltada

Segundo as compositoras esse desfecho é resultado da violência doméstica, onde as crianças não têm outra saída a não ser o engodo da delinquência. Como as mesmas explicam, o ambiente em que estão expostas é o fundamento da própria condenação infantil. “Maltratadas, abusadas e espancadas/E quando isso acontece ela fica revoltada”. Aqui vemos descritas formas de violência no recinto doméstico e social. As tramas que envolvem a violência na cidade mudam de contexto, contudo, não deixam de ser consequência dos conflitos entre as estruturas de classe e do lugar social.

A violência contra a infância não está apenas nos noticiários e é muito real e próxima, como nos mostra Misael em “Pátria amada”:

Teixeira de Freitas está na lista dos mais procurados
 Por roubo, crime, assassinato
 Aqui eu vejo meninos bandidos querem ser
 De 12 e de fuzil eles “enquadra” até você
 Que não tem nada a ver com isso

Por causa de alguns, nós que corremos risco.

Querida pátria amada que não é gentil
 “muleque” com fome, pastor de fuzil
 [...]

 Ordem e progresso é o que todo mundo queria
 E não ver mais “muleque” morto na periferia
 Extremo Sul baiano cotidiano difícil
 “muleque” roubando para alimentar o vício
 Aqui muitas vezes eu fico a pensar

Essa canção narra sobre as condições de violência na cidade de Teixeira de Freitas, que também não tem poupado a infância. “Aqui eu vejo meninos bandidos querem ser/De 12 e de fuzil eles “enquadra” até você”. O discurso transmite a sensação de ameaça por um contexto, cuja responsabilidade o autor atribui a indiferença do poder público. “Querida pátria amada que não é gentil/ Ordem e progresso é o que todo mundo queria”. Percebe-se que para o jovem, assim como nas canções anteriores, é difícil lidar com um cotidiano em que as pessoas, especialmente crianças, tenham de sobreviver sob o domínio da violência. Conjuntura que, como o próprio compositor mostrou, atinge toda sociedade. “Extremo Sul baiano cotidiano difícil, “muleque” roubando para alimentar o vício”.

“Protesto Mundial” de Gilson também mostra que a violência é uma questão trágica do dia-a-dia dos cidadãos:

Hoje se passou mais um dia
 Tantos problemas sem resolver
 Violência, drogas e morte,
 Não dá vontade de viver

A narrativa revela contrariedade do compositor frente aos problemas que envolvem seu cotidiano. Há um sentimento de perda de sentido da vida nos versos de Gilson, talvez por precisar lidar com questões que fogem de seu controle. Mais uma vez, percebe-se desapontamento na juventude com a instabilidade de circular na cidade. A vida precisa seguir, “hoje se passou mais um dia”, e a omissão do poder público também prossegue protagonista nos espetáculos de exclusão e violência urbana.

Leandro, em sua narrativa “Sou do rap”, também descreve uma recorrente luta contra a violência.

Senti a covardia
 Fina e escura
 Quem não aprende em casa
 É ensinado na rua

Tem que ficar ligado
 Se não é game over
 A vida é uma só
 Não tem clone ou cover
 [...]

O nego que quer ser treta
 Tem sede de sangue
 Vive em torno do tráfico
 Sequestro e gangue
 Carro no desmanche
 Sai novo e equipado

Essa narrativa evidencia testemunho de um ato de covardia contra alguém que, para o compositor, sofreu uma lição na rua por desconsiderar os ensinamentos de casa. Leandro percebeu que nessa circunstância, sobreviver não é tarefa fácil, precisa estar atento e se cuidar, senão é o fim. “Tem que ficar ligado/ Se não é gamer over”. Isto porque, como ele aponta, viver em torno do tráfico precisa ter astúcia e disposição para todo o comportamento que o crime exige. “O nego que quer ser treta , tem sede de sangue/ sequestro e gangue”. E continua:

[...]

E a vida dos loucos
 Que nascem nas favelas
 E morrem nas vielas
 Com os tiros de matraca
 E o vício de pó e pedra
 Sou Black Power nato
 Sou rastafári vivo
 Funkeiro indignado
 Com as drogas e homicídios
 [...]

Eu vou nessa
 No meio dos sangues bom
 E dos traíras cobras cegas
 Diabo dá com uma mão
 E rouba com as duas

O jovem diz ser um funkeiro aborrecido com o cotidiano dos jovens das favelas, mortos por execução ou mantidos sob o vício das drogas. “E a vida dos loucos que nascem nas favelas, e morrem nas vielas com os tiros de matraca e o vício de pó e pedra”. Mas apesar do que testemunha, ele parece resistir, pois diz se relacionar com “sangue bom”, talvez grupos não envolvidos no crime. Mesmo convivendo com a traição dos “cobras cegas”, ele parece dizer que se defende das tentações, pois quando a oferta é muito boa a cobra vem em dobro. “Diabo dá com uma mão, E rouba com as duas”. O compositor revela o cotidiano na lógica das disputas por territórios, contexto que ele precisa se adaptar, “vidas do loucos, tiros de matraca, traíras cobras cegas”, mesmo resistindo ou negando ser o que os outros querem que ele seja.

Para Adorno¹³ (2002), os jovens que são vítimas de situações como a de Leandro, revelam uma situação muito mais grave do que a dos infratores.

De novo trazemos a canção “Viva a liberdade” de Alexandro, para relatar outra forma de hostilidade, que é tão ou mais perversa que a mostrada nas canções anteriores:

Violência se repete!
Cai um trabalhador!
Mundo desonesto, a vida sem valor.
Somos censurados, alguns acorrentados,
Medo e crueldade caminhando lado a lado.

Tantas coisas ruins! No dá pra suportar!
Você pensa em desistir, pensa em parar...
Entra em depressão... Deseja se matar!

Ao citar a morte do trabalhador ou a opressão das pessoas sob o domínio do medo e da crueldade, o compositor parece queixar-se de uma dinâmica social que banaliza a vida. “Mundo desonesto, a vida sem valor”. Diante sua realidade, há um descontentamento que o sensibiliza a ponto de se frustrar com a própria vida. “Você pensa em desistir, pensa em parar... Entra em depressão... Deseja se matar!”. Dizer que se sente censurado e acorrentado, sugere Freud (1989), sobre a renúncia da expressão da natureza humana, que reprimida e não eliminada, hora ou outra aparece como um lembrete do quanto custa viver na civilização.

Infelizmente a ordem moral e os mecanismos psíquicos, não impedem a naturalização da violência na sociedade, como aponta a canção “Mundo Melhor” de Thiago:

Onde há preconceito,
tanta Violência, tanto desacerto
Sem nenhuma providencia
Onde o amor se esfriou, o ódio
Aumentou e a união acabou

Até quando viver assim?
Em um mundo tão cruel,
onde Reina a injustiça,
o inocente se torna
Torna um réu

O jovem parece dizer que a sociedade está em crise provocada pela violência e falta de solidariedade. “Onde o amor se esfriou, o ódio aumentou e a união acabou”. Há um aborrecimento por conta do desinteresse político no trato com a sociedade, pois

¹³ Texto publicado após o ciclo de debates Juventude e Contemporaneidade, realizado em São Paulo entre maio e junho de 1998.

em vista dos desacertos sociais, todos são sacrificados. “Sem nenhuma providência/ Onde Reina a injustiça, o inocente se torna torna um réu”. Thiago provoca um sentimento de que toda a sociedade está em perigo, desde as delinquências urbanas até as vozes conservadoras que disseminam ódio e preconceito. Estas últimas, ao incitar ataques e linchamentos públicos por exemplo, podem ser incluídas nas múltiplas formas de violência, desrespeito e violação dos direitos humanos.

Ao cantar “Guerra interior, paz interior”, Thiago faz eco a ideia anterior e considera que as hostilidades do cotidiano são efeito dos desajustes sociais:

Da janela olhando pra ela
Rua fria, crua
Ela não é bela
Eu vejo o mal, pura desordem

Veja você mesmo e tente ser forte
Campo minado, muita destruição
Criada pela sociedade, te falo então:
Como pedir paz se você só faz a guerra

Ao observar o meio que o circunda, o jovem percebe que a desordem é produto da insensibilidade e da maldade que circula pela rua. “Rua fria, crua /Ela não é bela/ Eu vejo o mal, pura desordem”. Para Thiago, é preciso encontrar força para viver sob constante perigo, circunstância contraditória tecida pela própria sociedade, que ao passo que pede paz, promove a guerra . “Campo minado, muita destruição, criada pela sociedade”.

De acordo, Adorno (2002), esta é uma preocupação recorrente entre as pessoas, o fato da exposição a qualquer momento a ataques e ameaças, e o sentimento de que as instituições encarregadas de zelar pela segurança e proteção não tem cumprido seu papel.

Aqui podemos reparar a dualidade de dois polos na “guerra” apontada na canção e real em nossa sociedade. “A visão mais estrutural da violência tem sua gênese na explicação, seja dos conflitos/desordem, seja dos mecanismos de funcionamento do social/ordem” (DIOGENES, 1998, p. 114). A bestialidade material e visível, que ocasiona o crime e todos os efeitos que dele decorre, deixa na penumbra a violência suscitada nos campos do poder. Essa última, não tão explícita e mais astuta, é disseminadora quase imperceptível da barbárie.

Conforme as narrativas analisadas, como podemos decifrar os sentimentos dos jovens diante o cotidiano de violência urbana?

