ROBERTA GRANGEL DA SILVA

EXPERIMENTAÇÕES JUVENIS: nas trilhas do *Hip Hop*

ASSIS
2009

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

ROBERTA GRANGEL DA SILVA

EXPERIMENTAÇÕES JUVENIS: nas trilhas do *Hip Hop*

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para obtenção do título de Mestre em Psicologia
Área de Conhecimento: Psicologia e Sociedade.
Orientadora: Dra. Soráia Georgina Ferreira de Paiva-Cruz

ASSIS
2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Silva, Roberta Grangel da
S586e Experimentações juvenis: nas trilhas do Hip Hop / Roberta Grangel da Silva. Assis, 2009
106 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Soráia Georgina Ferreira de Paiva-Cruz

1. Juventude. 2. Cultura. 3. Hip-hop (Cultura popular jovem). I. Título.

CDD 155.5
301.2

Aos meus pais: Aderbal e Marta,
por significarem para mim a expressão viva de AMOR.
Ao meu avô Tonico (in memorian),
- PRESENÇA VIVA! -
que ensinava à família que
"o saber não ocupa lugar".

AGRADECIMENTOS

A Deus e a Nossa Senhora, por me darem força e me impulsionarem a produzir saberes vivos e por me permitirem desvincular minha fé do crivo das racionalidades e dos saberes!

Aos meus pais Aderbal e Marta, por terem cultivado o amor ao conhecimento desde sempre e por não pensarem em medir esforços para me apoiar integralmente na realização desta pesquisa, sem eles esta Dissertação não se construiria. Agradeço por serem presenças vivas que potencializam a minha existência.

À minha irmã Renata, pelo companheirismo e especial amizade, que torna minha existência potente e alegre.

Aos meus avós (*in memorian)*.

À vida por possibilitar a criação de tantos mundos, de tantos encontros com pessoas, amigos, amores e autores.

À minha amiga Flávia Cristina Silveira Lemos, por me inspirar desde a graduação em Psicologia a tecer pesquisas que não sejam reacionárias e que afirmem a vida. A ela minha admiração e gratidão por sua amizade e por ser generosa ao dividir idéias, dúvidas, avanços e retomadas.

À minha orientadora Soráia, pela especial amizade que foi construída desde a graduação e sedimentada ao longo das produções intelectuais que pudemos tecer juntas. Agradeço também por não medir esforços em seu enorme investimento e dedicação durante a elaboração deste trabalho.

À Capes por financiar parte desta pesquisa.

À minha amiga Eliana - uma amizade que se construiu durante o período de Mestrado e que se estenderá pela vida -, com quem posso dividir alegrias, lágrimas, dúvidas, pensamentos e sucessos.

Aos amigos que potencializam minha existência: Pe. Gonzaga, Neto – além de me presentear com sua amizade, me ajudou com a edição das fotos para a Dissertação –, Gilson, Nina, Brener, Rogério – que também me auxiliou em minhas dúvidas com informática – Elisângela, Ju, Fran, Diego e a todos aqueles que são fachos de luz e que não tiveram seus nomes citados.

À minha prima Lucila, por ter realizado a correção lingüística e por sua especial amizade.

Ao Danilo Henrique Divardin, pelo carinho que me incentivou desde o início e por ter revisado o trabalho.

Às professoras Glória Diógenes, Heliana Conde e Estela Scheinvar pelas sugestões de leitura e pelo diálogo profícuo.

Aos professores Luís Antônio Francisco de Souza e Raul Aragão Martins pela amizade, pelas trocas e pelo acolhimento neste processo de construção de saberes.

Ao professor Hélio Rebello Cardoso Júnior, que me auxiliou a iniciar a trajetória de pesquisadora, por suas contribuições valiosas durante o Exame de Qualificação. A ele minha respeitosa amizade e admiração.

À professora Sônia Mansano pelas valiosas contribuições no Exame de Qualificação.

Aos professores e funcionários da Unesp – Campus de Assis-SP –, em especial ao professores José Luiz Guimarães (*in memorian*) pela dedicação que tinha para com a Universidade e ao professor José Sterza Justo por dividir saberes e por nos proporcionar aulas que nos inquietavam. Também agradeço à funcionária Iria, pelo especial carinho e por estar sempre pronta a atender e esclarecer dúvidas.

A todos os membros do *Hip Hop* que participaram direta ou indiretamente desta pesquisa, são eles co-autores deste trabalho. Agradeço especialmente aos membros das equipes Beat Squad e Super Sonic, ambas de São José do Rio Preto-SP, D F Zulu, do Distrito Federal, Stil e South Brothers Crew[1], estas últimas da cidade de Curitiba-PR e Street Breakers Crew da capital paulista. Agradeço também a todos os membros do *Hip Hop* que de uma forma ou de outra colaboraram para a construção desta pesquisa.

Enfim, agradeço a todos aqueles com quem pude compartilhar e estabelecer encontros.

[1] Nomes das equipes de Breaking que é um dos elementos do *Hip Hop*.

À minha vontade adjeta de ser amado, substituirei uma potência de amar:
Não uma vontade absurda de amar qualquer um, qualquer coisa, não se identificar com o universo, mas, extrair o puro acontecimento que me une aqueles que amo, e que não me esperam mais do que eu a eles, já que o acontecimento nos espera, eventun tantun. Fazer um acontecimento, por menor que seja, a coisa mais delicada do mundo, o contrário de fazer um drama ou uma história. Amar os que são assim: quando entram em um lugar não são pessoas, caracteres ou sujeitos, é uma variação atmosférica, uma mudança de cor, uma molécula imperceptível, uma população discreta, uma bruma ou uma névoa.
Tudo mudou, na verdade.
(Deleuze, 1998)

RESUMO

Esse trabalho teve como objetivo cartografar a Cultura *Hip Hop*, tendo como foco o *Breaking*. Nossa prática foi de um exercício de nomadismo na tentativa de acompanhar as linhas que foram tecidas ao longo dos encontros com a literatura, com os grupos que se agenciam com a Cultura *Hip Hop*, dando visibilidade aos modos de subjetivação, de singularização, aos afetos que escaparam de determinados territórios capturados pela cultura de massa e de estratégias de controle. Nesse processo, afetamos e fomos afetados pela história do *Hip Hop* que nos foi sendo percebida como narrativas de processos criadores. Tais processos foram sustentados por corpos vibráteis cujas intensidades dispararam movimentos de resistência com linhas de fuga que possibilitaram a produção de modos de existência singulares em relação aqueles produzidos pelos fluxos capitalísticos. Cartografar o movimento do desejo na vontade de expandir a vida através do agenciamento corpo-cidade-ruptura, significou entender que o devir não se repete e que sempre há algo no outro que nos transforma.
Palavras-chave: Cultura *Hip Hop*, *breaking*, juventude, resistência.

ABSTRACT

The present paper has the object of mapping the *Hip Hop* culture, being Breaking the focus study. Our practice was an exercise of nomadism in an attempt of following the lines drawn throughout the encounters with the literature with the groups that are influenced by the *Hip Hop* Culture, giving visibility to the modes of subjectivity, singularity and affections that escaped from certain territories captured by mass culture and control strategies. In this process, we affected and were affected by the history of *Hip Hop* that was being perceived as narratives of creative processes. Such processes were sustained by vibrating bodies whose intensities shoot resistance movements with lines of escape that allow the creation of particulars ways of existence related to those created by the capitalistic flows.. To map the movement of desire in the will of expanding life through the managing of body-city-breaking meant understand that the change does not repeat and that there is always something in the other that transforms one.
Key-words: *hip hop* culture, *breaking,* youth, resistance.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 11

INTRODUÇÃO 13

1. ESTRATÉGIAS DE CONTROLE SOCIAL, RESISTÊNCIAS E *HIP HOP* 20

1.1 *Hip Hop*, sociedade disciplinar e sociedade de controle 21

1.2 *Hip Hop* e resistências 24

1.3 Cultura de massa, subjetividade e singularizações 26

2. ARTE DE CARTOGRAFAR 36

3. NAS TRILHAS DO O *HIP HOP* 46

3.1 Heranças e conexões com o Continente Africano 56

3.2 O *Hip Hop* no Brasil 63

3.3 Friccionar os discos, criando um novo som: DJ ou *disc-jóquei* 73

3.4 Revolução através das palavras: MC – Mestre de Cerimônia 75

3.5 Produção artística no cenário urbano: *Graffiti* 79

3.6 A dança fabricada e a dança invenção 81

4. A MICROPOLÍTICA DO *BREAKING* 85

EFÊMERAS CONCLUSÕES.....97

REFERÊNCIAS.....100

Hip Hop

APRESENTAÇÃO

Contagiada por uma intensidade juvenil: *Hip Hop*

Que nos saberes por nós produzidos a vida possa pulsar!

Sempre imaginei realizar uma prática profissional e uma pesquisa que fossem atreladas a algo que eu tivesse uma grande paixão e comprometimento. Ao longo das experiências que pude vivenciar com jovens, não apenas no âmbito da Academia, acumulei e acumulo uma especial paixão para com eles. Penso a juventude para além de uma faixa etária específica, mas, como uma intensidade, como uma potência[2] de vida.

Pensar a juventude enquanto uma potência nos possibilita lançar mão da idéia de que o jovem possa ter uma existência homogeneizada e reduzida a uma identidade cristalizada, pois mesmo imerso em uma sociedade de cultura de massa[3], na qual nos são ofertados modos únicos de existência, por vezes, recusa os modos cristalizados de viver e reinscreve outros modos de vida.

Quando pensei um tema para o Mestrado, queria que fosse algo que dissesse dessa potência que é a juventude. Ao encontrar com a Cultura *Hip Hop*, que é protagonizada por jovens, percebi ser impossível não ser afetada[4] e contagiada por esta intensidade juvenil. Decidi, então, por escolher esta temática para estudar durante o Mestrado, com a qual pude construir uma relação tão intensa que me permitiu ultrapassar 'os muros' da suposta neutralidade da pesquisa científica.

Durante o fazer desta pesquisa, muitos me perguntavam "Por que pesquisar o *Hip Hop*?". Provavelmente, ao longo destes escritos, não darei uma resposta concreta e acabada para esta questão, mesmo porque, quando me propus a realizar este

---

[2] Pelbart (2003, p. 83), tendo por base os escritos de Espinosa e Deleuze afirma que os corpos são campos de forças vivas e que, por isso possuem o poder de afetar e ser afetados. Nessa perspectiva, o autor nos fala que a vida tem uma potência política "na medida em que faz variar suas formas e reinventa suas coordenadas de enunciação".

[3] Guattari e Rolnik (1986) apontam que a cultura de massa produz subjetividades e indivíduos normalizados, de tal modo que eles se submetem aos valores de uma dada sociedade.

[4] Utilizo afeto aqui tal como nos propõem Deleuze e Guattari (1997, p. 21): "o afecto não é um sentimento pessoal, nem tampouco uma característica, ele é a efetuação de uma potência de matilha que subleva e faz vacilar o eu'.

trabalho, também não era minha pretensão compreender estes territórios existenciais como algo natural e pré-determinado, ou seja, como sinônimos de uma essência ou identidade cristalizada, mas, levar em consideração os processos de criação, tendo em vista também as forças vivas que permeiam o tecido social que nos atravessa.

Assim, as páginas seguintes dizem de meu encontro com o *Hip Hop*, com os jovens que atuam nesta Cultura, trazendo minha voz misturada às vozes de seus atores. Sendo assim, não são resultado de dados coletados objetivamente, mas emergem desses encontros e dos afetos que os permeiam. Desse modo, se os saberes aqui produzidos emergem de encontros, podemos dizer que eles também possuem uma co-autoria. Portanto, busco a circulação desses saberes e que esta Dissertação não se restrinja às bibliotecas das Universidades, mas também possa transitar por diversos locais e ser aproveitada por seus co-autores e demais interessados.

Por fim e para iniciar, alerto os leitores que não encontrarão verdades acabadas ou absolutas sobre o *Hip Hop* ou sobre a juventude. As próximas páginas falarão de experimentações, não no sentido de erros e acertos, mas de experiências, de vivências proporcionadas a partir de um encontro com a juventude. Nesse sentido, afirmo que os saberes aqui produzidos são frutos dos encontros que pude estabelecer com estes jovens, *saberes não cristalizados, mas efêmeros*, saberes que trazem várias vozes misturadas, que falam de um coletivo e que, portanto, não são um mero resultado produzido a partir da observação de um pesquisador solitário.

INTRODUÇÃO

Procuro despir-me do que aprendi,
Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos [...]
E assim escrevo, querendo sentir a Natureza [...]
Como quem sente a natureza e mais nada.
(Fernando Pessoa, 2006).

A modernidade e as ciências que surgiram a partir do século XIX, nos ensinaram a conceber a subjetividade atrelada ao indivíduo. Herdeira do projeto cartesiano, a modernidade, em seu projeto epistemológico, tratou de extrair do humano sua essência. Como a psicologia emerge no contexto do advento da modernidade, esperava-se que ela também contribuísse com esta "missão investigativa visando alcançar o sujeito epistêmico, aquele pronto para conhecer" (GIACOMEL et al., 2003, p. 142).

Podemos dizer que a psicologia acabou por sucumbir ao legado cartesiano e ao positivismo[5]. Nessa perspectiva, muitos pressupostos teóricos da psicologia e de outras ciências que compartilham com os pressupostos teóricos da modernidade e do positivismo, buscam reduzir e explicar os fenômenos sociais como se estivessem atrelados ao âmbito individual.

Nessa mesma perspectiva, alguns saberes como a psicologia, a pedagogia, o direito, a psiquiatria, a sociologia, dentre outros, também se valem dos paradigmas de normalidade para qualificar e classificar os indivíduos. Desse mesmo modo, os diversos especialistas se valem da norma e dos saberes provenientes destas ciências também para classificar, qualificar e categorizar determinados grupos sociais, o que ocorre, por exemplo, no caso dos jovens e suas culturas específicas, dentre elas citamos o *Hip Hop*.

---

[5] Scheinvar (2002, p. 84) nos explica que a sociedade moderna tem como um de seus principais pilares o positivismo que se irradiou pelo mundo, afirmando o sistema capitalista e o poderio burguês. Em um contexto de declínio da religião como forma única de compreender o mundo, o positivismo entende que as crenças sociais têm que abandonar o viés religioso e metafísico e apoiar-se em bases científicas.

Referenciados em Foucault (1999a), os saberes e o conhecimento que, muitas vezes, classificam e categorizam os grupos sociais e os indivíduos são frutos de relações de poder, de forças em luta e, portanto, não provém de uma natureza ou de uma essência humana, também não tem uma origem, mas, são inventados. Assim nos esclarece o autor: “o conhecimento não constitui o mais antigo instinto do homem, ou, inversamente, não há no comportamento humano, no apetite humano, no instinto humano, algo como um germe do conhecimento” (p. 16).

Em seus escritos, Foucault (1999a, p. 11) nos mostra que os saberes e os postulados de verdade foram construídos a partir das práticas e relações sociais. Desse modo, se os saberes e as verdades não são naturais, nem frutos de uma suposta neutralidade ‘pura’ dos seus produtores, convém interrogá-los, tentando compreender os jogos de forças que os constituem.

Segundo Lemos (2008, p. 11), o saber é uma forma que opera pelo visível e pelo dizível e o poder é uma força que se exerce como uma estratégia molecular sempre em relação com outras forças.

Desse modo, tendo por base os escritos de Foucault (1999a), podemos dizer que há uma imanência entre o poder e o saber. Serres (2004, p. 94), ao analisar a indissociabilidade do poder ao saber, afirma que “o conhecimento permanece ligado ao poder, como a cauda ao seu cometa”. Para o autor, os saberes e o conhecimento, já no momento de sua criação, são atrelados às práticas de poder e de violência.

Assim, a partir de nossas práticas, produzimos saberes efêmeros, que não dizem de uma ‘essência’ ou verdade do indivíduo, mas, que são frutos de uma relação de forças, sendo frutos também de um olhar perspectivo engendrado sobre determinados objetos, pois “na raiz daquilo que conhecemos e daquilo que nós somos não existem nem a verdade e o ser, mas a exterioridade do acidente” (FOUCAULT, 1979, p. 15).

Em consonância com o pensamento de alguns autores como Foucault, Deleuze e Guattari, entendemos o *Hip Hop* como efeito de uma pluralidade de forças e de um coletivo composto de componentes heterogêneos, que só pôde ser engendrado em um tempo histórico propício, sendo, portanto, efeito de múltiplos atravessamentos que o atravessam e que nos atravessam.

Nestas incursões por territórios juvenis, diante dos vários movimentos e culturas protagonizadas por jovens presentes na atualidade, dentre os quais citamos o *funk*, as *raves,* as torcidas organizadas de futebol, os *skinheads*, pretendemos dar visibilidade e traçar as linhas que constituem a Cultura *Hip Hop*, focando a dança – *Breaking*[6].

Pretendemos dar visibilidade a Cultura *Hip Hop*, uma vez que a percebemos de uma forma diferenciada, pois, por meio de suas atuações, não raro acaba por exercer práticas políticas que potencializam o desejo e a criação de outras existências. Em acordo com o pensamento de Rolnik (2007), podemos dizer que o desejo é produtivo, pois ele não está desconectado do social e, por isso, produz realidades. Dessa maneira, ao potencializar o desejo, as práticas políticas afirmam a vida.

Ao pensarmos o *Hip Hop*, entendemos também que suas práticas, em meio a pluralidades de forças e elementos que o atravessam, também têm propagado fluxos instigadores de uma nova sonoridade e um registro de indignação frente às várias formas de dominação e de controle sociais.

Tendo por referência o pensamento de Deleuze e Parnet (1998), em nossas incursões pelos territórios do *Hip Hop*, utilizamos a palavra "intensidade" porque pretendemos dar mais notoriedade às forças que circulam e habitam esses territórios fazendo-se presentes nos encontros, do que às formas. Nessa mesma perspectiva, intensidade também significará a materialização de um modo de expressão.

Na perspectiva por nós adotada, ao tecermos as cartografias, buscamos desvencilhar das formas, das identidades, das subjetividades pré-fabricadas e presas a um indivíduo ou essência. Nossa intenção é nos desvencilharmos de todo este arsenal tão comum à classe psi e deixarmo-nos guiar pelas forças, pelos afetos que circulam os territórios e os encontros que neles se dão.

Escolhemos a cidade de São José do Rio Preto-SP para começar a seguir as trilhas do *Hip Hop*. Entretanto, seguir não significa para nós realizar um movimento dinâmico e alinhado, com rotas pré-determinadas. Em consonância com Diógenes

---

[6] A Cultura *Hip Hop* é oriunda dos guetos nova-iorquinos e é composta por quatro elementos: o *Breaking* (dança), o Rap (música), o DJ (discotecagem) e o *graffiti* (artes) (ROSE, 1997).

(2003, p. 25), podemos afirmar que seguir ultrapassa o plano do visível, deixando-nos "guiar em todos os momentos de suas operações" (p. 25).

Na cidade de São José do Rio Preto-SP, nosso ponto de partida, um dos elementos do *Hip Hop* que primeiro se desenvolveram, foi o *Breaking,* por volta de 1986/87 (Diário de Bordo[7]). Atualmente, embora os elementos se entrecruzem, o *Breaking* é um dos elementos que mais tem adeptos na cidade. Desse modo, em nossas cartografias, acabamos por dar a ele maior visibilidade e a traçar as linhas que o constituem mais que aos outros elementos do *Hip Hop*. Também convém destacar que, quando começamos a seguir estes territórios juvenis, foi com o *Breaking* que primeiro estabelecemos uma parceria, - devido à receptividade dos dançarinos – e, a partir deste encontro, pudemos realizar as cartografias.

Nestas cartografias, ancoradas em autores como Deleuze e Guattari, pretendermos produzir saberes a partir dos quais a vida se expande. Entretanto, durante a construção desses saberes, a vida provavelmente colocará em questão nossas próprias teorias, tirando-nos de nosso lugar cômodo de pesquisador, e deixando-nos numa posição de imanência.

Desse modo, ao realizar estas cartografias, nomadizando pelas trilhas do *Hip Hop*, não pretendo produzir verdades absolutas sobre esta Cultura ou sobre estes jovens, mas, sim, produzir saberes provenientes deste encontro estabelecido com este universo e que trouxessem minha voz misturada à voz destes jovens, que falassem de um coletivo e não de um mero resultado produzido a partir da observação individual.

Cumpre esclarecer que o termo coletivo por nós utilizado não significará uma somatória de indivíduos, mas, segundo Guattari (1992), coletivo deve ser compreendido,

> aqui no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao socius, assim como aquém da pessoa, junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos (GUATTARI, 1992, p. 20).

[7] O Diário de bordo serve para registrarmos as cartografias que vão sendo descobertas. Este assunto será por nós melhor abordado no capítulo A arte de cartografar.

Para percorrermos estes territórios juvenis, buscaremos fazê-lo tal como os nômades. Nomadizar é uma expressão que tomamos de empréstimo de Diógenes (2003) e que significa lançar-se às misturas, a errância, ao novo, sem receio algum de deixar-se levar pelos caminhos.

Nomadizar é produzir rupturas, fissuras. Cardoso Jr. (2004) nos explica que os nomadismos lançam rotas de resistência e de escape com relação aos diversos mecanismos de controle existentes, sejam eles, psíquicos, penais, políticos ou científicos.

Em todos os modos de organização social, existem relações de poder e formação de aparelhos de Estado. Nesse sentido, Cardoso Jr. (2004, p. 129) referenciado em Deleuze e Guattari, nos fala que estão presentes, em uma contínua interação, as "máquinas de guerra" produzidas pelos nômades que buscam cavar brechas de resistência aos processos sobrecodificantes e as tecnologias de controle existentes no tecido social.

Nesse sentido, podemos afirmar também que, em meio à mobilidade das forças, ao mesmo tempo em que as estratégias de controle social vigentes e o capitalismo globalizado tentam capturar as brechas de resistência ou escape traçadas pelo nomadismo, estas os surpreendem de forma contínua.

Ainda com relação aos encontros e às mestiçagens ocorridas nestas cartografias, cumpre destacarmos aqui uma outra ordem de misturas que se estabelece: às vezes eu, às vezes nós. Por qual motivo encontramos esse pêndulo na origem da pessoa dos verbos? "O eu é expressão da solidão necessária, [...] o nós é ritual de comunhão, gosto de partilha. Experimentações vividas, anotadas e arriscadas" (DIÓGENES, 2003, p. 31).

Buscaremos traçar as linhas que formam os territórios existenciais e os modos de subjetivação, cartografando também as brechas de resistência às estratégias de poder-saber presentes no tecido social e os movimentos de criação que possam ser engendrados em torno das práticas do *Hip Hop*, considerando a relação que estabelece com o social, o cultural e o político, bem como as estratégias de controle que tentam capturar os movimentos de criação, tornando-os mercadoria para consumo. Cabe ressaltar que, a partir da perspectiva por nós adotada, não analisaremos estas relações

de controle e de resistência e os efeitos disparados por elas como algo com uma essência imutável, pois, com Foucault e Deleuze, aprendemos que estas forças se arranjam e rearranjam continuamente.

Ao cartografar a Cultura *Hip Hop*, focando a dança *Breaking*, pensaremos no jogo das relações de poder e do saber, considerando que esta cultura pode tanto disparar movimentos de sujeição, quanto de resistência na mobilidade das forças.

Neste sentido, pensaremos o *Hip Hop* imerso neste jogo de forças que compõem as relações sociais, as relações de poder, os saberes, as relações de consumo, dentre outras forças[8] existentes na sociedade. Consideraremos, ancorados em Foucault e Deleuze, que entre o poder e o saber há uma imanência e que estes, simultaneamente, constituem subjetividades e modos de existência.

Conforme veremos mais adiante, a Cultura *Hip Hop* é protagonizada por jovens, em sua maioria, oriundos ou moradores das periferias urbanas. Na atualidade, ainda ocorre uma associação sistemática da juventude pobre à criminalidade. Autores como Herschmann (2000) e Vicentim (2005) entendem que não apenas os jovens pobres são veiculados como sinônimo de criminalidade, mas também suas culturas específicas; estas crescem e sobrevivem, aos olhos de mecanismos de controle social, como a mídia, atreladas a uma imagem do crime. Muitas vezes, no caso do *rap*, por exemplo, são vistas como "músicas de delinqüente". Contudo, pretendemos, em nosso trabalho, desmistificar a imagem de que esta cultura é protagonizada por uma juventude criminosa.

A partir de nossa proposta, escolhemos a cartografia como estratégia para realizarmos a pesquisa, pois ela nos permite desenhar as forças em uma dinâmica móvel e não congelá-las, colando-as em um grupo identitário. Isso nos possibilita perceber o provisório, o raro, acompanhando algo que não é estático.

Ao estabelecer encontros com os jovens, atores do *Hip Hop* e participantes da pesquisa, nossa intenção era que eles ocorressem conforme a temporalidade de Aiôn, "tempo da intensidade de uma outra temporalidade, no qual passado e futuro insistem ou subsistem ao tempo" (BOCCO, 2006, p. 114). Ou seja, um tempo que não

---

[8] A partir de autores como Foucault e Nietzsche, aprendemos que todas as práticas sociais são constituídas por relações de força.

está preso a uma cronologia e que desafia a nossa concepção de passado e de presente. Segundo Deleuze, Aiôn “é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro” (apud DUMOULIÉ, 2007, p. 1). Ao nos abrirmos aos encontros, sem nos preocuparmos com roteiros e locais pré-definidos, ou com o tempo cronológico, abrimos mais espaços para a criação e a invenção.

