

Universidade Estadual de Campinas
Faculdade de Educação

Dissertação de Mestrado

PALCO, ACADEMIA E PERIFERIA:
a dissonante polifonia da banda Bate Lata na (trans)formação de um educador

ALEXANDRE RANDI

Orientadora
Profa. Dra. Ana Angélica Medeiros Albano

2006

Universidade Estadual de Campinas
Faculdade de Educação

Dissertação de Mestrado

PALCO, ACADEMIA E PERIFERIA:
a dissonante polifonia da banda Bate Lata na (trans)formação de um educador

ALEXANDRE RANDI

Orientadora
Prof. Dra. Ana Angélica Medeiros Albano

Este exemplar corresponde à redação final da
Dissertação de Mestrado defendida por Alexandre
Randi e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: ____/____/____.

Assinatura: _____

COMISSÃO JULGADORA:

2006

**Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

R152p	Randi, Alexandre Palco, Academia e Periferia : a dissonante polifonia da banda Bate Lata na (trans) formação de um educador / Alexandre Randi. - Campinas, SP: [s.n.], 2006. Orientador : Ana Angélica Medeiros Albano. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. 1. Arte e educação. 2. Educação social. 3. Formação. 4. Exclusão social. 5. Terceiro setor I. Albano, Ana Angélica Medeiros. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.
	06-324-BFE

Título em inglês: Stage, Academy and Suburbs : the dissonant polyphony of the Bate Lata band in the (trans) formation of an educator

Keywords: Art and education ; Social education ; Formation ; Social exclusion ; Third Sector

Área de concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora: Profa. Dra. Ana Angélica Medeiros Albano (orientadora)
Prof. Dr. José Roberto Zan
Profa. Dra. Márcia Maria Strazzacappa Hernandez
Profa. Dra. Sueli Maria Pessagno Caro

Data da defesa: 2006

Programa de pós-graduação : Educação

e-mail : ale.randi@gmail.com

RESUMO

Este trabalho busca explorar as relações complexas presentes no processo de formação de um educador da área social, a partir da convivência com os potenciais e os limites que se estabelecem entre arte, educação e inclusão social, no universo do Terceiro Setor brasileiro.

Tomando por base a contextualização de três diferentes territórios – Palco, Academia e Periferia – que perpassam a história de um grupo musical formado por crianças e adolescentes da periferia de Campinas, atendidas por um projeto socioeducativo institucional – a banda Bate Lata – busca-se responder à questão **o que mudou na sua vida depois que você entrou na banda?**, geralmente dirigida aos integrantes da banda, a partir da perspectiva do educador.

PALAVRAS CHAVE: arte-educação; educação social; formação; exclusão social; periferia; Terceiro Setor.

ABSTRACT

The aim of this work is to explore the complex relations concerning to the formation of an educator of the social area, from the point of view of the potentials and the limits that are established between art, education and social inclusion, in the context of brazilian's Third Sector. Taking the contextualization of three different territories – Stage, Academy, and Suburbs – for base, one searches to answer, from the educator's perspective, to the question **what have changed in your life after you joined the band?** directed to the members of the “Bate Lata” band, a musical group composed of children and teenagers that live in a suburb of Campinas (São Paulo state, Brazil) taken care of from a institutional socio-educative project.

KEY-WORDS: **art-education; social education; formation; social exclusion; suburbs; Third Sector.**

COMPLEXUS: aquilo que se tece (e me tece) junto

Vó Amélia, pelas inesquecíveis e insuperáveis mãos nas costas

Vô Alfieri, pelas transgressões e os ensaios d'Os Bambas

Vô Ernesto, pela garra, perspicácia e bom humor

Vó Catarina, pela insanidade poeticamente provocadora e subversiva

Linda e Roma, pelo primeiro violão

Pe. Carlos, pelos primeiros acordes e por ter se casado

Renato de Jesus, pelo Clube do Meio

Zé Roberto, por ser libriano

Zé Antonio, pelas memórias do cárcere

Henrique, pelos domingos à noite

Bruno e Euri, pelo Comissão de Frente

Radamés, pelos encontros e desencontros

Mestre Baixinho, pela ousadia e a ginga

Chico César, pra brincar de liberdade no terreiro da alegria

Maria, Edson e Carlinhos, por me mostrarem onde é o buraco

Marco, Renata e Luciane, pelas diferenças que nos complementam

Pedro Alfieri, João Francisco e Giovana, pela força vital

Pai e Mãe, por mim, pelos outros e pelos que ainda virão

AGRADECIMENTOS

À Sheila e Cleice, meus dois braços nesta pesquisa, pela presença e apoio incondicionais.

Aos colegas da Educação Comunitária da Cidade Escola Aprendiz, pela paciência e incentivo durante a reta final.

Aos colegas do OLHO e do LABORARTE, pelo companheirismo.

Aos colegas Albor, Fernando, Luciana, Paula, Simone e Zezé, pelos encontros e reflexões.

Aos professores da banca, Prof. Dr. José Roberto Zan e Profa. Dra. Roseli Aparecida Cação Fontana, pelas contribuições fundamentais ao enriquecimento desta dissertação.

Aos professores da banca de defesa, Prof. Dr. José Roberto Zan, Profa. Dra. Márcia Maria Strazzacappa Hernández, Profa. Dra. Sueli Aparecida Pessagno Caro, Profa. Dra. Luciana Esmeralda Ostetto, que contribuíram com seus respectivos olhares para esta versão final.

A todos os profissionais educadores do Projeto Formação I e da Fundação Orsa, pelas experiências e aprendizados.

Aos amigos e amigas do Jardim Santa Lúcia, pelo modo como me acolheram e continuam me acolhendo nesses anos todos.

Aos músicos-educadores Enio Bernardes e Carlinhos Rosa, parceiros fiéis nas alegrias e nas tristezas.

A Henrique Schafer, Caroline Silva, Marina Magalhães, Katia Eugênio, Malu Torres e demais interlocutores que contribuíram com minhas reflexões.

À Marina Ferreira, revisora e interlocutora, pelo olhar atento e cuidadoso à forma e ao conteúdo deste trabalho.

À Paula Almozara, doutorartista, pela disponibilidade e sensibilidade na diagramação deste trabalho.

À Ana Angélica Albano, que, ao insistir em orientar meu olhar na direção da experiência que tive com a banda Bate Lata, *deu-me a oportunidade, o impulso e a chave que me ajudaram a tornar visível meu próprio mundo.*

Aos músicos Adriano, Carlos César, Éderson, Cleice, Willians, Rodrigo, Sheila, Charles, Valter, Everton, Patrícia, Luciana, Moacir, Telma, Shirlene, Jaqueline, Fernanda, Lucilene, Franciele Marques, Mariza, Vanessa, Wellington, Thiago, Nilson, Janaína, Rita, Wéslei, Gabriel, Diego, Junior, Franciele, e tantos outros que fizeram a história da Banda Bate Lata.

Para Carol

Tenho uma confissão:
Noventa por cento do que escrevo é invenção;
Só dez por cento que é mentira.
(Manoel de Barros)

Sou um sujeito cheio de recantos.
Os devãos me constam.
Tem hora leio avencas.
Tem hora, Proust.
Ouço aves e beethovens.
Gosto de Bola-Sete e Charles Chaplin.
O dia vai morrer aberto em mim.
(Manoel de Barros)

É pois, manifestamente, um sujeito impuro
que se acolhe numa casa onde reinam
a ciência, o saber, o rigor
e a invenção disciplinada.
(Roland Barthes)

SUMÁRIO

Compondo a cena 21

O mote 23

As personagens 24

O cenário 24

O foco 30

O roteiro 34

Tecendo histórias 35

Meu caminho – O anteprojeto 37

O encontro com a Bate Lata 43

Palco, academia e periferia: *o penhor dessa igualdade* 49

Percorrendo os territórios 57

Palco 65

Academia 77

Periferia 87

Assumindo as contradições 99

“E dando os trâmites por findos...” 109

Bibliografia 117

Apresentações Banda Bate Lata de 1998 a 2001 123

COMPONDO A CENA

*Enquanto ensino continuo buscando, repercurando. Ensino porque busco,
porque indaguei, porque indago e me indago. Pesquisa para constatar,
constatando, intervenho, intervindo educo e me educo.*

(Paulo Freire)

O MOTE

A pergunta mais freqüentemente feita às crianças e adolescentes da banda Bate Lata durante o período em que estivemos juntos foi: *o que mudou na sua vida depois que você entrou na Bate Lata?*

Tão insistente quanto a pergunta era a persistente resposta: *ah, mudou muita coisa, porque antes eu só ficava na rua, não ajudava em casa, brigava muito, minha mãe ficava preocupada; agora não, agora eu vou pra Casinha, faço as atividades, participo dos ensaios da banda, vou nas apresentações.*

Algumas vezes a resposta vinha com variações e complementos mais interessantes, outras vezes, menos, mas via de regra ninguém queria correr o risco de errar.

Um dia, enfim, **Vanessa**¹, a Nega, que tinha um jeito extrovertido e espontâneo, desabafou: *Pô Alexandre, eu não agüento mais, toda vez o povo pergunta o que é que mudou na minha vida depois da banda e eu tenho que responder a mesma coisa, que antes eu só ficava na rua, não fazia nada, agora melhorou, porque eu faço um monte de coisas. Mas não é verdade, eu sempre fiz um monte coisas e continuo ficando na rua.*

Pronto, era tudo o que eu queria ouvir, porque aquilo também me incomodava muito. Retruquei-lhe no mesmo tom provocativo: *que ótimo ouvir isso de você, porque eu também não agüento mais essa mesma história sempre, de que a banda tirou vocês da rua, que agora sim vocês aprendem muitas coisa na Casinha, que pararam de brigar e passaram a ajudar mais em casa, e não sei por que vocês sempre respondem a mesma coisa se não acham que é verdade.*

Aquele jogo de pergunta e resposta parecia trazer nas entrelinhas uma cobrança de resultados para o investimento, não só financeiro, mas de benevolência da sociedade para com os excluídos sociais, e estes, submissos ou sábios, tratavam de não frustrar as expectativas daquela.

Hoje, dois anos após ter deixado o trabalho na Fundação Orsa, onde coordenei as atividades da banda por oito anos, não consigo responder com tranqüilidade e convicção sobre o que mudou na vida de quem passou pela Bate Lata. Ao contrário, tenho muito mais perguntas que respostas a respeito do trabalho desenvolvido:

A Bate Lata pode ser considerado um projeto de êxito?

Cumpriu seu papel social e educativo?

Fez inclusão social? Construiu cidadania?

Ou esteve mais a serviço da instituição como instrumento de marketing social?

Enfim, qual foi o retorno dessa ação socioeducativa local, tão semelhante a outras que têm sido desenvolvidas pelo Terceiro Setor no Brasil, para aqueles que dela participaram?

Para tentar desfazer os nós que me intrigavam, resolvi remeter a insistente pergunta a mim mesmo, esperando que, ao responder **o que mudou em minha vida** depois de assumir o trabalho na Bate Lata, pudesse compreender, ao menos, o processo complexo que se estabelece entre arte, educação, Terceiro Setor e inclusão social. Ou, em outras palavras, entre *Palco, Academia e Periferia*.

Nesse sentido, apresento aqui sucintamente as personagens principais dessa trama e traço algumas linhas que compõem o cenário em que se deram as condições políticas e sociais para o desenvolvimento de

¹ Sempre que aparecer nesta dissertação um nome próprio em **negrito**, seguido de texto em *itálico*, significa que se trata de uma declaração pessoal de algum integrante da Bate Lata, colhida durante o processo desta pesquisa, por meio de entrevista não estruturada.

seu enredo, bem como destaque o foco com que busquei iluminar a cena em questão.

AS PERSONAGENS

Três personagens protagonizaram a trama que as envolve, constituindo-se interlocutoras no processo de (trans)formação que é objeto deste estudo:

A banda **Bate Lata**, formada por crianças e adolescentes do Jardim Santa Lúcia, bairro periférico de Campinas, cidade metropolitana do estado de São Paulo, atendidos pelo projeto de educação não-formal de ações complementares à escola, denominado Formação I, cuja característica principal é a utilização de sucata para a construção de seus instrumentos;

A **Fundação Orsa**, organização sem fins lucrativos, instituída em 1994 como o braço social do Grupo Orsa – grupo empresarial que atua no segmento de papel, papelão e embalagens – e responsável pela implantação e manutenção do Projeto Formação I.

O **músico-educador** da banda Bate Lata, que, ao assumir os papéis de coordenação do Projeto Formação I e, posteriormente, do Programa de Inclusão Social e Construção da Cidadania na Fundação Orsa, se vê representante, ao mesmo tempo, do *palco*, da *academia* e da *periferia*.

O CENÁRIO

O cenário onde a trama se desenrola é o espaço/tempo das iniciativas de organizações da sociedade civil sem fins lucrativos, que funcionam no intuito de contribuir para a solução dos problemas sociais no Brasil.

Esse espaço/tempo pode ser caracterizado, no âmbito desta pesquisa, pela inter-relação de dois elementos que comportam controvérsias em suas definições no Brasil, por isso os tratarei como conceitos em processo de construção: *Educação Social* e *Terceiro Setor*. O primeiro abrange o terreno das práticas pedagógicas desenvolvidas nas ações socioeducativas aqui discutidas; o segundo representa o espaço institucional onde as mesmas ocorreram.

O termo Educação Social tem origem na Alemanha, em 1844, com Karl F. Mager, em decorrência das mudanças sociais provocadas na Europa do século XIX, produzidas pela industrialização e o capitalismo. Nesse primeiro momento, a Educação/Pedagogia Social surge como um contraponto ao individualismo que predominava nas relações humanas, propondo um resgate da comunidade e da vida social. Segundo Guzzo e Caro, era freqüente referir-se a essa ciência com a expressão “Jugendhilfe” (ajuda à juventude), com três

sentidos diferentes: ajuda educativa, profissional e cultural à juventude (GUZZO e CARO, 2004, pp. 14-15).

No período subsequente à Segunda Guerra, o termo começa a ganhar novo sentido, a partir da criação da AIEJI – Associação Internacional de Educadores de Jovens Inadaptados, voltada ao atendimento dos jovens órfãos da guerra. Posteriormente, porém, a concepção de Educação Social ganhou novos contornos, e a própria AIEJI, ainda que mantivesse a sigla original, transformou-se em Associação Internacional de Educadores Sociais.

Ribeiro explica que

a proposta de uma educação social configurou-se como diferente da que era oferecida pela escola regular, tendo como público-alvo crianças e adolescentes. Estes haviam perdido suas famílias na Segunda Guerra Mundial e precisavam de uma assistência educativa para poder se readaptar à nova situação de “sem-famílias”. De um certo modo, corresponderia a uma educação especial, embora não se destinando, especificamente, como esta, a portadores de necessidades especiais. Esta preocupação inicial com órfãos de guerra tomou outro rumo. Nos anos de 1990, em países como França e Espanha, a educação social passou a focalizar crianças e jovens em situação de vulnerabilidade social, tendo em vista a massificação do desemprego e seus resultados no que concerne à desagregação familiar e à violência social (RIBEIRO, 2006, p. 161).

Hoje, muitos países europeus reconhecem o Educador Social como um especialista da área da Educação, oferecendo formação acadêmica em todos os níveis e regulamentação profissional. Ainda assim, sabe-se que a definição do campo de ação desse educador ainda carece de exatidão.

Trilla nos dá uma mostra disso quando reconhece a imprecisão do conceito de Pedagogia/Educação Social. Nesse sentido, direciona sua busca para um caminho que contempla as necessidades desta pesquisa:

Nosso propósito é detectar qual seria o “ar de família” da pedagogia social. Não trataremos, portanto, de chegar a uma definição da mesma – e muito menos a uma definição essencialista –, entretanto, tentaremos descrever o uso da expressão em nosso contexto: de que se fala quando se fala de “pedagogia social” [...] Quer dizer, o problema que vamos nos colocar não é tanto o que é a pedagogia social, mas o que chamamos – a que se está chamando atualmente – pedagogia social? (TRILLA in: ROMANS, 2003, p. 15)

Com esse intuito, após investigar diversos usos e práticas atuais concernentes à Pedagogia/Educação Social, Trilla chega a uma *acepção de Pedagogia/Educação Social que melhor se ajusta a seu uso*, concluindo que,

Segundo o uso habitual vigente, o âmbito referencial da pedagogia social estaria formado por todos aqueles processos educativos que compartilham, no mínimo, dois dos três seguintes atributos:

- 1. dirigem-se prioritariamente ao desenvolvimento da sociabilidade dos sujeitos;*
- 2. têm como destinatários privilegiados indivíduos ou grupos em situação de conflito social;*
- 3. têm lugar em contextos ou por meios educativos não-formais. (Ibidem, p. 28)*

A acepção de Educação Social acima, orienta, do ponto de vista técnico, o campo de atuação onde a Bate Lata surgiu e se desenvolveu, mas é importante retomar Ribeiro para introduzir uma perspectiva relacionada ao caráter ideológico e político subjacente ao conceito de Educação Social, para melhor compor o cenário desta pesquisa.

Contrapondo à *Educação Social* surgida e desenvolvida na Europa sob a liderança da AIEJI, Ribeiro traz a questão à realidade brasileira, tomando como referência o processo de construção da REDSAL – Rede de Educadores Sociais para a América Latina. Segundo Ribeiro, a REDSAL *reúne educadores de Uruguai, Chile,*

Venezuela e Argentina. Nos marcos de uma larga tradição e de uma história de luta pela paz, solidariedade e participação dos povos inscreve-se a educação social na América Latina. (RIBEIRO, 2006, p. 161)

Na seqüência, Ribeiro foca o caso do Uruguai, relatando que, naquele país,

a educação social começa a estruturar-se em 1985 dentro do processo de redemocratização do país, que se encontrava, como o Brasil, num regime de ditadura. Surge em contraposição à especialização, que a caracteriza na França e na Espanha, e resulta da organização de um coletivo de educadores preocupados com a situação de crianças e jovens vivendo nas ruas e para os quais a escola já não fazia nenhum sentido. Esses educadores não negam a função específica da escola, que julgam ser o ensino, mas pensam a educação social para além dos conteúdos transmitidos pela escola e como um espaço educativo qualificado de vida para crianças e adolescentes colocados socialmente em situação de risco. Desse modo justificam o acréscimo de “social” à educação. (Ibidem, p. 162)

Convém salientar ainda que, no universo do Terceiro Setor brasileiro, é comum o uso do termo *Educação Não-Formal* como sinônimo de *Educação Social*, desconsiderando as diferenças que os distinguem.

Reafirmando as diferenças, Trilla observa que,

admitindo que os âmbitos de atuação da pedagogia social são preferencialmente não-formais, é necessário acrescentar a seguir que o uso de ambas as expressões logo adverte que, nem o que chamamos pedagogia social se esgota no que chamamos educação não-formal, nem vice-versa [...] se o objeto próprio da pedagogia social pudesse ficar definido em termos exclusivos de educação não-formal, esta última expressão poderia praticamente desaparecer da linguagem pedagógica: com o conceito de “educação social” teríamos o suficiente. Se ambos, educação não-formal e educação social, se mantêm com boa saúde na terminologia pedagógica é porque, mesmo quando têm uma ampla zona de intersecção, cumprem funções designativas distintas (TRILLA in: ROMANS, 2003, pp. 22-23).

Apesar dessas observações, esta dissertação comporta o uso de ambos os termos, respeitando, desse modo, a maneira como foram utilizados em cada situação.

Não obstante, convém ressaltar que a não adjetivação do termo *educador* no título deste trabalho tem sua razão de ser. A intenção foi de sinalizar um processo de busca, que se coaduna com a busca de Park: *educação formal, educação não-formal, educação social: por uma educação sem adjetivos* (PARK; In: PARK e FERNANDES, 2005, p. 71).

As implicações decorrentes da imprecisão do termo *Educação Social* e as contraposições acarretadas por seu uso serão discutidas a seu tempo, durante o trabalho.

O segundo elemento que caracteriza o cenário em questão – o *Terceiro Setor* – também carrega consigo diversas interpretações, o que nos leva a seguir o mesmo caminho adotado para a contextualização da *Educação Social*, ou seja, parafraseando Trilla (2003), *tentaremos descrever o uso da expressão em nosso contexto: de que se fala quando se fala de Terceiro Setor.*

O uso do termo *Terceiro Setor*, tal como o empregamos nesta dissertação, é algo recente no vocabulário mundial – segundo Silva, o termo surge nos Estados Unidos na década de 1970 (SILVA, 2004, p. 10) – mas as condições que propiciaram sua constituição estão diretamente ligadas à chamada crise da Modernidade, crise esta em que, segundo Ianni,

alteram-se as condições e as possibilidades dos indivíduos e das coletividades, no que se refere aos contrapontos

economia, Estado e sociedade civil, trabalho e capital, política e religião, democracia e tirania, liberdade e igualdade, público e privado, soberania e hegemonia, cultura e mentalidade, identidade e alteridade, diversidade e desigualdade, indivíduo e humanidade. (IANNI, 1999, p. 38)

Com o colapso das promessas de emancipação social – tanto nas investidas da política liberal, baseadas no fortalecimento do livre mercado em detrimento do Estado, como nas experiências de inspiração marxista do socialismo real, que só fizeram inverter a equação, estabelecendo o total controle estatal sobre o mercado, ou ainda, na tentativa social-democrata de equilibrar a equação, criando o Estado-Providência – *nos últimos 10 ou 20 anos, o mundo viu crescer a importância de um espaço social difuso entre o Estado e o mercado (KURZ, 1997, p. 152)*, que vem sendo ocupado pela sociedade civil.

Esse espaço foi sendo conquistado durante o processo de luta pela ampliação da cidadania social que fomentou o aparecimento, como refere Gohn, de uma nova concepção de sociedade civil,

resultado das lutas sociais empreendidas por movimentos e organizações sociais nas décadas anteriores, que reivindicaram direitos e espaços de participação social. Essa nova concepção construiu uma visão ampliada da relação Estado-sociedade, que reconhece como legítima a existência de um espaço ocupado por uma série de instituições situadas entre o mercado e o Estado, exercendo o papel de mediação entre coletivos de indivíduos organizados e as instituições do sistema governamental. (GOHN, 1997, p. 301)

Santos, por sua vez, sublinha uma *nova cidadania* que

tanto se constitui na obrigação política vertical entre os cidadãos e o Estado, como na obrigação política horizontal entre cidadãos. Com isso, revaloriza-se o princípio da comunidade e, com ele, a idéia da igualdade sem mesmidade, a idéia de autonomia e a idéia de solidariedade. Entre o Estado e o mercado abre-se um campo imenso – que o capitalismo só descobriu na estrita medida em que o pode utilizar para seu benefício – não estatal e não mercantil onde é possível criar unidade social através de trabalho auto-valorizado (trabalho negativo, do ponto de vista da extração da mais-valia): uma sociedade-providência transfigurada que, sem dispensar o Estado das prestações sociais a que o obriga a reivindicação da cidadania social, sabe abrir caminhos próprios de emancipação e não se resigna à tarefa de colmatar as lacunas do Estado e, deste modo, participar, de forma benévola, na ocultação da opressão e do excesso de regulação. (SANTOS, 2005, p. 278)

E Kurz, completando o raciocínio acima, nomeia enfim esse espaço que se abre na sociedade contemporânea como alternativa para sua crise: *não me refiro aqui à “economia informal”, que muitas vezes não passa de um mercado ilegal e brutalizado. Ao contrário, o terceiro setor é composto da união de inúmeros agrupamentos voluntários, destinados a conter a miséria social e barrar a destruição ecológica. (KURZ, 1997, p. 152)*

A expressão Terceiro Setor nasce de uma divisão técnica pautada pelos lugares de origem e destinação de seus recursos e que denotam sua contraposição aos demais setores da economia, em que o Estado é considerado o Primeiro Setor e se distingue por utilizar recursos públicos para finalidades públicas; o mercado representa o Segundo Setor e tem por característica o uso de recursos privados com finalidades privadas; e o Terceiro Setor que tem por peculiaridade o uso de recursos privados para finalidades públicas.

Trazendo a discussão sobre o Terceiro Setor para mais perto das personagens de nossa trama, observamos que também no Brasil as mesmas reflexões procedem.

Falconer, por exemplo, considera que *a emergência do terceiro setor representa, em tese, uma mudança de orientação profunda e inédita no Brasil no que diz respeito ao papel do Estado e do Mercado e, em particular, à forma de participação do cidadão na esfera pública. Isto tem levado à aceitação crescente da ampliação do conceito de público como não exclusivamente sinônimo de estatal: “público não-estatal”*. (FALCONER, 2000)

Aqui se apresenta, todavia, um dos pontos críticos de que trataremos neste trabalho, pois, ao mesmo tempo em que o espaço de atuação do Terceiro Setor se mostra como alternativa para mais uma tentativa de concretizar o sonho da emancipação social prometido pela Modernidade, ele traz consigo, como sutilmente apontou Santos, o risco de se tornar um espaço de apropriação indevida por parte do Estado ou mesmo do Mercado, o primeiro transformando-o em extensão manipulada de suas políticas, visto que, em geral, os recursos financeiros que sustentam as ações do Terceiro Setor são estatais; e o segundo, fazendo uso dele como instrumento de marketing social ou, pior ainda, como artifício, em casos em que a legislação fiscal permite para ajustes na contabilidade empresarial e conseqüente isenção de impostos. Essa preocupação se torna mais relevante quando sabemos que esse é o caso do Brasil.

Mas o aspecto que merece nossa maior atenção no que concerne às relações entre *palco, academia e periferia*, diz respeito à constituição institucional do Terceiro Setor e os caminhos pelos quais ele se estabeleceu como instituição no Brasil.

Conforme Silva, a condição duplamente negativa de *não-governamental e sem fins lucrativos*, acarreta que

o conjunto aberto de agentes privados com fins públicos acaba permitindo uma nuvem organizacional onde estão inseridos, além das Organizações Não-Governamentais, entidades de classe, clubes associativos, instituições de ensino e pesquisa, associações culturais, associações de moradores e afins, enfim, trata-se de um conjunto de entidades que não aferem lucros e atendem a necessidades coletivas. (SILVA, 2004, p. 14)

Na prática, poderíamos considerar como Terceiro Setor, ao menos enquanto personagem desta história, as instituições que desenvolvem ações voltadas às questões das minorias sociais, da inclusão ou às causas ecológicas, que se encontram denominadas pelo próprio termo Terceiro Setor, ou pelas siglas ONG (Organização Não-Governamental), OSC (Organização da Sociedade Civil), ou OSCIP (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público).

Ainda que com tal critério baseado no tipo de atividade correntemente aceito e usado – diga-se de passagem – possamos reduzir substancialmente a quantidade e a qualidade das organizações pertencentes ao Terceiro Setor, isso não é o bastante para atingirmos o cerne da questão, qual seja, a origem e a instituição do termo no Brasil.

O próprio Silva reconhece que *“Organização Não-Governamental – ONG” e “Terceiro Setor” são termos cujos significados são multifacetados. O foco conceitual destes termos vem sendo historicamente construído de forma diferenciada em função da perspectiva social e política de seus autores.* (Ibidem, p. 10)

Partindo dessa premissa, convém retomar Falconer quando este nos revelar, a partir de uma breve retrospectiva histórica, a origem do termo Terceiro Setor no Brasil, desta vez me parecendo mais condizente com a realidade que pude perceber durante minha experiência com a Bate Lata. Segundo ele,

o termo terceiro setor, no uso corrente, é usado para se referir à ação social das empresas, ao trabalho voluntário de cidadãos, às organizações do poder público privatizadas na forma de fundações e “organizações sociais”. Mais do que um conceito rigoroso ou um modelo solidamente fundamentado em teoria - organizacional,

política ou sociológica - terceiro setor, no Brasil, é uma idéia-força, um espaço mobilizador de reflexão, de recursos e, sobretudo, de ação. (FALCONER, 2000)

Complementando a informação, reconhece que

vários atores contribuíram para trazer à tona este terceiro setor e formar um retrato positivo do seu papel, como um setor capaz de fazer frente aos problemas sociais mais prementes do país. Ao mesmo tempo, ajudaram a formar uma imagem que difere tanto da tradição do terceiro setor americano e da realidade de outros países do “Norte” - freqüentemente usados em comparações - quanto das origens das organizações tradicionais que formaram, no Brasil, este setor. Mais do que as próprias organizações sem fins lucrativos brasileiras, foram as entidades multilaterais, com destaque para o Banco Mundial, as empresas privadas e o Governo Federal que moldaram esta promessa; (Idem, 2000)

Para concluir, no entanto, com o que nos parece decisivo para as contradições que apresentaremos mais adiante:

Não é correto afirmar que as organizações que compõem o terceiro setor não tiveram influência na sua atual formação; isto significaria desqualificar o seu papel na redemocratização da sociedade brasileira e ignorar seu protagonismo em inúmeras frentes. Um importante componente do terceiro setor brasileiro, as entidades que se identificam como organizações não-governamentais foram as primeiras a se organizar coletivamente e a apresentar sua identidade e seus valores comuns à sociedade, baseadas na negação do assistencialismo e promoção da defesa de direitos. Entretanto, a conformação que o terceiro setor adquiriu e as expectativas que foram desenvolvidas sobre este setor quanto ao seu papel na sociedade não foram aquelas que as ONGs advogavam. De fato, foi à revelia e com a oposição das ONGs brasileiras que se construiu o espaço chamado terceiro setor. [...] Tampouco foi a identidade das tradicionais “filantrópicas”, ou mesmo as associações comunitárias e de base que deu o tom deste recém-descoberto setor. Mais problemática ainda é a atribuição do fenômeno, genericamente, à “sociedade civil”. A construção do terceiro setor brasileiro, pode-se afirmar com segurança, deu-se de fora para dentro: de fora do país e de fora do setor para dentro dele. Entidades internacionais e multilaterais foram as grandes introdutoras do conceito e as responsáveis pela valorização do terceiro setor em todo o mundo subdesenvolvido. (Idem, 2000)

Sintetizando a composição do cenário em que se desenrola a trama narrada nesta dissertação, destaco que o mesmo se compõe no intercruzamento de dois elementos – Educação Social e Terceiro Setor – que, apesar de comportarem controvérsias em sua definição, estão, a cada dia, mais presentes no universo educacional e econômico brasileiro, conforme demonstram os dados sobre o crescimento, por um lado, do número de organizações da sociedade civil no Brasil, que passou de estimadas duas mil na década de 80 para trezentas mil atualmente (PARK; In: PARK e FERNANDES, 2005, p. 90); e por outro, do número de associados do GIFE (Grupo de Institutos, Fundações e Empresas), que saltou de vinte e seis organizações em 1995, para oitenta e seis até março de 2006.²

² Fonte: www.gife.org.br

O FOCO

Quando falo em *foco* nesta introdução, faço-o para descrever o ponto de vista de quem focaliza, tomando as lentes para definir o objeto focalizado e os filtros para revelar da ação focada aquilo que lhe parece mais significativo.