Cada narrativa apresentada, revela circunstâncias de violência testemunhadas e interpretadas de modo particular. Podemos dizer então, que interpretam e vivenciam as questões do meio social a partir do contexto de sua cultura, como indica Gertz (2008, p. 10):

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria símbolos, ignorando as utilizações provinciais), a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível — isto é, descritos com densidade.

Para o autor, a cultura se configura um mecanismo denso de significados compartilhados no coletivo e que vão além dos elementos que podem ser inventariados. No cotidiano das canções apresentadas, os jovens nomeiam, significam e resinificam a violência a partir de mecanismos de dominação e/ou como estratégia/pulsão de sobrevivência. Para Bedin (1998, p. 165), essa questão pode ser explicada pela relação interativa entre ser sujeito e objeto de um processo civilizatório posto a prova continuamente. De acordo o autor:

Ao consumir a cultura de seu habitat, o indivíduo se vê impelido a conviver com outros personagens sociais, a compatilhar rituais, operaciortaíizar a comunicação com os demais pela linguagem, a exprimir sua subjetividade, bem como confrontá-la com outras. E na mediação entre estas, vivência a vertigem de, ao respeitar as normas, em suas práticas, responder ao projeto moderno de normalidade, de ordem.

Segundo Olivien (2010), para analisar esse problema é preciso levar em conta que na construção da sociedade brasileira, a base do recurso da violência, sempre foi negada no plano ideológico. Holanda (1995, p. 164) diz que no projeto civilizatório da modernidade, o “homem cordial” seria a contribuição do Brasil para o mundo:

A tese de uma humanidade má por natureza e de um combate de todos contra todos há de parecer-nos, ao contrário, extremamente antipática e incomoda. E é aqui que o nosso “homem cordial” encontraria uma possibilidade de articulação entre seus sentimentos e as construções dogmáticas da democracia liberal.

Porém as bases autoritárias de uma sociedade diversa, desigual e de estruturas privadas e públicas hierarquizadas desde a Colônia, revelam a contradição da índole “pacífica” identificada como um caráter nacional. Mito que segundo Olivien (2010, p.

9), parece ter se dissolvido por conta da repressão política a partir de 1964, quando a classe média foi atingida diretamente pelos órgãos de segurança nacional.

Por isto, optar pelo termo violência na cidade implica em preservar a ideia de que a violência tem raízes sociais, manifestando-se em contextos diferentes que não podem, entretanto, ser considerados como seus causadores.

O projeto econômico voltado para os interesses estrangeiros, através da política de exceção e opressão dos operários, possíveis pela desarticulação dos sindicatos e pela ideologia do binômio “segurança e desenvolvimento”, ou seja, repressão e acumulação do capital. Problema que atingiu a cidade e o campo. Contudo, o uso da força sob as classes dominadas, na qual trabalhadores “rebeldes” sempre foram considerados perigo em potencial, permanece bem atual na sociedade que se constituiu a favor da hegemonia dominante.

É neste contexto que explica umas das raízes da violência, e talvez a mais perigosa, de nossa sociedade:

[...] a questão social passa a ser considerada um caso de polícia e se criam inúmeros mecanismos de intimidação e controle que perduram até hoje, dos quais o mais bizarro talvez seja o fato de que, num país que sabidamente não consegue oferecer emprego a toda população em idade de trabalhar, um indivíduo possa ser detido sob a acusação de vadiagem por não portar carteira de trabalho assinada. Em outras palavras: em vez de combater o desemprego, o Estado combate o desempregado (OLIVIEN, 2010, P. 7).

Podemos atribuir comportamento igual ao Estado, que ao negar ou relativizar aplicação de políticas preventivas para proteção, zelo e qualidade de vida do público infante juvenil, perpetua essa questão social. Mesmo que apresente natureza dinâmica, no Brasil, o capitalismo não consegue integrar toda a população em idade ativa ao sistema produtivo.

Os excluídos, desempregados e subempregados, configuram quase a totalidade do setor informal da economia urbana, na qual estão incorporados os recém chegados, mas também outros à margem do mercado de trabalho. Deste modo, a violência pode ser percebida como um instrumento de perpetuação de poder, assim como lógica de sobrevivência da população dominada. Ela passa representar para as camadas dominadas uma estratégia de satisfazer a questão econômica, mas inclusive objeto de resgatar “parte do excedente daqueles por quem foram expropriadas”.

Compreendemos, portanto, que o conceito marginal seja uma referência aos sujeitos não incluídos ao sistema produtivo e à criminalidade dos setores populares, revelando classificação entre “classes trabalhadoras” e “classes perigosas”. Realidade que é manipulada pelo poder econômico, através dos mecanismos ideológicos, para perpetuação do status quo.

Ainda tendo em vista a abordagem de Olivien (2010, p. 12), conceber o problema da violência é bem mais que apontar fatos disseminadores de instabilidade e insegurança na cidade, mas reconhecê-la como plano político:

De fato a violência é alçada ao *status* de “questão nacional” entre nós, quando o modelo econômico entra em crise e torna-se difícil continuar lançando mão do discurso da segurança nacional porque não existe mais a ameaça da guerrilha. Com o recrudescimento da inflação, do desemprego e da crise política é preciso criar um novo bode expiatório.

Este é o personagem usado para tranquilizar a classe média e afastar o trauma de sua ruína e todos os dramas que isso traz; proletarização e perda do poder econômico adquirido durante os anos do milagre econômico. Assim, a violência citadina é tomada pelas manchetes com intuito de promover o medo e justificar a repressão policial, não pela proteção ou segurança pública, mas enquanto instrumento de coerção e preservação das estruturas dominantes. Neste sentido, a espetacularização da violência na cidade, elevada a transtorno social pelo mesmo movimento ideológico, permite que a corrupção política e/ou outros mecanismos de exclusão a serviço da ordem neoliberal sejam minimizados ou ocupem plano secundário.

Essas elaborações hierarquizam a imagem da sociedade em dois polos, que aparecem com denominações opostas e intencionais: “os “homens de bem” (possuidores de bens) e outra dos “homens de mal” (não possuidores de bens)”. Como se no mesmo território existissem duas sociedades, este projeto disfarça e tem o dom de preservar duas coexistências necessárias, pois uma sustenta a continuidade da outra.

Por isso, na delinquência atribuída à camada subalterna se concebe o estereótipo da violência enquanto fenômeno urbano:

O rótulo é importante, pois sugere que existe uma violência que é inerente à cidade, qualquer que esta seja. O problema, portanto, não seria brasileiro,

mas mundial e suas causas não seriam sociais, mas ecológicas, já que se imputa ao meio ambiente chamado de cidade a capacidade *per se* de gerar violência (OLIVIEN, 2010, p. 17).

Um acordo que também relaciona o aumento da violência urbana ao processo de abertura política, e explica a demonização dos movimentos libertários. Pelo visto, o nível da violência testemunhada ou sofrida no âmbito da cidade, tem suas raízes na forma feroz como desenvolve e se consolida o capitalismo, e nas tramas arbitrárias para manutenção das desigualdades. Isso significa dizer que a questão deste subtema, passa pelo campo da democracia, ou melhor, à medida que a sociedade possa arbitrar acerca dos assuntos dos interesses coletivos e superar a má representatividade política em que estamos assolados.

Adorno (2002) ressalta a insuficiência do denominado controle civilizatório descrito por Freud (1989), para contenção dos impulsos humanos nas tensões da sociedade. As tradicionais diferenças de classes; operários e patrões; trabalhadores e não trabalhadores; empregados e desempregados; os que tem acesso ao consumo e os que não tem; os conflitos de gênero, etnia, geracional e sexual, são os maiores instigadores da violência.

E a questão, não incide nas diferenças de classe, mas quando essa heterogeneidade representa relação autoritária entre o que situam os níveis superiores sobre aqueles em condição de inferioridade. Portanto, não se trata apenas da aplicação de leis que assegurem a integridade física dos cidadãos, mas de oferecer possibilidades para que a legislação seja compreendida por todos os segmentos, incluindo a juventude, como vias de garantir direitos humanos e convivência digna.

5.5 USOS URBANOS

Ocupar a cidade, significa transitar com segurança e experimentar de forma plena seus espaços. Assim, trataremos de alguns problemas enfrentados pelos jovens para usufruir do direito ao território citadino.

“O meu Brasil”, de Vanélia, expressa sua definição de cidade e predisposição em lutar por ela:

Venho falar da minha cidade
Ela tem respeito, atitude e coragem.
Não é para humilhar, mas tem capacidade.
Levanta essa bandeira e fala o grito da verdade.

A cidade para a compositora é espaço de respeito, e parece que para estar nela ou usá-la é preciso atitude e coragem. Vanélia acredita que falar dessa esfera é também reconhecer o potencial que possui para os que nela habitam. Ela passa essa ideia quando revela certa exaltação ou orgulho do local, e mesmo não dizendo com clareza, dá a entender seu desejo de modificar algo que não a agrada. “Não é para humilhar, mas tem capacidade”. Para isso a jovem cobra disposição e iniciativas para mudanças, talvez por potencialidades que não são levadas em conta ou respeitadas. “Levanta essa bandeira e fala o grito da verdade”.