Para realizar este percurso por estes territórios, procurei habitá-los, fazer-me presente e construir, aos poucos, uma relação de parceria com o *Breaking*, que é um dos elementos do *Hip Hop* e também com seus atores. Para isso, freqüentei vários lugares onde núcleos do *Hip Hop* se reúnem. Uma outra ferramenta que auxiliou a realizar estas cartografias e a começar a construir uma parceria com os membros da Cultura *Hip Hop* foi a Internet. Por meio deste instrumento, pude estabelecer contatos, trocar e-mails, conversar com *B. Boys*, grafiteiros, *MC's* e *Djs*, descobrir locais em que ocorreriam eventos e começar a freqüentá-los. É importante destacar que a Internet tem sido também um canal utilizado por *rappers*, *B. Boys* e grafiteiros para se comunicarem, como também para divulgar eventos e vídeos de suas práticas artísticas, os quais, muitas vezes são feitos por eles próprios.

Além dos encontros estabelecidos com os jovens e com o *Hip Hop*, focando a dança *Breaking*, que é um de seus elementos, durante minhas incursões, vários outros encontros foram estabelecidos, várias vozes se misturaram à minha, dentre elas, cito as de alguns autores como Foucault, Deleuze, Guattari, Maffesoli, Rolnik, Michel Serres, Lemos, Diógenes, Cruz, dentre outros, que surgiram durante nosso percurso. Há também nossas experiências com músicas, com amigos, com a vida, que nos auxiliam a dar corpo para esta dissertação.

1. ESTRATÉGIAS DE CONTROLE SOCIAL, RESISTÊNCIAS E *HIP HOP*

1.1 *Hip Hop*, sociedade disciplinar e sociedade de controle

É preciso desformar o mundo: tirar da natureza as naturalidades.
Fazer cavalo verde, por exemplo.
Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.
Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio aí para desformar.
(Manoel de Barros)

Neste capítulo, pretendemos apresentar algumas estratégias de controle e de captura da vida, que produzem subjetividades homogeneizadas e serializadas. Ao mesmo tempo, tentaremos mostrar que, em uma relação de forças, a vida, por ser potente, também dispara movimentos de resistência. Situaremos o *Hip Hop* nessa mobilidade das forças, em seus movimentos de sujeição e resistência.

Foucault (2006) destaca que, em nossa sociedade, emergiram várias formas de resistência, dentre elas, podemos destacar o feminismo e o movimento estudantil, ambos surgidos na década de 1960. Tais movimentos de resistência e as estratégias de poder constituem um objeto de pesquisa interessante para compreendermos a sociedade atual. Entretanto, com as transformações na sociedade, na indústria e o aumento populacional, as disciplinas começam a entrar em crise. Foucault nos explica que a sociedade e os indivíduos mudaram, "eles estão cada vez mais diversos, diferentes e independentes [...] de tal forma que somos obrigados a pensar o desenvolvimento de uma sociedade sem disciplina" (FOUCAULT, 2006, p. 268).

As técnicas disciplinares apresentadas por Foucault exerceram um controle sobre os corpos, situando-os no tempo e no espaço. Deleuze (1992a), em consonância com o pensamento de Foucault, aponta que, com o fim da Segunda Guerra Mundial, novas forças se instalavam na sociedade e, a partir deste período, entravam em crise alguns meios de confinamento como, por exemplo, a prisão, a escola, a fábrica e a família. Segundo o autor, por mais que haja esforços para reformar tais instituições, em longo prazo, elas estão condenadas.

Em substituição às sociedades disciplinares que modelavam nossas subjetividades, surgem as sociedades de controle de que nos fala Deleuze (1992a). Segundo Pelbart (2003, p. 81), em um contexto da expansão do capitalismo neoliberal, novas formas de controle surgem, funcionando por mecanismos "mais difusos, flexíveis, móveis, imanentes, incidindo diretamente sobre os corpos e as mentes, prescindindo das mediações institucionais antes necessárias que, de qualquer forma, entraram em colapso".

Assim, é possível afirmar que, com a crise das disciplinas, também se intensificam e se ramificam mecanismos de vigilância e de controle por toda a sociedade, estendendo-se a todos os níveis da vida dos indivíduos, como um panoptismo[9] generalizado que permeia todo o corpo social.

Conforme assinala Deleuze (1992), o avanço das novas tecnologias digitais, com o marketing, possibilitou a criação de tecnologias e de estratégias para um controle dos corpos de modo contínuo e em quaisquer ambientes.

Dessa forma, as tecnologias de gestão das populações passam a incidir sobre toda a existência dos indivíduos. Foucault (1988, p. 153) nos adverte que o biopoder se constituiu um elemento fundamental para o desenvolvimento do capitalismo. Nesta lógica, nos arriscamos a dizer que, na atualidade, as estratégias de controle, o biopoder e a globalização estão relacionados com aquilo que Guattari denominou Capitalismo Mundial Integrado. Este, segundo o autor, tenta apoderar-se das atividades humanas, produzindo subjetividades homogeneizadas. Neste contexto, Guattari nos fala que também a capacidade de criação se viu ameaçada pela subjetividade capitalística[10] (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 189).

---

[9] Para Foucault (1987), o Panóptico de Bentham é um projeto arquitetônico que permite uma constante vigilância. Nele, os indivíduos são distribuídos em espaços individuais, nos quais estão em permanente observação, são vistos, mas não vêem o vigia, ou seja, por meio da arquitetura das celas e da torre central, "o detento nunca deve saber se está sendo observado; mas deve ter certeza de que sempre pode sê-lo" (p. 167). Este estado de constante visibilidade assegura a funcionalidade do poder.

[10] Guattari acrescenta o sufixo "ístico" a capitalista por julgar necessário criar um termo que possa designar não apenas as sociedades qualificadas como capitalistas, mas também setores do 'Terceiro Mundo' ou do capitalismo periférico, assim como as economias ditas socialistas dos países do leste, que vivem numa espécie de dependência e contradependência do capitalismo. Tais sociedades, segundo Guattari, em nada diferenciariam do ponto de vista da produção da subjetividade. Elas funcionariam segundo uma mesma cartografia do desejo no campo social, uma mesma economia libidinal-política (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 15 – nota do autor).

Na atualidade, dentre os vários mecanismos de controle existentes, temos observado um movimento de tentativa de captura da arte e dos movimentos de criação. Nesse sentido, é comum assistirmos, em canais abertos de televisão, a programas que incentivam a prática artística com crianças consideradas em situação de risco, dada sua condição de pobreza, ou por morarem em bairros de periferia. Propaga-se que, por meio da arte, estas crianças podem aprender o exercício da cidadania e não adentrarem na criminalidade.

A Cultura *Hip Hop* emerge neste contexto, na década de 1970[11], período em que as disciplinas entram em crise e novas modalidades de controle social começaram a surgir. Estas estratégias de controle, em meio à dinâmica móvel das forças, buscam homogeneizar as existências dos indivíduos, tentando chapar suas singularidades e, ao mesmo tempo, capturando modos de existência singulares e práticas culturais como, por exemplo, o *Hip Hop*, fazendo delas um objeto para ser consumido e uma tecnologia para gerir a população.

Situamos o surgimento do *Hip Hop* também no contexto da globalização, no qual o capitalismo se internacionaliza e com ele também as formas de produção da subjetividade. Estas, conforme Guattari, no sistema capitalístico, se dão "em escala internacional" (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 25), acabando por criar, muitas vezes, de modo global, modos homogeneizados de existência.

Nesse sentido, podemos pensar que com a expansão do capitalismo globalizado e no contexto da sociedade de controle de que nos falara Deleuze (1992), nos são ofertados vários modos de ver, de sentir, de morar. Assim, consumimos não apenas bens culturais, conteúdos materiais, mais do que produtos concretos, são consumidos modos de viver. Pelbart (2003, p. 20) destaca que por meio dos "fluxos de imagem, de informação, de conhecimento e de serviços que acessamos constantemente, absorvemos maneiras de viver, sentidos de vida, consumimos toneladas de subjetividade".

Nessa perspectiva, nas últimas décadas, criou-se uma nova relação do capital com a vida, de maneira que o capital tem se apropriado dela de um modo nunca

---

[11] Segundo Tricia Rose (1997) a Cultura *Hip Hop* surge na década de 1970, no bairro Bronx, de Nova Iorque.

visto, suscitando uma plasticidade subjetiva sem precedentes. O que ocorre é que as próprias tecnologias de controle criam mecanismos para se apropriaram dos modos de vida. Entretanto, tal apropriação dos modos de existência pelo capital não pode ser vista de modo unilateral, de cima para baixo, pois as subjetividades 'vampirizadas', os "territórios de existência 'comercializados' não constituem uma massa inerte e passiva à mercê do capital onívoro, mas também podem criar estratégias de escape" (PELBART, 2003, p. 21).

Tendo em vista a expansão do capitalismo, Rolnik (2003) nos mostra que agora ele busca expandir-se também no invisível, fazendo da vida, em sua potência de variação, um de seus alvos privilegiados. Segundo a autora, ele pretende

> Extrair as fórmulas de criação da vida em suas diferentes manifestações, será seu alvo e também sua inelutável ambigüidade. É que, se por um lado, para atingir seu alvo, lhe será indispensável investir em pesquisa e invenção, o que aumenta as chances de expansão da vida, por outro lado, não é a expansão da vida a meta de seu investimento, mas sim, a fabricação e a comercialização de clones dos produtos das criações da vida, de modo a expandir o capital, seu princípio norteador (ROLNIK, 2003, p. 207).

Referenciados em Rolnik (2007, p. 207), podemos dizer que um exemplo literal da criação de modos de vida bastante útil ao capitalismo são as pesquisas de DNA. Entretanto, o capitalismo não se interessa em capturar apenas as fórmulas biológicas da vida, mas também tem como alvo a vida subjetiva, "na qual se produz um sentimento de si e um território de existência se configura, sem o qual dificilmente se consegue sobreviver".

Nessa perspectiva, Pelbart (2003, p. 25) nos explica que a vida não é resumida mais a processos biológicos; ela também significa afeto e, na esteira de Espinosa, o autor nos diz que, assim como nossos corpos são formados por campos de forças vivas, a vida também pode ser pensada como a capacidade de afetar e ser afetado.

Desse modo, ao mesmo tempo em que as estratégias de controle investem e realizam um poder sobre a vida – biopoder – homogeneizando-a, ela, por sua vez, também dispara mecanismos de resistência, podendo ser entendida enquanto uma

potência – biopotência da vida – (PELBART, 2003). Ou seja, por ser concebida enquanto uma potência, ao mesmo tempo em que se tenta exercer um poder sobre a vida e suas formas de variação, ela dispara sobre as formas de poder, movimentos de resistência, reinscrevendo novos modos de enunciação.

Assim, enquanto as disciplinas visavam docilizar os corpos, tornando-os úteis e dóceis, com o neocapitalismo, os modos de gestão da vida tentam controlar não apenas a população, mas também os modos de subjetivação singulares, para que estes possam ser reproduzidos, ou seja, tornou-se um investimento interessante para o capital e as demais estratégias de controle, capturar os modos de existência singulares, para que possam se tornar objetos de consumo e "identidades *prêt-à-porter*" (ROLNIK, 2003, p. 208).

Um outro aspecto a ser levantado, no que se refere às estratégias de captura realizadas pelo biopoder, é que, ao tentar gerir a vida, buscam fazer de atos de criação, dispositivos de controle e gestão das populações. Esta estratégia tem sido muito usada em populações consideradas 'de' ou 'em risco'. Tal mecanismo pode ser observado, por exemplo, com relação à atuação de estratégias governamentais ou das ONGs[12] que buscam, muitas vezes, fazer da arte um mecanismo de controle de crianças e jovens considerados em situação de risco e também uma estratégia para conter suas virtualidades[13]. Um bom exemplo é o grande número de oficinas de *Breaking*, de *DJ* ou de *graffiti* que têm sido ofertadas a crianças e jovens em escolas, em ONGs e até em instituições destinadas a adolescentes autores de ato infracional. Esta estratégia de controle das populações pobres, por meio da arte e de práticas culturais, foi uma das linhas que constituíam os territórios da ONG, foco de nossa pesquisa.

1.2. *Hip Hop* e resistências

[12] Organizações Não Governamentais.

[13] O conceito de virtualidade categoriza os indivíduos não em função de seus atos, mas, se suas virtualidades, ou seja, daquilo que possivelmente poderiam fazer, em função do que supostamente representam (FOUCAULT, 1999a).

Conforme dissemos anteriormente, nesse contexto das sociedades de controle, a vida se torna um objeto de poder. Entretanto, ao mesmo tempo em que é alvo do poder, ela cria estratégias de resistência. E nesse sentido podemos afirmar, ancorados no pensamento de Foucault (1988, 2008), que resistência e controle existem de forma simultânea. Desse modo, uma análise dos mecanismos de controle também é indissociável dos de resistência, já que controle e resistência são imanentes.

Dreyfus e Rabinow (1995, p. 234) nos falam que as estratégias de resistência podem ser utilizadas como um catalizador químico esclarecedor das relações de poder, localizando sua posição e descrevendo suas estratégias de atuação. Por exemplo, para descobrirmos o significado da sanidade em nossa sociedade, poderíamos investigar o que se passa no campo da insanidade. Assim, para entendermos o que são as relações de poder, talvez fosse preciso tentar compreender as formas de resistência que lhes contrariam.

Para Foucault (2006, p. 277), o poder não se localiza, mas se exerce por meio de relações de força, em um campo de luta, e é no seio destas relações de poder que as estratégias de resistência se inscrevem, ou seja, tais estratégias não são exteriores às relações de poder, mas lhes são imanentes. Assim, a resistência é coextensiva e contemporânea ao poder, o que nos possibilita dizer que a resistência é tão inventiva e produtiva quanto o poder contrariado por ela.

Giacomel et al. (2003, p. 146) nos fala que a resistência pode se configurar positivamente, significando um modo positivo de agir, de viver, de se posicionar e encontrar saídas, linhas de fuga para as crises. Podemos concebê-la como um *re-existir*, uma constante atualização do viver, dos hábitos e dos costumes cotidianos, como um encontro com um novo modo de existência que emerge da dobra sobre si mesma, e não algo negativo, que se opõe permanentemente.

Uma interrogação permanente que nos fez ficar atentos para percebermos essa micropolítica[14] foi pensar se a Cultura *Hip Hop* tem se constituído como uma prática cultural engendrando práticas de resistência aos modos hegemônicos de

[14] Micropolítica não se refere a grau, mas, sim tem a ver com os afetos e com as intensidades que escapam aos territórios (ROLNIK, 2007).

subjetividade e de ocupação do espaço urbano, como também às técnicas de saber-poder, escapando também, muitas vezes, aos modos de produção cultural veiculados pela mídia. Essa questão serviu-nos como rota para compormos as cartografias.

Segundo Andrade (1999, p. 9), o *Hip Hop* tem sua grande expansão no Brasil na década de 1990, a partir, sobretudo, da capital paulista. Jovens de várias áreas da região metropolitana uniam-se para inaugurar um período de criação no qual a arte juvenil, por meio de suas expressões, configurava-se também como uma prática política. A referida autora nos fala que os jovens negros, influenciados por seus ancestrais deram continuidade a maneiras simbólicas de resistência, apropriando-se da arte e da cultura. Utilizando recursos provenientes de várias expressões culturais africanas, esses jovens fizeram uma música com um discurso elaborado e consistente. Andrade (1999, p. 9) nos diz que os atores do *Hip Hop*, em sua maioria, negros e moradores das periferias urbanas, reivindicavam seus direitos sociais, apontavam as dificuldades da vida da pobreza e as formas de discriminação étnica.

1.3 Cultura de massa, subjetividade e singularizações

Podemos dizer que a Cultura *Hip Hop*, imersa em uma sociedade de cultura de massas que, segundo Guattari (1986), é uma das grandes estratégias de controle social que busca a formação de subjetividades homogeneizadas, negocia, em uma relação de forças, com essa mesma cultura de massa e com os veículos midiáticos. Assim, por vezes, resiste à mídia, aos modos hegemônicos de produção cultural e à imprensa e, outras vezes, torna-se parte destes grandes meios de comunicação, sendo capturada por suas estratégias de marketing e de controle.

Neste movimento constante de embate das forças, podemos citar a postura de alguns grupos de *rap*, como os Racionais MC's, que se recusam a aparecer e a se apresentar em programas de vários canais de televisão, sejam eles canais abertos ou pagos.

Mano Brown, *rapper* dos Racionais MC's, grupo de *rap* da capital paulista e um dos primeiros grupos de *rap* do país a ser conhecido nacionalmente, durante uma

entrevista concedida à revista Caros Amigos (1998), afirma que aparecer na mídia e em determinados canais de televisão significa:

> [...] o começo da derrota dos rebeldes. O começo da derrota. Acho que nós estamos começando a ganhar uma batalha pequena de uma guerra gigante. Quando você começa a sair fora do sistema em que os caras colocaram você, o controle remoto, tudo tá no domínio dos caras, da televisão, eles tem o domínio sobre tudo, tudo o que está acontecendo no mundo da música, tá ligado? Todos os estilos. Quando escapa um do controle, os caras viram a atenção praquele lado ali. E é o que acontece com a gente. Se a gente voltar pros caras significa que é uma dissidência que perdeu... aí não existe mais (BROWN, 1998, p. 18).

Os Racionais MC's permanecem firmes em sua postura quanto à mídia, em entrevista à revista Caros Amigos (2005). Ao ser indagado sobre ir ou não à televisão, Mano Brown responde de forma direta que não vai. Com uma postura bastante parecida à de Mano Brown, Milton Salles afirma:

> O problema, mais do que como a mídia vai tratar o rap, é você ser instrumento de manipulação, massa de manobra. É você estar dando subsídio que vende produto, é de repente você estar dentro do Faustão, dentro da Rede Globo, e com isso você manter o ibope do dragão (SALLES, 2005, p. 7).

Ainda com relação à postura dos Racionais MC's e à mídia, um membro do *Hip Hop* de São José do Rio Preto-SP, nos esclarece:

> Igual Mano Brown é um dos líderes, o maior grupo de rap que eu posso falar no Brasil, é o Racionais MCs, eles tem essa resistência de não ir na Globo, porque a Globo edita tudo. Eles colocam do jeito que querem, você está explicando um assunto eles cortam na hora, eles cortam o mais importante, só passam o que eles querem. Então eles têm essa postura de não ir, vamos supor, eles estão cantando num lugar, se a Globo chegar eles param, se for local púbico não podem parar, se for particular, eles param. Tanto é que a Globo fez uma patifaria com o Racionais na Virada Cultural, de falar que teve morte, que teve morte porque é Racionais, morte tem na sertaneja, tem no rock, em toda cultura tem morte, na política, numa manifestação tem morte, polícia matando e, às vezes não passa. Então, mas, eles marginalizam até hoje, porque, porque é do rap. Eu lembro que Racionais não quis dar uma entrevista pra Globo, no Fantástico, a Globo foi e conseguiu uma entrevista com Detentos do Rap, dentro da cadeia, pra falar que eles conseguiram, se não tem tu, vai outro e já era é a maior, é a maior massa de manobras que tem é essa Rede Globo. Então a resistência é essa (entrevista concedida à autora em 16/07/2009).

Um *B. Boy*[15] de São José do Rio Preto-SP, ao referir-se à mídia e a programas televisivos de grandes números no ibope afirma:

> com relação à mídia, à rua, por exemplo [...] ao invés de ir até o Faustão, prefiro que ele vá até a rua, ver meu grupo, não meu grupo ir até o programa dele, dar ibope pra ele" (Entrevista concedida à autora em 11/08/2009).

Nesse sentido, devemos considerar que, ao mesmo tempo em que os veículos de comunicação de massa tentam se apropriar do *Hip Hop* e de seus atores, homogeneizando suas subjetividades, eles também disparam movimentos de resistência aos veículos midiáticos.

É possível afirmar que a postura radical de Mano Brown, *rapper* dos Racionais Mc's, pode ser traduzida como uma batalha e como um rompimento aos modos hegemônicos de produção musical veiculados pelos mecanismos de comunicação de massa, como a mídia. Ao longo de sua trajetória, o grupo não só se mantém radical, como produz outras formas de propagar suas músicas.

Além das grandes gravadoras e dos canais televisivos tentarem se apropriar do *Hip Hop*, podemos também citar o fato de que, a partir de 1995, com a expansão dos campeonatos de *Breaking,* várias empresas multinacionais como Red Bull, LG, Nike, dentre outras, começaram a patrocinar eventos da dança. Algumas dessas marcas, inclusive, produzem eventos em vários países (Diário de Bordo).

Considerando que a cultura de massa busca produzir subjetividades cristalizadas, fazendo delas um produto para consumo, massificando os indivíduos e tornando suas existências homogêneas, Guattari e Rolnik (1986) também nos explicam que, em meio ao constante embate das forças, a cultura de massa visa à produção de indivíduos:

> [...] normalizados, articulados uns com os outros segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores, sistemas de submissão [...] E eu nem diria que esses sistemas são interiorizados ou internalizados de acordo com a expressão que esteve muito em voga numa época. Ao contrário, o que há é simplesmente uma produção da subjetividade e que pode se encontrar em todos os níveis da produção e do consumo (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 16).

---

[15] Como é chamado o dançarino de *Breaking.*

Guattari e Rolnik (1986, p. 17) nos propõem que, em meio aos modos de produção de subjetividade homogêneas, em uma articulação simultânea e coexistente, é possível engendrar modos singulares de subjetivação, os quais também podem ser denominados de processos de singularização, construindo "uma maneira de recusar todos esses modos de manipulação e de telecomando, recusá-los para criar modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção [...] que produzam uma subjetividade singular". Assim, o autor nos explica que se trata de uma singularização existencial que vai ao encontro do desejo.

Ainda com relação à cultura, Guattari e Rolnik (1986) nos explicam que ela não é só um modo de transmitir informação cultural, ou de sistemas de modelização, mas, é também uma "maneira de as elites capitalísticas exporem um mercado geral de poder" (p. 20). É nesse sentido que a cultura constitui um modo de produção de subjetividade, pois, ao constituir-se como um dos modos fundamentais de controle, acaba tornando-se um dos modos de produção da subjetividade. O autor também nos esclarece que a imprensa busca se apropriar de fluxos de singularidade, visando produzir cotidianamente subjetividades serializadas, produzindo indivíduos e "processos empobrecidos" (p. 39).

Devemos considerar também que, ao lado e ou junto das estratégias de controle produzidas pelos veículos de comunicação de massa, na produção de subjetividades em série, Guattari e Rolnik (1986) nos apontam o conceito de identidade cultural. Para o autor, a cultura de massa e o conceito de identidade cultural colaboram para a produção de subjetividades cristalizadas, buscando minar as possibilidades de afirmação da vida e de singularização.

Tendo em vista o caráter móvel das forças, ao analisar os processos singulares de expressão e os mecanismos de controle que tentam cooptá-los, Guattari e Rolnik (1986) assinalam:

> Para mim é importante considerar que estes processos de singularização podem ser, por um lado, capturados por circunscrições, por relações de força que lhes dão essa figura de identidade – nunca esquecendo que se trata de um conceito perfeitamente reacionário, mesmo quando manejado por movimentos progressistas. Por outro lado, esses mesmos processos podem,

> concomitantemente, funcionar no registro molecular, escapando totalmente a essa lógica "identitária" (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 71).

Considerando que a subjetividade é produzida por múltiplos e heterogêneos componentes e que não há uma relação hierárquica entre eles, Guattari (1992, p. 19) nos propõe uma definição provisória e englobante da subjetividade:

> o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva. Assim, em certos contextos sociais e semiológicos, a subjetividade se individua: uma pessoa tida como responsável por si mesma, se posiciona em meio a relações de alteridade regidas por usos familiares, costumes locais, leis jurídicas... Em outras condições, a subjetividade se faz coletiva, o que não significa que ela se torne por isso exclusivamente social. [16]

Tendo em vista que a cultura de massa é um elemento fundamental de produção de subjetividades capitalísticas, torna-se um desafio aos diferentes modos de produção cultural - dentre eles está o *Hip Hop*, seja por meio da dança *Breaking*, do *Rap*, do *Graffiti* ou do *DJ -,* engendrar outros modos de produção que propaguem uma outra sensibilidade, produzindo modos singulares de existência que se preocupem mais com a afirmação da vida e com a criação. Nesse sentido, Guattari e Rolnik (1986) nos propõem a criação de subjetividades que desmontem as subjetividades capitalísticas.

É possível afirmar que, quando os *B. Boys* se apropriaram de alguns locais públicos como a estação de metrô São Bento, na capital paulista, ou em alguns locais públicos do interior paulista ou de outros Estados, fazendo deles um palco disparador de processos criadores[17], sem preocupar-se em produzir uma dança destinada ao mercado, produzem um movimento de ruptura aos modos de produção cultural que, geralmente, são destinados ao mercado e ao consumo (Diário de Bordo).

---

[16] Conforme explicamos anteriormente, a palavra coletivo não é usada no sentido de uma somatória de pessoas ou de grupos sociais, mas tem a ver com multiplicidades, derivando mais dos afetos do que de uma lógica de conjuntos circunscritos (GUATTARI, 1992).

[17] Este assunto será por nós melhor abordado no capítulo Nas trilhas do *Hip Hop*.