Admito que, na condição de focalizador da trama que mobiliza esta dissertação, preocupa-me discorrer sobre o ponto de vista adotado. Não por falta de um ângulo específico, mas pela multiplicidade deles. São as referências com que acabei tomando contato durante minha trajetória, tanto profissional, quanto acadêmica. Trajetória que, como detalharei mais adiante, brotou de sementeira no território materialista das Ciências Sociais pré-queda do muro de Berlim, floresceu no território artístico da Música Popular e, quando estava prestes a frutificar, viu-se enxertada pelo território inexato da Educação, num momento em que, segundo Ianni,

está em curso uma paradoxal estetização da linguagem, simultaneamente à dissolução das formas de pensamento, de saber, e do saber. Em lugar do conceito e da categoria, a metáfora e a alegoria. Em vez da reflexão para construir o conceito e a explicação, o discurso orientado para desconstruir e dissolver o conceito e a explicação, isto é, o logos. Em substituição ao desafio e mistério do “objeto” do conhecimento, o empenho em abandoná-lo, como impossibilidade ou ilusão. Em lugar do privilégio do “sujeito” do conhecimento, compreendendo a filosofia da consciência, o relato especulativo, a busca do esclarecimento, a possibilidade da emancipação, coloca-se o privilégio do discurso, texto, sistema de signos; uma espécie nebulosa, misteriosa, a ser continuamente interrogada por iniciados em arqueologia, desconstrução ou bricolagem. (IANNI, 1999, pp. 47-48)

O que também vale ressaltar dessa trajetória é que, não bastasse o fato de ter me constituído através de andanças por múltiplos territórios – Ciências Sociais, Música Popular e Educação – no que concerne especificamente ao território artístico, iniciei-me como violonista, o que demandaria uma especialização no instrumento, mas migrei e me profissionalizei como percussionista, o que me colocou em contato com uma multiplicidade de instrumentos e técnicas.

Assumindo, portanto, de um lado, a tendência à multiplicidade em detrimento da especialização, típica do percussionista, e, de outro, um momento particular de incertezas frente aos referenciais teóricos disponíveis, tentarei traçar algumas linhas orientadoras para esta pesquisa.

Desse território fértil, mas complexo, no qual tomei contato com diferentes pensadores, eruditos e populares, destaco a leitura do texto *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*, de Nietzsche como cabal para sintetizar, parafraseando Morin, a premissa inicial para o foco deste trabalho: *penso, ao mesmo tempo, que tudo não passa de ilusão, e que, no entanto, esta ilusão é a nossa única realidade.* (MORIN, 2000, p. 66)

Assim, decidi proceder à análise sobre a (trans)formação de um educador a partir da narrativa em que tomo a mim mesmo como ator principal. Se não garante a verdade da história, impossível ao que me parece, ao menos confere maior legitimidade ao relato, baseando-me para isso em Larrosa quando este se refere ao “chegar a ser o que se é” *nietzschiano*:

isso que somos e que temos de chegar a ser está claramente do lado da invenção. O homem é um animal de invenção, e as diferentes formas de consciência não são senão produtos dessa função inventiva, dessa capacidade

de invenção. Por isso, Nietzsche não distingue realidade e ficção, mas a ficção má, enferma, e a ficção boa, são, em função da qual está sua relação com a vida. Haveria então uma ficção má, temerosa e negadora da vida, e uma ficção boa, afirmativa, produtora de novidade, de intensidade, criadora de possibilidade de vida. (LARROSA, 2004, p. 66)

Um dos momentos importantes em meu processo de (trans)formação tratado por esta pesquisa foi o encontro com a gênese do pensamento complexo de Edgar Morin, através do livro autobiográfico *Meus Demônios* (MORIN, 2000).

Reconheci nele alguns pontos em comum com minha própria história, como sua *concepção sintética da vida*, que permitia *realizar ao mesmo tempo os desejos de militar, estudar, ler e divertir-se, unindo a “seriedade” da postura “marxista” com a diversão e a poesia* (Ibidem, p. 114), situação muito próxima da que vivi, principalmente quando dividia meu tempo entre a faculdade de Ciências Sociais e o sindicalismo bancário, de um lado, e a música e o teatro, de outro. Esta e outras coincidências contribuíram para que eu reorganizasse meu pensamento.

No que se refere à necessidade de buscar referenciais que, sem abafar o momento fértil de minhas incertezas, pudessem organizá-las minimamente para esta pesquisa, encontrei uma possibilidade quando Morin fala que

o pensamento complexo tem como tarefa não substituir o certo pelo incerto, o separável pelo inseparável, a lógica dedutiva-identitária pela transgressão de seus princípios, mas efetuar uma dialógica cognitiva entre o certo e o incerto, o separável e o não separável, o lógico e o metalógico. O pensamento complexo não é a substituição da simplicidade pela complexidade, ele é o exercício de uma dialógica incessante entre o simples e o complexo. (Ibidem, p. 200)

Além disso, precisava de uma referência que desse conta de responder, como veremos no decorrer desta dissertação, às intrincadas relações que se estabeleciam entre a unimultiplicidade identitária tanto da **Bate Lata**, como deste **músico-educador**. Para isso, vislumbrei traçar um plano coordenado pelos três princípios do pensamento complexo destacados por Morin:

princípio dialógico *que se funda na associação complexa (complementar, concorrente e antagônica) de instâncias necessárias junto à existência, ao funcionamento e ao desenvolvimento de um fenômeno organizado;*

princípio recursivo *em que todo momento é, ao mesmo tempo, produto e produtor, que causa e que é causado, e em que o produto é produtor do que o produz, o efeito causador do que causa;*

princípio hologramático *em que não apenas a parte está no todo, mas em que o todo está, de certa forma, na parte.* (Ibidem, p. 201).

Mas não foi só o conteúdo dessa obra de Morin que me tocou, mas também a forma – um relato autobiográfico – como os acontecimentos foram se tecendo na narrativa. Vi aí a sugestão de um caminho orientador para minha pesquisa.

A primeira referência da qual me sirvo é o método autobiográfico, do qual se podem pinçar algumas coordenadas, como a afirmação de Bueno abaixo:

o método autobiográfico apresenta-se como alternativa que oferece possibilidades várias para se repensar e renovar as formas de educação de adultos, abrindo também, dessa forma, a possibilidade de se construir uma

teoria sobre essa formação. O que os autores ressaltam reiteradamente é o caráter formativo do método, uma vez que ao voltar-se para seu passado e reconstituir seu percurso de vida o indivíduo exercita sua reflexão e é levado a uma tomada de consciência tanto no plano individual como no coletivo.

Do ponto de vista epistemológico, Dominicé (1990) observa que essa alternativa de formação permite uma revalorização da noção de experiência, uma vez que esta não é usada como um meio de facilitar a transmissão de conhecimentos, mas sim como meio de pôr em evidência “a forma pela qual o saber se forja nas situações concretas, como se constrói através da ação ou se desenvolve nos acontecimentos existenciais” (BUENO, 2002, p. 23)

Nesse sentido, Chené acrescenta que,

para a prática, a narrativa de formação serve de charneira para a compreensão da experiência, pois engloba e ultrapassa o “vivido”. Encontramos nela o antes e o depois, o fora e o dentro da experiência presente, com o distanciamento próprio da escrita. Para mais, os percursos narrativos e discursivos tecem no texto a dinâmica da relação com o saber, da relação com os outros e também da relação com os diferentes aspectos do eu. (CHENÉ; In: NÓVOA e FINGER, 1988; p. 94)

Em Ferraroti, encontra-se uma afirmação que legitima a referência ao método autobiográfico desta pesquisa pelo fato de ela se desenrolar através do jogo entre minha história com a Bate Lata e a própria história da banda no contexto social, que se coaduna com o princípio hologramático de Morin, no sentido de que

todas as narrações autobiográficas relatam, segundo um corte horizontal ou vertical, uma práxis humana (...) o nosso sistema social encontra-se integralmente em cada um dos nossos atos, em cada um dos nossos sonhos, delírios, obras, comportamentos. E a história deste sistema está contida por inteiro na história da nossa vida individual. (FERRAROTTI; In: NÓVOA e FINGER, 1988, p. 26),

Não sem lembrar, contudo, que

sendo produzida por uma práxis sintética, a relação que liga um acto a uma estrutura social não é linear, e a relação estreita entre a história social e uma vida não é um determinismo mecânico. Temos de abandonar o modelo mecanicista que caracterizou as tentativas de interpretação do indivíduo por meio de “frame-works” sociológicos. (Idem, Ibidem, P. 26)

Segundo a conclusão de Bueno, *o valor heurístico do método torna-se então legítimo, não apenas em decorrência deste caráter específico da narrativa, mas, também, porque a biografia é uma micro-relação social. (BUENO, 2002, p. 20)*

Outro pensamento que me parece fundamental para esta pesquisa é o de Paulo Freire, tanto pela linha de suas idéias, como pela opção explícita que faz pelos excluídos, ambas consoantes com o espírito deste trabalho. Para compor o foco desta pesquisa, destacarei três referências principais.

A primeira fala da necessária consciência de sua própria inconclusão por parte do sujeito da formação, que, assumida como condição básica, propiciou o processo de (trans)formação do músico-educador:

Mulheres e homens se tornaram educáveis na medida em que se reconheciam inacabados. Não foi a educação que fez mulheres e homens educáveis, mas a consciência de sua inconclusão é que gerou sua educabilidade. É também na inconclusão de que nos tornamos conscientes e que nos insere no movimento permanente da

procura que se alicerça a esperança. (...) Este é um saber fundante da nossa prática educativa, da formação docente, o da nossa inconclusão assumida. (FREIRE, 1996, p. 58)

A segunda referência também passa pela noção de sujeito que assumimos aqui, mas diz respeito mais especificamente ao processo de formação propriamente dito. Como se verá no decorrer deste trabalho, buscamos enfatizar a importância da dimensão poética do ser para seu desenvolvimento e, nesse sentido, sentimo-nos contemplados por Freire quando diz que

nenhuma formação docente verdadeira pode fazer-se albeada, de um lado, do exercício da criticidade que implica a promoção da curiosidade ingênua à curiosidade epistemológica, e de outro, sem o reconhecimento do valor das emoções, da sensibilidade, da afetividade, da intuição ou adivinhação. (Ibidem, p. 45)

E um terceiro ponto a se destacar coloca já em questão a condição de risco e contradição inerente a todo processo educativo, quando se entende:

A educação, especificidade humana, como um ato de intervenção no mundo. É preciso deixar claro que o conceito de intervenção não está sendo usado com nenhuma restrição semântica. Quando falo em educação como intervenção me refiro tanto à que aspira a mudanças radicais na sociedade, no campo da economia, das relações humanas, da propriedade, do direito ao trabalho, à terra, à educação, à saúde, quanto a que, pelo contrário, reacionariamente pretende imobilizar a História e manter a ordem injusta. (Ibidem, p. 109)

Ademais, vislumbro nas palavras de Paulo Freire a imagem do músico-educador que se revelou no processo de transformação ocorrido durante meu trabalho com a Bate Lata:

É assim que venho tentando ser [educador], assumindo minhas convicções, disponível ao saber, sensível à beleza da prática educativa, instigado por seus desafios que não lhe permitem burocratizar-se, assumindo minhas limitações, acompanhadas sempre do esforço por superá-las, limitações que não procuro esconder em nome mesmo do respeito que me tenho e aos educandos. (Ibidem, pp. 71-72)

Por fim, devo admitir ainda que, apesar de minhas incursões pelas Ciências Sociais e de os estudos realizados no período de pós-graduação terem me iniciado nas questões metodológicas da pesquisa, minha alma de artista não resiste a certas transgressões.

Desse modo, vamos nos deparar inevitavelmente com passagens às vezes dissonantes. Parafraseando Larrosa, faço isso *digamos que tomando a liberdade – e assumindo seus riscos – de construir um argumento narrativo selecionando alguns fragmentos, separando-os de seu contexto e reescrevendo-os como se constituíssem os fios de uma trama linear e homogênea. (LARROSA, 2004, p. 84)*

Nesse sentido, talvez me distancie um pouco do pesquisador idealizado, identificando-me mais com Menocchio, personagem real de Ginzburg, e à maneira como lia seus livros:

destacava, chegando a deformar, palavras e frases; justapunha passagens diversas, fazendo explodir analogias fulminantes (...) Menocchio triturava e reelaborava suas leituras, indo muito além de qualquer modelo preestabelecido. (...) Não o livro em si, mas o encontro da página escrita com a cultural oral é que formava, na cabeça de Menocchio, uma mistura explosiva. (GUINZBURG, 1987, p. 103)

Revisito minha história com a Bate Lata por intermédio das referências teóricas que me constituíram

como educador, assumindo os desvios e atalhos que porventura surgiram durante o trajeto. O foco desta narrativa faz uso assim uma lente multifocal.

O ROTEIRO

Início o trabalho (*tecendo histórias*), retomando alguns pontos da história de minha vida antes de relatar o encontro com a Bate Lata, com dois objetivos principais: primeiro, para estabelecer um ponto de partida que me sirva de referência para a análise do meu processo de (trans)formação profissional; segundo, para tentar extrair desse relato os momentos e acontecimentos que se conectam à constituição do profissional que sou hoje, construindo uma espécie de anteprojeto do educador.

Na seqüência, revisito dois momentos fundamentais para a história contada nesta dissertação, um de iniciação – o encontro com a Bate Lata – e outro de passagem – a participação da banda no espetáculo *Palco, Academia e Periferia: o penhor dessa igualdade* –, em que se instauram elementos que perpassarão todo o decorrer da história.

Em *explorando territórios*, procuro demonstrar, a partir da contextualização dos territórios e imagens formadoras da(s) identidade(s) da banda Bate Lata, as contradições insuperáveis que coexistem invariavelmente nos trabalhos socioeducativos que adotam a arte-educação como eixo de suas ações, sinalizando já para a influência que tais contradições tiveram em minha (trans)formação pessoal e profissional.

Por fim, em *assumindo as contradições*, percebo que a unimultiplicidade identitária da Bate Lata também se fez presente em mim, enquanto sujeito de aprendizado e ação. Que o reconhecimento da complexidade desse universo de trabalho me levou à postura de não querer reduzi-las a uma síntese alentadora na busca da socialização desejada, de combater, em analogia a Hillman, a educação *como sedação: tranquilizantes, anestésicos que nos acalmam, aliviam o estresse e relaxam, que nos ajudam a buscar a aceitação, o equilíbrio, o apoio, a empatia. Território neutro. Mediocridade* (HILLMAN, 1995, p. 151).

Avalio positivamente as descobertas e inferências propiciadas pela realização desta pesquisa, seguro de que

mantive a indagação e a empreitada, mergulhando na busca de um modo de aproximação (mais do que de uma explicação), dos modos como aprendemos no curso de nossa vida e na nossa relação imediata com o trabalho, quem somos, que fala é a nossa, que história assumimos; dos processos pelos quais cada um de nós reconhece em si os princípios de nossa profissão e a compreensão que deles vamos elaborando; dos processos pelos quais chegamos a nos analisar e a avaliar como profissionais, e até mesmo dos modos como nos sentimos [educadores]. (FONTANA, 2000, p. 57)

TECENDO HISTÓRIAS

*De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez
daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido
desgovernado.*

Assim eu acho, assim é que eu conto...

*Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras,
de recente data.*

(Guimarães Rosa)

MEU CAMINHO – O ANTEPROJETO

Se alguém pergunta o porquê de se fazer, responde-se o porquê do perguntar

O tecer não tem um porque enquanto arte de entrelaçar

O entrelaçar significa

(José Eduardo Gramani)

No final de 1997, após um processo tumultuado que culminou com a demissão da então coordenadora do Projeto Formação I, fui convidado a assumir a função.

À época do convite para a função de coordenador, eu tinha menos de um ano de trabalho na Fundação Orsa como Monitor de Música e Regente da Bate Lata, trabalhando vinte horas semanais, com certa flexibilidade de horários, e não fazia a menor idéia do que seria coordenar um projeto social.

Fazia mais de dez anos que eu não tinha emprego fixo, com hierarquia e horário a cumprir de quarenta horas semanais, e pensar nessa possibilidade me incomodava um pouco.

Por outro lado, a Fundação Orsa, talvez já prevendo a situação, havia me inscrito em um curso de gestão de organizações da sociedade civil – GESC¹, que me inseriu no mundo teórico do Terceiro Setor, que se consolidava institucionalmente no Brasil.

A maior parte da equipe do Projeto Formação I se mostrou confiante no meu potencial para a função, garantindo o apoio necessário para que eu assumisse o cargo.

Confesso que tive dúvidas, mas como estava muito empolgado com o caminho que estávamos trilhando até aquele momento com a Bate Lata e vislumbrava a possibilidade de fazer algo que parecesse com transformação social, atendendo aos meus anseios políticos, aceitei o desafio.

Nos primeiros dias como coordenador do Projeto Formação, nos momentos em que ficava sozinho no barracão, punha-me a pensar na sorte que tivera em ter conseguido aquele emprego: estava sendo remunerado para trabalhar em um lugar que pretendia fazer transformação social por meio da arte-educação.

Uma vez contei isso para uma colega de trabalho que havia acompanhado todo o processo, dizendo que me considerava com sorte por estar naquela situação. Ela me interrompeu e disse: *isso não é sorte, é mérito.*

Apesar de achar que contara com um bocado de sorte, o que ela disse, além de contribuir para a minha auto-estima, fez com que eu revisitasse minha história, para tentar encontrar os elementos que confirmassem, ou não, aquela afirmação.

Por isso, é importante incluir neste trabalho o caminho que construí durante minha vida. Nela,

¹ GESC - Gestão para Organizações da Sociedade Civil - é um programa de aperfeiçoamento de gestores sociais, cujo objetivo principal é gerar maior profissionalismo, organização e eficiência nas instituições do terceiro setor. Todo o curso é ministrado por executivos e empresários voluntários da *Associação dos MBAs da FLA/USP*. Fonte: <http://www.ambafia.org.br/gesc_resp/conheca_gesc.htm>

misturam-se alguns dos elementos que, acredito, compõem meu processo de iniciação para o trabalho com a Bate Lata: música, transgressão, conscientização política, cultura, diversidade, solidariedade, itinerância.

Nasci em Ribeirão Preto em 1966, na madrugada do dia 02 de outubro, sob o signo de Libra. Durante a primeira infância, lembro-me de ocupar tempo com muita brincadeira na rua e nas casas dos vizinhos, mas também me lembro de algumas incursões no mundo adulto que iniciaram meu relacionamento com a música e a cultura. Principalmente por intermédio de meu pai, de meu padrinho e de meu avô paterno.

Quando jovem, meu pai tocava pandeiro, segundo dizem os familiares, pois só me lembro vagamente de ter visto e brincado com um pandeiro, junto com meu irmão e meus primos, nos primeiros anos de vida. Ainda que essa lembrança seja vaga, o pandeiro veio a ser meu primeiro instrumento como músico profissional. Outra passagem nítida em minha memória foi o dia em que meu pai chegou em casa com uma vitrola portátil que havia comprado junto com o primeiro disco, *A Montanha*, de Roberto Carlos. Desde esse dia sempre tivemos um aparelho de som em casa e comprávamos discos, hábito que conservo até hoje.

Meu padrinho, também cunhado de meu pai, gostava de música e da boemia. Lembro-me muito bem das reuniões e festas de família em que se ouvia muita música brasileira em sua casa, um sobrado na Avenida da Saudade, de onde assistíamos “de camarote” aos desfiles das escolas de samba de Ribeirão Preto. Outra lembrança importante de meu padrinho é a do dia em que ele me levou num bar em Ribeirão Preto onde havia música ao vivo, fora do horário de funcionamento, e me colocou sentado diante da bateria. Não me lembro o nome do bar, nem em que ano ou circunstância ocorreu, mas a imagem mágica da bateria no palco vem como fotografia na mente.

Por fim, meu avô paterno, que me levava aos ensaios da Escola de Samba *Os Bambas*, do bairro onde morávamos. Isso aconteceu quando eu tinha por volta de cinco anos e meu irmão seis e meio, já freqüentando a escola. Contam os parentes que ao me perguntarem se eu também não tinha vontade de ir para a escola, respondia: *só se for na escola de samba*.

Acabei ingressando mesmo na escola tradicional, pública, que contava, porém, com aula de música na sua grade de disciplinas, sob a responsabilidade do Professor Mário Lázaro, que também era compositor e cantor, tendo lançado um disco compacto na mesma época.

Minha família sempre foi católica, com as devidas escapadas para uma benzedeira aqui, um passe espírita acolá. Por volta dos oito anos de idade, passei a freqüentar a igreja de Santa Terezinha, no bairro Campos Elíseos.

Ao contrário da maioria das igrejas católicas daquela época, a Santa Terezinha tinha uma construção muito simples, que perdura até os dias atuais: um barracão com teto baixo, sem torre, nem cúpula, sem qualquer tipo de adorno, salvo a presença de algumas imagens de santos, com bancos de madeira crua e altar também muito simples.

Freqüentava as missas aos domingos e o que mais me chamava a atenção era o grupo de jovens que tocavam violões, flautas doce e percussão durante a missa.

Até que um dia, comecei a ter aulas de violão com o Padre Carlos, um belga que era o vigário da paróquia. Reconheço nele uma figura muito importante na minha iniciação, pois além de ter sido a primeira pessoa que me possibilitou fazer soar um instrumento, também foi o responsável por um grande ato de transgressão, pois alguns anos depois ele decidiu, diante de uma paixão humana, largar a batina para se casar.

Até os doze anos, tocava nas missas aos domingos e ampliava meu repertório e meus conhecimentos

musicais com alguns amigos vizinhos de casa. Descobríamos os dedilhados, os acordes dissonantes e as músicas da MPB.

Em seguida, morei por dois anos em São José do Rio Preto, onde ouvia e tocava muita música sertaneja de Milionário e José Rico, Trio Parada Dura, Pedro Bento e Zé da Estrada, Tião Carreiro e Pardinho, Sergio Reis e, ao contrário da maioria dos garotos da minha faixa etária que estava curtindo os embalos de sábado à noite nas discotecas, comecei a ouvir também Dilermando Reis, Miltinho, Nelson Gonçalves, Orlando Silva e muito chorinho.

Foi em São José do Rio Preto que apareci pela primeira vez nas páginas de um jornal, durante um conflito entre os garotos da vizinhança e o dono de um terreno baldio que havíamos transformado em campinho de futebol. Para impedir que continuássemos a jogar bola no terreno, o proprietário mandou uma retroescavadeira abrir valas, rasgando nosso campo. Ficamos indignados com aquilo e nos rebelamos contra o motorista da máquina. Para conter a fúria ingênua da garotada foi chamada a polícia militar e o caso acabou sendo registrado no jornal da cidade.

Depois vivi mais três anos em Presidente Prudente, onde minha formação cultural e política passaram por um período intenso.

Primeiro, retomei minha prática católica, voltei a tocar nas missas e a participar dos grupos e encontros de jovens, quando tive acesso às discussões engajadas do Padre Jerônimo Gasques, então assessor espiritual da Pastoral da Juventude da Diocese de Presidente Prudente, num momento em que a Igreja discutia e tentava colocar em prática o Documento de Puebla, que,

ao reafirmar uma opção preferencial pelos pobres feita pelos bispos de Medellín(1968), fez com que a teologia da libertação se fortalecesse e ganhasse espaço dentro da Igreja Católica, permitindo que surgissem, a partir da matriz teórica da teologia da libertação, diversos movimentos populares que contribuíram consideravelmente no momento de redemocratização e abertura política pelo qual passava o Brasil. (MACHADO, s.d.)

Na escola, pública, aproximei-me do Centro Cívico, que me levou a conhecer o Clube do Meio, passo dos mais importantes em minha formação.

O Clube do Meio era um grupo de jovens envolvidos com a produção cultural na cidade, que fazia arte e política cultural, cuja inspiração era um poema de Carlos Penna Filho, que dizia:

*É o muito esperar que existe em torno
Que me destina à ação desbaratada
A morte é bem melhor do que o retorno ao nada
Não nasce a Pátria agora, o sonho mente
Mas em meio à mentira, eu sonho e luto
Pois sei que sou o espaço entre a semente e o fruto*

As pessoas se reuniam no Clube do Meio para fazer música, ler poesia, assistir a filmes, discutir política, promover eventos culturais, propor e executar projetos e políticas culturais na cidade.

Por intermédio de algumas pessoas do Clube do Meio, iniciei minha atuação política, participando pela primeira vez de uma campanha eleitoral, a que elegeu Franco Montoro ao governo paulista, nas eleições de 1982, sob a égide de “Mudança Já”.

Simultaneamente, retomei contato com um tio que morava em Araraquara e que cursava Ciências

Sociais na Unesp, além de trabalhar como jornalista e participar do Cine Clube local. Desse reencontro começou a brotar meu interesse pelas Ciências Sociais.

De encontros e reencontros ampliou-se substancialmente meu repertório político, cultural e ideológico, dando outra qualidade à minha vida, inserindo-me no universo da participação social e propiciando-me uma visão mais real do mundo.

Em 1983 cheguei a Campinas e minhas atividades culturais e políticas se amplificaram ainda mais.

Primeiramente pelo reencontro com meus tios que moravam em Campinas, ambos diretores sindicais; ele, ex-presos político e bancário de carreira, com quem pude resgatar suas memórias do cárcere²; ela, professora de língua portuguesa, que me inseriu de vez nos prazeres das letras.

Morávamos no mesmo quarteirão e ali participei, sem ter consciência disso, de verdadeiros laboratórios de arte-educação, criando e ensaiando apresentações de teatro com minhas irmãs e primas menores. Fazíamos adaptações da Arca de Noé, de Vinícius de Moraes, dos Saltimbancos, na versão de Chico Buarque, do livro Flicts, de Ziraldo, ora respeitando as histórias originais, ora fazendo uma miscelânea entre personagens de várias histórias numa nova história, além de improvisações e criações próprias.

Na escola, pública, participei intensamente das atividades do Centro Cívico, num ano em que promovemos festivais de música, teatro e literatura e inserimos a EESG Dom João Nery no circuito do movimento estudantil organizado.

No campo da política, além do movimento estudantil que me levou a simpatizar com os chamados independentes do então jovem PT, fui iniciado na política sindical pelo meu tio Zé Antonio, diretor do Sindicato dos Bancários e membro do então clandestino Partidão.³

No ano seguinte, virei bancário e ingressei no curso de Ciências Sociais da PUC-Campinas, participando da diretoria do Centro Acadêmico já no primeiro ano, composta por simpatizantes do PT e partidários da Viração, braço estudantil do PC do B. Também em 1984 formei meu primeiro grupo de música, um quarteto de samba que tocava em festas e bares de amigos, amadoristicamente e que acabou se profissionalizando no final daquele ano. Como a atividade musical acabou tocando mais forte, abandonei o curso de Ciências Sociais, continuando a trabalhar no banco e a tocar.

Iniciei minha carreira de músico profissional em 1985, primeiramente tocando na noite, transformando o quarteto informal no grupo Comissão de Frente, uma alusão à música de João Bosco e Aldir Blanc que diz, num de seus versos, que *a Comissão de Frente, se a maré tá mesmo braba demais, passa atrás*.

Também nesse ano passei a fazer parte do Grupo Téspis de Teatro, assumindo funções de iluminador, sonoplasta, depois atuando como músico e fazendo umas pontas como ator. Em seguida, participei por dois anos consecutivos como ator/músico em “A viagem do trenzinho musical”, da Companhia Cantareira de Artes, musical mambembe que apresentava manifestações da cultura popular brasileira durante uma viagem fictícia por diversas capitais.

Em 1986, decidi abandonar o emprego no banco para trabalhar somente com música. No início do ano seguinte, saí da casa de meus pais e fui morar sozinho.

Até 1988 fui autodidata em música, tocando violão, cavaquinho e alguns instrumentos de percussão

² O resgate dessas memórias foi ilustrado por filmes como *Expresso da Meia-noite*, *Pra Frente Brasil*, *A próxima vítima*, e a leitura de livros sobre Lamarca, Marighela, os porões da ditadura, além de *Subterrâneos da Liberdade*, de Jorge Amado.

³ Partido Comunista Brasileiro - PCB

intuitivamente, mas, a partir desse ano, decidi ampliar meus conhecimentos e fui estudar percussão afro-cubana com o Mestre Dinho Gonçalves, em São Paulo. Foi o momento em que tive meu primeiro contato com leitura rítmica e teoria musical.

Durante esse período, trabalhando somente com música, nunca deixei de lado a atuação política, participando de várias tentativas de organização da categoria artística em Campinas e acompanhando, ainda que de longe, as atividades sindicais por intermédio dos meus tios.

Em 1991, retornei à Universidade, insistindo no curso de Ciências Sociais, mas dessa vez na Unicamp. Como da primeira vez, não consegui conjugar a vida de músico da noite com a rotina do curso, muito exigente em leituras e produções intelectuais.

Dessa vez, porém, antes de abandonar a faculdade, prestei o vestibular para o curso de música em duas Universidades: na Unesp, para o curso de Percussão erudita, e na Unicamp, para o curso de Música Popular.

Tendo passado nas duas, tive de tomar uma decisão que poderia ter mudado os rumos da minha história. De um lado, havia o concorrido curso da Unesp, que disponibilizava apenas três vagas por ano e já era de reconhecida qualidade, com a praticamente certa inclusão no mercado de trabalho; de outro, o recém-criado curso da Unicamp. Decidi pelo segundo.

Além das disciplinas do curso de Música, participei por dois anos da Unibanda⁴, um projeto de banda sinfônica realizado pelo NIDIC – Núcleo de Integração e Difusão Cultural da Unicamp, que era formada por alunos, funcionários e comunidade universitária em geral. Essa foi mais uma experiência que me fez conviver bastante com a diversidade social, pois participavam do projeto pessoas de todas as idades, das mais diversas categorias profissionais e com os mais variados níveis de conhecimento musical.

Terminei a faculdade em 1995 e, no final do ano seguinte, comecei a trabalhar com a banda Bate Lata, objeto principal desta dissertação.

O que constato nesse percurso é a maneira como os elementos que hoje constituem minha identidade profissional foram surgindo desordenadamente e sem planejamento, nutridos mais pela curiosidade e autodidatismo que pela busca de uma formação específica, com objetivos pré-determinados. *Fui feito por aquilo de que eu sentia sede.* (MORIN, 2000, P. 41)

Hoje percebo que a experiência com a Igreja solidificou valores como solidariedade, fraternidade e justiça social, mostrando-me um caminho para a transformação social necessária, além de me proporcionar momentos de transgressão institucional por meio dos exemplos dos Padres Carlos e Jerônimo. A convivência com as contradições e práticas políticas e ideológicas na minha família reforçou a necessidade de transformação social, mas por outros caminhos. Minhas investidas no âmbito da arte e da cultura, geralmente associadas ao engajamento político, revelaram a possibilidade – e, mais do que isso, o poder – de transformação através da linguagem artística, do ser poético. A itinerância sempre presente em minha vida me tornou flexível e aberto a mudanças e deslocamentos, eximindo-me da necessidade de enraizamento, tanto físico-geográfico, como político-social. Flexibilidade e abertura exercitadas também pelo ecletismo da minha formação musical, passando por regionais de choro, música sertaneja, pagodes de mesa, escolas de samba, orquestras sinfônicas,

⁴ Conf. site www.unicamp.br/nidic a Unibanda é um projeto musical comunitário com formação instrumental voltado para Banda-Escola, dividido em três níveis: iniciante, intermediário e avançado. No projeto, os alunos têm aulas de instrumentos, alfabetização musical e prática de Banda. Está aberta à participação da comunidade interna e externa à universidade. Os candidatos não necessitam de conhecimento prévio de música.

tocando e ouvindo os mais diversos gêneros e estilos musicais.

A ponte que se estabelece entre o percurso de minha formação pessoal e cultural até 1996 – que chamo aqui de anteprojetado do educador – e a constituição efetiva do educador social como me vejo hoje passa, fundamentalmente, pela condição que Morin chama de *onívoro cultural*. Como ele, sinto que fui *movido por aquilo que o tao chama de espírito do vale*, “*que recebe todas as águas que afluem a ele*”. Mas não me vejo como um vale majestoso; vejo-me, antes, como uma abelha que se inebriou de tanto colher o mel de mil flores, para fazer dos diversos polens um único mel. (Ibidem, P. 41) Único, mas nunca unívoco.

