

PONTÍFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Wanderley Moreira dos Santos

Break-ar a vida: processos de subjetivação de jovens negros por
meio da dança na cidade de São Paulo

MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

São Paulo
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Wanderley Moreira dos Santos

Break-ar a vida: processos de subjetivação de jovens negros por
meio da dança na cidade de São Paulo

Dissertação apresentada a Banca Examinadora
como exigência parcial para obtenção do título
de MESTRE em Psicologia Clínica pela
Pontifícia Universidade de São Paulo, sob
orientação da Profa. Doutora Suely Belinha
Rolnik

São Paulo
2008

BANCA EXAMINADORA

DEDICATÓRIA

Aos inconscientes que não param de protestar.

AGRADECIMENTOS

Para que as primeiras idéias desta pesquisa iniciassem e tomassem esse corpo apresentado hoje, muitas pessoas e instituições contribuíram direta e indiretamente no processo. Foram tantas que se torna difícil nomear todas elas e respectivas ajudas. Mas é possível referir-me aquelas que foram cruciais no momento inicial, quando ainda não se tinha o formato de um projeto de pesquisa. Outras que contribuíram em alguns momentos do processo. E outras no encerramento do trabalho e ainda algumas que contribuíram em todos os momentos.

Quando refiro-me a ajuda, não menciono apenas as pessoas que contribuíram de maneira prazerosa e que confortaram meu coração, mas também as que cooperaram de maneira que me inquietou e angustiou a ponto de levar-me a duvidar da possibilidade de realizar um trabalho como este. E houve aquelas que me proporcionaram experimentar sentimentos mil. No entanto considero todas essas maneiras jeitos diferenciados de contribuir, pois de alguma forma instigou-me a continuar caminhando e no exercício da auto-crítica.

Agradeço à minha família pela compreensão não da etapa desse trabalho, como ao longo da minha vida.

Aos amigos que puderam me acompanhar, mesmo que distantes.

Aos professores que des-orientaram-me na feitura dessa pesquisa.

À banca examinadora pela os cuidados da leitura.

A todos informantes que contribuíram com suas vivências para a construção dessa pesquisa.

A dança é como ela se mostra: não há subtexto, não há historinhas para contar além do que está sendo dito/mostrado/contado pelo corpo de quem dança, através dos seus movimentos. O universo de idéias da dança existe nos e pelos movimentos corporais e se manifesta no corpo que dança (DANTAS, 1999:9).

RESUMO

Esta pesquisa é o mapeamento do *break* na cidade de São Paulo, uma dança que surgiu na década de 70 nos Estados Unidos a partir da tensão presente nas relações de raça e de classe e que faz com que os porto-riquenhos e negros criassem um estilo de dança no qual fosse possível trazer para o visível e o audível o que estava na ordem da sensação. Antes de ser uma dança, o *break* é a faixa instrumental do funk na qual são valorizadas as batidas e as linhas de baixo. A forma diferenciada pela qual, garotos e garotas dançavam nessa parte do *funk*. Eles e elas passaram a ser identificados como *b.boys* e *b.girls*, nome dado por DJ Kool Herc, um dos jamaicanos, que imigrou para os Estados Unidos na década de 60, e produzia as *Block Partie*, (festas de quarteirões), embaladas por soul, funk, jazz e músicas latinas no bairro do Bronx, em Nova York. Junto ao surgimento do *break*, cria-se um novo ritmo musical, proveniente da junção de samples de ritmos do hip-hop, do funk e do electro, o *break beat*. Essa música híbrida foi criada pelo próprio Kool Herc, e tem múltiplas variações. Essa modalidade de dança foi acoplada ao movimento hip-hop e nele ganhou forma. Nessa cartografia houve a necessidade de perscrutar minimamente os trajetos da configuração do *protest song*, movimento iniciado nos estados Unidos, mas que deixou seus rastros em várias diásporas negras, em especial no Brasil. Não é, no entanto, uma tentativa de retorno ao arcaico, e sim, de traçar linhas tênues do que chamei, provisoriamente, de *ampliação da militância*, a qual pode ser definida sugestivamente como fusão da música e da militância que cria uma potente malha-ardilosa na convocação dos corpos, da subjetividade e da vida, especialmente da população negra. No *break* a palavra é transformada em movimento de corpos com suas velocidades, gingas e saltos. Nisso tem-se forjado um território minimamente consistente de existência: são memórias corporais que estão se constituindo. Há três espaços públicos onde o *break* se manifesta: a roda (espaço de descontração), o racha (espaço de disputa) e o palco (espaço cênico). Não é somente a configuração do tipo de espaço físico que diferenciara a dança, mas, sobretudo a pré-disposição de corpos dos dançarinos. No *break* houve uma explosão das categorias de raça e de classe, pois um *b.boy* e uma *b.girl*, só são pela capacidade de dançar. Há uma diversidade de raças e de classes e não foi sentido conflitos entre elas. Essas categorias encontram-se, ainda, bem marcadas dentro do hip-hop, mas no que se refere à questão gênero, está, ainda travada e evidencia uma

concepção de mulher marcada não por uma diferenciação, mas por desigualdade. No entanto, há um tremor anunciado por parte das b.girls para abalar o atual desenho das representações no *break* em São Paulo. É um devir-b.girl que se anuncia, um inconsciente que protesta, um corpo que grita e que se recusa a ceder mais uma vez. Começa-se a formar elos com outros corpos, num processo revolucionário que pretende alterar a cartografia dominante no *break*. Elas estão fazendo a vida break-ar na forja de outro croqui urbano.

Palavras Chaves: Negro; Dança; Devir; Subjetividade; Corpo

ABSTRACT

His research is the mapping of break in the city of São Paulo, a dance that appeared in the decade of 70 in the United States from the present tension in the classroom and race relations and that it makes with that the Puerto Ricans and blacks they created a dance style in which was possible to bring for visible and the audible one what it was in the order of the sensation. Before being a dance, break is the instrumental band of funk in which the strokes and the lines of low are valued. The differentiated form for which, boys and girls they danced in this part of funk. They and they had passed to be identified as b.boys and b.girls, name given for DJ Kool Herc, one of the jamaicanos, that immigrated for the United States in the decade of 60, and produced the Block Partie, (block parties), packed for soul, funk, jazz and Latin musics in the quarter of the Bronx, in New York. Next to the sprouting of break, a new rhythm musical, proceeding from the junction of samples of rhythms of hip-hop, funk and the electrum is created, break beat. This hybrid music was created by the proper Kool Herc, and has multiple variations. This modality of dance was connected to the movement hip-hop and in it gained form. In this cartography song had the necessity of minimum perscrutar the passages of the configuration of protest, movement initiated in the United States, but that it left its tracks in some black diásporas, in special in Brazil. It is not, however, an attempt of return to the archaic one, and yes, to trace tenuous lines of what I called, provisorily, of magnifying of the militancy, which can suggestively be defined as fusing of the music and the militancy that creates a powerful mesh-ardilosa in the invocation of the bodies, the subjectivity and the life, especially of the black population.

Words Keys: Black; Dance; Devir; subjetividad; Body

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I	
Croquis Urbanos	4
CAPÍTULO II	
Corpografia	34
CAPÍTULO III	
Diferenciação da Micropolítica e Macropolítica	60
CAPÍTULO IV	
Metodologia do Como	84
Considerações Finais	92
Bibliografia	95
ANEXO	
Entrevistas	99

INTRODUÇÃO

Além de ser uma dança, o break é a faixa instrumental do funk na qual são valorizadas as batidas e as linhas de baixo. Essas são ativadas geralmente por instrumentos de tessitura grave, tocados numa extensão que fica entre uma oitava e meia dó médio. A forma diferenciada pela qual, boys (garotos) e girls (garotas) dançavam nessa parte do funk. Eles e elas passaram a ser identificados como b.boys e b.girls, nome dado por DJ Kool Herc, um dos jamaicanos, que imigrou para os Estados Unidos na década de 60, e produzia as *Block Parties*, festas de quarteirões, embaladas por soul, funk, jazz e músicas latinas no bairro do Bronx, em Nova York. Junto ao surgimento do break, criou-se um novo ritmo musical proveniente da junção de *samplers* de ritmos do hip-hop, do funk e do electro, o *break beat*, híbrido também desenvolvido pelo próprio Kool Herc.

A tensão presente nas relações de raça e de classe fez com que os porto-riquenhos e negros¹ criassem um estilo de dança no qual fosse possível trazer para o visível e audível o que estava na ordem do sensível. É uma ação que tem em suas linhas simultaneamente a macro e a micropolítica. Constituiu-se num instrumento sócio-político de contestação e de subversão dos limites precisos e dos lugares estabilizados postos pela cartografia vigente na macropolítica, se esboça um território de criação e de existencialização para negros e negras. Esse é um dos pontos rizomáticos² de um movimento dos escravos nas lavouras de algodão dos Estados Unidos no Século XVII e se estendeu através dos séculos e nas décadas de 60 e 70 ganhou formas.

¹ negros e negras serão aqui entendidos como aqueles e aquelas que na classificação do IBGE são nomeados por pretos e pardos.

² termo que Guattari e Deleuze tomam por empréstimo da botânica e usam para se referir a sistemas e não cessam de estabelecer ligações, conexões múltiplas e transversais, impossibilitando sua centralidade e sua origem. O rizoma não tem raiz fixa e é impossível cercá-lo e identificar sua origem.

Chamei todo esse processo, provisoriamente, de amplificação da militância³ que pode ser definida sugestivamente como fusão da música e da militância política, que cria uma malha-ardilosa na convocação dos corpos, da subjetividade e da vida, especialmente da população negra. Uma dessas formas é o break. Essa modalidade de dança de rua foi incluída como um dos elementos do movimento hip-hop, que surgiu no início dos anos 70 no Bronx pelas mãos de África Bambaata, também jamaicano, e o já citado DJ Kool Herc.

A principal arma do movimento hip-hop é a palavra transmutada em expressões artísticas, as quais os jovens, em especial, negros, podem num ato de criação, desenhar saídas possíveis. No break, a palavra transforma-se em movimentos e mobilidade dos corpos. Velocidades, gingas e saltos constituem-se num território minimamente consistente de existência pela ativação da memória corporal. Não uma memória encapsula do trauma vivenciado na relação de opressão, mas um tipo de memória que re-configura a potência ativa e de criação limada e solapada na relação de opressão.

Nesse sentido, o break é compreendido como uma ação política, (tende a abalar as representações postas na cartografia vigente) artística, (presentificam as forças que invadem os corpos de seus produtores) e clínica, (“trata” da memória do trauma que relativa a potência criativa, soterrada na opressão).

O break, como parte do movimento hip-hop, espalhou-se por quase todo mundo, tendo na América Latina, forte influência. No Brasil, o break chegou no início dos anos 80, através da mídia e encontrou um país em que boa parte da população, especialmente a negra, estava insatisfeita com situação social e a falta de democracia. Essa população não conseguiu inserir-se de forma efetiva na sociedade de classe (FERNANDES, 1965, p. 282). Em 2002, nas grandes regiões metropolitanas de São Paulo, Salvador, Belo

³ esse conceito surge a partir da idéia que o som nos atravessa, como diz Deleuze (1992), e propaga na matéria. No entanto, o som tem em si um potencial rizomático, na medida em que encontra corpos-abertos para tal experiência sensível, através dos múltiplos elementos que o compõem. O som que sai das caixas e afeta os corpos, tornado-se outra coisa. Já não é o mesmo que saiu das caixas de som, é sim, outras e novas possibilidades de acordo com a afetação que provoca no corpo de quem experimenta. Nessa direção, quando uma militância é amplificada torna-se também rizomática, conectando com diversos elementos e num processo de metamorfose, agencia-se e torna-se algo diferente do que se apresentava anteriormente. Diferente de raiz, o que se tem aqui, é rizoma. Na cartografia que se apresenta, a música e a militância são insolúveis e tornam-se potentes máquinas políticas, artísticas e clínicas, forjadas pela população negra.

Horizonte, Distrito Federal, Recife e Porto Alegre, a proporção de negros que ocupavam cargos de direção e planejamento era em média de 9% contra 20% dos brancos. Os trabalhadores sem carteira assinada eram representados por 20% de negros, contra 17% de trabalhadores brancos. No que se refere a lares com saneamento básico, os negros representavam 58% e os brancos 78%. Já na educação, apesar do aumento nos níveis educacionais, o analfabetismo estava representado por 18% da população negra contra 7% da população branca. No ensino superior 2% dos estudantes universitários no Brasil eram negros e somavam cerca de 0,5% do total de estudantes das universidades públicas⁴. A tríade negro-jovem-masculino possui a maior taxa de homicídios comparada aos não negros⁵. As representações que emergem desse contexto são fixadas como uma fotografia que capta um instante de uma imagem/movimento eterniza-o e torna-se essência. Tem-se aí um imaginário com efeitos na realidade: a criação e a manutenção da disparidade entre negros/as e brancos no Brasil.

Tal configuração tem gerado diversas formas de enfrentamento, seja com ações de caráter de denúncia ou de formulação de propostas para criação, implementação e acompanhamento de políticas públicas, tais como a ação afirmativa, resultado da luta dos movimentos negros. Esse tipo proposta não tem intenção de combater o preconceito, já que esse é de fórum íntimo, mas sim, a discriminação, que é de ordem pública. Assim, objetiva-se a ocupar a esfera pública da melhor maneira possível, pouco representada pela população negra brasileira, em espaços como, universidades, altos cargos públicos, diplomacia, publicidade, dentre outros. Outras ações como a formação de coletivos que interferem na realidade em forma arte, como o recente vídeo “Zumbi Somos Nós”, da Frente Treze de Fevereiro, se fazem presentes. Esse coletivo surge em função da morte do dentista Flávio Ferreira de Sant’Ana, de 28 anos, negro, assassinado por ter sido, confundido com um assaltante, no bairro de Santana, zona leste da Capital paulista⁶. O conjunto dessas ações visa borrar as fronteiras rígidas dos espaços

⁴ dados retirados de: A População Brasileira: negros e índios. Almanaque abril no. 4

⁵ Dados retirados de: <http://www.adpf.org.br/modules/news/article.php?storyid=37963>

⁶ o caso e suas repercussões estão em: http://www.ovp-sp.org/exec_flavio_santana.htm

geográficos postas pela cartografia vigente e construir territórios de existencialização das minorias⁷. Inserem-se nessa perspectiva, o hip-hop e o break.

CAPÍTULO I

Croquis Urbanos

Música para ouvir no trabalho
Música para jogar baralho
Música para arrastar corrente
Música para subir serpente
Música para girar bambolê
Música para querer morrer
Música para escutar no campo
Música para baixar o santo
Música para ouvir
Música para ouvir
Música para ouvir

Arnaldo Antunes

A premissa desse capítulo é traçar possíveis retas, curvas, bifurcações, na formação da composição do break. Para isso, será necessário esboçar um universo de linhas, sombras e penumbras ligadas ao *protest song* (música de protesto). A música foi transformada em protestos e passeatas, colaborou para a alteração do status quo da população negra americana, iniciada com os africanos nos campos de algodão na escravidão, teve seu auge nas décadas de 60, 70 e no início dos anos 80.

Pretendo mapear o que deu contorno ao break e ao Movimento Hip-Hop, o qual essa modalidade de dança ganhou forma. Será necessário perscrutar minimamente os traços da configuração do *protest song* no Brasil. Não é, no entanto, uma tentativa de

⁷ a minoria aqui não é dada nem é definida pela quantidade, e sim por não ter um modelo, estando num constante devir. Assim, todo devir é minoritário (Deleuze e Guattari, 1975-1990).

retorno ao arcaico, e sim, de traçar linhas tênues do que chamarei, provisoriamente, de *ampliação da militância*, a qual pode ser definida sugestivamente como fusão da música e da militância, que cria uma potente malha-ardilosa na convocação dos corpos, da subjetividade e da vida, especialmente da população negra. Essa é uma tentativa de não pensar de forma cartesiana (construção de mapas com excessiva e exclusiva racionalidade que não considera a experiência sensível, com métodos enrijecidos que esquadrinham, de todo modo, qualquer experiência, com pressupostos teóricos que antecedem o próprio ato de pensar e com suas explicações mecânicas que impedem a criação). O desafio é efetuar uma composição de traços criativos e múltiplos para um croqui dos processos de subjetivação de negros e negras que constitui num território existencial através do break.

Um tipo de expressão sonora impregnada na memória dos corpos de milhares de africanos oriundos da África Ocidental, fez recriar nos campos de algodão o *spiritual* (canto espiritual).

As canções dos negros americanos, inclusive e sobretudo as letras, teriam um valor ainda mais exemplar, porque se ouve nelas, antes de tudo, como os escravos "traduzem" o significante inglês, e fazem um uso pré-significante ou mesmo contra-significante da língua, misturando-a às suas próprias línguas africanas, assim como misturam a seus novos trabalhos forçados o canto de antigos trabalhos da África; em seguida se entende como, com a cristianização e com a abolição da escravatura, eles passam por um processo de "subjetivação" ou mesmo de "individuação", que transforma sua música ao mesmo tempo em que ela transforma esse processo por analogia. (DELEUZE e GUATTARI, 1997:94).

Além de ser uma espécie de acalanto à vida dos escravos, era também uma forma de trocar informações entre os cativos sem que os brancos as decifrassem. Ou seja, transmitiam mensagens que orientavam fugas dos escravos, além de conter um tom sutil de protesto contra a escravidão, através de melodias com passagens bíblicas (MYRDAL, 68: 332). Os escravos nos Estados Unidos eram, assim como no Brasil, compulsoriamente convertidos ao cristianismo, religião oficial nos dois países na época da escravidão. Os escravizados fizeram da conversão involuntária um ato sincero de subversão. A convicção deles que "*the dark days of bondage were enlightened by the*

hope and faith that God will not leave slaves alone”⁸. Os dias de escuridão do cativo foram iluminados pela fé e esperança que Deus não deixará seus escravos sozinhos, tradução livre. As formas de se livrarem do cativo e, posteriormente, a luta pelos direitos humanos, eram legítimas e Deus ajudaria nesse combate. Talvez tenhamos aqui, a primeira *ampliação da militância* que nasceu de um contexto em que, através do canto, constituía-se uma possibilidade de existência para além da condição de escravo.

Com o fim da escravidão nos Estados Unidos em 1863, esses cantos invadiram as igrejas, sobretudo as cristãs negras.

Os negros, mais que os brancos, tiveram que colocar suas esperanças na religião, na busca de uma vida melhor. Conforme disse um poeta negro: “Nossas igrejas estão onde mergulhamos nossos corpos cansados, nas fontes doces da esperança, onde conservamos todo o nosso ser e espírito de humanidade, a despeito dos golpes de morte que nos desferem os chefões
(MYRDAL, pag.353-354).

As práticas dessas igrejas ultrapassaram as questões religiosas e espirituais. Elas assumiram um papel político na luta contra a segregação racial e a alteração do estado das coisas da população negra. Não havia separação entre material e espiritual, arte e militância. As igrejas tornaram-se espaços de excelência no ceio da comunidade negra americana. “Provavelmente, a principal função da igreja negra tenha sido animar as esperanças de seus membros e dar-lhes um sentido de comunidade” (MYRDAL, pag.353). Os pastores assumiram quase que naturalmente funções de líderes políticos. A conquista por direitos civis era entendida como missão na terra, pois o povo negro sofria com a segregação. Os religiosos-militantes levaram consigo tanto a forma de pregar quanto o estilo de música que eram produzidos no interior das suas igrejas. Na década de 50, essa insurgência ganhou força e tornou-se mais organizada e com o poder de aglutinar milhares de negros, cristãos ou não. Martin Luther King Jr, pastor da Igreja Batista em Montgomery no Alabama, foi importante nessa luta. Liderou manifestações pacíficas como o boicote em 1956, que durou 381 dias, por causa da prisão de Rosa Lee Parks, líder da Associação Nacional do Avanço do Povo Negro (NAACP), devido a mesma recusar-se a levantar-se do banco da frente do ônibus, para que um branco se

⁸ <http://www.negrospirituais.com>

sentasse, uma vez que os lugares reservados para os negros eram os do fundo. O boicote só terminou com a libertação de Parks, o encerramento do caso pela Suprema Corte norte-americana e a declaração de inconstitucionalidade da segregação dos negros no transporte urbano. Outro importante ato de Luther King, junto a outros líderes, ocorreu em 1963, na Marcha para Washington por Empregos e Liberdade, que reuniu mais de 200.000 pessoas, onde proferiu o famoso discurso:

I have a dream that one day this nation will rise up and live out the true meaning of its creed: 'We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal.' ... I have a dream that my four little children will one day live in a nation where they will not be judged by the color of their skin but by the content of their character. Martin Luther King Jr.

Trad. livre: Eu tenho um sonho que um dia esta nação se erguerá e viverá o verdadeiro significado de seus princípios: 'Nós acreditamos que esta verdade seja evidente, que todos os homens são criados iguais.'...Eu tenho um sonho que um dia minhas quatro criancinhas viverão em uma nação onde não serão julgadas pela cor de sua pele, mas sim pelo conteúdo de seu caráter.

A marcha fez parte do movimento em direção à promulgação da Lei dos Direitos de 1964, ponto essencial para a luta civil dos negros americanos. Nesse mesmo ano Martin Luther King Jr recebeu o Prêmio Nobel da Paz, e em 1968 foi assassinado em Memphis, Tennessee.

Em meio a esses protestos outros ritmos ganharam força influenciados pelo *spiritual: blues, rhythm and blues, soul e funk*. Vou me deter nos dois últimos por serem traços bem representativos no contorno da ampliação da militância. O soul é um estilo de música que, na maioria vezes, é cantado em solo com acompanhamento de uma banda composta por metais. Temas como drogas, relações amorosas, segregação racial, são decorrentes. Para Friedlander (2002), o soul uniu os negros americanos nos centros urbanos para ouvir e dançar esse estilo de música, tida como oriunda da experiência negra. Seus representantes são, entre outros/as, James Brown, Ray Charles, Sam Cook, Aretha Franklin e Angie Stone.

Nos meados dos anos 60, surgiu os *Black Powers* (Poder Negro) (Student Nonviolent Coordinating Committee - SNCC). Foi um movimento estudantil, não violento contra o racismo e pelos direitos civis da população negra, criado por Stokely

Carmichael. Sua emblemática frase “*Freedom Now*” (liberdade agora), que surgiu como palavra de ordem na Marcha para Washington por Empregos e Liberdade, tornou-se lema do grupo e de parte da população negra americana. Os Black Powers tiveram o apoio tanto de negros quanto de brancos, devido à forma de política: apoiar e endossar as instituições políticas, econômicas e sociais nas comunidades. Essas instituições eram de suma importância, pois foram os meios criados pelos negros para sobreviver numa sociedade segregada (SCHAEFER: 1984).

O lema “Freedom Now” foi usado de modo diferente pelos *Black Panthers* (panteras negras), Partido Negro Revolucionário Estadunidense, fundado nessa mesma década também por Stokely Carmichael. O que deveria ser um partido que patrulharia os guetos negros para protegê-los contra atos de brutalidade da polícia, tornou-se uma espécie de milícia negra que preconizava a apropriação de bens por meio da violência. Essa nova mentalidade de configuração do grupo causou a saída de seu membro fundador, que chegou a ter 2.000 membros espalhados por várias cidades americanas. O partido foi culpado por diversos crimes e devido à repercussão negativa dos Panteras Negras, foi extinto em 1980.

O Funk foi outro ritmo que compôs linhas de amplificação da militância. Funk “is a black thing. There is a need to express yourself as an american. You need to be your own person” (funk é uma coisa de negro, há a necessidade de você se expressar como um americano. As pessoas precisam ser elas mesmas, em tradução livre), afirmou Danny Webster, guitarrista e vocalista da Slave, uma importante banda dos anos 80.

Funk is urban at its core, blending industrial-based and technological sounds with song lyrics about the realities of urban black life. Funk is also multidimensional in function and meaning. Created as an urban form of dance or party music during an era of changing social and economic conditions that followed the passage of the 1964 civil rights act, the lyrics of funk reflect both the optimism and disillusionment of African Americans in the struggle for racial equality. (African american music. pág. 310)

Tradução livre: O funk é urbano em sua essência, misturando sons com inspiração industrial e tecnológica com letras de canções que refletem a realidade da vida urbana negra. O funk é também multidimensional em função e em sentido. Criado como forma urbana de dança ou de música para festas durante uma era de mudanças sociais e econômicas que seguiram a aprovação da ata de 1964 sobre os direitos civis, as letras dos funk refletiam

tanto o otimismo quanto a desilusão dos afro-americanos em sua luta pela igualdade racial.

Mister Dinamite James Brown foi um dos ícones desse estilo, com sua performance estética e sua música, trazia a tona a problemática racial no país e valorizava a raça negra americana. Antes de James Brown o funk não era ainda considerado um estilo próprio. Ele trocou a seqüência rítmica do soul de 2:4 para 1:3, associada anteriormente à música dos brancos. No entanto, carregou nos metais, deu ênfase na percussão e na guitarra, valorizou a linha de baixo, acrescentou os inconfundíveis vocais. Em 1965 James Brown lança "Papa's Got a Brand New Bag", que foi considerada a primeira música a inaugurar esse estilo. Já a canção "I'm Black and I'm Proud" ("Sou Negro e Me Orgulho", em tradução livre), de 1968, transformou-se em algo que correu na veia dos negros americanos, o orgulho de ser negro. Em uma entrevista para a *Associated Press* em 2003 disse: "Eu me lembro que, antes dessa música, dizíamos que éramos 'de cor'. Depois dela, passamos a afirmar que somos negros [...] a música mostrou às pessoas daquela época que uma canção pode mudar a sociedade, em tradução livre"⁹. Essa ação é eminentemente política.

As alterações na cartografia vigente estão, ainda, acontecendo, não com o intuito de abolir o preconceito na mente das pessoas, que não era mesmo o objetivo de tal movimento (nem de qualquer um que lute por direitos civis de qualquer grupo minoritário), mas sim ocupar da melhor maneira possível um espaço na cena pública negado à população negra daquele país e mante-lo com competência posta na ocupação. Nesse sentido, não há uma preocupação em acabar com o preconceito, pois não há a pretensão de legislar sobre o que as pessoas sentem, mas sim sobre a esfera pública.

Por tanto, parece ter sido

"a vida, muito mais do que o direito, que se tornou objeto das lutas políticas, ainda que estas últimas se formulem através de afirmações de direito. O 'direito' à vida, ao corpo, à saúde, à felicidade, à satisfação das necessidades, o 'direito', acima de todas as opressões ou 'alienações' (FOUCAULT 1988:136).

⁹ <http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,AA1399038-7084,00.html>

Dentre os diversos movimentos, nos Estados Unidos, como os ecologistas e feministas, após a Guerra do Vietnã¹⁰ “se dispersaram, e só os movimentos sociais ‘profundos’, tais como os dos negros, se recompuseram” (Guattari & Rolnik, 2005:170). A não formação de grupellos¹¹ e um projeto emancipatório, parecem ter conseguido abrir pequenas brechas para afetar de modo provavelmente irreversível a macropolítica daquele país. O soul e o funk chegaram ao Brasil na década de 70, em plena ditadura militar

ao mesmo tempo em que revelava sua face repressora, adotava medidas de incentivo às atividades artísticas culturais. Foram criadas nessa época instituições de fomento a atividades artísticas e culturais e proporcionadas condições institucionais para facilitar tanto as importações de equipamentos necessários à modernização das indústrias da cultura com investimentos nacionais e estrangeiros nesse setor. Tais iniciativas eram compatíveis com a ideologia de Segurança Nacional dos governos militares e da política de “integração nacional”, um dos seus principais desdobramentos. (ZAN:2)

Tal ação desembocou em última instância no incremento do mercado fonográfico e gerou aberturas de portas para a mundialização de gêneros e estilos musicais dentre eles o soul e funk (ZAN:2-3). O Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) censurava e controlava o que poderia ser ou não difundido. Estranhamente, no período da ditadura, o samba era a identidade nacional: tinha estatuto de expressão popular.

Influenciados pela black music – em especial, a moda black power –, alguns cantores brasileiros se arriscaram a ir contra a maré e produziram uma música inspirada

¹⁰ Jame Crawford (2007) trás um aspecto interessante a respeito da guerra. Segundo ela, os jovens de todas as classes sociais eram obrigados a colocar-se a disposição de serem enviados para o Vietnã, aqueles que recusavam eram taxados como criminosos e eram forçados a pedir asilo político no México e no Canadá, outros alegavam padecer de doenças ou diziam ser homossexuais. Os que eram finalmente enviados a guerra encontravam condições precárias, bem diferentes das anunciadas oficialmente pelo governo. Tal contexto acabou gerando protestos em várias cidades americanas.

¹¹ Modo que Guattari (ver o nome do livro *Revolução Molecular*) se refere a grupos em que os integrantes passam a reproduzir uma tirania e a sujeitar os outros integrantes, “fechando-se em si mesmos, *re-montam, re-compõem*, os mesmos velhos modelos reacionários de máquinas, as velhas máquinas de tortura moral e física que atravancam todos os recantos da história” (:72).

nessa linguagem. O pioneiro foi Tony Tornado. Ele viveu nos Estados Unidos “nos anos 60, trabalhou com traficantes do Harlem, em Nova York [...] foi obrigado a deixar o país. “Fui caguetado”¹². Trouxe de lá uma vasta gravação de *protest song* (música de protesto). A dança e a indumentária de Tony Tornado faziam referência a James Brown. Seu grande sucesso, foi “BR3”, música de composição de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar, vencedora do V Festival Internacional da Canção de 1970 (Vilarino:2002). O fato de a letra citar uma estrada multicolorida, fez com que os militares a interpretassem como um tipo de subversão, o que ocasionou sua censura. A partir desse episódio sua carreira sofreu forte abalo, ao ponto de ser preso em 1972, quando dividia o palco com Elis Regina, por ter feito referências aos Panteras Negras. “Na delegacia, o chefão me fez cantar 'BR-3' para cada um dos policiais. Passei a madrugada dando pirueta no chão do DOPS, Dom. Peguei raiva da música [...]”. Anos mais tarde foi exilado na Tchecoslováquia, Chile, Uruguai, Egito e Cuba, colocando fim em sua carreira musical, e no seu retorno ao Brasil, investiu na carreira de ator. Recentemente em um show de Tibério Gaspar, Toni Tornado fez uma participação cantando BR-3, em seguida os dois contaram em forma de rap a história da famosa estrada:

A BR-3 era somente apenas uma estrada que ligava o Rio de Janeiro a Belô, mas alguém falou que era a BR da picada e um cara mau caráter publicou caô, dizendo que essa estrada era uma veia do braço que era um papo que rolava entre drogado e caô. Uma tentativa de tirar o fracasso, o livro sobre drogas (...)

A gente corre na BR-3, a gente morre na BR-3

A BR-3 era o que a gente vivia em cada (...) reta de rua. O dia virou noite, a noite virou dia e toda noite era fria. A gente ficou surdo e o mundo cego virou. Havia dedo duro, pau de arara e censura. Muita gente boa se mandou do Brasil. A lei da ditadura era porrada e tortura. Para quem não concordava baioneta e fuzil.