Na canção de Natan, “Lembranças de raiz”,

Uma vila se destaca,
Não por ser interessante
Mas pela simplicidade
Em seu povo sorridente
Plantações eram seu forte
E assim sobreviviam
Com a carga transportada
Só chegava a alegria
Na Estação 103
Nome pouco inteligente
Mas como Posto da Mata
Que gerou toda essa gente

O jovem descreve a evolução de uma vila que apesar de simplória, já portava uma agricultura que fortaleceu sua economia. “Plantações eram seu forte e assim sobreviviam com a carga transportada”. Falando da vila “Estação 103”, hoje denominada “Posto da Mata”, a narrativa prossegue indicando as mudanças:

De pequena foi crescendo
Ganhando notoriedade e hoje nos assustamos
De não ser uma cidade
E avante nós seguimos com talentos florescendo
E orgulhosos dessa terra
Que aqui vão se firmando
Com isso vamos a luta
Em nossa liberdade
De um sistema arrogante
Que privou-nos da verdade

O compositor se revela inconformado com as restrições urbanas de um lugar que apesar do destaque, ainda não foi emancipado. “Ganhando notoriedade e hoje nos assustamos de não ser uma cidade”. Apesar do orgulho pelo local que habita, ele mostra que a população precisa lutar por melhores condições, talvez infraestruturas negligenciadas pelo poder público. “Com isso vamos à luta em nossa liberdade de um sistema arrogante que privou-nos da verdade”.

Em “País feliz onde o povo pouco lê”, Fernando mostra que possui um manual para lidar com as dificuldades e resolver seus impasses:

Procurei algo que fosse educação
 Mais nessa corrida da vida só achei ilusão
 Enquanto isso faço a minha revolução
 Com microfone na mão faço essa propagação
 Você entende que meu rap é informação

Que meu rap é suficiente
 que pode abrir a mente
 Mostrando que somos competentes
 Abre o olho nação
 O futuro tá nas nossas mãos.

Ficar ligeiro que o planalto tá bagunçado
 É tanto papo de lava jato que a educação foi pro ralo
 E muitos ainda não acreditam no que eu falo
 Só vai acreditar quando o mundo acabar

Você apoia a França na tela de seu iphone
 Enquanto no seu bairro vários morrem com fome
 E nem adianta esperar pelo SUS
 É mais fácil você ajoelhar pra Jesus

O jovem canta que a música é seu recurso para ampliar suas perspectivas e de autoestima e opinião. “Que meu rap é suficiente que pode abrir a mente /Mostrando que somos competentes”. Mas ao mesmo tempo, parece reproduzir o repertório da ordem, quando sugere aos interlocutores, “abre o olho nação”, que é preciso ter competência para controlar o futuro. “O futuro tá nas nossas mãos”.

Para o compositor, enquanto as pessoas dão atenção, ou na corrupção política evidenciada pela “Lava jato” ou em questões de outra sociedade, “França”, as próprias condições de vida e fruição do espaço público são negadas.

A narrativa de Fernando revela conflito que não dialoga com o direito ao espaço público; a fragilidade na experiência política dos cidadãos, que ignoram a alienação em que estão expostos. Bom exemplo são as notícias ou informações manipuladas,

que com propósito de encobrir a visão ou despistar a opinião pública, omitem os problemas reais e desigualdade no uso do lugar coletivo. “Você apoia a França na tela de seu iphone, enquanto no seu bairro, vários morrem com fome”.

Jádna nos apresenta uma questão parecida em “As manifestações”, e as indica como caminhos de reivindicar a posse da rua e dos direitos:

Venho aqui te falar
De algo que você já viu
Falo das manifestações
Que acontecem no Brasil

Você que é brasileiro
Já deve saber disso
Os políticos daqui
Não cumprem com seus
compromissos

Saúde, água e luz
E também educação
Não são 100%
Por isso a manifestação

Eu sou brasileira
E vou te falar
Devem andar nas ruas mesmo
E eu também vou manifestar

Tenho que te falar
De algo que está chegando
É a copa do mundo
Que aqui vai bombando

Esses manifestantes
Procuram os seus direitos
Pois as pessoas mais pobres
Também exigem respeito

Devem manifestar
Andando pelas praças
Pois o transporte público
Deveria ser de graça

Crianças nas ruas
Pessoas morrendo
E o dinheiro para ajudá-las
Está desaparecendo

Deveria ter hospitais
Com atendimento especializado
Deveria ter delegacias
Com policiamento reforçado
Deveria ter mais escolas
Para melhor aprendizado

Para finalizar

Contando minha vitória
Essas manifestações
Ficarão na nossa história.

A compositora defende o respeito aos manifestantes quando ocupam a praça pública, âmbito que pode ter funções ambíguas e nem sempre democráticas. A praça, portanto, é o lugar do conflito, que pode ser esfera do manifesto, subversão e lutas por direitos, “educação, saúde, água e luz”, ou do lazer, memória e da sociabilidade “Essas manifestações ficarão na nossa história”. Mas que não escapa do controle da ordem e manobras do mercado. “Pois o transporte público deveria ser de graça”.

Novamente percebemos na voz dos jovens, a crítica quanto aos arranjos para disfarçar e adiar as questões sociais que precisam ser observadas. Como as contradições entre a manifestação e a Copa do Mundo que se apresenta como farsa e objeto de lucro. A alegria temporária do futebol e as vitrines de tudo que o envolve, distrai e traz o esquecimento das reivindicações na praça. “É a copa do mundo que aqui vai bombando”.

Jádna descreve ausências de direitos, confiscados primeiro pelo descumprimento das obrigações dos gestores (os políticos) e depois pelo mercado das emoções baratas que se organiza para o gastar o tempo livre (SEVCENKO, 2001, p. 73). Ela está certa quando reclama atenção às crianças, pessoas que morrem, a deficiência dos hospitais e educação, e até mesmo a fragilidade da segurança pública. Mas o que a jovem não diz mas está garantido, são os engodos contra o cidadão e o “policiamento reforçado” para repelir os motins que se opõem a ordem.

Jaíne, na canção “Eu tenho fé”, aponta dilemas como os da canção anterior:

Às vezes me pergunto
O que está acontecendo?
É tanta coisa ruim
Que hoje o Brasil está vivendo
Corrupção, prostituição,

A política do país não está fazendo nada
Gasta o dinheiro em estádio
E as escolas ficam quebradas
Professores sem salário
E alunos ficam sem aula
O progresso só caindo
E a ordem diminuindo

A narrativa da jovem aponta sua inquietação sobre problemas sociais que tem afetado o Brasil e que para ela é consequência do desinteresse político. “Corrupção, prostituição/ escolas ficam quebradas/ Professores sem salário e alunos ficam sem aula”. Quando cita mal uso do dinheiro público, depredação de escolas e alunos sem aula, Jaíne destaca outros entraves que impedem ou limitam o uso democrático dos serviços urbanos pela juventude.

Assim como a narrativa que a antecede, esta também revela os contornos conflituosos entre as estruturas políticas e as carências de quem habita o espaço civilizado. O estádio torna-se prioridade sobre as escolas, alunos, professores como canta Jaíne, porque ele é a emergência do progresso e da mais-valia. De um lado a sociedade é controlada pelos modelos produtivos e racionais, no outro, o trabalhador pobre e da periferia perde suas referências e a de seu espaço, incluindo o domínio da própria consciência. A imprensa e a indústria da cultura cuidam bem disso, como escreveu Adorno e Horkheimer (1997, p. 153), o que importa é subjugar o cliente que se imagina como distraído ou relutante.

Na canção ‘Baseado em fatos reais’, Laércio destaca mais questões:

Mas são indiferentes,
 É laia fingida
 Só sabem discriminar
 Mas uma chance não dá,
 Fazendo a vida bandida!
 [...]
 É um amigo meu que era tão ajuizado,
 Estava desempregado
 Procurou nos jornais, andou demais
 Gastou todo seu sapato
 Dava de cara com as portas fechadas
 Não conseguia nada
 Voltava desconfiado.
 Não demorou cair na vida do crime
 Uma vida de perdição

Há uma crítica de Laércio acerca do tratamento injusto e preconceituoso da sociedade que retira oportunidades do emprego e muitas vezes leva os jovens a decisões em contraposição ao que se tem. “Mas uma chance não dá, fazendo a vida bandida!”. Ao contar a experiência do amigo, que mesmo se esforçando teve suas chances de emprego negadas, seguindo a vida do crime pela sobrevivência, ele expõe a negligência das forças políticas com a juventude. A busca pelo uso da cidade pode

conter caminhos antagônicos ao conceito de ordem. O lugar onde nem todos são favorecidos, transforma a criminalidade como única alternativa quando faltam direitos.

Como podemos compreender os obstáculos aos usos da cidade a partir das narrativas analisadas?

Reivindicar o direito a cidade diz respeito compreender direitos e deveres aos usos dos serviços e espaços integrados ao cotidiano, e necessários para a vida urbana. No entanto, é preciso reconhecer que as questões urbanas de nossa sociedade, perpassam pela lógica moderna e como o projeto de civilização se consolidou por aqui.

Conforme Bedin (1998, p. 163-167), o convívio na cidade se constitui a partir das adaptações dos sujeitos às estruturas da modernidade:

E na moderna civilização ocidental um dos fios de sustentação da unidade civilizacional e a racionalização da vida nas comunidades urbanas. Por isso, o alvo das ações planejadoras/reguladoras é a cidade. Espaço de objetivação da cultura moderna, o meio urbano, enquanto microcosmo simbólico e material constitui-se no território existencial da experiência histórica da modernidade.

Para o autor, a cidade moderna é âmbito de convergência e de relações de poder, e ao falar dela é imprescindível pensar no cidadão, sujeito e objeto da urbe, “do direito, da propriedade, do poder e do mercado”. Neste sentido, a vida coletiva se constitui sob o arbítrio da autoridade político-administrativa, e esta última, controlada pela ordem econômica que fraciona e delibera sobre os usos urbanos.

Explicando essa questão, Harvey (2008) aponta que as cidades nasceram respondendo ao projeto de concentração social e geográfica da receita excedente. Por isso, os usos urbanos atendem às finalidades de classe, uma vez que o excedente é expropriado de um lugar ou alguém, e a gestão dessa ordem é controle de poucos.