Revisitando esse percurso consigo entender minha colega de trabalho que dizia que minha assunção à coordenação do Projeto Formação I não se tratava de sorte, mas de mérito. Mérito, ou desígnio, construído inconscientemente durante a trajetória descrita.

O ENCONTRO COM A BATE LATA

*Bater lata,
bater madeira,
bater cabeça...*

O importante é bater, assim como bate o coração...

(Arnaldo Alves da Motta)

Como já apresentamos, a banda Bate Lata foi criada em 1994, quando da implantação do Projeto Formação I, pela Fundação Orsa, na região do Jardim Santa Lúcia, periferia sudoeste de Campinas. Esta região – que abrange os bairros Jardim Santa Lúcia, Jardim Novo Campos Elíseos, Jardim Campos Elíseos e Jardim Yeda – está entre as mais populosas da cidade e também entre as menos contempladas com serviços e equipamentos públicos de lazer, cultura e educação.

A proposta da Fundação Orsa era proporcionar formação integral a crianças e adolescentes da região, em horários e com atividades complementares à escola. Dentre as atividades desenvolvidas no projeto, constavam oficinas de música, teatro, serigrafia, gráfica, confecção de bijuterias, bordado e reforço escolar.

Quando a Bate Lata foi criada, pelo então monitor de música da instituição, Ronaldo da Costa, existiam bem poucas bandas similares no Brasil e essas poucas bandas ocupavam espaços marginais no cenário artístico e social, com praticamente nenhuma visibilidade. O trabalho mais consistente era o do grupo Moleque de Rua, da periferia de São Paulo, que, inclusive, foi o inspirador da Bate Lata.

A iniciativa do educador Ronaldo da Costa em montar uma banda constituída de instrumentos alternativos, construídos a partir de sucata – latas, canos de PVC, tubos de papelão, tonéis de plástico – gerou estranhamento na comunidade do Jardim Santa Lúcia⁵.

Ver crianças e adolescentes da periferia andando pelas ruas à cata de sucata não é grande novidade, já que essa é uma forma bastante usual de complementação da renda familiar, mas vê-los nessa atividade para montar sua própria banda, transformando sucata em instrumento musical, causava certo espanto, contribuindo para com o descrédito em relação ao trabalho. Tanto que, no início, a banda foi mais motivo de chacota que de orgulho para a comunidade, como relembra **Cleice**: *no começo o pessoal falava: aí seus favelados ligeira, não têm dinheiro pra comprar instrumento fica pegando lixo pra tocar! Depois que passou a fazer show e aparecer na televisão, aí inverteu a situação.*

Mas a idéia foi levada adiante pelos envolvidos – educador, Instituição e crianças e adolescentes aspirantes a músicos – revertendo a situação gradativamente.

Conheci a Bate Lata em 1995, quando eu freqüentava o último ano da faculdade de Música Popular na Unicamp. Sempre aconteciam apresentações artísticas na universidade, no horário do almoço, e uma delas me chamou a atenção de forma especial.

O primeiro contato foi sonoro. Caminhava nas proximidades do IFCH – Instituto de Filosofia e

⁵ A região atendida pela Fundação Orsa abrange os bairros Jardim Santa Lúcia, Jd. Novo Campos Elíseos e Jd. Ieda, na periferia sudoeste de Campinas.



Ciências Sociais quando ouvi um som diferente, coletivo, empolgante. Era um som denso, encorpado, com uma pegada forte, meio ácida, mas muito swingado. Um som rústico, mas autêntico. Fui em direção à fonte daquele som e, quando tive contato visual com a banda que estava tocando, minha surpresa foi ainda maior.

Tratava-se de um grupo de crianças e adolescentes que cantavam e tocavam em instrumentos muito peculiares, feitos com latas, latões, canos de PVC, panelas velhas e outras sucatas mais, com um repertório inédito para mim, com muita contestação social e política. O grupo era acompanhado por alguns adultos que tocavam instrumentos convencionais como guitarra, baixo, teclado e que também cantavam.

Talvez tenha ouvido três ou quatro músicas, pois chegara já no final da apresentação. Fui ver de perto os instrumentos e, muito timidamente, cumprimentei alguns dos integrantes, sem, no entanto, conversar com nenhum deles, já que teria aula logo em seguida. Nem mesmo cheguei a perguntar o nome da banda.

O que eu estava vendo e ouvindo naquele momento me causou uma impressão forte e emocionante, fazendo vibrar minhas convicções musicais e políticas que, naquele momento, estavam um tanto adormecidas, talvez por causa da insistência a um só tipo de gramática musical do curso de Música Popular da Unicamp.

Minha formação musical era quase que totalmente pautada pela música popular do Brasil e da América Latina, diríamos, basicamente terceiro-mundista, e isso fazia com que me sentisse um tanto deslocado no curso da Unicamp, que priorizava os métodos e as improvisações jazzísticas.

Ainda que o espaço/tempo destinado àquela apresentação fosse o pátio do IFCH no intervalo do almoço e não a sala de aula, a invasão de gente “simples” fazendo música “simples” parecia me dizer que era possível atravessar e transgredir a Academia, *locus* privilegiado da produção de conhecimento de ponta, aproximando-a um pouco mais da outra ponta, a excluída do acesso a esse conhecimento. Aquela imagem se instalou em mim. Senti-me incluído.

Um ano depois, fui indicado por uma amiga para trabalhar em um projeto social na periferia de Campinas como professor de música. Tudo o que ela sabia sobre o trabalho é que havia uma banda de percussão, com instrumentos feitos a partir de sucata, que fazia parte de um projeto social desenvolvido na periferia de Campinas por uma tal Fundação Orsa, e, na avaliação dela, a proposta tinha muito a ver comigo, pela minha história com a música, a percussão e pelos meus ideais políticos, que ela conhecia suficientemente bem.

Na Fundação Orsa, fui recebido por uma das coordenadoras do Projeto Formação I, que me apresentou a instituição do Terceiro Setor que desenvolvia um trabalho socioeducativo com o objetivo de promover a formação integral de crianças e adolescentes em situação de risco pessoal e social, por meio de oficinas de arte-educação, reforço escolar, além de oficinas semiprofissionalizantes de bordado e costura, gráfica e serigrafia.

Mostraram-me então um vídeo de uma apresentação da Bate Lata, que, para a minha surpresa, era a mesma que eu havia visto na Unicamp. Mais interessante ainda, pelo seu caráter simbólico, foi saber que aquela havia sido a primeira apresentação pública da banda.

Quando comecei a trabalhar com a Bate Lata, em novembro de 1996, não tinha nenhuma experiência com aquele tipo de público, formado por crianças e adolescentes, muito menos em situação de risco pessoal e social. O vocabulário usado naquele espaço também era novo para mim, nunca convivera com termos como *situação de risco*, *Terceiro Setor*, *trabalho socioeducativo*, *inclusão social*, entre outros.

O que eu trazia em minha bagagem profissional eram dez anos de atuação como músico profissional

autodidata e o recém bacharelado em música popular. Minha experiência com educação se restringia ao trabalho como professor de musicalização infantil, por três anos, em uma escola particular de Campinas, com crianças entre dois e seis anos, de classe média-alta, além de alguns alunos particulares (adultos) de instrumentos de percussão.

Ou seja, a coisa mais honesta que poderia oferecer, naquele momento, era a música. Essa condição pessoal acabou favorecendo o enfrentamento do primeiro desafio, que já revelava conflitos e contradições, algo que permearia todo o tempo em que trabalhei com a banda.

Lembro-me de que nas primeiras vezes em que fui até o Projeto Formação para combinar os detalhes da contratação, sempre cruzava com algumas crianças que me perguntavam se era eu quem iria trabalhar com a banda. Alguns demonstrando curiosidade e ansiedade, outros com ar de desconfiança, como se no fundo a pergunta fosse “quem é esse loirinho folgado que acha que pode ficar no lugar do Rone?”.

Afinal, eles haviam iniciado e caminhado até aquele momento com o Rone, que era uma referência muito forte para eles. Como seria continuar a Bate Lata com outra pessoa à frente, alguém que eles não conheciam e que não se parecia com eles?

Senti que seria necessário desfazer alguns preconceitos, mostrar que eu não fazia parte daquele contexto institucional, que eu era somente um músico que estava querendo fazer música com eles. E a primeira atitude importante que tomei foi sair do território institucional e arriscar minhas primeiras decidas à “favela”⁶ para que começássemos a nos conhecer melhor.

Nossos primeiros encontros aconteceram em clima tenso e desconfiado que só se desfez quando a crise entre o antigo educador e a Fundação Orsa se tornou explícita.

A saída de Rone ocorrera sobretudo por divergências conceituais e ideológicas entre ele e a Fundação em relação à condução dos trabalhos, deixando algumas mágoas e desavenças em ambos os lados.

Como forma de dar continuidade ao seu projeto, Rone convidou as crianças e os adolescentes da Bate Lata para formarem uma banda paralela, a Cia. da Lata, com os mesmos integrantes, instrumental e repertório, mas que funcionaria de maneira independente, sem vínculo com a instituição, em local e horários alternativos.

Com a reativação da Bate Lata após a minha contratação, criou-se uma situação insólita: duas bandas que, de fato, eram uma só, com os mesmos integrantes, mesmo instrumental e mesma proposta de trabalho. Como ponto relevante de convergência, Enio Bernardes, educador que também trabalhava com a Bate Lata desde sua fundação, ao mesmo tempo em que integrava a Cia. da Lata como vocalista.

Ainda que expostos a possíveis conflitos de datas de ensaios e apresentações, não via maiores problemas nessa situação, ao contrário, achava que a experiência de vivenciarem um mesmo tipo de formação de banda, com duas direções artísticas diferentes, enriqueceria muito a formação musical deles.

Ocorreu, porém, o inusitado, demasiadamente inusitado.

Um dos motivos da minha contratação era a necessidade de preparar a Bate Lata para uma apresentação que aconteceria no final daquele ano, no evento “Natal Cultural do CCBB”⁷, no Rio de Janeiro, e foi com esse intuito que iniciamos as atividades.

⁶ Utilizo o termo favela entre aspas por se referir mais à maneira como os moradores denominam seu local de moradia do que a uma definição exata do termo.

⁷ Centro Cultural Banco do Brasil

Durante os encontros, constatamos que na mesma semana em que estava prevista a apresentação da Bate Lata no Centro Cultural do Banco do Brasil, haveria uma apresentação da Cia. da Lata, também no Rio de Janeiro, com data ainda não definida, mas com grande risco de conflitar com a nossa.

Investigando um pouco mais a fundo essas estranhas coincidências, com a fundamental contribuição de Enio Bernardes que participava dos dois trabalhos, chegamos à conclusão de que se tratava do mesmo evento e que o convite, na verdade, era para a mesma banda, que agora existia com dois nomes distintos.

Criou-se um impasse entre a instituição e o ex-educador Ronaldo da Costa para definir com qual nome a banda se apresentaria, Bate Lata ou Cia. da Lata. Isso dizia respeito diretamente à continuidade do meu trabalho ali.

Enquanto o impasse não era solucionado, resolvemos, Enio e eu, conversar com as crianças e os adolescentes sobre o que nos restava fazer. Partimos da premissa de que a apresentação no Rio de Janeiro seria realizada de qualquer maneira, independentemente do nome da banda, e que quem iria estar no palco seriam eles próprios; entendemos que minha contratação estava diretamente ligada à preparação da banda para essa apresentação; concluímos, assim, que minha presença ali só fazia sentido se fosse para retomarmos as atividades da banda.

Decidimos, desse modo, que o mais sensato a fazer era priorizar o trabalho da banda, seu repertório, seus integrantes, os ensaios e o show em si, ou seja, a música da banda. Porém, como consequência do impasse e talvez como estratégia para dirimi-lo, a Fundação Orsa resolveu que quem continuasse participando da Cia. da Lata não poderia mais participar da Bate Lata.

Essa decisão não me fora comunicada oficialmente pela instituição, mas pela indignação e resistência demonstrada pelas crianças e adolescentes, comprometendo novamente os ensaios da banda, inferi-la como verdadeira e, diante desse cenário, decidi me posicionar enfaticamente contrário a ela, pois a mesma me parecia disciplinarmente autoritária e tecnicamente equivocada.

Não fazia sentido algum decidir a contenda por exclusão; primeiro, porque cerceava a liberdade de escolha das crianças e adolescentes; depois, como já mencionei acima, estava seguro de que a participação das crianças e adolescentes da banda em outras experiências musicais lhes seria benéfica. Sendo assim, deixei claro que enquanto o trabalho estivesse sob minha responsabilidade, qualquer um dos integrantes da Bate Lata poderia participar de qualquer outra banda, incluindo a Cia. da Lata, desde que conseguíssemos equacionar datas e horários.

Esboçava-se aí uma das contradições que enfrentamos por todo o percurso aqui descrito: educação como regulação X educação como emancipação.⁸

Percebo hoje que essa decisão foi o primeiro passo na minha formação como educador, pois, como Paulo Freire,

creio que uma das qualidades essenciais que a autoridade docente democrática deve revelar em suas relações com as liberdades dos alunos é a segurança em si mesma. É a segurança que se expressa na firmeza com que atua, com que decide, com que respeita as liberdades, com que discute suas próprias posições, com que aceita rever-se. (FREIRE, 1996, p. 91)

⁸ Sobre essa relação, ver mais em SANTOS, Boaventura Souza. *Para uma pedagogia do conflito*, in SILVA, Luiz Eron da. *Reestruturação Curricular: novos mapas culturais, novas perspectivas educacionais*. Porto Alegre: Sulina, 1996.

E nesse caso específico, concordo também que

a autoridade coerentemente democrática está convicta de que a disciplina verdadeira não existe na estagnação, no silêncio dos silenciados, mas no alvoroço dos inquietos, na dúvida que instiga, na esperança que desperta.
(Ibidem, p. 93)

Assim, certos de que havíamos optado por aquilo que de mais relevante existia naquele conflito, a própria banda, e *para não permitir que a música fosse contaminada por outra coisa que não ela mesma* (MORIN, 2000, P. 78), retomamos as atividades com força total, dessa vez num clima de confiança e empolgação, independentemente da decisão de qual das bandas se apresentaria.

Durante quarenta e cinco dias realizamos encontros e ensaios e montamos a apresentação, alternando músicas que já faziam parte do repertório da banda com outras novas, novos arranjos, e bastante imbuídos do sentimento de confiança mútua da parte dos músicos-educadores e músicos-educandos envolvidos naquela nova etapa do trabalho da Bate Lata.

No final, o peso institucional da Fundação Orsa prevaleceu frente à resistência militante de Ronaldo Costa e a Bate Lata realizou uma elogiada apresentação no centro do Rio de Janeiro, em dezembro de 1996.

PALCO, ACADEMIA E PERIFERIA: O PENHOR DESSA IGUALDADE

*Três “corpos brasileiros”, três representações diversas no panorama urbano brasileiro:
o bailarino, o cidadão comum e jovens à margem da plena cidadania. Cada um deles com sua maneira própria de mover o corpo, de vesti-lo e adorná-lo. Cada qual em determinado estágio de trabalho rítmico.*
(Ivaldo Bertazzo)

Retomei o trabalho na Fundação Orsa em março de 1997, assumindo as oficinas de música com todos os participantes do Projeto Formação I, aproximadamente noventa crianças e adolescentes, de sete a dezoito anos, além de continuar na coordenação da banda Bate Lata.

No final do primeiro semestre de 1997, recebemos um convite para participar do espetáculo “Palco, Academia e Periferia - o penhor dessa igualdade”, do coreógrafo Ivaldo Bertazzo, no teatro do SESC Pompéia, em São Paulo.

A proposta do espetáculo era bastante ousada, pois juntaria num mesmo palco 15 bailarinos profissionais, 36 amadores (chamados por Ivaldo Bertazzo de “cidadãos-dançantes), 10 músicos profissionais regidos pelo maestro Nelson Ayres, além da participação especial do percussionista Naná Vasconcelos. Como se não bastasse, havia ainda a participação de 5 grupos formados por crianças e adolescentes vindos da periferia de São Paulo (Meninos da Favela Monte Azul e 16 Meninos da 13 de Maio), Rio de Janeiro (Funk’N’Lata), Salvador (Lactomia) e Campinas (Bate Lata).

Nos primeiros ensaios preparatórios que fizemos no Projeto Formação I, expliquei aos integrantes da banda a importância de participarmos de um espetáculo daquela dimensão, num teatro conhecido de São Paulo, com músicos e bailarinos profissionais e principalmente pela presença de um dos mais importantes percussionistas do mundo, o Naná Vasconcelos.

Durante a viagem de ida a São Paulo para o nosso primeiro ensaio com o grupo, uma das adolescentes da banda me interpelou: *não sei que tanta importância você dá pra esse Naná Vasconcelos, eu falei pra minha mãe que a gente ia tocar com ele e ela falou que ouvi rádio o dia inteiro e nunca ouviu falar dele!*

Além de engraçada, aquela situação começava a me mostrar que tínhamos ainda um longo caminho a percorrer: eles no sentido de conhecerem o meu território e eu, no sentido de conhecer o deles.

Quando chegamos ao local do ensaio, um imponente colégio situado na parte nobre do bairro Morumbi, em São Paulo, começamos a sentir a importância do que nos esperava e a conseqüente responsabilidade que estávamos assumindo, sentimento compartilhado com quase todos os integrantes da banda.

O ensaio aconteceu no ginásio de esportes do colégio, que estava tomado por uma centena de pessoas entrando e saindo de suas coreografias, num misto de disciplina e criação artística, entremeadas pelas intervenções de Ivaldo Bertazzo e seus assistentes de direção, repassando as marcações, recriando passos: elementos novos para as crianças e adolescentes da Bate Lata.

Em dado momento, surgiu a figura mágica de Naná Vasconcelos, todo vestido de branco, descendo



pelas arquibancadas com passos lentos e tranqüilos. De repente, o que era desconhecido pareceu próximo, um percussionista, negro, trazendo um berimbau a tiracolo e um tambor artesanal embaixo do braço: elementos bem conhecidos dos integrantes da banda. Identificação instantânea.

Também estava presente o grupo de adolescentes da favela Monte Azul, que entrava em cena cantando *Fim de semana no parque*, dos Racionais MCs, anunciando o primeiro encontro entre palco, academia e periferia, que culminava com uma coreografia baseada no Maculelê, em que o grupo contracenava com os bailarinos do espetáculo.

Quando chegou nossa vez de participar, fomos recebidos com muito respeito e expectativa, num movimento bastante acolhedor da parte dos artistas envolvidos. Humilde e timidamente apresentamos o que havíamos preparado e ouvimos as sugestões de Ivaldo Bertazzo e Naná Vasconcelos.

Incluimos um samba de roda de autoria de Naná Vasconcelos, como forma de reverenciá-lo e, no final do ensaio, tudo terminou numa grande batucada puxada pela Bate Lata, envolvendo todos que ali estavam.

Tivemos mais um ensaio no mesmo local e depois fomos para o ensaio geral no teatro do Sesc Pompéia, em São Paulo.

Ali pudemos passar várias vezes, no palco, como seria nossa participação, que interagiu mais com o músico Naná Vasconcelos. De fato percebemos que estavam tratando a Bate Lata, bem como a Lactomia e o Funk 'n' Lata, com o status de participação especial. Tanto que, ao final do ensaio, tivemos a inesperada notícia de que, no dia seguinte, Naná Vasconcelos iria a Campinas, no Projeto Formação, para um ensaio exclusivo com a banda.

Vale lembrar que nesse momento a Bate Lata era praticamente desconhecida, inclusive em Campinas, e que a ida de um dos maiores percussionistas do mundo para preparar uma apresentação exclusivamente com a banda significava um reconhecimento muito importante para o nosso trabalho, principalmente porque a porta aberta para essa oportunidade fora a da música, do Palco, e não a institucional ou a da assistência.

A música foi a linguagem mais utilizada naquele encontro entre as crianças e os adolescentes do Jardim Santa Lúcia e o percussionista Naná Vasconcelos, que se colocou totalmente à disposição da banda, experimentando timbres, ouvindo nossas “levadas”, trocando idéias com todos.

Esse foi um momento importante de meu aprendizado, pois havíamos preparado o arranjo do samba de roda *Clementina*, de autoria de Naná Vasconcelos, baseado na versão original, como forma de homenageá-lo. Havia transcrito as principais células rítmicas do arranjo original, estruturado numa intrincada polirritmia, para os instrumentos da Bate Lata, o que demandou grande empenho de todos da banda para tentar executá-las. Quando Naná ouviu minha tentativa de fazer a banda tocar seu arranjo, interveio de imediato no sentido oposto do que eu propunha. Pediu que as crianças e adolescentes comessem a tocar um samba conforme imaginavam e, a partir desse composto, foi limpando o arranjo.

Depois de um processo bastante participativo, refizemos o arranjo para o samba de roda e ensaiamos as demais músicas do repertório, redefinindo a participação da banda no espetáculo de Ivaldo Bertazzo.

A Bate Lata já havia participado de grandes eventos em Brasília e no Rio de Janeiro⁹, mas pela primeira vez fazia parte de um projeto com aquela qualidade técnica e artística, com tanta gente envolvida, o que nos

⁹ Brasília, em 1995, no evento “300 anos da morte de Zumbi dos Palmares”.

Rio de Janeiro, em 1996, no evento Natal Cultural do Centro Cultural Banco do Brasil.



exigia comprometimento, disciplina e precisão nas marcações de entrada e saída de cena, posicionamento de palco, apresentava um cuidado especial com o figurino e contava com projetos de iluminação e sonorização específicos.

A estréia aconteceu no dia 07 de agosto de 1997 e a banda participou ainda das apresentações nos dias 08 e 15 seguintes, sempre com muito sucesso.

A participação no espetáculo foi muito importante na história da Bate Lata, pois era profissional e amador ao mesmo tempo. Tinha uma beleza visual muito grande, mas sem a pretensão de ser virtuoso. Juntava a técnica e a experiência dos bailarinos e músicos profissionais, com a garra e a intuição dos cidadãos dançantes e dos músicos em formação da periferia. Cabíamos todos.

Foi também um momento simbólico na história da Bate Lata, o rito de passagem de uma infância despreziosa envolvida em atividades para ocupar o tempo ocioso de crianças e adolescentes em situação de risco, para uma adolescência promissora, mas complexa, de um grupo musical em busca de consolidar seu espaço enquanto tal.

Passamos a conviver mais intensamente a partir dali com as contradições das múltiplas identidades da banda – o palco, a academia e a periferia – coincidentemente presente numa declaração de Ivaldo Bertazzo sobre a experiência de realizar aquele espetáculo, o que motivou minha escolha em definir o recorte deste trabalho nesses três elementos: *estamos vivendo o conflito de ter de aceitar diferenças que estão bem ao nosso lado.*¹⁰

Essa questão se fez presente no dia da estréia. Ao mesmo tempo em que nossa participação exigia disciplina e precisão, o ambiente de grande espetáculo gerou alguns comportamentos imprevistos, principalmente por parte das meninas que cantavam, pré-adolescentes, provocando conflitos de vaidade que exigiram muita paciência, agilidade e sutileza por parte dos adultos do grupo em sua orientação.

O caso cuja resolução exigiu mais atenção foi o da vocalista principal da banda, Telma Cristiane, que já naquele momento detinha certo destaque pelo seu talento artístico. No dia da estréia, quando já estávamos nos posicionando para adentrarmos o palco, Telma resolveu que não entraria para cantar, pois havia sido destratada pelas demais meninas.

Não era a primeira vez que ocorriam desentendimentos desse tipo entre as garotas, então na faixa dos dez a doze anos, mas o fato de estarmos dividindo o palco com outras pessoas que dependiam de nossa entrada, conforme o combinado, nos deixava numa situação mais delicada, com pouco tempo para refletir com elas sobre o problema e solucioná-lo “pedagogicamente”.

Na verdade, parecia-nos que se tratava de um caso de necessidade de atenção por parte da Telma, já que ela se sentia importante naquele momento e não queria, legitimamente, desperdiçar a oportunidade para se fazer vista. Mas independentemente disso, ou justamente por isso, dediquei meus esforços para tentar solucionar aquele impasse, acompanhando cada passo dela com atenção quase que exclusiva. Confesso que, ainda que tivesse certeza de que ela entraria e brilharia, tentei todos os melhores argumentos para convencê-la. Mas somente quando a porta se abriu para nossa entrada, ela desfez o angustiante impasse e brilhou junto com a banda no palco do Sesc Pompéia.

Relatei esse episódio porque ele reflete uma preocupação que sempre esteve presente no trabalho com a Bate Lata, entre os profissionais do Projeto Formação, qual seja, as conseqüências que a distância, às vezes enorme, entre os territórios do palco e da periferia poderia gerar. Estar ora sob a luz dos refletores,

¹⁰ Jornal da Tarde, edição de 07/08/1997, p. 10C.

ora sob as sombras das velas poderia causar confusão quanto aos sentimentos de origem e pertencimento. Buscávamos ampliar os horizontes das crianças e dos adolescentes, mas sem perder de vista o local de onde partíamos. E nessa busca aprendi que, além dos desejos e necessidades do grupo, era imprescindível atentar para os desejos e as necessidades individuais, como já dissera Freire:

Lido com gente e não com coisas. E porque lido com gente, não posso, por mais que, inclusive, me dê prazer entregar-me à reflexão teórica e crítica em torno da própria prática docente e discente, recusar a minha atenção dedicada e amorosa a problemática mais pessoal deste ou daquele aluno ou aluna. Desde que não prejudique o tempo normal da docência, não posso fechar-me a seu sofrimento ou a sua inquietação porque não sou terapeuta ou assistente social (FREIRE, 1996, 144).

No caso de Telma Cristiane, por exemplo, a mesma atenção que dedicava a ela como vocalista principal da banda nos momentos de palco, era estendida para o seu dia-a-dia, principalmente por ela pertencer a uma família que se encontrava em situação de maior risco, tanto pelas precárias condições de moradia, como pelas tumultuadas relações familiares. Conviver com ela e seus familiares e observar a maneira como ela superava as adversidades de sua vida me mostraram, talvez como em nenhum outro dos relatos que ainda aparecerão neste trabalho, as práticas de sobrevivência da periferia a que Certeau se refere como *táticas*:

A tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo”, como dizia von Büllow, e no espaço por ele controlado (...) Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares não abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia. (CERTEAU, 1994, pp. 100-101).

A participação no projeto de Ivaldo Bertazzo marcou também o momento em que a Bate Lata passou a ter maior espaço nos jornais e TVs de abrangência nacional, impondo-nos outra contradição que se tornou constante e que começou a se desenhar a partir do surgimento de dois novos contextos: o primeiro foi o fato de a Fundação Orsa perceber que tinha um bom produto nas mãos para consolidar sua imagem institucional; o segundo foi que a banda passou a ter um espelho onde pudesse ver refletida sua imagem (e suas diversas identidades), a partir do olhar da sociedade.

Nesse caso, vale lembrar Freire, que nos adverte que

pensar em televisão ou na mídia em geral nos põe o problema da comunicação, processo impossível de ser neutro. Na verdade, toda comunicação é comunicação de algo, feita de certa maneira em favor ou na defesa, sutil ou explícita, de algum ideal contra algo e contra alguém, nem sempre claramente referido. (FREIRE, 1996, p. 139)

Considerando a unimultiplicidade presente na identidade da Bate Lata, complementar a que o *nem sempre claramente referido* se torna também *nem sempre claramente definido*.

As matérias nos jornais mostravam a Bate Lata por diversas perspectivas, algumas que agradavam

a todos, outras nem tanto. Expressões como *Coreografia em tom de latas*¹¹ e *Tambores na vanguarda*¹² mexiam positivamente com a auto-estima da banda; mas outras do tipo *Garotos carentes decolam na música*¹³ e *Trabalho artístico de meninos de rua*¹⁴ geravam descontentamento em parte dos integrantes da banda, como transparece na lembrança de **Vanessa**, hoje:

A gente era visto como criança sem moradia, jogada, mas a gente não era assim. A gente tava ali pra aprender mais, entender? Pra ter mais uma educação, mas não era falado isso, ficava a visão do coitadinho, vamos ajudar aquela criança, mas na verdade não era isso.

Foi também em *Palco, Academia e Periferia: o penhor dessa igualdade* que a Bate Lata recebeu seu primeiro cachê, início de um processo de geração de renda para seus integrantes, mas que também gerou polêmicas intermináveis no decorrer de sua história.

Vale ressaltar também que o projeto *Palco, Academia e Periferia: o penhor dessa igualdade* propiciou a integração e a interação dos grupos de artistas da periferia, não só nos ensaios e no palco, mas também com o intercâmbio promovido pela visita da Bate Lata à Favela Monte Azul e do grupo Lactomia à sede da Bate Lata, em Campinas.

No primeiro caso, fomos conhecer a Associação Comunitária Monte Azul em dia de festival cultural na favela. Apresentações de dança, teatro, música – incluindo a participação da Bate Lata – e exposição de artes visuais contagiaram o grande público presente naquele espaço imprevisto numa favela, o Centro Cultural Monte Azul.

No segundo momento, recebemos aproximadamente trinta integrantes do grupo baiano Lactomia em nossa sede em Campinas. O encontro teve como ponto alto uma apresentação improvisada, mas muito entrosada, juntando as duas bandas no meio da rua em frente ao Projeto Formação, que se arrastou por mais de meia hora, chamando à participação os transeuntes e os moradores da comunidade.

Nessas trocas de visitas pudemos perceber, pelas relações que se estabeleceram entre os grupos e as comunidades, a importância do fazer artístico na vida social da periferia, fazendo jus à estima que esses grupos demonstram em relação à música *Comida*, invariavelmente presente em seus repertórios:

*Bebida é água! Comida é pasto!
Você tem sede de quê? Você tem fome de quê?
A gente não quer só comida
A gente quer comida, diversão e arte
A gente não quer só comida
A gente quer saída para qualquer parte
A gente não quer só comida
A gente quer bebida, diversão, balé
A gente não quer só comida
A gente quer a vida como a vida quer
A gente não quer só comer*

¹¹ Jornal Diário do Povo, Caderno Plural de 31 de julho de 1997.

¹² Revista do Correio Popular, 17 de agosto de 1997, p. 22.

¹³ Folha de S. Paulo, caderno Folha Campinas, 10 de agosto de 1997, p. 16.

¹⁴ Folha de S. Paulo, caderno Folha Ilustrada, 30 de julho de 1997, p. 1.

*A gente quer comer e fazer amor
A gente não quer só comer
A gente quer prazer pra aliviar a dor
A gente não quer só dinheiro
A gente quer dinheiro e felicidade
A gente não quer só dinheiro
A gente quer inteiro e não pela metade*¹⁵

¹⁵ Comida. Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer, Sergio Brito. CD **Gente é pra brilhar, não pra morrer de fome**. Faixa 10, n. 6940434-8. Circo Discos, 1999.

PERCORRENDO OS TERRITÓRIOS

Todas as coisas sendo causadas e causadoras, ajudadas e ajudantes, mediatas e imediatas e todas se entrelaçando umas às outras, por um laço natural e insensível que liga as mais distantes e as mais diferentes, acho impossível conhecer as partes sem conhecer o todo; também acho impossível conhecer o todo sem conhecer particularmente as partes.

(Pascal)

A experiência com a banda Bate Lata foi determinante em minha formação como educador social. A compreensão disso implica a compreensão da unimultiplicidade que a banda trouxe em sua(s) identidade(s) – e como isso influenciou minha (trans)formação –, responsável pelos conflitos e contradições que permearam sua história, condição refletida nas palavras de Castells:

No que diz respeito a atores sociais, entendo por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre outras fontes de significado. Para um determinado indivíduo ou ainda um ator coletivo, pode haver identidades múltiplas. No entanto, essa pluralidade é fonte de tensão e contradição tanto na auto-representação quanto nas ações sócias (CASTELLS, 2000, p. 22).