Nesse sentido, em consonância com o que propõe nossos autores, devemos dissociar completamente a noção da subjetividade da de indivíduo. Assim, Guattari nos esclarece que:

> uma coisa é a individuação do corpo. Outra é a multiplicidade de agenciamentos de subjetivação: a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social. Descartes quis colar a idéia da subjetividade consciente à idéia de indivíduo (colar a consciência subjetiva à existência do indivíduo) – e estamos nos envenenando com essa equação ao longo de toda história da filosofia moderna (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 31).

Cumpre lembrar que, conforme dissemos anteriormente, coletivo tem a ver com multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, não significando, pois, uma somatória de pessoas ou indivíduos. Coletivo refere-se, sobretudo, aos múltiplos afetos que percorrem os corpos (GUATTARI, 1992, p. 20).

O que Guattari nos propõe é pensarmos a subjetividade dissociada do campo do indivíduo. Para o autor, "seu campo é o de todos os processos de produção social e material" (GUATTARI e ROLNIK 1986, p. 32). Desse modo, se a subjetividade é produzida no social, no material, quer dizer que não é determinada por uma única instância individual, ou por um inconsciente já formado na infância e determinado por nossas relações 'íntimas' e familiares. Para o autor, a subjetividade é "essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares" (p. 33).

Desse modo, a subjetivação, ou produção de subjetividade, é um processo constante e infinito e que também não é determinado por uma única instância, seja ela familiar ou social (BOCCO, 2006, p. 105). Pensar no conceito de subjetivação nos possibilita romper com alguns pensamentos predominantes na psicologia que teimam em lidar com interioridades, com essências e com estruturas psíquicas.

Esclarecemos que, na esteira do que nos diz autores como Foucault, Deleuze e Guattari, não há uma essência ou estrutura invariável do sujeito. Guattari e Rolnik (1986) nos propõem que, ao invés de falarmos em sujeito, é preferível pensarmos em agenciamentos[18] coletivos de enunciação. Entretanto, os

[18] "Um agenciamento comporta componentes heterogêneos, tanto de ordem biológica, quanto social, maquínica, gnosiológica, imaginária" (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 317, nota dos autores).

agenciamentos não correspondem a entidades individuadas nem tampouco a uma entidade social pré-determinada.

Segundo Bocco (2006), tendo por base os escritos de Deleuze e Parnet (1998), o agenciamento é composto por linhas e fluxos em movimento, os quais se entrecruzam, gerando encontros entre si. Deleuze e Parnet (1998) também nos mostram que o agenciamento possui duas faces, pois todo agenciamento é ao mesmo tempo agenciamento maquínico de efetuação ou do desejo e agenciamento coletivo de enunciação. No agenciamento, há um:

> estado de coisas, estado de corpos os corpos que se misturam, se transmitem afetos; mas também enunciados [...] os signos se organizam de uma nova maneira, novas formulações aparecem, [...] os enunciados são peças e engrenagens no agenciamento, não menos que os estados de coisas. [...] Na enunciação, na produção dos enunciados, não há sujeito, mas sempre agentes coletivos; e daquilo que o enunciado fala, não se encontrará objetos, mas estados maquínicos (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 85).

De acordo com os referidos autores, devemos considerar também que os agenciamentos existem nos territórios, pois, para Deleuze e Parnet (1998) “nada de agenciamento sem território”, entretanto, eles nos explicam que os agenciamentos também nos arrastam os territórios para a desterritorialização, traçando linhas de fuga que potencializam o desejo.

Com relação a esse caráter múltiplo dos agenciamentos, Deleuze e Guattari (1995, p. 17) nos esclarecem que “um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à metida que ela aumenta suas conexões”. Nessa perspectiva, os agenciamentos são conexões de linhas e componentes diversos que se entrecruzam e produzem realidades.

Ainda com relação a este caráter heterogêneo e diverso dos agenciamentos, nos quais não existem sujeitos nem objetos, Deleuze e Guattari nos explicam:

> Não existe enunciado individual, nunca há. Todo enunciado é produto de um agenciamento maquínico, quer dizer, e agenciamentos coletivos de enunciação (por “agenciamentos coletivos”, não se deve entender povos ou sociedades,

> mas, multiplicidades). Ora, o nome próprio não designa um indivíduo, ao contrário, quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lado a lado, é que ele adquire seu nome próprio. O nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade (DELEUZE e GUATARI, 1995, p. 51).

A subjetivação, para autores como Foucault e Deleuze, nada tem a ver com a vida privada, ou com um sujeito individual. Para Deleuze, (1992a, p. 135), a subjetivação diz de um modo intensivo e não de um sujeito pessoal e traduz o modo pelo qual se produz a curvatura da relação das forças. Cada formação histórica irá dobrar diferentemente a composição das forças que a atravessam dando-lhe um sentido particular. É a partir desta curvatura sobre as forças que se constitui um território subjetivo.

Nessa perspectiva, Vicentim (2005, p. 316), referenciada em autores como Foucault e Deleuze, afirma que não há 'sujeito', mas sim produção de subjetividade. Ainda com relação à produção da subjetividade, Guattari (1992, p. 11) nos fala que os diferentes sistemas que colaboram para produzi-la, não o fazem de modo hierárquico ou binário, ou seja, a subjetividade não é produzida por determinações do tipo superestrutura. A subjetividade, para autor, não se reduz a um eu, a um sujeito ou indivíduo, mas é plural, polifônica.

Para Vicentim (2005, p. 317), a constituição de um território subjetivo depende sempre de uma exterioridade decisiva: são os agenciamentos que podem alterar os territórios auto-existenciais e vice-versa e, a diferença que se coloca,

> Não é absolutamente entre o social e o individual (ou interindividual), mas entre o campo molar das representações, sejam elas coletivas ou individuais, e o campo molecular das crenças dos desejos, onde a distinção entre o social e o indivíduo perde todo o sentido, uma vez que os fluxos não são mais atribuíveis a indivíduos do que sobrecodificáveis por significantes coletivos (DELEUZE e GUATTARI, 1996 p. 98-99).

Pensar a subjetividade como sendo essencialmente produzida por agenciamentos de componentes múltiplos e heterogêneos, deslocada de uma interioridade ou de uma essência, auxilia-nos a perceber determinados grupos sociais, como por exemplo, a juventude, não como possuidores de uma identidade fixa, "mas, com inúmeras linhas (históricas, mediáticas, econômicas, tecnológicas, ecológicas,

entre outras) que se entrecruzam e fazem emergir um território existencial" (BOCCO, 2006, p. 154).

Deleuze e Parnet (1998) explicam que somos todos compostos por inúmeras linhas emaranhadas umas às outras e de natureza bem diversa. A primeira linha que nos compõe é de segmentaridade dura, entretanto, nossos autores nos explicam que há várias linhas duras que nos segmentam:

> a família-a profissão; o trabalho-as férias; a família-e depois a escola-e depois o exército-e depois a fábrica-e depois a aposentadoria [...] Em suma, todas as espécies de segmentos bem determinados, em todas as espécies de direções, que nos recortam em todos os sentidos, pacotes de linhas segmentarizadas (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 145).

Ao mesmo tempo, em meio à mobilidade das forças e das linhas que nos compõem, também existem as linhas flexíveis, elas traçam rupturas, fissuras, operando pequenas transformações (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 145).

Há também uma terceira espécie de linha, as linhas de fuga. Segundo Rolnik (2007, p. 48), as linhas de fuga nascem "entre" os corpos, em seu poder de afetar e serem afetados, ao encontrarem-se. "É que enquanto se está vivo não se pára de fazer encontros com outros corpos (não só humanos) corpos que se tornam outros". Nesse sentido, tendo por referência autores como Deleuze e Rolnik, as linhas de fuga não se territorializam, não se fixam, mas, dão passagem ao desejo.

Nessa mesma perspectiva, Deleuze e Parnet (1998, p. 63) esclarecem que traçar linhas não significa fugir da vida ou da realidade, ao contrário, as linhas de fuga nos possibilitam criar realidades, criar outras possibilidades de existência, mesmo porque, para nossos autores, "a vida não é algo pessoal".

Considerando as linhas que nos atravessam e os mecanismos e as estratégias de controle que tentam produzir subjetividades cristalizadas ou homogeneizadas, Guattari e Rolnik (1986) afirmam ser possível criar modos singulares de existências, ou resistências aos modos de controle que aprisionam a subjetividade. Esses modos singulares de existência coincidem com o desejo, com a criação e com a expansão da vida.

Neste sentido, Rolnik (2007) considera que os diferentes entrelaçamentos das linhas que nos compõem produzem diferentes modos de existência, esclarecendo ainda que em meio às produções de subjetividade, universos singulares podem ser engendrados, mesmo porque, estamos concebendo a vida como um campo de forças vivas. Dessa forma:

> Universos singulares criam-se com cada estratégia, quando adotada por uma existência ou outra (sejam essas existências de um indivíduo, de um grupo ou de uma sociedade). Diferentes destinos, dramas, cenários, estilos... Aqui reside toda a riqueza do desejo. Toda a sua generosa fartura. O desejo é criação de mundo (ROLNIK, 2007, p. 56).

Ao transitar pela história e pelos territórios do *Breaking* e do *Hip Hop*, fomos impulsionados a seguir as formações do desejo no campo social, em meio aos processos criadores disparados pelas práticas do *Hip Hop*. Para tanto, convém explicitarmos a estratégia de pensamento que irá nos auxiliar a traçar as linhas de fuga que atravessam os territórios produzidos pela Cultura *Hip Hop*.

Desse modo, no próximo capítulo, apresentaremos a cartografia enquanto estratégia de pesquisa, que consiste em traçar linhas, atentando-se às formações do desejo no campo social.

2. ARTE DE CARTOGRAFAR

O mistério das coisas, onde está ele?
Onde está ele que não aparece
Pelo menos a mostrar-nos que é mistério?
Que sabe o rio disso e que sabe a árvore?
E eu, que não sou mais do que eles, que si disso?
Sempre que olho para as cousas e penso no que os homens pensam delas
Rio como um regato que soa fresco numa pedra.

Porque o único sentido das cousas
É elas não terem sentido oculto nenhum,
É mais estranho do que todas as estranhezas
E do que os sonhos de todos os poetas
E os pensamentos de todos os filósofos,
Que as cousas sejam realmente o que possam ser
E não haja nada que compreender.

Sim, eis que os meus sentidos aprenderam sozinhos:-
As cousas não tem significado: têm existência.
(Fernando Pessoa, 1983)

Iniciamos este capítulo com o poema de Fernando Pessoa, pois pretendemos apresentar a cartografia não como um método de pesquisa que irá nos auxiliar a descobrir algo que possa ser revelado ou a ser interpretado. Como diz Fernando Pessoa (1983), as coisas não têm significado, elas existem.

Nessa mesma perspectiva, conforme dissemos anteriormente, referenciados em autores como Deleuze e Foucault, podemos afirmar que não há uma essência invariável ou oculta que diz dos sujeitos, nem tampouco há uma verdade oculta a ser descoberta sobre nossos objetos de pesquisa.

Desse modo, apresentamos a cartografia, como uma estratégia de produção do conhecimento. Alguns autores como Deleuze, Guattari e Rolnik, sob influência do pensamento de Nietzsche, têm proposto a cartografia visando resgatar a dimensão subjetiva do ato de criação e da produção do conhecimento (KIRST et al., 2003, p. 91).

Em consonância com o pensamento dos autores citados acima, podemos dizer que a cartografia não será uma ferramenta utilizada para chegar a um fim, ou para

extrairmos uma verdade universal de um determinado objeto de pesquisa; ela nos auxiliará a acompanhar um constante movimento, a percorrer as intensidades de uma paisagem em movimento.

Pretendemos assim, traçar paisagens a partir do movimento no qual elas se criam, pois "não se pode abordar um campo em movimento senão com uma estratégia que esteja em conformidade com a sua natureza" (KASTRUP, 2000, p. 21). Nesse sentido, a prática cartográfica emerge para acompanhar algo que não é estanque.

A cartografia se diferencia do mapa, já que este representa um todo estanque ou estático, ao passo que ela "é um desenho que se acompanha e se faz concomitantemente aos movimentos de transformação da paisagem" (ROLNIK, 2007, p. 23), seguindo seus movimentos visíveis e invisíveis, bem como os movimentos do desejo que se transfiguram de modo imperceptível.

Nessa perspectiva, os conhecimentos são produzidos em um campo de forças vivas e, faz-se tarefa do cartógrafo, dar língua aos afetos que pedem passagem; espera-se que ele mergulhe nas intensidades de seu tempo e que, "atento às linguagens n nnque encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago" (ROLNIK, 2007, p. 23).

Cartografar significa perceber as mobilidades das forças que compõem um campo de pesquisa. Contudo, nessa estratégia de realização do trabalho, pesquisador e objeto emergem e interligam-se em um mesmo plano. Desse modo, aquele que "supostamente" conhece e aquele que é conhecido tornam-se efeitos de uma experimentação.

Nesse sentido, a cartografia é um procedimento que nos lança à aventura de constituição de mundos. Trata-se de uma prática que nos auxilia a acompanhar os constantes devires[19] que surgem em um tempo histórico. Assim, ela auxilia aqueles que não acreditam em verdades absolutas, mas que as concebem como tendo sido construídas por relações de forças que permeiam determinado contexto. Dessa

[19] Devir não se define pela passagem de uma forma às outra, mas como um movimento de tensão que age por alianças, desterritorializando as formas, fazendo com que se construa outros territórios (KASTRUP, 2000). "Devir não é certamente imitar, nem se identificar, nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação [...] ele não nos seduz a 'parecer', nem ser, nem 'equivaler', nem 'produzir' (DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 19)".

maneira, podemos compreender a cartografia como um método de construção do presente nos permitindo vivenciar as misturas que a vida é (BENEVIDES apud FONSECA e KIRST, 2003).

Entretanto, este procedimento de risco - e de arriscar-se - que é a cartografia não deve ser confundido com falta de rigor ou relativismo da parte do pesquisador/cartógrafo. Ao nos aventurarmos em uma pesquisa cartográfica, observamos alguns cuidados, dentre os quais citamos a coerência conceitual, a força argumentativa, o sentido de utilidade dentro da comunidade científica e a produção de diferença, ou seja, o rigor científico. Contudo, devemos ressaltar que um dos mais caros compromissos/sonhos do cartógrafo é a inseparabilidade entre o conhecimento e a vida (FONSECA e KIRST, 2003, p. 9).

Destacamos também que, em nossas cartografias, não teremos a pretensão de falar pelos jovens, atuantes no *Hip Hop*, porque acreditamos que seus *raps*, suas coreografias e *graffitis* falam por si próprios, pois irrompem no cenário urbano com 'vida própria'.

Cartografar territórios existenciais, movimentos de sujeição e resistência também não tem a ver com uma análise psicopatológica, nem com uma compreensão da 'dinâmica' psicológica destes jovens, tampouco com realizar uma leitura intimista ou individualista da subjetividade. Nesse sentido, Bocco (2006, p. 46), tendo por referência autores como Guattari e Rolnik (1986), nos falam que a subjetividade não diz de uma essência interna dos indivíduos, mas de um movimento de constante produção, composta por elementos econômicos, políticos, tecnológicos, entre outros. Trata-se de modos de subjetivação, mais do que subjetividades em si, modos de existência sempre múltiplos e temporários.

Cabe esclarecer que a noção de território, para Guattari e Rolnik (1986), tem um sentido amplo e que se ultrapassa o uso que a etologia e a etnologia fazem dela. Para os autores:

> A noção de território é entendida num sentido mais amplo, que ultrapassa o uso que dela fazem a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido quanto a

> um sistema percebido, no seio do qual um sujeito se sente ‘em casa’. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e representações nos quais vai desembarcar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, cognitivos (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 323).

Entretanto, os territórios possuem vetores de desterritorialização, pois

> O território pode, desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair de seu curso e se destituir. A espécie humana está mergulhada num imenso processo de desterritorialização, no sentido de que seus territórios ‘originais’ se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, [...] com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar, cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 323).

Ainda com relação aos vetores de desterritorialização, Deleuze e Parnet (1988) nos explicam que os territórios são finitos e que, por serem constituídos por agenciamentos, podem ser desterritorializados. Nesse sentido, nos fala Deleuze:

> [...] Construímos um conceito que gosto muito, o de desterriorialização. [...] Precisamos às vezes inventar uma palavra dar conta de uma noção com pretensão nova. A noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte. (DELEUZE apud BRUCE; HAESBAERT, 2009).

Usar a cartografia, então, requer deixar-se afetar, abrir-se aos encontros, construindo uma outra relação com o jovem e com a vida. A palavra encontro, utilizada por Deleuze, é um conceito da filosofia de Espinosa. Conforme explicam Deleuze e Parnet (1998, p. 15), os encontros se dão “entre” os corpos:

> Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou de fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo, e é isso que faz, não algo de mútuo, mas, um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias, sempre “fora” e “entre”.

Segundo Deleuze e Parnet (1998), na esteira do pensamento de Espinoza, os afetos gerados nos encontros dos corpos, em suas capacidades de afetação mútua, podem aumentar ou diminuir a potência de agir dos corpos. Desse modo, nossos autores esclarecem que um encontro alegre aumenta a potência de um corpo, ao passo que um encontro triste diminui sua potência. Podemos dizer também que os bons encontros fazem "do corpo uma potência que não se reduz ao organismo" (p. 75), mas, que afirmam a vida.

Nessa perspectiva, Mairesse (2003) nos acrescenta que, no encontro realizado entre o pesquisador/cartógrafo e o 'objeto', ambos saem transformados. Desse modo, os conhecimentos produzidos no fazer cartográfico são efeitos deste encontro *entre*[20] os corpos, no instante em que ocorre. Assim:

> A pesquisa se realiza como uma viagem por outros universos de significação que convoca um novo olhar sobre as paisagens, estabelecendo uma nova interface com o mundo e com os sujeitos. Assim é, quando nos deixamos atravessar e redesenhar por outros que nos visitam, muitas vezes se instalando e se tornando parte de nós mesmos. Surgimento e mutação, não de um, mas de muitos em nós (MAIRESSE, 2003, p. 260).

Nesta arte que é a cartografia, o princípio utilizado pelo cartógrafo é extramoral, cujo parâmetro é a expansão da vida, interessando-lhe apenas, nas situações com as quais lida, se a vida está encontrando canais de efetuação. Por isso, pode-se dizer que o princípio do cartógrafo é um antiprincípio, pois sempre pode mudar com o intuito de dar passagem à expansão da vida. Ou seja, a única regra do cartógrafo – considerada de ouro – é criar estratégias, por mais estapafúrdias que elas possam parecer ser, para dar elasticidade e expansão à vida. Com doses de prudência, não se esquece também de que há um limite, um certo 'limiar' de desterritorialização, uma tolerância para reorientação e orientação dos afetos. Assim, busca avaliar sempre o quanto a vida está sendo protegida, discriminando os graus de perigo e de potência (ROLNIK, 2007, p. 68).

---

[20] Para Michel Serres (apud Mairesse, 2003, p. 206) o entre seria um terceiro lugar, "o lugar do mestiço, o ponto do qual jamais se fala" e que transforma de modo mais ou menos intenso uma ecologia dos modos de subjetivação. O espaço do entre nos faz pensar em, entre dois focos, o que contradiz a racionalidade do funcionamento homogêneo, equilibrado, pois quando se está entre, não se está em nenhum lugar, nem se corresponde a nenhum modelo.

Ainda com relação às práticas do cartógrafo, Rolnik (2007, p. 70) nos diz que sua ética não se prende à moral, mas, busca dar passagem aos movimentos do desejo, às linhas de fuga que não se desterritorializam, mas, que afirmam a vida. Assim, tendo por referência os escritos de Rolnik (2007), a prática do cartógrafo é também uma prática política, a qual é por nós entendida como uma prática que busca dar passagem ao desejo e à expansão da vida, para que esta possa ser pensada enquanto uma constante criação.

Essa perspectiva nos possibilita dizer também que a pesquisa cartográfica é norteada por princípios éticos/ estéticos/ políticos e que estes coexistem, podendo ser considerados estéticos, pois permitem criar um campo de criação no qual se circulam as intensidades em uma constante criação (ROLNIK, 2003, p. 7).

Segundo Robinson (2003), Rolnik (2003) e Guatari (1992) afirmarmos que o rigor estético utilizado na cartografia é uma alternativa ao científico, estruturalista. Cabe enfatizar que o paradigma estético é também ético, já que, por seu caráter criacionista, gera canais de resistência aos devires facistas e aos modos capitalísticos[21] de produção da subjetividade.

Com relação aos critérios ético, estéticos e políticos e seu caráter criacionista, Guattari (1992, p. 137) nos explica:

> O novo paradigma estético tem implicações ético-políticas, porque quem fala em criação, fala em responsabilidade da instância criadora em relação à coisa criada, em inflexão de estados de coisas, em bifurcação para além de esquemas pré-estabelecidos e aqui, mais uma vez, em consideração do destino da alteridade em suas modalidades extremas. Mas essa escolha ética não mais emana de uma enunciação transcendente, de um código de lei ou de um deus único e todo-poderoso. A própria gênese da enunciação encontra-se tomada pelo movimento de criação processual. Isto é bem nítido no caso da enunciação científica, que tem sempre uma cabeça múltipla: cabeça individual, cabeça institucional, cabeça maquínica com os dispositivos experimentais, a informática e o banco de dados e a inteligência artificial.

[21] Robinson (2003, p. 314), tendo por base os escritos Guattari (1986), nos explica que o Capitalismo Mundial Integrado (capitalismo e socialismo burocrático) é entendido como uma máquina que produz subjetividades serializadas que sobrecodificam as relações sociais afetivas, econômicas, nos meios intelectual, urbano, agrário. Isto se dá, segundo o autor, pelo fato de a produção capitalística da subjetividade garantir um controle social coletivo.

Para realizarmos as cartografias, algumas técnicas e ferramentas foram essenciais para nossa viagem pelos territórios habitados pelos jovens implicados com a Cultura *Hip Hop*. Uma dessas 'ferramentas de apoio' foi o diário de bordo[22], ou diário do cartógrafo. Como o diário de bordo não é destinado a um leitor, nele não há uma preocupação com a linguagem, ou com a formalidade de sua escrita, esta é mais descritiva e espontânea.

O diário de bordo nos acompanhou durante todo o fazer da pesquisa. Trata-se de um pequeno caderno que levávamos conosco; nele registrávamos nossas dúvidas e incertezas, nossas experimentações, nossas paradas e retomadas durante os percursos a que estas cartografias nos levavam.

No diário de bordo também registrávamos as ações, os acontecimentos presenciados. Buscávamos trazer ao texto do diário de bordo alguns registros de eventos da Cultura *Hip Hop* a que assistia, ou seja, os treinos de *Breaking*, as aulas de *Breaking*, de *Locking*, de *DJ* e de *graffiti* que ocorriam na Casa do *Hip Hop*, os campeonatos, apresentações de *Breaking*, dentre outros. Registrávamos também as falas, as vivências e intensidades dos atores do *Hip Hop*. Desse modo, a escrita do diário de bordo se compõe de um misto de vozes, das minhas misturadas às dos membros do *Hip Hop*, bem como daquelas intensidades que nos atravessam.

Desse modo, destacamos a dimensão coletiva do diário de bordo, pois ele é composto por falas diversas, por diálogos informais, dentre outros. O texto é composto de uma multiplicidade que extrapola aquele que escreve, trata-se de uma co-autoria e de um desejo de partilha imanentes a essa prática-ferramenta, afirmando que além de ser processual, a produção do conhecimento nunca é da ordem do individual, mas da ordem de um agenciamento coletivo de enunciação[23] (BOCCO, 2006, p. 55).

O diário de bordo foi composto tanto na habitação dos territórios, quanto por conversas que foram gravadas com atores do *Hip Hop* e que nos auxiliaram a traçar as linhas que compunham os territórios que são engendrados em torno dessa cultura.

---

[22] Termo utilizado por Rolnik (2007). Cumpre dizer que não se trata de uma simples técnica de relatar dados observados, já que estes não existem como objetos esperando para serem descobertos (BOCCO, 2006, p. 55).

[23] Bocco (2006, p. 55) tendo por referência autores como Deleuze e Parnet (1998) nos falam que o agenciamento coletivo de enunciação é uma das faces que compõem o agenciamento e afirma que toda enunciação é necessariamente uma produção coletiva, não individual.

Buscávamos, ao compor o diário de bordo, atentar para a micropolítica, para os afetos e os desejos que buscavam passagem.

Entretanto, convém ressaltar que o diário de bordo não pode ser confundido com uma cadernetinha que levamos a um laboratório, na qual registramos os dados coletados, pois uma pesquisa pautada pela arte da cartografia não tem o objetivo de coletar dados, já que não existem objetos prontos a serem 'descobertos'.

Utilizamos também, para a realização destas cartografias, outros meios adicionais, como CDs, Internet, livros, revistas e jornais, conversas registradas na memória ou em gravador digital que nos serviram de suporte-ferramenta para realizar a pesquisa.