A gente corre na BR-3, a gente morre na BR-3

(...) por isso dance na BR-3, por isso dance na BR-3¹³

¹²Entrevista à “Isto é Gente” de 13 de outubro de 1999 em: http://www.terra.com.br/istoegente/10/reportagens/rep_tornado.htm

¹³Essa parte do show está disponível em http://www.youtube.com/watch?v=KGMDR8O_Jbo

No Rio o soul e o funk formaram um movimento que ficou conhecido como Black Rio. Dele emergiu a Banda Black Rio que fundiu funk e samba. Surgiu de interesses de uma gravadora que apostou no mercado dessa estética. Acreditava-se que fosse possível “surgir do Black Rio [...] o primeiro movimento musical inteiramente negro a produzir um tipo de música que não fosse samba” (ZANpg. 08). Outros como Dom Salvador, Grupo Abolição, Tim Maia, Carlos Dafé, Sandra de Sá, Gérson King Combo, Hyldon, Lady Zú, Cassiano, também fazem parte do soul e do funk no Brasil.

O Black Rio chegou a reunir nos bailes, de 10 a 15 mil pessoas, segundo o Jornal do Brasil de 1976, que trouxe como manchete “O Orgulho (importado) de Ser Negro no Brasil. “Uma população que não bebe, que não usa drogas, que evita cuidadosamente conflitos e que se reúne nos finais de semana em bailes por todo o Grande Rio” (Jornal do Brasil, 1976: 3). Tal fenômeno chegou a assustar o regime.

Esse negócio é muito melindroso, sabe? Poxa, não tem nada de político na transação. É o pessoal que não vive dentro do soul e por acaso passou e viu, vamos dizer assim, muitas pessoas negras juntas, então se assusta. Se assustam e ficam sem entender o por quê. Então entram numa de movimento político. Mas não é nada disso. Aquele festival de rock em Saquarema reuniu umas 30 mil pessoas e não houve nenhuma restrição a nada. Então, poderíamos dizer também que está havendo movimento político no rock. E não é nada disso. Simplesmente o rock, atualmente no Brasil, reúne mais pessoas brancas [...] Agora o soul atinge mais as pessoas negras. Este é o motivo de o soul reunir tantos negros no Brasil. É curtidão, gente querendo se divertir (Nirton, integrante de uma equipe de som em entrevista para o Jornal do Brasil, 1976).

A atmosfera de repressão aos pensamentos, atos e palavras que pudessem colocar em cheque o regime militar, somado à impressão negativa que se tinha sobre o movimento, impossibilitava a utilização dos bailes como espaços para a conscientização política negra, ou de qualquer outra que fosse. Foi nesse mesmo período que a capoeira foi proibida, e os diversos terreiros de candomblé foram vigiados e fechados sob alegações de que estariam escondendo pessoas subversivas. A síntese desse contexto rebate as críticas de Vianna (1988) quando diz que os bailes parecem terem sido esquecidos, e não foram utilizados pelos movimentos negros como um espaço político e de conscientização. O que não exclui a meia culpa de parte dos integrantes do

movimento negro, pois achavam que esse movimento cultural, era somente mais uma massificação vinda dos Estados Unidos, e que a consciência negra viria exclusivamente da conscientização política feita nas reuniões e manifestações feitas pelos movimentos negros, como veremos a diante.

Contudo, esse movimento trouxe a possibilidade de uma estética visual para negros e negras: Calça boca de sino, camisa de manga comprida, sapato plataforma, cabelo black Power, eram formas de construção de um território possível no meio de uma estética hegemonicamente branca. Isso por si constituiu-se como um ato político quase irreversível para a estética de negros e negras. O que se tinha antes era somente uma tentativa de perseguir um modelo estético branco posto como modelo universal a ser seguido. Os cabelos eram alisados com “pente quente” (pentes de ferro, aquecidos no fogão ou na brasa que eram passados nos cabelos umedecidos com algum tipo de óleo) para que ficassem lisos. Essa prática gerava, freqüentemente, queimaduras no couro cabeludo. Outro recurso, não menos agressivo, era o uso de uma pasta de alisamento que, dependendo do seu manejo e da qualidade do cabelo, causava a queda do cabelo e também queimaduras¹⁴. Para aquelas que resistiam a esse tipo de tratamento, muitas vezes, chamado de tortura, restavam tranças sem muita elaboração ou manter um cabelo crespo sem a habilidade de desembaraçá-los com os devidos cuidados, além de apelidos pejorativos por manterem sem alisamento. Foi justamente nos anos 70 que surgiram os salões de beleza, espaços para tratamento de cabelos crespos. Tais espaços são não somente de intervenções estéticas, mas também são territórios políticos

existenciais.

Década de 20 já existia um vasto número de organizações chamadas sociedades negras: Treze de maio, Brinco da Princesa, Kosmos Auriverde, Paulistano dentre outras que promoviam bailes. Elas eram semelhantes às irmandades negras¹⁵. Essas, mantidas, pelos próprios negros, realizavam bailes que eram freqüentados por negros e negras.

¹⁴ Kabengele Munanga (2006) afirma que esses tipos de instrumentos para deixar o cabelo liso encontram-se no continente africano e em diversos países da diáspora.

¹⁵ As irmandades eram confrarias religiosas negras que existia no Brasil colonial. Elas compravam a alforria de escravos e amparava os libertos. Era uma forma de organização possível dos negros no Brasil.

O indivíduo, que freqüentava salões de baile, acabava se tornando popular, pois o baile era algo indispensável. Só os que não tinham condições nenhuma de se apresentar é não iam. Tinham que se contentar com festas de quintal, batizados, casamentos...

Os trajes mais simples, que eram feito com brim, eram trajados pelo “pessoal da periferia, que não fica tão longe como hoje. Barra Funda, Bexiga, Liberdade, Bom retiro, Bras, Vila Madalena eram bairros longe”. Isso tendo como referência o centro da cidade de São Paulo da época, hoje hiper-centro. Esses espaços hoje ocupados por italianos, japoneses, e judeus, eram as periferias da época. Com a chegada dos imigrates e a aceleração do crescimento urbano da cidade, essas periferias são hoje: Capão Redondo, Vila Sonia, Vila das Belezas, Cidade de Tiradentes, dentre tantas outras.

Os bailes nessas sociedades não eram pagos, mas o traje a rigor era indispensável. Havia bailes aos sábados, domingos e até na segunda feira, nesse último dia se pagava, pois um baile nesse dia era honroso para as sociedades. Os freqüentadores começavam a dançar as 15:00 que ia até as 18:00, passavam para outro que iniciava as 18:00 as 21:00 e, conseqüentemente, iam para outro que abria das 21:00 as 00:00, mas antes era necessário fazer um *footing* no Pátio do Colégio, centro de São Paulo. Nos bailes existia uma figura, chamada de mestre-sala, que além de anunciar as contra-danças, pois alternadamente os homens e mulheres eram tirados para dançar, fiscalizava os comportamentos e os trajes dos freqüentadores e ao sinal de alguma irregularidade, esse, logo chamava a atenção:

Um tal de Alfredinho era mestre-sala do “Elite Flor da Liberdade”. Ele subiu numa mesa e fez uma preleção: Antes de ir para a sociedade a gente precisa se limpar, engraxar os sapatos... Aí eu olhei para o meu sapato e vi que o negócio era comigo. Todo mundo estava olhando para mim, pro meu pé. E eu

No Estado de São Paulo no final da escravidão existiam 35 irmandades de Nossa Senhora do Rosário, cada uma tinha uma capela ou igreja própria. Uma delas se localizava na Praça Antonio Prado, no centro da cidade existiu de 1737 a 1903. Hoje o lugar dá espaço ao prédio da Bolsa de Mercadorias & Futuros. Outra foi a Irmandade Nossa Senhora dos Remédios no Bairro da Liberdade.

com a dama do lado. É que eu tinha passado num campo de futebol, antes, e dado uns chutes numa bola, lá na Várzea do Glicério (LEITE: 1992; 46).

O mestre-sala também puxava a quadrilha que acontecia sempre no final de dos bailes. A música tocada era “semelhante à marcha e a marcação era feita em Frances: ‘Cherchez La dame...’e todo mundo entendia” (LEITE: 1992; 46). Os elementos da cultura francesa marcaram época no Brasil. Isso refletia nos bailes sociais.

Nesse mesmo período existia uma imprensa negra.

a invisibilidade do negro levou membros da classe média negra paulistana a fundar um imprensa alternativa, na qual pudessem manifestar sua indignação, suas aspirações e denúncias contra o racismo, bem como divulgar sua vida, cultural e social” (MALACHIAS, 2006:77).

Diversos jornais eram produzidos, muitos pelas sociedades: Elite, O Kosmos, O Clarim, que depois muda-se para O Clarim D’Alvorada, O Alfinete, A Liberdade, A Voz da Raça, Bandeirante, Getulino, O Menelick, Chibata e O Progresso, eram distribuídos em especial nos bailes. Neles circulavam de tudo: fofocas, chamadas para bailes e, sobretudo, a necessidade de uma melhor organização dos negros no Brasil, já chegavam aqui as histórias de lutas dos negros americanos. Cultivemos, extirpemos o nosso analphatismo e veremos se podemos ou não imitar os norte americanos, convoca, o jornal O alfinete de 3 de setembro de 1918 (LEITE: 1992; 46). Isso não encontrava certa repercussão na população negra. Mas por outro lado nos bailes outro tipo de política estava acontecendo.

Na década de 50 surge o samba-rock, uma criação eminentemente urbana alternativa para a população pobre, majoritariamente negra, que não podia frequentar os baile com orquestras, ou porque não tinham dinheiro para isso, ou porque não era permitida a sua entrada. Para a geração anterior esse ritmo era chamado de swing¹⁶ e para ela samba era samba e rock era rock. O que estava em voga nessa época eram as

¹⁶ esse estilo musical deriva do jazz e era tocado pelas chamadas *big bands*. Foi muito popular nos estados Unidos na década de 30. Sua dança se assemelha aos passos do samba-rock.

grandes orquestras como Ray Conniff, Billy Butterfield, Mitch Miller dentre outras.

Ray Charles tocava um soul misturado com rock e que “para dançar tinha que ser desse jeito. Aconteceu que o negro passou a dançar essa musica como samba-rock”¹⁷ diz Chicão, um dos proprietários da equipe Chic Show que começou a discoteca em praças públicas, onde havia concentração de negros, nos finais de semana. Jorge Benjor é considerado, mesmo não reconhecendo, o pai do samba rock. Outros ícones desse gênero musical foram o Trio Mocotó, Tim Maia, Os Originais, Bebetó.

Os passos dessa dança constituem num misto de samba e rock dos anos 50, com suingue do mambo e da salsa. A linha de composição se dá entre o jogo de braços que envolvem o corpo dos dançarinos e o gingado dos quadris¹⁸. Mas, sobretudo, a memória presente no corpo do negro que se transforma presente nessa modalidade de dança. É uma memória do atlântico negro comporta de milhares de vivências, marcada pelo colonialismo. Um dos espaços em que se dançava eram os bailes e shows organizados pela equipe Chic Show, no Clube dos Palmeiras que era um clube de brancos e tinha um dos melhores palcos da cidade.

O Chic é todo um acontecimento, para o qual os jovens se preparavam a rigor: trajes clássicos ou exóticos, sempre vistosos, originais penteados, tranças, adereços.

Um baile, um, uma festa, uma forma de entretenimento, enfim, distante de qualquer coisa parecido com uma reunião ou ato político. Para alguns – inclusive membros politizados da comunidade negra – uma tremenda alienação: música de consumo, organização norte-americana, apelo ao consumismo, organização e exploração tipicamente capitalista ou, o que é pior, conivência com a repressão propriamente dita que se manifesta na minuciosa e humilhante revista policial à entrada. Outros, ao contrário, vêm na infinita variedade dos penteados *black* e na própria música a evocação do movimento de afirmação do negro americano.

Mas apara a maioria dos freqüentadores do *Chique Show* – alheios as essas controvérsias – existem outros significados e outras regras. A primeira e mais importante é – a sós, aos pares, ou em grupo – dançar. A coreografia que exibem indica ademais que ensaiam, que se preparam porque o baile é ante de mais nada um multiespetáculo que se dão a si mesmos: ora com protagonistas, no salão, logo depois como espectadores, nas passarelas, apreciando o movimento, e assim sucessivamente.

(Magnani, 1998).

Os shows de Tim Maia, Ben Jor e Sylverter, Bo Horne e James Brown, foram marcos da época da Chic Show. Para Nino King Brown, um dos primeiros dançarinos

¹⁷ trecho extraído do documentário dos Racionais.

¹⁸ <http://www.n-a-u.org/macedosambarock.html>

de break da Capital, ter visto James Brown no palco marcou sua vida e fez com que percebesse que a dança e o movimento Black Power eram uma possibilidade para si e seus amigos. “Tudo mudou depois desse show: afirmei-me como negro e aprendi a dançar. Depois não parei mais”. Hoje ele é um dos coordenadores da Casa Hip-Hop, um dos mais importantes centros culturais voltado para a arte e a filosofia do Movimento Hip Hop no Brasil. A black music e toda a cultura black eram distintas da militância política e isso era considerado por boa parte dos militantes de São Paulo como um produto enlatado dos Estados Unidos. De certo modo essa produção foi capturada e esvaziada de sentido pelo mercado capitalista, mas não totalmente, ela ainda tinha uma potência de afetação que contaminou a população negra, em especial, no Brasil.

Na década de 80 quem revolucionou a música e os bailes negros foi Michael Jackson¹⁹, o primeiro negro a tocar nas rádios de brancos nos Estados Unidos. Sua carreira se iniciou na década de 70 com os Jackson Five²⁰, a gravadora era Motown²¹. Seu grande sucesso solo foi com o álbum Thriller de 1982 lançado Epic Records, uma subsidiária da Sony, sua atual gravadora, recorde de venda do mercado fonográfico, 50 milhões de cópias vendidas no mundo todo.

Há uma linha de negritude que traça um fio tênue entre África, Estados Unidos e Brasil marcada pela colonização. É uma memória do corpo nas diásporas africanas que num processo multiplicidade, re-criam territórios onde é possível, num processo de subjetivação, construir uma relação menos traumática com o corpo, a cultura e a vida. A cultura black transforma as práticas de sociabilidade e entretenimento, da juventude negra de diferentes localidades. Ela foi um elemento que disparou potência criativa de negros e negras na diáspora brasileira e representou um importante instrumento político e artístico que constituiu-se num processo de subjetivação e de existencialização na vida

¹⁹ para saber mais e acompanhar as fases artistas desse cantos acesse:

< http://bravonline.abril.com.br/indices/materias/materia_268222.shtml>

²⁰ conjunto formado pelos 5 irmãos quando eram crianças e adolescentes. A musicalidade e a desenvoltura com as quais se apresentavam conquistavam inúmeros fãs.

²¹ Gravadora sediada Detroit especializada em música negra americana. Lançou diversos artistas negros como Lionel Richie, Grover Washington Jr. Stevie Wonder, Marvin Gaye, Diana Ross dentre outros.

de parte de negros e negras brasileiras. A negritude, nesse movimento firmou-se como uma prática política. Foi dentro desse contexto que o break surgiu e ganhou forças como uma forma de amplificação da militância pela palavra transformada em dança.

Isso se dá pela aplicação do tempo-espaço, quer de movimento, de gerações, de culturas, de idade, e até mesmo de passar a página para acessar, se configura uma atualização. Nesse sentido A continuidade no traço de outro croqui urbano tem sido feito via a formatação do break, é uma atualização das lutas políticas de negros e negras.

Antes de ser uma dança, o break é a faixa instrumental do funk na qual são valorizadas as batidas e as linhas de baixo. A forma diferenciada pela qual, garotos e garotas dançavam nessa parte do funk. Eles e elas passaram a ser identificados como b.boys e b.girls, nome dado por DJ Kool Herc, um dos jamaicanos, que imigrou para os Estados Unidos na década de 60, e produzia as *Block Partie*, (festas de quarteirões), embaladas por soul, funk, jazz e músicas latinas no bairro do Bronx, em Nova York. Junto ao surgimento do break, cria-se um novo ritmo musical, proveniente da junção de samples de ritmos do hip-hop, do funk e do electro, o break beat. Essa música híbrida foi criada pelo próprio Kool Herc, e tem múltiplas variações.

A tensão presente nas relações de raça e de classe fez com que os porto-riquenhos e negros criassem um estilo de dança no qual fosse possível trazer para o visível e audível o que estava na ordem da sensação, é uma ação própria da micropolítica, pois constituiu-se num instrumento sócio-político de contestação e de subversão dos limites precisos e dos lugar das estabilidades da macropolítica, numa continuidade da *ampliação da militância*, agora com a dança. Essa modalidade de dança de rua foi incluída como um dos elementos do movimento hip-hop, que surgiu no início dos anos 70 no Bronx pelas mãos de Áfrika Bambaata, também jamaicano, e o já citado DJ Kool Herc.

O hip-hop agrega outros elementos: a música, rhythm and poetry (ritmo e poesia) mais conhecido por sua sigla, RAP e é tido como filho do soul. Tal estilo de música é muito difundido, devido aos interesses das grandes gravadoras; o mestre de cerimônia é identificado como MC. Esse classicamente era quem animava as festas, no entanto, hoje, ele também compõe e faz as rimas; o executor da música eletrônica e da mixagem é o DJ, abreviatura de *Disc Jockey*; a expressão gráfica é o grafite, tem como suporte, geralmente, muros, postes, viadutos nos quais são feitos desenhos e escritos a

base de spray. Essas expressões artísticas surgiram num contexto social de inclusão perversa, de opressão e polarização marcada por uma macropolítica que opera somente sobre as representações: entre negros e brancos e, entre ricos e pobres, em especial na América do Norte.

É notório que parte dessa arte tornou-se objeto de consumo nas galerias de arte, nas gravadoras, nas academias. Isso não difere em nada da lógica que o capital financeiro tem com a arte, a cafetinagem, Rolnik (2007), definida numa relação assimétrica entre o cafetão e a prostituta; onde o primeiro compõe um mapa no qual a prostituta e sua obra têm lugares definidos e cafetinados que não podem ser alterados, sob o risco de perder o acesso ao circuito da arte que ele detém. Sua obra está intimamente condicionada à oscilação do mercado de arte. No entanto, o mais nocivo é que esse modo operacional causa um esvaziamento da potência político-poética da criação para dar lugar a uma linguagem neutra e glamorosa a ser consumida. A obra tem sua potência micro neutralizada que, por sua vez, esvaziará a sua força de afetação no preceptor, impedindo a abertura e os múltiplos agenciamentos, que uma arte possa causar em quem está aberto a essa experiência. Esvaziada de seu sentido, ela apazigua das tensões como objeto decorativo, ou objeto de arte, mantendo a cartografia vigente da macropolítica inalterável. A continuação de seu efeito catastrófico se dá na associação do perigo de morte com o fazer passar às afetações presentes no corpo-artista que arrasta tudo que está na frente, atrás, em cima, em baixo e em volta: uma arte de rigor intensivo. Quando este não perde a sensibilidade de ser afetado mais pelo mundo ao ponto de não conseguir fazê-lo passar em sua obra. Alguns grafiteiros, rappers e b.boys produzem sua arte em virtude da demanda do mercado e esvaziada de potência de afetação. Assim eles cumprem a profecia de Lygia Clark, tornam-se engenheiros de lazer²².

A principal arma do movimento hip-hop é a palavra transmutada nas diversas expressões artísticas, as quais os jovens em especial, negros, podem num ato de criação, esboçar saídas possíveis. No break, a palavra transforma-se em movimentos, em

²² essa foi a expressão que Lygia Clark usa para designar a função da arte dentro da burocracia do capitalismo financeiro na produção artística. Para ela, os artistas tornar-se-iam engenheiros de lazeres futuros, porque suas obras seriam esvaziadas de potência de criação (Rolnik, 2007).

mobilidades dos corpos: velocidades, gingas e saltos que se constituem um território minimamente consistente de existência: memórias corporais que vão constituindo.

O break, assim como o movimento hip-hop, espalhou-se por quase todo mundo, tendo na América Latina, forte influência. No Brasil, o break chegou no início dos anos 80, através da mídia e encontrou um país em que boa parte da população, encontrava-se, e ainda se encontra, insatisfeita com situação social e a falta de democracia, em especial a negra. Essa população não conseguiu se inserir de forma efetiva na sociedade de classe (FERNANDES, 1965, p. 282). Há tensões na vida social que travam o desenvolvimento social da população negra e gerou uma disparidade entre negros e brancos no Brasil. Em 2002, nas grandes regiões metropolitanas de São Paulo, Salvador, Belo Horizonte, Distrito Federal, Recife e Porto Alegre, a proporção de negros que ocupam cargos de direção e planejamento era em média de 9% contra 20% dos brancos. Os trabalhadores sem carteira assinada são representados por 20% de negros, contra 17% de trabalhadores brancos. No que se refere a lares com saneamento básico, os negros representam 58% e os brancos 78%. Já na educação, apesar do aumento nos níveis educacionais, o analfabetismo está representado por 18% da população negra contra 7% da população branca. No ensino superior 2% dos estudantes universitários no Brasil são negros e somam 0,5% do total de estudantes das universidades públicas. A tríade negro-jovem-masculino possui a maior taxa de homicídios comparada aos não negros. As representações que emergem desse contexto são fixadas como uma fotografia que capta, fixa um instante de uma imagem/movimento, produzindo um imaginário que tem seus efeitos na realidade e quem vários momentos acabam por reforçar tal imaginário, a exemplo da escola. Dados do Saeb de 2001 indicam que há uma exclusão prematura que marca uma disparidade entre negros e brancos na escola. Mesmo tendo a mesma situação sócio-econômica e cultural, os alunos negros fracassam mais do que os brancos. Isso se dá devido ao imaginário das professoras que crianças negras, em sua maioria não aprendem porque vem das chamadas famílias desestruturadas, sem condições financeiras, nem culturais para progredir na escola. Elas já são consideradas fracassadas, até mesmo antes de entrar na escola, aí ofício de professora, pautado nos ideais cristãos e pedagógicos, é separar o joio do trigo: formam-se as salas especiais e há uma divisão geográfica dentro da classe na parte da frente os alunos estudiosos, quietinhos e muitas vezes brancos e do

sexo feminino e no fundo os chamados de bagunceiros, em sua maioria, negros e masculinos. A ação da escola dos alunos é a de reforçar o mapa com suas divisões fixas, sem abalo das mesmas (Santos: 2005: 153-164).

Tal configuração tem gerado diversas formas de enfrentamento dessa realidade. Há ações de caráter de denúncia e de formulações de propostas para criação, efetivação e de acompanhamento de políticas públicas como as ações afirmativas, resultado das lutas dos movimentos negros. Essa proposta não a intenção de combater o preconceito e sim de ocupar da melhor maneira possível a cena pública, que pouco representa da diversidade brasileira. Há também formação de coletivos que interferem na realidade em forma de denúncia, como o recente vídeo “Zumbi Somos Nós” da Frente Treze de Fevereiro, que surge em função da morte do dentista Flávio Ferreira de Sant’Ana, de 28 anos, negro, assassinado por ter sido, supostamente, confundido com um assaltante, no bairro Santana, zona leste da Capital paulista²³. Tais ações visam borrar esse mapa, na construção de territórios de existencialização, alterando as cartografias vigentes. Inserem-se nessa perspectiva, o hip-hop e o break.

Os primeiros filmes a influenciar os dançarinos brasileiros foram: Flashdance, Fame, Beat Street e Breaking, os dois primeiros do ano de 1983 e os dois últimos de 1984. No Filme Breaking houve um descompasso entre a música e a dança. Isso se deu por conta da substituição da trilha sonora durante a sua edição. Segundo Thaíde, um dos pioneiros do hip-hop no Brasil, as diversas vezes que foi ao cinema assistir Beat Street, na saída aconteciam os rachas, disputas, entre equipes que haviam ido assistir ao filme (ALVES: 2004). Determinados programas da televisão brasileira incluíram em seus quadros disputas entre duplas e equipes, como Sílvio Santos e Raul Gil. O famoso programa “Comando da Madrugada”, apresentado por Goulart de Andrade, fez uma reportagem sobre o baile da Chic Show, agora destinado ao break. O destaque era a dança de Nelson Triunfo, um dos mais antigos dançarinos de break de São Paulo (ALVES, 2004). O cinema foi, sem dúvidas, o grande veículo midiático responsável pela propagação do break no Brasil.

Entretanto, em 1982, já havia o “pessoal do bleique (sic)” (ALVES, 2004:30). Essa era a forma como eram chamadas as pessoas que dançavam break, na época. Elas

²³ O caso e suas repercussões estão em: http://www.ovp-sp.org/exec_flavio_santana.htm

obtinham informações através de pouquíssimas revistas importadas, traduzidas de forma precária. Na época não havia diferenciação entre os diversos estilos de danças de rua: o *Moon-walk*²⁴, passos com movimentos para trás e para frente, dando a impressão de que o dançarino desliza sobre uma superfície lisa, eternizado por Michael Jackson em seu álbum *Thriller* de 1983; o *Boogaloo*, dança dos movimentos circulares e robóticos; o *Poppin*, dança que combina movimentos robóticos com ondulações corporais; o *locking*, cuja especificidade é apontar com as mãos em várias direções. Todas essas modalidades levavam um único nome, *break dance*. A estação do metrô São Bento, nas décadas de 80 e 90, foi um espaço importante para o break na cidade de São Paulo, diversas equipes e dançarinos iam lá treinar diariamente e aos sábados à tarde havia disputas. Lá foram formadas diversas equipes como a Black Sign, a Dragon Breakes e a Funk Cia.

Hoje há diversos intercâmbios entre os dançarinos brasileiros e americanos, a exemplo do M.U.DANÇA – evento ocorrido em São Paulo no ano de 2007 que contou com a participação dos integrantes do grupo The Lockers, a primeira equipe profissional de dança de rua, no estilo *locking*²⁵ –, e os avanços tecnológicos, em especial, a internet, possibilita o acesso às informações sobre a dança de rua. É possível aprender os passos das danças pelo *site* do *You Tube*, com diversos b.boys, incluindo chineses. Contudo, como boa parte das modalidades de dança, e principalmente a dança de rua, é primordial a presença do grupo para fazer a dança fluir uma vez que, paradoxalmente, pede por contornos singulares.

Assim, os treinos, termo para referir aos espaços (praça, escola, quadras, parques, salões) onde os b.boys e b.girls treinam os movimentos característicos do break, são fundamentais para a dança. Sua exibição se dá em três momentos distintos: a roda, o racha e o palco.

²⁴ As linhas iniciais dessa dança foram desenhadas pelo bailarino Cab Calloway em 1932, no filme *Minnie*. Em 1955 elas foram intensificadas por Bill Bailey. Já em 1982, Jeffrey Daniel apresentou algo bem próximo do que Michael Jackson faria em 1983. Esse teve aulas com Timothy 'Popin Pete', membro do Electric Boogaloos que a renomeou *backslide*.

²⁵ O *locking* surge na década de 70, a partir de um suposto erro do dançarino Dom Campbell na coreografia da música *Funky Chicken*, catada por Rufus Thomas. A coreografia era incluir os movimentos próprios da galinha no funk. Campbell intensificou seu “erro” e faz surgir essa nova modalidade de dança.

Na roda, eu só vou brincar, eu não quero fazer nada para impressionar, eu só quero curtir e isso também vai impressionar as outras pessoas também, com improvisação, é lógico. Quando a gente está na roda. A gente não faz nada de mais, a gente guarda tudo na manga (entrevistado).

Na roda é mais descontração, você está se curtindo, você está se apresentando e o outro está se apresentando para você (Fabiana).

A roda é um espaço por excelência das expressões culturais populares como na capoeira, no frevo, no samba de roda e, de certa maneira, no candomblé. O centro da roda é ocupado por um b.boy que se põe em movimentos rodopiando com a cabeça no chão e apoiando o corpo sobre o cotovelo com a mão no chão. Ao sair, outro b.boy que se sente convocado pela roda e seu entorno, com um impulso com a cabeça no chão e pernas para o alto, ocupa o centro da roda, fazendo uma ponte com o corpo: a cabeça e os pés no chão e as costas suspensas, e retira-se do centro da roda. Outro, numa perna só, dá um salto mortal e preenche o centro da roda, faz uma dança gingada apontando com as mãos e em seguida deita-se no chão e num contorcionismo passa a perna sobre a cabeça e depois, com o cotovelo no chão suspende o corpo e paralisa o movimento. Em seguida sai da roda. Uma criança, num devir-menina entra na roda é a dança. A única a desafiar a roda formada, majoritariamente, por homens.

Tanto as crianças quanto as b.gilrs tendem a juntar-se em um determinado lado da roda e em certos momentos, chegam a formar suas próprias rodas. O espaço vazio está a espera de algum acontecimento que pode ser um movimento de pura intensidade ou apenas um prelúdio de...

Num constante movimento de fazer fluir a dança, diversas rodas emergem onde há presença de movimentos que convoquem outros corpos. A roda multiplica-se, desaparece, reaparece, fragmenta-se, une-se e dissolve-se num constante movimentar. Os corpos seguem desafiando a lei da gravidade e sendo sustentados pela força muscular em constantes deslocamentos, deixando dúvidas se o que movimenta na roda é alma ou corpo de quem dança. A dúvida se instala, talvez, em função da presença de um devir que se anuncia, uma vez que esses corpos põem-se em movimentos. Parece ser um modo de subversão a uma fôrma do corpo, da subjetividade e da vida, fundida por uma cartografia dominante que estabelece modos hegemônicos de ser, de sentir e de agir. Tal cartografia, por não suportar contornos que escapem de seu processo hegemônico, passa

a perceber essa expressão, e outras, como sinônimo de marginalidade associada à violência. “O break é desprezado por boa parte da sociedade hoje.

O lugar de marginalidade é para Guattari (1981) onde se pode fazer um leitura da rupturas nas estruturas sociais vigente numa sociedade e onde se delineaia uma problemática coletivizada/individualizada.

Talvez seja isso o que a cartografia dominante não suporta: fazer visível e audível essa ruptura, evidenciando o que a compõem. Isso aconteceu com os, punks, os ripes e não é diferente quando o movimento hip-hop ou o break são apresentados no se vê, por exemplo, no “Se Vira nos 30”, do Domingão do Faustão, no programa “Estrelas”, nas academias e diversos espaços em que o break está expelido de sentido, inclusive nos espaços próprios da dança (roda, racha e palco). Essa dança pode ser analisada como “a parte mais viva, a mais móvel das coletividades humanas nas suas tentativas de encontrar respostas às mudanças nas estruturas sociais e materiais” (GUATTARI: 46). Quando se perde essa vitalidade, seu devir marginal esvai.

Já no racha, outro momento do break, é um espaço cênico, um duelo provocativo. Vence quem melhor provocar e se sair bem na dança. As disputas podem ser entre duplas, individuais ou em *crews*. O ambiente: rival, platéia e música são fundamentais na afetação do corpo do/a dançarino/a. Essa tensão ganha corpo na batalha.

Eu preciso ficar tensa para conseguir dançar. Isso aquece o corpo e me deixa pronta para o racha [...] a energia que está presente, até a negativa, me dá uma energia muito forte, ao mesmo tempo o som e as pessoas que estão do meu lado, que me apóiam. Isso é o suficiente para mim, afirma a Fabiana.

É na multiplicidade presente nesse contexto que vai se dando o processo de subjetivação que permite a construção de território em que possam existir no uso da memória presente no corpo, ativada pela tensão, que por sua vez, faz o corpo de movimentar: são corporificações de memórias do corpo ativadas na tensão presente na dança.