Para a descrição do todo complexo que se articula na formação da Bate Lata, tomarei como premissa que *nós produzimos o meio social que nos produz, ou seja, a parte-indivíduo que está no todo-meio social e coletivo, que está na parte-indivíduo. Somos elementos do macrosistema; fazemos parte dele e temos o todo em nós: cultura, leis, linguagem, etc. Assim, a parte está no todo do mesmo modo que o todo está na parte. Somos a parte e somos o todo* (PETRAGLIA, 2001, p. 24). A partir disso, analisarei a banda a partir de três perspectivas diferentes, três partes presentes em sua constituição. Constituição essa que se “embrenha” no processo de minha formação aqui discutido.

A primeira perspectiva é a que representa o território artístico e diz respeito ao grupo formado por crianças e adolescentes que conquistou os mais diferentes públicos e espaços, cantando e tocando instrumentos de percussão, na sua maioria construídos a partir de sucata, inspirados na estética do grupo Moleque de Rua. Grupo que, dividindo apresentações com importantes nomes do cenário artístico do Brasil, teve como ponto culminante de sua carreira a gravação do CD *Gente é pra brilhar, não pra morrer de fome*, lançado no ano 2000. Ou seja, a Bate Lata que construiu sua história fazendo música em cima do *Palco*.

A segunda perspectiva representa o território institucional e se refere ao produto resultante de um projeto socioeducativo que deu certo, baseado numa proposta pedagógica que tinha a arte-educação como um de seus pilares, desenvolvido por uma Fundação que atendia crianças e adolescentes em situação de risco pessoal e social, com o objetivo de promover inclusão social e construção de cidadania. É a banda que ajuda a legitimar as intervenções da sociedade junto aos excluídos sociais, no combate às injustiças sociais, por meio de seus conhecimentos previamente sistematizados e métodos de gestão baseados na eficácia e na eficiência; garantindo, inclusive, o retorno de imagem positiva para essa intervenção. É a Bate Lata da *Academia*.

A terceira perspectiva é a que representa o território onde vivem e se relacionam os seus integrantes quando não estão no palco, nem na instituição. O tempo/espaço em que as mesmas crianças e adolescentes convivem com suas famílias e seus amigos e inimigos, onde eles jogam bola, soltam pipa, vão à escola, à igreja, ouvem rap e pagode, vão para a balada. Enfim, o território onde o Brasil insiste em não dar certo aos olhos da sociedade do centro, que não consegue compreender outras teorias e práticas que não as suas próprias. O pedaço partido da cidade onde, *sob os discursos que a ideologizam, proliferam as astúcias e as combinações de poderes sem identidade, legível, sem tomadas apreensíveis, sem transparência racional – impossíveis de gerir* (CERTEAU, 1994, p. 174). A Bate Lata da *Periferia*.

Inicialmente, via a banda como uma unidade harmoniosa e convergente, não atentando para a trama complexa que se estabelecia devido à multiplicidade de imagens e territórios que compunham sua identidade (ou identidades).

Credito isso à empolgação inicial do trabalho, que me envolveu de certa ingenuidade, fazendo-me



crer que todos eram iguais e compartilhavam do mesmo discurso institucional do Terceiro Setor, que nessa época

surge como portador de uma nova e grande promessa: a renovação do espaço público, o resgate da solidariedade e da cidadania, a humanização do capitalismo e, se possível, a superação da pobreza. Uma promessa realizada através de atos simples e fórmulas antigas, como o voluntariado e filantropia, revestidas de uma roupagem mais empresarial. Promete-nos, implicitamente, um mundo onde são deixados para trás os antagonismos e conflitos entre classes e, se quisermos acreditar, promete-nos muito mais. (FALCONER, 2000)

Era como se *palco, academia e periferia* pudessem se expressar em uma mesma linguagem e estivessem do mesmo lado no combate às injustiças sociais.

Obviamente, percebia que nem tudo agradava a todos o tempo todo. Desde o início convivi com alguns conflitos e desentendimentos tanto na banda, como na Fundação Orsa, mas eu tratava essas situações no âmbito dos conflitos inerentes a qualquer relação social.

Somente quando comecei a duvidar das respostas dadas às questões sobre o que mudava na vida das pessoas que passavam pela banda, se a Bate Lata era um projeto que tinha dado certo ou não, se havia inclusão social, é que passei a olhar com mais atenção para esses conflitos e a considerá-los como contradições irredutíveis, que fazem parte do complexo jogo das relações sociais.¹ A dissonante polifonia.

Exatamente pelo fato de a Bate Lata abrigar imagens contraditórias em sua(s) identidade(s), considero fundamental para este trabalho, bem como para qualquer outro que pretenda discutir iniciativas semelhantes do Terceiro Setor no Brasil, percorrer os três territórios que a constituem – *Palco, Academia e Periferia* – com o intuito de elucidar as relações sucedidas, pois, conforme França,

não são discursos prontos que vão nos revelar as tramas identitárias, mas o espaço das relações, das interseções entre discurso e posicionamento dos sujeitos. Situamo-nos, portanto, no terreno do dizer, no terreno das enunciações – no espaço tenso entre falas e lugares. (FRANÇA, 2002, P. 28)

Proponho trilhar os três territórios na tentativa de garantir que esses diferentes contextos tenham espaço nesta dissertação, pois considero fundamental para esta pesquisa *saber ver a realidade não apenas a partir de nós mesmos ou dos donos do conhecimento, mas sobretudo a partir dos excluídos do conhecimento e do poder* (HARDING, 1998 apud DEMO, 2000, p. 77).

Para facilitar a reflexão sobre as contradições presentes nessa unimultiplicidade da Bate Lata, tomarei a noção de território não apenas como espaço físico, mas também ambiente de relações e local de fala dos atores envolvidos.

Conforme Juarez de Paula,

local pode ser definido como qualquer porção territorial que se distingue a partir de determinados elementos de identidade e que tais elementos de identidade são elegíveis, quer dizer, dependem do critério de escolha do “sujeito” que desenha o território, acrescentando ainda que todo desenho territorial é uma construção

¹ Aprofundando um pouco sobre isso, Morin diz que *a crítica da dialética intemperante, que “superava” sempre as contradições em “sínteses”, me levava a reconhecer o caráter irredutível das contradições fundamentais que nosso conhecimento dos mundos físico, biológico e humano encontra. Assim, a racionalidade deve comportar não a eliminação ou a “superação” das contradições, mas o reconhecimento de sua irredutibilidade. Desde então, sem que eu pudesse ainda denominá-la, a dialógica (entre instâncias ao mesmo tempo antagônicas e complementares) começa a tomar o lugar da dialética. (MORIN, 2000, p. 195)*

subjetiva, ou seja, depende da ação de um “sujeito” que institui o território. Essa construção subjetiva pode ser exógena (feita a partir de agentes externos) ou pode ser endógena (feita a partir dos agentes locais). [...] Um território é instituído por ação exógena quando seu desenho é definido por elementos de identidade escolhidos por agentes externos ao território, numa relação heterônoma (quando as normas vêm de fora) e, na maior parte dos casos, autoritária. [...] Um território é instituído por ação endógena quando seu desenho é definido por elementos de identidade escolhidos por agentes locais, ou seja, do próprio território, numa relação autônoma (quando as normas vêm de dentro) e, na maior parte dos casos, democrática. [...] Não se pode, todavia, tomar essa classificação de forma absoluta. Um território pode ter seu processo de instituição iniciado de forma exógena, mas ter o seu “desenho” legitimado pela população local, que dele se apropria e nele se reconhece. Por outro lado, agentes locais despossuídos de representatividade e legitimidade, podem iniciar um processo de instituição territorial supostamente endógeno, sem que consigam o reconhecimento da população local. (PAULA, s.d.)

Assim, descreverei agora cada um desses territórios, consciente de que esse desenho se constrói a partir do ponto de vista de um sujeito que obviamente não é isento de visão de mundo e de expectativas pessoais, em relação a eles; mas acreditando que os últimos dez anos da minha vida, convivendo intensamente com e nos três territórios, conferem legitimidade e coerência a esse ponto de vista.

Serei o mais imparcial possível, pois seria

enganador reduzir o objeto de nossa investigação, tal como ele surge, em suas múltiplas manifestações (...) a um conjunto de representações mais ou menos cristalizadas, a serem decodificadas por meio de um saber que, vindo de outro lugar que não aquele das imagens, encontrasse aí algo que poderíamos descobrir prescindindo da especificidade da sua materialidade e dos seus efeitos de sentido. Se assim fizéssemos, reduziríamos as imagens a um simples receptáculo de conteúdos a serem decifrados com os conceitos e as noções tomadas de empréstimo a esta ou àquela ciência ou disciplina. (GUIMARÃES; In: FRANÇA, 2002, P. 24)

Ademais, ao assumir a referência ao pensamento complexo neste trabalho, parece-nos claro demonstrar que, mais do que reduzir ou eliminar as contradições, interessa enfrentá-las, acreditando que *o jogo dos antagonismos, sem necessariamente suscitar síntese, é em si mesmo produtivo* (MORIN, 2000, 59), como revela a letra de uma das músicas que fizeram parte do repertório da Bate Lata:

*Eu estava esparramado na rede
Jeca urbanóide de papo pro ar
Me bateu a pergunta meio a esmo:
Na verdade, o Brasil o que será?
O Brasil é o homem que tem sede
Ou o que vive na seca do sertão?
Ou será que o Brasil dos dois é o mesmo
O que vai, é o que vem na contra mão?
O Brasil é o caboclo sem dinheiro
Procurando o doutor n'algum lugar
Ou será o professor Darcy Ribeiro*

*Que fugiu do hospital pra se tratar?
O Brasil é o que tem talber de prata
Ou aquele que só come com a mão?
Ou será que o Brasil é o que não come
O Brasil gordo na contradição?
O Brasil que bate tambor de lata
Ou que bate carteira na estação?
O Brasil é o lixo que consome
Ou tem nele o maná da criação?
Brasil Mauro Silva, Dunga e Zinbo
Que é o Brasil zero a zero e campeão
Ou o Brasil que parou pelo caminho:
Zico, Sócrates, Júnior e Falcão
A gente é torto igual a Garrincha e Aleijadinho
Ninguém precisa consertar
Se não der certo a gente se virar sozinho
Decerto então nunca vai dar
O Brasil é uma foto do Betinho
Ou um vidro da Favela Naval?
São os Trens da Alegria de Brasília?
Ou os trens de Subúrbio da Central?
Brasil Globo de Roberto Marinho?
Brasil bairro, Carlinhos Candéal?
Quem vê, do Vidigal, o mar e as ilhas
Ou quem das ilhas vê o Vidigal?
Brasil encharcado, palafita?
Seco açude sangrado, chapadão?
Ou será que é uma Avenida Paulista?
Qual a cara da cara da nação?
A gente é torto igual a Garrincha e Aleijadinho
Ninguém precisa consertar
Se não der certo a gente se virar sozinho
Decerto então nunca vai dar²*

² A Cara do Brasil. Celso Viáfara e Vicente Barreto. **Cara do Brasil**, faixa 2, RGE, 1999.



PALCO

Estas latas têm que perder, por primeiro, todos os ranços (e artifícios) da indústria que as produziu (...) As latas precisam ganhar o prêmio de dar flores (...) Elas ficam muito orgulhosas quando passam do estágio de ser chutadas nas ruas para o estágio de poesia. Acho esse orgulho das latas muito justificável e até louvável.

(Manoel de Barros)

O primeiro território a ser analisado é o artístico, com predominância da música, mas também com a presença de elementos das artes cênicas e visuais. Trata-se do espaço em que se dá o processo de criação e produção das apresentações da banda, em diálogo com a arte-educação, e por isso aqui será denominado *Palco*.

É interessante observar que o caminho percorrido pela Bate Lata desde a sua formação até a gravação do primeiro CD, com as inúmeras apresentações nos mais diversos lugares e o reconhecimento conquistado junto à mídia e ao universo artístico e do Terceiro Setor, não havia sido previsto no início dos trabalhos.

Quando **Willians** diz, ao discorrer sobre a experiência que passou com a banda, que *a Bate Lata deixou de ser um passatempo para ser uma coisa que eu gostava muito, além de apenas uma brincadeira, aí eu levava a sério mesmo*, ou quando **Sheila** admite que *no começo ninguém leva o trabalho a sério, era só por diversão*, percebe-se o ambiente lúdico e desprezioso que envolveu o início dos trabalhos.

Mesmo **Rone**, fundador da banda, conta que a banda foi criada na tentativa de mobilizar as crianças em torno de uma atividade que as contivesse num único espaço, pois na época elas ficavam muito dispersas pelo Projeto Formação, “atrapalhando” as atividades administrativas.

Somente quando a Bate Lata começou a fazer suas primeiras apresentações, Rone passou a vislumbrar uma possibilidade de futura profissionalização da banda. Ainda assim, essa expectativa não era compartilhada pela instituição, que a via apenas como uma ferramenta pedagógica a mais para o processo de socialização de seus integrantes ou para suprir a necessidade sempre presente de ocupar o tempo ocioso das crianças e dos adolescentes para que eles não ficassem na rua, diminuindo assim o risco de se envolverem na criminalidade.

Lembro-me de que as atividades desenvolvidas no Projeto Formação, quando de meu ingresso, eram divididas em três categorias: semiprofissionalizantes, arte-educação e pedagógicas. Do primeiro segmento faziam parte as oficinas de costura, bordado, gráfica e silkscreen; na categoria *arte-educação* havia as oficinas de música, teatro, danças populares e capoeira, cada uma com atividades acontecendo em dois dias por semana; já as atividades pedagógicas, que se limitavam basicamente ao reforço escolar, enfatizando a leitura, a escrita e as operações matemáticas elementares, aconteciam diariamente.

Esse tipo de organização que trata a arte como apêndice do processo educativo, ora como mero entretenimento, ora como ferramenta pedagógica, excluindo-a, inclusive, de seu potencial profissionalizante, é uma realidade muito presente nos projetos socioeducativos, mesmo aqueles que assumem a arte-educação

como eixo principal do trabalho, e desconhece o fato de que *ao falarmos de arte e educação, não advogamos que a arte deva estar atrelada à educação. A arte cumpre sua função educativa por sua própria forma de expressão* (FARIA e GARCIA, 2002, p. 122).

Sem excluir, naquele momento, a possibilidade de assumir a estrutura adotada pelo Projeto Formação, questionei, no entanto, sobre os critérios usados na divisão em três categorias, com base em minha própria história como contra argumento, visto que, não só minha formação principal era em Música, como há dez anos a música era a minha profissão, fosse como instrumentista ou como professor.

Claro que o pressuposto implícito dos critérios que levaram a essa divisão é o mesmo que subjaz à organização dos currículos escolares que reservam um lugar secundário às atividades artísticas, geralmente relegadas a condições de tempo e espaço inferiores em relação às demais disciplinas de teor técnico ou científico, por não serem consideradas nem de grande relevância para a formação humana, muito menos como perspectivas de sucesso profissional no concorrido mercado de trabalho.

Tal pressuposto, que começa a se desenhar com a lógica cartesiana e se consolida na sociedade industrial capitalista, não só instaura uma concepção de mundo forjada na objetividade e no utilitarismo das relações de produção e consumo, como também (e em conseqüência disso) passa a excluir, cada vez mais, a dimensão poética do ser, do mundo e da vida.

Nesse mesmo sentido, Albano Moreira complementa nossa hipótese quando faz referência à

escola enquanto reprodutora das relações sociais que explícita, através da organização de seus currículos, uma visão fragmentada do conhecimento. Privilegiando uma educação racional, em detrimento de uma apreensão sensível do mundo, a escola exclui a expressão pessoal dos seus domínios ou a confina a limites tão estreitos que é outra forma de exclusão. (ALBANO MOREIRA, 1995, p. 9)

Ainda nessa linha, adverte sobre alguns riscos decorrentes dessa concepção racionalista de educação em que

a arte é separada da vida e não mais manifestação da vida. O homem comum perde a possibilidade de criar suas próprias manifestações e passa a consumir a manifestação alheia (...) fica sem a possibilidade de criar seu próprio projeto, de lançar-se para frente. Perde seu desenho, seu contorno. É massa que consome produção massificada. (Ibidem, p. 54)

Essa visão de mundo extremamente prosaica dificulta, quando não impede, a possibilidade de se perceber a relevância de uma produção artística, como a banda Bate Lata, no processo de formação e desenvolvimento do ser humano, por seu caráter propriamente estético, sem precisar atribuir-lhe outras funções utilitárias.

Considero importante neste momento da reflexão trazer algumas referências que podem contribuir para a compreensão de nosso posicionamento em relação às questões da arte-educação.

Acredito, em consonância com Ostrower, que quando o tema é Arte neste trabalho,

cabe entendê-la como sendo, desde sempre, a linguagem natural da humanidade, acessível a todos os homens – e não somente a meia dúzia de especialistas (...) assim, todas as formas de arte incorporam conteúdos existenciais. Estes se referem à experiência do viver, a visões de mundo, a estados de ser, a desejos, aspirações e sentimentos, e aos valores espirituais da vida. (OSTROWER; In: FARIA e GARCIA, 2002, p.

11)

Também relevante é a reflexão feita por Perrotti quando discorre sobre a presença do “discurso estético” e do “discurso utilitário” na literatura produzida para crianças e adolescentes, pertinente às discussões apresentadas nesta dissertação a respeito das relações entre *Palco*, *Academia* e *Periferia*, principalmente quando estendemos a reflexão para o repertório da Bate Lata:

É preciso que se faça uma distinção entre o “utilitarismo”, tal como o tomamos aqui neste trabalho, e o inevitável caráter instrumental que, em maior ou menor medida, está sempre presente no discurso literário. Com isso, evita-se que se tome o “discurso estético” como um discurso “puro”, onde a instância ideológica e a busca de adesão não estariam presentes. Ocorre que, como se tentará ver, a seguir, essas instâncias são acidentais no discurso estético, enquanto que no discurso utilitário são sua própria essência. Por isso, estudiosos diversos fazem sempre distinção entre o discurso de feições nitidamente utilitária, voltado para a doutrinação do leitor, e o discurso estético, fiel a si mesmo, ainda que marcado, muitas vezes, por doses generosas de instrumentalidade. (PERROTTI, 1986, pp. 29-30)

Merece destacar ainda que, na seqüência de seu texto, Perrotti complementa seu raciocínio revelando que, mesmo

Gramsci, um marxista, defensor da concepção instrumental da Arte, recusa-se também a reduzi-la a simples veículo de propaganda, ao admitir uma zona específica do discurso estético. Ainda que a Arte deva estar comprometida com a perspectiva de mundo do proletariado, ela não poderá deixar de lado seu caráter próprio, sob pena de desfigurar-se. (Ibidem, p. 31)

O posicionamento de Gramsci se mostra definitivo na afirmação creditada a ele por Santaella: *A arte educativa é boa enquanto arte e não enquanto educativa (SANTAELLA, 1995, p. 52).*

Ou seja, ao contrário do que ocorre na maioria dos espaços educativos, sejam formais ou não-formais, que submetem o saber e o fazer artístico aos limites da lógica racional, defendo aqui uma busca em direção ao potencial educativo da arte no que ela tem de peculiar, a sua dimensão poética e seu caráter estético.

O impacto desse potencial transparece quando **Nilson** compara o estilo musical da Bate Lata com o RAP, movimento típico da periferia: *a gente sabia chegar de um jeito meio leve, mas que eles entendessem; e o RAP já é um pouco mais “que se foda mesmo e...”. Mas a mensagem era a mesma, era o mesmo propósito. O que fazia a diferença era o jeito do ritmo, porque a letra era a mesma. Mudava a maneira de se expressar.*

Vale destacar ainda que, embora ausente das práticas escolares, é igualmente nessa direção que se dá o entendimento de educação em arte pelos Parâmetros Curriculares Nacionais, do Ministério da Educação:

A educação em arte propicia o desenvolvimento do pensamento artístico e da percepção estética, que caracterizam um modo próprio de ordenar e dar sentido à experiência humana: o aluno desenvolve sua sensibilidade, percepção e imaginação, tanto ao realizar formas artísticas quanto na ação de apreciar e conhecer as formas produzidas por ele e pelos colegas, pela natureza e nas diferentes culturas. (...)

As formas artísticas apresentam uma síntese subjetiva de significações construídas por meio de imagens poéticas (visuais, sonoras, corporais, ou de conjunto de palavras, como no texto literário ou teatral). Não é um discurso linear sobre objetos, fatos, questões, idéias e sentimentos. A forma artística é antes uma combinação de imagens que são objetos, fatos, questões, idéias e sentimentos, ordenados não pela lei da lógica objetiva, mas por uma lógica intrínseca ao domínio do imaginário. O artista faz com que dois e dois

possam ser cinco, uma árvore possa ser azul, uma tartaruga possa voar. A arte não representa ou reflete a realidade, ela é a realidade percebida de um outro ponto de vista. (BRASIL, Secretaria de Educação Fundamental, 1997, pp. 19 e 37)

Concluiria com Chalyvopoulou defendendo que, *por tudo isso, mas não só por isso, a arte é um instrumento educativo eficaz, que pode contribuir para a formação de um novo tipo de homem com pensamento crítico.* (CHALYVOPOULOU; In: FARIA e GARCIA, 2002, p. 101)

Acrescentaria, sugerindo que na expressão *não só por isso* da citação acima estariam sentimentos como os relatados por **Luciana**: *eu curtia mesmo, primeiro porque era um trabalho diferente e, segundo, que a gente... nossa... é... sem explicação... curtia mesmo porque... trazia momentos de felicidade pra gente. O momento que a gente tocava, dependendo do que a gente tocava, ou sozinhos ou com pessoas famosas... quem teve oportunidade disso? Ninguém teria, ninguém teve, muito pouca gente; e por **Nilson**: *já eu, eu gostava porque é o seguinte, quando eu entrava no palco eu até arrepiava, quando eu cantava no microfone então, a mão suave... e esses calafrios aí, eu nunca senti depois que... Eu parei pra pensar na minha vida, até hoje eu nunca mais senti esses calafrios... a única vez que eu senti calafrio tamanho só foi o dia em que eu montei uma (motocicleta) 900 cc.**

Retomando a narração, como já relatei anteriormente, comecei a trabalhar na Fundação Orsa como músico e enfrentei as animosidades e conflitos iniciais com a proposta de fazer música com a banda, ou seja, minha relação com a Bate Lata foi inicialmente mediada pela música.

Talvez por isso, a primeira avaliação que fiz da banda foi sobre seu grande potencial artístico, de palco, tendo inclusive relatado isso para a coordenação da Fundação. Disse que se investíssemos tempo e trabalho ali, poderíamos transformar a Bate Lata num grupo musical autônomo e auto-sustentável. Tivemos sinal verde por parte da Instituição e começamos a lapidar o trabalho musical da banda.

A apresentação de dezembro de 1996 no Rio de Janeiro já causara grande impacto no público, mas a qualidade musical e visual da banda ainda deixava a desejar. O impacto se dava mais pela presença das crianças no palco e pela massa sonora produzida, que era realmente contagiante.

Porém, a banda falhava na afinação das cantoras, oscilava muito em relação ao andamento das músicas e a dinâmica era algo praticamente inexistente. Tocavam na base da empolgação, pautando-se por uma relação quase que mecânica com o ritmo. Parecia-me que cada um decorava e executava a parte que lhe cabia no arranjo sem interagir com os demais.

Quando retomamos o trabalho em 1997, passamos a cuidar mais da parte artística da Bate Lata, inserindo no repertório músicas mais elaboradas nos aspectos harmônicos, melódicos e rítmicos, fazendo uma série de exercícios de técnica instrumental associados a outros de dinâmica e andamento, introduzindo momentos de apreciação musical, criando espaço para ouvir e conhecer outros estilos de música.

Enfim, sem perder a espontaneidade intuitiva que caracterizava o grupo, tratamos de inserir um novo olhar sobre o trabalho, com a preocupação de que todos entendessem o que se estava fazendo, descobrindo a música que brotava daqueles instrumentos inusitados, suas dinâmicas, seus andamentos, seus diálogos, enfim, percebendo as sutilezas da música executada por crianças, adolescentes, latas, latões e sucatas em geral, colocando em prática os ensinamentos de Gainza, de que

é preciso reconhecer que o domínio da matéria musical não basta se não está unido ao interesse, ao entusiasmo e à convicção da utilidade daquilo que se está transmitindo. Isso é o que conforma o espírito pedagógico. Apenas no contexto de uma atitude positiva e benéfica é que a técnica pedagógica poderá atuar, integrando

e instrumentalizando de maneira precisa os diferentes aspectos da experiência musical. (...) Em síntese, se a técnica não está unida ao espírito e à intuição, nada mais será senão um esqueleto inerte e inexpressivo. Correlativamente, espírito e intuição, por si mesmos, a longo prazo, tornam-se inoperantes.(GAINZA, 1988, pp. 94-95)

Assim, inspirados nos versos que as próprias crianças e adolescentes haviam criado juntamente com o primeiro educador, Ronaldo da Costa, iniciou-se a trajetória que levaria a Bate Lata ao reconhecimento público através de seu desempenho no palco, pelo seu potencial artístico.

*Sou uma criança, adolescente
Que tem uma vida difícil, que dá duro pra poder sobreviver
Faço da minha vida uma escola
Porque viver é um ato de aprender e é assim que eu vou ser
Eu bato lata, tamborim e bateria
Eu apavoro no surdão e companhia
Transformo toda minha vida em alegria
E canto essa música pra mudar a minha sina
Quero ter uma vida diferente
Para que daqui pra frente ninguém mais sofra como eu sofri
Quero poder falar ao Presidente
Que faça mais por essa gente que está cansada de sofrer
Eu bato lata, tamborim e bateria
Eu apavoro no surdão e companhia
Transformo toda minha vida em alegria
E canto essa música pra mudar a minha sina*

Em 1997, além da participação fundamental no espetáculo *Palco, Academia e Periferia: o penhor dessa igualdade*, a banda foi convidada a participar do projeto *Encanta Campinas*, inserindo-se no meio musical campineiro e ganhando espaço no principal teatro da cidade.

Como consequência desse momento, em 1998 foi montado o primeiro show propriamente dito da Bate Lata, com um tema central que sustentava o roteiro do espetáculo, orientando a escolha do repertório, a ordem de execução das músicas e algumas participações especiais. O tema era o título de uma canção do Milton Nascimento que fazia parte do repertório e expressava muito bem a maneira como a banda se mostrava para seus integrantes naquele momento, *Janela para o Mundo*, com o refrão dizendo *Estrangeiro eu não vou ser, cidadão do mundo eu sou!*³

Foi a primeira vez também que a banda conseguiu um espaço exclusivamente para uma apresentação própria, o teatro interno do Centro de Convivência Cultural de Campinas. Com isso, tornou-se possível pensar uma concepção estética para o show, incluindo elementos cênicos, produção de um figurino específico e até o convite a outros grupos do Projeto Formação – no caso, os grupos Auê, de dança popular, e o Grupo Iê, de capoeira. Também convidamos artistas externos ao trabalho para que dessem um parecer sobre a

³ Janela para o mundo. Milton Nascimento. **Nascimento**. Faixa 6, n. 936246492-2 Warner Music, 1997.

montagem. Era o olhar externo contribuindo para o crescimento e desenvolvimento da Bate Lata. Nesse ano, além da percussão e vocais executados pelos integrantes da banda e a presença sempre importante de Enio Bernardes, como referência vocal, havia a participação de dois instrumentistas profissionais, um contrabaixista e um guitarrista.

Desde sua fundação, a banda mantinha uma rotina de atividades que compreendia, além da participação nas oficinas regulares do Projeto Formação durante a semana, encontros aos sábados com uma primeira parte de aquecimento e exercícios de técnica instrumental e uma segunda parte de ensaio do repertório. Quando iniciamos a nova proposta de shows temáticos e a demanda de apresentações cresceu, mudamos um pouco essa rotina, concentrando um maior número de ensaios para montagem do repertório no início de cada ano, convergindo com o período de férias escolares das crianças e adolescentes, e realizando ensaios mais esporádicos durante o restante do ano para a manutenção do trabalho, intercalados com as apresentações.

Especificamente em relação aos ensaios para a preparação do show *Janela para o Mundo*, vale ressaltar um momento que representou um salto de qualidade estética no trabalho. Em geral os arranjos eram criados coletivamente, a partir de uma base rítmica que Enio ou eu propúnhamos; mas, em algumas situações, em que o arranjo original nos parecia irreduzível, fazíamos quase que uma transcrição fiel para a nossa instrumentação. Esse foi o caso da música tema do show, cujo arranjo original era composto por uma polirritmia com considerável grau de dificuldade, principalmente para os jovens integrantes da Bate Lata. Foi preciso muito empenho da parte de todos para que o arranjo soasse como música. Considero este o degrau mais alto que alcançamos em relação à parte musical da banda, pois desse momento em diante passamos a ousar mais em nossos arranjos, obtendo uma resposta mais rápida e segura de nossos ritmistas. E, no decorrer dos anos, tocar o arranjo de *Janela para o Mundo* passou a ser como que um trote imposto pelos integrantes efetivos aos ingressantes.⁴

O nível de elaboração dos arranjos e a qualidade do repertório tornaram-se marcas registradas do trabalho da Bate Lata, e seus integrantes tinham consciência disso, como conta **Lucilene**: *eu gostava muito de tocar... era diferente... porque o trabalho que a gente fazia não era todo mundo que fazia, era bem difícil.*

A repercussão do show *Janela para o Mundo* foi muito positiva e em agosto do mesmo ano a banda voltava aos palcos campineiros para encarar um desafio que definitivamente atestaria a qualidade e a seriedade do trabalho desenvolvido: fomos convidados a participar de dois concertos da série *Concertos para a juventude*, da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, à época sob a direção do maestro Benito Juarez.

A banda Bate Lata, inicialmente um mero projeto socioeducativo da Fundação Orsa na periferia de Campinas, agora dividia o mesmo palco com uma das mais importantes orquestras sinfônicas brasileiras. A cultura popular representada pelas latas do Jardim Santa Lúcia, conquistando espaço e interagindo com a cultura erudita das orquestras.

O concerto teve seis músicas do repertório da Bate Lata, arrançadas para orquestra, mais uma música do repertório da Orquestra, *Batuque*, de Lorenzo Fernandez, em que a banda executou a parte da percussão. Exceto na música *Batuque*, que auxiliiei na regência da banda, as demais foram regidas exclusivamente pelo maestro Benito Juarez, representando uma situação completamente nova e desafiadora para a Bate Lata.

Para a apresentação, foram realizados alguns ensaios em separado e quatro ensaios com a orquestra.

⁴ A Bate Lata, por fazer parte do Projeto Formação I, seguia o mesmo critério de ingresso e egresso baseado na faixa etária – entre sete e dezoito anos. Por isso, de quando em vez, acontecia uma renovação de seus integrantes.

Vale destacar que esse concerto teve o maior público da série *Concertos para a juventude* naquele ano, permitindo-nos inferir que a Bate Lata já passava a suscitar maior interesse no público campineiro.

Ainda em 1998, surgiu o convite da Rede Globo de televisão para participação da banda no programa especial de natal que seria o piloto para uma futura série com a dupla de cantores Sandy e Junior. Um dos conflitos principais da trama televisiva envolvia uma banda formada por adolescentes da periferia que utilizasse instrumentos alternativos, característica principal da Bate Lata. Proposta sedutora e, ao mesmo tempo, preocupante. Isso propiciou uma reflexão com a banda, com a equipe do Projeto Formação e com a Fundação Orsa. Cada um com seus argumentos fundamentados em conceitos e preconceitos, tanto a favor como contra a participação. Argumentos que passavam por questões de gosto, preferências, desejos, realização pessoal, oportunidade, visibilidade, marketing institucional, qualidade estética, massificação cultural, enfim, uma gama complexa de elementos a serem considerados e contrabalanceados.