Nosso ponto de partida para a realização da pesquisa foi a cidade de São José do Rio Preto-SP, a partir de dois locais específicos, a Casa do *Hip Hop* e a Casa de Cultura. Nesta última, ocorrem os treinos e ensaios da Beat Squad[24], uma equipe de *Breaking* da cidade que também foi para nós uma parceria valiosa e imprescindível para a realização da pesquisa. A partir daí, freqüentamos também outros lugares e cidades, participando de eventos promovidos pelo *Hip Hop*, dentre os quais citamos campeonatos, festivais, eventos, shows e treinos. Durante nossas incursões por estes locais, foi possível ainda conhecermos outras equipes de *Breaking*, estabelecendo uma valiosa parceria com muitas delas.

Dessa maneira, procuramos, de fato, habitar este território, permitindo-nos às vezes nos perder durante a viagem, abandonando traçados previamente delimitados, pois conforme vimos, o método aprisiona, anula as circunstâncias.

> Caiam fora. Guardem o método ou os métodos reconhecidos como seguros, para caso de doença, miséria, cansaço, partam novamente em rodeio. Explorem o espaço, mosca que voa, cervo acuado, viandante sempre expulso do caminho natural pelos cães de guarda que rosnam ao redor dos lugares confortáveis (SERRES, 2001, p. 268).

Nesse sentido, Diógenes (2003, p. 21) nos fala para não temermos mudanças de rotas, naufrágios, já que, muitas vezes, quando buscamos comodidade

[24] Beat Squad é uma equipe de *Breaking* da cidade de São José do Rio Preto-SP. Segundo alguns de seus membros, um de seus objetivos é manter-se fiel ao *Hip Hop* original, principalmente ao *Breaking* (Diário de Bordo). Nos próximos capítulos, abordaremos melhor este assunto.

de caminhos seguros, estes nos deixam diante de uma perda maior: “o fio que conduz e inspira a vontade de criação”.

Assim, podemos dizer que a cartografia foi uma importante ferramenta não só para traçarmos as linhas flexíveis e de fuga, mas também para estarmos atentos às linhas duras que compunham os territórios, atentando-nos ao eixo do poder e da produção da subjetividade, assim como às estratégias de gestão dos corpos que se engendram em torno do *Hip Hop*.

Esta estratégia de pesquisa, além de nos permitir nomadizar, possibilitando uma ruptura aos modos hegemônicos de pensamento, também nos possibilita abrir às misturas e mestiçagens, sem receio do que está por vir, nem tampouco de construir uma relação visceral com os parceiros de nossa pesquisa.

Com Michel Serres (2004) aprendemos que o corpo é inventivo e criativo. Por isso, como um nômade, em busca de novos caminhos e de novas errâncias, buscarei tecer estas cartografias com o corpo vibrátil. Para isso, disponho-me a trilhar caminhos desconhecidos, sem receio das ‘surpresas’, ou de abrir-me às misturas, às mestiçagens. Em outras palavras, sem receio de compor, de misturar-me e até de fazer parte das paisagens que busco habitar.

Assim, podemos dizer que, tecer cartografias e pensar com o corpo vibrátil, na velocidade de seus enlevos e estremecimentos, é realizar uma cartografia do acontecimento que se tece no ‘*entre’* dos encontros que o pesquisador cartógrafo estabelece durante seus percursos. Desse modo, lançamo-nos às misturas, ao novo, sem “saber por onde vai sendo levado pelos caminhos, mas ir traduzindo, através dos lugares de sensação, um certo mapa, ou roteiro de viagem, para quem se dispõe a acompanhar esses traçados” (DIÓGENES, 2003, p. 30).

- Desse modo, deixamos o corpo se mover para poder narrar, interpretar como um meio de dar vazão às sensações que os trajetos mobilizam. Assim, falamos de tudo o que vemos, das misturas e das mestiçagens que experimentamos em nossos percursos. Como diz Serres (2004), estas vivências vão à frente, porque o corpo chega primeiro.

Buscarei, nestas cartografias, despertar minha sensibilidade para captar os acontecimentos, as intensidades e as forças que percorrem os lugares que habito e

vejo, por meio do olho vibrátil. Para Rolnik (2007, p. 12) a vibratilidade do corpo é a capacidade de abri-nos aos outros corpos em um campo de forças vivas que nos afetam e se tornam presentes em nossos corpos por meio de sensações. Nessa perspectiva, compomos com os outros corpos, que se tornam parte de nós mesmos, de nossos territórios existenciais.

É nesse sentido que afirmamos que os conhecimentos produzidos a partir destas cartografias resultam de nosso encontro com o *Hip Hop* e seus atores. Conforme dissemos, é por meio dos encontros que os corpos se afetam, ao passo que a palavra afetar diz do da ação de um corpo sobre outro. Cumpre dizer que "os afetos não só surgiam entre os corpos – vibráteis – é claro, como, exatamente por isso, eram fluxos que arrastam cada um desses corpos para outros lugares, inéditos" (ROLNIK, 2007, p. 57).

Finalizamos este capítulo não com uma palavra de ordem, mas, com um convite às mestiçagens e aos encontros: "*É preciso depor a couraça, Fundir o mapa dos caminhos e das encruzilhadas, para que as chamas se misturem"* (SERRES apud DIÓGENES, 2003, p. 152).

3. NAS TRILHAS DO *HIP HOP*

É difícil defender,
Só com palavras, a vida,
Ainda mais quando ela é
Esta que se vê, Severina;
Mas se responder não pude
À pergunta que fazia,
Ela, a vida, a respondeu
Com sua presença viva;
E não há melhor resposta
Que o espetáculo da vida:
Vê-la desfiar seu fio,
Que também se chama vida,
Ver a fábrica que ela mesma,
Teimosamente se fabrica,
Vê-la brotar como há pouco
Em nova vida explodida;
(João Cabral de Melo Neto)

Neste capítulo, pretendemos seguir as linhas históricas que constituíram e constituem a Cultura *Hip Hop*. Aos percorrermos estas linhas históricas, também estaremos atentos se as práticas engendradas em torno da Cultura *Hip Hop* tem cravado brechas de resistência aos mecanismos de controle social, aos modos cristalizados de subjetividade, aos modos hegemônicos de produção cultural e, ao mesmo tempo, se tem se constituído como práticas que coincidam com o desejo e com a afirmação e expansão da vida.

O surgimento desta cultura pode ser situado em um contexto em que emergem outras expressões culturais de resistência ou contestação. Dentre estes movimentos culturais podemos citar os *punks*, os *hippies* e os roqueiros. Citaremos brevemente algumas destas culturas juvenis, entretanto, nosso estudo aprofundado será sobre o *Hip Hop*.

Na década de 1960, a chamada ‘geração de 1968’ rebelou-se contra a ideologia da abundância e contra o progresso industrial (DIÓGENES, 1998, p. 95). Este período é também lembrado pelos movimentos estudantis que protestavam contra as ditaduras militares presentes em vários países na referida década.

‘Maio de 68’ é um período lembrado até os dias atuais como um contexto em que os jovens de todo o mundo se contrapuseram às formas de ditaduras, à sociedade de consumo, também denominada de sociedade industrial ou de tecnocracia. Os jovens deste contexto eram vistos como símbolos de uma contracultura e, no centro das discussões sobre rebeliões juvenis, está a idéia da recusa. Duas outras manifestações juvenis podem ser destacadas por nós neste período: o movimento *hippie* e a e a ‘onda’ Beatles (DIÓGENES, 1998, p. 96-97).

Já na década de 1970, damos destaque ao movimento *punk,* que surge como um modo de contestação ao contexto sócio-cultural. Segundo Carneiro (2006, p. 109), os *punks* contrapunham-se ao estrelismo do rock progressivo que imperava na época. Abramo nos fala que:

> O fenômeno deflagrador desta onda foi o aparecimento do punk na Inglaterra em 1976/77. Aparece como uma nova sub-cultura juvenil que se articula ao mesmo tempo em torno de uma reversão musical dentro do rock e de um modo de vestir inusitado e extremamente ‘anormal’. O punk aparece então como uma música ágil e ‘autêntica’, ligada às experiências reais (ABRAMO, 1994, p. 43).

Na década de 1980, no Brasil, a juventude parece expressar novos estilos e um novo modo de ser jovem, o que se dá também em detrimento do contexto político e cultural que se mostrou um terreno fértil para manifestações de todos os ‘estilos’. Na referida década, eclodiram movimentos sociais que reivindicavam não apenas o acesso aos bens de consumo a todos, mas também o direito à diferença. Estes ‘personagens’ expressavam-se nas lutas sindicais, nas corporações profissionais, nas mobilizações para ao acesso aos bens de consumo e em diversas experiências do exercício da cidadania. Convém destacar que a participação da juventude nestes movimentos se dá principalmente no âmbito da cultura (DIÓGENES, 1998, p. 99).

Com relação às culturas juvenis que se destacaram nos anos 1980 e 1990, a pesquisadora Helena Abramo, em entrevista à revista Caros Amigos (1998), explica que os jovens pertencentes aos denominados movimentos juvenis até a década de 1970 eram principalmente estudantes e de classe média. Já a partir da década de 1980, os jovens participantes dos movimentos juvenis, em sua maioria, não eram

estudantes e pertenciam a classes populares. Segundo a autora, um outro aspecto dos movimentos é que eles

> passam a ser mais ligados ao lazer, cultura, comportamento, atitude – como eles mesmos dizem-, o que, para mim foi detonado pelo movimento punk, que, como o *Hip Hop*, surgiu principalmente nas periferias dos grandes centros urbanos. Ambos são também muito atravessados pela indústria cultural. Ainda que combatendo essa indústria, eles se alimentam dela, é uma das fontes importantes de informação (ABRAMO, 1998, p. 8).

O imaginário social concebia a juventude e suas manifestações sociais e culturais como passivas e alienadas. Esta concepção era embasada no fato de que até meados da década de 1980, era difundida a idéia, tanto no meio acadêmico, quanto nas experiências políticas, de que ações que se desenrolam no âmbito da cultura não podem ser consideradas como tendo um potencial de transformação social. Pode-se dizer, de certo modo, que os jovens 'roubaram a cena' e passaram a produzir mercadorias culturais (DIÓGENES, 1998, p. 101).

No jogo dessas forças que compunham este contexto, surge o *Hip Hop* como uma expressão cultural composta de quatro elementos: o MC (mestre de cerimônia), o *Breaking*, o *Grafitti* e o *DJ*. Entretanto, estes elementos, no momento em que o *Hip Hop* começou a ser criado, ainda não eram organizados como parte de uma cultura. Foi com o passar do tempo que se unificaram, tornando-se o que hoje é, conhecido como Cultura *Hip Hop*.

Podemos dizer que os precursores desta Cultura foram jovens afro-americanos, hispânicos e caribenhos, porto-riquenhos, moradores do South Bronx nova-iorquino. Esta cultura surge nos Estados Unidos, nos guetos de Nova Iorque, na década de 1970 e se faz presente hoje em diferentes metrópoles mundiais e até em cidades de médio e pequeno porte (Diário de Bordo).

O surgimento do *Hip Hop* está contextualizado no início do processo de globalização que ainda é atual e pelo qual passava a economia. Martins (2006, p. 15) considera que a globalização tem criado as chamadas cidades cosmopolitas, as quais, independente de pertencerem a países considerados desenvolvidos do ponto de vista econômico, passaram a enfrentar algumas problemáticas comuns, dentre as quais

citamos problemas com o narcotráfico, com a violência, com manifestações de discriminação étnica e social, com desemprego, com o aumento de trabalhos informais (os também chamados subempregos) e com o aumento de pessoas vivendo na linha da pobreza.

Nesse sentido, Deleuze (1992a, p. 224) nos fala que o rearranjo da economia mundial e das relações de mercado, tornadas globais, ocasionou não apenas "a dissipação das fronteiras, mas também uma explosão dos guetos e favelas"

Ao realizar uma análise sobre o fenômeno da globalização, também nessa perspectiva, o geógrafo Milton Santos (2001, p. 19) observa que:

> Para a grande maioria da humanidade a globalização está se impondo como uma fábrica de perversidades. O desemprego crescente torna-se crônico. A pobreza aumenta e as classes médias perdem em qualidade de vida. O salário tende a baixar. A fome e o desabrigo se generalizam em todos os continentes.

Do ponto de vista sociológico e político, situamos a emergência do *Hip Hop* também no contexto do início do processo de globalização, no contexto urbano das cidades pós-industriais da década de 1970, nos guetos nova-iorquinos. Neste contexto, a metrópole nova-iorquina já sentia os efeitos do fenômeno da globalização, passava por um processo de mudanças estruturais e, segundo Rose (1997, p. 195), de uma cidade industrial, tornou-se um pólo econômico pós-industrial, conferindo à cidade um novo formato. Neste período, houve também um aumento das redes multinacionais de telecomunicação e uma expansão da revolução tecnológica. Com a economia global tornada mais competitiva, foram criadas novas e internacionais divisões de trabalho, aumentando o poder da produção do mercado financeiro. Cabe dizer que a metrópole nova-iorquina também passava a receber novas formas de imigração. Desse modo, é possível afirmar que a cidade passou por uma reestruturação social e econômica.

Entretanto, estas mudanças no contexto urbano, nas ofertas e divisões de trabalho, também acarretaram uma diminuição da oferta de empregos. Silva (1998, p. 34), nos fala que, com o novo modelo da economia, foram criadas outras formas de trabalho e de empregos, acarretando a obsolescência de várias atividades profissionais e exigindo uma maior especialização profissional. Entretanto, devemos salientar que

estas mudanças sociopolíticas também acarretaram um aumento das já existentes formas de discriminação étnica e de gênero.

Neste contexto norte-americano, na década de 1970, aos poucos, as verbas federais, destinadas para serviços sociais em cada cidade foram diminuindo e, ao mesmo tempo, as corporações substituíam as fábricas. Nesse período, as imobiliárias passaram a adquirir, em massa, velhos imóveis para transformá-los em condomínios luxuosos, restando para os moradores da classe operária uma pequena área residencial, um mercado de trabalho reduzido e serviços sociais igualmente limitados. Desse modo, os bairros mais pobres e os grupos menos favorecidos foram os mais prejudicados e os que tiveram a seu dispor as menores redes de segurança. Em meados da década de 1980, tornava-se ainda mais evidente as diferenças entre as áreas nobres da cidade e as áreas pobres, consolidando na cidade alguns espaços denominados guetos, estes últimos eram habitados por negros e por imigrantes latinos. Aumentando assim, o já existente abismo entre as diferentes classes sociais e etnias (ROSE, 1997, p. 196).

Cabe ressaltar também que Nova Iorque, desde meados dos anos 1970, tem o status de ser o principal centro financeiro internacional. Nesse sentido, Rose (1997, p. 196) avalia que não é surpreendente o fato da cidade sofrer os efeitos destas transformações estruturais[25]. A partir dos anos 1970, as cidades norte-americanas enfrentaram problemas críticos, somado a um aumento do desemprego e a uma crise habitacional a qual se estenderia até a década de 1980, aos cortes de verbas destinados a serviços sociais, o que acarretou conseqüências, principalmente nas áreas mais pobres da cidade que sofriam com os problemas da má distribuição de renda. Nesse mesmo período, 30% das famílias hispânicas, em sua maioria proveniente de Porto Rico, e 25% das famílias negras viviam nas áreas mais pobres da cidade ou em suas proximidades. Cumpre dizer que não havia um investimento imobiliário destinado às famílias de baixa renda fazendo com que os negros hispânicos

[25] Rose nos explica que não considera Nova Iorque como uma área urbana típica, embora não descarte algumas diferenças regionais, no entanto, as mudanças no cenário urbano que discutidas, foram percebidas na maioria das cidades norte-americanas e, em particular em cidades como Nova Iorque e Los Angeles – cidade em que o *Hip Hop* tem bastante expressividade e destaque -. Tais mudanças, segundo a autora, contribuíram para o surgimento da cultura *Hip Hop* (ROSE, 1997, p. 196, nota da autora).

e desempregados fossem obrigados a habitar áreas bastante povoadas e sem infra-estrutura, acarretando também um aumento da população sem moradia em Nova Iorque.

Desse modo, tendo por base as análises de Rose (1997, p. 196-197), podemos dizer que, em um cenário econômico e político de uma metrópole onde os empregos exigiam mão de obra especializada, somado a um aumento do desemprego e de medidas governamentais que desfavoreciam a educação e o lazer, acarretaram um maior empobrecimento dos moradores dos 'bairros negros' da cidade e um aumento da discriminação racial da parte dos brancos para com os negros.

Conforme nos é apontado por Silva (1998) e Rose (1997), neste período a má distribuição de renda tornou-se ainda maior, pois, ao mesmo tempo em que a cidade de Nova Iorque se consolidava como um centro financeiro e internacional, aumentava o número de empregados ou subempregados, os quais eram formados sobretudos por negros e hispânicos. Entretanto, cumpre dizer que, conforme exposto anteriormente, com o capitalismo neoliberal, com as mudanças na economia global, várias metrópoles passaram por transformações no quadro de empregos e, por um conseqüente aumento do número de desempregados.

Com relação ao bairro *South Bronx*, que é considerado o berço da Cultura *Hip Hop*, somadas às condições geradas pela era pós-industrial, a população deste bairro sofreu com as conseqüências de um grande projeto motivado por fins políticos. No início da década de 1970, como resultado de um projeto de modernização e renovação urbana, que visava realizar uma 'limpeza das favelas', aproximadamente 60 mil residências foram demolidas, causando um deslocamento de cerca de 170 mil pessoas economicamente frágeis, negras e hispânicas para o *South Bronx*. Entretanto, não houve a implantação de nenhuma ação governamental a fim de dar algum apoio ou infra-estrutura para esta população (ROSE, 1997, p. 200).

Entretanto, neste bairro habitado por negros e hispânicos, não havia apenas a miséria e violência, mas também vida, energia e criatividade invadiram este território urbano. Os jovens residentes do *South Bronx* compreenderam que se ficassem inertes diante dos problemas como violência, desemprego, más condições de moradia, preconceito étnico e social e pobreza enfrentados, poderiam ser absorvidos

pelas transformações sociais (SILVA, 1998). Estes jovens começaram então, já em meados dos anos 1970, a criar alternativas por meio da arte, mobilizando-se em torno de uma crítica social e das expressões artísticas que mais tarde iriam fazer parte de uma prática artística e política denominada *Hip Hop*.

Silva (1998, p. 36) assinala que esta prática cultural protagonizada por jovens e criada nas ruas produziu um impacto em vários campos da cultura.

> O novo grupo étnico que fez do South Bronx a sua casa, no final dos anos 70, (procurou construir) uma rede cultural própria, que pudesse se mostrar alegre e compreensiva na era da alta tecnologia. Negros norte-americanos, jamaicanos, porto-riquenhos e outros povos do Caribe, com raízes em contextos pós-coloniais, reformularam suas identidades culturais e suas expressões em um espaço urbano hostil, tecnologicamente sofisticado e multiétnico. Enquanto os líderes municipais e a imprensa popular condenaram literal e figurativamente o South Bronx, seus moradores e a vizinhança, seus jovens habitantes negros e hispânicos responderam à altura (ROSE, 1997, p. 202).

Autores como Rose (1997), Silva (1998) e Tella (1999) afirmam que este contexto hostil e urbano da metrópole conferiu um teor sociopolítico ao *Hip Hop*. Assim, diante dos já problemas citados, o *Hip Hop* expressou, por meio da arte, as tensões e contradições do espaço urbano. Os jovens moradores do *South Bronx*, que seriam os primeiros atores desta cultura, por meio de recursos tecnológicos a que tinham acesso, fizeram desta prática artística uma forma de diversão, denúncia e protesto.

Guasco (2000, p. 47) chama atenção para o fato de que neste contexto em que o *Hip Hop* foi criado, a maioria dos estudantes de escolas públicas e moradores dos guetos de Nova Iorque, em virtude de cortes orçamentários, perderam acesso aos instrumentos musicais e a aulas de música ministradas nas escolas públicas. Segundo o autor,

> a perda do acesso a instrumentos musicais e a aulas de música é lembrada por *rappers* norte-americanos como um dos fatos que levaram os artistas a investirem na experiência de manipular os toca discos como instrumentos, improvisando novas músicas sobre as bases já gravadas, novas músicas, o que teria influenciado na expansão do rap (GUASCO, 2000, p. 47).

Segundo um *B. Boy* de São José do Rio Preto-SP, esta cultura foi criada num lugar onde "todo mundo achava que nem lá onde era o esgoto do mundo, não teria nada, não teria talento, não teria artistas, sem nenhum tipo de estudo, veio o *Hip Hop*"[26] .

Para Silva (1998), organizar a Cultura *Hip Hop* foi uma alternativa que os jovens encontraram diante da situação de conflito em que se encontrava a vida urbana. Em um contexto de lutas entre gangues, tráfico de drogas, racismo, violência policial e pouco ou nenhum acesso a lazer, pois até mesmo os clubes noturnos eram comprometidos, "os jovens residentes no South Bronx desenvolveram alternativas culturais que tinham como ponto de partida a apropriação das praças e ruas" (p. 36), consolidando, assim, a Cultura *Hip Hop* no espaço urbano.

Nesse contexto, o *Breaking,* o *Graffiti*, o *rap* e o DJ, que são práticas essencialmente urbanas, foram centrais. Assim, no populoso bairro do South Bronx, *DJs* como o jamaicano Kool Herc e o *DJ* Grand Master Flash, começaram a organizar as *block parties*[27] que eram festas realizadas nas ruas do próprio bairro, sem cobrar ingressos, visando basicamente o lazer dos jovens que ali residiam. Estas festas eram realizadas em edifícios abandonados ou em outros locais nos quais não havia atuação do Estado. Eram divulgadas "boca-a-boca" ou por meio de panfletos desenhados por grafiteiros, reunindo cerca de 500 pessoas (MARTINS, 2005, p. 27).

Em 1976, Grandmaster Flash organizou um baile para três mil pessoas, antes de o *Hip Hop* tornar-se conhecido fora dos limites da cidade. Pode-se dizer que os quatro elementos do *Hip Hop* estavam presentes nessas festas, pois os grafiteiros que distribuíam e confeccionavam os panfletos, também se juntavam aos dançarinos de *Breaking*, os quais por sua vez dançavam ao som do *DJ*, cujo MC também se originaria da concretização destes eventos (MARTINS, 2005, p. 28).

Rose (1997) destaca ainda o fato de que, mesmo sofrendo com o desemprego ou com a pobreza, muitos dos atores do *Hip Hop* criaram uma prática cultural essencialmente urbana ao apropriarem-se de recursos tecnológicos.

---

[26] Entrevista a autora em 11 ago. 2009.
[27] Festas no bairro.

Podemos dizer que esta característica também é presente no contexto brasileiro, pois a maioria dos jovens atores do *Hip Hop* enfrenta problemas com o desemprego ou possuem baixa escolaridade (DAYRELL, 2005). Entretanto, mesmo com poucos recursos financeiros, muitos desses jovens apoderam-se de alguns recursos tecnológicos para produzir uma cultura em meio a um contexto urbano.

Segundo Rose (1997, p. 204), aos poucos, a estilística do *Hip Hop* foi sustentada pelo cruzamento e pela interligação do *Breaking*, do *Rap* e do *Graffiti*. Muitos grafiteiros desenhavam painéis homenageando suas músicas favoritas de *rap*. Os *B. Boys*, DJs e os *rappers* utilizavam jaquetas e camisetas pintadas pelos grafiteiros. Kool Herc, antes de ser DJ, também dançava e grafitava. Crasy Leg, fundador do grupo *Rock Steady Crew* descreve do seguinte modo os primeiros anos do *Hip Hop*:

> Resumindo, íamos basicamente aos encontros para ver pessoas, beber, dançar (break), comparar a arte dos grafites e ver quais deles estavam nas listas negras. Essas reuniões foram lançadas pelos DJs [...] e a gente ficava grafitando enquanto a sessão rolava.

Rose (1997) destaca que aos poucos os artistas do *Hip Hop* começaram a se estruturar em torno de grupos e de equipes[28] que possuíam identidades locais. Para a autora, "esses grupos formavam um novo tipo de família, forjada a partir de um vínculo intercultural" (p. 202). Ainda hoje, também no Brasil, muitos *B. Boys* e *rappers* agrupam-se dessa maneira.

Com relação ao significado das equipes, um integrante de uma equipe de *Breaking* da capital paulista e pesquisador da Cultura *Hip Hop*, explica:

> Chamo sua atenção para a riqueza da instituição chamada "Crew", sua visão familiar, a interação entre membros e a forma como cada um se ajuda e acaba ajudando a cultura da qual fazem parte a existir. Por anos busquei chegar à palavra "profissional" e, quando consegui, percebi que o que mantém vivo uma manifestação cultural não é sua capacidade de movimentar recursos financeiros e

[28] Durante minhas andanças, em conversas informais ou nas conversas gravadas, percebi que vários membros do *Hip Hop* utilizam a palavra *crew* para referir-se à equipe, sendo bastante comum a apropriação de palavras inglesas entre os membros do *Hip Hop*. *Crew* é um termo norte-americano que é usado pelos *B. Boys* para referir-se à equipe, embora também possa ser usado para designar equipes de *graffiti* ou dos demais elementos da Cultura *Hip Hop.*

> sim sua capacidade de existir sem os mesmos. Crew não se refere só à dança Breaking, mas por B. Boys e B. Girls serem praticamente "guardiões" da fórmula original, mantém este nome vivo em seus grupos e instituições (Diário de Bordo, e-mail recebido em 2 de março de 2009).

