

EXPERIÊNCIAS QUE SE FAZEM SABERES: PRÁTICAS EDUCATIVAS DE JOVENS DE UM GRUPO DE DANÇA DE RUA

Márcio De Freitas Do Amaral

RESUMO

O artigo reflete acerca das práticas educativas de jovens participantes à um grupo de dança de rua em uma periferia de Porto Alegre, destacando a construção de saberes e as práticas pedagógicas desenvolvidos no *hip hop* e sua intervenção em espaços escolares nos quais atuam como jovens educadores. Em seu processo de construção identitária e de associação nessa ação coletiva, esses sujeitos vivenciam um processo pedagógico que se relaciona a uma concepção de educação que engloba processos de humanização (modos de ser), socialização (modos de relacionar-se) e de cultura (modos de viver) aprendidos coletivamente (CHARLOT, 2006). Ao se inserirem nessas práticas, esses os jovens estabelecem uma relação com saberes que referenciam suas ações não somente como dançarinos, mas como educadores e agentes sociais.

Palavras Chaves: *Hip hop*; práticas educativas; saberes pedagógicos; jovens educadores

Na dança, não há certo ou errado. Errado é parar de dançar
(Lucas, 25 anos.)

Na esfera urbana dos municípios brasileiros, encontra-se uma pluralidade de ações coletivas juvenis que se destacam como espaço de sociabilidade, e acima de tudo, de organização e participação juvenis, compostos por certo hibridismo e novas configurações de mobilização. Estas ações coletivas traduzem a diversidade das formas de expressão das juventudes e apontam para uma pluralidade de apelos por pertencimento que, postos em relação a partir do contexto e das experiências vividas por estes sujeitos, constituem um processo de identização plural de tais atores sociais (MELUCCI, 2001; 2004).

Nesse cenário, o *hip hop* apresenta-se como um movimento e expressão privilegiado de participação social dos jovens de periferia, pois apresenta um conjunto de disposições que possibilita a integração desses sujeitos em ações coletivas no plano cultural, social e político¹.

¹ Embora tenha nascido como expressão cultural de jovens negros moradores de periferia, o *hip hop* ao longo do tempo ampliou suas formas de ações para além do campo cultural. Apesar de não contar com aparatos institucionalizados rígidos e formais que condicionem e consolidem uma identidade enquanto organização específicas, conta com uma série de referências que, desde a sua origem, orientam a ação de seus sujeitos, constituindo uma identificação enquanto “movimento” que é comum a seus praticantes, que se mantém em sua

A partir das práticas e discursos relacionados às atividades vivenciadas em grupo, tendo em vista as trajetórias dos jovens no interior desta representação, o *hip hop* surge como um espaço de mediação favorável na produção de sentidos pessoais, interpretações e representações acerca da realidade social, em especial a cidade e a periferia urbana. Ao construir relações de associação e pertencimento, os jovens de periferia constroem dinâmicas de relação com um conjunto de discursos, práticas e referências simbólicas que irão compor uma forma própria de posicionar-se no contexto social em que estão inseridos, apresentando possibilidades de mobilização e ação política, formas de se inscreverem e dialogarem com os universos institucionais do qual fazem parte (família, escola, mundo do trabalho, entre outros) a partir dos códigos de significação experienciados. A adesão ao *hip hop* se destaca como experiência social (DUBET, 1994), pois possibilita integrar diferentes lógicas sociais a partir das experiências de interação; e como espaço de sociabilidade, possibilitando relações mais igualitárias com seus pares e articulando potencialidades educativas a partir das diferentes práticas a que se propõem (ALMEIDA, 2009).

As experiências que vivenciam coletivamente no *hip hop* e em suas expressões² mostram-se atravessados por práticas que demarcam aprendizados específicos nas formas de ser sujeito nesta cultura. Ao construírem uma identidade de pertencimento em suas expressões (*DJ, rapper, grafite, bboy*³), estes jovens tendem a passar por um processo de aprendizado e de construção de saberes diversificados: da história do *hip hop* e das tradições do movimento; da identidade negra e suas lutas sócias; dos estilos musicais e das técnicas de dança; das classificações e tautologias que definem elementos identitários próprios (os nomes dos estilos e suas variações); da própria formação estética que constitui e evidencia tal cultura como expressão urbana (HERSCHMAN, GALVÃO, 2008). Trata-se de uma gama diferenciada de elementos, vistos em correlação com as escolhas pelas as quais o indivíduo se insere nesse campo cultural, expandindo cada vez mais as perspectivas de compreensão de mundo e do

especificidade, mesmo apresentando variações específicas nos lugares onde se organiza, mantendo estéticas, discursos e posicionamentos em comum. O próprio substantivo “movimento” busca aproximar o Hip Hop de outras ações coletivas que propõem um conjunto de elementos possíveis de caracterizar uma identidade coletiva (um “nós”), que produz pautas de disputa internas e externas, posicionamentos políticos e ações conjuntas, constituindo uma identidade de seus agentes que é compartilhada por sujeitos em diferentes espaços sociais (MELUCCI, 2011).