Tínhamos, em suma, de equacionar os prós e os contras da proposta: de um lado, a oportunidade de vivenciarmos os bastidores de um programa de televisão, as técnicas e os truques de produção, que ainda nos abria espaço para divulgação da Bate Lata e da Fundação Orsa em mídia nacional, além de proporcionar aos integrantes da banda a chance de convivência com seus ídolos, fator de grande importância que pesou bastante na decisão; de outro, poderia significar um risco de superexposição das crianças e adolescentes, bem como da divulgação equivocada da imagem da própria Bate Lata, visto se tratar de uma produção voltada para a massificação cultural. Vimo-nos obrigados, diante das contradições entre Palco, Academia e Periferia, a tomar uma decisão que nos parecesse a mais coerente: optou-se pela participação.

Creio que a decisão foi acertada, pois a banda teve uma atuação significativa no episódio, com alguns de nossos adolescentes totalmente inseridos na trama proposta, contracenando com os protagonistas principais e encerrando o programa no palco com a dupla Sandy e Junior, tocando uma música deles rearranjada pela Bate Lata.

Em 1999, seguindo a mesma proposta do ano anterior, a Bate Lata produziu seu segundo show temático inspirada na música *Gente é pra brilhar, não pra morrer de fome*, de Caetano Veloso.

Além das músicas, a banda incluiu alguns textos no roteiro, ampliando o espectro de atuação de seus integrantes, que passaram a cuidar mais ainda da parte cênica do espetáculo. Mantivemos também as participações de outros grupos do Projeto Formação I que faziam parte das demais oficinas oferecidas, como o Grupo de Dança Fuzuê (que mudara de nome) e o Grupo Iê. Além disso, convidamos pessoas de fora da banda para, dessa vez, compor a equipe de direção do show. Agora a banda se abria para a intervenção e relação diretas do olhar externo.

Antes da estréia do novo show, vivemos um momento muito gratificante, no mês de março, dividindo o palco do Ginásio da Unicamp com o cantor e compositor Chico César, que já havia estado com a banda no ano anterior para uma rápida apresentação na entrega do prêmio FENEAD⁵, voltado ao Terceiro Setor.

Agora, porém, tratava-se de um show completo para os dois, com troca de participações de ambos os lados. Foi nesse momento que estreitamos os laços com Chico César, que se tornou um dos artistas mais próximos do nosso trabalho. Na ocasião, o compositor parece que presentira o futuro que se desenhava para a Bate Lata, conforme reportagem à imprensa local:

“A apresentação com esses jovens é muito interessante porque podemos juntar o aprendizado formal adquirido

⁵ FENEAD – Federação Nacional de Estudantes de Administração. www.premiofenead.org.br



em escolas de música com a sonoridade da rua. O resultado é vigoroso”, afirma. Na opinião do cantor, além do lado social, o Bate Lata “vai conquistar seu espaço como trabalho musical”.⁶

O tema escolhido pela banda em 1999, *Gente é pra brilhar, não pra morrer de fome*, por coincidência ou sorte, proporcionou à Bate Lata um de seus maiores momentos artísticos, com a apresentação, no mês de abril, na cerimônia de entrega do Grande Prêmio Ayrton Senna de Jornalismo, que aconteceu no Teatro Alfa Real, em São Paulo.

Dividindo a apresentação com a banda, estava o próprio Caetano Veloso, autor dos versos inspiradores do trabalho daquele ano, que foram concretizados no palco:

*Gente quer comer, gente quer ser feliz
Gente quer respirar ar pelo nariz
Não meu nego, não traia nunca essa força, não
Essa força que mora em seu coração
Gente lavando roupa, amassando pão
Gente pobre arrancando a vida com a mão
No coração da mata, gente quer prosseguir
Quer durar, quer crescer, gente quer luzir
Rodrigo, Roberto, Caetano, Moreno
Francisco, Gilberto, João
Gente é pra brilhar, não pra morrer de fome⁷*

Essa apresentação foi especial em vários aspectos. O teatro era imponente, o público, seletivo e exigente, formado em sua maioria por profissionais de imprensa das mais variadas mídias e pelos nomes de ponta do Terceiro Setor na época, e o parceiro de palco um dos mais importantes nomes da música brasileira. Contudo, alguns momentos dos bastidores que valem ser ressaltados.

O primeiro aconteceu durante a passagem de som para o show, enquanto ensaiávamos a música *Gente*. No meio da música, Caetano Veloso parou de cantar, subitamente, e se retirou para o fundo do palco, entre as coxias. Num primeiro momento suspeitamos que ele não estivesse conseguindo ler a “cola” que havíamos preparado a seu pedido, visto que ele não se recordava por completo da música. Quando, porém, chegamos perto para confirmar a suspeita, ele nos confidenciou, entre algumas lágrimas, que tinha se emocionado com a beleza daquele momento e por isso havia se afastado para retomar o fôlego. Esse fato fez quebrar a tensão inicial provocada pela expectativa de dividir o palco com um astro da música brasileira, elevando a confiança da banda em seu trabalho e criando um ambiente favorável para a apresentação.

A consequência disso pôde ser observada nas coxias quando, momentos antes de entrarmos no palco, Caetano e **Moacir** conversavam como velhos amigos, sentados sobre uma caixa de som.

E apesar da ansiedade e nervosismo que a situação suscitava, mais uma vez a música prevaleceu e, segundo a própria mídia,

a apresentação do Bate Lata com Caetano Veloso [...] foi consagrada [...] os meninos foram aplaudidos

⁶ Correio Popular, Campinas, 05 de mar. 1999. Seção Mix, p. 07.

⁷ Trecho da música *Gente é pra brilhar, não pra morrer de fome*, de autoria de Caetano Veloso.

BATE LATA

GENTE É PRA BRILHAR,
NÃO PRA MORRER DE FOME.



PARTICIPAÇÃO ESPECIAL

CAETANO VELOSO

CARL SMITH (STOMP)

CHICO CÉSAR

CORO DAS PRIMAS

NETINHO (NEGRITUDE JR.)

ORQUESTRA SINFÔNICA
MUNICIPAL DE CAMPINAS

P.MC&DJ DECO (JIGABOO)

apoteoticamente por mais de duas mil pessoas e, além de terem seu trabalho reconhecido por um público formado basicamente por jornalistas, viram o projeto do qual fazem parte ser citado como exemplo a ser seguido em todo o País.⁸

Mas as palavras trazidas pela memória de **Luciana** me parecem mais autênticas:

O show do Caetano Veloso foi emocionante mesmo, foi de arrepiar, todo mundo chorava, mas assim... de estar emocionado! E a assistência que ele deu pro Bate Lata foi inexplicável. Foi uma coisa que... a gente tocou com várias pessoas famosas, mas que nem o do Caetano Veloso não teve igual.

Embalada pelo êxito alcançado em suas apresentações naquele ano e pelo apoio recebido do Colégio Anglo de Campinas, a Bate Lata iniciou as gravações do primeiro CD, no mês de julho, aproveitando as férias escolares dos integrantes da banda, e que se estenderam até outubro de 1999, com as participações especiais.

Os integrantes da banda puderam vivenciar todas as fases de uma gravação fonográfica, tomando contato com um novo jeito de fazer música, dentro de um estúdio, tocando separadamente sobre uma base já gravada, o que exigia muita técnica, concentração e disciplina. A banda já havia gravado uma fita demo à época em que Rone coordenava os trabalhos, mas dessa vez a responsabilidade era maior, tratava-se da gravação de um disco completo.

É importante contar que fomos surpreendidos, os educadores, com a capacidade técnica e artística demonstrada pelas crianças e adolescentes da banda.

Inicialmente, havíamos planejado gravar a parte da percussão como se fosse ao vivo. Para isso reservamos o Teatro Castro Mendes, em Campinas, para onde levamos um estúdio móvel e montamos o palco como se fosse para uma apresentação normal. Gravamos a base de todas as músicas, mas não ficamos muito contentes com o resultado, por isso decidimos refazer alguns detalhes em estúdio, apreensivos com a reação que eles teriam diante da nova experiência. Para nossa surpresa, eles se saíram muito bem nos detalhes, ao ponto de optarmos por refazer o disco todo no estúdio, onde cada um, ou às vezes em duplas ou trios, gravava sua parte separadamente, monitorados por metrônomo. Um ambiente totalmente novo para eles e, para quem conhece, difícil de enfrentar.

Participaram do CD artistas de renome nacional e internacional, alguns que já haviam dividido o palco com a banda, como Caetano Veloso, Chico César e a Orquestra Sinfônica de Campinas; outros que se aproximavam pela primeira vez, como Netinho de Paula, P.MC & DJ Deco e o Coro das Primas; além da participação surpresa do percussionista Carl Smith, do grupo inglês Stomp.

A única ausência dentre os nomes inicialmente convidados foi a do percussionista Naná Vasconcelos, não por falta de desejo e comprometimento com o trabalho, mas porque sua esposa dera à luz justamente na semana prevista para sua vinda a Campinas.⁹

Em 12 de outubro de 1999 foi realizado um show de pré-lançamento do CD na Praça da Paz do Parque do Ibirapuera, em São Paulo, pois o disco só foi finalizado e industrializado no mês de dezembro, quando se deu o lançamento oficial.

⁸ Jornal Correio Popular, edição de 01/05/1999, Caderno C, p. 1.

⁹ Incluo essa informação para mostrar que a rede de artistas que a banda foi construindo, durante o período analisado aqui, manteve-se por todo o tempo, proporcionando reencontros até os dias de hoje.

A preparação para o show de lançamento do CD, dentre os demais shows da banda, foi a que congregou maior envolvimento de todos os seus integrantes. Dessa vez os convidados externos participaram desde a concepção do espetáculo, até a estréia e consecutiva temporada.

Optamos por fazer um show multimídia e elaboramos um roteiro que juntava música, teatro, dança, grafite, vídeo, adereços de palco, cenário e uma iluminação concebida especificamente para o espetáculo, além de contarmos com artistas convidados na maioria das apresentações.

Dentre os convidados, foi o grupo do *Quadrilátero da Febem Tatuapé*, formado por adolescentes e jovens internos e ex-internos da unidade homônima em São Paulo, que proporcionou a experiência mais significativa. Eles desenvolviam um trabalho musical junto com os rappers P.M.C. e DJ Deco, do grupo Jigaboo.

O grupo da Febem participou do show de estréia em Campinas e dos três shows realizados em Belo Horizonte, possibilitando uma troca de conhecimento muito rico entre as crianças e os adolescentes, tanto no que se refere à experiência de vida, como às experiências artísticas.

Se 1997 foi o ano em que a Bate Lata passou da infância à adolescência, 1999 abriu passagem à vida jovem adulta, com a consolidação de sua imagem como um grupo musical autônomo, que conquistou seu espaço no cenário artístico nacional e não mais como um grupo de crianças e adolescentes em situação de risco.

E o rito de passagem se concretizou nos últimos minutos do ano, sobre um mega palco em plena Avenida Paulista, junto a um público estimado em mais de um milhão de pessoas, no momento em que se deu a passagem de ano mais esperada por boa parte da humanidade: a entrada no ano 2000.

O evento, que também contou com a participação da banda pop rock *Engenheiros do Haváí*, do grupo de pagode *Art Popular* e da baiana *Ivete Sangalo*, foi aberto com uma apresentação de meia hora da banda Bate Lata, com transmissão ao vivo de um *pool* de canais de televisão por todo o mundo.

Esse também foi um dos shows que mais repercutiram na comunidade do Jardim Santa Lúcia, como contam alguns integrantes da banda:

Quando a gente chegou do Reveillon da Paulista, tava todo mundo esperando aí... eu lembro o tanto de gente... a turma toda assistindo pela televisão, não via a hora da gente chegar... (Carlos César)

Cheguei na casa da minha tia, minha mãe, todo mundo chorando, tudo emocionado... (Nilson)

Os caras na rua perguntando... parou o bairro, todo mundo sabia... tava todos os parentes, aí a turma começou a bater palma... a gente nem dormiu. (Moacir)

Essas declarações, no entanto, não dão conta de descrever toda a emoção vivida, muito por causa da dimensão do evento, e mais ainda pelo significado de termos atravessado juntos a fronteira dos anos 1900 com um CD gravado, registrando a solidez e a ousadia de nossa caminhada.

ACADEMIA

*A Máquina trabalha com secos e molhados
É ninfômana / Agarra seus homens
Vai a chás de caridade / Ajuda os mais fracos a passarem fome
E dá às crianças o direito inalienável ao sofrimento na forma e de acordo com a lei
e as possibilidades de cada uma.*
(Manoel de Barros)

O território denominado “Academia” neste trabalho representa a Bate Lata pela perspectiva institucional, compreendendo não só o Projeto Formação I e a Fundação Orsa, mas também os demais setores formais da sociedade envolvidos com o trabalho, como, por exemplo, a escola, a mídia, e principalmente o Terceiro Setor.

Se por um lado o suporte institucional foi fundamental para o surgimento e desenvolvimento da Bate Lata, por outro, foi responsável pela criação de uma imagem nem sempre correspondente à realidade vivida pelos seus integrantes. Ao mesmo tempo, interferiu significativamente na relação dependência/autonomia entre a banda e a instituição.

O primeiro elemento constituinte da identidade da banda Bate Lata, sob a perspectiva institucional, é o Projeto Formação I, que foi a primeira ação implantada pela Fundação Orsa, simultaneamente à sua criação jurídica, em abril de 1994.

A Fundação Orsa foi instituída a partir da necessidade dos empresários do Grupo Orsa, grupo empresarial do ramo de papel, papelão e embalagens, em destinar parte do dinheiro da empresa para ações sociais.¹⁰

Àquela época, funcionava no Jardim Novo Campos Elíseos, em Campinas, a Casa João XXIII, mais conhecida como *Casinha*, que atendia a população local com distribuição de sopa e cestas básicas, além de aconselhamento espiritual e sessões de energização.

Por sugestão do líder espiritual da Casa João XXIII, a Fundação Orsa assumiu aquele espaço, ampliando-o, em seguida, com a aquisição de um barracão comercial e dois terrenos adjacentes, transformando a antiga ação assistencialista e espiritual da *Casinha*, em uma ação socioeducativa denominada Projeto Formação I.

Embora tenha havido um estudo prévio para reconhecimento do local por parte da Fundação Orsa, parece-me claro que, acompanhando a definição de Juarez de Paula (op. cit.), o desenho do território Formação I foi definido por uma ação exógena, ainda que não autoritária, e um dos fatos que confirmam essa assertiva é que os moradores locais até hoje usam o nome *Casinha* quando se referem ao local, não tendo se apropriado do nome oficial *Projeto Formação*.

Outro fator relevante da gênese do Projeto Formação I aparece na estrutura de seu funcionamento, baseada na relação assistencial beneficente/beneficiário, de certo modo herdada da instituição anterior, ainda que no discurso oficial prevalecessem as idéias de emancipação e cidadania. Aliás, esse descompasso entre

¹⁰ Fonte: <http://www.fundacaoorsa.org.br>.



discurso emancipatório e prática assistencial ocorre na maioria dos projetos socioeducativos do Brasil.

A presença predominante da relação assistencial se fazia notar quando se questionavam as crianças e adolescentes, bem como seus pais, sobre o motivo pelo qual elas estavam ali. Invariavelmente a primeira resposta das crianças era “porque minha mãe me colocou aqui”, seguida de “porque se eu estou aqui, não fico na rua e ela pode ir trabalhar tranqüila”. Esta segunda resposta era a que mais se ouvia das mães, que geralmente também demonstravam a expectativa de receberem algum benefício a mais, como cesta básica, material escolar e outros. Raramente se ouvia dentre os motivos algo relacionado à formação, educação ou a oportunidades.

Aliado a isso, havia ainda o estímulo da alimentação, visto que eram servidas duas refeições diárias para cada turma, matutina e vespertina, e do esperado presente de natal, quando cada integrante do Projeto Formação ganhava uma sacola contendo roupas, brinquedos e material escolar que, em alguns casos, significava o suprimento total desses itens para o ano seguinte.

Sem cair no discurso radical contrário às ações assistenciais, é importante atentar para a dinâmica que se configura a partir das expectativas dessas ações, pois, segundo Demo, a relação que se estabelece nesses casos, *é, como regra, problemática, porque tende a definir a pessoa como beneficiária, não como cidadã* (DEMO, 2000, p. 23), criando um ambiente propício para o surgimento de relações de dependência e subserviência entre as crianças e os adolescentes – e principalmente suas famílias – e a Instituição.

Ainda em consonância com Demo, não descarto a importância de tais ações assistenciais como complemento às vezes necessário à educação emancipatória, inclusive

porque assistência é direito da cidadania. Até cesta básica pode ser justificada, dependendo da condição social de quem necessita dela. Renda mínima é direito da grande maioria que vive na miséria. O erro é inferir daí que estamos resolvendo os problemas sociais que implicam emancipação. (grifo meu) (DEMO, 2000, p. 19)

A prática pedagógica, principalmente nos primeiros anos de existência do projeto, mostrava-se em desconhecimento com o discurso institucional. A proposta, teoricamente, era que fossem desenvolvidas atividades educativas, baseadas nos conceitos de educação não-formal, com ênfase na arte-educação.

Segundo Afonso,

a educação não-formal, embora obedeça também a uma estrutura e a uma organização (distintas, porém, das escolas) e possa levar a uma certificação (mesmo que não seja essa a finalidade), diverge ainda da educação formal no que respeita à não fixação de tempos e locais e à flexibilidade na adaptação dos conteúdos de aprendizagem a cada grupo concreto (AFONSO apud SIMSON, 2001, p. 9).

Como já vimos, a organização das atividades no Projeto Formação, na prática, estava muito mais próxima da estrutura escolar, com grupos fixos divididos a partir do critério de faixa etária, que desenvolviam suas atividades em tempos e espaços também fixos, todos os dias, priorizando a leitura, escrita e as operações básicas da matemática.

Esse desconhecimento entre discurso e prática não é exclusividade do Projeto Formação I, ao contrário, como afirma Park,

embora há muito experiências de educação não-formal pululem pelo país e mesmo pelo globo terrestre, a nomenclatura referente às propostas identificadas com o chamado terceiro setor continua colada ao universo

das práticas escolares.

O grande referencial para as práticas de aprendizagem é, sem sombra de dúvida, aquele que constitui o universo do sistema educacional, obrigatório e presente na vida de grande parte dos indivíduos (PARK; In: PARK e FERNANDES, 2005, p. 67).

A ênfase dada à arte-educação no discurso institucional também não condizia com a realidade cotidiana, pois, ainda que contasse com profissionais bem-intencionados nessa área, a lógica adotada no planejamento pedagógico era a escolar, funcionalista, racionalista e tecnicista, que priorizava a dimensão prosaica da vida e do humano, em detrimento de sua dimensão poética.

Para Morin,

o homem prosaico é também o da poesia [...] o ser humano não só vive de racionalidade e de técnica; ele se desgasta, se entrega, se dedica a danças, transe, mitos, magias, ritos [...] as atividades de jogo, de festas, de ritos não são apenas pausas antes de retomar a vida prática, [...] referem-se ao ser humano em sua natureza. (MORIN, 2001, p. 59)

Assumindo essa premissa, extensiva inclusive à suposta ênfase na arte-educação presente no discurso institucional, seriam necessárias ao Projeto Formação, estrutura organizacional e proposta pedagógica mais flexíveis, contemplando as necessidades de cada área específica, principalmente as artísticas. Isso se aplica também quando a ênfase recai sobre a educação não-formal ou ao caráter emancipatório da proposta institucional, pois, segundo Albano,

o tempo destinado à expressão artística é um tempo destinado a si próprio. É o tempo em que o sujeito se apossa do material para dizer de si e do mundo. Para falar do que lhe diz respeito, para dar forma a seus pensamentos e sentimentos. (ALBANO MOREIRA, 1995, p. 79)

Há que se considerar, no entanto, que essa mesma estrutura institucional, com seus princípios, posicionamentos, regras e procedimentos, foi o espaço/tempo em que nasceu e se desenvolveu a banda Bate Lata, mas isso eu credito mais às práticas cotidianas dos educadores e educadoras do Projeto Formação I que, em maior ou menor grau e cada um a seu tempo, concretizaram o que Paulo Freire considera como *uma das tarefas precípua da prática educativo-progressista, qual seja, o desenvolvimento da curiosidade crítica, insatisfeita, indócil (FREIRE, 1996, p.32)*, mantendo sempre um ambiente de questionamento e autocrítica sobre o trabalho. E o fizeram seguindo o conselho do mestre de que *a necessária promoção da ingenuidade à criticidade não pode ou não deve ser feita a distância de uma rigorosa formação ética ao lado sempre da estética. Decência e boniteza sempre de mãos dadas. (Ibidem)*

O Projeto Formação I, ao habitar seu espaço físico e institucional com educadores, educadoras e educandos, criou a oportunidade para que se desenvolvessem as diversas atividades, entre cursos, oficinas e grupos de discussão, que culminaram em importantes produções culturais como a banda, os grupos de dança e de capoeira, os trabalhos de pintura e de artesanato.

Ampliando um pouco mais a perspectiva institucional na qual se insere a Bate Lata, chegamos ao seu segundo elemento constitutivo, a Fundação Orsa, que, apesar de estar intimamente ligada ao Projeto Formação I, confundindo-se com ele em algumas ocasiões, trouxe alguns elementos específicos à constituição da imagem da banda, principalmente após a participação em *Palco, Academia e Periferia: o penhor dessa igualdade.*

Para maior compreensão de tais elementos, recorro a alguns estudiosos do Terceiro Setor, principalmente no que se referem à sua instituição no Brasil.

Segundo Paiva, por exemplo,

o chamado Terceiro Setor é uma espécie de pasteurização dos movimentos organizados de cidadania, como se as ONGs, por terem reinventado a linguagem da emancipação por vias não-oficiais, fossem os germes patogênicos que ameaçam a saúde do Estado Mínimo no processo de transnacionalização da produção de bens e serviços e dos capitais voláteis. A burocracia oficial pariu, assim, um híbrido virtual do público com o privado para a promoção de ações que podem interessar à sociedade civil, desde que a partir da visão dos agentes do Estado e do Mercado. (PAIVA, 2005, p. 128)

Nesse mesmo sentido, Gohn adverte que

as associações do terceiro setor estão passando a ocupar o papel que antes era desempenhado pelos sindicatos e pelos partidos políticos, acrescentando que, ao contrário destes, o associativismo do terceiro setor é pouco ou nada politizado, na maioria das vezes avesso às ideologias, e integrado às políticas neoliberais. (GONH, 1999, p. 18)

Como consequência prática desse posicionamento político e ideológico, *o terceiro setor incorpora critérios da economia de mercado do capitalismo para a busca de qualidade e eficácia de suas ações, atua segundo estratégias de marketing e utiliza a mídia para divulgar suas ações e desenvolver uma cultura política favorável ao trabalho voluntário nesses projetos. (Ibidem, p. 19)*

Inserida nesse contexto, a Fundação Orsa passou a fazer parte da onda de institucionalização e profissionalização do chamado Terceiro Setor, de modo praticamente simultâneo ao desenvolvimento da Bate Lata no período aqui retratado.

A iniciativa que nascera da necessidade pessoal dos empresários do Grupo Orsa de investir parte de seu capital em ações sociais abriu-se para as transformações que aconteciam naquele momento com as instituições da sociedade civil voltadas ao atendimento das necessidades públicas. Tais instituições migravam do modelo assistencialista ou militante para o modelo de gestão baseado na lógica de resultados aplicada ao mercado.

Não se trata aqui de pregar uma estagnação no modelo anterior. A chamada profissionalização do Terceiro Setor, tendência que subsiste até os dias de hoje, e que critico por ser uma das principais responsáveis pelo desvirtuamento das ações sociais originadas com as ONGs nos anos 1970, não é *per se*, nociva.

Concordo que a formação profissional era e continua sendo necessária aos projetos de cunho socioeducativo, sejam estes de origem privada, confessional ou comunitária.

No aspecto pedagógico, Paulo Freire já dizia que *a segurança com que a autoridade docente se move implica uma outra, a que se funda na sua competência profissional (FREIRE, 1996, p. 91)*. No aspecto político, a partir da Constituição de 1988, foram criadas instâncias de participação democrática para a sociedade civil – os Conselhos de Direitos – que com o ECA – Estatuto da Criança e do Adolescente, sancionado em 13 de julho de 1990 – e a LOAS – Lei Orgânica da Assistência Social, sancionada em 7 de dezembro de 1993 – geraram uma demanda de conhecimento, cujo acesso e apropriação passou a ser condição fundamental na luta pela garantia dos direitos de cidadania. Mesmo no aspecto organizacional, a necessidade de sustentabilidade das organizações acarretou a busca por aprimoramento de métodos e técnicas de gestão.

A questão a ser ponderada, todavia, é que a chamada profissionalização do Terceiro Setor passou a priorizar, de forma excessiva, a capacitação em gestão e marketing, áreas meio dentro do processo socioeducativo, em detrimento das áreas fins, como a educação e a defesa de direitos.

Uma análise superficial sobre a oferta de cursos de especialização para o Terceiro Setor, mostra claramente essa tendência. A grande maioria dos cursos oferecidos, seja por universidades públicas ou privadas, versa sobre temas de gestão organizacional e de projetos e de marketing social. Raramente se encontram cursos de formação voltados à educação social, às políticas para a infância e juventude ou ao desenvolvimento comunitário, por exemplo.

O efeito nocivo da priorização das áreas meio em detrimento das áreas fins, na chamada profissionalização do Terceiro Setor, é que o tempo dos profissionais das organizações passou a ser regido mais pela elaboração de projetos a serem enviados a potenciais financiadores, do que pelas necessidades concretas de seu público. A consequência dessa tendência corrobora as reflexões apresentadas durante esta dissertação em relação à instituição do Terceiro Setor no Brasil, pois, *assim como se naturaliza a desigualdade, vai se naturalizando a idéia de que projetos substituem processos* (PORTO, 2004).

Desse modo, as transformações proporcionadas pela “profissionalização” do Terceiro Setor, influenciaram substancialmente as relações entre a Fundação Orsa, o Projeto Formação I e a banda Bate Lata, pois tornaram mais explícitas as distâncias entre seus respectivos territórios, fazendo destacar as contradições entre *Palco, Academia e Periferia*.

A absorção desse modelo de gestão pela Fundação Orsa fez com que as atenções voltadas para a banda, que de 1997 a 2000 chegou a representar mais de 50% do espaço dado pela mídia às ações da instituição, aumentassem significativamente, acarretando momentos de ingerência na condução do trabalho, que até aquele momento gozava de um grau significativo de autonomia.

Um dos exemplos dessa intromissão se deu pela interferência da área de comunicação da Fundação Orsa na concepção dos figurinos da banda.

Sempre que a banda mandava fazer as peças para o figurino das apresentações, colocávamos a logomarca da Fundação em local visível, mas com menor destaque em relação à logomarca da Bate Lata, ora nas mangas, ora nas costas das camisetas, ou ainda nas pernas das calças. A partir da apresentação na entrega do Grande Prêmio Ayrton Senna de jornalismo, quando a banda tocou ao lado de Caetano Veloso, essas relações passaram a se tornar conflituosas. Para este evento, as camisetas foram feitas pela equipe de comunicação da Fundação e só nos foram entregues no dia do show, quando já estávamos no teatro. O descontentamento com o novo figurino foi quase que unânime, pois haviam descaracterizado a identidade visual da banda, sem nem ao menos nos consultar. Mudaram a cor predominantemente branca para um cinza sem brilho, modificando o desenho da logomarca e, pior ainda, em termos estéticos e comunicativos, inserindo a logomarca da Fundação Orsa entre as palavras Bate e Lata, provocando uma sobreposição de imagens. Como se isso não bastasse, alteraram também meu figurino, aumentando grosseiramente o tamanho da logomarca da Fundação Orsa localizada nas costas de minha camiseta, que, por eu ser o regente da banda e ficar a maior parte do tempo voltado para o palco, era o ponto de maior visibilidade para o público.

Apesar do descontentamento generalizado por parte dos integrantes da banda, incluindo o meu, isso não foi suficiente para comprometer a apresentação. Mas as consequências decorrentes desse acontecimento nos dão uma boa noção das diferenças de ponto de vista e de referências de cada um dos territórios

constituintes da Bate Lata analisados nesta dissertação.

Durante uma reunião de diretoria da Fundação para a qual fui convocado a participar porque estaria na pauta a discussão sobre os rumos da banda, aproveitei para inserir o assunto das alterações no figurino, questionando tanto o modo unilateral como haviam sido decididas, como principalmente a estratégia de comunicação adotada, um tanto agressiva o meu ver, pois fixava a imagem da Fundação em sobreposição à da Bate Lata de uma forma direta e invasiva.

À maneira de Paiva, também penso que

o uso derrisório das ferramentas de marketing, com o intuito de beneficiar imagens corporativas e de conquistar a simpatia da população com base no infortúnio da grande massa de excluídos, é uma prática temerária e condenável. (PAIVA, 2005, p. 129)

Mas, para não parecer impertinente, usei como tática o argumento de que me preocupava com uma possível reação contrária à esperada por parte dos receptores da mensagem, que poderiam interpretar aquela ação de marketing como um pouco agressiva. Após algumas considerações dos técnicos presentes, um diretor do Grupo Orsa tomou a palavra fazendo uma alusão à Coca Cola, que também adotava uma estratégia de marketing direto e agressivo e era uma das maiores empresas do mundo. Ainda tentei contra-argumentar aludindo às publicidades da Benetton, na época criadas pelo fotógrafo Oliviero Toscani, voltadas a causas sociais, com imagens esteticamente primorosas e chocantes, que sem fazer referência direta aos produtos da empresa, permaneciam na memória dos consumidores.¹¹

Obviamente que essa discussão não foi suficiente para reconquistarmos a autonomia da banda em relação à escolha de seus figurinos, mas ao menos colocou à mesa as diferenças e divergências de pontos de vistas. Interessante lembrar que, alguns anos depois, durante mais um de tantos conflitos vividos, uma técnica da equipe de comunicação teve um *insight*, senão definitivo, no mínimo significativo em relação a referências éticas e estéticas, dizendo que a diferença entre o meu ponto de vista e o da instituição era que eu queria fazer “cinema europeu”, enquanto que a Fundação queria “cinema americano”.

Essa direção institucional que agora se expunha também foi percebida pelos integrantes da banda, com vemos na reclamação de **Nilson**, que achava *que era muita Fundação. Nos shows era Fundação, Fundação, Fundação... e Bate Lata. Um Bate Lata pra cinco Fundação.*

Outra situação exemplar do “novo” momento institucional que passamos a viver, devido à “profissionalização” da Fundação Orsa frente à profissionalização da Bate Lata, também diz respeito à área de comunicação, mais especificamente às relações com a imprensa.

Durante os primeiros anos à frente da Bate Lata, o atendimento à imprensa se dava diretamente a partir do Projeto Formação, em Campinas. Mesmo os contatos que porventura se iniciavam por meio da sede da Fundação, em Carapicuíba, eram encaminhados para Campinas. Com o crescimento da visibilidade da banda e o simultâneo crescimento e profissionalização da Fundação, esses contatos passaram a ser intermediados por uma assessoria de imprensa externa, que juntamente à área de comunicação institucional, decidia quem representaria a instituição em cada entrevista ou participação na mídia, bem como qual o direcionamento do discurso de acordo com cada situação.