Santos (2000), também compreende que a política é forjada no limiar do mercado, e este não se configura como um ator, mas como ideologia, um símbolo. Assim, a cidade como um mercado é a base central de constituição do centro urbano, onde o consumo é o termômetro que delinea as diferenças e expressão dos fenômenos sociais.

Nesta perspectiva, o autor nos mostra os aspectos racionais de segregação no processo civilizatório:

Dois fatores jogam um papel fundamental. Ampliam-se, de um lado, as possibilidades de circulação, e de outro, graças às formas modernas de difusão das inovações, a informação constitui um dado revolucionário nas relações sociais. O radiotransistor era o grande símbolo. A ampliação do consumo ganha, assim, as condições materiais e psicológicas necessárias, dando à pobreza novos conteúdos e novas definições. Além da pobreza absoluta, cria-se e recria-se incessantemente uma pobreza relativa, que leva a classificar os indivíduos pela sua capacidade de consumir, e pela forma como o fazem. O estabelecimento de “índices” de pobreza e miséria utiliza esses componentes. (SANTOS 2000, p. 35)

Destarte, o espaço citadino assume o status da modernidade, do espetáculo e da vitrine, do *shopping* e da etiqueta, mas por consequência, configura-se também o hiato onde se instalam as contradições. “As relações sociais são condicionadas pelas relações de produção” (BENJAMIN, 1989, p. 122). De espaço de coletividade, a cidade é o âmbito do individualismo, onde se triunfa a razão sobre o corpo.

Sobre essas relações de conflito permanentes para ocupação do espaço urbano se elaboram as vivências individuais e coletivas. Para Sevecenko (2001, p. 129), esse fenômeno é deliberado pelos herdeiros dos novos arranjos globais e tecnológicos da cidade, onde:

[...] procura-se promover a ideia de sua refundação, não mais em bases históricas, democráticas e participativas, mas a partir de marcos dos novos tempos [...] É a reciclagem das cidades, esvaziadas de sua vida local e reduzidas a estereótipos destinados ao consumo de multidões turísticas cosmopolitas na legitimidade que a posse de moedas fortes atribui aos seus juízos culturais, à sua ansiedade por entretenimento e ao poder de compra.

Podemos compreender, portanto que a cidade é lugar de escoadouro e absorção do capital, como nos indica Harvey (2008), em que qualquer noção de direito está sujeita aos direitos de propriedade e a taxa de lucro.

Rolnik (1995) diz que de Babel a Brasília, o espaço público é a zona do conflito. A urbis fabrica sua cultura, o que não se refere apenas as experiências dos habitantes, mas aos registros e a materialização de sua própria história, que apontam as possibilidades de sua existência; tecnologia produtividade e trabalho.

É, portanto, arcabouço constituído pela maneira de organizar o território e a relação política de sua ocupação. Mas não é questão simples pensar que ao ser integrante

dele, significa inserção na vida pública. Como expresso pelos jovens do Festival, a participação política está fundada na condição de dominação ou de dominado nos segmentos das estruturas.

Contudo, na contramão dessa ordem, algumas canções evidenciam expressões populares por disputas pelo local público. A autora diz que é no contexto dos movimentos populares que o exercício produtivo e outras regulações do cotidiano, mesmo que por tempo ligeiro, perdem prioridade. Nessa circunstância, a cidade assume o caráter *civita*¹⁴ por inteiro:

Na passeata, comício ou barricada a vontade dos cidadãos desafia o poder urbano através da apropriação simbólica do terreno público. Nestes momentos, assim como nas festas populares como o carnaval ou as festas religiosas, as muralhas invisíveis que regulam a cidade, mantendo cada coisa em seu lugar e comprimindo a multidão do dia-a-dia, se salientam pela ausência. Quando o território da opressão vira cenário de festa, é a comunidade urbana que se manifesta como é: com suas divisões, hierarquias e conflitos, assim como suas solidariedades e alianças (ROLNIK 1995, p. 25).

Se na perspectiva dos civitas o conceito de cidade partia de sua dimensão política, é nesse contexto também que a autora indica o sentido de cidadão, aquele que habita a cidade e por direito participa da esfera política. É certo que no instante dos movimentos populares este sentimento é mais potente, o que não ofusca as ações do cotidiano. Como percebido nas canções, “tudo isso está presente, subjacente, nos gestos e palavras cotidianas dos habitantes da cidade”.

Nesse aspecto, para Harvey (2008, p. 74), o projeto de cidade desejado, não pode estar desarticulado das relações sociais e do ambiente:

O direito à cidade está muito longe da liberdade individual de acesso a recursos urbanos: é o direito de mudar a nós mesmos pela mudança da cidade. Além disso, é um direito comum antes de individual já que esta transformação depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo de moldar o processo de urbanização. A liberdade de construir e reconstruir a cidade e a nós mesmos é, como procuro argumentar, um dos mais preciosos e negligenciados direitos humanos.

Por essa ótica, o habitat urbano é o plano do sentimento de pertencimento a um universo favorável para convivência pública, numa perspectiva de equidade na valorização das pessoas e maneiras de participação na gestão pública. Entretanto,

¹⁴ A autora faz uma alusão à noção da cidade clássica romana no sentido da participação dos cidadãos na vida pública.

esta é uma conjuntura que perpassa pela sobreposição da dimensão política sobre a do mercado, ponto que aparece como dificuldade, como revela Lefebvre (2002, p. 142):

O urbanismo encobre essa gigantesca operação. Ele dissimula seus traços fundamentais, seu sentido e finalidade. Ele oculta, sob uma aparência positiva, humanista, tecnológica, a estratégia capitalista: o domínio do espaço, a luta contra a queda tendencial do lucro médio etc.

A cidade se define como espaço de interações de um mundo circunscrito pela estratégia neoliberal, num urbanismo financeirizado, de desterritorialização e mínimas chances de integração. Como escreve Rolnik (1995), e nos confirmam os autores das canções, a cidade é lugar de negócios dos poucos e de política urbana dirigida aos poucos.

Os usos da cidade de forma plena ainda encontram-se pouco palpáveis, e para obter o controle sobre o que desde sempre foi negado, talvez seja preciso fazer valer o que propõe Lefebvre (2002). Revolucionar os espaços sociais na dimensão que essa noção revela, é reconhecer todas as ambiguidades e contradições do cotidiano narrado pelos compositores. Para que, talvez, a democratização da prática cidadã chegue de fato às mãos de cada morador da urbis, em especial aos que mais se apresentem despossuídos deles.

Na prática, os jovens que ouvimos nessa dissertação, evidenciaram desigualdades, discriminações e outras adversidades sociais que o domínio das instâncias públicas não dá conta. Se considerarmos as perspectivas de juventude narradas, precisamos pontuar que são raros espaços de cidadania para a juventude pobre e de periferia.

Há uma complexidade manifesta sobre uma sociedade de consumo que os entregam às circunstâncias desiguais e sem horizontes concretos de existência digna. Os diferentes modos de pensar o cotidiano, a política, o meio ambiente, as relações, a região, a casa e a escola, nos mostram escassez de direitos e muitos deveres e ordens.

Não há, portanto, um modelo único de vida jovem, porque como aponta Abramo (1994), sociologicamente a imagem da juventude está ligada ao conceito de modernidade. Do universo social que ocupam, os autores dizem que seus caminhos e fórmulas de ser jovem são elaborados a partir dos limites que a sociedade dispõe

para cada um deles. E por isso, há de se repensar sobre os usos ou não usos dos hábitos urbanos da lógica moderna.

O que precisamos sublinhar enfim, é que quaisquer reflexões acerca desse universo, devem ser consideradas os projetos construídos pela cultura, no arbítrio da mídia e do mercado. Construções de padrões de imagens e consumo que dificilmente contemplam os jovens trabalhadores e de periferia, e se chegam até eles, é quase sempre sobre a perspectiva de problema social.

6 CANÇÕES, CULTURA E PODER

Vem cantar se expressar. (Fabrícia)

No último capítulo, contemplaremos o papel da música popular como instrumento de atribuição de sentidos aos eventos que povoam a vida cotidiana, e sua importância enquanto experiência estética e operação de intercâmbio (MORILA, 2006).

Nossa ocupação agora, será com alguns repertórios que anunciam o poder da canção na relação juventude/mundo; como meio de comunicação, criação, representação e adaptação a lógica do cotidiano. Na canção “Obra de arte” de Lucas, podemos perceber essa interlocução:

Sigo um caminho cantando
Apressado pelos reveses da vida
Ouço um estilo de pura simplicidade
Um axé, Olodum, um grito de vitória.
Cantada em versos por todos os cantos

Ele diz que cantar é sua estratégia de seguir em frente, apesar da velocidade e contrariedades de seu cotidiano. De acordo Lucas, o *axé*¹⁵, estilo cantado pelo “Olodum”¹⁶ é a sua inspiração, pois expressa um momento vivido de descomplicação “pura simplicidade”, ou quem sabe, um instante despreocupado.

O compositor parece dizer que a canção pode ser uma espécie de válvula de escape e êxtase (um grito de vitória), permissões normalmente negadas no tédio da rotina diária. “Sigo um caminho cantando/ Apressado pelos reveses da vida”. A narrativa expressa uma forma de entrelaçamento de mito, trabalho e dominação (ADORNO; HORKEIMER, 1997), e os múltiplos sentidos que o mercado assume para distrair seus consumidores. Uma questão a ser destacada é que o próprio grupo de música citado, “Olodum”, por ser expressão da população negra, apresenta essa tensão; pelo movimento que representa e pelo vínculo com a indústria cultural.