² O *hip hop* (expressão que significa “movimentar os quadris e saltar”) é composto por quatro elementos que o compõe enquanto movimento cultural: os *rappers* (cantores), *bboys* (dançarinos), *DJs* (músicos) e *grafiteiros* (artistas gráficos), tendo como elementos agregadores a cultura de rua, a contestação social e o tema da não-violência (ARAÚJO, 2008).

³ No *hip hop*, o MC desenvolve o *rap*, as letras e rimas; o DJ desenvolve a música, a batida; o *grafiteiro* produz a estética própria do movimento a partir dos desenhos e marcas desenvolvidas; e o *bboy* investe nos variados estilos da dança de rua, nos passos próprios e no movimento do corpo (HERSCHMAN, GALVÃO, 2008).

território em particular, conferindo sentido às suas práticas. A construção de identidade e pertencimento no *hip hop* é atravessado por um significativo processo educativo.

Nesse sentido, este artigo emerge como um pequeno recorte de uma pesquisa de um período de interlocução de dois anos junto à jovens dançarinos pertencentes à um grupo de dança de rua em uma periferia da cidade de Porto Alegre. O grupo denominado Restinga Crew iniciou suas atividades no ano de 2002 e conta com a participação de cerca de 12 jovens com idades entre 15 e 30 anos. Alguns participantes estão no grupo desde sua fundação. Desperta a atenção o fato de se tratar de um grupo informal: não recebem apoio institucional, não possuem projeto financeiro que os sustente. Encontram-se para treinar (termo que os jovens utilizam para designar os encontros do grupo) com regularidade (3 encontros por semana) em espaços comunitários. Por seu tempo de atuação na cena *hip hop* da cidade, são conhecidos em outros bairros e por outros grupos, tendo participado de diversos eventos. Da mesma forma, acabam tendo reconhecimento nos espaços culturais da cidade, sendo procurados para apresentações de dança de rua em diversos eventos (desde escolas até a Secretaria Municipal de Cultura, passando pelos eventos próprios do *hip hop* promovidos na cidade).

A partir de um recorte desta pesquisa, o objetivo deste artigo é discutir os modos de construção de saberes e práticas pedagógicas desenvolvidos por jovens dançarinos de *hip hop* em suas performances na dança de rua, vivenciadas não somente em suas práticas grupais mas também em espaços escolares em que estes sujeitos atuam como educadores. Subsidiados pelas apropriações simbólicas, culturais e políticas vivenciadas no interior desta cultura juvenil e tendo como referência as suas práticas cotidianas de aprendizado na dança de rua, estes jovens constroem relações de saber pedagógico que proporciona uma interação diferenciada junto a outros jovens, caracterizando uma experiência de aprendizado social e cultural a partir da identificação com o movimento *hip hop*.

As trajetórias metodológicas que conduziram a pesquisa estão ancoradas em dois aportes: na experiência etnográfica (MAGNANI, 2009) e na pesquisa dialógica (LAMENDOLA, 2014), possibilitando estratégias metodológicas mais adequadas ao contexto dos jovens. A *experiência etnográfica* (MAGNANI, 2009) configura-se como uma forma de inserção no campo que possibilita uma experiência descontínua e imprevista, mas que busca – como método – inserir-se nos trânsitos diversos dos sujeitos, num extenso trabalho de acompanhamento das práticas desses jovens em diferentes momentos, proporcionando um “olhar de perto e de dentro” (MAGNANI, 2002; 2009). Assim, se buscava estar com os jovens deste grupo em suas atividades práticas, nos treinos semanais, nas reuniões do grupo,

nos eventos que eles promoviam, nas apresentações de dança, nas escolas onde desenvolviam atividades, nos trânsitos pela cidade. Acompanhar os jovens em seu cotidiano significava conhecer melhor as dinâmicas de relações, os laços e vínculos de amizade que desenvolviam. A *pesquisa dialógica* (LA MENDOLA, 2014) refere-se à composição de entrevistas de caráter dialógico e contínuo, momentos em que os jovens pudessem “narrar-se” de forma livre, de modo que o sujeito seja convidado a falar de si, sobre sua trajetória, suas inserções, opiniões, entre outros. Para La Mendola (2014), na perspectiva dialógica desenvolve-se uma relação “eu-tu”, não transformando o outro em objeto, ou seja, numa relação “eu-isso”. Nessa perspectiva, a interação é uma realidade horizontalizada. A entrevista no estilo dialógico torna-se uma modalidade de narração de si que diminui os “medos de ser julgado”, pois o “entrevistado” narra a vivacidade de suas experiências e relações – impregnadas de ambivalências e ambiguidades – a partir de um acordo comunicativo de uma relação “eu-tu”. Ao longo do texto, alguns fragmentos de fala desses jovens são apresentadas, oriundas dos registros dessas interações dialógicas produzidas durante a pesquisa⁴.