Com as regras estabelecidas, a quantidade de entradas e o tempo de cada uma, as duas crews se posicionam uma de frente a outra. Em preparação do corpo para a batalha, os combatentes se aquecem com uma dança gingada na qual apontam os dedos para também provocar os rivais. A batalha se inicia com um b.boy dando um salto mortal que ocupa a cena, em seguida faz diversos movimentos e acrobacias tendo os pés e as mãos como apoio. O restante da crew com uma coreografia, instiga os adversários que em um dado momento fazem, todos, acrobacias ao mesmo momento. A platéia apóia com assovios e gritos. A crew adversária faz sinais indicando que o desempenho está fraco, e inicia sua dança com uma coreografia coletiva, aproximando-se dos rivais e voltam para seu lugar. Dois b.boys vão para o centro e continuam a dançar. Um sai e outro faz diversas acrobacias com as mãos no chão. Seus companheiros dançando, fazem movimentos para frente e para trás, como forma de afetação recíproca. Dois outros tomam a frente, um agacha no chão e em seguida o outro apóia em suas costas curvadas e dá um salto mortal. Ao cair, suspende corpo com os cotovelos apoiados no chão. A crew rival manifesta-se com reprovação dando voltas perto da equipe rival. Enquanto isso alguns b.boys rodopiam com a cabeça no chão. Nesse momento é sutil a delimitação dos espaços de cada uma, mas isso logo se desfaz. Com o recuo, o espaço fica livre, um b.boy faz uma dança gingada e com a cabeça no chão subindo e descendo as pernas, em posição de lótus. Nesse instante as duas crew agrupam-se novamente, formando um túnel, por onde o b.boy passa. No final do túnel ele com as duas mãos no chão e o corpo no ar, paralisa o movimento por alguns instantes, e finaliza sua apresentação. Em seguida um b.boy da crew rival faz sua ginga, acompanhado pelos outros, joga-se para trás, caindo de costas no chão, onde faz algumas evoluções. Em seguida com a barriga para cima um companheiro o arremessa para o alto e dará algumas piruetas no ar. Depois de 10 minutos de duelo, com 5 entradas de cada crew, a disputa foi encerrada, todos se cumprimentaram-se e retiram-se do palco. A avaliação pode ser feita por uma mesa jogadora composta de b.boys e b.girls ou pela platéia.

Por fim, o palco é o terceiro espaço de manifestação do break. O cenário, a luz, o figurino e a coreografia são elementos que precisam compor uma plasticidade. Sob jogos de luzes, cerca de 20 dançarinos, trajando o mesmo figurino, fazem a coreografia, em seguida todos se afastam deixando uma b.girl no centro do palco, fazendo diversos movimentos. Posteriormente, simulam um racha, um jogo de corpos que brincam com a

tensão presente nesse momento: fazem caras feias, gíngam agressivamente, provocam os adversários e no final todos se abraçam. Depois se unem para mais uma dança que simultaneamente cada dupla faz um tipo de movimento. As luzes se apagam e um canhão de luz evidencia um b.boy, que faz sua dança e arranca aplausos e gritos da platéia. Os outros dançarinos voltam e simulam uma roda bem graciosa com risadas, aplausos e vaias. Puro divertimento. No espetáculo a dança é “mais homogênea. É mais fria, por que você está no palco e as pessoas, longe” (Lucas). É preciso que os corpos estejam juntos para que a dança cumpra seu papel, torne-se acontecimento. Um espetáculo de break também pode afetar a platéia, desde que essa não seja é um mero espectador, e sim permita ser afetada pela dança e seja um dos elementos dela. É nesse jogo que essa arte, com seu potencial político de afetação, que num processo se constitui um território possível de existencialização.

Não é somente a configuração do tipo de espaço físico que irá determinar a roda, o racha ou o espetáculo, mas, sobretudo a pré-disposição de corpos dos dançarinos.

Pode acontecer numa roda aparecer um cara que desafia você: aponta na sua cara. Aí vai ter que dançar. Você tem que ir lá e mostrar que você é o cara mesmo. Aí você tem que fazer os movimentos que você ensaiou: as coisas de impacto mesmo. Entrevistado

Para que seja dado corpo ao encontro entre o dançarino e a música, o DJ no controle da Pick-up²⁶ funde diversos sons. O resultado é uma música com dois tempos: um mais curto e mais sintético e outro mais longo e acústico. Isso dá a possibilidade dos corpos sentirem-se afetados por tempos diferentes, produzindo criações próprias. “O som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa” (Deleuze & Guattari, 1997:166). O som é um grande catalisador que convoca os corpos para o movimento dançante, inclusive, os corpos que não dançam são atravessados por ele. O som se compõe numa porosidade que ocupa os espaços e afeta os corpos sensíveis e abertos às experimentações e aos agenciamentos que tal encontro pode efetuar. Nessa experiência não há garantia de que o corpo agüentará fazer a travessia, a passagem do estado (antes

²⁶ Equipamento de som com duas entradas para discos em vinis, onde o DJ mixa e comanda o som.

de ser afetado pelo som). O que se tem é somente na potência presente na ação movida pelo som, a dança.

O Brasil é considerado um dos países de boa formação de dançarinos/as de break e foi recentemente escolhido para selecionar crews para uma disputa internacional, sediada na Alemanha em outubro de 2007. Há uma dissonância entre a chamada velha guarda do break em São Paulo e os atuais dançarinos/as. Para a primeira, o engajamento social deve estar presente, pois faz parte da ideologia do movimento hip-hop e o break é um de seus elementos. Na época em que dançava havia normas de comportamento: não entrar em brigas, não criar confusões dentro dos ônibus, não ingerir bebidas alcoólicas. “Por sermos pobres e negros, éramos muito manjados pela sociedade”, justifica um dos criadores da Black Spin, uma das primeiras crews de São Paulo. Já para os atuais dançarinos o break não necessariamente deve estar associado às questões sociais, pode-se dançar sem estar associado à alguma tribo e não há mais regras nem condutas. Vários b.boys e b.girls estão com um pé dentro e outro fora do movimento hip-hop.

Se eu falar que faço parte do hip-hop, eu estou mentindo para mim mesma, estou sendo sincera. Eu não vou para show de rap, eu não vou ver no festival de discotecagem de DJs. Eu acho muito interessante o grafite e eu estou começando a conhecer agora e estou gostando muito (Fabiana).

Esse lugar de fronteira parece dar uma brecha de liberdade e de multiplicidade no break em São Paulo, onde é possível que a dança não esteja circunscrita ao estereótipo de negro e de pobre. Nem à indumentária tradicional: a calça larga, o camiseta e o tênis Adidas. Diferente da configuração do movimento hip-hop, em que as pessoas são identificadas por estarem “com o seu cabelo enraizado e calça folgada” (Fabiana). No break é possível perceber que uma multiplicidade (ver mil platô ! itens 1 e 2) se fazem presentes: negros, brancos, japoneses, crianças, adultos, homens, mulheres, magros, gordos, baixos e altos. Pelas roupas e acessórios, alguns poderiam ser classificados como fazendo parte de determinadas tribos como, por exemplo, os integrantes da crew Afro Break. Seus integrantes trajam roupas pretas e justas, cabelos com gel, corte de cabelo moicano, alargadores nas orelhas e tênis modelo All Star. Eles passam por Punks, aos olhares menos atentos.

O grupo [Afro Break] dá essa explosão para acabar com essa história: você é do hip-hop se você estiver com aquele rótulo lindo e maravilhoso, mas se você não tiver essa roupa, você não faz parte do hip-hop. Quebramos isso, colocamos o movimento punk, temos uma influência dos índios, dos negros, mas dos punks é muito grande [...]. Aí comecei a entender que para fazer parte do Movimento Hip-Hop, eu tenho que ser eu. Eu não posso ser aquilo que está colocado para eu ser (Fabiana)

A busca é por um processo de individuação. O que vale não é a aparência, e sim a potência presente na ação, a dança. O lugar de b.boy e ou de b.girl é sustentado, exclusivamente, pela dança que além de fazer os passos característicos, é preciso diferenciar-se do grupo, pelo intensivo presente no corpo do dançarino ou da dançarina. O intensivo é a força de criação composta por um afetos do mundo que perfura, os corpos desses jovens, no caso, negros, moradores da periferia de São Paulo, inseridos num contexto de exclusão perversa, marcada pela violência, pela pobreza e pelas desigualdades raciais, encontram no break uma maneira de exteriorizar tais afetos, transforma-os em acontecimento. “É preciso que o gostar esteja na veia, buscar algum sentimento no coração, como qualquer coisa que se faça na vida, e na cabeça ter o conhecimento e estudar o que se está fazendo”, diz a Fabiana.

Sem a presença do intensivo essa dança fica como mera imitação de um produto enlatado da cultura norte americana, e por outro lado, só com a presença do intensivo, seria quase impossível formar elementos que pudessem diferenciar essa dança das demais (loking, popping, boogaloo, moon-walk), além de que os corpos não formariam elos na dança, pois estariam separados por singularidades individualizadas.

Há um risco de fixar nas polaridades. Um extremo é onde “o importante é se ele [b.boy] gira, se dá mortal, se ele faz contorcionismo. Você acha que está vendo um *cirque du soleil*” (Lucas). Aqui a dança deixa de ser canal e vira espetáculo, sem a presença do intensivo: ficam movimentos sem potência de afetação. No outro extremo da polaridade, a improvisação toma todo o espaço da dança, aí se

acostuma já era, porque quando tem que criar uma coreografia e só ficar nela, eu não consigo. Porque na hora já vem uma viagem na minha cabeça e eu

quero colocar na hora, mas não posso. Aí eu tenho que me controlar (Fabiana).

O tênue ponto de equilíbrio no break constitui-se na composição entre os passos característicos da dança e os movimentos singulares posto no ato de dançar.

Devir b.girl:

Pela diversidade cartografada no break, tem-se a impressão de ser um espaço democrático por excelência, um paraíso de multiplicidade. De certo ao que tange a questão racial, há uma variedade de raças. O break no seu interior não opera nas categorias de raça e de classe, como foi descrito anteriormente. Essas categorias encontram-se diluídas no break. No entanto, quando se atem às relações de gênero, uma linha dura própria da macropolítica se apresenta. Isso não é muito diferente do que se encontra em outras culturas juvenis urbanas como os punks, os skinheads, os emos e também no movimento hip-hop: um “tom misógino e [uma] tencência (sic) masculinista” (GILROY, 200:176). É o mesmo reducionismo de imaginário hegemônico presente na sociedade o qual os movimentos querem se opor. O lugar demarcado para as mulheres é, em sua maioria, secundário.

Para Weller (2005), isso vem em função de que boa parte dessas tribos, tem um caráter agressivo e contestador. Tais características, supostamente, são opostas às idéias que construiu-se sobre as mulheres, tidas como meigas, fracas e sensuais. Isso também reflete na falta de pesquisas sobre a participação de meninas nessas culturas juvenis. Para a autora, os pesquisadores não consideram as culturas juvenis como possibilidades de recriação de novos modos de vida, e sim como de um processo de massificação cultural. Sua crítica está voltada para as pesquisas no campo das relações de gênero.

La Caze (2005) faz uma aproximação interessante entre racismo e sexismo que tem, para a autora, origem na mesma experiência relacionada a estrutura de opressão. São distintas as formas de opressões, mas “elas compartilham de uma estrutura geral que merge em experiências pessoais de opressão, no racismo e no sexismo institucionalizados” (2005:292) e principalmente na construção de territórios possíveis

de existencialização. O racismo é marcado por uma idéia fictícia construída historicamente de uma superioridade racial, que tem efeitos perversos no real. Nesse contexto a ciência foi construindo tóricas para afirmar a superioridade dos brancos e a inferioridade dos africanos, índios e negros. As diversas invasões dos povos europeus no continente africano²⁷ e a invasão das terras, chamadas de Santa Cruz, têm a racialização como premissa: eram raças superiores que tinham como “missão” levar o progresso a essa raça atrasada, escravizá-las e explorar as riquezas da terra invadida. No sexismo também há um ficção de que as mulheres, mas também os não heterossexuais são inferiores aos homens e aos heterossexuais. Toda uma ciência foi construída para justificar tal inferioridade. O mais nocivo não é a opressão, mas sim a seus efeitos no corpo, na subjetividade e na vida dos mais oprimidos; o encasulamento de parte da memória do trauma proveniente da opressão pode gerar efeitos patológicos para indivíduo/grupo. É preciso constituir um território de existência que cria estratégia para que essa memória seja relinkada na criação de outro corpo, de outra vida, de outra subjetividade em que possam ser reconhecimento com menos opressão.

Mesmo com os avanços dos movimentos feministas, ainda há um inconsciente coletivo que persiste e impede o exercício das possibilidades para as mulheres. No momento em que se esbarra nas relações de gênero, há um endurecimento que reproduz um tipo de organização em que os papéis na estrutura do grupo estão definidos: os homens no comando e as mulheres subjugadas. Isso fica mais nítido em culturas que não silenciam seus preconceitos, como a dos imigrantes turcos que vivem em Berlim-Kreuzberg. As meninas podem dançar break até o momento em que elas começam a usar minissaias e maquiagem, a namorar com outros rapazes que estão fora do círculo de amizade. Em suma, quando elas adotam uma postura subversiva ao ponto de desestruturar as relações de gênero e ameaçar a masculinidade de seus colegas. A partir daí, são desacreditadas em suas danças e desencorajadas de forma misógina a continuar a dançar (Weller: 2005).

Bf: É, ou então na hora da dança, alguns falam, olha, vocês meninas porque estão dançando desse jeito e blá, blá, blá, muitos acham legal, oh, vocês

²⁷ Ver: A invenção do Negro (Gilese)

dançam e assim, outros falam, vocês são meninas, não combina com vocês, é melhor desistir ou sei lá, algumas vez isso é.

Af: É, mas isso não é porque eles acham ruim, mas porque eles de alguma forma generalizam na cabeça deles e por isso falam que as meninas não devem dançar, não devem, eh, isso e aquilo. Elas

Bf: Devem ficar em casa (Weller, 2005:121).

Guardadas as devidas proposições, no Brasil, as manifestações de pré-conceitos são, na maioria das vezes, velados e sutis, inclusive contra a mulher. Isso torna mais complexa sua localização e seu enftretamento.

No sábado passado, o rapaz não estava vendo a menina pelos seus movimentos e sim por sua aparência. Ele dizia, nossa que linda, que gatinha, mas ele não via o que ela estava fazendo... Porque é uma mulher, então vamos elogiá-la, não importa o que ela está fazendo, mas vamos elogiá-la. Com mulher tem muito disso, eles dizem que não tem, mas tem. [...] Pow, vale o que estou fazendo ou minha aparência? [...] Deu para entender?

“Se tem uma roda de homens, as meninas ficam até inseguras de entrar, porque elas têm medo de serem desprezadas ou até mesmo humilhadas, então elas se isolam, aí fica um ambiente só de meninas” (Fabiana).

Na cultura da dança de rua, o *feedback* feito pelos pares é de suma importância. Ela é um incentivo para que os b.boys e as b.girls continuem a treinar mais. Essa troca dá um sentimento de grupo, importante para o desenvolvimento das performances que, por sua vez, sofrem processos de singularidade. A reivindicação da b.girl é para ser percebida em seu desempenho, pela potência presente em sua dança e não pela beleza e contornos femininos, pois na cena pública do break, o primordial é a dança.

Essa identidade está colada à uma concepção de feminino revestida de fraqueza corporal, e é evidenciada por um ex-b.boy, hoje travesti: “não consigo mais fazer isso. Estou fraca igual a uma mulher”. Ela diz isso depois de tentar fazer um *freeze* de cotovelo, movimento de resistência e de no qual se levanta o corpo tendo as mãos apoiadas ao chão.

“As meninas são mais *free style* (estilo livre), mas estilo, mais ritmo” (Fabiana). Esse estilo é mais gingado, sem movimentos de resistência nem de força. Existe um certo acordo tácito: “as b.girls pegam os movimentos que só as mulheres têm. Eu vou treinar aquilo que aquela menina está fazendo. Já o homem, ele vai fazer aquilo que o homem está treinando” (Fabiana).

No entanto, “as meninas de Santa Catarina [...] estão evoluindo com os movimentos de resistência, de *power move*, variação de força, de braço”. O contato com essas b.girls no *Battle Of The Year – Brazil*, evento ocorrido em Campinas em 2007, abriu novas perspectivas para algumas b.girls, que recusam a ocupar o lugar que é o de não poder ou de não ter, supostamente, resistência física e nem força para fazer os movimentos que os b.boys fazem.

Eu vejo que não são só as meninas do break ou do hip-hop estão passando por isso, mas também as de fora. Elas não têm oportunidades de falar, de se expressar. Elas se inibem, se sentem muito inseguras. Igual o break poucas meninas têm a capacidade de chegar e falar, de questionar, poucas fazem isso (Fabiana).

Há um grito minoritário entre b.girls diante da modelização masculina presente no break. “Eu quero treinar para mostrar que não é assim que as b.girls querem ser vistas, é mais ou menos por aí”. Existe uma proposta de organização de um evento, que pretende reunir as b.girls e as mulheres envolvidas no movimento hip-hop, com a intenção de problematizar o espaço da mulher nessas manifestações (hip-hop e break) e criar possibilidades de existência.

As meninas estão começando a entender. Eu estou bolando um mini questionário para ver o nível das b.girls: como elas se vêem hoje como b.girl? Como que elas vêem as outras meninas dançando? Qual a opinião delas diante do preconceito que elas vivem? Tem muita coisa que a gente está tentando fazer, como vídeos, por exemplo. Criamos um blog, que é o Articulando B.Girls.

É um devir-b.girl que se anuncia, um inconsciente que protesta, um corpo que grita e que se recusa a ceder mais uma vez. Começa-se a formar elos com outros corpos, num processo revolucionário que pretende alterar a cartografia dominante no break. Elas estão fazendo a vida break-ar.

O break foi aqui descrito como link da *ampliação da militância* que tem o *spiritual* como um início do *song protest* e toda uma estética afro-americana e caribenha daquele país. O break foi acoplado ao movimento hip-hop, e constitui-se, muitas vezes, descolado dele, explodindo as categorias de raça e de classe, pois um b.boy e uma b.girl, só são pela capacidade de dançar. Tais categorias encontram-se, ainda, bem marcadas dentro do hip-hop. O break é uma ação eminentemente do intensivo, uma dança em que a tensão precisa estar constantemente presente, uma dança em que o adversário não é destruído, ao contrário, é incluído na criação. Nas questões de gênero, ainda, estão travadas e evidenciam uma concepção de mulher marcada não por uma diferenciação, mas por uma desigualdade. Há um tremor anunciado por parte das b.girls para abalar o desenho atual, que se apresenta no break em São Paulo, fazendo surgir outro croqui urbano.

É preciso perguntar sobre a produção de corporeidades produzidas no break. Parece ser uma criação do corpo, da subjetividade e da vida, composta de um processo de singularização, de lentidões, de velocidades, de saltos, de piruetas produzidas no urbano que transformam-se em corpos-urbanos. Enfim, de tudo que pode um corpo que dança. Essa é uma questão para o próximo capítulo.

CAPÍTULO II

Corpografia

... eu não gosto muito de falar, mas com o break eu consigo transmitir tudo aquilo que eu poderia está falando. Para mim o break é isso: ele é uma ferramenta que eu estou usando para mostrar para as pessoas a capacidade e o poder que eu e ele temos. (Fabiana)

A dança é como ela se mostra: não há subtexto, não há historinhas para contar além do que está sendo dito/mostrado/contado pelo corpo de quem dança, através dos seus movimentos. O universo de idéias da dança existe nos e pelos movimentos corporais e se manifesta no corpo que dança (DANTAS, 1999:9).

Corpo-grafias é um convite à dança: suas velocidades, gingas e saltos. No primeiro momento desse capítulo rende-se ao fascínio de não falar para que a dança se apresente. Assim, as palavras são suprimidas e as imagens tomam a cena na composição de um território urbano minimamente consistente de existência na ativação da memória corporal, através do break: são grafias coletivas, inscritas e singularizadas nos corpos dos/as dançarinos/as.

Já no segundo momento, fazendo valer as palavras de Friedrich Nietzsche (1844-1900), “é preciso saber dançar com os pés, com as idéias e com as palavras e é necessário também saber fixá-la com a caneta”, um texto se apresenta para também formar com seu movimento próprio, um território. Escrita não terá com objetivo de explicar a dança e sim efetuar uma dança.

Então, vamos às imagens...



METRÔ CONCEIÇÃO, S/DATE, SÃO PAULO. FOTO DE PAULO FEHLAUER.



FOTO DE FRÁGIL B.BOY OR DIE



FOTO DE PEDRO

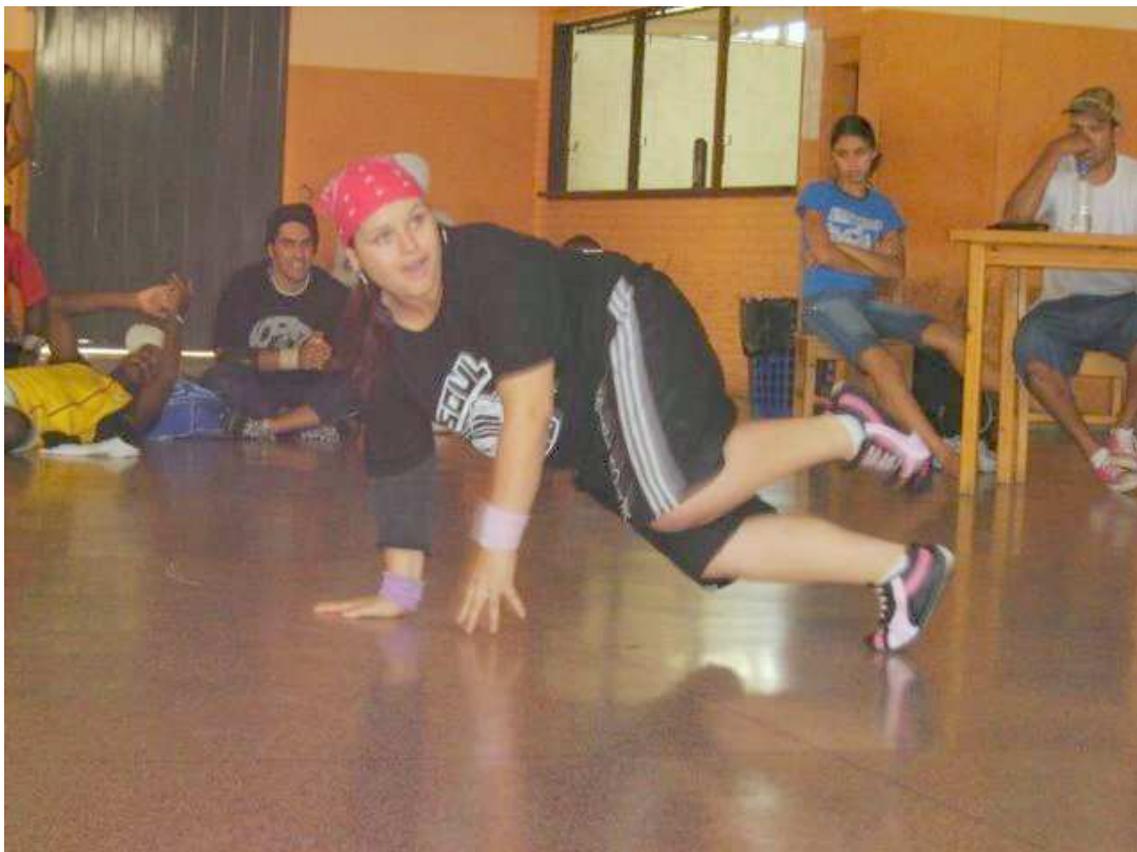


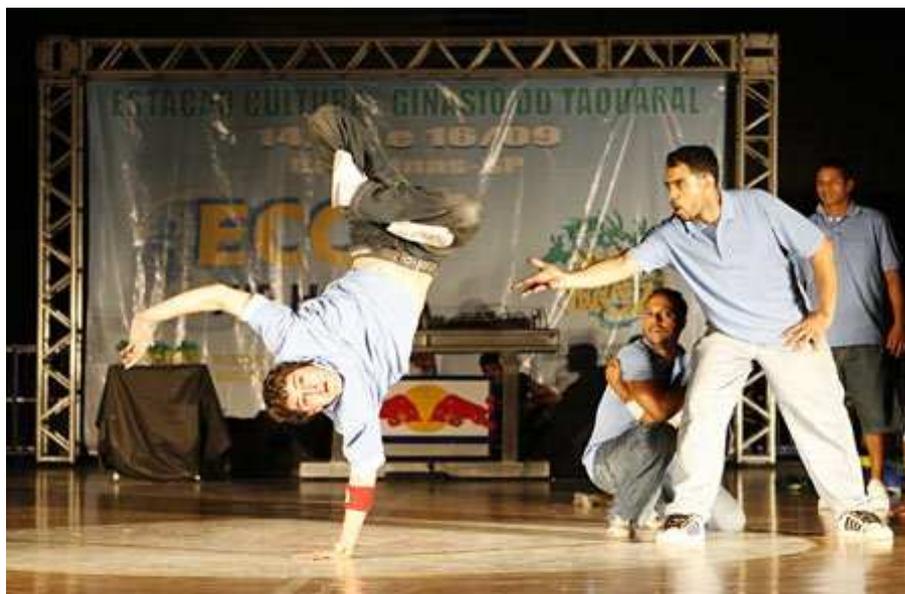
FOTO DE B.GIRL JOICE



B.BOY SANDRO



FOTO DE WANDERLEY



FRÁGIL BBOY OR DIE



HARMÔNICAS BATALHAS: FORMIGA - PAWER PUFF



HARMÔNICAS BATALHAS GANGSTYLE CREW



FRÁGIL BBOY OR DIE



MATER CREW, DEZEMBRO DE 2007, SÃO PAULO. FOTO DE WANDERLEY MOREIRA



MATER CREW, DEZEMBRO DE 2007, SÃO PAULO. FOTO DE WANDERLEY MOREIRA



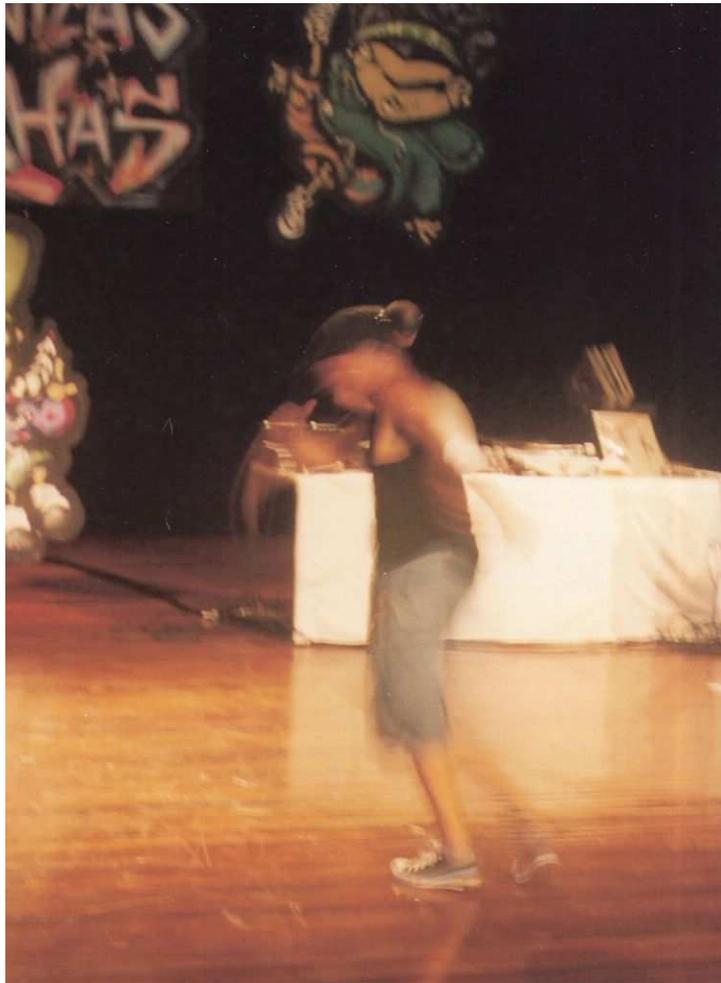
MATER CREW, DEZEMBRO DE 2007, SÃO PAULO. FOTO DE WANDERLEY MOREIRA



MATER CREW, DEZEMBRO DE 2007, SÃO PAULO. FOTO DE WANDERLEY MOREIRA



HARMÔNICAS BATALHAS GANGSTYLE CREW



HARMÔNICAS BATALHAS



HARMÔNICAS BATALHAS



HARMÔNICAS BATALHAS GANGSTYLE CREW



HARMÔNICAS BATALHAS GANGSTYLE CREW



HARMÔNICAS BATALHAS GANGSTYLE CREW



HARMÔNICAS BATALHAS GANGSTYLE CREW



HARMÔNICAS BATALHAS GANGSTYLE CREW



HARMÔNICAS BATALHAS GANGSTYLE CREW

Um conjunto de movimentos previstos ou não, um conjunto de entre movimentos, configuram-se a dança. Nela altera-se o espaço no rompimento com lugares estabelecidos, na criação de um território de existencialização na passagem do invisível (tensões e sensações) para o visível e o audível (expressões corporais). Há portanto uma alteração do tempo-espaço por essa máquina de guerra (DELEUZE, 1992), pois quem dança modifica o tempo, reinventando nova temporalidade que “não se situa apenas no escoamento linear das horas, dos minutos e tampouco se deixa capturar pela lógica da aceleração e do imediatismo” (MOEHLECK e FONSECA, 2005: 30). Pela sensação presente num momento fugaz, num instante de singularidade da dança, há uma recuperação da autonomia soterrada pelo processo de produção maciça dos modos dos corpos e da subjetividade.

Isso se dá pelo fato da dança não ser emoção ou sentimento algum, e sim por efetuar “uma chicotada no espírito e no corpo que os insere numa ação tão intensiva que, durante o breve momento em causa, o espírito e o corpo formam um só” (CUNNINGHAM, citado por Gil, 2005: 41-42). Assim, para dançar é preciso estar mergulhado no caos para, segundo Nietzsche (...), dar a luz a estrela dançante.

Delineia-se na dança uma estética foucautina que é uma resposta á instituição do espaço e do poder, por localização e demonstração de tal institucionalização que não descola o sujeito da experiência prática, pois esse só se dá pela e na experiência. Essa estética é uma abertura para sensível, pois os sujeitos estão numa constante invenção de si e do mundo: é uma maneira de ocupar o mundo, na criação de novos modos de vida. Assim, as escolhas são múltiplas e se fazem em função do que é melhor para a expansão da vida, para liberá-la da contenção macro, mas nesse momento assumi-se também o risco do engano na trajetória que só poderá ser identificada no final do movimento.

Nesse processo a imanência posta na dança o corpo e alma se fundem. “Eu acreditaria somente num deus que soubesse dançar. [...] Agora, estou leve; agora vôo; agora, vejo-me debaixo de mim mesmo; agora, um deus dança dentro de mim”: Assim falou (Nietzsche, 2000; 67), em Zaratustra. Esse Deus também estaria imerso no caos. No entanto, Nietzsche cumpre também a função de retirar o chão de quem possa achar que tal dança fruto de uma inspiração, de um recolhimento no fundo do ser: “Digo-vos: é preciso ter ainda um caos dentro de si para poder dar à luz uma estrela dançarina.