¹⁵ O *axé*, segundo Castro (2010), figura como uma interação de estilos e repertórios, tomada pelos interesses comerciais e mercadológicos para consumo principalmente no carnaval da Bahia.

¹⁶ De acordo Fisher (1993), o grupo Cultural Olodum é uma organização não governamental que tem como produto básico a cultura enquanto expressão de origem, história e cotidiano da população negra do Maciel/Pelourinho, bairro situado no centro histórico da cidade de Salvador, Bahia.

A narrativa sem título, de Yara, também fala sobre as expressões e ritmos baianos:

Te apresento a guitarra baiana
O princípio do samba, eu quero te mostrar.
João Gilberto, pular no trio elétrico,
Apresento Dodô e Osmar.

A compositora se reporta desde os cantores aos recursos, “guitarra elétrica/trio elétrico”, que transmitem a melodia típica do carnaval baiano. Quando mostra a diversificação na produção musical, Yara também nos lembra do Carnaval enquanto empresa que detém controle não apenas de recursos, mas da maioria dos profissionais e consumidores dessa estrutura.

O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas, como lembra Adorno (1996). Em “Nossa mistura”, Gabriel, Felipe e Denise, também expressa os mesmos sentidos da música baiana:

Cada canto que passo posso perceber
Que a cultura revela nosso jeito de ser
No axé revelamos a nossa cor
No timbau, repinique e agogô

Samba e regue que neguinho, misturou
No agito que nos contagia trazendo alegria
Que desce a ladeira do Pelô

Mas como em todo lugar
nem sempre a vida é bela
Crianças nas ruas estão passando fome
Enfrentando a vida como verdadeiros homens

Na Bahia é assim, a cultura revela
Bahia, Pelourinho, alegria de todo Brasil

Os compositores enumeram os elementos artísticos que fazem parte de sua cultura, “timbau, repinique, agogô, samba, regue”. A mistura e movimento entre sons e ritmos parece que os sensibiliza e os integra ao espaço que é símbolo de alegria. “Que desce a ladeira do Pelô”. A partir dos versos da canção, é possível imaginá-la como um exemplar do estilo *samba-reggae*, mistura da sonoridade africana que a indústria fonográfica se apropriou. “Samba e regue que neguinho misturou”. Mesmo usada pelo mercado cultural, nas criações vinculadas a esse estilo, observa-se a possibilidade simbólica de agregar a diversidade excluída, em especial os negros, a movimentos musicais populares.

Aparece na canção, algumas estratégias de expressão que vão além do discurso ideológico; integração entre pessoas graças ao ritmo. “Agito que nos contagia trazendo alegria”. A composição mostra isso quando denuncia que a mesma sociedade que se envolve pelo balanço dos sons, também é cenário de mazelas. “Crianças nas ruas passando fome, enfrentando a vida como verdadeiros homens”. Mesmo que não seja intencional, os autores mostram que a vida não é sempre de gozo. “Nem sempre a vida é bela”. Para Adorno, (1996), no aparente estado de apaziguamento de sua fruição, a música também é encantadora dos sentidos.

Ideia que prossegue na canção de Mariana, “Grande berço do Brasil”, mas que mistura outras estratégias escondidas no ritmo e tradições:

Ôoo! Um povo alegre como você nunca viu
 Ôoo! É a Bahia o grande berço do Brasil

No peito dos que trabalham com as mãos arde
 O sentimento de transformar a realidade em arte
 Com todos os santos reunidos no mesmo lugar
 O amor e a fé aqui não hão de faltar

Uma roda e palmas a bater
 Os giros fazem o chão estremecer
 Conduzindo a capoeira, o berimbau
 Som maravilhoso sem igual

A jovem também considera a Bahia como fonte cultural do país, além de observar a alegria incomparável de seu povo. Parece que Mariana considera o a criatividade do baiano um diferencial, pela sabedoria em associar trabalho, arte, religiosidade e emoção. “No peito dos que trabalham com as mãos arde, o sentimento de transformar a realidade em arte”. Outro aspecto realçado por ela é a comunicação entre os sons e movimento, cruzamento que ela classifica como incomparável. “Som maravilhoso sem igual”.

Aqui, com uma intencionalidade semelhante à canção anterior, observamos adaptação ao poder instituído, mas também indícios de transgressão. Ao mesmo tempo em que a narrativa fala de alegria, celebração, integração “uma roda e palmas a bater”, também demonstra certa subversão no espaço ocupado, “os giros fazem o chão estremecer”. Outra expressão interessante é atribuir o trabalho como meio de transformação da arte em realidade, com muitos “santos no mesmo lugar”. Nessa parte, podemos lembrar-nos de sutil inversão da ordem como um carnaval em

miniatura (BURKE, 1989). Desculpa para num mesmo repertório, expressar a desordem diante o comportamento usual do cotidiano. Mariana vincula dança, rito religioso e música, unindo o sagrado e o profano na mesma cadência de sua canção.

Cantando “Negritude”, Roberto também lança mão do plano simbólico para falar de resistência:

Quero usar meu black power
Te mostrar meu afoxé
Minhas canções, minhas crenças
Batucar tocar, mi fé

Será que deus é negro?
Ou será Ele incolor
Não venha dizer que é errado
Agradecer com o tambor

O compositor quer circular nos espaços com o estilo estético e musical “black power e afoxé” que expressa a sua identidade e afirmação quanto a sua aparência e raízes. “Minhas canções, minhas crenças”. Questionando sobre a cor de Deus, ele parece provocar a ideologia cristã, mostrando que existem outras formas legítimas de expressar fé. “Não venha dizer que é errado, agradecer com o tambor”. Nessa canção aparecem poucos resíduos da ordem, ao contrário, o jovem quer cantar quem ele é e o que acredita. É como pedir respeito a um negro desobediente ao modelo único de beleza e transgressor com os arranjos em sua canção, “afoxé e tambor”, que simbolizam contravenção aos padrões sociais, morais e religiosos.

Percebemos que através do estilo, a população negra e outros excluídos, ritualizam a memória coletiva e denunciam as segregações sociais. Ele pode evidenciar atitude de deleite e tensão, que mesmo na fugacidade da música, representa um território material de conflitos. Nele se configura, desde integração à ordem instituída a possíveis estratégias das subculturas manifestarem resistência e/ou protesto. Representa, portanto, os antagonismos entre a ideologia dominante e sociedade; o racismo e a desigualdade imposta às classes mais pobres.

Entretanto, não podemos ser otimistas em pensar que a subversão do jovem represente escapadela do arbítrio da indústria. Como nos revela Ortiz (1998), o mercado sempre opera com a estratégia de diferenciação dos gostos de cada segmento da sociedade.

Apesar da predominância de repertórios característicos do axé, outras formas musicais aparecem entre as narrativas do Festival. Transitando de um cenário musical para outro, vamos analisar a canção que Tatiane intitula “Rock in roll”,

Era eu que com você curtia todas as canções
 Era eu, que me fazia de palhaço,
 Era eu, que te olhava com meus olhos de águia
 Era eu que sempre te encomendava

Mas era assim, nós dividíamos os sonhos,
 Gostávamos de rock in roll
 Vivíamos assim, aprendendo um com o outro

Era eu que com você, vi uma nova visão,
 Era eu que analisava essa nação
 Era eu, que neste mundo via um tempo de guerra
 Era eu que com você fui mais sincera

Você gostava de Cazuza
 E eu de Guns N'Roses
 Você curtia Sepultura
 Gostava de metálica
 Tinha também Raul Seixas
 Adoro Raul!
 Por ventura Capital Inicial
 Por eles sou fanática
 Ooo eu curto Rock in Roll Oooo,
 I love my life

Numa relação de partilha, a jovem relata que viveu uma relação com interesses comuns, mas também contrários. Reciprocidade, quando “curtiem canções”; entrega ao se fazer de “palhaço”, admiração ou controle, quando “te olhava com os meus olhos de águia”. Ao cantar “vivemos aprendendo um com o outro”, ela indica que apesar dos gostos particulares, puderam experimentar uma convivência de momentos intensos permitidos pela música. Porém, mesmo com experiências afins, ela parece reclamar que o abandono e sinceridade no relacionamento eram maiores de sua parte. Inclusive quando questionava as coisas do mundo que a inquietava. “Vi uma nova visão/ eu analisava essa nação/ via um tempo de guerra”. Tendo em vista que tinham também predileções por estilos opostos, talvez isso implicasse nos comportamentos e visões de mundo divergentes. “Você gostava de Cazuza e eu de Guns N'Roses”.

Isso pode ser uma reação do que Abramo (1994) aponta sobre o rock. Para a compositora, mesmo partindo de uma única base, o estilo musical tem a

particularidade de se constituir em diferentes referências, possibilitando sincronizar diversas linguagens e continuar sendo sempre rock.

Agora é a vez das narrativas que se apresentam como *rap*, que evidenciam rimas com compreensão poética de si e do lugar periférico da sociedade em que estão situados. Em “País feliz onde o povo pouco lê”, Fernando explica a função de seu *rap*:

Que meu rap é suficiente
que pode abrir a mente
Mostrando que somos competentes
Abre o olho nação
O futuro tá nas nossas mãos

O jovem esclarece que sua canção tem poder de ampliar sua concepção de mundo, descobrindo que é inteligente/capaz. Aceitação que o leva perceber sua disposição de conquistar ou assegurar o que espera do futuro. “O futuro tá nas nossas mãos”.