A proposta deste artigo não é descrever detalhadamente o campo da cultura *hip hop*, sua constituição e os respectivos elementos de identificação pois significaria um trabalho de maior extensão, distante dos objetivos propostos. No processo de acompanhamento do grupo, evidenciava-se uma ampla rede de significações e conteúdos relacionados às práticas artísticas ali vivenciadas, como por exemplo, a diferenciação dos tipos de dança, a nomenclatura de alguns dos movimentos, a compreensão de referências históricas – e assim por diante. Toda via, esta rede de significações apreendidas durante a inserção neste grupo de jovens apenas “arranhava” a superfície de um campo muito mais denso e complexo.

Cabe aqui destacar nas práticas e na vida cotidiana daquele grupo a emergência clara de um saber pedagógico por eles construído. A exemplo do que afirma Bernard Charlot (2006), a educação pode ser compreendida como um processo triplo: de humanização, de socialização e de entrada numa cultura, constituída a partir de processos de singularização e subjetivação. Ao se inserirem no universo do *hip hop*, os jovens mostraram experimentar, concretamente, um verdadeiro processo educativo, na medida em que suas práticas de fato oportunizam aprendizados nas três ordens referidas por Charlot (2006). É da ordem da humanização o modo como eles tratam a dança - uma arte que transcende meros sentidos objetivos -, operando com sentimentos e emoções, com o próprio corpo, com uma visão de mundo. Quanto à socialização, não há dúvidas de que aquelas são práticas coletivas,

⁴ Para garantir a preservação da identidade dos sujeitos, os nomes apresentados foram modificados.

oportunizadoras de um convívio com o outro em relações de alteridade e respeito às diferenças; tal aprendizado, além disso, se estende para relações sociais mais amplas (família, trabalho, escola, etc). Em relação à cultura, trata-se de um processo em que está em jogo a entrada um campo simbólico: o *hip hop*, que apresenta um conjunto de significados compartilhados que configuram “um conjunto de sinais específicos que simbolizam a pertença a um determinado grupo; uma linguagem com seus específicos usos, particulares rituais e eventos, através dos quais a vida adquire um sentido” (PAIS, 2003, p. 70). As narrativas apresentadas a seguir possibilitam conhecer melhor essa dinâmica, contada a partir da experiência e das palavras dos próprios jovens sujeitos dessa pesquisa.

A DANÇA DE RUA: UM PROCESSO PEDAGÓGICO

Como um jovem apreende e se integra com a cultura da dança de rua? Para refletir sobre essa questão é preciso compreender um pouco melhor as dinâmicas construídas por este grupo de referência, o *Restinga Crew*. A prática mais comum realizada pelo grupo é o treino: espaço de encontro e de interação social desses sujeitos, num primeiro plano; mas também de reflexividade, de olhar para si e sua trajetória, de aperfeiçoamento das técnicas de dança e, conseqüentemente, lugar de aprendizado. O treino diferencia-se exatamente pela interação com o outro: mesmo que os jovens pratiquem em casa e em outros lugares os movimentos de dança (em alguns casos, narraram que até mesmo nos durante o expediente de trabalho ensaiavam alguns passos; ou ainda, durante o recreio e outras atividades escolares), no treino contam com o apoio e o olhar do outro, que se torna referência para os processos singulares.

Como se trata de dança de rua, com movimentos de difícil execução, os treinos apresentam uma ritualidade: trata-se de um espaço essencialmente da “prática”. As tentativas ganham contornos de *performance*, pois desenvolvem-se os passos e buscam executar os movimentos com maior precisão e leveza. Em caso de errar a sequência, perder a harmonia, ou até mesmo de cair, a ordem assumida é levantar-se e novamente tentar. Os jovens que acompanham as tentativas uns dos outros não as criticam nem as avaliam; não riem dos erros cometidos nem das quedas que sofrem (mesmo que por vezes possam parecer cômicas). Procuram incentivar-se mutuamente, pois compreendem que o erro é constitutivo da dança, parte do processo de aprendizado e aperfeiçoamento. Por isso, consideram que não há “erro na dança”; o “erro” seria desistir, abandonar, não tentar novamente, acomodar-se e não buscar superar-se. O aprendizado se constrói na tentativa: “*Hoje eu me quebro, mas vou conseguir*” (Lucas, 25 anos). Observa-se que, em geral, não competem entre si para ver quem consegue

fazer melhor ou mais rápido, nem escolhem quem é melhor ou quem é pior. O que importa é o processo de cada um. “*Você é seu próprio limite*” (Lucas, 25 anos).