Digo-vos: vós tendes ainda caos dentro de vós. Aí chega o tempo em que o homem já não dará à luz nenhuma estrela” (.+pg19..). Ele ainda profetiza haverá um tempo em que o caos que faz nascer e que é revelado na dança será totalmente limado, restando um bloco hegemônico de copos humanos. Que ele esteja enganado.

O que se tem no break é a uma criação de um CsO²⁸, pois o desafio que os dançarinos e as dançarinas efetuam rompe com o que foi estabelecido para ele: mãos viram pés; pés viram braços; cotovelos, cadeiras para a parte superior do corpo; a cabeça gira no chão como pião; pernas são flor de lótus, enfim, o corpo no break tudo pode, pelo intensivo. É “numa possível forma micropolítica de existir de múltiplas maneiras” (MOEHLECK e FONSECA, 2005: 30). Os b.boys e as b.girls fazem no movimento do corpo uma obra de arte composta de múltiplas camadas que se sobrepõem e está em constante alteração devido às relações de alteridade próprias do mundo: um devir-artista que se anuncia e ganha contornos.

Corpos resistentes aos modos hegemônicos se recusam no break o lugar destinado a ocupar. Há um desafio da gravidade imposta pela lei da física, pelo estado das coisas, das desigualdades que forjam um território de existencialização e inscreve tanto no corpo quanto no território uma grafia coletiva que está constantemente em processo de singularização: são silhuetas de estrelas dançantes. A criação pela dança surge como uma forma de dar corpo a uma problemática, na qual o b.boy e a b.girl estão imersos.

Assim, a dança é precisamente aquilo que mostra que o corpo é capaz de arte, e a medida exata disto, num dado momento, está nesta capacidade. Mas dizer que um corpo é capaz de arte não quer dizer fazer uma “arte do corpo”. A dança se faz indício desta capacidade artística do corpo, sem, no entanto definir uma arte singular. Dizer que o corpo, enquanto corpo, é capaz de arte é mostrá-lo também como pensamento, e não mais preso em si mesmo, mas como corpo que é pensamento. Tal é a definição da dança: o corpo-pensamento se mostra sob o signo esvanecente de uma capacidade para

²⁸ CsO é uma abreviação, usada por Deleuze, de corpo sem órgãos conceito forjado por Antonin Artaud. O corpo sem órgãos vai para além do corpo organismo. É um corpo sem uma organização dos órgãos, o organismo, pois esse é inimigo, por impedir que o intensivo presente nele. Na ausência dos órgãos, o que se tem são limiares ou níveis, pois nesse corpo há intensivo.

a arte. [A] capacidade de arte é infinita, e o corpo que dança é ele mesmo infinito (Badiou citado por Bruni, 1993. Aput DANTAS, 1999:23).

Nesse instante de infinitude, de nirvana na terra que a arte, no caso a dança, traz em sua potência é um momento único, um acontecimento que tem potência capaz de disparar impensáveis agenciamentos que levam o corpo-pensamento para lugares impensáveis e descolam certezas na forja de possíveis. “A dança brinca, através dos movimentos, no corpo de quem dança. E brinca, também, no corpo de quem assiste, estabelecendo uma relação paulada, principalmente pela sensibilidade” (DANTAS, 1999:120). É nesse jogo sensível transcendental puramente impessoal e múltiplo que se opõem a tudo pautado no mundo do sujeito e do objeto, do uno e do identitário, caracterizado pela multiplicidade, que num movimento rizomático não tem começo, meio e nem fim, é pura intensidade, que Deleuze chamou de Imanência. É na imanência que a dança se constitui e de onde emergem devires.

No break diversos devires se apresentam devir hélice , devir robô , devir lótus e devires estranhos e sobretudo devir revolucionário. Deleuze (1997) alerta que os devires não são em maneira alguma, imitações, cópias, representação do que quer que seja. Pois “o que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna” (18). O que está em interesse aqui não é o que vai se tornar, o produto final, e sim o processo, o devir. Nessa proposição não se afirma que o dançarino ou qualquer artista não precise dar conta da estética plástica em sua obra, pelo contrario é aí que um rigor faz-se necessário, pois é preciso, de modo cirúrgico, manter uma ética e uma estética que dão conta de materializar na obra o que afeta seu corpo-artista, quando isso se torna presente, a obra, a dança, a escrita, está envolvida de uma intensidade que afeta o que seria quem tem contato com ela, deixando de ser mero espectador para ser perceptor, pois é afetado pela mesma. Assim, tais materializações que transportam as inquietações do mundo não têm em sua concretização e apresentação sua finalização, ele abrem aí infinitos processos e mais, não só é o efeito instantâneo de um corpo sobre o meu, mas tem também um efeito sobre minha própria duração, prazer ou dor, alegria ou tristeza. São passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potência que vão de um estado a outro (DELEUZE, 1997: 157).

No break para que esse processo aconteça é fundamental os passos dessa que caracterizam sejam feitos com perfeição e que simultaneamente sejam singularizados e no corpo do b.boy e da b.girl no encontro com a música. Pois é nesse encontro que o devir dançarino se dá. A única garantia que eles e elas têm nesse encontro é a confiança na potência presente no corpo acionado pela música e pela presença de outros corpos que formam estranhos elos na dança. Assim, num devir artista o dançarino luta contra as barreiras que impedem o ato de criar na invenção de movimentos e gestos que “restauram a continuidade do vivo, de tal maneira que passam a criar linhas de fuga que são linhas de vida e expressões estéticas da potência” (DUMOULIÉ, sem data) . Todos os espaços de manifestação do break são espaços propícios de restauração da potência que foi solapada na relação de opressão. Como todo o processo é múltiplo e heterogêneo, a potência que hoje se apresenta, não é aquela que existia antes da instalação da relação de opressão: é que outra surge na mesma direção de responder aos macros processos de homogeneização dos corpos, da subjetividade e da vida na criação de um território em que as diversas opressões possam estar temporariamente suspensas no instante, que Moehleck e Fonseca (2005) chamaram de tempo dançante, em que corpo e alma bailam, pois “é preciso resgatar a vibratibilidade do corpo, a receptividade aos efeitos do mundo na subjetividade” (ROLNIK, 2000: 68).

O break torna-se então um dispositivo capaz de apresentar em diagramas seus múltiplos movimentos, velocidades e repulsos do corpo-dança. Esse modo de corpo se abre-se ao espaço e tem de ser tornar de certo modo espaço; e o espaço exterior em de adquirir uma textura semelhante à do corpo à do corpo a fim de que os gestos fluam tão facilmente como o movimento os movimentos de propagam através dos músculos (Gil, 2005:50). É nessa tessitura que não é identitária, nem homogenia que minimiza ao máximo a heterogeneidade e ainda que supostamente resultaria num paziguamento das tensões postas nas diferenciações, é sim múltipla, estranha e heterogeneidade que formam composições sutis quase imperceptíveis e mutáveis na criação de possíveis, tão escassas em nossa contemporaneidade, que o break se apresenta como grafias dançantes nos corpos de quem está pra break-ar a vida.

CAPÍTULO III

Diferenciação da micro e da macropolítica

Uma criança, sentada no fundo da classe, está de saco cheio e começa a jogar chicletes ou bolotas na cabeça dos outros. Diante dessa situação, geralmente o que fazemos é colocar a criança que está perturbando fora de sala de aula, ou tentar fazer em sistemas mais sofisticados, encaminhá-la para um psicólogo. É muito raro nos perguntarmos se esse fato de singularidade não está dizendo respeito ao conjunto da classe. Nesse caso teríamos que questionar nossa posição na situação e desconfiar que talvez as outras crianças também estivessem de saco cheio, sem manifestá-lo do mesmo modo (GUATTARI e ROLNIK, 2005:92).

“Tudo que eu queria era ser um homem entre outros homens. Queria chegar lépido e jovem a um mundo que fosse nosso e construí-lo em conjunto” (Fanon, citado por Bhabha, 2005, 327)

Nesse capítulo será feita a distinção entre macropolítica e micropolítica, bem como seus modos de subjetivação. É preciso alertar de antemão que essas duas formas de política estão interligadas de modo que não é possível tratá-las de forma isolada ou como veremos mais adiante, optar por uma em detrimento de outra, pois compõem a dobra social. Portanto, o esforço aqui será de distingui-las, bem como seus e os processos subjetivação. Será usado como guia as três indicações de Deleuze (1996) a respeito das zonas do poder: uma é a linha dura, macropolítica, outra é a *zona de indiscernibilidade* em que há uma difusão do poder no *tecido microfísico*, no desejo, na subjetividade, e já a terceira é a *zona de impotência* em que a máquina macro não tem controle sobre o fluxo, em suma serão trabalhos a linha dura, a linha flexível e a linha de fuga.

A macropolítica estrutura e controla todos os viventes, por esquadramento, própria da produção capitalística, gerando processos de subjetivação serializado e homogêneo dentro dos parâmetros auto-centrados da cartografia vigente, sobretudo racial: seu terreno de domínio são as coisas visíveis, dizíveis e audíveis, tendo como platô um modelo já dado. No entanto, tal ação macro encaixa-se na engrenagem do

desejo. Sua ação chega a ser imperceptível quando o sujeito tem a ilusão de que é dele mesmo o movimento desejoso quando esse é na coxia comandado pelo dispositivo macro: seu desejo está adormecido.

Já a micropolítica cria mecanismos que têm uma dupla função: despertar o indivíduo desse estado de insensibilidade provocada pelo achatamento do equipamento macro, por desbloqueio da força de criação e abalar as rígidas estruturas macro de representação, marcada pelo poder. O modo de vida produzido aqui se dá pela potência de criação, pelo ato subversivo que tende revelar a estrutura da cartografia macro, na efetuação de territórios de menos opressão. Nas ações micropolítica os fluxos continuam a fluir. Entretanto, num dado momento eles serão contidos em função da valorização de um dos múltiplos aspectos, dando corpo à uma ação macro. Dessa configuração surgirá outras passagens que farão correr os fluxos agora contidos que mais a frente serão também barrados, assim sucessivamente.

Os processos de subjetivação não são frutos de uma ação individualizada ou mergulho do sujeito na sua interioridade, e sim de multiplicidades de afetações presentes nos agenciamentos do viver. Assim sendo, as ações macro e micro vão na direção da liberação das potências onde a vida se encontra aprisionado e não mais afetada pela multiplicidade que toma por assalto os corpos e é causadora de um estranhamento que coloca em crise a cartografia vigente: é manter a universal variação²⁹.

Contudo, a macropolítica e a micropolítica não podem ser dissociadas, pois as linhas que as compõem são atravessadas uma a outra, numa relação de forças, fazendo coexistirem. “A linha de segmentos (macropolítica) mergulha e se prolonga num fluxo de quanta (micropolítica) que não pára de remanejar seus segmentos, de agitá-los” (Deleuze, 1995-997).

²⁹ Para Deleuze () uma das poucas coisas que podem ser tidas como universais é a variação, a multiplicidade.

MACROPOLÍTICA E RELAÇÕES RACIAIS:

As instâncias macro tanto na física como na economia, na biologia, na química, na subjetividade, no campo social, dentre outras, estão unicamente voltadas para a regulação para uma manutenção e uma constância que sobrepõem à universal variação. “É uma maioria que, por sua vez, é subjacente a uma constância de expressão ou de conteúdo como um metro padrão em relação ao que é avaliada” (DELEUZE; GUATTARI, 1997:52). Maioria aqui não está relacionada à quantidade e sim por ser modelo de ser, uma fôrma de sentir e de agir. Da mesma maneira, a minoria é aquela que não tem modelo e está em contínuo processo de torna-se. Assim, mesmo que aja, a exemplo do Brasil, uma porcentagem de auto-declaração de 47% de negros/as, seremos sempre minoria em constante devir, pois o padrão é branco. O mesmo diz Deleuze (1992) sobre as mulheres que serão também minoria mesmo que seja uma maioria em números, em relação aos homens, outro metro padrão. Já a Teoria Queer afirma que o metro na contemporaneidade, que somos compulsoriamente enquadrados é o homem-branco-adulto-heterossexual, e é a partir desse guia que se molda o mundo e se estabelecem relações. Há uma engrenagem macropolítica que se instala tanto no estado das coisas via opressão e desigualdade, como na ordem do desejo. É esse contexto que surge um Estado com suas máquinas abstratas que “não se formou progressivamente, mas surgiu já todo armado, num golpe de mestre” (Anti Édipo, 225) e impõe suas regras em cima das massas.

O Estado é a contradição entre o público e o privado é a concretização das vontades e desejos de um determinado grupo. É o interesse privado em espaço público, não é fruto de uma produção contínua e coletiva, tal como a sociedade despótica em que o déspota é “ao mesmo tempo proprietário eminente da terra, empreiteiro dos grandes trabalhos, senhor dos impostos e dos preços” (página?). Ele centralizava o fluxo e tornava-se transcendental na medida em que era o centro operante dos diversos e múltiplos fluxos e impedia que escapasse à sobre codificação da máquina despótica: tudo passava necessariamente pelo corpo absoluto do déspota. Tal sociedade sofreu a ação do Estado, assim como toda e qualquer modelo de sociedade. No entanto como afirma Deleuze e Guattari (1997) não se pode entender a passagem esses dois modos de sociedade – déspota e a regida pelo Estado, como um progresso ou um avanço nos

modos de produções e, sim como diferenciações dos modos de produção econômica, social, tecnológica e do desejo criados pela humanidade.

O Estado não só exerce poder sobre diversos modos e substitui-os como impõem sua própria engrenagem, pois um mundo já nos é dado antes mesmo do nosso nascimento: suas Crenças, sua Inocência, seu Deus, seu Otimismo, seu Romantismo, sua Verdade Suprema e sua Hierarquia já são produtos prontos produzidos pelos que Rolnik () chama de partidários da ditadura da certeza e que negam a construção histórica. Não uma história oficial, extensiva ou de glórias que viram monumentos, feriados e discursos egóicos, mas a que está sob a ordem de outro tempo, de outra frequência marcada pelo intensivo impregnado no corpo sensível dos indivíduos que foram afetados por seus micro-acontecimentos.

É importante lembrar que antes da instalação do Estado e de sua máquina abstrata, em toda e qualquer sociedade linhas de segmentaridade se fazem presentes, pois

somos segmentarizados por todos os lados e em todas as direções. O homem é um animal segmentário. A segmentaridade pertence a todos os estratos que nos compõem. Habitar, circular, trabalhar, brincar: o vivido é segmentarizado espacial e socialmente. A casa é segmentarizada conforme a destinação de seus cômodos; as ruas, conforme a ordem da cidade; a fábrica, conforme a natureza dos trabalhos e das operações. (Deleuze e Guattari, 1996, p.83)

As linhas das segmentaridades transitam entre modulações molares e moleculares. No entanto somos atravessados por inúmeras linhas, que poderão ser visíveis mediante a uma cartografia de seus traçados. No entanto, aqui trabalhado três linhas: a dura, a flexível e a linha de fuga. A primeira linha é dura, se caracteriza por seu contorno, visível, audível e dizível, portanto macropolítica, seus contornos se definem por um desenho exclusivamente de informações, da trajetória histórica universal, não permitida que as sensações vivenciadas nos corpos ganhem croquis que possam borrar seu sólido desenho. Isso porque essa linha se forma no envolvimento, em “um certo plano que concerne, a um só tempo, às formas e seu desenvolvimento, os sujeitos e sua formação” (Deleuze; Parnet, 1998 p. 151). Na linha dura é o extensivo que está em

presente, sua ação pode ser sutil na medida em que torna-se imperceptível e se acopla no desejo ao ponto de fazer com o indivíduo passe a desejar os interesses macro, sem conseguir reconhecer o comando.

Já na segmentaridade flexível não há uma centralidade do poder, são moleculares e podem ser cartografadas nas sociedades chamadas de primitivas, já que nelas as segmentações territoriais e de linhagens davam corpo ao espaço social, como foi rastreado por Deleuze e Guattari em *Mil Platô 3*. Esses autores alertam que essa linha não é mais íntima nem pessoal, uma vez que ela atravessa tanto a sociedade como os grupos e os indivíduos. Contudo,

não se pode atribuir a segmentaridade flexível aos primitivos. Ela não é nem mesmo a sobrevivência de um selvagem em nós; é uma função perfeitamente atual e inseparável da outra. Toda sociedade, mas também todo indivíduo, são pois atravessados pelas duas segmentaridades ao mesmo tempo: uma molar e outra molecular (Deleuze e Guattari em *Mil Platô 3*, 90)

Esse tipo de linha é marcado pelo do intensivo, por ela passa “devires, micro-devires, que não têm o mesmo ritmo que nossa ‘história’ [é] outra política, outro tempo, outra individuação” (p.145). Isso porque há um modo de funcionamento que vai para além da configuração da linha dura: são espécies de loucuras silenciosas, subterrâneas que se conectam num terreno invisível. Na linha flexível os fluxos desterritorializados continuam a fluir, e o poder não converge a um único ponto. Esse modo de operação se difere da precisão dos mapas vigentes da linha dura.

Já a terceira e última é a linha fuga, ao contrário da idéia de que possa ser uma forma de fugir de uma dada situação, ela emerge de uma situação posta como problemática que num ato de criação torne visível, audível, dizível o que estava na ordem da sensação. Nessa linha de pensamento a arte, a dança, a escrita podem ser linha ou linhas de fuga “marcadas por quanta, definidas por descodificação e desterritorialização (há sempre algo como uma máquina de guerra funcionando nessas linhas)” (Deleuze e Guattari, 1996:102). O que está posto na linha de fuga é um processo que tende a se estruturar minimamente seus contornos que a todo o momento é borrado, pois está em constante construção.

É como se alguma coisa nos levasse, através dos seguimentos, mas também através de nossos limiares, em direção de uma destinação desconhecida, não previsível, não preexistente, pois ela não tem nada a senão o caminho da alma do dançarino (Deleuze, 1998, p. 146).

Não se pode prever onde vai dar uma linha de fuga, só é possível acompanhar sua trajetória, muitas vezes após seu percurso. Nesse sentido, é preciso que a prudência seja companheira em seu trajeto, pois por ser uma arma potente e viva, pode se incitar a violência, cometer uma violência³⁰, tal como na segmentaridade da linha dura, pois suas fronteiras tênues podem “revertem-se freqüentemente em linhas de destruição: O fascismo e o suicídio (Hardt, 1997 p.2). A exemplo dos movimentos negros no Brasil que travam lutas ao longo de décadas na busca por equidade racial, fruto da disparidade provocada pela linha dura em que a potência barrada ganha forma. Isso gera um estado de coisas desfavorável à boa parte dos negros brasileiros. A intenção é de fazer passar uma potência, que está na linha flexível, por ocupação da esfera pública da melhor maneira possível como a proposta das ações afirmativas, visa preparar, dar acessibilidade e garantir a permanência de negros e negras nos espaços públicos onde estão pouco representados, como na universidade. Nesse processo, linhas de fuga surgem pelas expressões culturais, artísticas, nas escritas que tendem dar corpo sensações impregnadas nos corpos, na subjetividade de negros e negras como um dos resultados da relação de opressão vivenciada.

Nessa composição há uma defesa por reconhecimento identitário e cultural negro, criando uma fôrma de (re) conhecimento de um ser negro, impedindo a criação de outros modos de ser negro. “Certamente, o centralizado não se opõe ao segmentário. [...] A segmentaridade torna-se dura, na medida em que todos os centros ressoam, todos os buracos negros caem num ponto de acumulação [...]” (Deleuze e Guattari, 1996, p.87). Há aqui, uma troca de lugar, de polaridade, passando de oprimido para opressor. Frans Fannon () toca num ponto mais singular da ação macro no desejo quando afirma que todo escravo anseia por liberdade, mas quando livre, torna-se Senhor. Isso se dá

³⁰ O termo violência é entendida como “ a conversão dos diferentes em desiguais e a desigualdade em relação entre superior e inferior [...] a ação que trata um ser humano não como sujeito, mas como um coisa. Esta se caracteriza pela inércia, pela passividade e pelo silêncio de modo que, quando a atividade e a fala de outrem são impedidas ou anuladas, há violência (Chauí, 1985....)

por que a liberdade almejada é a do Senhor. Assim, o poder está no cerne do desejo e não tem um caráter homogêneo, e sim age nos pontos por onde circula como disse Deleuze (2005), própria da ação macropolítica.

Continuando a problemática do Estado, suas instituições e poder, o Estado por imposição, através de suas instituições (escola, família, igreja, partidos políticos, bolsa de valores, bancos, dentre tantas outras), pois são lócus de excelência de concentração de poder e, por sua vez, de controle, destruindo todo que antes existia como modo de operação. No entanto, emergem modos moleculares, linhas que fazem passar o que foi impedido pela ação macro e escapam do modo hegemônico predominante, mas tais corredores tendem a serem capturados pela cristalização por molaridade.

Assim, as instituições são fôrmas criadas na cristalização das atividades humanas, entendidas por intencências, na concepção de Deleuze (1991). A

a instituição se apresenta sempre como um sistema organizado de meios [...] nos remetem a uma atividade social constitutiva de modelos, dos quais não somos conscientes, e que não se explica pela tendência ou pela utilidade, uma vez que esta última, como utilidade humana, pelo contrário, a supõe [...] a tendência é satisfeita por meios que não dependem dela (Deleuze, 1991, p.135).

As tendências, portanto, não são iguais aos meios criados de satisfação institucionalizada, pois estes meios não são determinados pelas tendências naturais de forma isolada, mas sim como uma engrenagem do arranjo social. O (re) conhecimento da diferenciação entre instituição e as tendências, se faz necessário para que as instituições não sejam entendidas como naturais, e sim, como os modos de vida produzidos por elas. Não se pode justificar a tendência de viver agrupado pelo meio artificial da instituição família, ou ainda, a tendência sexual, como se justificasse a existência da instituição casamento. Isso porque há satisfações que não passam exclusivamente por essas instituições; escapam do controle. No entanto, ganham status de marginalização em oposição ao mapa institucionalizado. Nas instituições as tendências ganham corpos e são normalizadas como os modos aceitáveis de família nuclear, e as formas/maneiras de fazer sexo tendo como espelho a heterossexualidade,

bem como suas divisões de papéis sexuais – ativo e passivo, dominador e submisso³¹. As instituições são produções fabricadas socialmente e o que as marcam é o poder que as envolvem de forma que passam ser legitimadas e naturalizadas, pois é portadora da Verdade, e como o narciso acha feio o que não é espelho, como bem poetizou Caetano Veloso, há uma tentativa de minar outros modos de vida que podem causar abalos em suas estruturas e/ou relegá-las a marginalidade. Sua ação não termina aí, é mais nociva quando o poder atinge o próprio desejo, pois

maior poder é fazer com que os outros desejem o que o poder deseja. O desejo não ousa mais desejar, tornando desejo do desejo, desejo do déspota [...] o Estado é desejo que passa da cabeça do déspota ao coração dos súditos, e da lei intelectual a todo o sistema físico que se destaca dela ou dela se libera. Desejo do Estado, a mais fantástica máquina de repressão é ainda desejo, sujeito que deseja e objeto de desejo (Deleuze e Guattari, 1976, p.253-261).

O desejo nada tem haver com o natural, com uma essência humana, com uma espontaneidade inerente ao sujeito, nem tão pouco com as possíveis privações, castrações e frustrações restritas ao ser. O desejo também é uma engrenagem produzida no campo social e de escala mundial, pois a máquina capitalística³² eleva-o máxima potência, descodificando com uma mão, por meio da desterritorialização – modo capitalista onde tudo é possível ser moeda de troca: objetos de expressões mais singulares passam a ser globalizados; indivíduos atravessam cidades, estados, países continentais de forma voluntária ou involuntária perdendo laços afetivos tribais, familiar, comunitários, regionais e continentais.

Assim, no fluxo capitalista tudo é descentalizado. Ele arrasta consigo territórios

³¹ Considera-se aqui os avanços das lutas feministas nas múltiplas áreas em que se encontravam travadas suas potências de vida. Contudo, se encontra ainda no inconsciente coletivo feminino uma relação em que o desejo está ainda locado ao desejo do Outro. É preciso que o desejo feminino volte a desejar, que o se ative o “inconsciente, de modo a criar condições de fazer escolhas que sejam operadoras de processualidade [na] vontade de cuidar da qualidade da existência individual e coletiva” (ROLNIK, 1994, p. 173).

³² Essa nomenclatura é usada por Guattari para incluir países que não estariam ainda incluídas na sociedade capitalista, como as do leste europeu e do chamado terceiro mundo que vivem na reação e na contra-reação dos países capitalistas, mas que no entanto o desejo está posto no sócios da mesma maneira por opressão; mais e menos-valia. Aqui não será usado o sufixo istico, mas entende-se que o modo econômico, mesmo que não seja evidentemente modelo capitalista, a operacionalização do desejo se dá da forma capitalista.

via capital e instala sobre o arrastado seu próprio território com seus códigos e signos, sua lógica é a moeda: tudo pode ser trocado por ela. Ele desterritorializa a tradição, o rito e o que mais possa ter um caráter singular, particular e local: uma cabelidade, uma roupalidade uma rostalidade, uma modalidade. Cunha (2006) aponta como que alguns países da Europa fizeram isso com as singularidades africanas, nos meados de 1874. Os artefatos próprios dos cultos, assim como os animais chamados de exóticos foram espetacularizados e quando esses não eram mais atração, os jardins zoológicos estavam tendendo a falência. O próximo investimento foi nos seres humanos, entendidos como primitivos e puramente naturais, o empreendimento deu tão certo que solucionou os problemas financeiros dos zôos.

Em consequência da popularização de tais exposições começaram a ser formadas trupe africana para responder às demandas deste mercado emergente na Europa. Tais grupos de “selvagens” passaram a itinerar e a apresentarem-se em feiras, teatros e parques. Estas exposições, em perfeita sintonia com as imagens que a empresa colonial construía através da imprensa e outros meios, inseriam os habitantes do continente africano, no discurso colonizador da hierarquia das raças, vigente na época (p39-40).

Assim, o capitalismo é “única máquina social que se constituiu sobre fluxos descodificados, substituindo os códigos intrínsecos por axiomática das quantidades abstractas em forma de moeda” (Antièdipo, 143). Por troca da moeda, todo trabalho é possível.

Abre-se nessa desterritorialização uma ilusão de um universo de possibilidades, na medida em que há uma perda do porto seguro, onde tudo parece possível. No entanto, o próprio capitalismo compra a função de territorializar o que estava supostamente em deriva, por modelos auto-reverenciados que ganham uma dimensão mundial e tornam-se ícones de sucesso e bem estar, tanto de forma mercadológica como ideológica. Os meios de comunicação cumprem muito bem o papel de apresentar tais modelos, pois, segundo Chauvi (2006) eles são organizações de cunho privado como concessões estatais e subordinados ao capitalismo, portanto também concentram poder. A autora alerta que a máquina capitalista tem o poder sobre os meios de comunicação, e não os proprietários e nem outras organizações, mas que

os proprietários dos meios de comunicação são suportes do capital. Evidentemente, não se trata de negligenciar o poder econômico dos senhores dos aglomerados midiáticos nem sua força para produzir ações ou efeitos sociais, políticos e culturais. No entanto, em um nível mais profundo, trata-se de compreender [...] que essas ações exibem poder, mas não o constituem, pois sua constituição encontra-se no modo de produção do capital (p,74).

Os meios de comunicação criam simulacros que obedecem ao modo capitalista. Seu poder opera de forma tão profunda que se torna quase imperceptível aos olhares menos atentos, pois como afirma José Gil (2004) estamos num mesmo barco à deriva em águas turbulentas coberto por uma densa névoa não só sobrepõe a visão dos tripulantes e cria novas imagens e acreditam serem real. Quem desafia tal ordem tende a ser psicologizado, psiquiatrizado e neurologizado, segundo Rolnik (1997).

Assim, o poder não está restrito às instituições, ele atravessa os indivíduos, pois o fora e dentro são inseparáveis da dobra³³ do corpo social. No fora há uma configuração do sujeito por individuação, tornando-se dentro por extensão do fora. A formulação desse conceito permite operar uma quebra desse, entendido como antagonismo, entre o dentro e o fora, entre o sujeito e o social, e conceituá-lo como extensão mútua que ganha formas processuais de individuação.

O que está posto nas relações raciais é uma política macro, forjada num contexto colonialista que o negro que é, pela alteridade branca, classificado, e destituído de valia. O negro é remetido constantemente ao extensivo e apreendido como sua totalidade. As representações que emergem desse contexto são fixadas como numa fotografia, a exemplo das imagens de inúmeros fotógrafos como José Christiano Júnior³⁴ e Marc Ferraz³⁵ que retrataram o Brasil Colonial, em especial os escravos ou ainda as atuais fotos jornalísticas em que as imagens captam um instante de uma imagem/movimento

³³ Em *Dobra: Leibniz E O Barroco*, Deleuze define o conceito de dobra a partir da flexibilidade de um corpo ou elástico que possuem partes que formam uma dobra de partes não separáveis e atingem o infinito numa constância coesão. Desta forma, o corpo ganha simultaneamente um caráter externo (fora) e interno (dentro) de modo que se torna impossível sua separação ou o entendimento de que uma antecede a outra, tem-se aí a dobra.

³⁴ Um dos trabalhos mais conhecido desse fotógrafo é as *Cartes de Visite* em que apresenta diversos de tipos de negros presentes na época do Brasil Colônia. José Christiano dedicou-se a produzir suas imagens quase exclusivamente em estúdio, como vários fotógrafos da época.

³⁵ Já Marc Ferraz além das fotos de estúdio, possui um conjunto de fotografia que retratam escravos no trabalho na lavoura e na venda de produtos, atividades comuns da época. O livro "O Negro na Fotografia Brasileira do Século XIX" de George Ermakoff apresenta esses e outros fotógrafos da época.

eterniza-o e torna-se essência. O escritor Chester Himes em seu romance, ambientado nos estados Unidos apresenta um cena que potencializa o que aqui se quer demonstrar: um branco e um negro olham-se ao mesmo instante. O negro, de uniforme e instrumentos de faxina; o branco, de traje social. A presença do negro fez o branco lembrar-se de que não tinha perdido o carro. Sem saber o porquê, tinha a certeza de que o carro havia sido roubado. Um imaginário que tem efeitos na realidade: a criação e a manutenção da disparidade entre negros/as e brancos.

Tem-se nas relações raciais um barramento das potencialidades do corpo e da subjetividade do negro. Isso pode ser entendido como atos discriminatórios, uma vez que o conhecimento do seu próprio corpo é negado e outorgado ao terceiro, o branco (FANON, 1983, p.92). Para Bento () a discriminação racial é uma maneira de o branco proteger-se de si mesmo, colocando-se como modelo, e de projetar no outro o medo de perder o lugar narcísico e de ser devorado por esse Outro pelo qual vê seu poder ameaçado (BENTO,). Esse aspecto levantado por Bento traz a tona algo ainda pouco estudado: a discriminação como operadora no narcisismo de quem a põem em prática. Nessa mesma linha de pensamento Miram Chmaiderman (1996), a partir do texto *O Estranho* de Sigmund Freud, trabalha com a hipótese de que a discriminação racial é uma forma de colocar uma barreira, por diferença, já que a proximidade com o outro traz uma sensação de que não há diferença, o estranho é, portanto, familiar.

Já para Guattari (1990) há um achatamento das subjetividades das minorias que se dá pelo fato de possuírem potência suficiente para subverter a ordem posta, pois achata-se o que pode efetivamente insurgir e fazer desmoronar um regime. Isso é perceptivo no Brasil colonial em que foi preciso a todo custo limar o corpo e a subjetividade dos africanos e dos negros, na tentativa de solapar a potência presente corpos-escravizados como os rituais de esquecimento antes de entrar no navio negreiro; a mistura das diversas etnias para evitar a insurgências; os castigos corporais geralmente em público; os constantes estupros foram modos de coerção e achatamento, como forme aponta (Gomes, sem perder a raiz). O que fica impregnado no corpo como memória é o registro traumático, impedindo o processo de criação.