¹¹ Algumas dessas campanhas podem ser vistas no site institucional da Benetton, www.benetton.com, ou no site do próprio fotógrafo, www.olivierotoscani.it.

Luciana sintetiza os dois casos com propriedade:

Usava muito Fundação Orsa e esqueciam que tinha pensamento que era do Bate Lata. Sempre houve, do começo ao fim foi usado Fundação Orsa. Mas piorou quando a Bate Lata estava no sucesso. Aí que tinha, em programa de televisão, dependendo de onde a gente estava fazendo show, tinha que usar Fundação Orsa.

Seria imprudente de minha parte sugerir que o trabalho da Fundação Orsa se restringiu a esse tipo de equívocos. É evidente que, durante os doze anos de existência da Fundação até este momento, foram realizadas ações de notada relevância social, reconhecidas nacionalmente. Algumas delas, convém observar, devido a uma competente ação de *marketing*, outras, no entanto, de efetivo valor educativo.

Tal como no Projeto Formação I, na equipe técnica da Fundação havia profissionais competentes, críticos e compromissados com a luta pela transformação social, inclusive em nível de coordenação. Assim, ainda que as estratégias institucionais passassem, cada vez mais, a ser regidas pela lógica empresarial, pautada pelo *marketing* social, existia o contraponto pedagógico e social por parte desses funcionários que, aproveitando-se de brechas no sistema, tentavam garantir efetividade às ações educativas. Estes compartilhavam com Paulo Freire a consciência de que,

se a educação não é a chave das transformações sociais, não é também simplesmente reprodutora da ideologia dominante. O educador e a educadora críticos não podem pensar que, a partir do curso que coordenam ou do seminário que lideram, podem transformar o país. Mas podem demonstrar que é possível mudar. E isto reforça nele ou nela a importância de sua tarefa político-pedagógica. (FREIRE, 1996, p. 112)

Desse modo, embora questione neste trabalho o jogo obscuro que se estabelece no Terceiro Setor brasileiro, que, sob a maquiagem de um discurso de emancipação social, desenvolve uma prática de regulação social – e é essa a discussão que me interessa –, admito, ao mesmo tempo, a relevância do Terceiro Setor, porquanto possibilita a criação de espaços para que trabalhos como o Projeto Formação I existam. A experiência da banda Bate Lata, com suas consonâncias e dissonâncias, foi possível porque o espaço foi criado.

Assim, apesar das críticas tecidas ao território da *Academia*, reafirmo sua importância no processo de transformação social atual, pois que, ao instituir um lugar – que, segundo Certeau *é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência [...] os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado num lugar “próprio” e distinto que define [...] implica uma indicação de estabilidade* (CERTEAU, 1994, p. 201) –, cria a possibilidade desse lugar ser transformado em espaço, onde a ordem imposta pelo instituidor pode ser subvertida pelos praticantes, conforme acrescenta o autor:

o espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambigüidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas. Diversamente do lugar, não tem portanto nem a univocidade nem a estabilidade de um “próprio”. Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim, a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres (Ibidem, p. 202).

Baseio também minha hipótese na noção de *ecologia da ação*, segundo Morin:

A ecologia da ação ensina-nos que toda ação escapa cada vez mais à vontade de seu autor, entrando no jogo das inter-retro-ações do meio onde ela intervém. Assim, a ação arrisca-se não apenas à derrota, mas também ao desvio ou à perversão de seu sentido inicial e pode até se voltar contra seus iniciadores. Pode-se, seguramente, encarar e calcular os efeitos a curto prazo de uma ação, mas seus efeitos a longo prazo são imprevisíveis (MORIN, 2000, p. 101).

Nesse contexto, acredito ser possível a resistência e a subversão ao lugar instituído, mesmo estando-se nele, ou seja, nos colocando, como sugere Freire, estrategicamente fora do sistema, mas taticamente dentro dele (FREIRE, 1975 apud GADOTTI, 2003). Como o espinho na garganta.

E como Maroni, acredito que *o diálogo pode se tornar o fator revolucionário de toda e qualquer organização social [...] O diálogo é uma arte, infelizmente limitada a círculos restritos da sociedade. Isso é muito curioso porque a sociedade moderna tagarela intensamente. Mas tagarelar não é dialogar [...] Dialogar é conviver com o conflito, geri-lo, e não, como é usual, reprimi-lo, paralisá-lo, escondê-lo (MARONI, s.d.).*

Mas, retomando as situações relatadas em relação à *Academia*, é inegável, a meu ver, que elas representam – se é que não efetivam – o risco de uma perigosa inversão de valores e atribuições. O foco das ações que deveria estar voltado para a emancipação política e social da população atendida, passa a ser a absorção e a capitalização, pela lógica do mercado, das vulnerabilidades geradas pelo desequilíbrio econômico e pelas injustiças sociais.

Ferréz, representante legítimo da periferia, sintetiza de uma forma mais direta essa inversão de valores quando afirma que *tirar o supra-sumo de quem não tem nada virou terceiro setor, e esse segmento se especializou. Assim, profissionais hoje se preparam para capitalizar, onde antes teriam a missão de trabalhar em prol dos menos favorecidos. (FERRÉZ; In: CAMPELLO, 2005, p. 44)*

Já havia me confrontado com esse ambiente desconfortável quando assisti ao filme *Cronicamente Inviável*, do diretor Sergio Bianchi, onde transcorre a seguinte cena:

Personagem 1 (assistindo à apresentação de sua banda de crianças e adolescentes):

Tem gente que me critica! Quero ver o que que os outros fazem?

Tirei essa moçadinha toda aí da rua, rapá! Tô falando de dignidade, tá entendendo? Arrumei emprego digno pra todos eles. A gente vai viajar muito, fazer muito show, ganhar muito dinheiro. O senhor acha que isso é ruim, né?

Personagem 2 (já distante, registrando num gravador para si mesmo):

Explorar a miséria como atração turística é, no mínimo, perigoso. Assim, a miséria, em vez de ser um problema, passa a ser desejável, educativa. Se a criança não tem educação, você dá uma lata pra ela bater. Melhor que deixar nas ruas para serem exterminadas. Estamos progredindo, da seleção natural da rua pra seleção do mercado.

Na relação entre *Palco*, *Academia* e *Periferia*, a contradição que a meu ver merece maior atenção e, no entanto, é a que menos se discute, diz respeito às expectativas e objetivos presentes no discurso da *Academia*, que se arvora a condição de salvadora benevolente dos excluídos sociais, fazendo do combate à exclusão sua maior bandeira, sem que se faça uma reflexão profunda sobre a origem e a difusão dos mecanismos que geram essa exclusão.

Ribeiro levanta essa questão em artigo onde problematiza a precisão do conceito de exclusão:

A exclusão, como um foco de luz lançado em direção à pobreza, desvia-se dos processos sociais produtores da pobreza e obscurece as ações de luta e de construção de novas relações sociais.

A categoria exclusão presta-se à compaixão, evidenciando uma “ideologia perversa”¹² que tanto oculta uma política deliberada de produção da exclusão quanto divide o sujeito ético em dois, colocando, de um lado, a vítima sujeita à exclusão; de outro, o sujeito da compaixão. (RIBEIRO, 1999, p. 44)

Concluindo de uma forma que reforça a preocupação acima:

É, portanto, no âmago da produção especificamente capitalista que o conceito exclusão social mostra sua imprecisão e seu viés ideológico. Primeiro, sua imprecisão, porque a dinâmica do sistema, tal como explícita Marx nos capítulos acima referidos¹³, pressupõe a exclusão cada vez maior de trabalhadores expulsos pela tecnologia (...) Portanto, a exclusão está incluída na própria dinâmica do processo de produção capitalista (...) Segundo, seu viés ideológico, porque desloca a atenção da luta de classes, que se dá no coração da produção capitalista, para a luta por políticas sociais compensatórias (de inserção e/ou inclusão). (Ibidem, p. 46)

A Bate Lata tratou dessa contradição em letra de música, gravada em seu primeiro CD:

*Os menores infratores são os menores infratores
Não têm a infra-estrutura dos grandes infratores
Eles não têm fábrica, não têm tratores
Não é que eu esteja tomando suas dores
Não que eu tenha fé que eles tenham cura
Mas toda loucura está com os grandes malfeitores
Toda loucura está com os grandes malfeitores
Os maiores malfeitores são os maiores malfeitores
E seus pequenos malfeitos são estarrecedores
Riqueza e tanta míngua
Bolsa do turista, bolsa de valores
Não é que eu esteja triste, ressentido
Não que eu bata o pé, ou tape os ouvidos
Mas toda loucura está com os grandes malfeitores
Toda loucura está com os grandes malfeitores¹⁴*

¹² Aqui a autora faz referência ao artigo homônimo de Marilena Chauí, publicado no Caderno MAIS! Do jornal Folha de São Paulo, em 14 de março de 1999.

¹³ A referência é aos capítulos “Cooperação”, “Divisão do Trabalho e Manufatura” e “A Maquinaria e a indústria Moderna”, presentes no Livro 1, v.2 e Livro 3, v.6 de *O Capital*.

¹⁴ Infratores. Chico César e Tata Fernandes. **Gente é pra brilhar, não pra morrer de fome**. Faixa 7, n. 6940434-8. Circo Discos, 1999.

PERIFERIA

Meus ouvidos já tinham ouvido a teu respeito, mas agora os meus olhos te viram.

Jó 42.5

A terceira imagem da Bate Lata que considero importante retratar é a da banda a partir do território de seus integrantes, a Periferia.

Geralmente quando pensamos ou discutimos a favela ou a periferia, o fazemos a partir da perspectiva do “Eu” em relação ao “Outro”, partindo de uma representação cristalizada em nosso imaginário de um território perigoso, triste, onde as pessoas não saem às ruas com medo da violência, as crianças não brincam por falta de espaço e equipamentos, enfim, um lugar onde nada de bom acontece, onde não há luz, só sombra. Isso gera uma imagem estereotipada da periferia.

Esse tipo de representação tem base histórica. Conforme Duschatzki e Skliar,

a modernidade inventou e se serviu de uma lógica binária, a partir da qual denominou de diferentes modos o componente negativo da relação cultural: marginal, indigente, louco, deficiente, drogadicto, homossexual, estrangeiro, etc. Essas oposições binárias sugerem sempre o privilégio do primeiro termo e o outro, secundário nessa dependência hierárquica, não existe fora do primeiro mas dentro dele, como imagem velada, como sua inversão negativa. (DUSCHATZKY e SKLIAR; In: LARROSA e SKLIAR, 2001, 123)

Quando cheguei para trabalhar na Fundação Orsa, com crianças e adolescentes em situação de risco pessoal e social, também tinha como referência a representação estereotipada de periferia que habita o imaginário da sociedade, baseada no que o sociólogo Jaílson de Souza e Silva chama de *discurso da ausência*. (SOUZA e SILVA, 2003, p. 23)

Segundo Silva,

as interpretações mais comuns sobre os espaços populares, em particular a respeito da violência e das práticas culturais de seus moradores, se sustentam em pressupostos sociocêntricos, que dificultam a compreensão e o encontro de alternativas adequadas para os problemas reais da vida nos espaços populares. O sociocentrismo se materializa quando, a partir dos padrões de vida, valores e crenças de um determinado grupo social, se estabelece um conjunto de comparações com outros, colocados, em geral, em condições de inferioridade. Os discursos estabelecidos em relação aos espaços populares, dentre outros, seguem esse padrão. Por isso, a valorização das ausências é eixo dos olhares dirigidos àquelas áreas urbanas: a favela é definida, de forma quase homogênea, por uma pretensa carência, seja de serviços públicos e equipamentos urbanos, de leis, de beleza e, no limite, de noções básicas de moral e de ética. (Idem, 2005)

Munido desse referencial, cheguei “sabendo” o que aquele povo carente da periferia precisava, quais deveriam ser minhas preocupações principais e qual o discurso e as ações a serem implementadas em cada situação. Doce ilusão, doce de sal.



Foi preciso passar por algumas experiências¹⁵ para que eu pudesse entender que minha formação pretensamente progressista não era suficiente para desenvolver um trabalho de emancipação naquele lugar.

A primeira situação ocorreu logo nos primeiros meses de trabalho, numa conversa de corredor com uma das mães dos integrantes da banda, que tinha sete filhas de três pais diferentes, sendo que duas delas participavam da Bate Lata.

Do alto do meu pretenso “conhecimento sociológico”, aproveitei a oportunidade da conversa informal para propor uma reflexão à Diva sobre o problema de ter tantas filhas numa situação difícil como a dela, morando na periferia, trabalhando como faxineira, se ela não achava incoseqüente aquela situação, etc.

Diva foi simples, mas contundente na resposta: *Não Alexandre! Sabe por que eu tenho tantas filhas, é porque eu amo ter filhos, criar eles, e graças a Deus, mesmo sem dinheiro nenhuma das minhas filhas se perdeu, nenhuma usa droga, se prostituiu, virou bandida. Eu não entendo é você, rapaz novo, bonito, emprego bom, só você e sua mulher, por que vocês ainda não tiveram filho?*

A resposta dela foi fundamental para eu perceber que precisaria desaprender muita coisa se quisesse me tornar um educador social. Ela simplesmente “subverteu” meu ponto de vista sociocêntrico, que não incluía a possibilidade do desejo, mas somente a da necessidade como referência para as escolhas. Além do que, se o principal critério que usei para criticar o número excessivo de filhas que ela tinha foi sua situação socioeconômica desfavorável, fazia todo sentido que, pela proporcional inversão da situação, ela me cobrasse pela total ausência de filhos.

Um segundo momento muito significativo desse aprendizado foi quando, ainda nos primeiros meses de minha chegada, houve um crime bárbaro na favela. Uma jovem havia sido brutalmente assassinada durante a madrugada e seu corpo fora deixado em um terreno baldio do bairro, escalpelada e com o coração arrancado do peito.

A vítima era conhecida no bairro por ser viciada em crack, praticante de pequenos furtos para sustentar o vício e por ser soropositivo. Além disso, ela também era irmã de uma adolescente que freqüentava o Projeto Formação, mas não integrante da Bate Lata.

Assim que soube da notícia, fui à casa da família da vítima, acompanhado da Assistente Social do Projeto, e fiquei surpreso com a situação na casa. Era nítida a tristeza em todos, mas pela violência com que a jovem fora morta e pelo que conhecia, de ouvir falar, da “lei do morro”, imaginei que veria um clima de total desespero e vingança, mas ao contrário, havia certo ar de resignação, como se se tratasse de uma morte anunciada, parte da vida de quem morava ali.

Tive dificuldade de entender aquilo, pois imaginava o que estaria acontecendo se fosse comigo, na minha família, ou na das pessoas que eu conhecia. Observava a situação a partir das minhas referências em relação à morte (e as possibilidade de vida), à violência urbana, às relações familiares. Mas tornando-se claro que essas referências não bastavam para compreender o universo da periferia. Aos poucos me conscientizava de minha condição de “cidadão pela metade”.¹⁶

Outro momento crucial foi quando um adolescente, que teve uma passagem rápida pela banda,

¹⁵ Segundo Larrosa, é experiência aquilo que “nos passa”, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação. (LARROSA 2002, p. 26) E a experiência é o que nos passa e o modo como nos colocamos em jogo, nós mesmos, no que se passa conosco. A experiência é um passo, uma passagem. (Idem, 2004, p. 66)

¹⁶ Conceção usada por Claudia Werneck em seu livro *Sociedade inclusiva, quem cabe no seu todos?* Rio de Janeiro: WVA, 1997.

participando de alguns ensaios e não mais que três apresentações, procurou-me no Projeto Formação dizendo que precisava de dez reais para saldar uma dívida de crack, pois estava sendo ameaçado de morte pelos traficantes a quem ele devia. Conversei com ele por mais de duas horas, tentando ganhar tempo para pensar qual deveria ser minha postura enquanto educador e coordenador daquele projeto frente àquela situação. Cabia-me decidir entre a possibilidade de que ele estivesse forjando aquela história para conseguir os dez reais e comprar mais crack, o que me colocaria na posição de colaborador de seu vício; ou a possibilidade de que a história fosse verdadeira, e aí o que estava em jogo, independente de vícios, era a vida daquele adolescente. Impossível relatar fielmente o que se sente nessa situação. Decidi dar-lhe cinco reais e comprometê-lo com seu retorno para que pudéssemos encaminhá-lo a algum tipo de atendimento especializado. Não sei bem o que significou, tecnicamente, essa minha decisão. Sei que dez dias depois, quando eu estava participando de um seminário em São Paulo, recebi a notícia que ele fora assassinado, de fato.

Naquele momento comecei a compreender melhor a máxima da sabedoria popular de que, na prática, a teoria é outra. E tomei consciência de que, naquele trabalho, as vítimas de homicídio não eram uma questão de estatística, mas tinham nome, sobrenome e rosto.

*Tudo cruel, tudo sistema
Torre Babel, falso dilema
É uma dor que não esconde o seu papel
São Carlos, Morro Borel,
Eu subo e nunca estou no céu.
Tudo João, nada na mesa
Deu no jornal, mãos na cabeça
Um marginal que já não pode mais fugir
Vai reagir. Menino: é bom ficar de olho aí!
Que tudo é desse mundo, surpresa também
Espinho é bem mais fundo, destino também
O amor tá quase mudo, minha voz também
Cruel é isso tudo
Tudo tão mal, tão sem beleza
Doce de sal, lágrima presa
O que eles falam não se deve nem ouvir
Verbo mentir. Menino: é bom ficar de olho aí!
Que tudo é desse mundo, surpresa também
Espinho é bem mais fundo, destino também
O amor tá quase mudo, minha voz também
Cruel é isso tudo¹⁷*

Essas histórias relatadas acima, bem como outras que não entraram aqui, compõem meu percurso de descoberta da periferia por meio da experiência, mas hoje sei que, naqueles momentos, minha relação com os moradores do bairro se dava no âmbito institucional. Salvo para algumas famílias com as quais eu havia

¹⁷ Cruel. Sérgio Sampaio. **Gente é pra brilhar, não pra morrer de fome**. Faixa 6, n. 6940434-8. Circo Discos, 1999.

estabelecido um relacionamento mais próximo, eu era visto como o Alexandre da *Casinha*, o que de certo modo impermeabilizava a possibilidade de uma inserção mais autêntica naquele território.

Essa situação só começou a se reverter quando resolvi, sem nenhum planejamento prévio, passar a noite do dia 02 de outubro de 1997, meu aniversário, na casa dos pais da Lúcia, então faxineira do Projeto Formação e mãe da Jaqueline, vocalista da banda, onde conheci o Da Silva, irmão daquela e dono de um bar na favela.

De início minha decisão gerou estranhamento, principalmente na família que me recebia, por não entenderem aquela insólita escolha de um branco do centro querer comemorar seu aniversário na casa de negros da periferia. O estranhamento continuou na cozinha, entre a picanha e as *Brahmas* que eu havia levado e a ponta de peito – com osso, que é mais saboroso – e as *Schin* que o da Silva tinha reservado para a ocasião. Diria que o encontro só aconteceu mesmo, plenamente, quando chegaram alguns instrumentos musicais na roda e começamos a fazer um samba. Na sequência chegaram várias pessoas, como é de praxe nas festas familiares na periferia. Alguns desconhecidos e outros, familiares das crianças e adolescentes do Projeto Formação, institucionalmente conhecidos.

Comendo e bebendo todos nós e tocando e dançando muito samba a noite toda, iniciei minha passagem do território da *Academia* para o território da *Periferia*. Ganhei o visto de entrada na favela como alguém que era bom parceiro de festas e que mandava bem no samba.

Passei assim a freqüentar as festas, os bares e os lares do Jardim Santa Lúcia como um cidadão a mais, não mais como instituição.

A abertura ao novo território – e principalmente à nova condição de participação nesse território – me possibilitou conhecer de perto o modo de vida da periferia, principalmente no que diz respeito à organização de festas, conhecidas por “pegadas”, muito comuns nos finais de semana. Participar das “pegadas” com freqüência fez com que eu passasse a me preocupar menos com a quantidade de vezes em que elas ocorriam, como acontecia anteriormente, e mais com o fato de que aquelas pessoas, mesmo em condições economicamente desfavoráveis, conseguiam realizá-las com tanta freqüência, mantendo o clima de festa e confraternização característico da periferia, percebendo aí a presença das táticas presentes nos modos de fazer.

Fosse aniversário de criança, festa de noivado ou simplesmente um churrasco de fim de semana, a dinâmica era sempre a mesma. Alguém promovia a festa, garantindo comida, bebida e música para as primeiras horas aos convidados oficiais. Logo em seguida começavam a chegar os convidados não-oficiais, presentes em todas as ocasiões e, em determinado momento, quando acabava a comida e a bebida provida pelo dono da festa, iniciava-se uma dinâmica auto-organizativa de levantamento de fundos que, de real em real, garantia a continuidade da festa até a madrugada.

Outra demonstração do uso dessas táticas do fazer aparecia na movimentação dos habitantes da periferia no intuito de melhorar suas condições de moradia.

Nesse sentido, acompanhei uma história envolvendo uma família de nove irmãos, migrantes do norte do estado de Minas Gerais, cujas personagens são exemplos reais dos *produtores desconhecidos, poetas de seus negócios, inventores de trilhas nas selvas da racionalidade funcionalista*, de que nos fala Certeau (op. cit.).

Durante alguns anos essas pessoas realizaram uma série incontável de mudanças e trocas de moradias, movidas pelo desejo de conseguirem ficar todas próximas, numa dinâmica semelhante a um quebra-cabeças. Somente a partir de 1997, período em que passei a conviver proximamente a essa família, foram realizadas



dezesesseis mudanças.

O que mais chama a atenção é que, de todas as irmãs, somente duas se mantiveram na mesma casa desde 1997 até hoje. As demais se organizaram de tal modo que, a cada mudança, umas trocavam de casa ou de lugar nas casas com as outras.

Romilda, enquanto construía sua própria casa, morou na casa de Núbia, deixando seus móveis na casa de Júlia. Quando Romilda foi para sua própria casa, Simone foi morar com Núbia. Enquanto isso, Lúcia veio de um bairro distante para morar num barraco numa invasão próxima às irmãs. Branca foi morar na casa de Nida para reformar sua própria casa, que depois de pronta, recebeu Simone. Lúcia então deixou a invasão e foi morar com Núbia, na vaga aberta por Simone. Núbia, na sequência, vendeu seu sobrado para Lúcia e foi morar em outra casa, recebendo aí a irmã caçula Patrícia, recém-chegada de Minas. Juntamente a Patrícia veio outro irmão, Flávio, que foi morar com Lúcia no sobrado.

Hoje, após um emaranhado de vendas, trocas, empréstimos, desavenças e acolhidas, dividem-se em seis casas próximas umas das outras. Nida, Júlia e Romilda moram em suas respectivas casas; Núbia acolhe Patrícia em sua casa; Branca e Simone dividem um sobrado; e Lúcia e Flávio dividem outro. Todos morando próximos um do outro, como desejavam no início da epopéia, sem nunca terem ido a uma imobiliária ou pedido empréstimos em banco. Também nunca contrataram serviço de pedreiros fora da família, muito menos de mudança.

A meu ver, esse relato reflete a proposição de Certeau quando diz que *embora sejam compostas com os vocabulários de línguas recebidas e continuem submetidas a sintaxes prescritas, elas desenham as astúcias de interesses outros e de desejos que não são nem determinados nem captados pelos sistemas onde se desenvolvem* (CERTEAU, 1994, p. 45).

Mas o episódio que me inseriu definitivamente no território da periferia aconteceu quando alguns parentes de um dos integrantes da banda, na época entrando na adolescência, preocupados com envolvimento dele com traficantes do bairro, pediram para que eu falasse com ele. Mais do que depressa fui procurá-lo para aconselhá-lo a respeito dos riscos que corria.

Nunca tive um discurso conservador em relação ao uso de drogas ilícitas, do tipo “erva maldita” e outras bobagens, mas o fato de duas adolescentes da banda, na mesma faixa de idade, terem engravidado e se “casado” com pessoas envolvidas com a criminalidade naquela mesma época, e de que o adolescente em questão estava se afastando das atividades do Projeto Formação, embora o mesmo tivesse demonstrado grande habilidade na música e também na pintura, como alternativas efetivas para contrapor à criminalidade, fez com que eu interviesse no caso com mais veemência.

Procurei-o então para uma conversa, questionando se ele tinha idéia do risco que corria andando com traficantes, da falta de perspectivas que aquele ambiente apresentava, argumentando que com o talento que ele tinha para a música e para a pintura não precisaria se envolver com o tráfico de drogas e coisas assim, mas tudo isso sem que eu soubesse, na verdade, quais eram as tais más companhias e o ambiente que ele estava frequentando. O que me motivava mesmo era a necessidade de reação ao sentimento de impotência gerado pelas duas adolescentes que haviam engravidado.

Alguns dias depois, uma integrante da banda que era muito articulada na favela, veio me perguntar o que eu havia falado com o garoto, pois o mesmo havia comentado com o pessoal da favela e a repercussão não parecia das melhores, principalmente por parte de um tal de Carlinhos, que eu já conhecia de ouvir falar, e que era a pessoa com quem o adolescente mais ficava em companhia. O tal Carlinhos havia mandado recado para que eu me previnisse, ameaçando com frases do tipo *quem é esse leão folgado que nem conhece a favela*

e fica tirando a gente de traficante! Avisa ele que ele vai se dar mal, assim!

Expliquei a ela o que havia ocorrido e, percebendo a gravidade da situação, tratei de criar um canal de comunicação com Carlinhos. Antes, porém, de conseguirmos marcar um encontro formal, acabei “trombando” com ele num fim de tarde, no bar do Da Silva, onde eu ia tomar uma cerveja com o pessoal de vez em quando.

Assim que cheguei ao bar, encontrei Seu Ademiro, já conhecido meu, bebendo e conversando com uma outra pessoa que eu não conhecia. Entrei na conversa e o outro camarada ficou quieto, só me olhando. Até que, entre uma frase e outra, Seu Ademiro se referiu a ele, chamando-o de Carlinhos. Na hora pressenti que se tratava da mesma pessoa que me mandara o recado nada amistoso. Naquela situação insólita só havia uma coisa a fazer, então eu disse a ele, tentando demonstrar tranqüilidade: *ah! Você que é o Carlinhos? Eu tava mesmo querendo falar com você.* Ao qual ele respondeu: *É, sou eu mesmo, eu também tô querendo falar com você.*

Entre argumentações e contra-argumentações de ambas as partes, ele fez um discurso que foi marcante para a minha formação como educador social, o que me convidou a romper com as últimas barreiras de preconceitos em relação ao território da periferia.

Carlinhos estava em situação irregular com a justiça, foragido da cadeia por não haver retornado de uma *saidinha*¹⁸, e vivia fazendo bicos de pintura, construção, reparos hidráulicos e elétricos, etc. Era usuário de drogas, mas não traficante. Na faixa dos trinta e cinco anos, a mesma que a minha, era tio de dois integrantes do Projeto Formação. E em relação ao caso do adolescente da banda, ele me disse: *pô cara, não é bem assim, não. Eu levo o menino pra me ajudar em alguns serviços que eu faço, mas nunca pedi nem pra ele acender um baseado pra mim. A gente se preocupa com a molecada daqui que nem vocês, mesmo quem é traficante, que não é o meu caso. A gente viu essa molecada nascer e crescer nessa favela. A maioria de nós aqui já tirou cadeia e sabe qual é que é. Ninguém quer ver esses moleques passarem o que a gente já passou.*

Depois dessa conversa, que desfez as más interpretações e os mal entendidos, ele se mostrou interessado em se aproximar do Projeto, oferecendo-se inclusive para ensinar alguns tipos de artesanato que ele havia aprendido na cadeia.

A partir daí estreitamos nossos laços e nos tornamos amigos e parceiros de aprendizagem, o que propiciou a minha efetiva inserção na periferia, vivendo experiências fundamentais para a minha formação pessoal e profissional, sentindo-me como o sujeito da experiência de Larrosa, que *tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião.* (LARROSA, 2002, p. 25)

Assim, fui conhecendo pessoalmente as pessoas envolvidas na criminalidade e a principal coisa que aprendi com essa história é que, como diz Morin, *não se pode reduzir o criminoso ao seu crime* (MORIN, 2000), pois hoje não consigo associar as pessoas a seus papéis, ou estigmas, no crime. Principalmente porque essas mesmas pessoas também assumem outros papéis na comunidade, passando de bandido a mocinho em frações de tempo, impossibilitando reducionismos, como foi cantado pela própria Bate Lata:

*O bandido e o mocinho, são os dois do mesmo ninho
Correm nos estreitos trilhos lá do morro dos aflitos
Na Favela do Esqueleto, são filhos do primo pobre*

¹⁸ *Saidinha* é o nome que se dá na periferia aos indultos que permitem saídas rápidas aos presos em ocasiões especiais como Natal, Dia dos Pais, Páscoa, etc.

*A parcela do silêncio que encobre todos os gritos
E vão caminhando juntos, o mocinho e o bandido
De revólver de brinquedo, porque ainda são meninos...
Quem viu o pavio aceso do destino?..¹⁹*

Carlinhos foi assassinado a tiros numa madrugada de dezembro de 2002, durante um desentendimento trivial no bar da Erô, reduto de boemia e criminalidade, exatamente uma semana após termos passado por uma situação praticamente idêntica no mesmo local, quando, no entanto, em nome do relacionamento que havíamos construído, consegui desarmá-lo e demovê-lo da idéia de resolver um desentendimento por meio da violência. Na semana seguinte, quando ocorreu o crime, eu estava na casa de um irmão dele, a alguns quarteirões de distância.

A experiência vivida nessa relação breve, porém intensa, com um suposto traficante inimigo que se tornou um fiel amigo e parceiro de aprendizagens mútuas, mostrou-me que *a multiplicidade e o conflito, que vivemos nas relações sociais em que nos constituímos, também se produzem dentro de nós. Somos uma multiplicidade de papéis e de lugares sociais internalizados que também se harmonizam e entram em choque.* (FONTANA, 2000, P. 64)

Na síntese dessa história, constatei um dos grandes equívocos das ações sociais que se pautam pelo discurso sociocêntrico e elegem inimigos estereotipados a serem combatidos. Elas, na maioria das vezes, identificam os riscos pessoais e sociais aos quais a comunidade está exposta, associados a estigmas, esquecendo-se de que na periferia moram pessoas, cidadãos e cidadãs, que nem podem ser reduzidas a um papel social determinado, nem podem ser padronizadas numa mesma representação, porquanto nos alerta Ferréz: *somos milhares de identidades, podemos até parecer, mas não somos iguais, não somos isca que vocês pensam que podem fotografar, estudar, catalogar e deixar à mostra* (FERRÉZ; In: CAMPELLO, 2005, p. 45).

Um exemplo clássico disso é justamente a figura do traficante. A maioria das ações socioeducativas implementadas nas periferias tem como um dos objetivos principais afastar o público atendido do risco de serem cooptados pelos traficantes locais.

Acontece que quando se elege o traficante como inimigo a ser combatido faz-se pelo mesmo pressuposto sociocêntrico já descrito acima. Não se percebe que o “traficante”, visto como uma figura reduzida à representação do mal, faz parte do imaginário de quem está fora daquele território.

Estigmatiza-se o traficante, subtraindo dele sua dimensão humana, pessoal, que tem história, desejos e necessidades. Não se leva em conta que esse sujeito, que também tem como atividade econômica a comercialização de drogas ilícitas, mas que nem nasceu nessa condição, muito menos a criou, assume também, e antes de tudo, outros papéis sociais.