Ao habitar os territórios do *Hip Hop*, pudemos perceber que este vínculo existente entre os membros das equipes é bastante freqüente; muitos denotam a equipe como uma família, expressando também um sentimento de pertencimento e fidelidade a ela. Nesse sentido, citamos alguns trechos de uma conversa com um dançarino de *Breaking* da cidade de São José do Rio Preto-SP:

> Então, esse lance de Super Sonic é como se fosse família, é como se fosse um irmão de sangue, não um lance de equipe de trabalho [...]. Carrego o nome da Super Sonic, já fui convidado para outras equipes, mas, pra mim é Super Sonic só, se eu não fizer parte da Super Sonic, não vou fazer parte de equipe nenhuma (Entrevista concedida à autora em 17 de ago. de 2009).

Ao conversarmos com *B. Boys* de diferentes equipes, pudemos perceber que quando eles se referiam às suas respectivas equipes, este vínculo intercultural se fazia bastante presente; muitos afirmavam "não somos um time de futebol", para explicar o vínculo de amizade que construíam em torno da dança e de suas respectivas equipes.

Cumpre destacar ainda que este vínculo entre os membros das equipes, sobretudo de *Breaking*, se faz bastante presente durante os campeonatos ou eventos. Os *B. Boys* vibram com as performances de seus companheiros de equipe e também com os resultados obtidos em campeonatos.

Alguns pesquisadores como Rose (1997), Silva (1998), Tella (2000) e Martins (2005) afirmam que, nas práticas culturais e artísticas expressas do *Hip Hop,* há elementos da tradição africana reelaborados após a diáspora. Assim, achamos pertinente destacar no próximo item, alguns desses elementos.

3.1 Heranças e conexões com o Continente Africano

Martins (2005, p. 14) destaca dois elementos provenientes do Continente Africano e que podem ser observados no MC e no DJ: o *drum* e o *griot.* O *drum* simboliza a batida do coração e o griot é o *storytell*, - contador de histórias - que constrói uma história que vai ao encontro do drum; este tem sido na África uma importante ferramenta de comunicação que ultrapassa séculos. Os tambores desempenhavam não apenas uma função instrumental, mas também serviam para transmitir mensagens entre as tribos. Na África, era atribuída uma existência humana aos sons instrumentais. Assim, o drum, tanto na atualidade quanto no passado, é considerado sagrado. Segundo a autora, na década de 1970, os primeiros membros do *Hip Hop hip* recriaram o drum. Nessa perspectiva, os DJs da atualidade podem ser comparados a um *drummer* urbano, pois recriam, por meio do *drum machines*, as batidas eletrônicas por mixagem e *scratching.*

Os *griots* eram membros de comunidades localizadas ao nordeste do continente africano em Gana e Mali. Tratava-se de uma casta de músicos que narravam a história da sociedade, por meio de cantos e de um instrumento melódico denominado Kora. A prática de se narrar uma história por meio de contos e mitos é uma prática bastante universal no Continente Africano (SILVA, 1998; MARTINS, 2005).

Pode-se dizer que, do ponto de vista da oralidade, os *rappers* são como uma espécie de *griots* modernos. Afirma-se que a tradição oral *griot* teria continuado após a diáspora africana e marcado a experiência cultural não apenas dos negros norte-americanos, mas também de brasileiros e caribenhos. Assim, por meio de uma série de práticas relativas à oralidade, localizadas na cultura negra norte-americana como, por exemplo, os *storyteller* (contador de história) os prayer (pastores negros) e a poética das ruas (com o *preching* e o *tosting*) a tradição oral africana teria perdurado (SILVA, 1998, p. 37-38).

Um outro fator de importância na tradição Africana e que pode ser também destacado são os vários gêneros de transmissão da memória coletiva como a poesia que se refere quase sempre ao passado da África, às civilizações que se sucederam e às culturas que lhes deram suporte; o conto, os grupos de fábulas, lendas, mitos

intercalados com fatos reais que, ao término o narrador ilustra com um preceito moral; e os provérbios, que exprimem uma regra de conduta ou conselho moral social.

Destacamos também outras formas de comunicação oral africanas, como, por exemplo, os poemas cantados, as adivinhações, os contos e coros religiosos, as canções de inovação místicas e cenas da vida cotidiana (MARTINS, 2005, p. 14).

Ainda com relação à influência de expressões culturais africanas, que persistiram para além da diáspora, Rose (1997, p. 207) nos fala que o cineasta e crítico da cultura Artur Jafa apontou três conexões estilísticas existentes entre o *Breaking*, o *graffiti* e o *rap*: o fluxo, a estratificação e as rupturas sucessivas.

Em expressões e práticas do *Hip Hop* é possível observarmos linhas visuais, físicas, musicais e líricas compreendidas em movimentos que são interrompidos de modo brusco e por cortes certeiros e angulares, que os sustentam por meio da circulação e da fluidez. No *graffiti*, as letras longas, sinuosas, radicais e curvas são quebradas e camufladas por rupturas no traço. As letras pontiagudas, angulares e fraturadas são escritas em itálicos sugerindo movimentos de ida e volta. As letras têm sombreamento duplo e triplo de forma a ilustrar a força da energia que irradia do centro – sugerindo o movimento circular. Além disso, a estética das palavras sugere um movimento horizontal (ROSE, 1997, p. 207).

Herschmann (2005, p. 203), tendo por base as análises de Rose (1997), nos fala que o *Breaking* transpõe o fluxo e as rupturas sucessivas. Os pulos e os imobilismos são movimentos a partir dos quais as articulações são golpeadas bruscamente por posições angulares. Desse modo, esses movimentos bruscos e repentinos ocorrem em uma parte da articulação após um movimento realizado previamente, criando assim um efeito visual semilíquido no qual se desloca a energia da ponta do dedo da mão ao dedo do pé.

De fato os *B. Boys* repassam a energia dos saltos, em movimentos para trás e para frente e, entre os saltos, por meio do contato entre os dedos, realizam uma espécie de onda. Desse modo, o traço é formado a partir de uma série de rupturas angulares que sustentam a energia e o movimento por meio do fluxo. Seus movimentos bruscos, quebrados e graciosos produzem um efeito visual com um efeito de espaço e de tempo, que, muito além de lembrar o sombreamento do *graffiti*, produz também um

vínculo espacial entre o movimento que se forma a partir da série de fluidez e a circulação dos pés (ROSE, 1997, p. 208).

Também no *rap* se privilegiam o fluxo, a fluidez e as rupturas sucessivas. Os *rappers* referem-se de forma explicita ao fluxo como uma habilidade de se deslocar de maneira fácil e ágil através de sons complexos. Em pouco tempo, o fluxo e o movimento das guitarras e baterias, no *rap*, são cortados de maneira brusca por arranhões (um processo que realça a forma como a fluência do ritmo básico é rompida). A cadência rítmica também é interrompida para dar passagem a outras músicas. O sentido da estratificação dos *rappers* está no fato de usarem a mesma palavra para denotar uma variedade de ações e objetos; eles pedem aos Djs para 'colocarem um som' esperando que seja interrompido, rompido. Os DJs, durante suas apresentações, literalmente, sobrepõem os sons, estabelecendo uma espécie de diálogo entre palavras e sons (ROSE, 1997, p. 208).

Para compreendermos um pouco melhor esta expressão cultural que é o *Hip Hop* e também algumas características presentes em suas músicas, faremos um breve estudo sobre alguns estilos culturais afro-americanos que antecederam ao *Hip Hop* e, posteriormente, um breve histórico da música negra norte-americana no século XX.

Segundo Tella (2000, p. 25), podemos considerar os cânticos religiosos como as primeiras formas de manifestação da música afro-americana. Tendo por base Lílian Erlich, a origem da música afro-americana é marcada pela introdução do cristianismo entre os escravos, os quais começaram a serem convertidos ao cristianismo no fim do século XVIII. Como não podiam praticar suas cerimônias e rituais, tornava-se difícil preservar as tradições culturais e religiosas da África. Nesta época, os senhores, como eram chamados os donos dos escravos, impediam os escravos de praticar suas antigas religiões, pois achavam que as emoções ocasionadas pelos rituais, cânticos e danças ao som dos tambores poderiam ser perigosas.

Neste contexto, o Cristianismo serviu como um canal de refúgio à violência da escravidão. Foi por meio dos cânticos que a tradição rítmica se manteve, eles eram cantados em coro. Um outro aspecto é que nos cânticos o ritmo se sobressaía à melodia, tornando-se próximos dos ritmos africanos. Estas canções religiosas podem

ser consideradas o primeiro encontro entre a cultura africana e a européia. Devemos ressaltar esse encontro, pois, a partir dele, os afros-descendentes podiam reelaborar o material que recebiam dos hinos religiosos brancos, tornando-os similares aos cantados na África (TELLA, 2000, p. 26).

Durante o tempo da escravidão, a música religiosa ganha expressividade com o *Spirituals*[29]. Trata-se de uma canção popular e religiosa surgida na época da escravidão e que se difundiu nos últimos vinte anos antes da abolição da escravatura nos Estados Unidos. As igrejas Batistas e metodistas obtiveram inúmeras conversões de escravos neste período. Os negros se sentiram atraídos pela igreja batista, pois eles encontraram nela uma organização informal e mais próxima às suas condições econômicas e sociais; as igrejas batistas eram menos restritivas, diferente de muitas igrejas norte-americanas nas quais havia movimentos segregacionistas (TELLA, 2000, p. 25).

Um outro aspecto que colaborou para a conversão dos negros foi o lado fervoroso e emocional das igrejas batistas. O *Spiritual* era uma música em coro, cujas letras revelavam pensamentos e experiências dos escravos. Transformou-se também em uma forma de preservação da memória cultural e também de resistência contra a condição social dos escravos norte-americanos (TELLA, 2000, p. 26).

Martins (2005, p. 15) destaca que, embora em um contexto de preconceito racial, a música *Spiritual* contribuiu para com a expansão da música afro-americana. Sob esse aspecto, a referida autora ressalta que, quando os *rappers* falam da importância de se ultrapassar as dificuldades, de certo modo, têm a influência e a inspiração do *Spirituals*, já que este estilo musical conseguia não apenas sobreviver à segregação racial, mas também se difundir, ultrapassando as dificuldades que lhes eram impostas.

Um outro estilo musical que destacaremos é o *blues*, o qual fora criado entre as décadas de 1930 e 1940. Sua versão eletrificada denomina-se *rhythum and blues* (HERSCHMANN, 2005, p. 21). O *blues* marca uma evolução não apenas musical, mas também social; trata-se do surgimento de um tipo de canção que fala da vida

[29] Estes cânticos podiam eram considerados cantos de fé e esperança.

cotidiana. O *blues* adquiriu forma instrumental nos pianos bares, nas casas de dança, tabernas e bordéis do sul dos Estados Unidos (MARTINS, 2005, p. 16).

No século XIX, nos Estados Unidos, a palavra *blues* era usada para designar tristeza ou infelicidade. De início, o *blues* expressava as dificuldades que os afros-descendentes americanos enfrentaram quando passaram da escravidão à liberdade, após 1865. Muitos negros, ao se mudarem para as cidades, foram amontoados em guetos, onde trabalharam em locais que ofereciam pouca remuneração e más condições de trabalho; eram empregos que os brancos não queriam assumir. O *blues* relatava o cotidiano dessas pessoas, tendo como temas o amor, a saudade, dificuldades com emprego e com a lei (TELLA, 2000, p. 28). Podemos dizer que um dos aspectos do *blues* que fortemente influenciaram os *rappers* foi exatamente o fato de ser um estilo de música que narra o cotidiano.

Aos poucos o *blues* desenvolveu-se, ramificando-se em canção popular e *jazz*. O *blues* é considerado a manifestação musical mais importante que precedeu o *jazz* e que forneceria importantes ingredientes para a música popular no século XX. Pode-se dizer que o *jazz* é uma expressão musical do negro norte-americano, pois não existia na África, nem tampouco poderia existir nos EUA sem a participação do negro (TELLA, 2000, p. 29).

O *blues* realiza uma fusão com as canções de trabalho, existentes na época, os acordes religiosos e a estrutura das baladas. É também um encontro entre a música negra e branca; neste contexto, ambas começaram a influenciar-se reciprocamente. Um grande motivo para este encontro foi a aproximação entre os negros e os crioulos. Estes não eram escravos, mas faziam parte de um segmento da comunidade negra, eram mestiços, filhos de pais franceses (ás vezes de espanhóis) e de mães escravas, originando desta forma um segmento da descendência africana com formação cultural diferente. Nos séculos XVII e XIX, os crioulos recebiam educação européia, falavam dialeto francês, já que algumas famílias eram ricas, tinham privilégios que outros negros não tinham. Entretanto, com a Guerra da Secessão e com a elaboração de novos códigos e leis segregacionistas, os crioulos passaram a ser considerados negros. Todos estes fatores levaram também a desdobramentos na música, já que os crioulos tinham uma formação européia e não cantavam mais para os

brancos, passando a exercer suas práticas artísticas e musicais nos subúrbios, utilizando instrumentos de orquestras sinfônicas como cordas, madeiras e metais. Já os demais afros-descendentes seguiam a música afro-americana com seus desdobramentos: *Spirituals*, *work songs*, *blues*. Seus instrumentos seguiam a linha da tradição africana, não tocavam por partitura, improvisando bastante, 'tocavam de ouvido'. Estas duas tradições musicais diferentes passaram a entrar em contato, com evidentes conseqüências na produção musical. Esta aproximação entre crioulos e negros acabou influenciando, indiretamente, na formação do *jazz* (TELLA, 2000, p. 29-30).

Guattari e Rolnik (1986) destacam que, muitas vezes, o fato de certos grupos culturais articularem-se, retomando alguns arcaísmos - como, por exemplo, as religiões africanas que existiam há séculos atrás serem retomadas -, constitui um elemento criador, não por um retorno ao arcaísmo, mas, por articularem elementos heterogêneos num processo criador. Como um exemplo o autor cita o *jazz*:

> É o caso, por exemplo, do que há de mais vivo no jazz. Ele incorpora certos traços de singularidade dos spirituals negros para fazer uma música autêntica, que corresponde à nossa sensibilidade, nossos instrumentos e nossos modos de difusão, até que também essa música se choque contra o muro do Estado (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p. 74).

O *jazz* surgiu por volta de 1900. Um dos primeiros locais em que este ritmo foi observado foi na cidade de New Orleans, nos Estados Unidos, espalhando-se rapidamente para cidades como Chicago e Nova Iorque, desenvolvendo-se em novos estilos tais como o *Big Band* e o *Swing*, tocado em pequenas orquestras (MARTINS, 2005, p. 16).

Ao realizar um levantamento bibliográfico sobre a história da música negra norte-americana, Tella (1999, p. 56) assinala um fator que lhe chamou a atenção e que é comum em quase todos os pesquisadores desta temática: a paixão ou a adesão da população negra a esse ritmo musical, sobretudo ao *jazz*. Este fato, segundo o autor, não se deu apenas pelo motivo de as pessoas gostarem do som, mas também por se

tratar de uma conquista cultural de uma minoria na ortodoxia cultural e branca norte-americana.

No início dos anos 1960, o *jazz* sofreu certo esvaziamento, em detrimento do rock que passava a ser cultuado em todo o mundo. Já no final desta década, com o movimento *black power,* o *jazz* foi um instrumento político. Devemos destacar que o protesto social sempre se fez presente no *jazz*. Referenciado em Roberto Muggiati, Tella (2000, p. 39) acrescenta que não havia necessidade de o *jazz* se cercar de discursos, pois sempre fora uma arte-reação, essencialmente política. Na década de 1970, já em um contexto do surgimento do *Hip Hop*, "cantores da *jazz fusion* e músicos como Gil Scott-Heron apresentariam poemas-*rap* dentre os quais citamos: Small Talk on 125 th e Lennox; No Knock e H2 Ogate Blues" (MARTINS, 2005, p. 17).

Embora o *jazz* tenha se constituído como uma música de protesto, não fazia muita referência às raízes musicais da música afro-americana. Um retorno às raízes aconteceu com algumas variações na música afro-americana, especialmente com a *soul music* e com o *funky,* estilos que resgataram o *gospel* e o *blues.* A *soul music* surgiu da união entre o *rhythm and blues*, conhecida como música profana e o gospel, música protestante dos afros-descendentes. Ao fim da década de 1960, *funky* ganhava a conotação de símbolo de alegria e de 'orgulho negro' (TELLA, 1999, p. 56). O *soul* e, sobretudo o *funky* também influenciaram muitos *B. Boys* que, antes de dançar o *Breaking*, dançaram ao som do *soul* e do *funk* original (Diário de Bordo).

Na década de 1960, o jamaicano Kool-Herc havia emigrado das favelas de Kingston (Jamaica) para os Estados Unidos, trazendo com ele influências dos ritmos jamaicanos para os guetos nova-iorquinos (TELLA, 2000, p. 54). Segundo uma pesquisa realizada por Baqueta[30] (2008, p. 3) - *B. Boy* membro da equipe *South Brothers Crew,* estudioso da Cultura *Hip Hop*, residente na cidade de Curitiba-SP -, o *DJ* Kool Herc levou a técnica do *sound-systems* para os Estados Unidos, mais precisamente, para os guetos nova-iorquinos, realizando eventos no mesmo formato das festas jamaicanas, chamados de *Block Parties*. Nestas festas que promovia,

[30] Texto mimeo cedido por Baqueta, apelido e nome artístico de Wagner Magnabosco e está disponível em: <http://www.zulunationbrasil.com.br/elementos/danca/textos/historiadadancaderua.pdf> .

passou a cantar seus versos nas partes instrumentais das músicas populares do Bronx[31].

Além de Kool-Herc, um outro *DJ* que realizava estas festas era Grand Master Flash, ambos utilizavam técnicas que foram fundamentais para os elementos do *Hip Hop* (HERSCHMANN, 2005, p. 21). Além de técnicas fundamentais para o *DJ* e o *MC*, conforme já dissemos, nestas festas, antes mesmo de a Cultura *Hip Hop* ter este nome e se constituir como uma expressão cultural com quatro elementos, os *B. Boys* e grafiteiros também se faziam presentes.

3.2 O *Hip Hop* no Brasil

A Cultura *Hip Hop* chega ao Brasil via indústria fonográfica e com a chegada de alguns filmes na década de 1980, dentre eles citamos o *Beat Street*, lançado em 1984 (Diário de Bordo). Podemos dizer que foi com o *Breaking* que, em meados da década de 1980, ocorreram as primeiras manifestações do *Hip Hop* no Brasil. Os *B. Boys* começaram a se agrupar em torno de algumas equipes de dança, dentre as quais citamos a Funk e Cia, East Break, Irmãos Mouser e Irmãos Trocados. O grupo Funk & Cia, existia desde o final dos anos 1970 e realizava apresentações em bailes e salões (MARTINS, 2006, p. 30).

Segundo Tella (2000, p. 92), ao final da década de 1970, o funk perdeu um pouco o espaço, devido à febre das discotecas, período em que também fez sucesso o filme “Os Embalos de Sábado à Noite”, estrelado por John Travolta. Diante de uma diminuição dos espaços para as apresentações em São Paulo, o “Funk & Cia” partiu para uma excursão por todo o Nordeste. Ao retornarem a São Paulo, em 1982, os integrantes da equipe depararam-se com outros ritmos e outros passos de dança, por meio de vídeo-clipes transmitidos por alguns programas de televisão. Em depoimento[32], Nelson Triunfo relata que foi em 1982 que começaram a dançar o *Breaking:*

---

[31] Bronx é um bairro periférico da cidade de Nova Iorque.
[32] Depoimento concedido a Tella, 2000.

> Depois que nós voltamos pra cá, nós ficamos até 1982, com o Funk & Cia pesado mesmo, e aí foi tendo uma transformação. Em 1982 começamos a dançar o break. Começou a chegar aqueles clipes do Malcom Mclaren e dos outros caras. Tinham alguns programas de TV que passavam, até mesmo o Fantástico começou a passar algumas coisas (TELA, 2000, p. 93).

Em 1983, já com alguns membros novos, o 'Funk & Cia' começa a fazer suas primeiras apresentações nas ruas do centro da capital paulista. E foi no final deste ano que ocorreram as primeiras manifestações artísticas da cultura que, posteriormente, também aqui ficou conhecida como *Hip Hop* (TELLA, 2000, p. 93). Triunfo, em depoimento concedido a Tella (2000), relata que foi por meio de informações obtidas com amigos e colegas que viajavam para Nova Iorque que eles obtiveram as primeiras informações sobre o *Breaking:*

> O pessoal que fazia discotecagem, o Gregão, Ricardo Guedes, o Silvio, o Machado, eles traziam os discos, alguns deles viajavam até para os EUA e traziam informações de como era o movimento lá, o break. E falavam que era uma cultura de rua, que os caras dançavam naquelas esquinas. E nisso daí eu disso: pô se isso saiu da rua, e eu já era acostumando em Salvador e em Santo Afonso que era na rua[33].

Segundo dados da revista Caros Amigos (1998, p. 28), um dos primeiros locais escolhidos pelos *B. Boys* da Funk & Cia foi um espaço em frente ao Teatro Municipal, contudo, neste local, o grupo teve alguns problemas com a polícia tendo que migrar para a praça Ramos, em frente à antiga loja do Mappin. Porém, como o local não era muito apropriado para treinar, pois o chão era irregular, o grupo começou a procurar um outro local mais apropriado nas ruas do centro de São Paulo; migraram então para a esquina da rua 24 de Maio com a Dom José de Barros. Entretanto, os *B. Boys* continuavam a enfrentar problemas com a polícia, que alegava que os dançarinos de *Breaking* atraíam muitas pessoas na rua, facilitando os furtos. Também neste contexto, muitos "office-boys" perdiam o emprego por entrarem nas rodas de *break* durante o expediente.

---

[33] Entrevista concedida a Tella (2000, p. 93).

Com relação à apropriação do espaço público pelos membros do *Hip Hop*, Herschmann (2005, p. 189) em sua pesquisa sobre o *Hip Hop* e o *funk* em São Paulo e no Rio de Janeiro, nos diz que, se os paulistas em geral encontravam-se no centro da cidade, nas estações de metrô São Bento e Conceição, os cariocas reuniam-se no largo que passa por debaixo de viaduto que corta Madureira, localizado no coração do bairro, no subúrbio da cidade do Rio. Cabe ressaltar que são também nesses locais que ocorrem os conflitos com os policiais.

Nos dias atuais, esta cultura juvenil, também chamada "cultura das ruas", raramente utiliza os espaços públicos como as praças e as estações do metrô e, quando o fazem, muitas vezes, os problemas com a polícia ainda persistem. Também nos chama a atenção o fato de que, muitas vezes, quando os membros do *Hip Hop* vão fazer sua arte nas ruas, geralmente é uma ocupação do espaço público concedida, autorizada por meio de ofícios encaminhados às autoridades locais (Diário de Bordo).

Foi na esquina da Dom José de Barros com a av. 24 de Maio que se iniciaram as rodas de *Breaking,* local onde também começaram a se aglomerar outros *B. Boys* além dos membros da Funk & Cia. Assim, a esquina da rua Dom José de Barros com a av. 24 de Maio foi o primeiro local fixo onde ocorreram as manifestações artísticas do *Hip Hop*. Os encontros perduraram por todo ano de 1984. Ainda neste ano, alguns dançarinos participaram de alguns programas em canais abertos de televisão e a equipe Funk & Cia participou da abertura de uma telenovela. Esta mesma equipe teve uma participação na gravação de um vídeo-clipe da música *Funk* 'Se Puder', com o músico Gilberto Gil (MARTINS, 2006, p. 30).

Foi por intermédio do grupo Funk & Cia, que tinha como um de seus membros Nelson Triunfo, que o *Breaking* nacional começa a ganhar adeptos. Jovens que moravam na periferia da região metropolitana os viam dançar na esquina Dom José de Barros e 24 de Maio e sentiam-se contagiados e motivados a aprender a nova dança (MARTINS, 2006, p. 30).

Outro fator que contribuiu para que os jovens se sentissem contagiados pelo ritmo e pela dança foram os vídeos-clipes de Malcon MacLaren e de Lionel Richie, com a música "All Night Long", apresentando passos de *popping* e *locking* e com a estréia do filme *Beat Street* em 1984, de Stan Lathan, lançado no Brasil com o nome de

‘Na onda do *Break’* e em vídeo como ‘A Loucura do Ritmo’. A partir de então, o *Breaking* se torna moda entre os jovens de diferentes bairros de São Paulo. O filme *Beat Street* mostra o início do *Hip Hop* em Nova Iorque com a participação da famosa equipe de *Breaking Rock Steady Crew*, além de Afrika Bambaataa na trilha sonora (MARTINS, 2006, p. 33).

Segundo Tella (2000, p. 95), em 1985, diante da necessidade de se procurar um local maior para as rodas de *Breaking,* alguns *B. Boys* descobriram a São Bento. Explica-nos Triunfo, em depoimento concedido a Tella:

> Aí os caras que dançavam muito, o Luizinho, o João e o irmão dele, que dançavam na Bom Retiro, queriam um lugar pra ensaiar e começou a ensaiar na São Bento, achou aquele lugar ali embaixo. Ali começou a encontrar aquelas pessoas da rua que ensaiava lá e que já dançava tipo o Marcelinho e outros caras que também dançavam e começou a convidar para ir para São Bento. Os caras começaram a se encontrar ali, e aí foi começando a São Bento, em 1985 (TRIUNFO, 2000, p. 95).