Diante desse contexto pautado numa relação de opressão experienciada, dois posicionamentos têm sido convocados de forma a lidar com essa memória traumática.

Um é a formulação de um projeto para perseguir o ideal branco e outro é a consumação de uma identidade³⁶ afro-centrada.

EM BUSCA DO IDEAL BRANCO

A busca do ideal branco se dá, uma vez que o metro, o modelo a ser almejado, o ser branco, os não brancos, em especial os negros são a contra posição desse ideal. O corpo negro torna-se perseguidor, pois engendra no desejo algo que faça desejar incessante o ideal de ser branco em detrimento às características fenotípicas e subjetivas atribuídas à população negra. Para Freire (1989)

ser negro é ser violentado de forma constante, continua e cruel, sem pausa ou repouso, por uma dupla injunção: a de encarar e anular o corpo e os ideais de Ego do sujeito branco e a recusar, negar e anular a presença de corpo negro [...], não é fácil imaginar o ciclo entrópico, a direção mortífera imprimida a este ideal. O negro, no desejo de embranquecer, deseja nada mais, nada menos, que a própria extinção. Seu projeto é o de, no futuro, deixar de existir; sua aspiração é a de não-ser ou não ter sido. (FREIRE, 1989:104-107)

Isso se dá devido a

³⁶ Identidade aqui é entendida como uma instância de ordem interna em conexão com o social e que se forma via interações que se dão segundo Berger & Luckman (1987), via duas instâncias diferentes e complementares: a primeira no seio da família em que se daria a base para a segunda instância que seria todos os modos de interação fora dela família. Stuart Hall autor indispensável na discussão de identidade na contemporaneidade, mesmo afirmando que em as inúmeras alterações no campo social vem afetando e complexificando o processo identitário, posto que o indivíduo hoje se encontra duplamente deslocado “tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos” (HALL, :8). Sua proposta é uma descentralização da identidade, em contraposição a um pensamento de essencialização e de fixação identitária, próprio do iluminismo. “*O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.* Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’ (veja Hall, 1990). É razoável pensar que tal colocação ainda mantém uma linha de que é o Sujeito a ação do sujeito se dá antecipadamente por algo interior; que há uma compartimentação de identidades diversas e múltiplas, como máscaras que lançamos não conforme a necessidade. A partir desse entendimento, não se trabalha nessa dissertação com o conceito de identidade e sim processo de subjetividade que se tende a definir por suas múltiplas camadas que estão em constante processo de afetação, num constante devir, um ir e vir sempre é inacabado e precário. Esse modo de singularidade corre constantemente o risco de serem remetido a um modo identitário.

experiência de ser negro numa sociedade branca. De classe e ideologia dominantes brancas. Da estética e comportamentos brancos. Das exigências e expectativas brancas. Este olhar se detém, particularmente, sobre a experiência emocional do negro, que vivendo nessa sociedade, responde positivamente [...] implica na decisiva conquista de valores, status e prerrogativas brancos (SANTOS, 1981: 1).

Negar a negritude por valorização do modo de ser branco é uma tentativa do negro de evitar o contato com a sensação gerada na experiência traumática e todo delírio é racial, no entanto não necessariamente racista (Deleuze e Guattari: 1966). Já Santos (1981) defende que ideologicamente o negro não nasce negro, devido a uma imagem negativa socialmente construída de si. Aí, origina-se o que ela identificou como sendo uma ferida narcísica³⁷, mas para Guattari (1981) esse, que ele chama de inconsciente privado e familiar, edipiano foi usado de moda a produzir uma culpa para que as normas do Estado sejam interiorizadas sem questionamentos. Assim, o empenho na busca de incorporar os supostos elementos que constitui o ser branco é uma maneira de corresponder a uma imagem aceita socialmente. Tal ideal é encampado desde a infância com sofrimento por parte das crianças negras que esfregam o corpo com a bucha até sangrar, no intuito de perder a melanina que as define como negras; que recusam-se a ir à creche e que fracassam na escola devido aos apelidos colocados pelos colegas; que interrogam os pais se quando crescerem ficarão brancas³⁸. Já que o projeto não é realizado na infância, ganha, na vida adulta, outras ações não menos sofridas como o uso do recurso de alisar o cabelo para retirar o aspecto característico de um cabelo crespo e as cirurgias plásticas para a mudança do formato do nariz; os casamentos interraciais, com objetivo de um ganho simbólico e de embranquecimento da prole, são também possibilidades. Outros recursos mais subjetivo são também encampados e

³⁷ O termo Ferida Narcísica é uma desestruturação egóica no momento crucial na formação da personalidade. Conceito originário da Psicanálise traduz resultado da inveja da mulher por ser desprovida do falo, símbolo de poder. Em *As Resistências à Psicanálise*, Freud, afirma que a cicatrização dessa ferida é o sentimento de inferioridade. A autora desloca essa problemática para a questão racial, entendendo que o negro mesmo sendo homem, é desprovido de poder, pois está colocado como oposição ao ideal.

³⁸ A respeito da problemática das crianças negras na instituição escolar, ver: ALENTIM, Silvani dos Santos. "A discriminação racial de crianças e adolescentes negros nas escolas". In: *Educação Revisada*. n.10. Belo Horizonte; GOMES, Nilma Lino. *Educação cidadã, etnia e raça: o trato pedagógico da diversidade*. In: CAVALHEIRO, Eliane. *Racismo e anti-racismo na educação: repensando nossa escola*. São Paulo: Selo Negro, 2001. ; SILVA, Consuelo Dores. *Negro, qual é o seu nome?* Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995; Santos. *A Relação entre o Fracasso e a Discriminação Racial na Escola Pública*. In: *Iniciação Científica: destaque 2004*. Belo Horizonte: PUC, 2005.

cunhados num imaginário do que venha ser, o sentir e o agir de uma mulher ou de um homem branco³⁹. Entretanto é preciso esclarecer que tais ações só podem ser entendidas como um investimento no ideal branco, se junto, o discurso de menos-valia e de super valorização dos, indenticaveis, atributos brancos, estiverem presentes de forma explícita ou implícita, pois, do contrário, uma caça às bruxas será instaurada, minando as saídas possíveis.

Em suma, a macropolítica nas relações raciais, para além de seu efeito gerador de um estado de coisas baseado na discriminação racial de classe, ela acopla no desejo fazendo com que esses segmentos populacionais passem a desejar o que está na ordem macro, ser branco. Isso porque, segundo Najmanovisch (seleção da puc), há um ajustamento, um enquadramento tanto do nível macro (Estado, instituições, organizações e ideológica) quanto micro (individuais, corporais, relacionais). Nesse modo de operação que consome um produto identitário pronto, a potencialidade é soterrada minando qualquer produção de subjetividade. Outro posicionamento tem sido o consumo de uma identidade afro-centrada, como forma de sustentar o corpo negro no reforço seu status de estranho: outra representação identitária operada pela macropolítica

IDENTIDADE AFRO-CENTRADA:

Nesse segundo tipo de produção de vida o corpo e cultura negra passam a ser ligados diretamente com uma visualidade e uma sonoridade africana. É outra representação identitária operada pela macropolítica. Nesse modo de vida, a exacerbação da cultura negra é inevitável, uma identidade afro-centrada toma o lugar da perseguição do ideal branco: é uma forma de opor ao embranquecimento ideológico, no restabelecimento das raízes africanas. Emerge nesse terreno um tipo de identidade segura e fixa sustentada também numa relação polarizada que produz a repetição dos mesmos mecanismos fascistas de inclusão perversa marcada pela opressão

³⁹ Ver: GIACOMINI, Sonia Maria. *A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da zona norte do Rio de Janeiro – O Renascença Clube*. Belo Horizonte: UFMG, 2006; SILVA, Maria Aparecida Pinto. *A Voz da raça: uma expressão negra no Brasil que queria ser branco*, São Paulo : s.n, 2003. 191f ; 30cm.; CARONE, I. ; BENTO, M. A. S. (Orgs.). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

(FERREIRA, 2000), só que agora o pólo oprimido passa a opressor, impedindo qualquer manifestação diferente das estabelecidas. É uma forma de opor ao embranquecimento ideológico por tentativa de estabelecimento de ligações diretas com as raízes africanas via relação romantizada e ideologizada do continente africano, ignorando, muitas vezes, suas múltiplas culturas.

É razoável pensar que o estabelecimento dessa ligação vem na contra posição da cultura americana, pois no final da década de 60, justamente no período mais severo da ditadura, o Brasil passou a importar a cultura negra America, sobretudo o soul e funk (essa discussão está mais aprofundada no Capítulo 4). No entanto, o rock e sua cultura foram sem dúvidas o grande marco americano em diversos países, em especial no Brasil. O Hino dessa juventude transviada era: “nos somos da juventude/ Da juventude transviada/O lema da nossa escola/É a lambreta e coca cola/É Elvis e o nosso mestre/ E Pat Boone, o nosso diretor/Na nossa primeira aula/Nós aprendemos o rock and roll. Os jovens com estilos tipo *Embalos de Sábado a Noite* com seus blusões de couro, camisas de malhas, jeans, vestidos rodados, óculos escuros, topetes estilizados, lisos e desalinhados marcavam um jeito americano de ser.

Esse conjunto de ações que se configurou como mais uma tentativa americana de vender seus produtos de massa. Os intelectuais negros da época foram céticos a essa cultura identificada como alienante, pois vinha do pólo opressor, a America do Norte: era a continuidade da invasão econômica e cultural norte americana.

Paulo Freire, criador de um importante movimento pedagógico que subsidiou não só ações educativas, mas, sobretudo diversas ações que emergiram da polaridade opressora, afirma que a invasão americana foi uma violência que faz a cultura brasileira perder a sua originalidade, pois uma imposição imposta pelo dominador e que isso se configurou na crença da inferioridade do povo invadido e conseqüentemente na superioridade do invasor. Tal situação gerou, segundo o autor, o desejo de ser como os americanos: modo o de se vestir, o de andar; o de falar e o dançar eram ícones alterou modo de ser da juventude. Tal posicionamento estampa a tentativa de rejeitar a cultura americana e criar algo genuinamente brasileiro, uma cultura popular. Esse feito não se concretizou, lançou-se mão da cultura africana, pólo oprimido como forma de uma construção positiva para os negros brasileiros, por super valorização dessa cultura. Desse modo, só existe um tipo de cultura, a capitalística (GUATTARI e ROLNIK, 2005: 31), pois suas potências são capturas pelo capitalismo. Aqui vale um velho dito

“trocou-se seis por meia dúzia”, pois nenhuma raça ou cultura traz em si uma essência de poder e de opressão, para identificar sua produção será preciso perguntar que modos de vida elas têm produzido?

No contexto afro-centrado constrói-se uma receita pronta de como ser negro essencialmente via necessariamente

às técnicas, as artes relacionadas com o corpo a partir do repertório das artes corporais africana, não apenas no sentido de continuidade mas também no sentido de uma operação de decodificação, recodificação e reinterpretação no universo da diáspora africana (16).

O repertório artístico e cultural africano torna-se o centro do repertório referencial possível para que o negro se torna negro, mesmo que recriado no Brasil tem algo que possibilite uma continuidade com África. Nessa mesma direção Silva (1994) afirma que o Centro de Cultura e Arte Negra – CECAN⁴⁰ e o Teatro Experimental do Negro – TEN⁴¹ inspiraram “no movimento africano de negritude, atuando na conscientização e desalienação do negro, estimulando-o a construir uma identidade étnica, recuperando uma cultura e história específica do grupo negro” (p,129). Esses dois grupos foram expoentes nas artes produzidas pelos e para os negros como uma forma de propiciar uma conscientização da população negra via artes e suas variações tendo como guia a África. Reconhece-se que nesse período e em função da desigualdade racial em diversos setores, inclusive nas artes, tão ação foi fundamental para acordar os negros e também os não negros para essa problemática, no entanto o que se percebe é que tal artifício passou a ser um porto seguro para os negros.

Ferreira (2000) sintetizou de forma interessante o que venha ser esse modo de produção imersa na cultura afro ou o que venha ser-la. Comumente há um apego aos

⁴⁰ Centro formado por um grupo de estudantes e artistas em São Paulo no ano de 1972. O CECAN tinha a pretensão de formar multiplicadores da nova consciência negra e por outro lado ela só atingia uma pequena parte de negros esclarecidos, os de classe média, como os diversos grupos estudantis da época.

⁴¹ Fundado no Rio de Janeiro em 1944, por Abdias do Nascimento, sua principal liderança, tinha como proposta original formar um grupo teatral constituído apenas por atores negros. No entanto suas ações foram além: publicou o jornal Quilombo; ofereceu cursos de alfabetização, corte e costura; fundou o Instituto Nacional do Negro, o Museu do Negro; organizou o I Congresso do Negro Brasileiro; realizou concurso de artes plásticas com o tema Cristo Negro; defendeu a criação de uma legislação anti-discriminatória no Brasil. O grupo foi extinto quando ao exílio de seu fundador em 1968.

símbolos negros, jargões verbais e a manutenção de um pensamento rígido dicotômico; costuma-se julgar de forma rígida as pessoas que buscam o ideal de ser branco, tendo a si mesmo como referência de construção de novos valores; hostiliza-se a cultura branca assim como as pessoas de traços brancos, por serem considerados culpados da opressão sobre a cultura africana e aos africanos e seus descendentes nas diversas diásporas; evita-se relações sociais e amorosas com pessoas brancas; valoriza-se os códigos de roupas africanas tradicionais, os penteados, a culinária; passa-se ter interesse com a chamada Mãe África, numa relação romantizada e fantasiosa com o continente africano que muitas vezes é entendido como um país, Estado ou cidade; há um envolvimento em movimentos negros que possam alterar o estado de coisa da população negra e de valorização cultura negra; há uma participação em festas, eventos que valorizam a cultura africana e negra; a música africana e os ritmos passam a serem *rits* do momento; entende-se o candomblé como a religião que todos os negros e negras devam ser fiéis; busca-se nomenclaturas para melhor se definirem pode ser, dependendo da região ou do movimento, negro, preto, afro descendente, black, de cor dentre outros nomes.

Mas novamente a prudência faz-se presente para não efetuarmos uma caça às bruxas e não tornarmos juízes e impedir o processo de criação de modos de vida de negros e negras, mas o que parece estar no seio dessa ação é o retorno ao arcaico, a destruição da vizinhança e ao aprisionamento do negro num produto identitário pronto, impossibilitando a abertura de um possível. É, portanto, um consumo de identidade: são muletas e bengalas identitárias que servem como escora para tentar se proteger da relação de opressão em que teve sua potência criativa limada. Não há um rompimento das relações polarizadas (branco-negro, “bom-ruim”, “belo-feio”, rico-pobre, vítima-algoz, dentre outras) e uno. Há ainda uma sustentação da “crença na estabilidade e sua referência identitária, agonizante desde o final do século passado” (ROLNIK, 1997). A identidade afro-centrada deixa o resíduo de sentimento de rancor da cultura branca, e, não raramente da população branca, pois são entendidas como culpadas pela opressão de negros e negras.

Nessas circunstâncias, as expressões afro passam a cumprir a função de representar a união do elo perdido e de afagar os sofrimentos da vida: torna-se um gozo narcísico. Elas são, no entanto processos criativos que emergiram de um estado de coisa que não havia outra possibilidade a não ser trazer a tona, via a arte e cultura algo que estava impedido nos terrenos micro e macro simultaneamente, próprio da relação de

opressão experienciada pelos africanos e negros. Como esse contexto de opressão ainda se configura, a cultura negra tem um papel importante para a diminuição da disparidade racial, para que o negro se reconheça com menos opressão no social e para que possa fazer da sua vida uma obra de arte ((Foucault, 1995a: 262). É portanto, liberar a potência de vida onde ela se encontra enclausurada.

No entanto, parece que uma certa confusão vem ocorrendo na organização militante negra no Brasil é a reivindicação de ocupação de espaço público, ligada à uma identidade afro centrada. Faz-se necessário aqui, traçar um percurso dos movimentos negros no Brasil. Segundo Risério (2007) pode-se dividir essa trajetória em dois períodos: o primeiro se estende no final do século XVI a primeira metade do século XIX com a campanha abolicionista. Neste período não só negros, mas também brancos, poetas, batuqueiros, libertos, ricos, religiosos, políticos se organizaram em grupos que propunham ações no intuito de deliberar a liberdade dos cativos, desmoronar tal regime e instaurar outro modo de vida no Brasil. Tendo superado o regime escravocrata, iniciou-se o segundo momento a reivindicação por direitos cívicos, já que os escravos passaram a ser cidadãos. A pauta de reivindicação vem atravessando os séculos, o objetivo é retirar a população negra da base da pirâmide social, portanto abaixo da linha de pobreza. É notória as conquistas dos movimentos negros no Brasil, sobretudo atualmente com a discussão e algumas implementações em alguns setores, em especial nas universidades das polêmicas ações afirmativas. Ações essas de cunho macropolítico, no sentido que visam alterar o estado das coisas da população negra.

De certo que nos movimentos minoritários também interferirem no processo de subjetivação de sua minoria, pois

as mutações da subjetividade não funcionam apenas no registro das ideologias, mas no próprio coração dos indivíduos, em sua maneira de perceber o mundo, de se articular com o tecido urbano, com os processos maquímicos do trabalho e com a ordem social suporte dessas forças produtivas. Se isso é verdade, não é utópico considerar que uma revolução, uma mudança social em nível macropolítico e macrosocial, concerne também a produção da subjetividade, o que deverá ser levado em conta pelos movimentos e emancipação (GUATTARI e ROLNIK, 2005:34).

No que se refere aos movimentos negros, há no conjunto com a reivindicação a ocupação do espaço público, uma reivindicação de uma identidade afro-centrada que acaba impedido outros possíveis. A luta na macropolítica ele se dá justamente por existir

uma identidade, uma construção imaginária que se instala sobre o negro que impossibilita de ser visto e se ver de outra maneira que não seja na produção perversa da cartografia vigente. Essa identidade é assimilada pelos movimentos negros que passam a reproduzi-la. Desta forma, retirando a discriminação racial que causa um impedimento no desenvolvimento das potencialidades da população negra, a identidade como foi entendida no início do texto, não consegue dar conta do venhamos a ser. Esse questionamento é posto de forma explícita no movimento feminista:

“Contudo, além das ficções “fundacionalistas” que sustentam a noção de sujeito, há um problema político que o feminismo encontra na suposição de que o termo *mulheres* denote uma identidade comum. Ao invés de um significado estável a comandar o consentimento daquelas a quem pretende descrever e representar, *mulheres* – mesmo no plural – tornou-se um termo problemático, um ponto de contestação, uma causa de ansiedade. Como sugere o título de Denise Riley, *Am I That Name?* [Sou eu este nome?], trata-se de uma pergunta gerada pela possibilidade mesma dos múltiplos significados do nome. Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra se exaustivo...” (BUTLER, 2003:20).

Pois bem, negros, pretos, *blacks*, ou tantas outras definições tendem estabelecer uma idéia homogênea principalmente dentro dos movimentos negros que preciso que todos os indivíduos representados por essas nomenclaturas tenham gostos, comportamentos, pensamentos, ideais únicos, como explicitados anteriormente. Dessa maneira, ser negro não exaure o que um indivíduo negro venha a ser, pois seu contínuo processo de subjetivação que não deve ser entendido como progresso ou evolução, pois tal processo está sobre a norma da multiplicidade e da heterogeneidade, próprios da vida, cercear tais aspectos, é fixa-se identitariamente. Por sua vez também as criações culturais são compostas por uma heterogeneidade que um rótulo identitário qualquer que seja não dá conta da multiplicidade a compõem. É nesse momento que a multiplicidade é minada, pois

“a noção de ‘identidade cultural’ tem implicações políticas e micropolíticas desastrosas, pois o que lhe escapa é justamente toda a riqueza da produção semiótica de uma etnia, de um grupo ou de uma sociedade [...]. A questão está, exatamente, em não se deixar capturar, em não cair nesses modos de qualificação e de estruturação que bloqueiam o processo” (GUATTARI e ROLNIK, 2005: 85-94).

A instauração de uma identidade cultural tem “sempre um fundinho de etnocentrismo” (p. 83). Isso está posto no modo de produção afro-centrado que cria uma fôrma identitária de ser negro e em todo negro para ser negro precisa ser moldado por ela, impedindo a produção de maneiras de ser negro a partir dos afetos que atravessam os corpos que num processo de individuação cria maneiras de materializá-los no corpo, nas expressões culturais.

Se no primeiro arranjo a potência criativa do negro era anulada na busca em ser uma representação do branco, no segundo, a anulação é em função de uma carcaça identitária negra como fôrma de resistência. Ambas são formatações hegemônicas que não permitem outras maneiras de ser negro. A resistência deve às condutas hegemônicas e totalizantes, para isso é preciso esboçar uma ação própria da micropolítica.

MICROPOLÍTICA E DEVIR NEGRO

A micropolítica se estrutura de forma molar na ordem da realidade sensível que está em contínuo processo de mutação que, por sua vez, está em jogo com a macropolítica. Nesse jogo cabe à micropolítica expor as operações da macropolítica. Isso é feito de forma singular por Jean Genet em *Lês Nègres*⁴² (Os Negros). Negros de máscaras brancas revelam, por uso de uma linguagem requintada o modo de operação dos brancos colonizadores. Escrita por um branco e para os brancos, a peça não é a favor dos negros e sim contra os brancos, mas segundo o autor, é preciso que os negros enegreçam: os negros encenam para afrontar na cara os espectadores, os brancos.

Uma ação micropolítica, como afirma Guattari (1981) tem em si a voz dos protagonistas sem a figura do policial, do Estado para restaurar a autônima perdida pela macropolítica, por instalação da máquina abstrata, própria do Estado. Entretanto, para esse mesmo autor, quando isso efetivado de forma satisfatória corre o risco dessa produção vira instrumento para ser usado contra seus próprios produtores. O processo do dispositivo micro só pode se rastreado a partir dos agenciamentos presentes nele e os modos de vida produzidos por ele.

⁴² peça clown escrita em 1959 e encenada pela primeira vez em 28 de outubro do mesmo ano, no Teatro de Lutèce, em Paris, pela Trupe dos Griots.

Assim, a coexistência dessas duas formas de política é geradora de uma disfunção causadora de uma crise de subjetividade que, por sua vez, é impulsionadora de uma ação criadora que dará expressão e essa problemática sensível, como afirma Rolnik⁴³. Nesse sentido, as expressões culturais são modos de singularização, linhas de fuga – não é fugir da realidade, pelo contrário, é deixar ser afetado por ela e produzir algo que possa dar conta no visível, audível e dizível na sensação presente na relação de opressão, por mutações sensíveis que vão exigir um trabalho de forjamento de processos de individuação coletivizada e de criação de novas representações. É preciso que a vida se dê de forma menos fantasmática, sobretudo no que se refere à produção e invenção de seu próprio corpo e de uma cultura híbrida. Pois de fato esse conjunto de elementos é fundamental na construção da subjetividade, já que seu processo se dá a partir de seu contexto sócio histórico, político e não se desassocia de uma cartografia cultural Rolnik (1997). Tal linha de pensamento, a subjetividade é entendida como a maneira com que uma pessoa, atravessada por diversas conectividades, produz algo próprio, singular em constante conexão com as diversas tribos que compõem o mundo. Seria necessário, portanto, criar modos de produções delirantes que não pudessem ter fluxo retido, tal como o rizoma: haveria um levantamento de uma problemática específica colocada pelas minorias.

Desta forma, as expressões culturais produzidas pela raça negra poderiam ser vias de passagens com uma certa distância, pois se não retorna-se ao idêntico, pela qual haveria um processo de afetação mútua, num fluxo onde as diversas minorias estariam presentes – aquelas que não tem representação na cartografia dominante pois, “juntas, constituem a maioria da população do planeta” (GUATTARI e ROLNIK, 2005: 34). Tem-se nisso a como intenção de

colocar em prática a produção de uma subjetividade que vai ser capaz de gerir a realidade das sociedades “desenvolvidas” e, ao mesmo tempo, gerir processos de singularização subjetiva, que não se confinem as diferenças categorias sociais (minorias sexuais, raciais, culturais e quaisquer outras no esquadramento dominante do poder (Guattari e Rolnik, 2005:29).

Uma ação “micropolítica que consiste em criar um agenciamento que permita [...] que esses processos se apoiem uns ao outros, de modo a intensificar-se” (p.93). É

⁴³ Anotações feitas no Seminário Internacional Conceitualismos do Sul/Sur, realizado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, no dia 25/04/2007

nessa intensificação que se formam as alianças que por ventura poderão somar forças para abalar as estruturas macro, por alianças minoritárias.

Faze-se necessário afirma que a discussão de multiplicidade aqui, se difere de outra que vem assolando o debate as questões das desigualdades de modo a manter a hegemonia e a centralização do poder, por meio do metro. Isso se dá na medida em que não se leva em consideração a produção das desigualdades posta em nossa sociedade e suas conseqüências para o desenvolvimento psicossocial dessas minorias, ao contrário, o esforço aqui é de efetuar um pensamento que possa recuperar a multiplicidade minada pela ação opressora.

Uma pergunta pertinente nesse momento é como fazer que essa multiplicidade seja recuperada livre ou quase livre de opressão? A tentativa frágil como resposta terá como norteador quadro pontos posto por Deleuze no livro *Diferença e Repetição*. Esses são entendidos como os 4 cavaleiros do apocalipse que aprisionam a multiplicidade e o joga da diferença e que será preciso vencê-los para restaurar-las. O primeiro cavaleiro é a **identidade**, pois ele nos convoca a sempre estar identificado com algo, a pensar idêntico, a agrupar com os idênticos e faz resistir⁴⁴ quando o que achávamos idêntico, se desfaz, pois isso nós lança ao desconhecido, ao impensável: o poder que achávamos que tinha se esvai. Essa desestabilização, ao invés de ser tomada pelo medo, sensação comum e paralisante, pode ser geradora de uma ação criadora de algo que dê conta dessa sensação. A identidade favorece a manutenção da mesmice uma vez que ela, por meio da representação vigente, não dá a possibilidade de fazer surgir outros modos, além de preconizar a existência de um Eu pronto e acabado que se relaciona com a imagem construída do Outro. Sua ação mais nociva é quando essa representação é incorporada pelas minoras, minando de vez o surgimento de uma ação que possa fazer borrar a atual. A identidade é imaginária, já que o que venha a ser percebido está no mundo das idéias, mas tem seus efeitos no real, por uma relação de desigualdade.

O segundo cavaleiro a ser combatido é a **percepção** que nos engana o olhar e temos a impressão que é real o que vemos, no entanto estamos vendo a partir do dispositivo macropolítico. Assim a percepção bloqueia a sensação que nos faz prestar atenção em nosso corpo sensível e no mundo que nos afeta.

⁴⁴ a resistência é aqui o modo de operação que tende a barrar a sensação da experiência desconfortável vivenciada. Isso por sua vez, acaba por impedir um estado de crise, que poderia desembocar num ato de criação.

Já a **analogia do juízo**, é o nosso terceiro cavaleiro, por ele há um controle por meio do juízo que tem determina o que é e não é. O julgamento está ligado a manutenção de uma constância macropolítica.

Se conseguirmos vencer esses 4 cavaleiros restauraremos o fluxo da multiplicidade barrada pela macropolítica, mas longe de ser um: “... e foram felizes para sempre”, o que se coloca aqui é uma brecha, um aberto em contraposição às idéias de totalidades e universais, por manutenção da diferença, num constante devir, pois Deleuze (1974), citando Joe Bousquet, afirma “minha ferida existia antes de mim, nasci para encará-la” (p.151).

A proposta do devir negro é na intenção fazer disparar a força criativa do negro, criando “subjetividades delirantes”, num potente racha com a subjetividade hegemônica. O devir é para Deleuze (1997) sempre minoritário, por ser um corpo e uma subjetividade achatada por um modelo único de ser, de sentir e de agir que vira autoritarismo. Opor-se a isso é criar outras saídas revolucionárias abrindo, outras estradas processuais para escoar potências criativas de singularizadas processuais, na visualização das vizinhanças, dos mundos, das culturas, das raças, não como uma totalidade, mas como multiplicidade e de múltiplo-afetado. Essa processualidade ganha contornos, pois devir não é imitação, e sim produção. É uma via de modos de vida que suporta o inacabado e que permita o vir a ser, o processo, as idas e vindas, a incerteza.

Talvez seja nesse movimento que o novo delinea-se, não para a glória como na macropolítica, mas de forma à exteriorizar afetos rompidos por ela, um novo que não seja o mundo já dado mas, um outro a ser construído, onde o intensivo não esteja mais seqüestrado por nenhuma imagem doutrinária. Não é, portanto, o abandono radical da ancestralidade, da história. É não retornar ao arcaico, é fazer desabar esse mundo já posto que não nos serve, também não é a universalidade da subjetividade, do corpo e da vida nem dos conceitos universais, é buscar no particular, no processo de singularidade. Não é o abandono das diferenças de raça, de classe, de sexo, de gênero, mas um avizinhar na heterogeneidade, no encontro com o externo em afetações recíprocas, numa multiplicidade de mundos, e que seja mantida sua potência de afetar e de ser afetada, pois há nisso um aumento de potência que abrem novas possibilidades de agenciamentos.

Assim, tornamos-nos negros reivindicando alteração da cartografia vigente, no estado das coisas, pela diminuição da disparidade racial, via políticas públicas e de poder fazer do nosso corpo minoritário e de nossa vida, uma obra de arte. Para isso, teremos que trair nossos supostos aliados, tanto os que perseguem o ideal branco como aqueles que se protegem numa identidade africanizada. Traí-los, para romper com essa dicotomia, e criar novos mundos. Será necessário irmos ao encontro com outrem em afetações recíprocas, numa pluralidade de mundos, onde a distância da singularidade seja preservada juntamente com sua potência de afetação: o torna-se negro, porventura, será possível na manutenção do jogo da pluralidade de corpos, de subjetividade e da vida, presentes tanto na macro quanto na micropolítica.

Neste capítulo a macropolítica foi descrita como uma engrenagem geradora de diversas desigualdades, em especial as raciais. Ela determina e conserva, numa relação de opressão, os lugares que os indivíduos ocuparam, antes mesmo desses chegarem: é um mapa com suas rígidas fronteiras. Já a micropolítica foi entendida com um dispositivo que, por criação de território com menos opressão, tem potência de abalar as rígidas estruturas macro. Isso se dá pelo fato de que tal dispositivo só tem sua funcionalidade quando o sensível presente nos corpos ganham forma (arte, escrita e pensamento). Essa maneira de tornar exteriorizar os afetos que foram soterrados pela macropolítica permite também expor seus mecanismos, que podem ser mais identificáveis em regimes autoritários como a escravidão e a ditadura,

CAPÍTULO IV

Metodologia do Como

As perguntas desse capítulo não são os por quês e sim o como, na tentativa de explicitar como estou fazendo o que fiz. Pode ser contraditório o uso do gerúndio e do passado na mesma frase, mas partindo da idéia que estou compondo uma paisagem inacabada e que esta se compõe numa relação entre o passado, presente e o futuro, não é tão contraditório assim. Tal paisagem se mescla com a trajetória de quem se põem a desenvolver uma pesquisa, de fazer passar num ato de criação aquilo que está atravessando seu corpo e pede por contornos.