Ele é o amigo que cresceu junto empinando pipa, jogando bola; o irmão que ajuda no orçamento familiar; o marido e pai que faz tudo para que os filhos não precisem passar pelo que ele já passou; o vizinho, que ajuda a bater laje e comparece nos momentos festivos e dolorosos; o parceiro de samba nas confraternizações dos finais de semana.

Alguns autores não tratam essa questão como simples equívoco, mas sim como estratégia deliberada no jogo das relações sociais. Segundo Duschatzki e Skliar,

esse tipo de operações consiste em liquidar, dissolver a heterogeneidade do social, condensando em uma

¹⁹ Pavio do Destino. Sérgio Sampaio. **Balaio do Sampaio**. Faixa 7. MZA/Polygram, 1998.

figura uma série de antagonismos do tipo econômico, político, social, moral. Como se o fato de nomear um componente ameaçador nos afastasse da perplexidade que nos provocam as misérias terrenas. A simples evocação de um culpado dá a sensação de orientação enquanto reduz a um objeto a complexidade dos processos de constituição do social e das experiências humanas. (DUSCHATZKY e SKLIAR, In: LARROSA e SKLIAR, 2001, 125)

Tal situação é retratada com clareza no filme *Uma onda no ar*, baseado na trajetória da Rádio Favela, de Belo Horizonte, na cena em que o locutor da rádio a(de)nuncia a morte de quatro jovens da comunidade que, entre outras coisas, estavam envolvidos com o tráfico de drogas:

o morro tá de luto de novo, quatro jovens morreram por nada, assassinados por quatro jovens como eles. Entre eles morreu nosso irmão Roque, que ajudou a gente a criar essa rádio. Amanhã vai sair nos jornais: morreram quatro traficantes. Mas o verdadeiro traficante, esse aí, o dono das drogas, esse mora no asfalto, anda de carrão, tem costa quente. Aqui no morro tem plantaço de maconha? Tem refino do branco? Então por que vocês não seguram essa parada aí embaixo?

De qualquer forma, seja por descuido ou como estratégia deliberada, a meu ver, trata-se de um grande equívoco. Parece-me claro que

a marginalidade – dever-se-ia antes dizer marginalização – é assim uma produção social, que encontra sua origem nas estruturas de base da sociedade, na organização do trabalho e no sistema de valores dominantes a partir dos quais se repartem os lugares e se fundam as hierarquias, atribuindo a cada um sua dignidade ou sua indignidade social. (CASTEL 1996 apud DEMO, 2002, p. 21)

Nesse sentido, compartilho com Souza e Silva a idéia de que,

sustentadas nesses tipos de representação, as intervenções institucionais encaminhadas nas favelas, em sua maioria – tanto do poder público como as acadêmicas, caracterizaram-se pela ignorância e/ou idealização das estratégias²⁰, criativas, complexas e heterogêneas, efetivadas pelos atores locais no sentido de melhorarem sua qualidade de vida, e que os moradores das favelas, com efeito, não analisam suas vidas apenas a partir das noções de ausência e/ou negação. Da mesma forma, não reconhecem a violência existente em seu cotidiano de modo semelhante à concebida pela maioria dos setores dominantes e médios. Eles levam em conta também os aspectos afirmativos, integrantes de sua cotidianidade. (SOUZA e SILVA, 2004)

Isso não significa, contudo, alienação frente ao problema da violência, mas sim que passei a olhar o problema com outros referenciais. E a Bate Lata também suscitava a reflexão sobre a violência, como demonstra

Luciana:

Foi o repertório da banda que influenciou o nosso pensamento a mudar... das coisas que a gente achava. Por exemplo, a música “Violência Nunca Mais”, não é a questão que eu era... pensava só em violência,a

²⁰ O uso do termo *estratégia* por Silva pode parecer contraditório ao *tática* usado nesta dissertação, em referência a Certeau, mas isso se explica pelo fato de Silva ter por referência o pensamento de Pierre Bourdieu. Certeau esclarece a suposta contradição em dois momentos: *Designadas como “estratégias” as táticas estudadas por Bourdieu dizem respeito ao sistema de sucessão bearnês... e Mas Bourdieu repete ao mesmo tempo que não se trata de estratégias propriamente falando : não há escolhas de diferentes possíveis, portanto “intenção estratégica”* (CERTEAU, 1994, pp. 120 e 122)

questão é que tinha violência no bairro, tem até hoje em todo lugar, só que a nossa maneira de pensar poderia ser outra. A gente teve a oportunidade de falar assim: não, a gente não quer violência pra nossa vida. Se a oportunidade da banda... se tivesse fora da banda, que tem amigos nossos, não sei, que tem a oportunidade de entrar na violência, resolve tudo em violência, a gente acho que, particularmente eu, tento primeiro conversar; tento primeiro não resolver em violência, nem quero, nem penso isso na minha cabeça.

Revisitando essas histórias, posso afirmar que as experiências vividas em minha trajetória pelo território da Periferia, proporcionadas pelo trabalho com a Bate Lata, foram fundamentais para minha (trans)formação pessoal e profissional. E que as mesmas só foram possíveis quando transgredi os limites da Academia e, de certo modo, também os do Palco, territórios aparentemente mais seguros até então, passando a navegar pelas ondas de um não-lugar, desterritorializado.

Passei a questionar as imagens de educador que tinha e almejava no início do processo, o educador sabedor incontestemente das necessidades de seus educandos e dos métodos mais eficazes de educação. O educador salvador, crente na sua capacidade de incluir socialmente seus educandos da periferia, na busca de um futuro melhor para todos.

Transformei-me num outro sujeito,

não um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou que se apodera daquilo que quer; não um sujeito definido por seus sucessos ou por seus poderes, mas um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera. (LARROSA, 2002, p. 25)

ASSUMINDO AS CONTRADIÇÕES

Os processos identitários são dinâmicas que constroem e reconstroem lugares; em que a construção de um lugar reposiciona cada um dos outros. Se a construção do “nós” constrói o “outro”, o “outro”, quando fala, também reposiciona o “nós”. Trata-se de um jogo instável, marcado pelos cruzamentos – e pelo imponderável.

(Vera Regina Veiga França)

O caminho percorrido durante o processo que transformou o músico politicamente engajado em educador social, colocou-me diante de várias situações contraditórias e conflitantes entre o *Palco*, a *Academia* e a *Periferia*.

O que percebo a partir disso é que minha entrada no processo socioeducativo na condição de músico e maestro da banda, seguida pela assunção à coordenação do Projeto Formação I – que significava ao mesmo tempo ser o representante da instituição mantenedora e da ação mantida – e a simultânea convivência comunitária no Jardim Santa Lúcia, fizeram com que a unimultiplicidade identitária da banda Bate Lata se tornasse presente em mim também, de modo quase simbiótico.

Assumi sempre os papéis que me foram atribuídos durante o período em que trabalhei na Fundação Orsa, ora como músico, ora como coordenador de projeto ou de programa, ora como um cidadão a mais do Jardim Santa Lúcia; e também nunca deixei de me posicionar frente às situações conflituosas. Sei também que meus posicionamentos podem ter sido contraditórios em algumas ocasiões, mas assim o foram na concepção que Morin dá ao termo:

Assumir, ao mesmo tempo, dúvida e convicção, assumir minhas contradições como verdades e forças positivas. Dúvida e contradição tornavam-se não mais esterelizantes, desencorajadoras, mas fecundas e tônicas. Mais profundamente, eu podia assim integrar na dialética minha dialógica espontânea, isto é, o duplo foco no yin/yang que estimulava meu espírito. (MORIN, 2000, p. 191)

Assumi o conflito, ciente do risco de viver constantemente no equilíbrio tenso do equilibrista na corda bamba.

Como exemplos concretos desses momentos, citaria as participações da Bate Lata em determinados eventos considerados de interesse do Grupo Orsa, como a festa de final de ano da AMCHAM Brasil ¹ e a série de apresentações que a banda realizou no Shopping Eldorado, em São Paulo, durante a campanha de natal em 1999. E pela perspectiva inversa, citaria os convites recebidos pela banda para participar em eventos como o *Grito dos Excluídos* ou a passeata dos *Sem Terrinha*, ligados ao MST.

Embora tais situações me incomodassem bastante, fazendo com que eu mesmo passasse a me questionar sobre minhas posturas e atitudes e minha própria presença ali, optei sempre por enfrentá-las, crente que a possibilidade de subversão inerente a toda ordem só se concretiza a partir da própria ordem, ou seja, quando nos colocamos dentro do processo deflagrado pela ordem, assumindo sua existência. Ao invés de denunciar à distância, inserir-se como um espinho na garganta do sistema.

As situações vividas não passaram despercebidas pelas crianças e adolescentes da Bate Lata. Ao contrário, nota-se o reflexo delas nas falas das pessoas que integraram a banda no período tratado nesta pesquisa, hoje jovens adultos lutando por seu espaço na sociedade.

Quando **Vanessa** reclama, por exemplo, que teve *um ponto que a Fundação Orsa atrapalhou, porque tinha coisa que a gente ia fazer, ia melhorar, mas eles ficavam ali, segurando, “não pode fazer isso...”*. Tinha show que a gente foi convidado e não pôde ir por causa da Fundação Orsa, lembro-me de duas ocasiões, já citadas, em que a banda foi convidada e a Fundação sugeriu que não aceitássemos, por considerá-las de conotação política questionável. Uma delas se tratava da manifestação *Grito dos Excluídos*, nascida nas pastorais sociais da igreja católica e que

¹ Câmara Americana de Comércio



acontecia em todo dia 07 de setembro, denunciando o modelo excludente de desenvolvimento econômico do neoliberalismo; a outra era uma passeata dos *Sem-Terrinhas*, grupo infanto-juvenil do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra). Nas duas vezes defendi a participação da banda, tentando demonstrar à Fundação a incoerência de sua postura, visto que a questionada conotação política dos eventos era justamente o que justificaria a participação da Bate Lata, pois ambos diziam respeito à realidade vivida pelos seus integrantes. No final a banda esteve presente em ambas, com destaque para a segunda manifestação, quando as crianças e adolescentes da banda estiveram na linha de frente da passeata, com direito à foto na primeira página do jornal local.

O contrário disso também ocorria, quando a banda tocava em eventos a “convite” da Fundação Orsa. Geralmente íamos de bom grado, pois o prazer de tocar superava qualquer implicação alheia à música, mas nas ocasiões em que nos sentíamos afrontados pelas diferenças territoriais, buscávamos as brechas para dar nosso recado, como se percebe na fala de **Nilson**:

Pra mim, quando falava de sociedade, do nosso nível que é um nível baixo, de um nível alto ou um nível médio, eu sempre pensava de um jeito mais de revolta, mais de agressão, tipo “que se foda ele...”, mas através das músicas da Bate Lata eu aprendi que podia mostrar pra eles que a gente era capaz de muitas coisas... nas letras. Por exemplo, no nível racial, uma letra que eu acho legal é a de “Olhos Coloridos”, que fala da raça; outra também é “somos todos juntos numa miscigenação...”; também Lenine... O que eu mais curtia era a hora de estar ali passando a mensagem, em cima do palco, principalmente a hora das músicas que se identificavam mais comigo, como “Nos barracos da cidade”, que nem eu falei pra você, “Miscigenação”, “Olhos Coloridos”... eu me identificava com essas músicas. Como se eu falasse: é, escuta aí, meu! cês tão escutando?²

Um desses casos foi a apresentação da banda na Câmara Americana de Comércio, durante um almoço de confraternização de final de ano. Era claro que estávamos ali para promover a imagem institucional da Fundação Orsa e que o ambiente não nos agradava, pelo constrangimento causado por tanta opulência. Tínhamos consciência, ao menos os músicos-educadores e os adolescentes mais velhos, de que aquela comemoração soava como uma afronta aos moradores da periferia. Mas como se isso não bastasse, ainda nos foi solicitado que incluíssemos algumas músicas natalinas no repertório e que tocássemos com singelos gorros de Papai Noel na cabeça. Exemplo típico de uma situação desfavorável, mas que, por isso mesmo, pedia uma reação.

Certeau diz que

A ordem efetiva das coisas é justamente aquilo que as táticas “populares” desviam para fins próprios, sem a ilusão que mude proximamente. Enquanto é explorada por um poder dominante, ou simplesmente negada por um discurso ideológico, aqui a ordem é representada por uma arte. Na instituição a servir se insinuam assim um estilo de trocas sociais, um estilo de invenções técnicas e um estilo de resistência moral, isto é, uma economia do “dom” (de generosidade como revanche), uma estética de “golpes” (de operações de artistas) e uma ética da tenacidade (mil maneiras de negar à ordem estabelecida o estatuto da lei, de sentido ou fatalidade). “A cultura popular” seria isto, e não um corpo considerado estranho, estraçalhado a fim de

² **Nilson** se refere às músicas *Olhos Coloridos*, de Macau; *Nos barracos da cidade*, de Gilberto Gil; *Etnia*, de Chico Science; e *Trânsito*, de Lenine, cujo refrão diz: *todo mundo tem o direito à vida, todo mundo tem o direito igual*.

ser exposto, tratado e “citado” por um sistema que reproduz, com os objetos, a situação que impõe aos vivos.
(CERTEAU, 1994, pp. 88-89)

Creio que a reação da Bate Lata se reflete nessas idéias. Diante da situação, decidimos por inserir alguns detalhes na apresentação que, segundo nosso entendimento, possibilitavam alguma liberdade na idéia inicial dos organizadores do evento. De forma sub-reptícia e dissimulada, distribuimos as cores do figurino – que contava com uma diversidade de cores de camisetas – de modo que prevalecessem as cores verde, vermelha, branca e preta, em alusão à bandeira iraquiana, visto que estávamos em meio a uma das investidas norte-americanas naquele país. De maneira explícita, inserimos no repertório, entre os versos “*Eu pensei que todo mundo fosse filho de Papai Noel*” e “*Já faz tempo que pedi, mas o meu papai Noel não vem*” de *Boas Festas*, de Assis Valente, que já acenava para a contradição, e a tradicional canção *Noite Feliz*, a música *Assaltar papai Noel*, do grupo Moleque de Rua, cujo refrão diz: *Eu também não sei qual é o sabor do mel / o meu paladar já foi pro beleléu / é noite de natal e eu fico olhando o céu / esperando a hora de assaltar papai Noel*.

O mesmo expediente foi usado em outra situação, quando uma recepção teve de ser preparada no Projeto Formação I para um grupo de empresários que faria uma doação à Fundação Orsa, e que demonstra o envolvimento da equipe de educadores citado anteriormente neste relato. A pedido da área de relações institucionais da Fundação foi contratado um buffet para organizar o evento, transformando o Projeto num simulacro de gestão eficiente. Diante de tal situação, os educadores reescreveram o *script*, sem alterar, no entanto, a programação preestabelecida. O grupo da oficina de música, por exemplo, preparou para a apresentação o samba *É*, de Gonzaguinha, recepcionando os “ilustres” convidados com os versos

É

a gente quer valer o nosso amor

a gente quer valer nosso suor

a gente quer valer o nosso humor

a gente quer do bom e do melhor

a gente quer carinho e atenção

a gente quer calor no coração

a gente quer suar mas de prazer

a gente quer é ter muita saúde

a gente quer viver a liberdade

a gente quer viver felicidade

É

a gente não tem cara de panaca

a gente não tem jeito de babaca

a gente não está com a bunda exposta na janela pra passar a mão nela

É

a gente quer viver pleno direito

a gente quer viver todo respeito

a gente quer viver uma nação

a gente quer é ser um cidadão

É...

Em nenhum dos casos houve reação explícita por parte dos convidados, ao contrário, os eventos sucederam conforme o previsto, mas parece-me que é justamente disso que nos fala Certeau no trecho anteriormente citado. Não se tratava de almejar mudanças próximas, mas de se fazer presente: ser o espinho na garganta.

Como se pode ver, vivíamos, por um lado, as emoções com o indiscutível sucesso do palco – público e notório – obtido, vale ressaltar, em decorrência de muito empenho, disciplina e persistência por parte de todos que integraram a banda, mas, por outro, também éramos confrontados com os acontecimentos nem sempre felizes do cotidiano, que só eram percebidos nos bastidores, quando os refletores se apagavam.

Eram acontecimentos que se alternavam entre os que diziam respeito à vida privada da periferia, com seus dramas e dificuldades que às vezes nos pareciam intransponíveis; e aqueles concernentes às contradições e incoerências presentes nas relações institucionais, na esfera da *Academia*.

Mas foi provocado pela sensação de incômodo gerada pela coexistência constante com realidades tão diferentes – entre *Palco, Academia e Periferia* – que aprendi a manter o estado de vigilância permanente, trazendo invariavelmente à tona reflexões e autocríticas que reviam e reposicionavam meus rumos diante do trabalho.

Junto à banda, sempre buscávamos fazer uma espécie de movimento de contração, de interiorização, após os momentos de grande expansão, como forma de mantermos o prumo. Eram comuns as conversas posteriores às apresentações, durante as viagens ou após os ensaios. Isso nos permitia refletir sobre o trabalho, sobre as conquistas e principalmente sobre as semelhanças e diferenças que essas conquistas mantinham com o dia-a-dia de cada um.

Tentávamos sempre atrelar os momentos de glória à realidade da periferia, para não nos deixar iludir pelas aparências que o sucesso da banda poderia provocar. Se para o público externo a vida da Bate Lata era feita de idas e vindas entre palcos e telas, sabíamos bem que nos bastidores as luzes eram outras e que, quando chegávamos de uma apresentação, cada criança e adolescente da banda pegava sua sacola de roupas e tomava o caminho de casa, descendo a pé pelas ruas e vielas do Jardim Santa Lúcia.

Sabíamos que o sucesso da banda era importante para a história pessoal de seus integrantes e também para a história da comunidade. As falas de alguns de seus integrantes refletem essa importância.

Sheila reconhece como uma das coisas importantes que a Bate Lata lhe proporcionou a *oportunidade de conhecer lugares que, com certeza, minha mãe não teria condições de pagar para eu e meus irmãos conhecerem, sem contar os grandes artistas que conhecemos*. Do mesmo modo, **Rita** relata que seus pais viam na banda *uma oportunidade de conhecer lugares que eles não teriam condição de proporcionar*.

Adriano, por sua vez, reconhece que a Bate Lata lhe proporcionou *mudança de hábitos, reconhecimento, técnica e diversão*, dizendo que depois da experiência com a banda passou a *ver o mundo com outros olhos*.

Jaqueline amplia a reflexão: *mudou a forma de sermos vistos tanto na comunidade, quanto em outros lugares, e também o jeito que somos reconhecidos, como quem conseguiu conquistar seu próprio espaço, porque com o espaço que conquistamos sendo da periferia, isso fez com que aumentasse a maneira de acreditarmos em nós mesmos, mostrando que com força de vontade podemos lutar e alcançar tudo o que quisermos, e isso vai ser como um estímulo para o meu futuro*. O mesmo está presente na fala de **Nilson**: *com a Bate Lata eu aprendi a batalhar pelo que eu quero, porque eu sabia que se eu batalhasse eu ia conquistar*.

Willians, que hoje é músico profissional e arte-educador em projetos sociais, considera que a Bate Lata para ele *foi o veículo para a descoberta. Me ajudou, no início a conhecer pessoas, estar em contato com músicas de*

*qualidade que não tocavam em rádios... era outro repertório. Ela me trouxe para esse novo mundo, que até então eu desconhecia. Em relação ao impacto da banda na comunidade, **Willians** arrisca dizer que a banda fez, senão o mundo, o Brasil inteiro conhecer o Santa Lúcia. Ela mostrou pra população daqui que o sonho, a mídia, essas coisas que a gente acha que está tão longe, pelo contrário, está muito perto, tá do lado. Complementando, com a propriedade que sua atual posição de músico-educador do Centro Comunitário do Jardim Santa Lúcia lhe confere: a Bate Lata também trouxe outros tipos de cultura, incentivou e incentiva outros grupos. Por exemplo, não com a mesma roupagem da Bate Lata, mas eu acho que a Escola de Samba ganhou outro brilho depois da banda. O Centro Comunitário investiu depois da banda. E as crianças também, dá pra perceber que elas são mais musicais, elas respiram música e isso se deve muito à Bate Lata, pela divulgação, pela coisa de mostrar: olha, é possível! E que tocar lata também é música, de cortar os preconceitos. Até das famílias, que hoje apóiam, coisa que não tinha há dez anos atrás.*

Luciana também se refere à relação com a comunidade quando responde se sente saudades de sua época na banda: *saudade lógico que a gente tem, primeiro porque a gente fazia sucesso, e o sucesso que a gente fazia antes, hoje o Bate Lata não faz. Antes, quando a gente era do Bate Lata, a rua inteira vinha “oh, o Bate Lata fez isso, fez aquilo”. Os vizinhos... às vezes a gente fazia até show aqui no bairro, os vizinhos até elogiavam a gente.*

Mas essa concepção positiva da banda não impediu que opiniões contrárias e polêmicas também surgissem. Duas delas mereceram destaque nesta pesquisa.

A primeira diz respeito ao dinheiro que a banda arrecadou no período. Esse tipo de polêmica passou a existir, não pelo modo como o dinheiro arrecadado era dividido, pois isso respeitava um acordo feito entre a instituição e os familiares responsáveis pelas crianças e adolescentes da banda. Todo dinheiro arrecadado nas apresentações da Bate Lata era dividido em três partes iguais, das quais uma ficava como reserva de caixa da banda, para compra de instrumentos, produção dos shows e despesas eventuais; a segunda servia para investimento no Projeto Formação I, seja em pequenas reformas ou eventos extraordinários; e a terceira era dividida equitativamente entre os integrantes, conforme suas participações nas apresentações. Também fazia parte do acordo que a parte referente aos integrantes seria depositada em caderneta de poupança individual de cada um deles, mas que os mesmo só teriam direito à retiradas após atingirem a maioridade. O acompanhamento dessa contabilidade sempre foi aberto, com distribuição dos respectivos extratos bancários, sendo que as movimentações eram realizadas por uma integrante da banda, contratada pela Fundação Orsa para esse fim.

O que algumas pessoas não entendiam – e não entendem até hoje – é o fato de a banda ter feito uma grande quantidade de apresentações, sem que isso fosse revertido em dinheiro para seus integrantes.

Luciana, por exemplo, demonstra descontentamento em relação ao dinheiro que ganhou no período em que ficou na banda: *eu acho que seis anos fazendo show duas ou três vezes por mês, pra ganhar R\$ 2.700,00, eu acho que não foi o suficiente.*

Diva, por sua vez, admite que se orgulha por suas filhas terem participado da Bate Lata, mas questiona a validade dessa participação quando se refere ao aspecto financeiro da banda: *foi importante, mas que nem eu falo pra você... até hoje, por exemplo, hoje ela (Vanessa) tem vinte e um, aí não era legal ela chegar aqui e falar “pô, tá vendo essa casa, fiz porque eu toquei na banda, eu comprei isso aqui tudo porque... foi da banda”; mas não tem como falar nada disso.*

Admito que esse assunto mereça uma reflexão mais profunda que, no entanto, extrapolaria os objetivos desta pesquisa. Em vista disso, considero importante levantar, ao menos, três fatores que contribuíram para as polêmicas surgidas.

O primeiro fator se refere aos critérios de divisão do dinheiro arrecadado, definidos pelo acordo entre

instituição e familiares exposto acima. Como cada integrante da banda recebia conforme sua participação nas apresentações, o saldo de uns variava em relação ao de outros e nem sempre isso era compreendido por todos.

O segundo fator relaciona-se ao fato de que nem sempre as apresentações da banda eram remuneradas.

Um exemplo disso se encontra em apresentações como as do Shopping Eldorado, referidas no início deste capítulo. Naquela ocasião, o estabelecimento comercial vinculou sua campanha de natal a uma ação de responsabilidade social, doando parte da arrecadação das vendas para a Fundação Orsa. Como contrapartida, a Fundação disponibilizou algumas “atrações” para animar a campanha. Nesta programação, constava uma série de oito apresentações da Bate Lata, sem cobrança de cachê.

Mas nem sempre as apresentações franqueadas aconteciam para satisfazer a solicitações da Fundação Orsa. Muitas vezes, além de não cobrar cachê, a banda ainda bancava as despesas da apresentação, mas isso quando elas ocorriam em outros projetos sociais, escolas públicas ou eventos nas periferias. A diferença é que, nesses casos, era a banda que tomava a decisão de franquear o pagamento pelas apresentações.

O terceiro fator surge, na verdade, devido ao imaginário construído pelos familiares e pela própria comunidade, devido ao sucesso de mídia conquistado pela banda, como relata **Cleice**: *agora todo mundo fica cobrando: é, nunca mais vi o Bate Lata, só que o dinheiro de vocês, tá todo mundo roubando! Outros apoiavam, mas queriam ver o dinheiro, porque a gente era artista, eles falavam: ô, vocês não têm dinheiro não? Vocês estão lá, aparecem na televisão direto e não têm dinheiro? Duvido que vocês não tem!*

Outra questão polêmica até hoje lembrada diz respeito ao tempo máximo de permanência na Bate Lata, que, por estar vinculada ao Projeto Formação I, também se limitava aos dezoito anos de idade de seus integrantes. Juntava-se a isso o fato de que, para participar da banda, era necessário participar regularmente das atividades do Projeto.

O primeiro limite – de idade – foi, de certo modo, contornado por meio de um acordo velado, interno ao Projeto Formação I, que permitiu a permanência dos integrantes até, pelo menos, o ano seguinte ao lançamento do CD, quando alguns já haviam passado dos dezoito anos. Mas o segundo critério provocou mais polêmicas, pois alguns adolescentes se viram obrigados a trabalhar para ajudar no orçamento familiar, o que os impedia de frequentar as atividades do Projeto. Diante do impasse gerado, tivemos de rever nosso posicionamento, flexibilizando o critério, embora alguns adolescentes, entretanto, ainda fossem penalizados com o egresso compulsório.

Os exemplos relatados neste *Assumindo as contradições*, revelam-me que o fato de eu ter assumido a convivência simultânea com papéis e atores sociais diferentes, colocando-me diante e dentro de um processo invariavelmente contraditório e extremamente dinâmico, foi o principal elemento na minha (trans)formação, impulsionando um reposicionamento pessoal e profissional. Essa experiência possibilitou também a reeducação do meu olhar para o social e, mais que isso, a compreensão da complexidade inerente ao trabalho social, tornando clara para mim a afirmação de Fontana de que

somos povoados por múltiplas vozes; vozes dos outros, que nos constituem, vozes dos múltiplos papéis sociais que desempenhamos, vozes da história que ecoam em nós e nos significam. [...] A dialogia implica sempre polifonia (multiplicidade de vozes) e polissemia (multiplicidade de sentidos), que se encontram, confrontam-se e orquestram-se em cada um de nós. (FONTANA, 2000, p. 64).

Diante dessas reflexões, concordo com Oliveira que

os processos de aprendizagem pelos quais passamos em nossas vidas se articulam uns com os outros formando as redes de subjetividades que cada um de nós é (SANTOS, 1995) e que permeiam e definem os caminhos do que somos e do que nos tornamos, nos processos de constituição de nossas identidades, forjadas pela articulação entre as muitas inserções e instâncias nas quais vivemos cotidianamente, tanto as do saber e do poder instituído, quanto a das práticas sociais que desenvolvemos, repletas de “táticas” e de “usos” (CERTEAU, 1994) singulares (OLIVEIRA; In: OLIVEIRA e SGARBI, 2001, p. 34)

Continuo, entretanto, sem respostas conclusivas às inquietações e incômodos que me acompanharam desde o início do trabalho junto à banda Bate Lata, na Fundação Orsa, o que não me distancia, todavia, da busca persistente pelo equilibrar-se na corda bamba.

Nos momentos de maior tensão, recorro a reflexões como as de Duschatzky e Skliar:

Será impossível a tarefa de educar na diferença? Felizmente, é impossível educar se acreditamos que isto implica formatar por completo a alteridade, ou regular sem resistência alguma, o pensamento, a língua e a sensibilidade. Porém parece atraente, pelo menos não para poucos, imaginar o ato de educar como uma colocação, à disposição do outro, de tudo aquilo que o possibilite ser distinto do que é, em algum aspecto. Uma educação que aposte transitar por um itinerário plural e criativo, sem regras rígidas que definam os horizontes de possibilidade. (DUSCHATZKY e SKLIAR; In: LARROSA e SKLIAR 2001, p. 137).

“E DANDO OS TRÂMITES POR FINDOS...”

*... até que um dia, por astúcia ou acaso, depois de quase todos os enganos,
ele descobriu a porta do Labirinto.*

... Nada de ir tateando os muros como um cego.

Nada de muros.

Seus passos tinham – enfim! – a liberdade de traçar seus próprios labirintos.

(Mario Quintana)

O espírito com o qual termino esta dissertação reflete o sujeito referido nos versos da epígrafe de Mário Quintana. Sinto que o percurso de redescoberta da experiência que passei junto à banda Bate Lata, mostrou-me, pela derrubada de alguns muros, a saída do Labirinto. Mas, assim como o sujeito do poema, sei que continuar trilhando pelos caminhos da educação, principalmente quando adjetivada de *social*, significa assumir a complexidade inerente a esse universo, colocando-me à disposição de sempre adentrar novos labirintos.

A partir disso, o que me proponho agora é, ao contrário de buscar conclusões, alinhar algumas idéias, no intuito de indicar possíveis novos labirintos a serem percorridos por outros pesquisadores ou mesmo por este.

O ponto de partida desta pesquisa são as relações complexas, antagônicas, concorrentes, e complementares, presentes na unimultiplicidade identitária da banda Bate Lata, representadas aqui pela intersecção entre *Palco*, *Academia* e *Periferia*. As contradições mais críticas se encontram nas relações entre *Academia* e *Periferia*, que têm expectativas e interesses – ou desejos e necessidades – diferentes e muito distantes entre si, consequência de causas políticas, sociais e culturais do sistema capitalista de produção.

Por isso, questiono a eficácia das ações socioeducativas do Terceiro Setor que têm como objetivo principal a inclusão de crianças e adolescentes em situação de risco ou vulnerabilidade pessoal e social, pois, como afirma Demo, *é muito difícil pretender incluir os pobres quando não se sabe, ou não se quer saber, a maneira pela qual foram excluídos*. (DEMO, 2002, p. 33). Em outras palavras, como já refletimos anteriormente com Ribeiro, *não podemos compreender nada da exclusão se não é analisada a maneira pela qual é produzida pelas instituições: a empresa, a escola, a cidade...* (DUBAR, 1996 apud DEMO, 2002, p. 24)

No entanto, é inegável a repercussão que o sucesso conquistado pela banda Bate Lata teve na vida de seus integrantes e da comunidade, como transparece em algumas falas transcritas neste texto.

Observando os dois lados da mesma moeda – e ainda provocado pela pergunta que mobilizou esta pesquisa, sobre o que mudou na vida dos integrantes da banda depois que passaram a frequentá-la – sou levado a inferir que as contradições e os conflitos gerados pelas diferenças patentes entre *Academia* e *Periferia*, foram explicitados e questionados, e quiçá subvertidos, no *Palco*.