Na canção “Sem tanta ilusão”, o mesmo jovem prossegue:

Sem tanta ilusão
Na real disposição
Colocando a rima em ação
Sempre lembrando
Que o rap é compromisso
Não é viagem
Sem maldade
Mostrando o rap
É sua verdade

Aqui ele diz que mesmo disposto, não se deixa levar por aparências. “Sem tanta ilusão”. Para Fernando, a canção tem compromisso de expressar atitude para o bem, provavelmente reflexão sem devaneios, mas a partir da experiência real. “Não é viagem sem maldade/ Mostrando o rap, é sua verdade”.

Leandro também faz de sua canção “Sou do rap”, uma via de reflexão para extravasar poeticamente sua condição social:

Eu vejo
Um negão de toca NIKE
E camisa do LAKERS
Mandando um Freestyle
Numa roda de breake
Essa é minha raiz
Hip hop é a semente
Que cresce e floresce
no meio da gente
[...]

O tiroteio na praça
Não cala nossos graves
Minha rima é reforçada
E pronta pro combate

O compositor narra sobre a apresentação de um negro trajando roupas de marcas num movimento de dança, “roda de breake”, e revela se reconhecer nesse espaço. “Essa é minha raiz”. De acordo Leandro, o *Hip hop* está presente em suas origens e parece ser sua estratégia de driblar a hostilidade e tensões que lida em seu cotidiano. “Minha rima é reforçada, e pronta pro combate”.

A narrativa aponta a apropriação do estilo/consumo nas marcas, “Nike e Lakers”, ligadas ao gosto musical e como expressão de poder. Esta combinação, de acordo Dayrell (2002), afirma a atuação da cultura do consumo nos espaços de sociabilidades; produtora de sonhos, valores e ideais modernidade. São arranjos que expandem a oferta de bens simbólicos aos jovens nem sempre compatível a aos que vivem na periferia.

Mesmo anunciando ocuparem um espaço de marginalidade, os *raps* do Festival indicam descrição e análise de si mesmos a partir do estilo, de seu cotidiano e os vários significados que constroem de seu universo social. Mas apesar da dimensão simbólica e possibilidade de “agressão sublimada no ritual”, aspecto que as vezes o *rap* ostenta, não podemos ignorar que é ritmo musical de posse da indústria. Por isso, não deixa de carregar astúcias da ordem; dualismo entre a “válvula de escape” e “o controle social”, numa alusão de que a manifestação popular é encenação transitória e de pouca duração na vida real (BURKE, 1989).

Tendo em conta as análises, como podemos compreender a comunicação entre canções, cultura e poder na perspectiva dos jovens autores?

As narrativas revelam gêneros musicais diferentes, mas que não fogem a regra em suas mensagens. Mesmo impregnadas de mecanismos de adaptação e/ou coesão coletiva, são também reflexões que levantam pautas de resistência e/ou inversão, mesmo temporárias em relação à ordenação do mundo.

De acordo Moraes (2008), a música é, entre outras coisas, mecanismo de representar o mundo, de relacionar-se com ele e de corporificar outros mundos. Quaisquer sons nos provocam uma multiplicidade de sensações físicas, e não se trata somente do

ouvir, mas da manifestação que seus simbolismos exercem em nós; a estrutura, a forma e o significado.

Hobsbawn (2013) revela mais que isso, o poder precisa da arte, especialmente numa sociedade de massas, onde a relação dialética entre arte, cultura e poder apresenta-se estreitamente ligada aos contornos das relações sociais de produção. Isto já tinha sido observado por Adorno (1996, p. 24), quando verificou que a racionalidade técnica se reconhece na racionalidade dos que dominam a sociedade. Há, portanto, um pacto entre técnica e razão, na medida em que:

O preço que os homens pagam pela multiplicação do seu poder é a sua alienação daquilo sobre o que exercem o poder. O iluminismo se relaciona com as coisas assim como o ditador se relaciona com os homens. Ele os conhece, na medida em que os pode manipular. O homem de ciência conhece as coisas, na medida em que as pode produzir. E assim que o em si das coisas vem a ser para ele. Na modificação, a essência das coisas se revela como já sendo desde sempre a mesma, como substrato de dominação.

A música pode revelar-se nessa relação indissociável entre cultura e poder, e as narrativas interpretadas, projetam essa ideia com clareza. Nos versos das canções se materializam o território urbano do conflito; o político, social e o religioso. As crenças e ritos entrelaçados nos ritmos populares, de modo particular, implicam simultaneamente resistência e/ou engajamento às regras constituídas.

Podemos relacionar essa conjuntura, ao que Adorno e Horkheimer (1997) apontam sobre o poder da cultura sobre os instintos, restringindo os homens apenas ao preenchimento da condição de vida que ela os autoriza. Para Benjamin (1994), o sistema capitalista é a máquina que hierarquiza as esferas sociais em um mundo econômico planejado entre o dominador e o dominado.

Todos tendem a obedecer cegamente à moda musical, como, aliás, acontece igualmente em outros setores (ADORNO, 1996). Assim, a técnica não controla apenas a barbárie, mas usa artifícios ideológicos que não limitam apenas a alienação humana do trabalho, mas na cultura do consumo e do lazer. Os que resistem, precisam integrar-se para sobreviver. Por isso, a indústria cultural nas sociedades de massas é o prolongamento da indústria fabril, organizando também todo cotidiano do sujeito nos moldes neoliberais.

Essa constatação dos autores é esclarecedora no que se refere às adversidades sociais mostradas pelas narrativas analisadas nesta pesquisa. No caso da juventude, a mecânica da civilização não atua somente no mercado dos bens culturais, inventando necessidades contínuas, mas pela maneira como o ideal de modernidade define a constituição das subjetividades individuais e coletivas.

Morin (1997, p. 157), contribui para essa compreensão afirmando que:

A cultura de massa “acultura” as novas gerações à sociedade moderna. Reciprocamente, a juventude experimenta de modo mais intenso o apelo da modernidade e orienta a cultura de massa nesse sentido. Há, portanto, intensificação, no plano da adolescência, dos conteúdos e dos efeitos da cultura de massa. Os modelos dominantes não são mais os da família ou da escola, mas os da imprensa e do cinema. Inversamente, porém, esses modelos são rejuvenescidos.

Levando em conta as desigualdades econômicas que assolam nossa sociedade, não é difícil imaginar as rígidas condições que a juventude pobre e de periferia enfrenta para circular nos espaços da indústria dos bens culturais. Dayrell (2002, p. 134) diz que o campo da música pode ser uma referência para a juventude elaborar alternativas de driblar suas limitações, como por exemplo, o estilo de vida do *rap* e do *funk*:

[...] o estilo de vida rap e funk possibilitou a muitos desses jovens uma ampliação significativa do campo de possibilidades, abrindo espaços para sonharem com outras alternativas de vida que não aquelas, restritas, oferecidas pela sociedade. Querem ser reconhecidos, querem uma visibilidade, querem ser alguém num contexto que os torna invisíveis, ninguém na multidão. Querem ter um lugar na cidade, usufruir dela, transformando o espaço urbano em um valor de uso. Enfim, querem ser jovens e cidadãos, com direito a viver plenamente a sua juventude.

Segundo o autor, a estética das mercadorias não significa apenas os bens que devem ser adquiridos, mas opera como verdadeira mentora da subjetividade individual e coletiva. Servindo o método de acumulação do capital, ela produz necessidades permanentemente insatisfeitas.

Mas para Abramo (1994), a juventude pobre que habita o meio urbano modernizado, escasso de opções e segregacionista, encontra dimensões próprias para a experiência cultural.

CONSIDERAÇÕES TEMPORÁRIAS

O Festival Anual da Canção Estudantil da Bahia está envolto por discursos pedagógicos, legislações de incentivo e estímulo à musicalidade e premiações para a originalidade, a letra, música e interpretação.

Inspirado nos festivais nacionais e aparentemente apenas mais um projeto de caráter cultural, o movimento revela um pouco mais quando se reflete sobre o que cada jovem narrou em sua canção. A experiência observada como testemunhos do cotidiano, evidencia expressão das questões existenciais, sociais e políticas da juventude; os sentidos e concepções sobre os mais diversos temas e conteúdos do meio que habitam.

Não é possível saber as pretensões dos compositores quando se inscrevem nessa competição, se é tentativa de profissão ou apenas fruição da arte e diversão. Sobre essa abordagem dependeríamos de outros aprofundamentos, mas por hora, ao interpretamos suas letras, temos pistas sobre o que querem dizer. Escrevem como compreendem e exploram seu universo; projetos e sonhos, as formas de construir suas identidades, os temas amorosos e os inúmeros comportamentos e fórmulas criadas para experimentar sua condição.

Cantam onde moram, como se relacionam e suas subjetividades mais profundas; dores, medos, angústias, incertezas, amores ou alegrias. Percebe-se que as narrativas são sempre intencionais. Por isso, mesmo que os compositores participem desinteressadamente, o Festival é recurso e possibilidade de compreender os ritos de invenção ou (re) invenção e até mesmo de adaptação à ordem instituída.

Olhar a juventude é ir além dos critérios rígidos que a definem, como transição e preparo para a vida adulta ou pela visão de ensaio e erro nas experiências. Os jovens não vivem afastados das incertezas e dilemas de seu cotidiano, nem desconhecem direitos e deveres, compromissos e obrigações do mundo dirigido. Eles pensam e se preparam para a vida futura, vivendo sua liberdade, não com a mesma medida de responsabilidade adulta, mas jamais desinteressados das questões que os envolvem.