Nesse sentido cabe aqui uma sutil cartografia da trajetória deste que efetua essa pesquisa. A escolha na criação de alguém que vai compondo a paisagem é uma tentativa de possibilitar não uma escrita pessoal e ou egoica, mas que possa apresentar um esboço, uma paisagem do mundo nos contornos cartográficos como parte do jogo de afetações recíprocas.

A primeira parte da paisagem é comum às diversas famílias negras brasileira em que numa relação de opressão são atravessadas pela menos valia que se objetiva numa relação de inclusão perversa em que aquela que será a mãe do protagonista da história, se desloca de sua cidade natal, no interior de Minas Gerais para trabalhar em casas de família, trabalho que sua mãe já fazia, em Lourdes, bairro tradicionalmente da elite belorizontina. Nesse novo território, ela passa a ser integrante de um grupo de domésticas que se diferenciavam dos outros por serem empregadas do bairro de Lourdes. A forma que encontravam para marcar uma diferença era investir em vestidos e no cabelo para ir aos bailes freqüentados por negros e pobres no centro da capital, espaço de socialização do proletariado.

Já quem seria mais tarde o pai, desloca-se por sua vez também do interior de Minas para trabalhar com pedreiro nas diversas construções da cidade na década de 50. Vivia com um dos irmãos num pequeno cômodo alugado. Era também um dos freqüentadores dos bailes: diversão possível para as classes baixas e negros numa Belo Horizonte que dobrava sua população passando de 350 mil para 700 mil habitantes e ganhava ares de metrópole. Os espaços da cidade já estavam a muito tempo delimitado

e recordado na região central e na periferia com seus respectivos habitantes, com diversas capitais brasileiras.

Sétimo filho de uma família de dez membros começa a trabalhar, em 1984 então com catorze anos como office-boy. Manteve-se nessa mesma função durante 6 anos. Para além da questão financeira, se localiza nessa ação um desejo de borrar uma fronteira que já estava posta: inicia-se aí um delineamento de uma outra paisagem.

O rompimento com essa função burocrática se deu após um curso de cerâmica na Escola de Arte e outro de papel artesanal no SESI-Minas. Tais cursos foram realizados sob o pretexto inicial de fazer uma ação que pudesse ser lúdica e relaxante. Essas são as justificativas comuns das pessoas que acham que esse possa ser o papel da arte, da mesma maneira que quem vai para a clínica com o objetivo de se conhecer melhor. No entanto, nesses cursos foram disparadores intensivos para algo que não teria mais volta, uma outra paisagem começava a se configurar.

Nessa época, mesmo percebendo que era alvo de uma discriminação silenciosa, nosso personagem, não se atinha a isso. Parecia que ainda perdurava uma, dentre outras, frases muito usada pronunciada em sua família: “negro sim, sujo não”. No entanto, tal frase era uma verdade que nascia de modo mais tosco – o andar limpo para que não ser discriminados –, realimenta a idéia de que negro naturalmente fede e o branco isala limpeza. O gasto de energia para se manter e aparentar limpo, era muito alto, em alguns caso pode virar uma patologia. Sua ação mais nociva é quando esse hábito torna-se prazer, o prazer de andar limpo, se aparentar limpo. Aliado a isso, outro posicionamento Outra frase era de que certos espaços sociais que fugissem do que já estava posto, não eram para nos, os negros e pobres: a ordem era, cada um no seu quadrado. Seu borramento seria certamente um problema em que a corda rebentaria por lado mais fraco (negro e pobre). Nesse jogo o que estava posto é a manutenção dos lugares já pré estabelecidos. A ameaça de borrar a rígida fronteira era significava ter, em certo momento, o seu tapete puxado, por isso os conselhos recebidos era o de andar dois passa atrás do branco. Nisso também está posto a reprodução de um discurso a respeito da incapacidade do negro na ocupação da esfera pública, para além dos espaços já estabelecidos (porteiro, pedreiro, faxineiro, dentre outros).

Pós os cursos ele recebeu um convite para trabalhar na articulação e montagem da exposição de Pierre Verge e Independência da Namíbia no I Festival Internacional de Arte Negra de 1995. Essa emersão de duas semanas nas artes e na cultura negra e

africana, foi um encontro para sempre, um instante de nirvana na terra, onde um território se delineava, um território onde era possível na dança, na música, nas artes plásticas, no teatro, nas fotografias, nos objetos artesanais e ornamentos para o corpo ser reconhecido com forma menos opressiva. Foi então, via essas produções que o personagem passa se interessar pelas questões raciais, pois havia ali uma manifestação de algo que afetava seu corpo e que pedia passagem.

No ano seguinte ele ingressa no Projeto Arte da Saúde que atende crianças com crianças com dificuldades de aprendizagem, encaminhadas da escola para o atendimento clínico nos postos de saúde. Ali arte e psicologia passam a configurar um espaço de bastante interessante na tentativa de despsicologizar tais crianças e disparar potencias de vida, soterradas pela relação de opressão na escola, na família e na comunidade, pois eram tidas como problemáticas e tomam remédios psiquiátricos, entendidos como desnecessários, pois eram usados, em sua maioria, para acalmar e deixá-los comportados. Muitos tinham encaminhamentos para escolas especiais. Diferente de outros projetos pelos quais nosso protagonista passou em que a arte e cultura eram usadas de forma medicamentosa: na coibição dos atos subversivos. Nessa a arte era e é ainda vista como um disparador múltiplo. Um trabalho singular em que cada participante encontrava nas diversas possibilidades artísticas seu modo próprio que era respeitado, incentivado e compunha no grupo. A partir os trabalhos criavam brechas para uma interlocução com a escola, a família e a comunidade. Diversas iniciativas surgiram com isso: eram possibilidades de reinventar a vida.

Nesse período, precisamente em 2000 ele passa no curso de psicologia da PUC-Minas – Campus São Gabriel e sentem que ali pouco tem de universal. Isso ficou nítido já no primeiro dia de faculdade: a dona de uma copiadora fazia panfletagem de seus serviços na porta da universidade de modo que entregava para todos os transeuntes que se dirigiam para a universidade, menos ao protagonista. Ao chegar à portaria da universidade o porteiro perguntou se o nosso personagem se ele iria fazer inscrição para trabalho na universidade, ao responder que estudava ali, recebeu um olhar de descrença e lhe foi solicitado o comprovante de matrícula, o que lhe deu acesso às dependências do campus. Em sua sala é inicialmente composta por cerca de 7 negros e 38 brancos. Uma porcentagem maior do que se apresenta nos dados a respeito da presença de negros na universidade de 2% a 5%. Ao longo dos semestres esses foram desaparecendo ficando no final do curso 3 negros. Além da pouca presença de estudantes negros na

universidade, ele estranhou os raros professores negros no curso de psicologia, de uma média de 30 professores que lecionaram no curso, um era negro, porcentagem menor que o levantamento feito pela Universidade de Brasília que revelou que no Brasil temos 15 de professores negros na universidade.

Já nas disciplinas cursadas pouco se falou dos negros, apenas um texto retirado do livro “Negro Qual o Seu Nome” que possibilitou um debate, mesmo que tímido a respeito da problemática do negro no Brasil, fora isso o silêncio sobre as questões raciais na universidade era um acordo tácito. Poucos trabalhos têm sido produzidos na academia que tem como tema a questão racial. Kanbengele Munanga (2000), rastreou 50 trabalhos científicos nas universidades brasileiras que tinham as questões raciais como tema.

No entanto, esse silêncio é rompido com o posicionamento do Brasil diante da III Conferência Mundial contra Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Correlata, realizada no período entre 31 de agosto a 8 de setembro de 2001, em Durban, África do Sul. Passou-se a falar não só na academia, mas em toda a sociedade a respeito das ações afirmativas, em especial o projeto que pretende reservar 20% das vagas nas universidades para negros oriundos da escola pública.

A Conferência de Durban partiu da constatação de que o racismo é uma realidade em todas as sociedades e que constitui grave ameaça para a segurança e a estabilidade dos países. Enfrentar tal realidade, por conseguinte, nos conduz a examinar causas históricas, socioeconômicas e culturais do racismo. A Conferência de Durban desenrolou-se em um contexto favorável para a tomada de consciência do vínculo entre determinadas situações de desigualdade e injustiça estruturais e algumas tragédias do passado. O grande avanço do encontro é se ter reconhecido que a escravidão é um crime contra a humanidade e que, há muito tempo, assim deveria ter sido considerada⁴⁵.

Sendo afetado por esse contexto, nosso protagonista, se põem a desenvolver uma pesquisa de iniciação científica cujo título foi “A Relação entre o Fracasso Escolar e a Discriminação Racial na escola Pública”. A proposta foi de investigar se o negro era discriminado na porta da universidade ou se fazia parte de sua trajetória de vida, em especial a escolar, ou melhor, com estava o negro no ambiente escolar primário. Ainda meio inocente, ele queria acreditar que as cotas eram desnecessárias, pois os negros não

⁴⁵ trecho retirado do documento redigido por Pierre Sané, Sub-Diretor Geral para Ciências Humanas e Sociais da UNESCO, disponível em http://www.unesco.org.br/publicacoes/copy_of_pdf/Seriedebates2.pdf

eram diferentes dos outros e não entrava na universidade por ser pobre. No entanto a imensa maioria dos seus colegas de universidade tinha bolsas de estudo e eram brancos.

A pesquisa foi um divisor de águas, pois demonstrou que os alunos mesmo tendo a situação sócio econômica e cultural equivalentes, os negros fracassavam mais do que os alunos brancos, devido à relação deles com a comunidade escolar (SANTOS, 2005). Assim, os que chegavam à universidade oriunda da escola pública são os brancos

Como esse contexto era vivenciado por diversos negros, surge por iniciativa de um grupo de alunos do campus Coração Eucarístico, a formação de um grupo que veio a se chamar Grupo de Estudos Afro Brasileiro da PUC-Minas (GEAb). No grupo foi possível compartilhar as vivências como alunos negros na universidade, surgiram diversas histórias e emergiram alguns posicionamentos que formam se delineando como cursos de formação acerca da problemática do negro no Brasil composto de palestras e grupo de discussão, a realização de curso de ações afirmativas. O grupo realizou também 3 semanas de consciência negra, onde a arte, a política e acadêmica proporcionaram aberturas de novas possibilidades. A presença de Kanbengele Munanga (USP), Cidinha da Silva (Geledés Instituto da Mulher Negra), Jorge de Carvalho (UNB), dentre outros em nas semanas foram também potencializadores nessa paisagem. Essas ações ao mesmo tempo em que era uma resposta dos alunos e mais tarde também de alguns professores, afetaram quem estava em sua execução como suscitou diversas conversas na universidade, em sua maioria, sobre as cotas. Em uma dessas conversas uma aluna do direito disse ser louvável a luta dos negros, mas roubar seu lugar na universidade.

Um fato discriminatório vivenciado em 2004 pelo protagonista, agora mais atento às questões raciais, revela a lugar reservados para os poucos negros que entram na universidade. Estava ele com mais duas colegas brancas no laboratório do curso de direito, pois uma dessas, fazia direito, a mesma que admitia a luta dos negros mas retirar dela o banco da universidade, estavam finalizando seu projeto de iniciação científica. Depois de certo tempo no laboratório, sai de uma sala interna um jovem branco e dá um tapinha nas costas do nosso protagonista e diz: você não cursa direito, né !? E ele responde que não, faz psicologia. O jovem retruca, pois é, o uso do laboratório é exclusivo para os alunos do direito. Ao notar que a sala estava cheia, nosso personagem perguntou ao jovem: porque sou o único a ser abordado? Sua resposta foi categórica: porque todos os outros eu conheço e cursam Direito. Inclusive ela? (outra amiga que

também cursava psicologia). Ele disse sem pestanejar disse que sim e completou: não temos negros no curso de Direito. Segundo os dados de 2004⁴⁶ os negros que entram na universidade se encontram mais nos cursos de História, Geografia e Letras.

No último ano de graduação nosso protagonista efetua mais um rompimento com uma história em tudo já estava e seus lugares: ele se submete ao processo de seleção no Programa Internacional de Bolsas de Pós-Graduação da Fundação Ford, e foi aprovado. Seu projeto inicial era mapear o processo de subjetivação e emancipação de jovens negros através do Hip-Hop. Projeto bem formatado e fechado, modo tradicionalista e cartesiano de produzir pesquisa: tudo já estava esquadrihado de modo que houvesse pouca possibilidade de erro.

Sua proposta era de desenvolver seu mestrado no departamento de psicologia, pois poucos trabalhos sobre questões raciais são produzidos. No entanto, nessa área de conhecimento tem apenas uma professora no Brasil que faz tal discussão é Fúlvia Rosenberg do departamento de Psicologia Social da PUC-SP (essa não poderia orientá-lo, pois é a coordenadora do Programa Ford). A busca para quem pudesse orientá-lo na psicologia foi quem dialogavam com o Movimento Hip-Hop, pois traria embutidas a questão racial, a arte e a política. Ele encontra o nome de Suely Rolnik como uma das participantes de uma do Movimento Hip-Hop que elevava o título “Uma outra política - novos caminhos do pensamento político”, em 2002. Esse encontro associado com leituras de alguns textos da expositora da mesa, fez o acreditar que poderia haver uma brecha para efetuar sua pesquisa. Ele se inscreve e passa em 2006 na seleção de mestrado da PUC-SP. Momento de crise institucional com inúmeros professores sendo demitidos e protestos para a não demissão de outros, como foi o caso da intervenção da demissão do professor do núcleo Luiz B. Orlandi, que foi readmitido. Havia boatos sobre até mesmo o fechamento dessa instituição.

Em meio a esse contexto e sendo afetado pelo modo de produção do núcleo de as certezas presentes no projeto inicial entraram também em crise e deu lugar a experimentação, a criação: havia algo que atravessava o corpo que pedia para se corpar. Os corpos que na dança parecem borrar as fronteiras e criar territórios de existencialização e nessa constituição de território, são reconhecidos e se reconhecem com menos opressão e fantasmas. Parece que nessa dança de rua, a arte, a política e a

⁴⁶ http://www.universia.com.br/html/noticia/noticia_clipping_jjbc.html

clínica tornam-se presentes. Diante dessas pistas o protagonista inicia seu trabalho de no break.

Os primeiros contatos com os b.boys e b.girls se deram via o site de relacionamento Orkut: eles se organizam em comunidades. Nosso personagem se apresentava como alguém que estava interessado em estudar e conhecer o break e queria marcar uma conversa, se possível. Com alguns as conversas se estenderam para MSN (as conversas estão em anexo). Por esses tipos de contatos se tem acesso há uma parte significativa de pessoas que dançam break em São Paulo e em outros estados, é possível também saber dos diversos campeonatos que acontece.

Um dos b.boys convidou o protagonista a conhecer um treino da *crew* Afro Break (a mesma que citada no capítulo 1). Numa sala grande espelhada no bairro Eldorado em Diadema, na região metropolitana da Capital, diversos jovens treinavam passos do break, era um misto de uma ação coletiva e individual: um ajudava o outro nos passos que eram singularizados pelo aprendiz. Os corpos se dobravam, redobravam para dar conta dos movimentos. Uma estranha coletividade produzida por esses jovens fascinou o protagonista. Ele percebia que algo de novo e estranho estava surgindo entre aqueles jovens. Depois de algumas conversas informais com os b.boys e as b.girls, foi convidado a acompanhar essa equipe na *Battles battle of the Year* (batalha do ano), em 2007, onde foi tirado um representante para representar o Brasil na disputa final na Alemanha. No convívio de três dias com b.boys e b.girls nosso protagonista conheceu um o ex-b.boy, hoje travesti (relatado no capítulo 1) e numa conversa informal com uma b.girl negra disse uma frase que foi cravada no corpo do personagem “eu preciso estar tensa para conseguir dançar”. Ele não teve dúvidas que essa informante, de nome Fabiana, poderia ajudá-lo nessa empreitada. Depois essa primeira inserção, o nosso protagonista foi convidado e acompanhou diversos campeonatos de break no centro, nas periferias e no interior de São Paulo (os flays dos campeonatos também estão em anexo).

Uma entrevista foi marcada semanas depois da *Battles battle of the Year*, com Fabiana, no espaço do treino da *crew* da qual ela é integrante. Depois de uma hora de conversa ela avisa que não gostava de falar muito e que prefere usar o break para se expressar, mesmo assim a entrevista só terminou depois de mais uma hora.

O protagonista é informado por um amigo que conhecia um rapaz que tinha um ex-namorado que dançava dança de rua, mas não sabia qual era a modalidade. O

protagonista o MSN é faz o contato, no qual por sua vez passa o MSN do dançarino. Ao iniciarem a conversar, o dançarino já advertiu que não era mais b.boy e sim *loker*.

Mesmo assim, a entrevista foi marcada, meses depois. Durante a entrevista Lucas comenta sobre a sua opção sexual e com isso era virava preconceito nas formas de brincadeira no seu grupo. Diz também que seu primeiro namorado foi um b.boy que hoje é um travesti, era o mesmo que havia o protagonista havia tido contato em Campinas.

Com encontros de diversas modalidades com o break em São Paulo vem sendo delineado como essa dança se configura na capital.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Num constante movimento de fazer fluir a dança, diversas rodas emergem onde há presença de movimentos que convoquem outros corpos. A roda multiplica-se, desaparece, reaparece, fragmenta-se, une-se e dissolve-se num constante movimentar. Os corpos seguem desafiando a lei da gravidade e sendo sustentados pela força muscular em constantes deslocamentos, deixando dúvidas se o que movimenta na roda é alma ou corpo de quem dança. A dúvida se instala, talvez, em função da presença de um devir que se anuncia, uma vez que esses corpos põem-se em movimentos. Parece ser um modo de subversão a uma fôrma do corpo, da subjetividade e da vida, fundida por uma cartografia dominante que estabelece modos hegemônicos de ser, de sentir e de agir. Tal cartografia, por não suportar contornos que escapem de seu processo hegemônico, passa a perceber essa expressão, e outras, como sinônimo de marginalidade associada à violência. “O break é desprezado por boa parte da sociedade hoje.

Por fim, o palco é o terceiro espaço de manifestação do break. O cenário, a luz, o figurino e a coreografia são elementos que precisam compor uma plasticidade. Sob jogos de luzes, cerca de 20 dançarinos, trajando o mesmo figurino, fazem a coreografia, em seguida todos se afastam deixando uma b.girl no centro do palco, fazendo diversos movimentos. Posteriormente, simulam um racha, um jogo de corpos que brincam com a tensão presente nesse momento: fazem caras feias, gingham agressivamente, provocam os adversários e no final todos se abraçam. Depois se unem para mais uma dança que simultaneamente cada dupla faz um tipo de movimento. As luzes se apagam e um canhão de luz evidencia um b.boy, que faz sua dança e arranca aplausos e gritos da platéia. Os outros dançarinos voltam e simulam uma roda bem graciosa com risadas, aplausos e vaias. Puro divertimento. No espetáculo a dança é “mais homogênea. É mais fria, por que você está no palco e as pessoas, longe” (Lucas). É preciso que os corpos estejam juntos para que a dança cumpra seu papel, torne-se acontecimento. Um espetáculo de break também pode afetar a platéia, desde que essa não seja um mero espectador, e sim permita ser afetada pela dança e seja um dos elementos dela. É nesse jogo que essa arte, com seu potencial político de afetação, que num processo se constitui um território possível de existencialização.

Para que seja dado corpo ao encontro entre o dançarino e a música, o DJ no controle da Pick-up⁴⁷ funde diversos sons. O resultado é uma música com dois tempos: um mais curto e mais sintético e outro mais longo e acústico. Isso dá a possibilidade dos corpos sentirem-se afetados por tempos diferentes, produzindo criações próprias. “O som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa” (Deleuze & Guattari, 1997:166). O som é um grande catalisador que convoca os corpos para o movimento dançante, inclusive, os corpos que não dançam são atravessados por ele. O som se compõe numa porosidade que ocupa os espaços e afeta os corpos sensíveis e abertos às experimentações e aos agenciamentos que tal encontro pode efetuar. Nessa experiência não há garantia de que o corpo agüentará fazer a travessia, a passagem do estado (antes de ser afetado pelo som). O que se tem é somente na potência presente na ação movida pelo som, a dança.

Parece que por mais que existam algumas regras definidas pela música, pela convocação da dança por um rival, pelas expressões do rosto ou gestos manifestados; apesar de toda a ‘expressão de ordem’ (para fazer relação com a palavra de ordem que Deleuze trabalha nos Postulados da Lingüística), há uma dobra de corpo em dança que cria algo de singular, ou seja, o que este campo problemático do break propõe é um espaço de criação singular, que surge como dispositivo do negro de buscar um campo de constituição de si, do qual sempre fora proibido. Mas é justamente neste encontro com a dança que o negro do break ultrapassa a busca de uma identidade e encontra muito mais algo singular num processo de subjetivação, que não se resumiria a definição de um dado grupo.

Sem a presença do intensivo essa dança fica como mera imitação de um produto enlatado da cultura norte americana, e por outro lado, só com a presença do intensivo (é importante pontuar o que você chama de ‘intensivo’ que está presente nesta dança), seria quase impossível formar elementos que pudessem diferenciar essa dança das demais (loking, popping, boogaloo, moon-walk), além de que os corpos não formariam elos na dança, pois estariam separados por singularidades individualizadas.

Há um risco de fixar nas polaridades. Um extremo é onde “o importante é se ele [b.boy] gira, se dá mortal, se ele faz contorcionismo. Você acha que está vendo um

⁴⁷ Equipamento de som com duas entradas para discos em vinis, onde o DJ mixa e comanda o som.

cirque du soleil” (Lucas). Aqui a dança deixa de ser canal e vira espetáculo, sem a presença do intensivo: ficam movimentos sem potência de afetação. O tênue ponto de equilíbrio no break constitui-se na composição entre os passos característicos da dança e os movimentos singulares posto no ato de dançar.

É um devir-b.girl que se anuncia, um inconsciente que protesta, um corpo que grita e que se recusa a ceder mais uma vez. Começa-se a formar elos com outros corpos, num processo revolucionário que pretende alterar a cartografia dominante no break. Elas estão fazendo a vida break-ar.

BIBLIOGRAFIA

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BEY, Hakim. *TAZ: Zona Autônoma temporária*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

CALVINO, Ítalo, *As cidades invisíveis*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991. CHAUI, M. A Criação Histórica. RS, Artes e Ofícios, 1992.

CZERMAK, R. *Subjetividade e clínica: notas preliminares para uma cartografia do autismo*. In: PLASTINO, C. & BEZERRA Jr., B. (org.). *Corpo, afeto e linguagem: a questão do sentido hoje*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

DAMÁSIO, Antonio. *O Mistério da Consciência - do corpo, das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras, São Paulo, 1999.

DELEUZE, G. *El Pliege Leibniz y el barroco*. Buenos Aires: Paidós, 1989.

DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol.4.

São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (trad. Ana Lucia de Oliveira ... et al). São Paulo: Ed. 34, 2002.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia vol 03* . Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Minuit, 1991. 206p.

MATURANA, H. e VARELA, F. *El Arbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano.* Madrid, Debate, 1990. 219 p. [1986].

FONSECA, T. & KIRST, P. *O desejo de mundo: um olhar sobre a clínica.* In: *Psicologia & Sociedade*; 16 (3): 29-34; set-dez. 2004.

FOUCAULT, M. *A verdade e as formas jurídicas.* Rio de Janeiro, Cadernos da PUC/RJ, n.16, jun 74.

_____. *Microfísica do poder.* Rio de Janeiro, Graal, 1979.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ELIAS, Norbert, Scotson, John. *Os estabelecidos e os outsiders.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000.

FONSECA, Tânia M. Galli & FRANCISCO, Deise Juliana. (org.) *Formas de ser e habitar a contemporaneidade.* Porto Alegre, UFRGS, 2000.

FREUD, S. *Análise terminável e interminável.* Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de, v.X XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

FONSECA, T.; KIRST,P *Cartografias e devires: A construção do presente.* Rio Grande do Sul: UFRGS editora, 2003.

HARVEY, D. *A condição pós-moderna.* São Paulo: Loyolla, 1993.

GIACOMEL, A. et al. *trabalho e contemporaneidade: o trabalho tornado vida.* In: AL MOLIN, Fábio, RIBEIRO, Carlos J.S. *Fluídos (in) fluxo ou como escapar da solidez.*

JACQUES, Paola Berestein. *Estética da ginga – A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003

GREINER, Christine. *O corpo: Pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, C.; KATZ, H. *A natureza cultural do corpo*. Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001.

_____. *O meio é a mensagem: Porque o corpo é objeto da comunicação*. Húmus, Caxias do Sul, v. 01, n. 01, p. 11-20, 2004.

GUATTARI, F. *As três ecologias*. São Paulo, Papirus, 1990.

_____. *Caosmose*. Rio de Janeiro, ed.34, 1992.

GUATTARI, F & ROLNIK, S. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

ISSA, M. G. *Sintoma, gozo e final de análise*. Cadernos de Psicanálise, Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro, v. 18, n. 21, p. 201-8, 2002.

LACAN, J. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973.

LACAN, J. *O seminário, livro 23: o sintoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975.

LACAN, J. *Joyce, o sintoma*. Coimbra: Escher, 1986.

LARA, Tiago Adão. *Modernidade, pós-modernidade, educação*. In: Verbo de Minas. Revista de Cultura e Educação. N. 4 v. 2, 2000.

LINS, D. & GADELHA, S. *Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

NEISSER, U. *A Case of Misplaced Nostalgia*. *American Psychologist*, jan., 1991
PASSOS, E. *O Ver e o Observar: a experiência fenomênica e o experimento científico*. Revista do Departamento de Psicologia da UFF, v.6, n. 1 e 2, jan./dez., p.37-50, 1994.

MILLER, J-A. *O osso de uma análise* (1998). In: MACHADO, O. M. *Qual a relação entre sintoma e sinthoma*. Cadernos de Psicanálise, Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro, v. 20, n. 23, p.275-90, 2004.

MUYLAERT, M. *Corpoafecto: o psicólogo no hospital geral*. São Paulo: Escuta, 2000.

POPPER, K. *La lógica de la investigación científica*. Madri, Tecnos, 1967
VARELA, F. *Connaître: les sciences cognitives, tendances et perspectives*. Paris, Seuil, 1989a. 123 p. [1988].

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan e ROSCH, Eleanor. *A Mente Corpórea: Ciência Cognitiva e Experiência Humana* (trad. Joaquim Nogueira Gil e Jorge de Sousa). Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

WERTHEIM, Margaret. *Uma História do Espaço de Dante à Internet*. (trad. Maria Luiza X. de A. Borges, revisão de Paulo Vaz). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

ANEXO

Entrevista I

Quanto tempo você dança:

4 anos e 3 meses

Qual sua relação com o break?

É uma relação muito profunda. Ele está comigo todos os dias eu trabalho com dança.

Como foi seu primeiro contato com o break?

Foi através do Jefferson e do David, estávamos na mesma escola e eles começaram a dançar no intervalo das aulas aí eu gostei e achei muito interessante aí eles me convidaram para treinar com eles, na época treinávamos numa escola eu fui fiz uma primeira aula e fiquei, depois eu desisti, depois de um ano eu fiquei sabendo que o Jefferson estava dando aula aqui no Beija Flor e vim treinar. Fiquei sabendo através de amigos.

Você consegue identificar na sua história de vida, nas suas experiências de vida algo o que te fez buscar o break? Ou que na sua vida influenciou na sua dança?

O que me influenciou é o preconceito que muitas pessoas têm do break, é da mesma forma que eu me sentia muito fora, eu queria jogar futebol e meu pai não gostava, era um preconceito muito grande por parte dele. O futebol, o break é aceito só para homens, não para as mulheres. Aí eu tive que parar de jogar bola, porque ele não gostou. Outro que tem muito preconceito é o break, é desprezado por muita parte da sociedade hoje. Aí eu vi que eu estava muito dentro do break por esse desprezo e por esse preconceito e por as mulheres não poder fazer determinadas coisas, só o homem é que pode. Acho que foi isso que teve mais influência na minha vida e no break.

Hoje como está, tem o preconceito contra as mulheres que estão no break ou jogam futebol, como você mesmo disse, mas como essas mulheres estão dentro do break? Que espaço elas ocupam no break?

Na verdade eu estava fazendo essa pergunta para mim mesma. Hoje a maioria das meninas no Brasil. As meninas ficam descartadas da mesma forma, se tem uma roda de homens, as meninas ficam até inseguras de entrar, porque elas têm medo de serem desprezadas ou até mesmo de serem humilhadas, então elas já se isolam, aí fica um ambiente só de meninas e só ficam treinando. É difícil uma menina entrar e competir com um cara, como num campeonato, é muito difícil. Isso é por causa do preconceito e falta de incentivo. Ao invés de incentivar, desanima ela. Até mesmo no movimento das mulheres, existe muito isso. É preconceito entre homens e mulheres tb. É a mesma coisa, não muda nada. Não mudou nada, ta horrível, ta horrível. Hoje em dia o número de meninas está caindo muito.

O que acontece. Por exemplo: a menina que vai pra a roda com os meninos, corre o risco de ser má tardada, vamos dizer assim?

Má tratada eu não diria. Se o b.boy está dançando e ela entra na roda, ele não vê o trabalho que ela está fazendo e sim a aparência dela, perde o respeito, aí por mais que esteja errado o movimento que ela esteja fazendo, o cara não tem a capacidade de chegar e falar: pow, tá errado, não faz isso, não é por aí. Mas ele simplesmente diz: parabéns!!! continue assim, mesmo que esteja errado . Isso faz as meninas desanimarem, elas perdem a motivação elas perdem o incentivo. Muitas meninas que eu troquei idéias, elas pararam por isso. Não tem motivação, não tem nada que as animem. Elas simplesmente entram na roda, fazem o que tem que fazer e saem fora. Quando tem uma roda só de meninas elas se sentem mais a vontade. Mas tem meninas que não convivem, excluem, vivem só no mundo delas.

Então acontece muito da menina ser vista pela aparência e não por aquilo que ela sabe fazer, ou no caso aquilo que elas não sabem fazer e que alguém vai ensinar. Por exemplo entre os meninos dá-se os toques.

Por exemplo no sábado passado, o rapaz não estava vendo a menina pelos seus movimentos e sim por sua aparência. Ele dizia, nossa que linda, que gatinha, mas ele não via o que ela estava fazendo. Isso desanima. Pow, vale o que estou fazendo ou

minha aparência? A maioria para por isso. Além de não ter incentivo, ainda é vista pela imagem dela. Porque é uma mulher, então vamos elogiá-la, não importa o que ela está fazendo, mas vamos elogiá-la. Com mulher tem muito disso, eles dizem que não tem, mas tem. Percebi muito isso de um tempo para cá. Deu para entender?

Deu sim.

Que força você identifica que esteja presente quando você está dançando? O que você sente na hora que está dançando? Na hora em que você está fazendo os passos ou os movimentos?

A energia que está presente, até a negativa me dá um energia muito forte, ao mesmo tempo o som e as pessoas que estão do meu lado, que me apóiam. Isso é o suficiente para mim.

Lá em Campinas vc disse que precisa estar tensa para dançar. Eu queria que você falasse um pouco disso, que tensão é essa que é preciso para que seu corpo se movimente.