Não quero dizer com isso que o sucesso alcançado pela banda fez com que os conflitos fossem superados, ao contrário, concordo com Porto que,

nos últimos 10 anos, com destaque para os últimos cinco, a fábrica de celebridades incorporou aos poucos, jovens empreendedores das “zonas opacas”, organizados em grupos musicais, de teatro, de percussão, de tribos de grafiteiros. Alçados ao panteão dos que deram certo, contra toda a lógica de uma sociedade desigual e discriminatória [...] Nada de mais, se olharmos pelo viés do indivíduo ou do grupo, mas preocupante se a bem sucedida ação de alguns poucos for lida simbolicamente pela sociedade como suficiente para reduzir a desigualdade estrutural dos muitos “normais”, medianos, menos talentosos, que aumentam as estatísticas sociais negativas do país e dessa cidade. (PORTO, 2004)

Tenho plena consciência de que o sucesso da Bate Lata não significou inclusão social para seus integrantes. Ao contrário, todos continuam vivendo nas mesmas condições socioeconômicas que viviam antes de ingressarem na banda, assim como seus familiares e a comunidade do Jardim Santa Lúcia, produtores anônimos e ordinários dos ruídos das *práticas cotidianas* (CERTEAU, 1994, p. 308)

Se o caminho da (im)possível inclusão social proposto pelo Terceiro Setor se mostrou mais como um



simulacro de transformação social do que como mudança efetiva na vida dos integrantes da banda, creio que a educação estética – entendida aqui *como um saber ligado à experiência e à imanência, como um saber essencialmente mundano* (FRAYSE-PEREIRA; PRO-POSIÇÕES, 2004, p. 19) – vivenciada pela Bate Lata, exerceu algum potencial transformador.

Gainza alerta que *em todo processo educativo confundem-se dois aspectos necessários e complementares: por um lado, a noção de desenvolvimento ou crescimento (o conceito atual de educação está intimamente ligado à idéia de desenvolvimento); por outro, a noção de alegria, de prazer, num sentido mais amplo* (GAINZA, 1988, p. 95). Mas confesso que o discurso predominantemente prosaico das técnicas, no qual estamos envolvidos, obscureceu meu olhar para o que ela chama de *espírito pedagógico*, responsável pela alegria e pelo prazer.

Entusiasmo, curiosidade, criatividade, inquietação, inconformismo e flexibilidade, qualidades que Gainza atribui ao espírito pedagógico – que, segundo ela, deveria complementar as técnicas pedagógicas em todo processo educativo – estiveram presentes no cotidiano da Bate Lata do *Palco*, como demonstram algumas passagens desta dissertação.

Na prática, exercitei esse espírito pedagógico sempre que estávamos no território do *Palco*, mas somente durante o processo de redescoberta de minha experiência com a Bate Lata, possibilitada por esta pesquisa, veio-me de fato à consciência, abrindo a porta de outro labirinto a trilhar, o da educação estética.

Quando Schiller fala que *a arte é filha da liberdade*, acrescentando

que se por um lado não é aconselhável deixar os homens livres antes que seu sentido estético esteja desenvolvido, por outro é impossível desenvolvê-lo antes que sejam livres; e a idéia de elevar os homens à dignidade da liberdade e, com ela à liberdade mesma mediante educação estética põe-nos num círculo, se antes não encontrarmos um meio de despertar em indivíduos da grande massa a coragem de não serem nem senhores, nem escravos de ninguém (SCHILLER, 1995, pp. 148-149);

reconheço nessas palavras o movimento que acontecia dentro da Bate Lata, principalmente em relação à escolha do repertório, que priorizava as temáticas sociais, sem abrir mão, no entanto, da qualidade estética das músicas. Essa prática foi fundamental para a mudança de perspectiva do olhar dos integrantes da banda em relação ao mundo.

Ainda que compartilhe com Faria e Garcia da idéia

que a arte não se dá em um espaço vazio. Os aspectos econômicos, políticos e culturais que com ela interagem conformam-na de uma certa maneira, assim como ela também interfere nesses campos. Portanto – embora a arte tenha um papel relevante –, não podemos superestimar sua potencialidade transformadora (FARIA e GARCIA, 2002, p. 107),

acredito que uma investigação mais profunda sobre a transformação proporcionada pela experiência estética da banda Bate Lata, revelaria pontos surpreendentes desse tipo de ação, que ficam geralmente obscurecidos pela expectativa da prometida inclusão social de lógica racionalista e utilitarista.

Como, por exemplo, a surpresa que tive quando entrevistei **Sheila** para esta pesquisa e ela me revelou que reconhecia a importância que a banda tivera em sua vida, principalmente pelo emprego como auxiliar administrativa que hoje ela tem no Projeto Formação I, que, segundo ela, realiza o sonho de sua mãe e a expectativa dos profissionais da Fundação. Mas que na verdade mesmo, o que ela queria mesmo era voltar a tocar, saindo pelo mundo com seus instrumentos. Pois, em suas próprias palavras, *é bom trabalhar aqui, tem um*



INTEGRANTES DA BANDA (DA ESQUERDA PARA A DIREITA): BIRIGUI, PINTA, CHARLÃO, KEY, CUECA, URSO, FER, FRAN, JAQUE, LÚ, LUCILENE, ISA, BI, NILSON, PATRÍCIA, RODRIGO, SHEILA, MÔ, TELMA, JUNINHO, NÊGA, TOM.

A SONORIDADE DA SUCATA

Com um repertório que mistura samba de roda, maracatu, funk, rap, reggae e baião, sempre relacionados a problemas sociais, a Bate Lata vem realizando um trabalho que une ritmo e alegria. E em sua recente carreira já dividiu o palco com grandes nomes da MPB, como Chico César, Naná Vasconcelos e Caetano Veloso. A meninada bate lata há cinco anos. Lata mesmo, que recolhiam no bairro para descobrir, na sonoridade da sucata, os instrumentos alternativos que utilizam até hoje. São meninas e meninos de 7 a 18 anos da região oeste de Campinas. Todos vão à escola e têm no Projeto Formação I da Fundação Orsa o complemento da educação formal. A Fundação Orsa, onde funciona o Projeto Formação I, foi criada em 1994 pelos acionistas do Grupo Orsa (produtores de papel e papelão ondulado no Brasil). O Formação I foi implantado na região do Jardim Santa Lúcia, em Campinas. O maestro Alexandre Randi acredita muito no valor social e moral no propósito da Bate Lata. Randi deixou uma extensa lista de serviços prestados à música para produzir cultura com algo que a sociedade na maioria das vezes joga no lixo. Formado em música pelo Departamento de Música da Unicamp, Randi já foi professor de música em escolas públicas e particulares. Hoje, radicado em Campinas, projeta na Bate Lata o que seria para ele o casamento perfeito entre arte e educação.



salário fixo, a Fundação me manda para cursos de capacitação em administração, mas no fundo, eu acho esse serviço um saco. O que eu gosto mesmo é de tocar!

Por essas e outras, fiz referência no título deste capítulo – *E dando os trâmites por findos...* – ao poema *O dia da criação*, de Vinícius de Moraes, pois também acredito que *há a perspectiva do domingo*, mesmo consciente de que *hoje [ainda] é sábado*; e sintetizo meu sentimento em relação à experiência com a Bate Lata, parafraseando Ferréz, legítimo representante da periferia, que traduz a essência dos trabalhos arte-educativos na imagem do momento de seu acontecimento:

A menina bate [a lata], a ilusão está formada, ensaios gritos, preparação, e talvez o novo começo de uma jornada, em que a [música] vai somar pra que demos ao menos uma suspirada de prazer. (FERRÉZ; In: CAMPELLO, 2005, p. 53)

*Ítaca te deu essa beleza de viagem.
Sem ela não a terias empreendido.
Nada mais precisa dar-te.
Se te parece pobre, Ítaca não te iludiu.
Agora tão sábio, tão plenamente vivido,
bem compreenderás o sentido das Ítacas.*

(Konstantinos Kaváfis)

BIBLIOGRAFIA

- ALBANO MOREIRA, Ana Angélica. *O espaço do desenho: a educação do educador*, 8ª ed., Loyola, 1995.
- ALBANO, Ana Angélica. *Tuneu, Tarsila e outros mestres: o aprendizado da arte como um rito da iniciação*. São Paulo: Plexus Editora, 1998.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 9ª ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2001.
- BENJAMIN, W. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.
- BIANCHI, Ana (org). *Plantando Axé: uma proposta pedagógica*. São Paulo, Cortez, 2000.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: arte*. Brasília: MEC/SEF, 1997.
- BUENO, Belmira O. *O método autobiográfico e os estudos com histórias de vida de professores: a questão da subjetividade*. In: Revista Educação e Pesquisa, V. 28, N. 1, 2002.
- CAMPELLO, Carmute (org.). *Tenso equilíbrio na dança da sociedade*. São Paulo: SESC, 2005.
- CASTELLS, Manuel. *O Poder da Identidade*. Trad. Klauss Brandini Gerhardt. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000 (A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura – Vol. 2).
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CHALYVOPOULOU, Vanda. *A Arte e o Reencantamento do Mundo*. In: FARIA, H. e GARCIA, P. (orgs.) *O reencantamento do mundo: arte e identidade cultural na construção de um mundo solidário*. São Paulo: Pólis, 2002.
- CHENÉ, Adèle. *A narrativa de formação e a formação de formadores*. In: NÓVOA, António; FINGER, Matthias (Orgs.). *O método (auto)biográfico e a formação*. Lisboa: Ministério da Saúde. Depart. de Recursos Humanos da Saúde/Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional, 1988.
- DEMO, Pedro. *A educação pelo avesso: assistência como direito e como problema*. São Paulo: Cortez, 2000.
- _____. *Charme da exclusão social*. 2ª ed. rev. Campinas: Autores Associados, 2002.
- DOMINICÉ, Pierre. *O processo de formação e alguns dos seus componentes relacionais*. In: NÓVOA, António; FINGER, Matthias (Orgs.). *O método (auto)biográfico e a formação*. Lisboa: Ministério da Saúde. Depart. de Recursos Humanos da Saúde/Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional, 1988.
- DUARTE JR., João-Francisco. *Por que arte-educação?*. 6ª ed. Campinas: Papirus, 1991.
- _____. *Fundamentos estéticos da educação*. 4ª ed. Campinas: Papirus, 1995.
- FARIA, H. e GARCIA, P. (orgs.) *O reencantamento do mundo: arte e identidade cultural na construção de um mundo solidário*. São Paulo: Pólis, 2002. 152 p. (Publicações Pólis, 41)
- DUSCHATZKY, S. e SKLIAR, C. *O nome dos outros. Narrando a alteridade na cultura e na educação*. In: LARROSA, J. e SKLIAR, C. (Org.). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FALCONER, Andrés P. *A promessa do Terceiro Setor*. Centro de Estudos e Administração do Terceiro Setor, Universidade de São Paulo, 2000. Disponível no site: <http://www.icd.org.uy/mercosur/informes/2000/falconer1.html>
- FARIA, H. e GARCIA, P. (orgs.) *O reencantamento do mundo: arte e identidade cultural na construção de um mundo solidário*. São Paulo: Pólis, 2002.
- FERRAROTTI, Franco. *Sobre a autonomia do método biográfico*. In: NÓVOA, António; FINGER, Matthias (Orgs.) *O método (auto)biográfico e a formação*. Lisboa: Ministério da Saúde. Depart. de Recursos

- Humanos da Saúde/Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional, 1988.
- FERRÉZ. *Palavrarmas*. In: CAMPELLO, Carmute (org.). *Tenso equilíbrio na dança da sociedade*. São Paulo: SESC, 2005.
- FONTANA, Roseli A. Cação. *Como nos tornamos professoras?* Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- FRANÇA, Vera Regina Veiga (org.). *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- FRAYSE-PEREIRA, João A. *A dimensão estética da experiência do outro*. In: Pro-Posições, v. 15, n. I(43), jan./abr. 2004.
- FREIRE, Paulo. *Ação cultural para a liberdade* – 6ª ed. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p. 91.
- GADOTTI, Moacir. *História das idéias pedagógicas*. 8ª ed., 7ª impr. São Paulo: Ática, 2003.
- GAINZA, Violeta H. *Estudos de psicopedagogia musical*. Trad. Beatriz A. Cannabrava São Paulo: Summus, 1988.
- GONH, Maria da Glória *Teoria dos Movimentos Sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos*. São Paulo: Loyola, 1997.
- _____. *Educação não-formal e cultura política: impactos sobre o associativismo do terceiro setor*. São Paulo: Cortez, 1999.
- GUINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Trad. Maria Betania Amoroso. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- GUSMÃO, N. M. (org.) *Diversidade, Cultura e Educação: olhares cruzados*. São Paulo: Biruta, 2003.
- GUIMARÃES, César G. *A imagem e o mundo singular da comunidade*. In FRANÇA, Vera R. V. (org.) *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- GUZZO, Raquel S. L. e CARO, Sueli M. P. *Educação social e psicologia*. Campinas: Alínea, 2004.
- HILLMAN, J. *Cem anos de psicoterapia e o mundo está cada vez pior*. Trad. Norma Telles. São Paulo: Summus, 1995.
- _____. *Cidade e Alma*. Trad. Gustavo Barcellos e Lúcia Rosemberg. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- IANNI, Octavio. *Língua e Sociedade*. In: Primeira Versão, IFCH/UNICAMP, n. 84, abr. 1999.
- KAPLAN, Allan. *O processo social e o profissional de desenvolvimento Artistas do Invisível*. Trad. Ana Paula P. C. Giorgi. São Paulo: Instituto Fonte e Ed. Fundação Peirópolis, 2003.
- KEHL, Maria Rita. *A frátria órfã*. 2000. Disponível no site: <http://www.mariaritakehl.psc.br/resultado.php?id=67>
- KURZ, Robert. *Os últimos combates*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- LARROSA, J. *Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas* – 4ª ed. – Trad. Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- _____. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. In Revista Brasileira de Educação, Jan/Fev/Mar/Abr 2002, N° 19.
- _____. *Nietzsche e a Educação*. Trad. Semírames Gorini da Veiga – 2ª ed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LARROSA, J. e SKLIAR, C. (Org.). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- MACHADO, M. A Igreja e a Pastoral da Juventude do Brasil na década de 1980. Centro de Estudos de

- História da Igreja na América Latina, [s.d.] Disponível em: <http://www.cehila-brasil.com.br/Biblioteca/Arquivo_113.doc>
- MAFFESOLI, M. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- MARONI, Amnéris. *A divergência entre o discurso e a prática*.
Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/artigosb/divergen.htm>>
- MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro* – 2ª ed. – São Paulo: Cortez; Brasília: Unesco, 2000.
- _____. *Meus Demônios* – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- _____. *Amor, poesia, sabedoria* – 3ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- _____. *X da questão: o sujeito à flor da pele*. Trad. Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2003.
- _____. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Trad. Maria Ribeiro Sardinha – 9ª ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- MOTTA, Arnaldo A. *Terceiro Setor ou Setor Terceirizado?* Instituto Fonte, 2006. Disponível no site: <http://www.fonte.org.br/news/outubro/artigo.htm>
- NÓVOA, António. *A formação tem de passar por aqui: as histórias de vida no projeto Prosalus*. In: NÓVOA, António; FINGER, Matthias (Orgs.) *O método (auto)biográfico e a formação*. Lisboa: Ministério da Saúde. Depart. dos Recursos Humanos da Saúde/Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional, 1988.
- OLIVEIRA, Inês B. *Espaços educativos cotidianos em imagens*. In: OLIVEIRA, I. B. e SGARBI, P. (orgs.) *Fora da escola também se aprende*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- OSTROWER, Fayga. *Arte e Artistas no séc. XX*. In: FARIA, H. e GARCIA, P. (orgs.) *O reencantamento do mundo: arte e identidade cultural na construção de um mundo solidário*. São Paulo: Pólis, 2002.
- PAIVA, Flávio. *Anel de Barbante: Ensaio de Cultura e Cidadania*. Fortaleza: Omni Editora, 2005.
- PARK, Margareth. *Educação formal versus educação não-formal: impasses, equívocos e possibilidades de superação*. In: PARK, M. B.; FERNANDES, R. S. *Educação não-formal: contextos, percursos e sujeitos*. Campinas: Unicamp/CMU; Holambra: Ed. Setembro, 2005.
- PAULA, Juarez de. *Territórios, redes e desenvolvimento*. (on line) Sebrae - Unidade de Desenvolvimento Local, s/d. Disponível em: <http://www.sebrae.com.br/udl/exp_dlis_saida.htm>
- PENA-VEGA, A. e ALMEIDA, E. P. (orgs.) *O Pensar Complexo: Edgar Morin e a crise da Modernidade*. Rio de Janeiro: Garamod, 1999.
- PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986.
- PETRAGLIA, Isabel C. *“Olhar sobre o olhar que olha”: complexidade, holística e educação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- PORCHER, L. *Educação artística: luxo ou necessidade*. São Paulo: Summus, 1982.
- PORTO, Marta. *A fama versus os normais: o ajuste social no mundo das celebridades*. 09/09/2004. Disponível em: <http://www.afroreggae.org.br/sec_textos_view.php?id=42&action=print>
- RIBEIRO, Marlene. *Exclusão: problematização do conceito*. In: Revista Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 35-49, jan./jun. 1999.
- RIBEIRO, Marlene. *Exclusão e Educação Social: conceitos em superfície e fundo*. In: Educ. Soc., Campinas, v. 27, n. 24, p. 155-178, jan./abr. 2006. Disponível em: <<http://www.cedes.unicamp.br>>
- ROSA, J. G. *Grande Sertão: veredas* – 19ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001

- SANTAELLA, Lúcia. *(Arte) & (Cultura): equívocos do elitismo* – 3ª ed. – São Paulo: Cortez, 1995.
- SANTOS, Boaventura Souza. *Para uma pedagogia do conflito*, in SILVA, Luiz Eron da. *Reestruturação Curricular: novos mapas culturais, novas perspectivas educacionais*. Porto Alegre: Sulina, 1996.
- _____. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 10ª ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem: numa série de cartas* – 3ª ed. – São Paulo, Editora Iluminuras, 1995.
- SIMSON, Olga R. M.; PARK, Margareth B.; FERNANDES, Renata S. (orgs.). *Educação não-formal: cenários da criação*. Campinas, Editora da Unicamp/C.M., 2001.
- SNYDERS, G. *A escola pode ensinar as alegrias da música?* Trad. Maria José do Amaral Ferreira – 2ª ed. – São Paulo: Cortez, 1994.
- SILVA, Odair M. da. *Pesquisa atitudinal como instrumento de monitoramento organizacional: o caso da Abong*. Dissertação (mestrado profissional) Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Engenharia Mecânica, 2004.
- SOUZA e SILVA, J. *Por que uns e não outros?: caminhada de jovens pobres para a universidade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- _____. *Os meios de Comunicação e os espaços populares*. Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2004. Disponível em: <<http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatorio/producoes/noticias/3972.asp>>
- _____. *Os limites para a construção da cidade como espaço do encontro*. Rio de Janeiro: Observatório de Favelas, 2005. Disponível em: <<http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatorio/producoes/noticias/3918.asp>>
- _____ e BARBOSA, J. L. *Favela: alegria e dor na cidade*. Rio de Janeiro: Senac Rio; [X] Brasil, 2005.
- TRILLA, Jaume. *O Universo da Educação Social*. In: ROMANS, M. *Profissão: educador social*. Trad. Ernani Rosa. Porto Alegre: Artmed, 2003.

Jornal da Tarde, edição de 07/08/1997, p. 10C

Jornal Diário do Povo, Caderno Plural de 31 de julho de 1997.

Revista do Correio Popular, 17 de agosto de 1997, p. 22.

Folha de S. Paulo, caderno Folha Campinas, 10 de agosto de 1997, p. 16.

Folha de S. Paulo, caderno Folha Ilustrada, 30 de julho de 1997, p. 1.

Jornal Correio Popular, edição de 01/05/1999, Caderno C, p. 1.

Filmografia

Cidade de Deus, Brasil, 2002, Direção: Fernando Meirelles

Como nascem os anjos, Brasil, 1996, Direção: Murilo Salles

Cronicamente Inviável, Brasil, 2001, Direção: Sérgio Bianchi

Janela da alma, Brasil, 2002, Direção: João Jardim e Walter Carvalho

Música do coração (The Music of My Heart), EUA, 1999, Direção: Wes Craven

Notícias de uma guerra particular, Brasil, 1999, Direção: João Moreira Salles e Kátia Lund

O poder de um jovem (The Power of One), EUA, 1992, Direção: John G. Avildsen

Quanto Vale ou é Por Quilo?, 2005, Direção: Sérgio Bianchi

Quem matou Pixote?, Brasil, 1996, Direção: José Joffily

Uma onda no ar, Brasil, 2002, Direção: Helvécio Raton

APRESENTAÇÕES BANDA BATE LATA de 1998-2001

1998

Calourada 98. Unicamp - Campinas

Encontro Universidade e Escola Pública - Puc Campinas. PUC Campinas

2ª Semana Monteiro Lobato – Indaiatuba. Indaiatuba - SP

Encontro Regional dos Estudantes de Aquitetura. Teatro de Arena Campinas

Tributo a Paulo Freire. TUCA - SP

9º ENDIPE - Encontro nacional de Didática e Prática Pedagógica. Águas de Lindóia - SP

Show Janela para o Mundo - Bate Lata. Centro de Convivência Cultural - Campinas

MAMÃE - Associação Assistencial da Criança Santo Amarense - Santo Amaro SP

Encontro de grupos de música. SESC Itaquera - SP

Semana de Arte Escola Comunitária - Campinas

Semana do Meio Ambiente. Prefeitura de Maringá - PR

Member of the Conseil International de la Dance – UNESCO. daCi -

A – Amba. Teatro Castro Mendes - Campinas

Círculo Militar - Campinas

Escola Estadual Jd. São Marcos

Enceramento da Marcha Global. Pça. Da Sé - SP

ENEP. Paulínia - SP

Programação de Férias SESC. SESC São Carlos - SP

Encontro de Educação. Prefeitura de Santo André - SP

Concerto Oficial para Juventude - Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. Teatro Castro Mendes - Campinas

DGA - Unicamp - Campinas

Lançamento de Campanha Publicitária. Instituto Sou da Paz - São Paulo - SP

Dia dos pais e do Folclore – EDUCAP. Concha Acústica - Taquaral Campinas

M'c Dia Feliz – GRAAC. Mc'Donalds Alphaville e Osasco - SP

Seminário de Enfermagem Pediátrica. HC Unicamp - Campinas

ABMPC The Royal Palm Plaza - Campinas

Ação Global – SESI. SESI - Mogi das Cruzes - SP

Fesival da Canção. Itapeva - SP

Festival de Música. E.E.S.P.G. Prof. Aníbal de Freitas' - Campinas

PENSA. Águas de São Pedro - SP

Semana Cultural. Cultura Inglesa - Campinas

RECREANÇA - Evento Dia das Crianças – SESI. SESI Amoreiras - Campinas

Festa da Criança. Projeto Menino Jesus - Vl. Brandina - Campinas

Encontro em Águas de Lindóia - SP

Programação para Crianças – SESC. Taquaral Campinas

3ª Jornada de Adoção. Externato São João - Campinas

CAIC - Americana - SP

Semana de Estudos da Faculdade de Serviço Social - PUC Campinas. PUC Campinas

Shopping Eldorado - 8 apresentações. Shopping Eldorado SP

Encerramento de Projeto de Parceria entre J. Bresler e Prefeitura Municipal de Paulínia. J. Bresler
Apresentação de TCC realizado no Formação I. Faculdade de Relações Públicas PUC Campinas
Curso de Educação Social - Secret. De promoção Social de Presid. Prudente. Presidente Prudente - SP
Programação Fim de Ano J. Bresler. J. Bresler - Paulínia
Entrega do Prêmio FENEAD. São Paulo

1999

Encontro de Percussão - Rítmos da Terra - SESC Campinas. Museu da cidade - Campinas
Carnaval Light. SESC Vila Mariana - São Paulo
Encerramento Trote Cidadão 99 - Participação com Chico César. IEL / UNICAMP - Educar D'Paschoal e FEAC
Nova Escola - Valinhos - SP
Centro de Voluntariado de São Paulo. Colégio Dante Alighieri - São Paulo
Prêmio de Jornalismo. Instituto Ayrton Senna - São Paulo
Encanta campinas. Centro de convivência Cultural - Campinas
Seminário de Serviço Social. FMU - Faculdades Metropolitanas Unidas - São Paulo
Lançamento Campanha CD Banda Bate Lata. Centro de convivência Cultural - Campinas
Evento Escolar. E.E,S.P.G. Oswaldo Cruz - Móoca - São Paulo
Festa Junina de Souzas. Praça Central de Souzas - Campininas
Café da Manhã com Maurício de Souza. Parque da Mônica Shopping Eldorado - São Paulo
Encerramento de Curso de Ecoterapia. Parque da Água Branca - São Paulo
Encerramento do Semestre. EMEF Prof. José Dalmo F. B. de Mattos - Paulínia SP
Comemoração aniversário do E.C.A. Vale do Anhangabaú - São Paulo
Entrega do Prêmio Top Social ADVB. Memorial da América Latina - SP
Shopping Metrô Tatuapé - SP
Encontro Internacional CISV - Adolescentes Guarujá - SP
Seminário de cidadania – AMCHAM. Câmara Americana de comércio - SP
Inauguração da Escola da Rua - Projeto Aprendiz. Projeto Cem Muros - Cidade Escola aprendiz - VI Madalena - SP
Aniversário do Shopping Eldorado. Shopping Eldorado - SP
Instituto C&A. São Paulo
Max Média – GNT. São Paulo
Conferência Nacional de Cultura. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Congresso de Terapia Ocupacional. Água de Lindóia
GNT em Movimento. GNT São Paulo
“Lançamento do CD ‘Gente é prá Brilhar, Não pra Morrer de Fome’. Banda Bate Lata”. Parque do Ibirapuera - São Paulo
XI Semana de Educação - SESC Santos. SESC Santos
Entrega do Prêmio Professor Nota 10. Memorial da América Latina - SP
XIV Aniversário do Centro Comunitário Jd. Santa Lúcia. Jd. Santa Lúcia - Campinas
Mídia e Educação. Brasilton - São Paulo
II Seminário Vem Ser Cidadão. Faxinal do Céu - Paraná
Encerramento projeto Meio Ambiente. Ginásio de Esportes João Aranha - Paulínia SP
Dia Internacional da Criança na TV - TV Cultura. TV Cultura - SP

Festa de Fim de Ano – Novartis. Novartis - SP
Festa de Confraternização. Ellida Gibbys - Gessy Lever São Paulo
Reveillon da Band - Av. Paulista. São Paulo

2000

Natal da Luzes. Paulínia - SP
Aniversário do Centro Boldrini. Campinas - SP
Semana Cultural. Sesc São José do Rio Preto
SIPAT - J. Bresler. Paulínia - SP
Evento do CMDCA de Carapicuíba. Carapicuíba - SP
Entrega do Prêmio CSN de Arquitetura. São Paulo
I Festival de Danças Brasileiras. Colégio São José - Campinas
Centro de Convivência Cultural - Campinas
Encontro Regional da Associação Paulista de Supermercados. Campinas - SP
Lançamento do CD da Banda Bate Lata. Centro de Convivência Cultural - Campinas
Lançamento do CD da Banda Bate Lata. São José do Rio Preto - SP
Evento MEC BRA/ USA. São Paulo
Lançamento do CD da Banda Bate Lata. Fernandópolis - SP
Lançamento do CD da Banda Bate Lata. Belo Horizonte - MG
Escola Aberta. Escola Comunitária - Campinas
Ritmos da Terra - I Simpósio de Percussão e Ação Social. VI Costa e Silva - Campinas
Lançamento do CD da Banda Bate Lata. SESC Fernandópolis - SP
Lançamento do CD da Banda Bate Lata. Teatro Municipal - São José do Rio Preto
Lançamento do CD da Banda Bate Lata. SESI Belo Horizonte - MG
Lançamento do CD da Banda Bate Lata. SESC - Assis - SP
Lançamento do CD da Banda Bate Lata. SESC Presidente Prudente
Lançamento do CD da Banda Bate Lata. SESC Pompéia - SP
Lançamento do CD da Banda Bate Lata. SESC Pompéia - SP
Lançamento do CD da Banda Bate Lata. Presidente Prudente - SP
Campanha Reciclou Ganhou. Supermercado Extra - São Paulo
Lançamento do CD da Banda Bate Lata. Assis - SP
10 anos do ECA. SESC São Carlos
VI SISA. Centro de Convenções UNICAMP - Campinas
Festival Interno da Canção Orsa. Itapeva - SP
Visita do Presidente da Boomerang. Casa da Fazenda - São Paulo
Lançamento do Portal REBRAE. APAE - São Paulo
Noite Beneficente para Casa de Apoio de Campinas para portadores de HIV/AIDS. Círculo Militar de Campinas
Lançamento Guia de Adoção Fund. Orsa. Externato São João - Campina
2º COPED. Águas de Lindóias-SP
2ª Semana de Alimentação da Unicamp. Colégio Anglo Campinas
Encontro da Assoc. Bras. Atacadistas e Distribuidores. Sala São Luiz - São Paulo
30 anos do Instituto de Artes, Comunicação e Turismo da PUCCamp. Teatro Castro Mendes - Campinas

“São Paulo Sem Medo”. Memorial da América Latina
Palmas para a Paz. Parque Taquaral - Campinas
Festa de Fim de Ano da AVAYA. CredCard Hall - São Paulo
Natal Diferente. Centro Comunitário da Vila Pe. Anchieta - Campinas
Encerramento anual das atividades da Estação Especial da Lapa. Parque da Água Branca - São Paulo
Convenção Comercial da SKY. Hotel Transamérica - São Paulo
Conversa de Ruas. Unicamp - Campinas
Natal dos funcionários da BOSCH do Brasil. Clube da Bosch - Campinas

2001

Lançamento do CD da Banda Bate Lata. Itapeva-SP
Programa Chamber's. TV Local - Canal 25 - Campinas
Lançamento do CD da Banda Bate Lata. SESC Ribeirão Preto
Lavagem das escadarias da Catedral. Campinas - SP
“Lançamento do show” “A Cara do Brasil”. Parque Taquaral - Campinas-SP
7º aniversário da Fundação Orsa. Buffet Rosa Rosarum - São Paulo
“Show “ “A Cara do Brasil”. Shopping Mogi das Cruzes-SP
Feira EDUCAR Pavilhão do Anhembi - São Paulo
Encontro da Compaq do Brasil. Hotel Meliá - São Paulo
Feira do 3º Setor do Colégio Dante Alighieri. São Paulo
Semana do Meio Ambiente. Maringá-PR
FEBEM - Unidade Jequitibá. Campinas - SP
Campanha Municipal de Reciclagem. Extrema-MG
Festa das Etnias. Criciúma-SC
Encontro Nacional Meddley Ind. Farmacêutica. Angra dos Reis-RJ
Encontro Anual da empresa Frefe. Piracicaba-SP
Paço Municipal de Campinas-SP
2º Festival de Danças Folclóricas e Capoeira. Colégio Salesiano São Jose - Campinas-SP
Meddley Ind. Farmacêutica. Centro Têxtil de São Paulo
Chegada do Papal Noel. Shopping Iguatemi - Campinas-SP
Moinho Eventos - São Paulo
Encontro Municipal de Adolescentes. Arena do Centro de Convivência - Campinas-SP
“Mostra BNDES “ “Arte em Ação Social”. Teatro Carlos Gomes - Rio de Janeiro
Encontro de Professores do Estado de S. Paulo. The Royal Palm Plaza - Campinas-SP
Evento anual da Votorantin Celulose e Papel. Maksoud Plaza - São Paulo

ÍNDICE DE IMAGENS

- p. 44 – Ari Ferreira
- p. 50 – Ari ferreira
- p. 52 – Arquivo pessoal
- p. 60 – Arquivo pessoal
- p. 64 – Alexandre Peron
- p. 72 – Marina Passos
- p. 74 – Capa do CD *Gente é pra brilhar, não pra morrer de fome*
- p. 78 – Arquivo pessoal
- p. 88 – Arquivo pessoal
- p. 92 – Arquivo pessoal
- p. 102 – Arquivo pessoal
- p. 112 – Arquivo pessoal
- p. 114 – Encarte do CD *Gente é pra brilhar, não pra morrer de fome*