Foi na estação de metrô São Bento que a dança *Breaking* se alicerçou, tornando-se um local aglutinador de jovens da periferia, até o final da década de 1980. De lá saíram outros grupos importantes para a expansão do *Hip Hop*. Dentre as equipes que surgiram nesse contexto podemos citar a Nação Zulu, a *Back Spin*, ex *Gragon breakers*, a *Street Warrior’s* e a *Crasy Crew*, que foi um desmembramento da Nação Zulu. A Nação Zulu e a *Crasy Crew* freqüentavam a São Bento apenas quando havia rachas, pois a maioria dos integrantes da equipe *Crasy Crew* eram do bairro Vila Carrão. Já a Nação Zulu, concentrava-se em Sapopemba*. A Street Warrior* e a *Back Spin* concentravam-se na própria São Bento, junto com outras equipes menores. Posteriormente, a São Bento abrigaria também a Nação Zulu e a *Crasy Crew*, transformando-se em um território do *Breaking* em São Paulo (MARTINS, 2006, p. 33).

É bastante comum a apropriação da linguagem norte-americana pelos membros do *Hip Hop*; estes, imersos em uma sociedade globalizada, incorporam a moda, o vestuário norte-americano. Assim, é bastante comum as equipes e os *B. Boys* serem conhecidos por nomes apropriados do inglês.

Segundo Triunfo[34], os freqüentadores das rodas de *Breaking* eram, em sua maioria, negros e residentes dos diferentes bairros periféricos da cidade de São Paulo. Alguns garotos trabalhavam como *Office-boys* e auxiliares em lojas ou escritórios das regiões centrais da cidade. Diferentemente de Nova Iorque, aqui no Brasil e, sobretudo na cidade de São Paulo, o *Hip Hop*, embora fosse protagonizado por jovens oriundos das periferias urbanas, teve como cenário de criação as áreas centrais das cidades.

Na cidade de Nova Iorque, os elementos do *Hip Hop* surgiram de forma mais ou menos simultânea. Assim, enquanto os muros e paredes dos metrôs eram utilizados para grafitar, os *B. Boys* procuravam as estações de metrô para dançar, uma vez que o piso liso do local favorecia a dança. Os *DJs* e MCs faziam festas nas ruas, primeiramente no Bronx, posteriormente no Harlem e no Brooklin. Assim, é possível dizer que não houve um local único e centralizado que concentrasse as manifestações artísticas do *Hip Hop*, embora ocorressem, em sua maioria, nos guetos da referida cidade (TELLA, 2000, p. 96).

Já na cidade de São Paulo, conforme vimos, o *Hip Hop* se inicia com o *Breaking* e no centro da cidade. Com relação à apropriação de espaços centrais da cidade, Xis, integrante do grupo DMN, em entrevista cedida a Tella (2000) explica que:

> Os locais mais fáceis para todo mundo, pra trazer o cara [...], o cara que ta na faculdade do Tucuruvi e o cara da Cohab foi o centro, lugar para fazer mais barulho do que se fosse fazer lá em Itaquera, do que se fazer lá no Capão, do que se fazer lá no Tucuruvi. E aquilo também né 'vamos pra Praça da Sé, vamos fazer no Anhangabaú[35].

Após um tempo é que os outros elementos do *Hip Hop* surgiram, ainda na São Bento e no centro da cidade e, aos poucos, se espalharam para os bairros periféricos da cidade, por meio dos shows e de festas na rua (MARTINS, 2006, p. 35).

Em 1989, surge o Movimento *Hip Hop* Organizado, o MH2O, cuja festa de lançamento ocorrera em um show no dia do aniversário da cidade de São Paulo, no Parque Ibirapuera, no qual vários grupos de rap se apresentaram. O MH2O visava expandir a cultura *Hip Hop* para a periferia da cidade. Além da sua atuação enquanto

---

[34] Depoimento concedido a Tella, (2000, p. 97).
[35] Entrevista concedida a Tella (2000, p. 96).

força política, com a participação de negros e de brancos moradores das periferias da cidade, o MH2O foi importante por possibilitar a realização de shows em praças e ruas e, conseqüentemente o surgimento de vários grupos de rap e de jovens que realizaram trabalhos comunitários pela Grande São Paulo o *Hip Hop* (MARTINS, 2006, p. 35).

Tella (2000, p. 97) também ressalta que o centro da cidade, já no final da década de 1970, era um local de referência para os jovens. O autor nos relata que grupos como o*ffice-boys*, *punks*, metaleiros, carecas, *skinheads*, torcidas organizadas, freqüentavam o centro antigo da cidade, contudo, quando os *B. Boys* começaram a se reunir na São Bento, os punks já a tinham deixado de freqüentar.

Algumas equipes originárias da São Bento, como a *Back Spin*, por exemplo, existem até os dias atuais. Cumpre dizer também que a estação de metrô São Bento é lembrada não apenas como um território do *Breaking* na cidade de São Paulo, mas como uma espécie de marco zero, ou berço da Cultura *Hip Hop* no país, dada sua importância histórica no que se refere à expansão do *Breaking* e da Cultura *Hip Hop* pelas demais cidades e Estados do Brasil (Diário de Bordo).

Ao final dos anos 1980, vários integrantes das equipes partem para a cena musical, iniciando um processo de produção de letras de rap, dentre eles podemos citar o Thaíde, da Back Spin, o MC Jack, da Crasy Crew e o Código 13 da Nação Zulu. Podemos dizer que o território da São Bento, ao fim da década de 80, já não era ocupado apenas por B. Boys em definição (MARTINS, 2006, p. 33). Em 1988, pela gravadora 'Eldorado' é lançada a primeira coletânea de rap, denominada *Hip Hop* Cultura de Rua, pelas quatro equipes de Breaking que freqüentavam a São Bento, com Thaíde, pela Back Spin, Street Warrior's, MC Jack da Crasy Crew e Credo e Código 13, ambos da Nação Zulu. A música Corpo Fechado de Thaíde e DH Hum foi veiculada nas rádios FM e o grupo chegou a participar de alguns programas de televisão. A coletânea Cultura das Ruas vendeu em torno de 60.000 cópias proporcionando ao *Hip Hop* expandir seus espaços de atuação (SILVA, 1998, p. 78).

As primeiras letras de *rappers* como Thaíde e DJ Hum, MC Jack, Código 13 e O Credo retratavam o cotidiano ou a vida dos jovens que moravam nas periferias urbanas. Segundo Markão II[36], em um primeiro momento se fazia uma denúncia no

[36] Integrante do grupo DMN (TELLA, 2000).

plano geral da população, sem falar da questão étnica. Aos poucos a temática racial surgia nas letras de alguns grupos, como por exemplo, DMN, que começou a citar Malcom X e Martin Luther King em suas músicas (TELLA, 2000, p. 98).

Um outro aspecto destacado por Markão II é o fato de as músicas transmitirem uma mensagem que alcança não apenas jovens da população negra, mas outros jovens oriundos e/ou pertencentes às periferias urbanas, ou para aqueles jovens que independente da camada social, se identificam com a realidade retratada pelo MC. Para ele, o *rapper*, além do entretenimento, realiza um discurso político com uma linguagem acessível para informar às diferentes camadas da população a respeito de seus direitos. O *rapper* também sinaliza para os problemas que afetam as populações da periferia e que, não raras vezes, por serem freqüentes, passam a ser tratados como se fossem normais (TELLA, 2000, p. 99).

Os primeiros discos gravados ao fim da década de 1980 representaram, do ponto de vista sonoro, duas tendências significativas, pois os discos representavam tanto as experiências das ruas, quanto as experiências dos bailes *black*. No contexto dos bailes, alguns DJs começaram a interagir com o público, lançando refrões que eram repetidos nos intervalos das músicas, ou introduzindo mensagens, redefinindo, assim, o papel do DJ, antes circunscrito à discotecagem. Neste contexto, a música "*Sebastian Boys Rap*" marcou a experiência do *rap* na cidade de São Paulo; mesmo tendo sido gravada em fita de rolo, a música integrou a programação juvenil da Rádio Bandeirantes durante o período que compreende os anos de 1985 e 1986. O registro em vinil viria em 1987, contudo, embora a música tivesse como característica a pulsação pesada do *rap*, por sugestão dos gravadores, que pretendiam torná-la mais 'suave' e integrada ao modismo *new wave* da época, foram realizadas algumas modificações na sua versão em vinil. O disco que se destacou nesse contexto dos bailes *black* foi 'O Som das Ruas' que, embora seu título fizesse alusão às ruas, reunia experiências dos bailes *black* (SILVA, 1998, p. 97-98).

Conforme já dito anteriormente, a São Bento tem sua importância por ser o local no qual se concentraram os primeiros artistas de *Hip Hop*. Para lá se dirigiam não apenas *B. Boys*, mas também jovens da periferia de São Paulo que lá permaneciam por admirarem a dança, sendo que muitos deles não sabiam ainda do que se tratava. Aos

poucos, o local tornou-se um ponto de encontro de jovens moradores dos bairros periféricos da cidade (TELLA, 2000, p. 99). No entanto, começou a ser reconhecido apenas como o espaço dos *B. Boys*. A São Bento chegou até mesmo a ser reconhecida pela administração do metrô como o espaço do *Breaking* da cidade (TELLA, 2000, p. 99).

Assim, com o passar do tempo, alguns grupos criaram um espaço na Praça Roosevelt, também na região central da cidade. Este local foi cenário para formação de alguns grupos importantes para a década de 1990, dentre os quais citamos o MT Bronx, Doctors MC's, MNR. Também o grupo DMN fizera algumas apresentações neste local (TELLA, 2000, p. 100). Ainda na década de 1980 criou-se o primeiro programa de rádio, dirigido pelo Dr. Rap, veiculado também em São Paulo, na Rádio Metropolitana FM (HERSCHMANN, 2005, p. 26).

Em meados da década de 1980, o *Hip Hop* passou também a ter função social. Nelson Triunfo, em entrevista à revista Caros Amigos (2004), afirma que, neste período, ele e alguns membros da Cultura *Hip Hop* sentiram a necessidade de se informar, de ler autores como Paulo Freire, fato que o levou a realizar um trabalho de conscientização em escolas públicas e nos bailes. Entretanto, Nelson prefere denominar esta conscientização como cultural, chamando atenção para o fato que ainda é comum nos dias atuais:

> Não é tirar a molecada da rua, isso é um discurso de marketing. A real é diferente, porque eu acho que a gente está aqui aberto pra cultura. Podem vir os garotos que tem mais necessidade de informação e pode vir um amiguinho deles da classe média que quer conviver. A cultura não pode ser direcionada para esse ou aquele. Através dessa cultura artística a gente pode resgatar os jovens sem dizer que eles são isso ou aquilo. Se gostam de pintar, tem a pintura para eles, ou a poesia para quem gosta de escrever, ou para quem gosta de dançar, tem a dança para ele. Nós temos essas dádiva divina de ter os elementos na mão e através deles a gente faz a parte artística, a parte social e educacional. Se luto pelo moleque, quero que ele tenha uma perspectiva de vida, uma auto-estima (TRIUNFO, 2005, p. 13).

Cumpre dizer que, embora a cidade de São Paulo-SP seja considerada o 'berço do *Hip Hop*' no país, ao mesmo tempo em que a cultura surgia e se desenvolvia na referida cidade, também foi surgindo em outras capitais com a dança *Breaking* e, aos poucos, expandindo-se para cidades menores (Diário de Bordo).

Com relação à expansão da do *Hip Hop* para demais locais no país, um dançarino de *Breaking* residente no Distrito Federal, nos explica que também em Brasília-DF, o *Hip Hop* surge com a dança *Breaking* e em locais públicos. Estes, na verdade, eram os únicos locais que os *B. Boys* tinham para se encontrar, ou para dançar (Diário de Bordo). Segundo um *B. Boy* integrante de uma equipe de *Breaking* do Distrito Federal, chamada DF Zulu:

> galera tinha a rua somente...aqui em Brasília em 93 começou movimentos de rua na frente de um shoping da cidade a galera se encontrava todo mês. Tiveram na época muitos problemas com a policia. Df zulu foi o precursor dessa parada no começo os caras mais velhos falam que policia tomava som batiam maior humilhação... Com o passar do tempo e com tanta insistência da galera conseguiram liberação acostumaram e hoje nesse mesmo shopping no local que fazemos esse movimento temos ate instaladas tomadas de energia que o próprio shoping nos forneceu [...] as pessoas da época conheceram a cultura através da dança muitos depois de um tempo migraram para outros elementos..As primeiras gerações antes todos B. Boys que com passar do tempo viraram djs mc etc.[37]

Segundo Diógenes (1998), na cidade de Fortaleza, o *Hip Hop* surge com a dança *Breaking* e, aos poucos se organiza em Movimento *Hip Hop* Organizado, em torno dos grupos e equipes. De acordo com um membro do *Hip Hop* de Fortaleza:

> O movimento já existia desde, mais ou menos 83, começou com o break, que é uma das facções do movimento. O break é a dança do movimento. No início tudo está no break. [...] E tinha o pessoal que cantava [...] Daí a necessidade de organizar grupos de rap e foi então que surgiu, em 1990, o MH²O[38] aqui no conjunto Ceará (Participante do MH2O do conjunto Ceará apud DIÓGENES, 1998, p. 122).

Também no interior paulista, na cidade de São José do Rio Preto-SP, o *Hip Hop* começou a se difundir a partir do final da década de 1980, a partir do *Breaking*. Já no início dos anos 80, alguns *B. Boys* iam para São Paulo-SP e começavam a trazer alguns movimentos de *funk* e *soul* que aprendiam com Nelson Triunfo e outros *B. Boys* que dançavam nas ruas do centro na capital paulista. Estes movimentos dançados ao

---

[37] Entrevista concedida em 04 abr. 2009.
[38] MH²O é a expressão utilizada para abreviar Movimento *Hip Hop* Organizado.

ritmo do *funk* e do *soul* eram inspirados em James Brow, um músico considerado o pai do *soul* (Diário de Bordo).

Ao final dos anos 80, os *B. Boys* de São José do Rio Preto-SP já se reuniam em locais públicos para dançar e treinar os passos do *Breaking*. Também costumavam realizar viagens para cidades vizinhas, para lá treinarem com outros *B. Boys*, muitas vezes viajavam para trocar experiências e também ensinar aos outros *B. Boys* alguns passos novos do *Breaking*. Ao final da década de 1980, também surge uma das primeiras equipes na cidade, chamada Detonadores do Rap (Diário de Bordo).

Ao habitar os territórios do *Hip Hop* e ao ouvir as histórias narradas pelos *B. Boys*, percebíamos o quanto era potente para eles este encontro com a dança e também o quanto eles eram e são afetados por uma vontade de criação coletiva. Vários destes *B. Boys* com os quais pude conversar e conviver durante o tempo em que habitei os territórios do *Hip Hop* ainda dançam e ainda propagam esta vontade potente de criar, ao disparar movimentos criadores por meio da dança.

Ainda ao final da década de 1980 e inicio de 1990, vários *B. Boys* da cidade de São José do Rio Preto-SP se reuniam no centro da cidade para dançar. Nesse período, faziam as chamadas Culturas de Rua, em que havia uma verdadeira apropriação do espaço da cidade, transformado-a em um cenário de materialização de processos criadores por meio da dança e dos encontros que se davam em torno dela. Nas Culturas de Rua realizadas no centro da cidade, os *B. Boys* faziam as rodas livres de *Breaking*, nas quais, afetados pelas potentes misturas, criavam passos ao ritmo da música, celebrando a Cultura *Hip Hop*.

Neste contexto, além das Culturas de Rua, também eram comuns treinos de *Breaking* com cerca de 30 jovens. Estes treinos eram realizados em calçadas de bairros da cidade, geralmente, carregavam o Box – como era chamado o rádio a pilhas – e utilizavam a energia do poste de luz. Nestes 'treinos', reuniam-se *B. Boys* de diferentes equipes da cidade que, em um encontro alegre, afirmavam a vida:

> morava na Cecap, lá tem uma quadra e uma praça e lá tem uma calçada grande, os meninos treinavam na calçada, eu andava de skate na quadra e eles treinavam na calçada, era uma calçada enorme [...] . E tinha a força do poste de luz, eles puxavam a extensão de lá Todo mundo ia para lá, toda noite, tinha muita gente que treinava lá na Cecap, treinava uma galera do Eldorado, todo

> mundo ia pra lá, [...], ia uma galera do Eldorado, do Solo Sagrado, do São Deoclesiano (Entrevista concedida à autora 17 ago. 2009).

Ainda na década de 1990, os *B. Boys* – muitos deles pertencentes à equipe Super Sonic, uma das primeiras equipes de *Breaking* de São José do Rio Preto-SP e outros membros do *Hip Hop* da cidade –, iam sempre à capital paulista, considerada o "berço" da Cultura *Hip Hop* no país. Lá trocavam informações, dançavam com *B. Boys* de equipes da cidade, em locais centrais e em estações de metrô - geralmente esses encontros ocorriam na estação de metrô São Bento – (Diário de Bordo).

Ao longo da década de 1990, surgem mais equipes na cidade e, com o passar do tempo, alguns B. Boys começam a participar de campeonatos de *Breaking* em outras cidades. Essa prática dos campeonatos hoje é bastante freqüente, não só no que se refere aos *B. Boys* de São José do Rio Preto, mas também de outras cidades e Estados (Diário de Bordo).

Após tratarmos das linhas históricas que constituem o surgimento e o contexto atual do *Hip Hop*, a seguir, descreveremos seus quatro elementos, traçando algumas linhas que os atravessam.

3.3 Friccionar os discos, criando um novo som: *DJ* ou disc-jóquei

Assim como o *Hip Hop*, o DJ surge na década de 1970, com as *block parties* que se espalharam pelos guetos da cidade de Nova Iorque. Tais festas surgiam de modo espontâneo e improvisado, e tornou-se comum, durante estas festas, levar as pick ups para o espaço público, emprestando energia dos postes de luz[39] (SILVA, 1998, p. 40).

No *Hip Hop*, o *DJ* não desempenha apenas a função de disc-jóquei, ou seja, não realiza simplesmente a discotecagem durante as festas, mas é também considerado um músico (Diário de Bordo).

---

[39] Segundo Bambaataa tal prática teve prosseguimento, a despeito de a polícia tentar coibi-la (SILVA, 1998, p. 40, nota do autor).

Com o trabalho dos *DJs* se dá a consagração do *dubbing,* que é a reconstrução do fundo musical pelos *DJs*, criando novas trilhas sonoras. As disc-mobile, que são um sistema compacto de agrupamento de toca-discos portáteis, entram na história do *rap* pela via de trabalho e de manipulação da via rítmica dos discos pelos animadores das festas, que somavam às suas próprias músicas discursos espontâneos (MARTINS, 2006, p. 21).

Juntando-se ao *dubbing*, a técnica do *talk-over* – discutir o ato de falar ou conversação – num processo de fusão entre técnica de reapropriação da música original, proporciona o desencadeamento de uma nova concepção contemporânea de musicalidade, rompendo, desse modo, com as formas tradicionais de construção da música (composição, arranjo, melodia e harmonia) (MARTINS, 2006, p. 21).

Em uma nova configuração, o disco vinil, misturador ou mixers, que, junto das *pick-ups* (toca-discos), possibilitava que se fizessem recortes, montagens, sobreposição de músicas com ritmo e tons diferentes dos originais, na descoberta dos sons que teriam melhor harmonia em relação às letras propostas, prática que implicaria em um amplo conhecimento das raízes do *Hip Hop*, do *soul*, do *jazz* e da música negra em geral (MARTINS, 2006, p. 21).

Para realização desses recortes e sobreposições de sons, seriam utilizadas duas técnicas: *Samplers* – que são colagens musicais realizadas nas músicas, inserindo trechos de músicas do passado no presente, possibilitando até mesmo redescobrir personagens que se destacaram na história, fazendo-os se destacarem também na atualidade – e *scratch* - técnica na qual se toca o disco ao contrário – provocando diferentes sons (MARTINS, 2005, p. 27).

O *DJ* Kool Herc, jamaicano emigrado para Nova Iorque, é conhecido pelo fato de ter introduzido a técnica do *break-beat*, que consistia em um isolamento de um musical no qual as vozes desapareciam e cediam lugar a um solo de seção rítmica. Este solo geralmente é curto e a verdadeira inovação de Herc consistia no seu prolongamento por meio da manipulação de dois discos que rodavam simultaneamente em dois pratos. Esta técnica começara a trazer para a pista os dançarinos de *Breaking.* Outra contribuição de Herc foi o fato de separar o DJ e o MC ao remeter para este

performer a tarefa de improvisar ao microfone, a fim de animar o público na pista de dança (MARTINS, 2006, p. 23).

Um outro nome que bastante contribuiu para a história do *Hip Hop* foi o *DJ* Grand Master Flash. Além de também produzir as *block parties*, ele contribuiu com a criação de técnicas que complexificaram a musicalidade do *rap* e atribuíram novas funções ao DJ, como a técnica do *scrath*. Outra técnica introduzida pelo DJ foi o *back spin* ou *back to back* - extrair do disco uma sessão rítmica ou frase e repeti-la, várias vezes, acelerando ou retrocedendo seu andamento normal em contraponto à base que está sendo executada. Grand Master Flash também reformulou o modo de se rimar em cima dos *break beat* (SILVA, 1998, p. 41).

O *DJ* Afrika Bambaataa, ao criar a Zulu Nation em 1973, foi um dos colaboradores para que os quatro elementos (*Rap*, *DJ*, *Breaking* e *Graffiti*) se unificassem, ficando conhecido como 'pai da cultura *Hip Hop'* (MARTINS, 2005, p. 30). A Zulu Nation buscava acrescentar um comprometimento social a práticas artísticas do *Hip Hop*, transmitindo aos jovens mensagens positivas, incentivando-os a afastarem-se de práticas violentas como as brigas entre gangues rivais e o tráfico de drogas.

3.4 Revolução através das palavras: *MC* – Mestre de Cerimônia

Kool Herc foi um dos *DJs* que contribuíram para o surgimento da figura do MC. Martins (2006, p. 21) nos diz que Herc, para obter uma melhor qualidade em seu som, investiu em um *echo box* para seu microfone, o que possibilitaria que sua voz 'explodisse' sobre suas seleções musicais. Nas festas em South Bronx, os DJs, durante os intervalos das músicas selecionadas, começaram a introduzir falas, as quais, em geral, além de animar o público, faziam alusão aos problemas cotidianos enfrentados pelos moradores do referido gueto nova-iorquino.

As músicas no *rap*[40] geralmente são caracterizadas por conterem um enfoque político em suas letras. Inicialmente, era uma alternativa de diversão para os jovens moradores dos guetos americanos que não podiam pagar entrada nos clubes da

[40] *Rap*, traduzido do inglês, significa Ritmo e Poesia, original do termo *Rhythm and Poetry*. Dado o enfoque político de algumas letras de rap, alguns DJs e MC's, o denominavam 'Revolução através das palavras'.

sociedade. Dois elementos importantes do *Hip Hop* no *Rap* são o MC (mestre de cerimônia, que conduz as letras das músicas durante a apresentação) e o *DJ* (que comanda o som) (DIÓGENES, 1998, p. 122).

O MC pode ser considerado um repórter do gueto; muitas vezes é visto como aquele que faz de sua arte uma resistência e uma crítica à sociedade contemporânea. O *rap* também é visto como uma música do gueto, música de periferia ou da favela (MARTINS, 2006, p. 26).

Em diferentes letras de *rap*, encontramos as palavras violência e periferia repetidas vezes. Assim, são freqüentes, entre os discursos dos *rappers,* narrativas que fazem referência a um cotidiano local; nelas, a palavra periferia opõe-se ao "outro lado", que é representado pelos policiais, pelos políticos, pela burguesia e pelos "*playboys*". Guasco (2000, p. 102) assinala que, para os membros do *Hip Hop* e moradores de bairros periféricos, a palavra periferia significa o local de todas as carências e dificuldades sobre as quais se fala, muitas vezes, a partir da miséria e da violência.

A associação entre violência e a pobreza acaba por construir um quadro geral da periferia, onde esta se generaliza, sendo contextualizada como território de risco. Entretanto, a idéia de periferia deixa de ser apenas uma referência espacial, ou geográfica oposta ao centro da cidade. Nesse sentido, Guasco (2000, p. 103) destaca que o termo periferia refere-se a uma identidade.

Guasco (2000, p. 106) ressalta que, se, por um lado, violência e miséria fazem parte do cenário da periferia das grandes cidades brasileiras, por outro, a estratégia de um discurso que narra o cotidiano de vários lugares diferentes a partir daquilo que eles têm em comum é o princípio da construção de um sentimento de igualdade e solidariedade.

Para Diniz (2004, p. 14) o constante uso de palavras como periferia e violência conota um discurso poético, o que demonstra claramente "o desejo e a impotência de transformação, instaurando um movimento que vai da exclusão para a participação". Esta última característica – união – é bastante presente em diversos grupos do *Hip Hop*, refletindo-se na união com o outro, na solidariedade entre os grupos e entre as pessoas que admiram ou atuam no *Hip Hop*. Nesse sentido, Diniz (2004, p. 14) a que, nas práticas do *Hip Hop*, há um movimento que vai da exclusão

para a participação, traduzindo-se também em reivindicação e em conquista de espaço de expressão e de encontro, refletindo-se também “no direito de afirmar-se enquanto grupo e de exercer a cidadania”.