Muitas vezes quando eu fico insegura, com aquela coisa muito da minha cabeça. Quando eu vejo alguma cena que me deixa muito chateada me reforça a dançar, mas dançar com alma mesmo. É isso que me faz ter esse gaz, essa energia.

Você consegue identificar que situação é essa?

Preconceito, esse preconceito, esse desprezo. É isso que me dá muita força. Por exemplo nesse campeonato que fui sábado e a mocinha disse que iria ter um campeonato de b.girl que ela está organizando, aí um rapaz disse: “legal, agora vai ser bom para vocês treinarem”. Isso foi muito importante para mim, mas ao mesmo tempo muito triste, porque ao invés dele incentivar, ele quis ferir, ferir mesmo. Então as meninas só vão treinar quando tem campeonato? eu quero treinar para mostrar que não assim que as b.girls querem ser vistas, é mais ou menos por aí.

Já teve campeonato só para b.girl? o que eu já vi, a b.girl tem uma disputa dentro do geral.

Não. Vai ter um agora que essa menina do projeto casulo está organizando. O ano que vem eu pretendo fazer um só de b.girl, mas futuramente eu pretendo fazer um encontro

de hi-hop só de mulheres, por causa desse desprezo mesmo, pela falta de intensivo que elas têm. Hoje eu não vejo mesmo, só fora, aqui no Brasil, não.

Qual a diferença que você vê da roda e do racha?

A roda é quando você está apresentando seus movimentos, é como se fosse um treino, você está apresentando tudo que você treinou nos dias e na batalha é como você tivesse enfrentando uma pessoa, então vamos disputar dentro do nível de cada um. vamos supor eu quero competir com ele ou com ela para saber como está o meu nível é o nível dele/a para a gente ver quem vai ganhar. já na roda é uma apresentação, um encontro mesmo, uma união. Na batalha é disputa de níveis.

você sente diferença no corpo, na tensão, quando você está na roda e quando está na batalha?

na roda é mais descontração, você está se curtindo, você está se apresentando e o outro está se apresentando para você. mas na batalha não, você com medo, inseguro com o que a pessoa vai passar para você: os movimentos que ela vai atacar, aí vc já fica inseguro, com medo. As vezes você começa a dançar errado e as vezes nem parece você, por essa insegurança e medo.

Quando você diz que não é mais você quem dança? o que é isso que move?

É essa energia. quando você fica muito preocupado e com medo, você joga tudo para o alto. Desculpe a expressão, foda-se, vou jogar tudo pro ar e vamos encarar, aí já muda: sua aparência, sua postura já muda. vc fica mais agresivo na dança, ou é um som que te agrada e vc fica feliz. é como um mal querendo se libertar.

Nessa forma de dançar de dançar, parece que não pensa em nada né?

Não.

É você quem dança, mas é côm que não fosse vc né? vc não pensa na hora da dança, né?

Não. Algumas partes do movimento eu penso, mas quando a pessoa está comigo eu não penso. Na batalha não tem como pensar. Eu se pensar “é meu amigo , é minha amiga” eu não consigo. mas agora se eu colocar uma postura: eu não conheço esse cara, eu não

conheço essa mina. eu quero detonar eles, aí já era. Eu fico mais séria mais segura do que eu vou fazer.

Você se diferencia do grupo, pode-se se pensar, no Afro break e do grupo das b.girls. você se diferencia deles na dança, no modo de ser?

O pessoal do Afrobreak é muito seguro, eles pensam muito no futuro. Os meninos têm mais uma coisa de conquistar as coisas, já as meninas estão mais para a amizade, é mais um relação amorosa, afetiva.

Tipo na roda ou no racha você repete os movimentos que são necessários ou você cria alguma coisa no meio desses movimentos?

eu quero saber como que essa história do treino e depois vão para o racha ou a roda.

Dá minha parte eu danço mais improvisação mais stille, é mais improvisado, mais movimento. tem coreografia mais é mais improvisado. Se eu entrei na roda na primeira vez, na segunda vez, eu não vou saber o que eu fiz. Os movimentos de dificuldade eu sei, mas no *free style* eu não consigo dançar coreografado.

O que você chama de improvisado?

Criar na hora. Vem na sua cabeça, você já põem, expressa na hora, não é ao decorrer da semana como você treina. Eu treino tudo de pouco em pouco as dificuldades que eu sei que eu vou ter no momento, na roda. Mais resistência, trava, só isso, mas free style é tranquilo, vem na hora a energia, a empolgação. Mas é errado isso, é errado a improvisação.

Não é permitido a improvisação?

É permitido, mas se você acostuma já era. Porque quando tem que criar uma coreografia e só ficar nela, eu não consigo porque na hora já vem uma viagem na minha cabeça e eu quero colocar na hora mas não posso, aí eu não tenho controle.

É preciso saber o momento que você improvisa, que você cria.

Numa batalha as pessoas dançam mais coreografado, com improvisação, é mais mistura. eu já não consigo. eu sei fazer os movimentos. isso é tranquilo.

O que é preciso para ser um b.boy ou um b.girl?

Na veia é gostar muito, no coração é você tentar buscar algum sentimento que ela trás como qualquer coisa que você for fazer na sua vida, e na cabeça você precisa ter conhecimento e estudar o que você está fazendo.

Você disse que trabalha como arte-educadora de dança, você faz alguma outra atividade militante ou política?

Eu queria, mas não faço.

Eu vou fazer um bate bola. Eu digo e você

responde-me o que vier na cabeça.

break: vida

discriminação racial: idiotice

ser diferente: ser você

b.boy: homem

b.girl: atitude

negra: alma

negro: força

Você faz alguma relação do break com sua ação e algo ligado a discriminação racial? ou uma discriminação conta mulher?

racial nem tanto, mas preconceito contra mulher sim. É como eu te falei no começo, se o homem falar hoje que está muito aberto, que os dois estão unidos é mentira, muitas vezes não estão unidos. Não é nem por causa de sexo, mas de força, de ação. Com que uma mulher que quer se manifestar, quer o espaço dela, se os homens não dão oportunidades para ela? acho que tem essa ligação entre o break e discriminação contra a mulher.

Ta. Ma me parece que você vai meio que cavando um certo lugar dentro do break. você acha que isso é possível, transportar isso para a vida de modo geral no que se refere a relação das mulheres com os homens, por exemplo?

Sim. Por exemplo, hoje eu estou lendo sobre o movimento feminista não só para dentro do hip-hop, mas geral. Eu vejo que não é só as meninas do break ou do hip-hop estão passando por isso, mas também as de fora, elas não têm a oportunidade de falar, de se expressar, elas se inibem, se sentem muito inseguras. Igual o break poucas meninas têm a capacidade de chegar e falar, de questionar, poucas fazem isso. Eu acho que se eu a partir de mim a fazer essas ações, acho que vai mudar no geral.

você está lendo alguma coisa do movimento feminista?

eu comecei a ler Mulheres em Movimento, O Pensamento da Mulher no Ano de 2010 (quando ela estiver na terceira idade mais ou menos) e vi fotos das mulheres em combate. Eu achei muito interessante porque elas tem problemas, passam por dificuldades e nem por isso elas ficam dentro de casa reclamando, pow minha vida ta isso, eu sofro preconceito, eu não tenho condições boas de vida, não tenho um bom salário. Elas vão em frente, elas questionam, elas vão atrás. Hoje eu vejo no break muitas meninas reclamando que não tem espaço, que sofrem preconceito, só que elas não estão fazendo nada para mudar isso. Eu fico muito triste. Qual a diferença? não tem diferença nenhuma. Todas sofrem o mesmo preconceito, porque que só um lado está lutando e o outro não? isso vem de anos, pelo que eu vejo não só no break, mas que no geral, só que não manifestam.

O break quando chega no Brasil é desassociado do Hip-Hop que o movimento de contestação e me parece que o break se distancia um pouco dessa luta.

Hoje em dia está muito ligado na mídia. hoje eu vejo todos procurando um meio par sobreviver, hoje é a mídia. De protestar de lutar pelos seus direitos, é difícil ver isso. Os pouco que eu vejo lutando é na Casa do Hip-Hop, fora eu não vejo.

Você acha que isso é algo que está na nova geração do break ou também está nos antigos?

A nova geração relaxou um pouco. Agora o Afrobek está buscando mais esse lado, de buscar os direitos, os nossos direitos com cidadãos, fora a Casa do Hip-Hop que é a

Zulu nation, fora os outros grupos estão decaindo e a velha escola não está fazendo nada para isso voltar para todo mundo ficar em união, ou veja, a velha e a nova escola. Levantar mesmo, buscar novos espaços, centro de cultura bons para todo mundo. Nem todos da nova geração estão fazendo isso. A velha escola está mesmo para dizer: eu sou da velha escola. Há uma acomodação da velha e da nova geração. Nos Estados Unidos, ali foi uma forma de protesto muito grande. No Brasil nem tanto, aqui foi diminuindo, diminuindo, a mídia foi entrando e eles viram que era um bom caminho para eles sobreviverem.

no Brasil o break teve uma força muito grande, eu não sei se ele está associado ao Hip-Hop de modo geral. vc te esse elemento que a música eletrônica dá suporte, aí você não precisa mais de todos os elementos juntos.

isso que vc falou é legal, porque se eu falar que faço parte do hip hop, eu estou mentindo para mim mesma, estou sendo sincera. Eu não vou para show de rap, eu não vou ver no festival de discotecagem de djs, eu acho muito interessante o grafitti e eu estou começando a conhecer agora e estou gostando muito, mas o DJ e o Rap, não. É muito raro num evento de break juntar os 4 elementos. O que está crescendo dentro mais dentro do Hip Hop é o break. E por crescer os outros elementos não se unem para todos se erguerem. Cada um fica isolado, no seu canto, como se não fizesse parte. Como eu posso dizer se não estou dentro dos quatro elementos?

você tem alguma hipótese do porque que o break vai criando um movimento próprio?

se eu ficar falando da mídia, eu vou está generalizando, mas quando o Hip Hop cresceu todos estavam unidos, mas hoje o que se cresce mais nos Estados Unidos e aqui, é o rap. O DJ está buscando um caminho sim, o grafitti que é as artes plásticas, está buscando um caminho, e o break que tem uma enorme quantidade de pessoas, mas não tem formação de coreógrafos, grande companhia da dança. Cada um foi crescendo por sim. isso é o que vejo. Antes os todos estavam lutando pelo mesmo ideal, hoje não. quer subir independente de quem esteja lá embaixo. Eu quero subir, eu quero é poder, poder da mídia, eu quero é ficar famoso, comprar um carro, comprar uma casa, ter boa alimentação, é isso, eu quero é consumir. O que um b.boy quer? é tem uma boa alimentação, um, bom espaço para treinar. Eu quero ser de um grupo de break bem forte

para representar o Brasil lá fora. Quando tem apresentação de um DJ ninguém vai, por exemplo eu não vou. Do jeito que está hoje eu não vou. Prefiro ficar na minha, olhar prestar a atenção, porque eu me decepcionei com o que eles estão fazendo hoje. O dj é aquela base, tem as variações, mas eu não sinto muito, pois não estou acostumada e ver todos em conjunto. Já o rap eu não estou acostumada pelas mensagens que eles passam. Isso já me desanima e eu fico na minha. No que eu estou mais ligada mesma é no graffit que está se expandido e está muito bom e o break.è muito triste eu dançar e esse elemento fazer parte do Hip-Hop. Se eu falar que a culpa é toda minha estou enganada. Eu ficou muito triste quando por exemplo a gente organiza aqui vários eventos como Os Rivais e não juntamos todos os elementos, é uma falha. A casa do Hip-Hop por exemplo está a mais de 5 anos em Diadema, sempre que eles fazem festa está todo muito unido, todos o elementos.

nesse compeonado que fui sábado, eu vi o graffit e vi o DJ e vi o break, mas não vi o MC. Eu só vi um rapaz apresentando o evento, mas deveria ser um MC e tem vários MCs, aí vc vê essa falha de cada pessoa que está dentro de cada elemento do Hip-Hop. Eu não falo que faço parte do Movimento Hi-Hop, porque eu não vivencio eles ao todo.

você acha isso um problema?

eu acho.

Que importância o break tem na sua vida?

com o break eu tenho uma liberdade de me expressar. eu não gosto muito de falar, mas com o break eu consigo transmiti tudo aquilo que eu poderia está falando. para mim o break é isso: ele é um ferramenta que eu estou usando para mostrar para as pessoas a capacidade e o poder que ele tem, que eu tenho. Agora por ter meu próprio dinheiro, eu me sustento dentro do break, dentro do social, do trabalho que eu faço. E trabalho com as crianças que não têm nada, correm muito risco de vida. Aqui é uma área de risco social muito grande. Eu uso o break para tentar animá-las, deixá-las felizes, não deixar que elas fiquem com tanto problema, problemas todo mundo tem, mas pela idade que eles têm elas não precisariam passar por tanta coisa negativa. Então eu acho que o Break está sendo muito importante para mim por isso: pela transformação que estou fazendo, que estou multiplicando, é o mais importante.

e hoje? você falou que seu pai não gostava que você jogasse futebol ele gosta que você dança break?

Não muito. Ele já diminuiu o preconceito, mas ele está sabendo que isso está sendo o mesmo sustento, ele já manera. Mas se fosse por ele eu não estava dançando não, mas eu enfrentei ele. Se eu for ver tudo hoje em dia, é o homem que domina, a postura que o homem tem na sociedade, eu não vou poder fazer? qual o problema, eu acho que isso tem que ser para todos. Não pode generalizar. eu fiquei muito triste quando ele não me deixou jogar bola. Um rapaz que já não mora mais no bairro disse: eu pago para a sua filha jogar, eu pago uma escolhinha para ela jogar, ela é muito boa, eu gosto do jeito que ela joga. não eu não quero que minha filha faça esse tipo de esporte. Ela tem que fazer coisa de menina e não de homem.

Isso você tinha quantos anos?

12 anos. quando eu conheci o break eu tinha 15 anos. na época eu estudava a noite e faltava a aula para treinar, era uma febre para mim. todo dia eu tinha que vir treinar.

Aí você parou de jogar bola ao 12 anos?

Isso, e conheci o break aos 15 anos.

O break é uma linguagem de dança, muito grande.

você tem que dedicar, tem que correr.

quantas horas você dedica para seu treino?

de terça a sexta-feira

terça e quinta é meu treino individual

sexta é mais treino do grupo

são três horas cada treino.

o que acontece no treino é isso que você já havia dito, treina resistência e treinar alguns passos que para você é mais difícil.

Assim, eu tenho mais liberdade de criar em outros estilos free style e estilo mais na roda, mas no treino eu não consigo. Eu treino mais o que tenho dificuldade, aquilo que eu tenho que pegar mesmo. Free style, pop rock, cit work, dropping crew down são improvisados. Eu preciso treinar mais resistência que é freez power move. Agora eu tenho que treinar mais no treino individual. mas free style que é estilo pop rock, cit working.

Eu reparei que pelo menos em São Paulo e vendo as meninas lá em Campinas que tinha b.girls quase do Brasil inteiro, há uma diferenciação da dança de vocês da dança dos b.boys. Deu-me a impressão de que os meninos fazem mais movimentos de força e de resistência que é o freeze de cotovelo.

Que são variações de resistência tem muito impacto e resistência como você falou. E as meninas, é mais free style, mas estilo, mais ritmo. Aqui em São Paulo, nessa região mesmo eu vi muito isso, mas depois que eu conheci as meninas de Santa Catarina, mudou, minha visão mudou, mudou muito. As b.girls lá fora, estão evoluindo demais, mesmo os movimentos de residência, de power move, variação de força, de braço, as meninas estão fazendo. As meninas de Santa Catarina para mim elas são ginastas, mais power., são impressionantes e aqui as meninas são mais dançantes free style mesmo. Essa diferença que você vê é enorme.

Como você define essa diferença? ela é o que?

É assim, a mulher, as b.girls, elas pegam os movimentos que só as mulheres têm: eu vou treinar aquilo que aquela menina está fazendo. Já o homem, ele vai fazer aquilo que o homem está treinando. O b.boy faz aquilo que o outro está treinando, a b.girl treina aquilo que a b.girl está treinando. Por isso que tem essa diferença. Se eu entrar numa roda eu sei muito bem o que um b.girl vai fazer. Isso está definido, da mesma forma que hoje de um b.boy. Hoje a moda do b.boy é o “ai tché” e “triques” e powera, todo b.boy está fazendo isso. Agora as b.girls de Santa Catarina estão com mais powers, elas estão treinando o mesmo nível que um homem está treinando, então já é diferente. No decorrer dos anos: mulheres no mundo da mulheres, homens no mundo dos homens. Agora eu estou começando a mundar um pouco isso. Eu estou treinando o mesmo movimento que os meninos treinam. Porque se eu ficar no mesmo movimento que as b.girls ficam, eu estarei perdendo sempre e vai ficar essa diferença e não pode acontecer

isso: pow, homem tem mais força do que a mulher, meu é mentira. A questão é de equilíbrio e resistência, é treinar todos os dias, uma mananeira e flexão, está ótimo. Ter um bom preparo, ser mais responsável no seu treino, como os meninos falam comigo “Lu se alimenta bem, treina corretamente, faz exercício de resistência, estou evoluindo, ta pouco, mas eu vou chegar lá. È essa diferença que eu vejo, está dividido o mundo.

Você acha que está dividido por que? pode ser um jeito diferente de dançar, ou a b.girl supostamente não tem forças para fazer os exercícios de resistência e de impacto que os meninos fazem, ou é diferente mesmo?

O homem tem um pouco mais de força do que a mulher, mas nem por isso, a mulher não tem força, ela sim, tem força, mas ela colocou tanto isso na cabeça que por ser o homem superior a ela que ela não consegui, que ela não faz. Antes eu não treinava “fle” e eu estou começando a treinar “fler” agora. Por que os meninos podem e eu não posso? Qual a diferença? São os mesmos passos, os mesmos movimentos, se é para medir forças, eu vou treinar para medir força. Tem b.girls da Rússia, da França meninas ginastas que tem mais resistência do que os meninos, então não é uma questão de força, mas dela entender qual o papel dela, será de ser inferior ao homem ou todo mundo ser igual ou todo mundo ser igual? Todos tem a mesma capacidade, a questão é as mulheres não estão pensando da mesma forma que o homem.

A mulher não está pensando da mesma maneira do que o Homem?

Sim. Muitas vezes não se tem isso. Pelo que eu percebi os b.boys têm um objetivo: chegar, treinar, treinar, treinar e participar de um campeonato e vencer. Se B.girl tivesse essem pensamento, poucas vão ter. antes eu tinha esse pensamento: eu vou treinar, treinar, mais para mim. Eu vou dançar, por dançar, mas não é bem assim. Então para você concorrer a um campeonato, você vai ter um treino forçado para você dedicar. A maioria das meninas não fazem isso. Sabe, se acomoda.

Aí elas ficam dançando para elas mesmas. É isso?

Isso mesmo. Para elas mesmas, é serio. Por isso quando tem campeonato de b.boys, não tem muitas mulheres, se tem campeonato de b.girl, poucas participam, porque tem muitas b.girls, só que elas não têm a capacidade de entrar na roda e mostrar realmente o que elas fazem, não tem pensamento, até eu tenho as vezes insegurança, medo de algum

b.boy chegar em mim e questionar o que estou fazendo, me rebaixar. Nossa, mais depois de sábado, o que eu ouvi, foi um incentivo, agora não vou deixar ninguém mais. Se for para me questionar ele vai ter que questionar o que estou fazendo para eu evoluir mais, se não for para eu melhorar, não vou ouvir mais.

Eu já ouvi de uma maneira mais tranqüila, ou ate de forma mais agressiva foi de “pow, isso que você dançou ali foi bobagem, preste atenção nisso, preste atenção naquilo”.

Eu acho isso legal, porque eles estão vendo e entendendo o que você está fazendo e as vezes a pessoa de fora olha muito mais do que você acha, é interessante isso. Mas você chegar e falar: pow, ta errado o que você está fazendo, que isso, está ridículo, muda isso, você está fazendo isso para que? você não mulher? Treine os movimentos que são para mulheres, Pow, pelo amor de Deus, tem, essa regra agora? existe agora estilo de menino e estilo de menina agora? tem b.boy ignorante que fala isso e isso me revolta. Poucas b.girls hoje tem vontade de continuar. A união dos b.boys é muito grande, é muito forte. Mas entre as b.girls é cada um por si. E isso me dá mais força, mais energia de você continuar lutando, esses obstáculos, porque eu não gosto de nada fácil, gosto de quebrar muito a cara, mas quando eu consigo, aí eu falo, foi bom, se eu não nunca tivesse tentado eu nunca teria conseguido. Eu me senti muito mal quanto b.girl dentro do grupo afrobreaK em Campinas, foi do racha do Amazon aqueles b.boys do Belém do Pará, lembra? eu não entrei, eu simplesmente fiquei atrás da parede, a parede era os meninos, só vendo o que eles estavam fazendo. Eu me senti insegura, com muito medo da forma com que eles viam atacar, foi horrível para mim. Um pouco antes eu tinha desanimado do break, aí eu fui conhecer um outro estilo de dança que é a dança contemporânea.

A ta, em Campinas você já estava tendo contato com a dança contemporânea?

Nossa e muito. Eu já estava viajando na dança contemporânea muito mais do que no break. Esse preconceito. No contemporâneo o objetivo deles é treinar, treinar, eles chamam de ensaio, para ficar para ficar nas melhores companhias de dança do Brasil e lá todo mundo ficava em conjunto, não tinha esse preconceito, porque no contemporâneo e no balé tem mais preconceito contra homens do que mulheres e já no break, tem essa diferença. Mulher não sabe dançar nada, essa desvalorização, fiquei

muito triste. Eu vi que o contemporâneo é outro mundo, tem umas coisas ruins, mas para mim era tudo mágico, ia para espetáculos de dança, as pessoas elogiavam e criticavam, mas com críticas produtivas, no final a companhia se reunia, se abraçava, aquele sentimento, já no break eu não via isso. Eu via a menina desanimada eu via os b.boys criticando muitas vezes, todo mundo num mundo diferente, só que um grupo só. Aí eu fui desanimando e estava mais ligada no contemporâneo, aí apareceu o campeonato de Campinas, vamos participar, vamos. Aí eu estava treinando, treinei, treinei, treinei, mas eu não estava me sentindo segura de ir para a batalha. Eu lembro que na sexta feira eu falei: Felis você vai ver eu vou lançar um pop rok que eu nunca fiz na minha vida eu vou mandar um free style que eu nunca fiz na minha vida, aí ele disse: é isso aí Lu, vai mesmo. Ele me incentiva muito eu o amo. Passamos no show e aí foi uma barreira para mim e agora o que é que eu faço? Vamos lá. Ganhamos, todo mundo de se emocionou muito e vamos lá vamos racha. Quando eu vi aqueles caras, eu fiquei em pânico eu não sabia nem o que fazer. Era para eu chegar e encarar, não precisava os meninos chegarem e dizer: Lu é a sua vez, não precisava, eu deveria ter entrado e ter feito a minha parte, mas eu fiquei com medo, eu fiquei com medo sabe? Essa insegurança, pow, se eu não ganhar? Se eu não passar? Se ele me quebrar, Se ele for melhor do que eu? O que eu vou fazer? Porque eles tem um nome, eles tem um nível de quase todos os b.boys daqui do Brasil. Eles dedicam mesmo. Aí eu disse, não, os meninos vão segurar. Era o único grupo (nosso) que tinha uma mina que passou. Aí eu pensei, o que eu fiz? Eu poderia ter sido uma ferramenta para as outras meninas para treinar, dedicar e para mostrar e até mesmo montar um grupo de b.girls e competir. Esse medo, essa insegurança do que o b.boy vai me ver, vai me julgar, fiquei muito mal, muito mal mesmo. Depois eu fui entender o que aconteceu e eu vou encarar porque é meu estilo, a minha dança, cada um cria a sua dança, mas é a minha dança. É o meu sentimento que eu vou está expressando. Porque eu vou ficar com medo? Tudo bem, eles podem ter o melhor movimento, mas eu vou ter o meu. Ele não vai chegar no mesmo nível que o meu, eu não vou chegar no mesmo nível que ele, nos movimentos sim. Mas no estilo, não, porque é o meu e ele não dança. Depois eu fiquei muito decepcionada. Sei que vai ter a próxima em 2008 e eu vou fazer. Eu acho que muitas b.girls já passaram por isso que eu já passei.

Mas aí você tinha dito que estava envolvida com a dança contemporânea, foi para Campinas e ficou mal, mas você voltou para o break. Na verdade você não saiu.

Eu estava no break, mas ao mesmo tempo era com se eu não estivesse. Eu não estava treinando como deveria, não estava me dedicando ao break, e sim na dança contemporânea, não estava com sentimento, eu fazia o movimento por fazer. Depois de Campinas, foi uma semana toda de pensar, de reflexão. Se é o break que eu quero viver, eu vou conhecer a dança contemporânea, eu vou estudar, mas não vou deixar a minha cultura, pois eu sei que é ela que dela que eu preciso e preciso para ajudar muitas pessoas. A experiência que eu tive em Campinas foi muito grande. O break pode fazer uma transformação muito grande, principalmente para as meninas, independente de qualquer área.

De que maneira você acha que o break pode ajudar essas mulheres?

O break é uma das modalidades de dança que é muito forte porque tem muitas linguagens de dança nele e essa força, essa resistência que o break exige nos movimentos faz a mulher ter aquele valor, aquele amor, faz a mulher ter esse sentimento, é uma inspiração para muitas mulheres, porque da mesma maneira que eu vejo muitas mulheres lutando contra os homens machistas, que não entende o lado delas, então, isso é uma forma muito grande que estou colocando no break é que elas se unem em várias modalidades, várias áreas estão todo mundo junto, porque o break não pode ser isso para elas, mas ninguém mostrou isso.

Você está dizendo que o break pode ser uma forma de marcha contra.....

Pode e muito. O break pode lutar contra o homem, contra a mulher. Pode todo mundo se unir, pode sim, claro. Nessa divisão as mulheres têm medo de falar aquilo que elas pesam, da mesma forma que o homem tem, mas o homem não tem tanto aquele receio, o homem chega e falam dói a quem doer, ele já tem essa facilidade, mas a mulher não. Uma b.girl, poucas tem essa coragem de chegar e vou detonar agora e já era, vamos lá é agora, é agora, não tem. Homem, nossa, é muito fácil. Então é isso que falta muito. É os dois mancharem, mas é preciso é a as mulheres marcharem e conhecer. Eu falo muito do machismo, mas tem preconceito entre ambas, não tem união. Os b.boys mesmo que eles tenham diferenças na roda, saiu da roda, eles se cumprimentam, eles se abraçam, trocam aquela idéia. B.birl, está na roda e fora dela, é a mesma coisa, levam muito para

o pessoal. Como que as b.girls querem se unir para mudar o pensamento dos b.boys se nem elas se entendem? Eu tenho treta com meninas que eu nem sei o por que, não sei. Pelo jeito deu mostrar toda a minha fúria quando eu estou dançando, elas encaram de outra maneira, e já os homens não. Essa diferença é aqui, depois já era. Para as meninas não, é complicado.

Estou vendo!

Eu tb. Mas também pode ser um meio de manifestação contra sociedade muito grande.

É por isso que você anda estudando o Movimento Feminista.

Ando sim, porque gostei muito. Por que eu não sabia nada sobre a história da mulher, oportunidade eu tinha, mas não tinha essa cabeça. Colocaram na minha cabeça que mulher foi feita para procriar, trabalhar dentro de casa, segurar a pressão do marido e já era. Minha família colocou isso, mas eu não queria isso.

O que você está chamando de pressão?

Toda a pressão que homem recebe do trabalho ele descarrega na mulher, e aí que decorre a violência, eu vivo ao redor disso, mas nunca quis aceitar isso.

E você aceita hoje?

Não. Está pior, os dois podem conviver mais a mulher não pode depender do homem não, já mais. O homem não depende da mulher. Aí eu estava vendo as ações dos b.boys e das b.girls e não estava valendo de nada, aí eu comecei a conhecer o movimento feminista que foi através de um movimento de anarco-punk que teve lá na Liberdade e uma vez teve na República também, lá tinha uma revistinha que era “Mulheres Feministas” e estava contando história de mulheres através das gerações que revolucionou o mundo do anarco-feminismo, o nome do livro e eu não sabia. Isso é muito escondido, nossa eu não acredito, que as mulheres lutaram com força, com lealdade para tentar mudar o futuro, é muito bonito isso. Mudar para aliviar a dor que a gente está sentindo hoje e hoje está muito, muitas morreram e hoje ninguém está fazendo nada? Eu comecei a conhecer a estudar e eu vi que tinha uma visão da mulher muito ruim.

Você tinha?

Eu tinha, é que se mostra é que a mulher sempre usada, é um objeto, eu não quero se objeto de ninguém. Jamais eu queria isso: meu pai pensou que iria me criar até aos 18 anos e depois ia arrumar um homem para eu casar, para construir uma vida e viver assim, eu não queria isso. Eu queria construir a minha vida, trabalhar, crescer e ter as minhas coisas para depois, se caso acontecer, eu me envolver, mas seria consequência e não de assim de cara e eu vi que o movimento feminista foi um dos caminhos para mim que está começando a fazer minha parte: trocar idéias com as meninas, as b.girls. A gente estava conversando uma vez e eu disse para elas que elas têm que expressar o que elas estavam vendo dentro do break. Espero que tenha b.girl que vê da mesma forma que eu. Tem uma b.girl, acho que ela é de Campinas ela vai organizar um encontro só de b.girls lá e eu vou querer fazer aqui. Elas estão vendo que ao mesmo tempo que está crescendo o movimento do break, o movimento das b.girl está caindo. Poucas b.girls no decorrer dos anos no break, têm valor. Na história do break tem poucas, mas de b.boys é enorme, enorme, é triste. Azauana, Hocavela, umas meninas da China que esqueci os nomes delas, mas as minha referências são a Azauana, Hocavela, são referências hoje que as b.girls tem. Elas são da década de 80. Tem muitas b.girls que dançam, porque essa história? Não tem história, não tem história do movimento da b.girl no break. Falta, falta e é isso que eu vou começar a buscar, a entender, a conhecer e tentar mudar, né? aqui as meninas estão começando a entender, eu estou bolando um mini questionário para ver o nível das b.girls, como elas se vêem hoje como b.girl? como que elas vê as outras meninas dançando? Qual a opinião delas diante do preconceito que elas vivem? Tem muita coisa que a gente está tentando fazer como vídeos, criamos um blog é o “articulando b.girls” com essa idéia de movimento feminista assim.

Então tem um movimento surgindo das b.girls?

Tem. Estamos começando aos poucos. Tem que começar a articular os campeonatos que vou começar agora, pois antes eu estava desanimada. Agora vou voltar com tudo.

Você volta com tudo em função das leituras que você fez?