A prática da dança de rua é compreendida como processo de criação própria e constante, não de mera imitação de estilos e expressões de outros dançarinos. Apesar de não estabelecerem parâmetros visíveis de avaliação e competição entre si, não deixam de comparar-se em seus estilos e produções. O outro, com sua técnica e sua dança, constitui uma referência daquilo que pode ser feito. São desafiados, de forma indireta, a serem tão bons quanto o amigo ou outro *bboy*. Procuram estabelecer essas comparações sem criar disputas ou tensões, que possam gerar conflitos: os erros são respeitados, nenhum deles menospreza o esforço alheio nem se põe em atitude de arrogância (o que, tendo em vista a dinâmica social em que estão inseridos, não seria algo tolerado). Nesse sentido, os mais experientes são uma referência para os iniciantes, pois, de certa forma, estabelecem um parâmetro a ser alcançado; entre os mais experientes, a proposta é superar o exemplo, ir além dos limites estabelecidos.

Não somente aprendizados relativos às práticas da dança são oportunizados nos treinos; incluem-se aí saberes acerca da cultura *hip hop*, que tematizam conversas e trocas entre os jovens. Novidades no mundo da cultura são apresentadas pelos amigos, bem como músicas e artistas, imagens e vídeos de dança, descobertos nas redes virtuais, assim como a sugestão do uso de acessórios e de outros signos, fundamentais na construção de seus estilos próprios (bonés, camisetas, tênis, entre outros). Na interação com os que estão há mais tempo nas redes do movimento, acabam conhecendo melhor os elementos que compõem a cultura *hip hop*, sua historicidade e discursividades a ela relacionadas.

Diversificados são os saberes que circulam neste espaço e que compõem a formação de um *bboy*. Para se ter uma noção, alguns dos elementos que esses jovens reconhecem a partir de suas vivências: a) a incorporação de um vocabulário próprio (*powermovie*, *breaking*, *tricks*, *pilão*, *redemoinho*, *popping* entre outros) são expressões indispensáveis de movimentos e estilos de dança, somente para citar alguns exemplos, que circulam nas conversas e nos treinos com naturalidade; b) a musicalidade, com seus ritmos e *beats*, que expressam formas de manifestar estilos e que têm uma historicidade específica (*rap*, *grooving*, *funk*, entre outros, muitos deles associados às lutas e movimentos sociais de minorias étnicas); c) as vestimentas que compõem o modo de identificação desses jovens, estilo manifestado nos boné, nos tênis (artefato de destaque), nos casacos, nas mochilas; d) a gestualidade, manifesta nos cumprimentos de mãos, na forma de andar, na própria dança como um todo.

A construção de coreografias de dança, um dos elementos de maior visibilidade do grupo em suas *performances*, tende a ser um exercício dialógico, pelo qual os participantes

definem a ideia principal a transmitir, as músicas que apresentam as batidas e sonoridades mais apropriadas. A partir disso, definem compassos, pensam movimentos e passos de modo a criar *performances* integradas em um fluxo mais amplo, de modo a buscar uma beleza estética a partir da plasticidade da dança. Em geral, os jovens com maior experiência tendem a assumir a coordenação nesses momentos, mas sempre ouvindo os companheiros e abrindo espaço para a participação e inclusive para a inserção de elementos sugeridos.

Outra atividade que esses jovens participam e que merece destaque refere-se às oficinas e *workshops* que participam nos eventos de *hip hop* na cidade. Nessas atividades emerge uma figura que centraliza a dinâmica da atividade, propondo falas e exercícios aos participantes a partir de suas experiências e conhecimentos, socializando aprendizados. São situações que aperfeiçoam os estilos de dança (ensinam técnicas específicas, orientam a execução de movimentos e “dão dicas” de conseguir realizar determinado passo) e que produzem inserção nos sentidos produzidos a partir da dança, traduzidos como expressão artística, como exemplificado nas narrativas dos jovens.

A gente tem que fazer força até chegar na técnica certa, no movimento preciso, na leveza e sincronia. Porque liberdade não é dançar de qualquer jeito. É chegar em um estilo próprio, e para isso precisa ralar muito. (FlowJack, 37 anos)

É importante a conexão dos movimentos. Precisa mostrar algo mais, não aquela coisa vazia. Precisa comunicar algo, não só movimento: jogar braço, jogar perna. Tem que comunicar algo, e isso é a parte gostosa da dança, quando a gente expressa uma ideia, um sentimento (Drigo, 34 anos).

Os jovens do *Restinga Crew* destacam que a formação de um *bboy* passa por um processo de apropriação de estilos a se conhecer. “Dançar não se faz de qualquer jeito” (Lucas, 25 anos), é um aprendizado rigoroso, relacionado a uma série de técnicas que caracterizam os estilos de dança e que podem (e devem) ser apreendidos e incorporados, não apenas para efeitos de reprodução, mas como fonte para as próprias elaborações. O *bboy* tem a liberdade de criar sua própria expressão, mas esta não deve ser superficial ou carente de sentido: necessita comunicar o processo vivido pelo próprio dançarino, o fato de que sua dança revela não só elementos da cultura em que se insere mas também de sua vida cotidiana e de sua visão de mundo. São elementos que constituem a estética da dança de rua. Quanto mais amplo for o conhecimento do dançarino, quanto mais contato com estilos diferentes, quanto mais experiências vivenciar nesse campo, mais inovações o *bboy* irá apresentar em sua arte, mais ampla será sua produção. Para isso, é preciso “sair da zona de conforto” e colocar-se em movimento, dedicar-se à sua arte e aos processos de aprendizado que dela derivam.