Dessa forma, dada a freqüência que aparecem as palavras centro e periferia, podemos também problematizar a oposição centro/ periferia a partir das críticas expressas pelos próprios *rappers* e atuantes na cultura, ou ainda com relação ao próprio uso da palavra exclusão. Nesse sentido, Diniz (2004, p. 14) nos propõe a questão: o fato de estar ‘a margem’ significa a existência de fatores determinantes que exerceriam uma força a partir do centro?

Procuramos, nessa perspectiva, desconstruir o discurso da exclusão que traduz o fato de estar excluído como estar fora ou à margem, opostos em uma relação binária. Embora as periferias urbanas e as populações que lá residem sejam sistematicamente associadas a uma imagem ameaçadora, enfrentando também problemas como desemprego, falta de infra-estrutura, queremos destacar que elas não se encontram fora, excluídas do sistema capitalista e da sociedade, pois o próprio sistema capitalista produz a pobreza e, conforme assinalam Coimbra e Nascimento (2003, p. 21), a desigualdade e a miséria tornam-se parte integrante de uma sociedade capitalista.

Ao longo desta dissertação, temos apresentado que o *Hip Hop* está imerso em uma sociedade de cultura de massas e que, em um movimento contínuo de forças, dispara movimentos de fuga às estratégias de controle vigentes, aos veículos de comunicação, que, por sua vez, propagam modos hegemônicos de existência e tentam capturar as práticas culturais do *Hip Hop*, fazendo delas um estilo a ser consumido, seja por meio das grandes gravadoras, seja por meio das estratégias de marketing e patrocínio.

Em meio a essas estratégias de captura do *Hip Hop* e às tentativas de homogeneizá-lo por completo, encontramos algumas linhas flexíveis e algumas práticas potentes. Em minhas andanças pelos territórios desta cultura, encontrei alguns *rappers* que possuíam estúdios artesanais em suas casas e que, ao produzirem suas músicas, não pensavam em fazer delas um produto para consumo.

Ainda com relação à produção dos CDs, na atualidade, alguns grupos, dentre os quais citamos os Racionais MC's, possuem selos independentes. Muitos desses grupos auxiliam grupos menores a gravar seus CDs por meio destes selos independentes.

Em uma reportagem para a segunda edição Especial *Hip Hop*, da revista Caros Amigos, a jornalista Marina Amaral entrevista Milton Salles, atuante no *Hip Hop* desde o período da São Bento e que foi um dos articuladores e incentivadores para a produção dos selos independentes. Milton Salles recebe a jornalista em seu escritório, um "puxadinho", nos fundos de sua casa:

> O poder libertário da arte está nos puxadinhos, nas garagens, nos buracos de qualquer favela. A favela é um mundo em construção, recicla os materiais, ocupa o que está abandonado, constrói o barraco sem deixar que a janela dê de cara para a janela do vizinho, como acontece nos conjuntos habitacionais que o governo faz para os pobres [...] o rap é parecido com a favela. Também é um forma de construir em cima do que já foi construído. O cara pega Martinho da Vila e constrói em cima do que já foi construído, entendeu? E isso possibilitou à periferia do mundo produzir com os recursos de que dispõe e a criar núcleos de produção independente, como a gente foi fazendo nas oficinas de *Hip Hop* (SALLES, 2005, p. 5).

Nos territórios percorridos, foi possível perceber essa prática instituinte cujo objetivo é propagar o *rap*, enquanto uma ruptura que perturba e desassossega as classes dominantes.

> Essa é uma discussão que sempre houve, aquela reunião[41] foi uma reunião com interna com a preocupação de estar construindo e avançando dentro daquilo que é o propósito do rap [...] O rap no Brasil cumpre o papel de informar e conscientizar a população, não é como nos Estados Unidos, onde o barato está degenerado, os caras só querem curtir farinha, pedra [...] os caras fazem clipes de bangue-bangue [...] No Brasil quem fala que o rap é violento não está inteirado nas mensagens. Questão de semântica, ta ligado? A gíria é uma forma de resistência. Às vezes, o irmão olha pro olho do outro e fala: 'E então, truta, e então? Mano, o irmão meteu um discurso ali e o cara que está do lado ta de chapéu e não ouviu nada, já ta conversado (SALLES, 2005, p. 5).

[41] Milton Salles refere-se à reunião convocada por Brown após a morte de um jovem durante um show que realizou na cidade de Bauru-SP, no ano de 2004.

Assim, percebemos que a palavra é potente no *rap*. Sem uma preocupação com uma poética ou com o uso de palavras sofisticadas em suas letras, os *rappers* expressam a realidade; “falo como vejo as coisas”, explica Mano Brown.

> E o rap não pede nada. O rap vai falando, falando um montão. Então, pros caras, isso aí é tipo uma revolta, uma conspiração dos pobres, dos presos, dos pretos, dos favelados (BROWN, 1998. p. 18).

Tais letras potentes, permeadas de gírias, produzem um desassossego nas classes dominantes. Um membro do *Hip Hop* de São José do Rio Preto nos explica que o próprio *rap* é uma maneira de protesto às formas de desigualdade social, econômica e racial. Protesto este que pode ser observado em suas palavras:

> porque eu tenho como principio o rap ele surgiu como forma de protesto, tanto na questão racial, quanto na questão social, surgiu como forma de protesto, [...] não faço som pra playboy não, falar a real, não faço som pra mente estereotipada não, faço som pra periferia, pro operário que está trabalhando ali [...] Não luto pelo playboy não (Entrevista concedida à autora em 16 jul. 2009).

3.5 Produção artística no cenário urbano: *Graffiti*

O *graffiti* surgiu na década de 1970, esta manifestação surgiu de forma espontânea nas comunidades negras da cidade de Nova Iorque. Inicialmente tratava-se de um meio de demarcação de território e ação de determinados grupos juvenis, os quais utilizavam-se do *graffiti* como um ato de transgressão e ousadia. Gradativamente, o *graffiti* ultrapassava as fronteiras dos guetos reivindicando o espaço público como um local de expressão das identidades que ficavam restritas aos subúrbios da cidade, deixando visíveis suas presenças em muros, paredes e metrôs, apropriando-se por meio da arte, de outros espaços urbanos. Com o passar do tempo, o *graffiti* também se tornava um instrumento artístico de reivindicações, sobretudo com relação a questões que envolvem a temática racial, adquirindo também uma função política (MARTINS, 2005, p. 35).

Por se tratar de uma atividade ilegal, os jovens escolhiam para si uma '*tags'* que era um código que os protegia de serem descobertos e também conferia aos seus trabalhos certo mistério com relação à autoria. Tratava-se de uma prática perigosa para os jovens. Pode-se dizer também que, com o passar do tempo o estilo foi se tornando complexo, incorporando outros estilos de letras, assinaturas estilizadas, desenhos e imagens extraídas da televisão. Denomina-se *taggar* o nome próprio nas paredes e em todos os lugares da cidade; é também a fase inicial no mundo do *graffiti* (MARTINS, 2006, p. 28).

Os grafiteiros escolhem seus instrumentos em função da mobilidade, pois o *spray* cabe na mochila e, terminado o *graffiti* é fácil guardá-lo e partir. Também no caso de intervenção policial, o *spray* facilita a fuga, pois é leve e ocupa pouco espaço (DINIZ, 2004, p. 59).

Geralmente os grafiteiros escolhem vários locais da cidade como suporte para sua arte, percorrendo muros, abandonados ou não, prédios semidestruídos ou funcionando, pontes, viadutos, dentre outros. Diniz (2004, p. 14) chama atenção para o fato de que estas práticas artísticas traduzem-se também no desejo de deixar marcas, estabelecendo territórios, conotando também o desejo de exercer uma prática artística na estrutura física do espaço onde vivem.

Martins (2005, p. 35) nos fala que, aos poucos, o *graffiti* foi uma forma colorida para se expressar reivindicações, sobretudo nas paredes das metrópoles urbanas. Para se destacarem da poluição dos rabiscos, as letras foram ficando cada vez mais largas e complexas.

Assim como os demais elementos da Cultura *Hip Hop*, o *Graffiti* se situa neste movimento de constante de tensão, mobilidade e enrijecimento das linhas que atravessam nosso tempo histórico e que nos atravessam. Ao mesmo tempo em que vemos o *Graffiti* nas marcas de roupa, nas propagandas de televisão e em outros instrumentos de comunicação social e em oficinas direcionadas a crianças e adolescentes consideradas em situação de risco pessoal ou em situação de vulnerabilidade – termo que está na moda -, também presenciamos um *Graffiti* que não se territorializa, está no anonimato, fazendo da cidade seu suporte de expressão, e que não está à venda, conseguindo escapar dos fluxos capitalísticos.

3.6 A dança fabricada e a dança invenção

> A dança reina antes da linguagem, como música do corpo. Conta o início do tempo: corre e salta num ritmo que se repete, entre em redundância, reencontra gestos, refaz passos, enrola-se sobre si mesma, mas de tempo em tempo surpreende-se com uma atitude súbita, o corpo acaba de inventar uma cifra nova, a dança semeia o inesperado no retorno eterno do ritmo, eis o começo do tempo. Um corpo jamais nasceu antes de ter dançado (SERRES, 2001, p. 330).

O *Breaking*, um estilo de dança criado nas ruas, foi desenvolvido por jovens moradores dos guetos do Bronx, localizado na cidade de Nova Iorque, em meados da década de 1970, durante as *block parties* – festas de rua – ao som dos ritmos latinos, do *soul*, do *funky* e do *jazz*[42] (BAQUETA, 2009, p. 1). Dos guetos nova-iorquinos, a dança expandiu-se para outras metrópoles urbanas, entretanto, atualmente, por ter-se tornado mundialmente conhecida, pode ser vista também em cidades menores.

Curiosamente, quando esse estilo de dança surgiu, foi criado por adolescentes que não conseguiam dançar ao ritmo do *soul*, tal como seus pais e irmãos mais velhos. A partir de então, em um contexto histórico que lhes foi propício, criaram outro estilo, mais radical, composto por *Top Roc*k, *Footwork* e *Freeze*[43]. O *Breaking* é dançado ao som de *funky* (original) ou das mixagens conhecidas como *break beats* (Diário de Bordo).

Na década de 1970, o DJ Kool Herc descobriu o *break* da música, a parte instrumental de um disco de *funk*. Como essa parte instrumental era curta, o *DJ* pegava dois discos iguais e desenvolvia uma forma suave de passar de um disco para o outro, o que acabava aumentando esse *break* . Kool Herc começou a chamar os dançarinos que dançavam no *break* da música de *break boys* (*B. Boys)*. A partir daí, inicia-se a dança *Breaking*, que também pode ser conhecida por *B. Boying*. Portanto, os *B. Boys* são os dançarinos de *Breaking* (CAROS AMIGOS, 2005, p. 23).

---

[42] Este item “A dança fabricada e a dança invenção”, não foi realizado apenas por levantamento histórico e bibliográfico, mas, principalmente, com a valiosa colaboração dos B. Boys que participaram desta pesquisa e pela habitação do território do cartógrafo.

[43] A dança *Breaking* é realizada em três partes: *Top Rock*, *Footwork* e *Freeze*.

Este termo *B. Boy* é usado até os dias atuais e também representa, de forma genérica, todos os estilos do *Breaking*. Entretanto, cabe uma observação: os termos "*B. Boy*" e *"B. Girl"* são utilizados para aqueles que dançam o *B. Boying* ou *Breaking*, pois existem alguns outros estilos de dança criados a partir do *Breaking*, os quais descreveremos a seguir (BAQUETTA, 2009, p. 2).

O *Locking* foi um estilo de dança criado por Don Campbellock no fim dos anos 1960, em Los Angeles, nos Estados Unidos. Podemos dizer que foi criado acidentalmente, pelo fato de Campbellock não ter conseguido interpretar de forma correta os passos do *funk chicken* – estilo popularizado por James Brown durante suas apresentações -. O dançarino de *locking* é denominado *locker* (BAQUETA, 2009, p. 2).

Popping é um estilo de dança criado por Boogaloo Sam. Nele, o dançarino realiza seus movimentos em um sincronismo de braços e pernas, estilizando o pipocar de movimentos. Boogaloo Sam também fora o criador do estilo *boogaloo style* em meados da década de 1970 e do passo *backslide* do qual o cantor Michael Jackson 'apropriou-se'. Este passo, mais tarde, foi popularizado com o nome de *moonwalk*. O dançarino de *popping* é conhecido por Popper (BAQUETA, 2009, p. 3).

Up Rocking foi um estilo de dançar que surgiu entre 1967 e 1969, criado pelos dançarinos Rubber Band e Apache, no Brooklyn na cidade de Nova Iorque. Consiste em dançar simulando uma luta, com golpes de ataque e defesa, com o intuito de desestabilizar o adversário, ou marcando pontos como se realmente estivesse acertando algum golpe. O dançarino de *Up Rocking* é denominado *Rocker* (BAQUETA, 2009, p.2).

James Brown, considerado 'Rei do Soul' também criou o *Good Foot*, um dos primeiros '*freestyle dance'*, um modo de dançar espontâneo e elétrico que consiste em subidas, decidas, giros e chutes (BAQUETA, 2009, p. 2).

Cumpre dizer que a mídia popularizou e lançou erroneamente o termo *breakdance*, na década de 1980, nos Estados Unidos, período em que descobriu o *Hip Hop*, pois este termo não tem ligação com as origens da dança *Breaking* (CAROS AMIGOS, 2005, p. 23).

O *Top Rock*, criado no Bronx, é o momento em que o *B. Boy* dança em pé, ao entrar na roda, apresentando seu *Top Rock*, que pode ser considerado seu 'cartão

de visitas'. Após apresentar seu estilo de dança, o dançarino de *Breaking* executa o *Footwork* (BAQUETA, 2009, p. 3). O *Footwork* consiste em movimentar o corpo circularmente com o apoio das mãos, fazendo também movimentos mais difíceis como saltos no ar. Após a rotina de *footwork,* o *B. Boy* termina sua apresentação com um *Freeze*. Este último é um congelamento, o ápice da apresentação do B. Boy; um bom freeze dura no mínimo dois segundos na posição escolhida e, quanto maior a dificuldade, maior a qualidade do movimento (BAQUETA, 2009, p. 3).

Há também os *Moves* que são movimentos influenciados pela ginástica olímpica com um certo 'tempero da rua'. Como há uma discussão quanto ao valor dos *Moves*, embora sejam saltos bonitos e de alto grau de dificuldade, atualmente ainda se sugere que se enfatize os *footworks,* incorporando os *moves* desde que harmonicamente incorporados à dança (BAQUETA, 2009, p. 4).

Ainda com relação à história da dança *Breaking,* Diógenes (1998, p. 121) situa que esta dança foi criada em no contexto histórico da Guerra do Vietnã e que "foi uma forma que os jovens pobres norte-americanos encontraram para simbolizar a atuação dos jovens soldados que se encontravam na guerra do Vietnã".

Conforme dito anteriormente, o *Breaking,* o *Up Rocking*, o *Popping* ou *Locking* são estilos de dança que emergiram nas ruas. Podemos dizer que, para o *B. Boy*, o *Breaking* passa a fazer parte de sua vida e, não raras vezes, a partir deste encontro do dançarino com a dança, esta passa a fazer parte de seu território existencial.

Nas chamadas rodas de *Breaking*, iniciadas nos guetos nova-iorquinos, que ocorrem muitas vezes nas ruas, o *B. Boy* desempenha sua melhor atuação de acordo com a música tocada em um curto espaço de tempo - geralmente entre poucos segundos. Quanto mais irreverente e desafiador for o dançarino, maior é a concorrência estabelecida entre os dançarinos e equipes (Diário de Bordo). Atualmente também são realizados campeonatos de *Breaking,* os quais ocorrem tanto a nível local, quanto regional e até mesmo internacional.

A grande ruptura proporcionada com a dança *Breaking* é que, quando ela surge, já invade a cidade, diferentemente das outras formas de dança, seja a dança contemporânea, o balé, ou outras formas de dança aprendidas em academia ou

escolas tradicionais de dança. O *Breaking* se tece no urbano, na cidade e com ela se agencia em um constante processo criador. Ao tomar o espaço da cidade, como materialização dos processos de criação, mesmo quando surgiam policiais, tomando o rádio e os expulsando, alegando que a aglomeração perturbava a ordem, logo os *B. Boys* providenciavam outro rádio ou outro espaço, na própria cidade, que para eles era o palco para propagar a nova dança e a Cultura *Hip Hop*.

Uma outra grande ruptura do *Breaking*, em sua criação, é romper com os grandes espetáculos que cobram para serem assistidos, pois, ao ser tecido na cidade, nos espaços públicos, constituía-se enquanto um espetáculo que não "estava a venda", podendo ser visto por todos.

Ao transitar pelos territórios do *Breaking*, é possível afirmar que nele há um constante devir, uma permanente vontade de criação. Ora os *B. Boys* criavam passos que driblam a gravidade e que, mesmo agenciados com o ritmo da música, parecem segurar o ar em um fragmento de segundo, ora brincavam com o próprio movimento, com o passo já feito, recriando-o.

Muitas vezes, quando dançavam, ao realizarem um movimento, mesmo em algum treino, deixavam-se levar pelo ritmo, pelos afetos que escapavam os territórios da "coreografia a ser treinada" e, naquele instante, tomados por processos criadores, seus corpos, eles mesmos tornavam-se movimento.

4. COM A PALAVRA: A MICROPOLÍTICA DO BREAKING

"Veloz quanto o piscar, precioso quanto o olhar"
(Super Sonic)

Na esteira do pensamento de autores como Foucault e Deleuze, podemos dizer que as coisas, os acontecimentos e as linhas que constituem os territórios não são lineares nem contínuos. Por isso, pretendemos, neste capítulo, apresentar alguns acontecimentos e traçar algumas linhas a partir da constituição do diário de bordo do cartógrafo.

Considerando a não linearidade dos acontecimentos e o fato de os territórios serem compostos por linhas emaranhadas umas as outras, algumas linhas aqui traçadas, a partir da composição do diário de bordo do cartógrafo, foram desenhadas ao longo das cartografias.

Procuramos, no decorrer das cartografias traçadas a partir dos territórios do *Hip Hop*, não mencionar os nomes das pessoas, mesmo porque, em consonância com Deleuze e Parnet (1998, p. 85), não existem sujeitos, mas, agentes coletivos e, tampouco, existem enunciados ou objetos, mas, estados de coisas.

Nosso ponto de partida para compor o diário de bordo foi uma ONG, a Casa do *Hip Hop*, que funciona por meio de uma parceria com a Secretaria Municipal de Cultura de São José do Rio Preto-SP. Na Casa do *Hip Hop*, que funciona aos sábados, são ministradas oficinas de *rap*, *DJ*, *MC*, *Breaking* e *Graffiti* a adolescentes. Atualmente, em várias cidades, existem algumas "Casas do *Hip Hop*", as quais funcionam em parceria com os governos locais, ou o governo estadual; muitas dessas associações ou ONGs são geridas pelos próprios membros do *Hip Hop.*

Aqui, podemos traçar algumas linhas que compõem estes territórios, algumas podem ser vistas a "olho nu", entretanto, estes territórios, compostos por linhas duras, não são permanentes, pois em meio aos encontros que ocorrem "entre" os corpos, afetos sempre escapam aos territórios.

Convém assinalar que os afetos, que não se confundem com um sentimento pessoal, arrastam para a produção de outros mundos, para a produção de realidades,

> [...] os afectos não são mais do que sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e transbordam qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de afectos (DELEUZE, 1992b, p. 213).

Ao se organizar enquanto uma casa, - Casa do *Hip Hop* -, não apenas um espaço físico se constitui em torno de um aparato institucional, acaba-se também por delimitar os sujeitos, atribuindo a estes funções específicas. Estes se reconhecem, por meio de máscaras – professores, alunos, coordenadores.

Entretanto, dado o caráter finito dos territórios, no "entre" dos encontros que se estabelecem entre os corpos, afetos pedem passagem, linhas flexíveis tentam desmanchar as linhas duras. Ao habitar a Casa do *Hip Hop,* percebia que aquele espaço não era ocupado apenas por professores que ministravam as aulas, mas, também por encontros e por afetos. Durante o período de férias, freqüentavam a "Casa", os coordenadores, os professores, alunos, ex-alunos e adeptos do *Hip Hop*. Vale assinalar que os professores e coordenadores não recebem salário durante este período de férias, mas freqüentam o local pelos encontros que nele são proporcionados com o intuito de se reunirem, dançarem, ouvirem músicas e para que aquele espaço pudesse ser apropriado por processos criadores.

A Casa do *Hip Hop* é decorada por *graffiti*s desenhados em locais delimitados, por espelhos para as aulas de *Breaking* e *Locking* e por objetos em locais específicos. Entretanto, muitos jovens também a ocupam, desorganizando esse território, dando passagem à criação, fazendo dele também um local onde há espaço para o efêmero, a liberdade e a transitoriedade. Nesses processos criadores, ressoam os atos de criação dos primeiros membros do *Hip Hop* de São José do Rio Preto-SP. Esses processos de criação não podem ser contidos nem pela organização da Casa do *Hip Hop*, nem pela organização própria dos espaços urbanos.

Durante os sábados, muitos dançarinos se reúnem na Casa do *Hip Hop* para organizar as chamadas rodas de *Breaking*. Estas, onde quer que aconteçam, são sempre tomadas por uma criação constante, pois cada roda é um acontecimento. Também os passos, muitas vezes, não se repetem nessas rodas, fugindo do esperado, do decorado, e, tomados pelo instante da potência criadora, tornam-se um acontecimento.

Este território da Casa do *Hip Hop* é permeado por potentes misturas, uma delas é o Projeto Quintal que se consiste em uma criação coletiva, tendo como objetivo propagar a cultura. Durante o Projeto Quintal, vários membros do *Hip Hop* se reuniam na Casa do *Hip Hop* para dançar, cantar, sem se preocuparem em produzir um espetáculo ou em cobrarem para entrar. Neste sentido:

> Projeto Quintal é um sonho que não acabou ainda, só estacionou, é um projeto que é muito rico, a ideologia e o legal dele é que foi surgindo idéias de outras pessoas, tipo eu fui o mentor, falei pô, vamos fazer isso, mas, aí foi surgindo idéias de outras pessoas, vieram muitas idéias, por exemplo, de fazer um varal com camisetas pintadas, depois veio a idéia de pintar shape quebrado. Então eles inovaram uma parada e ficou muito louca, idéia dos caras (Entrevista concedida à autora em 16 jul. 2009).

Nestas noites de Projeto Quintal, os espaços da Casa do *Hip Hop* eram invadidos pelo barulho e pelo ritmo das músicas que eram conduzidas pelo *DJ* que criava novos ritmos e sons ao manipular as *pick-ups* e ao deixar-se afetar pelos encontros estabelecidos naquele evento. Também destacamos os *MC's* que faziam todos interagirem ao ritmo das músicas.

Estes espaços também eram apropriados nestas noites pelos *B. Boys*, que faziam de seus corpos verdadeiros movimentos, ao deixarem-se contagiar pelo encontro estabelecido com a música, com os demais *B. Boys* e com as demais pessoas, desassossegando e atraindo os olhares para suas performances e movimentos.

Embora possa ser percebido por alguns como um entretenimento, o Projeto Quintal também pode ser por nós analisado como um encontro permeado por nomadismos. Tais movimentos nômades podiam ser verificados no fato de estas festas

não terem como objetivo um lucro financeiro, contrariando a lógica capitalista; seu único objetivo era proporcionar encontros ao reunir os elementos da Cultura *Hip Hop*. Também observávamos nomadismos nos próprios movimentos criadores suscitados pelos *B. Boys* nas rodas de *Breaking,* pois, ao se conectarem mutuamente e também com o ritmo da música, produziam muitas vezes novos passos, os quais não eram destinados para um campeonato ou para uma apresentação específica, mas emergiam no próprio instante da criação.

Ao compor o diário de bordo do cartógrafo, também nos deparávamos com as Ongs e projetos sociais que ofertam oficinas de *Breaking*, *DJ* e *Graffiti* a crianças e adolescentes considerados em situação de risco.

Devemos considerar também que, na atualidade, há um aumento expressivo de ONGs[44], sobretudo nas periferias urbanas, com o intuito de controlar as virtualidades das populações que habitam os territórios considerados de risco. Assim, as Ongs, atravessadas pela linha do Estado e dos demais mecanismos de controle social, buscam controlar e homogeneizar as subjetividades e os modos de existência singulares. Propaga-se a idéia de que muitas delas colaboram para a produção de sujeitos e cidadãos do futuro. Para tanto, ministram-se nestes locais, - com patrocínio da iniciativa privada e de governos municipais, estaduais e federais -, oficinas de práticas culturais (não apenas aquelas relacionadas ao *Hip Hop*), artísticas e esportivas, afirmando que por meio destas oficinas seria possível resgatar crianças e jovens, impedindo que adentrassem para a criminalidade.

Não temos a pretensão de desqualificar as práticas culturais, artísticas e esportivas, tampouco afirmar que elas não devem ser incentivadas. Contudo, chamamos a atenção para alguns aspectos. Um deles é que, ao conceber crianças ou jovens como em situação de risco, ou seja, ou como vítima ou como pessoas que poderiam entrar ou estão “no mundo da criminalidade”, corremos o risco de querer “salvá-las”. Por vê-las como vítimas ou delinqüentes, corremos o risco de construir movimentos que minam os processos de singularização.

---

[44] Segundo dados do filme “Quanto vale ou é por quilo?”, estima-se que existam cerca de 14 a 22 mil associações, entidades e ONGs, espalhadas por todo o país.