Também. Elas estão me ajudando muito. Eu estou muito desanimada para os campeonatos, porque eu vejo tudo a mesma coisa, não tem uma mudança, não tem. Sempre os b.boys generalizando as mulheres, isso que eu fico puta. Eu sei que tem b.girl que não treina, só faz por fazer, só para chegar na roda e falar que está fazendo, eu

sei que tem. Só que eles generalizam, são todas. A semana toda eu estou aqui treinando, dou aula e quando chega na roda tem que falar para os b.boys e não as b.girls, se falar e só por respeito, porque elas estão aqui, tem que falar. Tem um grande número de b.boy e um pequeno número de b.girl, cadê as meninas? Será porque a dança é muito difícil, não é. Tem que entender. Meu, o movimento feminista está sendo tudo. Eu quero a união, mas eu quero ver a mulher, a mulher mesmo, elas sendo respeitadas. Da mesma forma que eles falam dos b.boys eu quero que eles falem das b.girls, cambem os dois no conjunto, mas só vejo um, um sexo, não vejo os dois. Eles me dizem: você quer ser feminista, não, ao contrário, eu quero que o mesmo respeito que o homem tem eu quero que a mulher tenha, o mesmo respeito que você tem eu quero ter, eu quero ter, é meu direito. O mesmo direito que você tem, eu também tenho, qual o problema? Só porque eu sou mulher? Eu sei que eu tenho que me dedicar mais, mas muitas vezes, você desanima. Mulher para parar de fazer coisas é fácil, sabe? Não sei o porque, me irrita.

Mas me parece que você mesmo com tudo isso, você não desiste.

É eu não vou desistir, porque me machucaram muito viu. Em Campinas eu fiquei muito triste em função da minha participação e do que o b.boy falou. Eu sei, eu entendo ele, é a impressão que ele tem, mas isso me dá força e lendo livro.

Qual sua escolaridade?

Eu terminei o segundo grau e pretendo fazer faculdade de educação física.

Eu gosto do grupo porque ele dá essa explosão, para acabar com essa história: você é do hip-hop se você estiver com aquele rótulo lindo e maravilhoso, mas se você não tiver essa roupa, você não faz parte do hip-hop. Quebramos isso, colocamos o movimento punk, temos um influência dos índios, dos negros, mas dos punks é muito grande e aí eles colocaram isso dentro do break. Aí começamos a entender que para fazer parte do movimento hipo-hop, eu tenho que ser eu. Eu não posso ser aquilo que está colocado para eu ser? Então, é mais ou menos por aí e a gora precisamos do movimento feminista, tem que ter para mudar dentro, unindo com ele para as pessoas entenderem que as mulheres têm o seu valor, somos independentes.

É interessante o movimento que você faz que a partir de negar esse lugar da mulher submissa que tem segurar o tranco da marido, aí você rompe com essa

história, tudo bem não conseguiu jogar bola porque seu pai não deixou, você, vem para o break e vem para um grupo que está rompendo com esse modelo de ser b.boy (camisa e calça folgadas).

Isso está errado, você anda do jeito que você quer. Hoje eles dizem: ela é o hip-hop porque está com o cabelo raizado, calça folgada. Hoje para quem me olha eu não sou nada, sou apenas uma intrusa. Porque eu não ando do jeito que essa pessoa quer.

Bom, aí você percebe dentro desse movimento que as mulheres estão de um jeito que você não gosta, e não é para você, aí você busca outros caminhos que parece ser o movimento feminista para abrir mais.

O afro break é um grupo com b.boys e b.girls ativistas. Eles estão querendo conhecer várias culturas para tentar unir e não descartar ao mesmo tempo em que os movimentos das mulheres. É o movimento mais forte que está tendo e break tem que ser da mesma forma e o hip-hop também tem que ser da mesma forma. Se o DJ está discotecando a menina também que está também, não porque ela é gostosa.

Entrevista II

Você já me disse que não é um b.boy. O que você é e o que te diferencia de um b.boy?

Crew dance tem vários estilos. Quando você fala crew dance, é o mesmo que você falar dança de salão e outros estilos que tem ramificações, como na dança de salão tem a salsa, tem o tango, tem gafieira. Então, no crew dance tem vários estilos também: tem o breakin que são os b.boys, tem o lookin, quem dança o lookin é looker, tem popin, cr.... freestylin, tem house. Eu danço mais lookin e popin. Para definir, acho que você viu lá na Galeria, o lookin é um estilo que tem mais influência dos anos 60, com o funk, tem mais a ver com a raiz do crew dance em geral. Tem um movimento mais swingado e tal, tem todo um movimento de braço, de apontar de palmas e o popin é aquele que tem mais contrações musculares tipo robô e o break é mais no chão, que é mais famoso.

Então você é um?

Looker e poper. Looker e poper andam sempre juntos, o pessoal também chama de funk stail.

Então eu te chamo de?

Looker é mais conhecido, mas eu comecei como b.boy.

Você faz parte de alguma equipe?

Discípulos do Ritmo que sou um dos integrantes e Funk Fanático que eu sou o diretor

Quanto tempo você está em cada uma delas?

No Discípulos do Ritmo eu comecei com aspirante em 2001 e o Funk Fanático nos começamos em 2003.

Quando você começou da dançar o lookin ou o break?

No geral eu comecei em 1999, no breakin, mas era coisa de criança eu ia nos treinos do meninos e uma vez ou outra eu treinava com um amigo que antes tinha um grupo, mas depois ele começou a treinar sozinho free stylon, e começou a treinar perto de casa, mas eu ia lá só para ver, eu era muito tímido aí eu não me jogava tanto. Aí como era só ele e meu primo ele me ensinava algumas coisas e aos poucos foi indo aí ele começou a me levar para as festas, para os grupos, foi assim que eu conheci os discípulos do ritmo. Eu não tinha lugar para treinar, eu comecei a tampar buraco, se alguém faltava eu cobria. Eu tinha facilidade para pegar coreografia, aí eu comecei fazer parte.

Qual é a sua relação com o breakin e com o lookin

(risos) Cada fez mais estou envolvido por isso. A vida que eu tinha antes é diferente da de hoje profissionalmente, socialmente: quando eu saio de casa é para dar aula, quando

eu vou para uma festa é para dançar, quando eu saio com amigos, são amigos da dança ou do grupo e quando eu estou sempre pensando na minha aula ou algum passo que eu vou treinar.

O que você está chamando de outras coisas que você fazia na sua vida?

Os amigos de infância, eu jogava bola com os amigos, até vida familiar assim, agora eu não tenho muito tempo assim, aí é meio ruim. E outras coisas que eu fazia assim, eu era meio esotérico assim.

Hoje você é mais o que?

Sou looker. (risos)

Você disse algo ligado a religião ou algo esotérico.

Não religioso. Mas ligado a signo, horóscopo, sempre no meu quarto tinha incenso, procurava arrumar tudo certinho e ta e pesquisava umas coisas disso e aí começaram a passar algumas coisas, porque se não você fica meio bitolado assim.

Você disse que não tem mais essa prática, vamos dizer assim, uma prática esotérica, mas você tem outra coisa?

As vezes eu leio coisas budistas, mas não sou budista, eu sempre leio e me ajuda, mas é coisa bem distante. Pois não tenho tempo para praticar e acabo de distanciando de dessas coisas.

Você dá aula todos os dias?

Agora sim. É minha fonte de renda.

Você dá aula só aqui?

Não. Aqui, numa academia na Lapa, na Vila Madalena. Agora estou com dois projetos na Prefeitura em duas instituições que eu trabalho pela Prefeitura e eu dou work shop para profissionais também. Eu tenho trabalho pela cidade inteira.

Como foi o seu primeiro contato com o break? Pergunto isso para saber da sua sensação que você teve nesse primeiro contato.

Depois que eu comecei a dançar que veio um *flax back*. Eu sempre andava com meu irmão, a gente anda de *skat*. Perto da minha casa tinha um Itaú e o pessoal dançava na frente, tinha tipo um haalzinho coberto. Isso em 1993 e depois esse lugar no Itaú ficou histórico, algumas pessoas famosas saíram de lá: os breakers saíram de lá e hoje eles fazem o Master Crew que a melhor campeonato de breakin que tem no Brasil. Vai acontecer em dezembro. O mister fique e o bispo, são de lá. Esse Itaú fica lá no Carrão. Meus amigos sempre iam e eu tinha vontade de ir vê-los treinar break, e eu fui uma ou duas vezes e aprendi umas coisinhas bestas e depois passou. Pedois que eu comecei a

dançar em 99 que veio o flax back, eu já dancei lá, eu reconheci, aquele lá é o mister fique. Minha mãe hoje me diz: há você sempre gostou de dança. A minha família tem o costume de dormir de madrugada, na TV cultura, não sei se ainda passa, mas passava sempre musicais, espetáculos da dança e isso era sempre de madrugada isso, eu acho que a minha ligação é com a dança em geral, sempre eu quis dança e o breakin apareceu na minha vida e fui me envolvendo cada vez mais.

Você nunca fez nenhum outro estilo de dança que não fosse o break.

Depois fiz algumas aulas de sapateado, mas sempre foi crew dance. Eu já fiz um pouquinho de tudo: house, break...

Tem alguma coisa, por exemplo do sapateado que você leva para a sua dança?

O sapeado e crew dance tem muita coisa a ver. O sapateado americano por ser algo da cultura negra também. Até a sapateado é considerado um crew dance, foi criado pelo povo, né? Não sei, não dá para ver claramente, mas tudo é válido na bagagem, se eu fizer jazz, dança clássica tudo estará de alguma forma presente na minha dança, vai construindo o meu estilo.

Você consegue relatar algum fato ou alguns fatos na sua vida, vc já relatou que sempre esteve ligado na dança, que isso está presente na sua dança, nos seus movimentos?

A família. As festas de família. Minha família é ligada na cultura negra, tinha o Camilo que era amigo da família, ele era tipo DJ, era colecionador de discos e quando chegou CD ele jogou tudo fora e comprou tudo em CD e ele era quem tocava nas festas, então quando eu comecei a dançar eu ia às festas de break eu escutava as mesmas músicas que eu escutava nas festas de família quando eu via meus tios brincando, acho que desde aí já vinha uma identificação.

Que festas eram essas? O que rolava?

Não era um baile. Era por exemplo, um churrasco: o cara tocava uma música lá e as pessoas ficavam felizes e começavam a dançar e na sala ficavam as mulheres e as crianças. Não era um baile.

O que o pessoal dançava era música negra.

É, o pessoal dançava passinho.

Quando você está dançando o que você conseguiu perceber no seu corpo? O que te motiva a dançar? O que você pensa quando está dançando, ou o que acontece? Que força que você acha que está presente em seus movimentos?

É meio estranho isso e difícil de explicar, porque o loker e o popin, mais do que o breakin, é mais sentimento mesmo. É legal você perguntar isso porque tem festa em que

eu vou se não toca a musica que eu não goste, eu não danço mesmo, tem festa que e vou e não danço, mas tem festa que eu vou e dá vontade de dançar a noite inteira, é coisa de entrega mesmo. Quando você dá o primeiro passo parece que você sai daquilo em entra num estágio de alfa e volta, você vai prestando atenção na música até sair. Se você observar no lokin é muito isso, dá para ver que o corpo flui com os movimentos naturais, não sei como explicar direito para você.

Que relação você faz do que precisa, você disse a música, para você dançar. Tem outras relações que são estabelecidas ou para dançar ou quando você está dançando?

Todo o clima da festa, até o meu. As pessoas que estou numa festa. Se eu estou com meu grupo numa festa e está todo mundo curtindo numa legal, eu danço diferente, eu faço coisas mais naturais e quando tem algum dançarino que é meio rival, eu faço movimentos mais forte, que eu ensaiei mais, aí é uma coisa mais ensaiada, mas quando eu estou com meus amigos, é uma coisa mais espontânea, é como se estivesse num baile mesmo.

Você falou do racha. Fez uma diferença do que é uma roda, algo mais divertida e o racha. Eu queria que você explicasse um pouquinho mais. O que é o racha e o que é a roda e que tipo de sentimento está envolvido nisso e até um terceiro, que é o palco.

Na roda, vamos dar um exemplo assim. Roda e racha, ou você dança com os amigos ou rachando. É uma coisa assim: o futebol. Um jogador faz por prazer, é lógico, e ele joga pelada na praia com os amigos e depois ele faz um jogo Corinthians X Palmeiras, ele vai jogar com prazer e mais gás e vai dar o máximo dele. Então, na roda é a mesma coisa. Na roda ok, eu só vou brincar, eu não quero fazer nada para impressionar, eu só quero curtir e isso também vai impressionar as outras pessoas também, com improvisação, é lógico. Mas quando você vai para uma batalha, um campeonato, e pode acontecer numa roda aparecer um cara que desafiar você e apontar na sua cara e ter que dançar, aí você tem que ir lá e mostrar que você é o cara mesmo. Aí você tem que fazer os movimentos que você ensaiou: as coisas de impacto mesmo. Quando a gente está na roda, a gente não faz nada de mais, a gente guarda tudo na manga. Aí quando vem os caras, solta aquele ranço, né!? mas não é o sentimento que eu goste. É difícil eu entrar em batalha, é mais natural é mais natural isso nos b.boys. Se você for entrevistar mais, verá isso mais nos b.boys. Lokin e popin, não tem tanto. Acho que a diferença é essa: quando você dança para racha, você tem que mostrar que é o melhor mesmo e quando é a roda, você vai e dança.

E qual é a diferença no palco?

No palco é mais artística mesmo. Tem mais interpretação, é mais ensaiada. Realmente tem o tema que a gente trabalha e o grande diferencial é o grupo, então, se você so acertar não vai dar certo, como o coreógrafo, você vai fazer uma coreografia que todo

mundo vai gostar. Vai ficar uma coisa mais homogênea, é mais frio, porque você está no palco e as pessoas, longe. Tem marcações, mas é uma coisa que eu gosto também. É uma parte artística que você trabalha: você presta atenção em música, nas formações no palco, nos dançarinos, na luz, no tema que você vai trabalhar.

Você considera esses três como uma possibilidade de expressão (a roda, o racha, o palco) ou considera um desses primordial?

O mais importante para mim é a roda. Não sei o que pode acontecer na minha vida depois, eu posso não ter mais isso como profissão, eu vou largar roda? não. Eu vou largar o racha, vou largar o palco, vou largar a aula, mas a roda? não pretendo largar a roda, mesmo que eu não esteja na minha melhor fase, eu quero está indo às festas. O primordial para mim é a roda. então tem esses três lados na roda, para mim. Tem a roda que a parte de diversão mesmo, tem o racha que um desafio pessoal mesmo. O racha, para mim, não quero mostrar que sou o melhor não, e aquele cara não é, mas é uma coisa de auto-afirmação.

Tem que mostrar que é o cara?

É tem que mostrar que é o cara. E tem o profissional, nas aulas que eu dou e na companhia e no meu grupo que faço uns trabalhos legais.

Você já fez outra coisa a não ser dá aula?

É a minha primeira profissão.

Agora terei que falar de b.boys e b.girls de modo geral. Eu queria saber como você percebe esses espaços tanto das b.girls como os dos b.boys no break?

Acho que você já percebeu que eu sou meio contra as batalhas, né? porque eu acho que sai um pouco da essência da *street dance*, ela é uma dança que surgiu nos *clubs*, não surgiu com esse negocio de briga e tal. Surgiu como diversão, e como no break tem muito isso, a dança distorceu muito. Outra coisa, alguns não se consideram b.boys, alguns treinam repetição mesmo, alguns tem um visual, que faz parte mesmo, sabe!? Então o pessoal vai lá e já se acostumou ver isso, então na dança o mesmo importante é a execução. O que eu não gosto muito dessa nova geração é isso: eles só pensar em ir lá e executar um movimento difícil, diferente, e isso acaba distorcendo tudo e é uma coisa que eu não gosto.

O que você está chamando de distorcer?

É que sai com conceito original da dança do break. Porque quando você tem uma batalha, como eu falei, você ensaia os movimentos para ser melhor do que o outro. Então se eles querem fazer só isso, só vai treinar movimento e esquece da dança, entendeu? Para o leigo isso não importa: se o cara dança no ritmo, se ele tem estilo. O importante é se ele gira, se dá mortal, se ele faz contorcionismo, é o que os b.boys da

nova geração faz né?! então você vê muitos campeonatos e você acha que está vendo um *cirque de soliel*. Não estou dizendo que é ruim, só que para mim, não é dança, aquilo. Muitos campeonatos são assim e muitas crianças vêm, vão começar e vêm aquilo como referência, perde o lado cultural, dançar por prazer mesmo. O que para mim é mais importante. É o que tento levar para os meus alunos. Respondi, será? Se não, pode me perguntar de novo.

Você acha que o mesmo espaço que é dado para o b.boy é dado para a b.girl?

Acho que é o mesmo espaço. No breakin, no popin em geral, como no skait, é uma cultura um pouco agressiva entre asparas, tem coisa de mais atitude, então eu acho que isso espanta mais as mulheres, mas eu não acho meio machista, só é mais radical como nos esportes radicais tem mais homens. o hip-hop é assim e tem menos mulheres por isso. Mas as portas estão se abrindo para mais mulheres e é uma cultura que está saindo cada vez mais do gueto, um circuito mais fechado, é um pessoal mais de cabeça aberta,então você chega numa festa de b.boys, você chega de calça jeans justa ou com um estilo nada a ver, ninguém vai te olhar torto. Antes era assim, tudo em estilo padrão: agasalho, toca, e se entrasse alguém diferente, eles iriam olhar e achar estranho. Agora, se tem uma pessoa nada a ver, é lógico que essa pessoa não dança, está ali para apreciar. Eu acho isso um ponto positivo.

Você disse que essa diversidade o break comporta. Você acha que isso se dá na mesma medida no movimento hip-hop como um todo, no geral?

Eu acho que o hip-hop está bem mais aberto. Porque quando nasceu era no Bronx, nas festas de lá e só o pessoal de lá freqüentava, só o pessoal de lá dançava isso cada vez mais está se expandindo isso. Então você não pode dizer que o hip-hop é uma arte das pessoas da periferia, ele nasceu lá, mas agora está em todo lugar. O grafite está em galerias de Nova Iorque, as mais nervosas. O *street dance* está na Europa, os MCs estão nas melhores gravadoras, é uma cultura mundial.

Você faz parte do hip-hop?

Creio que antes eu era mais (risos). Não sei. Eu via coisa que eu não gostava. O que eu não gosto muito é que tem muito ego né?! Pessoas de cabeça fechada, tanto os *rappers* quanto os b.boys e aos poucos eu fui me afastando, não e afastando, mas vendo outras coisas também e hoje sou dançarino. Creio que eu não faço parte do hip-hop: eu não estou em todo show de rap e não vou ver um encontro de grafite, para mim, ser do hip-hop é isso.: você freqüentar o meio, não freqüentar, mas viver esse meio, consumir, escutar rap toda hora é uma coisa natural em você, isso eu não faço. É uma coisa que eu admiro, se eu vejo alguma coisa de grafite eu compro a revista, compro CD, baixo música,. É uma coisa que eu escuto também. É uma cena: eu sou dançarino, sou loker e vou nas festas.

O que é preciso para ser um loker? Ou um b.boy? ou um b.girl?

Primeiro é gostar da dançar e praticar muito, como em qualquer coisa que você que fazer, então você tem que viver isso de fato.

Dentro desse grupo que você participa, eu queria saber como é seu processo de diferenciação, como é o Flip e como é diferencia dos outros que estão no grupo?

Nesse que eu sou integrantes a Companhia Discípulos dos Ritmos que é profissional e como é uma companhia e não é como os outros grupos como os de bairros, os de amigos que resolveram montar um grupo. O Frank Jara que é o diretor de nosso grupo, ele teve a idéia de montar uma companhia e foi chamando os dançarinos que estavam mais capacitados e que tinham a capacidade de fazer o trabalho que ele estava propondo. Somos em 14 dançarinos e isso foi em 1999, teve uma rotatividade e cada um é de um lado, eu sou do Carrão, tem gente de Suzano, tem gente de Taboão, do Campo Limpo, do Ipiranga, tem brancos, negros, é bem diferente cada um.

Em que o Flip é diferente?

Sou o único gay da companhia (risos). É uma grande diferença. Mas isso não faz tanta diferença. Mas eu não vivo no meio gay, mas várias coisas que eu faço que são diferentes. Eu era o mais novo, hoje sou o segundo mais novo e eu entrei muito jovem. Quando eu comecei a ensaiar com eles, eu tinha 17 anos e o segundo tinha 24, eu sempre fui o Lipinho, o pessoal me chamava de boquinho, sempre teve esse lado de pai assim, meio que eles cuidavam de mim. Eu comecei a sair de casa por causa da companhia, como todo domingo tinha ensaio e foi aí que eu comecei a sair para o mundo e parei de ir a igreja.

De que igreja você era?

Eu era evangélico. O bidu que era um menino que eu fundei com ele o Funk Fanático ele define o Flip assim: gay, tatuado, vegetariano e preto.

Você se auto define assim também? Esses nomes dão conta de definir o Flip?

Talvez, algumas coisas né? não tudo. Dentro do essencial, do visto é né? sou vegetariano, sou certinho, não sou over.

É interessante essa coisa que você sai da Igreja e vai para uma outra coisa. Gostaria que você percorresse um pouco isso.

Eu sempre fui desde criança, a minha família, minha mãe minha avó também é evangélica. A break abriu muito para mim. Quando eu comecei a dançar, eu comecei a fazer coisas diferentes: conhecer pessoas diferentes; comecei a sair do meu bairro.

Você começou a dançar ainda evangélico

Ainda era evangélico, quando eu sai era 2001. eu comecei a dançar em 1999, então formam 2 anos.

Você passou dois anos entre cá e lá, se podemos dizer assim. Existia conflito?

Existia. Eu sempre fui curioso. Sempre conheci pessoas mais velhas e ficava conversando e tal, aí começou a abrir minha mente e aí fui vendo que eu não concordava. Depois de um tempo eu virei vegetariano e comecei a me descobrir gay, de fato eu me descobri coisa nenhuma. Isso foi depois que você saiu da igreja. Mas era uma coisa que eu já tinha em mim, eu acho. Aí você vê aquele discurso machista, às vezes, preconceituoso e aí eu comecei a ter um olhar mais crítico né !? e conheci mais coisas. Aí fui me afastando de vez e os ensaios eram no horário da igreja, aí tive que sair.

Não tinha nenhum conflito entre o break e a igreja?

Claro que não. Eu tenho vários amigos que são evangélicos ativos e dançam no grupo normalmente, mas não tem nenhum conflito nisso. Nesse domingo teve um casamento do Andrezinho que é evangélico. Mas dentro do grupo tem outros que são evangélicos.

Eu vi em Campinas um grupo que era de b.boys evangélicos.

Tem bastante.

Mas aí eles tinham tipo um camisa que dizia: Jesus... alguma coisa assim. Era um break de Jesus.

Aí é um break que se formou na Igreja. Para mim não tem nenhuma diferença. É a mesma coisa de ser músico e frequentar a igreja. Acho que não tem conflito.

Você acha que tem algum conflito do break na igreja protestante? Tipo como instrumento de evangelização?

Não. Como no balé não tem, como o sapateado não tem, como nenhuma dança tem, nenhuma cultura tem. Há não ser por exemplo: ser gótico e ser evangélico, eu acho meio estranho.

Nem a capturação das igrejas por esse ritmo? E eu queria saber se você conhece a formação disso? Eu fico na dúvida se a utilização do break se dá pela função de que os meninos já dançavam break e são da igreja ou ela utiliza para conversão.

Tem de tudo. As vezes é um cara que dança e tem a idéia, muitas vezes os evangélicos se afastam do meio em que vivia e derrepente ele quer continuar a dançar e monta um grupinho, é fácil encontrar adolescentes que querem fazer *street dance*. Eu já tive várias propostas para dar aulas nas igrejas, já tive vários alunos que são de igreja e dizem: ah! Eu dou aula lá. Acho que existem caso e caso. Tem grupo de usa isso para pescar, como chamariz e tem grupo que está lá, tipo vou montar um grupo de break e monta.

Quanto a questão gay. Como você percebe isso ou no break, ou no lokin.

Você diz se tem algum preconceito?

É.

Não. Eu sou da opinião que gay é um estilo de vida, e se for pensar assim, eu não sou. Eu não tenho três jeitos nenhum e se eu não falo, ninguém sabe, mas eu sou 100% autêntico no meio e as pessoas lidam de boa, a maioria das pessoas sabem, eu nunca tive nada de preconceito e eu falo mesmo, como se fosse normal, não com todos por que eu não vou falar no microfone. Se eu estou com dois caras do meu grupo e duas pessoas que não são tão próximas, eu falo: ah ontem eu saí com o fulano ontem, foi legal, nos fomos fazer tal e tal coisa. Então, acho que teria preconceito se eu fosse afeminado. Mas o engraçado é que o meu primeiro namorado também era b.boy, mas ele hoje é travesti e todo mundo conheci, hoje ele chama Bionda.

É o que mora no Campo limpo?

É sim.

Eu o conheci em Campinas. Ele é muito próximo do pessoal do Afro Break.

Então, ele foi meu primeiro namorado. Em 2002 que a gente namorou. Muita gente sabia que a gente namorava, mas a gente nunca teve nada. Ele tinha alguns problemas porque era meio porra louca, mas nada muito sério. Muita gente respeita ele. Todo mundo fala que hip-hop é um meio machista, mas eu não acho. Eu que estou dentro, não acho. Talvez se fosse no rap, seria um pouco mais, não sei. Eu acho que é uma questão de atitude.

É porque eu vi na página da CUFA uma lista de discussão a partir de uma pergunta que era: o que vocês acham da entrada de gays no movimento hip-hop? Vamos montar um grupo de rap com homossexuais e o que vocês acham? Tem comentários de todos os tipos, mas a imensa maioria era: olha, que os homossexuais vão dançar axé, não vem para o rap nacional não, porque a gente demorou muito tempo para consolidar um movimento que não serão vocês que vão destruir a parada.

Acho que no rap é mais fechado assim. Mas muitas pessoas falam por não tem contato próximo. O Frank mesmo é um cara assim, tradicionalzão, assim. Tipo ele fala as coisas, não concorda muito, mas me respeita totalmente, ele tenta me convencer a todo tempo, muitos dos meus amigos aceitam, mas sempre pegam na brincadeirinha, hoje é a sua cura, mas brincando, mas se eu chegar com um namorado, eles vão tratar com maior respeito. Eu acho que tem algum preconceito como tem no mundo em geral, não é só do hip-hop.

Existem outros b.boys, DJs, loker gays?

Deve existir, mais eu não sei.

Você foi o primeiro que eu tive contato, isso muito em função do Sidinei. E parece que essas coisas ficam meio debaixo dos panos. Conheci pessoas que conheciam Rapers que eram gays, todo mundo muito subterrâneo. Do tipo eu não revelo nada para ninguém, mas faço as minhas paradas.

Mas acho que isso é meio natural assim. Se você perguntasse para qualquer um: você conhece algum b.boy gay? É meio complicado. Ou você conhece algum psicólogo gay, não psicólogo é fácil.

Não pode servir de exemplo.

Jogador de futebol, também não dá. É difícil você chegar e perguntar, vc conhece um bláblá gay?. É meio debaixo dos panos sim. Eu não vou com a camisa do arco íris. Então não todo mundo que sabe. O pessoal do Afro Break sabe que eu sou gay. Várias pessoas que convivem comigo, mas não sabem. As vezes eu falo com as pessoas bem próximas assim, aí, um dia eu estava falando com um amigo meu, o Frank, ele é um cara muito fechadão e todo mundo tem medo dele e eu sou tipo um filhinho dele, todo mundo diz que ele é muito fechado, mas antes era pior, mas quando ele soube que eu era gay, abriu muito mais o mundo dele. Mas como assim Felipe, você é gay? Não você namora a bláblá... só porque fico com ela abraçado e o pessoal acha que eu não sou gay, eu imagino isso. É mais debaixo dos panos, mas não enrustido. O bionda, o Thiaguinho deve saber, ela tem outros casos de b.boys assim.

Qual nome dela?

É Bionda, mas agora é Cris para ficar mais mulherzinha.

Eu achei interessante, porque em Campinas e como era um campeonato nacional, tinha gente do Brasil todo, e muita gente a conhecia. Eles falavam: ele era um b.boy, dançava pra caramba. Pelo menos eu não senti, pelo menos no Afro Break, o grupo que eu estava próximo, uma discriminação.

O pessoal não tem preconceito não. É uma outra relação.

Você faz alguma ação militante ou política? qualquer uma: gay, negro, hip-hop?

Não.

Você disse que está com uma proposta que é de trabalhar com oficinas na prefeitura.

Mas é remunerado.

Seu trabalho é como dançarino também? Ou como arte-educador?

Trabalho com crianças. Eu estou com duas oficinas: uma na vila Guilherme, outra em Cotia. Mas nunca fui nenhum militante.

O que você acha que pega mais na sua vida? Dificuldade de vida? (a questão de racial, a questão de classe ou ser gay). O que te incomoda mais. Ou que tenham outras que eu não disse.

Eu costumo dizer para meus amigos que vivem nesse mundo que eu criei num mundo meu, nada disso faz diferença, eu sou eu 100%. Tem dia que eu estou sem grana nenhuma e peço emprestado. Acho o que mais me incomoda agora é financeiro. Questão de raça e de opção sexual, eu nunca tive problema, com meu pai agora. Ele está sem trampo. Eu estou uma fase profissional ótima, não faltando nada em casa, está ótimo. Ele fica sem trampo, fica meio assim, com o ego baixo, auto-estima baixa.

Você disse que criou um próprio mundo que essas coisas não fazem mais diferença para você, você atribui isso a dança?

Sim. Com a dança eu descobri mesmo: dá valor. Por isso eu acho legal trabalhar em oficina com criança de baixa renda, é uma coisa, tipo o pessoal de classe alta tem o dinheiro, eu tenho o dinheiro, já é uma coisa que levanta seu nariz. Se você achar o seu talento, uma coisa boa em você, é o que vai empinar seu nariz. Acho que é bom, dá segurança: eu sei o que eu faço. Tem uma coisa no mundo que eu faço bem, encontrar isso em mim, foi o *muster*. Eu esta muito bicho do mato, não falava, Sá abria a boca para dar risada, ficava no meu canto e quando falava era tipo um a um. Aí deu um *up* comecei a falar mais em público e com isso fui conhecendo bastante pessoas e fui me envolvendo assim.

Esse bicho do mato vinha por que?

Não sei. Sempre fui muito tímido. Até agora, mas eu escondo essa parte tímida. Tem algumas ocasiões que me pego tímido: caralho não consigo falar isso que eu quero. Sempre fui muito tímido e a dança me fez descobrir um outro lado, para me dar uma segurança para eu ser eu.

O que você pensa na hora em que você dança?

No palco, uma coisa que eu penso é fazer tudo certinho para passar uma coisa boa para quem está assistindo. É uma coisa que eu gosto, é como você está assistindo um filme, uma peça de teatro, um show de música. É uma coisa que eu tenho que tirar das pessoas é aquele sorriso que sei lá porque sabe? É legal ver isso. Saí um sorriso em fazer nenhuma palhaçada. Então é uma coisa que eu tento passar, uma energia legal quando danço. Tanto para as pessoas saírem legal quanto para você faz alguma coisa leve e gostou, e tanto para inspirar as pessoas, fazer isso o que eu faço e fortalecer mais. É inspirar pessoas numa coisa que eu curto muito. Então quando eu vou na roda ou na festa tem pessoas mais negras assim, me vem e gosta, e nas aulas. Eu fico muito feliz quando as pessoas me dizem: oh Flip, você é uma inspiração para mim. Á semana atrás um amigo falou, agora é meu amigo: você é meu pai na dança. Eu fui o professor dele no loker e hoje ele é um bom loker. Inspirar as pessoas é muito legal. Na roda é uma

coisa muito especial, é o meu momento. É o momento que estou lá e o que der vontade de fazer, eu faço.

Da forma que você dança basicamente ensaiada, existe um momento de improvisação?

Você tem que ensaiar muito a técnica para quando você for improvisar sair um improviso com técnica.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)