Dançar é sair da zona de conforto. É procurar aumentar aquilo que sabemos. Por isso é preciso estudar e se informar. Não dá para ficar só com o que se aprendeu. Tem que inovar, que conhecer a origem do estilo, como se formou, as ideias que estavam associadas, o que os caras pensavam. Tudo isso compõe a dança. Uma coisa importante: vocês têm que investir na dança de vocês, na expressão própria. O que faz a dança está dentro de você, naquilo que tu sente e vive no cotidiano. (FlowJack, 37 anos).

O conhecimento que socializam sobre a dança e suas variadas formas, os métodos que ensinam para a realização dos movimentos mais difíceis, as orientações sobre os processos de aperfeiçoamento em determinado estilo têm fundamento nas próprias experiências vividas com a dança, nos sucessos e fracassos de seus processos formativos. Não se baseiam, na grande maioria dos casos, no aprendizado acessado em instâncias formativas institucionalizadas (em geral, distantes da realidade desses indivíduos), mas nas próprias vivências no campo da arte. Reconhecem que não há como “dominar” todos os conteúdos referentes à dança de rua (por sua pluralidade e diversidade), e por isso horizontalizam as relações de aprendizado na dança, valorizando saberes, colocando-se também na condição de aprendizes. Dialogam, observam os passos que os diferentes jovens inventam, orientam formas de melhorar os movimentos, o estilo. Não se colocam numa condição de superioridade, em razão de seu conhecimento e experiência prática, mas buscam estar dispostos a contribuir com o processo do outro. Cria-se uma atmosfera de respeito às diferenças e diversidades.

Tudo tem que virar aprendizado na dança. Eu olho as pessoas na rua e aprendo com elas elementos para minha dança. E evoluo muito com isso. Por exemplo, uma vez eu lesionei o braço esquerdo. Não conseguia nem colocar ele no chão. Aí pensei: “Que movimentos posso fazer sem usar o braço esquerdo?”. A partir disso, criei coisas novas que não tinha pensado. (Lucas, 25 anos).

Pode-se pensar acerca de uma pedagogia inerente à dança de rua. Percebe-se que, a partir das possibilidades de criação que essa prática permite, não há uma hierarquização dos indivíduos na rede, nem uma definição de conteúdos a serem aprendidos. A partir de relações horizontalizadas, esses jovens tornam-se sujeitos de seus próprios processos de aprendizagem: definem os exercícios que conduzirão ao aperfeiçoamento, na condição de dançarino; optam pelas atividades em que querem se inserir; procuram aprimorar-se a partir de seus próprios limites, buscando superar-se; apoiam-se nas experiências individuais e coletivas de quem vivenciou processos semelhantes, socializando o conhecimento adquirido a partir daquilo que aprendem e ensinam; têm no grupo um importante suporte para o processo, como espaço

privilegiado de socialização e mediação, de acolhimento de erros e fracassos, mas também de conquistas e sucessos. O que diferencia as abordagens pedagógicas desses jovens é que, nelas, os sujeitos tendem a valorizar os diferentes saberes que compõem os processos de aprendizado na dança, as metodologias que cada um desenvolve e vivencia.

O HIP HOP NA ESCOLA: PRÁTICAS DE RESSIGNIFICAÇÃO

A relação dos jovens pesquisados com a instituição escolar pode ser analisada a partir de duas perspectivas, relacionadas à posição que ocupam nesse espaço social: como *educandos*, alunos da escola; como *educadores* (oficineiros), agentes de práticas educativas.

Como educandos, destacam-se, inicialmente, as trajetórias truncadas da maioria desses jovens na instituição escolar. Em geral, acabam por interromper a escolarização: não concluíram a trajetória na escola devido a fatores variados: necessidade de trabalhar para o incremento de renda, principalmente quando passam a ter filhos e a constituir família; multirrepetência em uma mesma série; percepção de si mesmo como alguém que já teria chegado a uma etapa satisfatória de escolarização, acima do nível alcançado pelos pais (em geral, além do sexto ano); ou, ainda, o fato de não encontrarem sentido nas práticas escolares, o que os tornaria desmotivados a continuar, principalmente frente às dificuldades concretas que vivenciam.

Eu gostava muito de matemática. Sempre fui bom com números, ia bem. Mas o resto, eu ia muito mal. Português, ler texto, responder pergunta. Geografia, aquelas coisas que a gente estudava. Eu não entendia mesmo. Se pudesse, estudava somente coisas com números. (Julinho, 28 anos).