Apresentam-se em múltiplas práticas, por isso, ao evidenciar a pluralidade de percursos que elaboram para vivenciar sua condição, interpretamos o conceito de juventudes no plural. Cada um apresentando processo existencial desenhado conforme experiências particulares e recíprocas ao contexto cultural, e que não se esgota na entrada da maturidade. Mesmo porque o tempo de juventude não se desdobra numa evolução linear, é delimitação que acontece conforme as particularidades do sujeito e sua cultura. Principalmente levando em conta os das camadas mais baixas.

Analisar as experiências das juventudes do Extremo Sul a partir do que narram, é poder perceber os valores de sociedade por trás dos versos; suas relações na cidade pela sobrevivência, antagonismos e todos os problemas enredados pelos princípios e regras da civilização. Não parece coerente, portanto, compreender a ideia da cultura desvinculada da crítica. Tratar a realidade alheia de um processo dialético é desconsiderar que os fenômenos históricos são por consequência e exclusividade, problemas do homem.

A sociedade moderna, em grande medida, está envolta em relações de poder, por isso, é importante analisar a experiência dos sujeitos sociais ligadas à lógica do capital e do consumo. Destarte, em boa medida podemos dizer que os jovens manifestam os modelos culturais do meio que vivem, seja reproduzindo o discurso único de civilização, seja de protesto ou resistência a ele. Todo repertório interpretado, representa a vida na modernidade, e cada autor problematiza a cultura e a forma de existência possível nesse plano ideológico.

Os indícios do mal estar da vida civilizada está muito palpável nos discursos; desigualdade, exclusão, relações de forças, segregações, violências nas suas mais diversas expressões. As oposições aos códigos culturais, descritos pelos autores da literatura crítica, são manifestadas pelos narradores do Festival, muitas vezes de forma ingênua. Poucos se percebem oprimidos, entendem suas adversidades como coisa natural e obrigatória.

Assim, uma coisa parece certa a partir de suas narrativas, são orientados a se tornarem os adultos que a estrutura social espera. Apontamos aqueles que até se revelam resistentes, questionam valores e experimentam outras pautas de

comportamento e estilos de vida. Contudo, se a juventude é projeto da sociedade moderna, escapar parece difícil, desassociada dela as chances de sobrevivência são mínimas. A natureza do cotidiano, dimensionada pela lógica neoliberal, instrui a ordem do mundo aos seus consumidores e obriga a adaptação.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, H. W. **Cenas Juvenis**: punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo: ANPOCS/ Scritta, 1994.

ABRAMO. H. W. **A tematização social da juventude**. Revista Brasileira de Educação, n. 5-6. São Paulo, ANPED, 1997.

ADORNO, T.W. Teoria da Semicultura. In: **Educação e Sociedade**, (trad. N. R. Oliveira, B. Pucci e C. M. Abreu), Ano XVII, nº 56 dez, 1996.

ADORNO, T. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.

ADORNO, T; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ADORNO, T.1903-1969. **Indústria cultural e sociedade**/Theodor W. Adorno; (Org.) ALMEIDA J.M. B; trad. LEVY J. E. (etc. e tal.). São Paulo, Paz e Terra, 2002.

ADORNO, T. **Educação e emancipação**. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

ADORNO, T (1975). **Textos Escolhidos**. Coleção "Os Pensadores". São Paulo: Abril Cultural, 1996.

ADORNO, S. **Ética e violência**: adolescentes, crime e violência. In: Juventude em Debate. ABRAMO etc. e tal (Org.) - 2ª ed. – São Paulo: Cortez, 2002.

ALVES, M. e OLIVEIRA I. **Juventudes e territórios**: o campo e a cidade. Belo Horizonte: editora UFMG, 2014.

AMATUZZI, M. **Fé e Ideologia na Compreensão Psicológica da Pessoa**, 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/prc/v16n3/v16n3a15.pdf>. Acesso em 06/11/2017

AMPARO, D.M. etc. e tal. **O Corpo**: Identificações e Imagem. Revista Mal-estar e subjetividade, vol. XIII – n. 3-4, p. 499-520, Fortaleza, set/dez 2013.

ÁRIES, P. **História social da criança e da família**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

BLOG MOTO MAGIA. **História da Hornet** - Honda CB600F. Disponível em <http://motomagia.blogspot.com.br/2009/11/historia-da-hornet-honda-cb600f.html>. Acesso em 06/03/2018.

BAHIA. **Festival Anual da Canção Estudantil (FACE)**: Síntese dos Projetos Estruturantes. Superintendência de Desenvolvimento da Educação Básica – SUDEB, 2008. Ed. 2015.

BRANCO, F.C. **Sobre o amor e suas falhas**: uma leitura da melancolia em psicanálise. Disponível em www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982014000100006. Acesso em 11/01/2018.

BRASIL. S. N. J. **Estação juventude**: conceitos fundamentais – ponto de partida para uma reflexão sobre políticas públicas de juventude / organizado por Helena Abramo. – Brasília: SNJ, 2014. Disponível em www.ipea.gov.br/participacao/images/pdfs/.../politicass%20de%20juventude1.pdf Acesso em 22/03/2017.

BRASIL. **Juventude, cidadania e meio ambiente**: subsídios para elaboração de políticas públicas. / Órgão Gestor da Política Nacional de Educação Ambiental; MMA; MEC – Brasília: UNESCO, 2006. Disponível em portal.mec.gov.br/dmdocuments/publicacao10.pdf. Acesso em 22/03/2017.

BRASIL. **Lei nº 11.769**, de 18 de agosto de 2008. Brasília, DF, 2008, que trata da obrigatoriedade do ensino de música na Educação Básica. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11769.htm. Acesso em 02/07/2017.

BRASIL. **Lei nº 12.852, de 5 de agosto de 2013**. Institui o Estatuto da Juventude e dispõe sobre os direitos dos jovens, os princípios e diretrizes das políticas públicas de juventude e o Sistema Nacional de Juventude. Disponível em www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/lei/l12852.htm. Acesso em 22/03/2017.

BRASIL. Territórios: espaços para o exercício da cidadania da juventude. **Revista Juventude e Meio Ambiente**, nº 1. Brasília-DF, Ano 2004.

BEDIN, P. G. Olhar a cidade no Brasil, ver a modernidade à brasileira. **BIBLOS - Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação**, v. 10, p. 159-172, 1998. Disponível em: <<http://www.brapci.inf.br/v/a/6424>>. Acesso em: 14 Fev. 2018.

BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política**: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Volume I. 5. Ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, W. **O Narrador**. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Obras Escolhidas. Volume I. 10ª. Ed. (trad. S. P. Rouanet), São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, W. **Sobre Alguns Temas de Baudelaire**. In: *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BURKE, P. **A Cultura Popular na Idade Moderna** – Europa, 1500-1800. São Paulo: Schwarcz, 1989.

CARTA CAPITAL. **Religião, arte e liberdade.** Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/religiao-arte-e-liberdade>. Acesso em 19/11/2018.

CASTRO, A. **Axé music:** mitos, verdades e world music. Disponível em www.scielo.br/pdf/pm/n22/n22a17.pdf. Acesso em 08/02/2018.

CARVALHAL, F. M. **Os festivais de música como promotores de turismo**, 2014. Disponível em www.porto.ucp.pt/pt/node/11974. Acesso em 02/07/2017.

CASTRO L. R. **Os jovens podem falar?** Sobre as possibilidades políticas, 2011. Disponível em <http://www.nipiac.ufrj.br/producao2/item/513-os-jovens-podem-falar-sobre-as-possibilidades-politicas-de-ser-jovem-hoje>. Acesso em 20/08/2016.

CONTINENTE. **A Reinvenção da música baiana.** Disponível em <https://www.revistacontinente.com.br/secoes/reportagem/a-reinvencao-da-musica-baiana>. Acesso em 12/02/2018.

CORTI, A. P. e SOUZA R. **Diálogos com o mundo juvenil:** subsídios para educadores. 2ª Ed.- São Paulo: Ação Educativa, 2012.

COSTA, Jurandir Freire. **Sem fraude nem favor:** estudos sobre o amor romântico. Rio de Janeiro: Rocco: 1998.

DAYRELL. J. **O rap e o funk na socialização da juventude**, 2002. Disponível em www.scielo.br/pdf/ep/v28n1/11660.pdf. Acesso em 30/07/2016.

DAYRELL, J; CARROCHANO, M. C. **Juventude, socialização e transição para a vida adulta.** In: GUIMARÃES, M. T. C.; SOUSA, S. M. G. (Org.). Juventude e contemporaneidade desafios e perspectivas. Brasília: Secretaria Especial de Direitos Humanos; Goiânia: Ed. UCG; Cânone Editorial, 2009.

DIAS, Jorge. **O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa.** Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1995.

DIÓGENES, Glória. **Cartografias da cultura e da violência;** gangues, galeras e o movimento hip hop. São Paulo: Annablume, 1998.

ESCOLAS. INF. **Escolas públicas e particulares de Itamaraju/BA.** Disponível em <http://www.escolas.inf.br/ba/itamaraju>. Acesso em 06/03/2018.

FABIANO L. SILVA, F. **Massificação cultural, práticas educativas e autonomia social.** Disponível em <https://periodicos.pucpr.br/index.php/dialogoeducacional/article/viewFile/4900/4858>. Acesso em 15/08/2017.

FÉRES-CARNEIRO, T. **Separação:** o doloroso processo de dissolução da conjugalidade. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/epsic/v8n3/19958.pdf>. Acesso em 02/02/2018.

FERREIRA, N. P. **A teoria do amor na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

FIALHO, V. M. **As aprendizagens e práticas musicais no Festival de Música Estudantil de Guarulhos**, 2014. Disponível em www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/.../article/.../465. Acesso em 02/07/2017.