Entretanto, reconhecem a importância da escolarização nas trajetórias de vida, principalmente considerando as possibilidades profissionais que a escola pode proporcionar. Valorizam educação formal, principalmente junto aos amigos mais novos (que ainda frequentam os bancos escolares), incentivando-os a estudar e a não desistir. Reconhecem que estudaram “na escola da vida” (expressão comum entre eles, algumas vezes colocada inclusive como *status* de escolarização nos perfis virtuais) e que têm a dança de rua como seu maior interesse, buscando sempre novos saberes sobre esse campo. Quanto aos mais novos, entretanto, entendem que estudar deve ser prioridade.

Sei que é chato estudar, que cansa, mas é preciso. Já perdi muita oportunidade por não ter estudo. E, na época da escola, queria estava

interessado em outras coisas, em curtir. Não tinha juízo na cabeça (André, 25 anos).

O curioso dessa relação é que muitos jovens, hoje integrantes dos grupos de dança de rua, acabaram conhecendo o *hip hop* exatamente na escola, em projetos culturais realizados e, por eles, considerados muito relevantes. Uma oficina de dança de rua, ao ser reconhecida pelo aparato institucional da escola, contribui para a valorização e a visibilidade das expressões culturais, mesmo que se trate de algo conhecido pelos estudantes, em seu cotidiano. Inseridas em processos de socialização no espaço escolar, essas práticas oferecem aos jovens, principalmente na periferia, uma circulação espacial ampliada⁵, possibilitando ampliar os laços de amizade e as trocas com outros grupos. Além disso, trata-se de uma atividade com a qual eles têm grande identificação, algo mais próximo à realidade de suas interações; isso faz com que invistam nela com um interesse diferenciado, uma vez que ali ganham uma forma especial de reconhecimento social, além de ressignificarem, para si mesmos, a própria experiência no espaço escolar. Convém lembrar que nessa atividade os sujeitos operam com elementos de uma dimensão artística, com potencial expressivo e estético, envolvendo-se com múltiplos saberes, além da experimentação de novos sentimentos e emoções⁶.

Entretanto, em muitos casos, essas práticas relacionadas à cultura acabam configurando-se apenas como atividades de lazer, de um certo *fazer pelo fazer*, sem integração aos conteúdos e projetos educacionais, e sem qualquer aprofundamento do seu potencial pedagógico. Cabe destacar que, na formação inicial do *Restinga Crew*, a relação estabelecida entre estes jovens com o *hip hop* em consonância com o espaço escolar traduz novas possibilidades de inserção e significação relacionadas a um projeto cultural na escola. Atraídos não somente pela expressão artística e cultural do *hip hop*, mas também pela visibilidade que começaram a ganhar na escola, nas apresentações e rodas de dança ali realizadas, estes sujeitos tiveram suas trajetórias efetivamente transformadas, a partir da experiência com a arte e a cultura; sabemos que, transformaram a dança e o *hip hop* em elementos centrais de suas vidas. Atuaram não somente como *bboys* e produtores culturais, mas também como educadores sociais, reproduzindo parte da experiência vivida. Poderíamos questionar: onde estariam estes sujeitos hoje, se lhes fosse negada tal experiência? Como teriam

⁵ Jovens que moram em regiões diferentes não costumam circular pelo bairro, dada as restrições que são impostas pelo narcotráfico e pelas gangues que procuram exercer domínio sobre o território. As escolas acabam sendo um espaço mais “neutro”, possibilitando um trânsito que cotidianamente é limitado.

⁶ Em um interessante artigo, Angel Lin (2014) explica como o *hip hop* foi elemento estruturador para o ensino de língua inglesa para jovens chineses que identificavam-se com essa cultura. A autora, exemplifica uma série de possibilidades pedagógicas operadas a partir das construções simbólicas desse campo, especialmente a música (*rap*), aproximando os alunos de interesses e vinculações comuns.

se configurado suas trajetórias, se a escola não abrisse, mesmo que minimamente, as portas para essas expressões juvenis?

Como educadores, ao analisar a relação desses jovens com a escola, pode-se afirmar que institucionalmente são categorizados como colaboradores, vínculo atribuído a participação de projetos de integralização do tempo escolar, em geral ligados à programas de formação externos (como por exemplo o Programa Mais Educação). Apesar de eles não terem dado continuidade a sua escolarização, a experiência com o *hip hop* possibilitou construir um saber pedagógico específico que os destaca no papel de educadores na relação com outros jovens.

Ao acompanhar as práticas de oficinas ministradas em escolas, percebe-se por parte desses jovens educadores uma relação mais afetiva com os alunos: saúdam-se com abraços, conversam animadamente, solicitam constantemente a atenção do educador, apresentam um diálogo mais aberto.

Se errar, continua. Vocês têm é que se expressar pela dança. Errar faz parte. Vocês seguem o grupo e continuam, sem medo ou vergonha. Esse é o momento de vocês, e têm que ir lá de corpo e coração. (Julinho, 28 anos).

A dinâmica de ensino da dança de rua abordada por esses jovens educadores parte de um princípio educativo em que o fundamental é o interesse em participar, cada um dedicando o máximo de esforço. Mais importante do que ter habilidade, é ter vontade, desejo de dançar. Trata-se de uma perspectiva claramente inclusiva, pois nem todos os alunos têm a mesma habilidade na dança; assim, o que lhes é proposto é um critério acessível (o empenho em participar); o jovem educador compreende que a habilidade técnica da dança é algo a ser aprendido e isso leva certo tempo.

Em suas atitudes e práticas, estes jovens revelam-se educadores sensíveis e comprometidos com o trabalho, capazes de transformar as relações dos espaços em que estão inseridos, porque compartilham, em muitos aspectos, da experiência de vida de seus educandos, característica que lhes possibilita construir vínculos de identificação mais horizontalizados. O *hip hop*, principalmente a dança de rua, emergem como espaço de construção simbólica nessa experiência educativa, possibilitando novas significações quanto ao que se entende por “educar”, “ensinar”, “aprender”. Os códigos trazidos pelo *hip hop* tendem a tensionar as relações dualistas entre professor e aluno, ensino e aprendizagem, acerto e erro, entre outros, oferecendo, como alternativa, outros sistemas de significação.

Eu já trabalhei em muita vila antes. Eu mesmo morei em vila a vida inteira. Mas lá [na escola onde atua] as coisas me assustam mesmo. É muito pobre, muito violento. Os meninos vêm pra aula às vezes até sem um chinelo. Não têm nada. Aí eles acham que eu sou rico porque tenho muitos tênis. Eu procuro conversar muito com esses meninos. Mostro uns vídeos de bboys pra eles, explico que os grandes bboys vieram de lugares parecidos com o que eles moram, que também passaram por dificuldades na vida. O resultado é que eles acabam se puxando mais em aprender a dançar. E já querem fazer os movimentos mais difíceis. E eu digo: “Calma, tem que treinar bastante para chegar lá”. E, com duas semanas de aula, já consegui montar uma coreografia com eles. Vamos nos apresentar para a escola toda. Fiquei muito contente porque, em geral, não é tão rápido assim. (Julinho, 28 anos).

Como educadores sociais, esses jovens têm como fundamento suas próprias experiências pedagógicas, aproximando-se, assim, da realidade social de seus educandos, investindo mais em suas potencialidades do que nas dificuldades ou restrições. Tendem a valorizar mais o processo do que o resultado, a prática que o conteúdo, sensibilizando-se com a vida e a trajetória desses jovens e procurando, de alguma forma, que eles tenham as mesmas oportunidades e suportes a que conseguiram acessar.

A gente descobre muita gente boa nesses espaços [oficina de dança nas escolas]. Tenho uns alunos que mandam muito bem mesmo. Tem uma aluna que, se ela não fosse tão nova, eu queria trazer pra treinar com a gente aqui. A menina tem 10 anos e muito potencial de ser uma ótima bgirl. (Julinho, 28 anos).

Outra característica do trabalho desses jovens educadores que é importante ser destacada: conseguem estabelecer vínculos com seus educandos, relações de igualdade, sem perder as referências de liderança. Motivam a participação, valorizando expressões diversas, proporcionando uma experiência próxima aos processos que eles mesmos vivenciam no *hip hop*.

As práticas pedagógicas desses jovens relacionam-se à produção de um saber que não encontra na escola, na maioria das vezes, um espaço de reconhecimento e aceitação. O que fazem parece efetivamente não fazer parte dos saberes escolares, nem compor qualquer proposta curricular. Apesar de serem importantes expressões da produção de sentidos, próprias das culturas juvenis, essas práticas não são assumidas como viáveis no contexto escolar, mesmo quando se configuram como importantes intervenções junto aos alunos – como as dos exemplos aqui narrados.

Parte dessa perspectiva é revelada na forma como os jovens são acolhidos nas escolas em que atuam como educadores sociais. De modo geral, são encarados com certa estranheza e

desconfiança, principalmente pelo corpo docente da escola, ao iniciarem suas atividades. É necessário um certo tempo para a desconstrução da imagem que circula acerca dos seus modos de vida.

“Quem é esse cara? Como ele vai ser oficinairo/professor?” Já ouvi muito isso de professores. Eu sei que não tenho a melhor imagem para apresentar. Entro de boné, tatuado, roupa larga. Somos discriminados por sermos de periferia. As pessoas nos tratam com arrogância. Eu evito circular na sala dos professores, porque te olham de cima para baixo. Mas, quando me conhecem, conhecem meu trabalho, aí as coisas mudam, nos aproximamos, passa a ser mais tranquilo. Mas eu não sou muito fã da sala dos professores. Passo lá, pego um café, mas prefiro ficar com os alunos. Me identifico mais. (Julinho, 28 anos).