FISCHER T. etc. e tal. **Olodum: a arte e o negócio**. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rae/v33n2/a09v33n2.pdf>. Acesso em 08/02/2018.

FLAVIO JR., J. **A Nova Era dos Festivais**. Disponível em <http://bravonline.abril.com.br/conteudo/musica/nova-era-festivais-467150.shtml>. Acesso em 12/01/2017.

FLÉCHET, A. **Por uma história transnacional dos festivais de música popular**. Música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970. Revista Patrimônio e Memória, UNESP- SP, 2011.

FREITAS, V. **Juventude e adolescências no Brasil**: referências conceituais. Org. Freitas, V. Abramo. H.W. Léon, O.D. São Paulo, Ed. Ação Educativa, 2005.

FREUD, S. **O futuro de uma ilusão** (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 21). Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FREUD, S. **Luto e Melancolia**. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FREUD, S. **O Mal-Estar na Civilização**. ESB Vol. XXI Rio de Janeiro, Imago, 1989.

GALVÃO I. **Henri Wallon**: uma concepção dialética do desenvolvimento infantil. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas** / Clifford Geertz. – 1ª.ed; Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GUIA MAIS MAPAS. **Bairros de Itamaraju**. <https://mapas.guiamais.com.br/bairros/itamaraju-ba>. Acesso em 06/03/2018.

GUINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. Trad. Frederico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

HARVEY, D. **O direito à cidade**. Lutas Sociais, n. 29, São Paulo, jul./dez. 2012.

HOBSBAWM, E. **Tempos Fraturados**: cultura e sociedade no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOBSBAWM E. & Ranger T. (org.). **A invenção das tradições**. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOLANDA, S. B. de, 1902-1982. **Raízes do Brasil**. 26. Ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

INSTITUTO CIDADANIA (2004): **Projeto Juventude**. Documento de conclusão. Versão inicial. São Paulo: Instituto Cidadania, 2004.

LARRUSCAIM, E.S. **A produção do sujeito musical campeiro na vertente da canção nativista estudantil em Santana do Livramento- RS**, 2012. Disponível em http://cascavel.ufsm.br/tede/tde_arquivos/18/TDE-2013-05-02T085214Z4198/Publico/LARRUSCAIM,%20EDILACIR%20DOS%20SANTOS.pdf Acesso em 15/10/2017.

LEFEBVRE, H. **A Revolução Urbana**. Belo Horizonte, UFMG, 2002.

LOJA CYCLONE. **História**. <http://www.cyclone.com.br/institucional/empresa>. Acesso em 06/03/2018.

LYRA, F. A. **“A gente quer ter voz ativa”**: um festival em tempos de ditadura (1967), 2014. Disponível em www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/anpuhpb/XVI/paper/view/2488/528. Acesso em 04/07/2017.

MAFFESOLI, M. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2010.

MAHEIRIE, K. (1994). **Constituição do sujeito, subjetividade e identidade**. Disponível em [https://www.portaleducacao.com.br › Home › Artigos › Psicologia](https://www.portaleducacao.com.br/Home/Artigos/Psicologia). Acesso em 27/06/2017.

MARCON, F. **O primeiro lugar vai para...: por uma abordagem antropológica sobre festivais de música e gêneros musicais**, 2011. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11769.htm

MATOS, O. **O mal-estar na contemporaneidade**: performance e tempo. Disponível <http://comciencia.scielo.br/pdf/cci/n101/a08.pdf> Acesso em 12/12/2018.

MATOS M. etc. e tal. **Adolescência e relações amorosas**: um estudo sobre jovens das camadas populares cariocas. Disponível em <http://revistas.ufpr.br/psicologia/article/viewFile/3283/2627>. Acesso em 27/01/2018.

MELLO, Z. H. de. **A Era dos Festivais**: uma parábola. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MELO, J. J. M. *etc. e tal*. **Eventos Culturais como estratégia de fomento do turismo**: análise do Festival Folclórico de Parintins (AM) Disponível em www.sbecotur.org.br/rbecotur/seer/index.php/ecoturismo/article/viewFile/839/812. Acesso em 02/07/2017

MORAES, J. Jota de. **O que é Música**. São Paulo: ed. Brasiliense, Coleção Primeiros Passos; 3ª reimpressão, 2008.

MORILA, A. P. No compasso do progresso: a música na escola nas primeiras décadas republicanas. **Revista brasileira de história da educação**, nº 12 jul./dez. 2006, edição impressa.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção**: engajamento político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

NEVES R. e DAMIANI M. **Vygotsky e as teorias da aprendizagem**. UNIrevista, Vol. 1, nº 2: abril 2006.

NOGUEIRA, P. B. **A nova era dos festivais**: Cadeia produtiva do rock independente no Brasil. Disponível em http://www.academia.edu/10993549/A_nova_era_dos_festivais_Cadeia_produtiva_d_o_rock_independente_no_Brasil. Acesso em 15/10/2017.

OBSERVE. **Observatório Lei Maria da Penha**. Disponível em http://www.observe.ufba.br/lei_mariadapenha. Acesso 02/03/2018.

OLIVEIRA, V.P. de. **A influência do gosto musical no processo de construção da identidade na juventude**. Minas gerais, 2012. Disponível em <http://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0661.pdf>. Acesso em 01 de março de 2016.

OLIVEN, RG. **Violência e cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social, 2010, 94p. Disponível em <<http://books.scielo.org>>. Acesso em 20/02/2018.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo, Brasiliense, 1998.

PRADO M; PERUCCHI J. **Hierarquias, sujeitos políticos e juventudes**: os chamados “movimentos” juvenis circunscrevem um sujeito político na contemporaneidade? In. *Juventudes contemporâneas: um mosaico de possibilidades* / Org.: DAYRELL etc. e tal. Belo Horizonte: Ed. PUC, Minas, 2011.

PERROT, M. **Mulheres**. In. *Os excluídos da História - operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

RIBEIRO F. etc. e tal. **Entre o ‘ficar’ e o namorar**: relações afetivo-sexuais. Disponível em books.scielo.org/id/4c6bv/pdf/minayo-9788575413852-05.pdf. Acesso em 22/12/2017.

ROCHA L. e ALMEIDA M. **Cultura, mundo-vivido e território**. Disponível em <https://geografiahumanista.files.wordpress.com/2009/11/lurdes.pdf>. Acesso em 06/12/2017.

ROLNIK, R. **O que é cidade**. –São Paulo: Brasiliense, 2004.

SANTOS, M. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, M. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. São Paulo: Record, 2000.

SANTOS, M. **O espaço da cidadania e outras reflexões**/ Milton Santos; organizado por SILVA, Elisiane etc. e tal. Porto Alegre: Fundação Ulysses Guimarães, 2011.

SCHOEN-FERREIRA T. e AZNAR-FARIA H. **A construção da identidade em adolescentes: um estudo exploratório**. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413294X2003000100012&script=sci_abstract&lng=pt. Acesso em 15/12/2017.

SEVCENKO, N. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa**. Coordenação Laura de Mello e Souza, Lilia Moritz Schwarcz – São Paulo: Companhia das letras, 2001.

SILVA, C. **Os Projetos Estruturantes** “Tempos de Arte Literária” e “Festival Anual da Canção Estudantil”. Disponível em <https://digituma.uma.pt/handle/10400.13/1517>. Acesso em 23/11/2017.

STENGEL, M., TOZO. S. **Projetos Afetivo-Sexuais por Adolescentes e seus Pais**. Disponível em https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistalapip/volume5.../stengel_e_tozo.dod. Acesso em 22/01/2018.

TATIT, L. **O cancionista: composições de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp. 2002.

TOLEDO, M.T. **Psicanálise: a clínica do amor**. Um Estudo Sobre a relação entre o ideal de amor romântico e a criação do saber psicanalítico. Disponível http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/9916610_02_pretexto.pdf

TOLEDO, M.T. **Uma discussão sobre o ideal de amor romântico na contemporaneidade: do Romantismo aos padrões da Cultura de Massa**. Disponível em www.ppgmidiaecotidiano.uff.br/ojs/index.php/Midecot/article/view/50/45. Acesso em 15/01/2018.

VIANA, N. **Juventude e identidade**, 2009. Disponível em revistas.ucg.br/index.php/estudos/article/view/1022/720. Acesso em 30/07/2016.

WIKIPÉDIA **Televisão de alta definição**. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Televis%C3%A3o_de_alta_defini%C3%A7%C3%A3o. Acesso em 14/04/2018.

ZIZEK, SLAVOJ. **Primeiro como tragédia, depois como farsa**. Trad. Maria Beatriz Mendonça. São Paulo: Boitempo, 2011.

ARQUIVOS

4ª Festival Anual da Canção Estudantil. Disponível em <http://www.sec.ba.gov.br/face/finalistas.asp>. Acesso em 15/04/2018.

Centro Noturno de Educação da Bahia (CENEB) – Itamaraju-Bahia

Colégio Estadual Inácio Tosta Filho – Itamaraju-Bahia

Colégio Estadual Luís Eduardo Magalhães – Itamaraju-Bahia

Colégio Estadual Otávio Mangabeira – Itamaraju-Bahia

Colégio Modelo Luís Eduardo Magalhães – Itamaraju-Bahia

Complexo Integrado de Educação De Itamaraju – Itamaraju-Bahia

Escola Polivalente de Itamaraju- – Itamaraju-Bahia

Núcleo Regional De Educação (NRE/07) – Teixeira De Freitas.

APÊNDICE