No âmbito da produção de representações, a estética destes jovens tensiona o que se imagina ser o perfil de um educador. A própria receptividade dos pares educadores e o modo como se relacionam com ele indica conflitos acerca dessas relações. Contudo, há elementos nas experiências e nas práticas vividas por esses jovens que poderiam ser apropriados e integrados às dinâmicas escolares, ressignificando conteúdos e projetos educacionais.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender as práticas desses jovens como educativas é reconhecer que eles são sujeitos em um campo de saber (CHARLOT, 2001). Na pluralidade existente no território urbano, os processo vivido por estes jovens no *hip hop* se relaciona com práticas educadoras que se ampliam para além das instituições educativas, reconhecendo-se o caráter nômade e não fixo da educação, “que se processa em espaços e tempos de múltiplas configurações sociais” (CARRANO, 2002, p. 215). Reconhecer que há saberes que os jovens dominam e que não são legitimados como saberes institucionalizados, principalmente no que se refere aos conteúdos escolares, é colocá-los numa posição de sujeitos de conhecimento, ampliando os sentidos do que se compreende usualmente por educação.

A escola deveria assumir-se como um espaço de entrecruzamento entre saberes e culturas, rompendo fronteiras epistemológicas e estéticas. Sendo cada um sujeito de saberes, como afirma Charlot (2001, 2006), cabe analisar as formas como os jovens de que falamos aqui relacionam-se com o saber, a partir das formas de relação com o mundo, com os outros e consigo mesmo. Quanto mais a escola distanciar-se do universo juvenil, de suas práticas e expressões, mais afasta-se, por consequência, dos sentidos que esse grupo atribui ao saber e às

formas como operam com ele. Se entendemos os jovens como um laboratório de produção social (MELUCCI, 1997; FEIXA, 2008), capazes de inventar novas formas de manifestação e de identificação a partir de sua sociabilidade, por que não nos questionarmos acerca do que as instituições educativas (em especial, a escola) também pode apreender com os jovens?

Cabe lançar também um breve olhar acerca da universidade, na medida em que, é possível perceber que esses jovens educadores estão muito distantes do ensino superior. Por terem trajetórias escolar truncadas, acabam tendo afastados de seu horizonte a possibilidade de qualificarem-se como profissional da educação. Mas isso não o impede de realizar um trabalho de profunda relevância junto com os jovens e de se profissionalizarem. Porém, cabe questionar o quanto à universidade poderia contribuir nessas práticas? O distanciamento existente entre a realidade das instituições e a biografia dos sujeitos acaba por dificultar esses trânsitos e esmorecer as possibilidades de (trans)formação destas trajetórias.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Elmir de. *Os estudos sobre grupos juvenis: presenças e ausências*. In: SPÓSITO, M. P. *O estado da arte sobre juventude na pós-graduação brasileira*. Educação, Ciências Sociais e Serviço Social (1999-2006) – Vol 2. Belo Horizonte: Argumentum, 2009.

ARAUJO, M. Hip Hop: uma batida contra-hegemônica na periferia global. In: BORELLI, S. (org.). *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: EDUC, 2008, p. 211-227.

CHARLOT, Bernard. A pesquisa educacional entre conhecimentos, políticas e práticas: especificidades e desafios de uma área de saber. *Revista Brasileira de Educação*. Vol.11, n.31, 2006, pp. 7-18.

_____. *Os jovens e o saber (org). Perspectivas mundiais*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2001.

CARRANO, Paulo César. *Os jovens e a cidade: identidades e práticas culturais em Angra de tantos reis e rainhas*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; FAPERJ, 2002

DUBET, François. *Sociologia da experiência*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

FEIXA, CARLES. *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Ariel, 2008. 4ª Edição.

HERSCHMAN, Micael. GALVÃO, Tatiana. Algumas considerações sobre a cultura *hip hop* no Brasil hoje. In.: BORELLI, S. FREIRE FILHO, J. *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: EDUC, 2008.

LA MENDOLA, Salvatore. Dialogicamente. Dar a vida a percursos de conhecimento em termos de relações ou de experiência? In: CARRANO, P. FÁVERO, O. (Orgs.). *Narrativas juvenis e espaços públicos: olhares de pesquisa em educação, mídia e ciências sociais*. Niterói: Editora da UFF, 2014.

LIN, Angel. Hip Hop Pedagogies in/for transformation of youth identities. A pilot project. In: IBRAHIM, A. STEINBERG, S. *Critical youth studies*. Reader. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2014.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Etnografia como prática e experiência. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul./dez. 2009

_____. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 17, n. 49, p. 11-29, junho/2002

MELUCCI, A. *O jogo do Eu*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.

MELUCCI, Alberto. *A invenção do presente*. Movimentos sociais nas sociedades complexas. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. Juventude, tempo e movimentos sociais. *Revista Brasileira de Educação*. São Paulo: ANPEd, n. 5, maio-agosto; n. 6, setembro-dezembro, p.25-35, 1997.

PAIS, José Machado. *Culturas juvenis*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.