Um outro aspecto que pode ser por nós levantado, é que muitos mecanismos de controle social ligados ao Estado, aos veículos de comunicação de massa, dentre os quais citamos a mídia e programas televisivos, buscam capturar e apropriar-se de práticas culturais, tornando-as uma linha de controle dos corpos e também um estilo a ser comercializado e consumido, como identidades *"prêt-à-porter"* [45].

Em minhas andanças pelos territórios do *Hip Hop*, ao me encontrar com intercessores, ora percebia uma crítica com relação a esta estratégia de controle por meio da arte, da cultura e do esporte, ora percebia que os membros do *Hip Hop* também eram capturados pela idéia de que esta cultura poderia se constituir um meio de "salvação" ou de "resgate de cidadania".

Tendo em vista o caráter móvel das forças, destacarei, a seguir, algumas conversas tidas com alguns *B. Boys* durante o tempo em que habitei os territórios do *Hip Hop*. Explicou-me um *B. Boy*:

> *Hip Hop* não é isso, tirar, não é isso, ele tem isso, por isso que eu falo *Hip Hop* é, não tem como, o cara usa ele da forma que quiser, por isso que é *Hip Hop*, é da maneira *Hip Hop* de se fazer as coisas. *Você vai lá na sua casa, pega duas panelas, começa a bater, arruma um gravador, grava a voz, liga o ventilador, você não teve estudo, não teve nada, você fez ali, então isso é rua, isso é arte, isso é Hip Hop, é você dançar quando não tinha chão para dançar, quando não tinha energia adequada, você por uma pilha e dançar, isso é Hip Hop* mas, não *Hip Hop* pra tirar a galera da rua, não, jamais!!! Tirar da rua, isso não é *Hip Hop* não!! (Entrevista concedida à autora em 11 ago. 2009, grifos nossos).

Aos percorrer os territórios duros, também nos deparávamos com a idéia de que o *Hip Hop* poderia livrar as pessoas da marginalidade, apontando para uma possibilidade de redenção:

> Porque chama muita atenção, é um negócio que gruda, e é um meio de salvação assim da molecada, porque uma das culturas que mais chama atenção do social é *Hip Hop*, queira ou não chama atenção, e por ter a malandragem também né,

[45] Expressão utilizada por Rolnik (2003).

> *Hip Hop* tem aquela coisa você ta ali mas, você não é preso. E o *Hip Hop* no começo, para a molecada, não é um lance profissional, é uma diversão, o pessoal costuma estudar a Cultura quando vai levar a sério. Aí [...] começa a estudar de onde veio, pra que está fazendo aquele passo, aí que vem a salvação, aí que o cara não tem tempo para fazer coisa errada, não tem tempo pra ... para se envolver com droga, pra se envolver com coisa errada e tal, ele quer se meter de cabeça naquilo e se for uma instituição que consegue trabalhar bem o *Hip Hop* com ele, ele leva o trabalho e o estudo do mesmo jeito que ele leva a Cultura *Hip Hop*. O *Hip Hop* acho que no Brasil está sendo muito importante em projetos, em São Paulo, em Rio Preto já foi mais forte [...] em rio Preto quem está na Cultura mesmo não tem tempo de fazer coisa errada, está querendo crescer na cultura, em Rio Preto está ajudando bastante para tirar da marginalidade, pra tirar de coisa errada e tal, já ajudou mais (Entrevista concedida à autora em 12 maio 2009).

Entretanto, diante de falas dos próprios atores do *Hip Hop* que apontam a cultura como possibilidade de redenção ou salvação para crianças e jovens, devemos considerar que os mecanismos de controle social e os veículos de comunicação de massa têm como um de seus instrumentos o marketing. Assim, grandes canais abertos de televisão, que, muitas vezes, são formadores de opinião de massas, propagam continuamente esta idéia de utilizar a arte para o resgate da cidadania. A partir disso, podemos afirmar que, neste constante embate das forças, esta linha de captura também atravessa as práticas do *Hip Hop.*

Neste movimento de tentativa de capturar as práticas do *Hip Hop* e torná-las um estilo a ser consumido, os mecanismos de controle social tentam se apropriar da própria potência dos elementos da Cultura *Hip Hop*, aproveitando-se também do fato de estas práticas artísticas conseguirem atrair vários jovens em torno delas. Com relação a esta prática, referindo–se às oficinas ministradas a crianças e jovens, certa vez, um *B. Boy* me disse: “Nós éramos tudo o que eles precisam” (entrevista concedida à autora em 03 maio 2009).

Ainda com relação às Ongs que ofertam oficinas com os elementos do *Hip Hop,* podemos dizer que, ao serem atravessadas pela linha do Estado e dos outros mecanismos de controle social, elas constituem-se uma tentativa eficaz de controlar “os

manos”[46], ou os membros do *Hip Hop e* suas práticas culturais, concentrando-os em espaços fechados ou autorizados.

Por meio dessas estratégias de controle e das linhas de captura que atravessam as Ongs, são produzidos indivíduos que passam a compor a cena dos grandes espetáculos, tão presentes na atualidade. Entretanto, nessas mesmas cenas, processos de criação escapam, linhas flexíveis buscam rachar as linhas duras que constituem as subjetividades produzidas em série pelo sistema capitalístico.

Podemos dizer que os eventos do *Hip Hop* existentes desde as festas no bairro que aconteciam nos guetos de Nova Iorque, com o passar do tempo, começaram a se expandir e surgiram também campeonatos, sobretudo de *Breaking* em torno do *Hip Hop*. Também no Brasil, acontecem eventos diversos, compostos por linhas de natureza diversas, sejam elas duras, flexíveis ou de fuga.

Antes da propagação e expansão dos campeonatos de *Breaking*, muitos *B. Boys* se reuniam nos centros das cidades para dançar, com o intuito de propagar a dança, sem se preocuparem com um retorno financeiro através da dança e sem associá-la a uma profissão (professor de *Breaking*, competidor, “garoto propaganda” de marcas esportivas e outras marcas que contratam os *B. Boys* para participarem de anúncios comerciais).

Nessa perspectiva, durante muito tempo ocorriam as chamadas culturas de rua. Com elas, os *B. Boys* explicavam que buscavam propagar a cultura:

> levar no centro a Cultura, que eu não vejo hoje, hoje eu não vejo B. Boy, porque a gente fazia vaquinha pra comprar pilha que era caro, todo mundo tinha que ralar pela família, porque o crescimento nosso foi assim, trabalhar, ajudar pagar uma luz em casa, tinha que pagar alguma coisa, a gente ia pro centro mostrar a cultura, [...] mas, a gente não pensava em pagamento não! (Entrevista concedida à autora em 16 jul. 2009).

Aqui é possível notar que os *B. Boys*, quando organizavam as chamadas Culturas de Rua, eram impulsionados de forma coletiva, não só por uma vontade de criar, mas também de fazerem-se presentes não apenas em seus bairros de origem,

[46] Como são conhecidos os membros do *Hip Hop* ou os jovens que se identificam com esta cultura.

mas também no centro da cidade, propagando a nova dança e desassossegando o cenário urbano.

Com a expansão dos campeonatos em meados da década de 1995 e com a crescente tentativa de captura do *Hip Hop* pelos mecanismos de controle social, estes eventos em espaços públicos foram diminuindo.

Para traçar as linhas que constituem estes eventos, freqüentei vários deles; em minhas andanças, contava com a parceria de vários *B. Boys.*

Como a cartografia é uma estratégia de pesquisa recente e não há muitas pesquisas publicadas que tenham sido feitas com essa estratégia, em nosso fazer cartográfico, estamos fazendo uma experimentação, não no sentido de erro e acerto, mas, de experimentar, lançar às misturas, deixando-me levar pelos caminhos, como diz Serres (2001), sem rotas determinadas.

Muitos campeonatos de *Breaking* constituem-se um instrumento dos modos de produção capitalísticos, produzindo subjetividades privadas constituindo sujeitos sujeitados. Os campeonatos também, além de se serem um modo de comercializar o *Breaking*, constituem uma estratégia eficaz de marketing de grandes multinacionais.

Entretanto, em meio às linhas duras de subjetividades cristalizadas e privatizadas, alguns *B. Boys* nos apontavam que não buscavam promover-se por meio da dança, mas, propagar o movimento de criação da dança como matéria de expressão, como um legado a ser apropriado por outras gerações.

Em um dos encontros que presenciamos, um campeonato que ocorria em um teatro, após o evento, espontaneamente, os *B. Boys* começaram a se articular e a dançar, ali mesmo na calçada. Percebemos esse acontecimento como uma máquina de guerra contra as estratégias de controle até então ofertadas pelo Estado, possibilitando uma experimentação livre dos corpos vibráteis.

Também participei de eventos em que ocorria o contrário, havendo uma concessão para os *B. Boys* utilizarem o espaço público. Tal concessão pode ser compreendida como uma tentativa da parte dos mecanismos de controle social de assegurar que as práticas culturais do *Hip Hop* não perturbem à ordem urbana, já que estavam sob certa vigilância.

Dentre os eventos que tinham a concessão para ocupar o espaço público, em minhas andanças, assisti a um que não era um campeonato. Na cidade de Curitiba-PR, uma equipe que tem a prática de realizar seus treinos em espaços públicos, fez uma festa para comemorar seu aniversário. Após o evento, os *B. Boys* me explicam que não tiveram problemas com a polícia porque pediram uma autorização para usarem o local:

> que nem hoje, ocorreu o evento e não tivemos problema com a polícia nem com segurança, nem com nada, até porque a gente tomou uma precaução junto com o centro comercial, então a gente tomou uma precaução junto com esse centro comercial, a gente pediu autorização por escrito, certinho,conversamos com o cara da banca que cedeu energia a energia elétrica e não cobrou nada. E daí contratamos DJs e tudo mais (Entrevista concedida à autora em 14 mar. 2009).

Entretanto, os membros da equipe relatam que não é sempre que conseguem autorização para treinar ou para fazer eventos na rua; por isso, podemos afirmar que são levados a um outro movimento de apropriação e de criação coletiva, uma vez que o corpo vibrátil sempre escapa às tecnologias de controle.

> às vezes a gente vai treinar na rua, em algum lugar, nós temos problema com segurança, temos que ir para outro lugar, mas, dança de rua é assim, você é expulso de um lugar e aceito em outro, até expulsarem de um lugar para ser aceito em outro... (Entrevista concedida à autora em: 14 mar. 2009).

Desse modo, traçavam linhas flexíveis em meio às linhas de captura que, ao conceder determinados espaços para as práticas do *Hip Hop*, tentam torná-las organizadas, impedindo, assim, possíveis desassossegos à ordem urbana.

Ao mesmo tempo, também encontramos a linha da instituição do *Hip Hop* em locais públicos, um *Hip Hop* que perdura e é disciplinado. Na cidade de Curitiba-PR há o Shopping Itália, onde os *B. Boys* e também demais membros do *Hip Hop* se reúnem em um local a sua frente há cerca de 20 anos, durante quase todos os sábados. Estes jovens nos relatavam que fazem isso com o objetivo de propagarem a cultura e de expressarem sua arte nos territórios urbanos.

Ao apropriarem-se dos territórios urbanos, fazendo deles um território de criação, os corpos ali presentes afetam-se mutuamente e, “entre” os encontros dos corpos, em meio aos afetos podem ser também disparados movimentos de singularização:

> Quando vc dança nos espaços públicos, por meio do olhar, você também dialoga com o espaço urbano, com aqueles que estão passando, o olhar do outro também te motiva a dançar [...] gostar de estar ali, sentir-se importante por estar ali, uma pessoa que bate palma para você é a mesma coisa que receber um A numa prova difícil, um diálogo com os passantes e com a paisagem por meio do olhar, por meio deste diálogo, constrói-se a dança [...] a dificuldade gera a criatividade, aquela dificuldade fazia a gente ser criativo, inclusive as dificuldades com relação a polícia... (Entrevista concedida à autora em: 02 mar. 2009)

Aqui podemos perceber que a dança arrasta os corpos a misturar-se aos cenários e espaços urbanos. Entretanto, neste movimento de lançar-se às misturas, os *B. Boys* encontravam-se não apenas com o espaço físico, mas também uns com os outros e com os passantes. Aos estabelecerem esses encontros, que se davam também “pelo olhar do outro”, não apenas os B. Boys fundiam-se com o espaço, mas, também a própria dança e seus próprios passos eram tomados por afetos e por intensidades que os tornavam outros.

Estar naqueles espaços não significava melhorar a técnica da dança, tratava-se de “gostar de estar ali”, de estabelecer encontros com os outros *B. Boys,* com aquele espaço e com aqueles que, pelo olhar e pelas palmas, motivavam a dançar, fazendo os *B. Boys* sentirem-se importantes. Estar naqueles espaços também não significava treinar para melhorar uma técnica ou para ganhar um dinheiro; o que motivava aqueles jovens, independente das dificuldades que poderiam encontrar para estarem ali, eram os próprios encontros, nos quais as palmas daqueles que assistiam davam a sensação de “receber A numa prova difícil”.

Aqui podemos nos interrogar: Que desejo de inclusão é este? Que inclusão é esta que se estabelece pelo olhar e pelas palmas daqueles que passam e param para olhar a dança? Pois não se trata de apropriar-se do espaço urbano apenas para um treino ou para uma recompensa monetária, mas, de sentir-se importante, de fazer parte daquele espaço como quem “recebe um A numa prova difícil” e é aplaudido.

Ainda com relação à apropriação do espaço público, em um outro encontro, em uma conversa um *B. Boy,* ele nos relata algumas práticas de resistência à concessão "autorizada" para o uso dos espaços públicos que é feita aos *B. Boys* atualmente. Em uma conversa, relatou-nos que, certa vez, estando na cidade de São Paulo-SP, um grupo de amigos o chamara para treinar:

> vamos treinar, aí eu pensei, ah vai para uma academia ou vai para algum lugar, na casa de alguém, é.. Eles moram em frente uma praça, aí catou uma pista, o paviflex eles falam, aí eu perguntei ah, vai fazer uma cultura de rua, a gente chama de Cultura de Rua, não, eles falaram não a gente vai treinar, a gente treina aqui, nossa dança foi criada na rua, a gente vai treinar na rua, e é um grupo conhecido para 'caramba' no Brasil assim. Nunca que passou pela minha cabeça que os caras treinam numa praça, nunca e na praça é muito engraçado, porque o som batia como som dos evangélicos, de um lado tinha umas barraquinha vendendo não sei o que lá, tinha uns bêbados, uns mendigos, tinha uns artistas plásticos, porque um dos membros do grupo mora bem no centro, e tem uma praça bem em frente a casa de um deles, perto da Paulista em São Paulo, e eles treinam ali, de segunda, de quarta, como todo grupo, e treina na rua, ali também abri os olhos para o lance de dançar na rua, porque eles são um pessoal que eu aprendo muito, [...] E o lance da rua é legal, mas é muito difícil, se tivesse mais assim no Brasil. Até no fim do ano eles juntam um monte de equipe em São Paulo, fazem um negócio que chama encontro das pistas, eles saem com as pistas, com os rádios, sai um monte de grupos andando pela Paulista, pela Praça da Sé, sai andando um monte de grupo, parece um comboio, aí eles param nas esquinas e dançam. E eles pregam bastante o lance de dançar na rua que é importante (Entrevista concedida à autora em 12 mai. 2009).

Durante aquela conversa, podíamos ser levados para aquele cenário no qual os *B. Boys* dançavam e que era povoado por uma vizinhança diversa, composta por "evangélicos", "mendigos", "bêbados", "artistas plásticos" e por aqueles que por ali passavam. Era neste cenário, povoado por misturas variadas que, regularmente, os dançarinos se encontravam para dançar e treinar.

Entretanto, por se tratar de um grupo de dança bastante conhecido, nesta conversa, este B. Boy demonstrou um certo estranhamento e surpresa, pois achava que, por serem um grupo bastante reconhecido, iriam treinar em uma academia. Entretanto, poderíamos pensar que, se a dança havia sido criada na rua, nada mais propício que dançar na rua.

Contudo, “ali”, aquele espaço, povoado por uma vizinhança e por misturas diversas, permitiu um encontro com o espaço urbano. Espaço que permitiu afetar-se pelos “vizinhos” diversos, possibilitando também que a própria dança se transformasse ao ser afetada por aqueles encontros. Dança esta sem autorização, que não se configurava como um grande evento, mas, que se apropriava e se misturava com o espaço daquela praça.

Ao dialogar com os espaços urbanos, estes corpos juvenis recriam-nos e com eles compõem, permitindo-se afetar e ser afetados pela potência que este encontro lhes proporciona. Ao nomadizarem por estes espaços, produzem uma intervenção guerrilheira que só pode ser sustentada com o corpo vibrátil.

> Falta-nos uma grande filosofia das misturas e mestiçagens, da identidade soma ou combinação de alteridades: o discurso e a abstração estão mais atrasados que o corpo que sabe fazer e que pratica o que a boca não consegue dizer (SERRES, 2001, p. 264).

Efêmeras conclusões

Neste trabalho, tivemos por objetivo cartografar os territórios do *Hip Hop*, focando um de seus elementos que é a dança *Breaking*. Tendo escolhido a cartografia enquanto estratégia de pesquisa, não nos preocupávamos em interpretar, representar ou em simbolizar, "mas apenas traçar [...] linhas, marcando suas misturas tanto quanto suas distinções" (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 109).

Para cartografar, construí o diário de bordo do cartógrafo, permeado por paixões e encontros alegres, que possibilitaram dar passagem às formas de expressão que vinham ao meu encontro. Entretanto, para dar passagem aos afetos e aos processos criadores, lancei-me às misturas, aos encontros, nomadizando, assim como também eles nomadizam; para tanto, meu olhar estava atento ao invisível. Desse modo, ao nomadizar pelos territórios não estava com o olhar de quem objetiva o concreto, pois consegui me deixar afetar pelas potentes misturas e escapar desse lugar. Dessa forma, ao ser afetada pela potência das forças, tive que me misturar a elas para poder acompanhar a intensidade do acontecimento.

Ao nomadizar pelos territórios do *Hip Hop*, que foi gestado em uma sociedade de cultura de massa, podemos afirmar que ele estabelece uma constante negociação com os veículos de comunicação, dentre eles a mídia e os grandes canais abertos de televisão, configurando-se em um embate de forças, o que pode ser exemplificado com a postura radical de alguns grupos de rap. Dentre eles, citamos o grupo Racionais MC's. Mano Braown, líder dos Racionais, é categórico ao afirmar que não se apresenta em programas de emissoras como a Globo, a Bandeirantes, a Record e outras. Para o rapper, apresentar-se nestes locais significaria render-se, derrotar-se (BROWN, 1998), servir como "massa de manobra", rendendo-se, como se eles recuassem de um movimento de resistência aos mecanismos de controle social e ao sistema de comunicação de massa que produz modos hegemônicos de existência e de estilos culturais ofertados como produtos para consumo.

Ainda neste embate constante das forças, permeado por movimentos de ruptura e captura, aliados das estratégias de controle social e de produção de

indivíduos normalizados, por meio dos veículos de comunicação de massa, citamos as empresas multinacionais de marcas esportivas, de bebidas energéticas e até de refrigerantes que, ao perceberem a expansão do *Breaking*, começaram a patrocinar os *B. Boys* e também a contratá-los para anúncios comerciais, fazendo deles garotos propaganda. Outra estratégia de marketing destas multinacionais é produzirem grandes e sofisticados campeonatos de *Breaking* em vários países do mundo. Ao tentarem se apropriar do *Breaking* e de seus movimentos criadores, buscam produzir subjetividades privadas, homogeneizadas, ou, como diria Rolnik (2003), subjetividades prêt-à-porter.

É possível afirmar que outra aliada das cenas dos grandes espetáculos e que são atravessadas pela linha do Estado, são as ONGs. Estas também produzem sujeitos privados, aptos a participar dos grandes espetáculos.

Além de colocarem os sujeitos na cena dos grandes espetáculos, muitas Ongs, associações e projetos sociais, tentam exercer um controle sobre as populações, gerindo suas existências. Esta prática pode ser observada quando buscam, por meio da arte, conter as possíveis virtualidades dos sujeitos. Nessa perspectiva, conforme apontamos nas cartografias, atualmente é grande o número de oficinas de *Breaking*, DJ e *Graffiti* ofertadas a crianças e jovens moradores das periferias urbanas, propagando que, por meio da arte, não adentrariam a criminalidade.

Entretanto, ao trilhar pelos territórios do *Hip Hop*, tendo em vista que os corpos são um campo de forças vivas e não constituem uma massa inerte ao capital e às tecnologias de controle (PELBART, 2003), mesmo nas Ongs e nos grandes eventos, tanto os campeonatos locais, quanto àqueles produzidos pelas empresas multinacionais, afetos escapavam, emergindo, também naqueles espaços, uma materialização dos processos de criação, os quais são sustentados pelo corpo vibrátil.

Dentre esses processos criadores que pudemos observar com um olhar atento ao invisível, podemos citar as já mencionadas rodas livres de *Breaking*. Nelas, sempre há espaço para o acontecimento, para o constante devir, pois nunca uma roda se repetia, já que a potência das forças que afetavam os corpos, sempre os arrastava para um passo novo e, muitas vezes, para aquele passo que não se repetia, mas, que era engendrado no instante da criação. Desse modo, desestabilizavam os territórios, propagando o efêmero, o transitório.

Desse modo, ao nomadizar pelos territórios do *Breaking*, éramos afetados por uma constante vontade de criar e de apropriar-se dos espaços para fazer deles um local de expressão dos processos criadores. Um desses espaços apropriados pelos B. Boys são os locais públicos, dentre os quais citamos as praças e as calçadas. Embora devamos considerar que hoje existe uma concessão para que os *B. Boys* ocupem determinados espaços, acabando por fabricar a instituição do *Hip Hop*, disciplinando-o, encontramos movimentos de criação e de produção do desejo que afetavam ao *B. Boys* e nos afetavam e que também não estavam submetidos à vigilância ou à concessão. Tais narrativas de criação cavavam brechas de resistência, proporcionando um nomadismo pelos territórios urbanos.

Desse modo, em nossas trilhas pelo *Hip Hop* e pelo *Breaking*, afetamos e fomos afetados por enredos de processos de criação que resistem aos fluxos capitalísticos que produzem modos hegemônicos de existência, de habitação das cidades e de expressões culturais. Tais processos de criação, sustentados por corpos vibráteis, disparam modos singulares de existência.

Nomadizar pelos territórios do *Hip Hop*, focando a dança *Breaking,* significou para nós, deixar-se contagiar e deslocar, afetando e sendo afetados por uma constante potência de criação que afirma uma superabundância de vida. Desse modo, por meio de processos criadores coletivos engendrados pelo agenciamento corpo-cidade-ruptura, pudemos entender que o devir não é repetido e que, quando lançamo-nos aos encontros alegres e às misturas, potencializamos e transformamos a nossa existência.

REFERÊNCIAS

Livros

ABRAMO, W. H. *Punks e Darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Página Aberta, 1994.

ANDRADE, E. N. (Org.) *Rap e educação, Rap é educação*. São Paulo: Sumus, 1999.

BENEVIDES, R. Apresentação. In: FONSECA, T. M. G.; KIRST, P. G. (Org.) *Cartografias e devires:* a construção do presente. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

_____.; PASSOS, E. *Hodos Meta:* o método na experiência limite entre a clínica e a política. Material utilizado em sala de aula na disciplina de Metodologia. Niterói, 2005.

CARDOSO JR., H. R. Nomadismo e "Nomadologia" para subjetividades contemporâneas, segundo Deleuze e Guattari. In: FRANÇA et. al. *Estratégias de controle social*. São Paulo: Arte & Ciência, 2004.

CASTEL, R. *A gestão dos Riscos*: da anti-psiquiatria a pós-psicanálise. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

COIMBRA, C. M. B. Operação Rio: *O mito das classes perigosas*. Um estudo sobre a violência urbana, a mídia impressa e os discursos de segurança pública. Rio de Janeiro: Intertexto e Oficina do Autor, 2001.

_____; NASCIMENTO, M. L. Jovens pobres: o mito da periculosidade. In: FRAGA, P. C. P.; IULIANELLI, J. A. S. (Org.) *Jovens em tempo real.* Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

COIMBRA, C. M. B.; NEVES, C. A. B. Potentes Misturas, Estranhas Poeiras: Desassossegos de uma pesquisa. In: NASCIMENTO, M.L. (Org.) *Pivetes:* engrenagens de infâncias desiguais. Rio de Janeiro: Intertexto e Oficina do Autor, 2002. p. 34-49.

DAYRELL, J. *A música entra em cena:* o rap e o funk na socialização da juventude. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

DELEUZE, G. *Conversações.* Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992a.

_____. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992b.

_____; FOUCAULT, M. Os intelectuais e o poder. In: FOUCAULT, M. *Microfísica do poder.* 16. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 69-78.

_____; GUATTARI, G. *Mil Platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. v. 4.

_____; *Mil Platôs.* Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, v. 1.

_____; *Mil Platôs.* Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 5.

_____; *Mil Platôs.* Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. v. 3.

_____; PARNET, C. Diálogos. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DIÓGENES, G. *Cartografias da cultura e da violência*: gangues galeras e o movimento Hip Hop. São Paulo: Annablume: Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 1998.

_____. *Itinerários de corpos juvenis:* o baile, o jogo e o tatame. São Paulo: Anablume, 2003.

DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. *Michel Foucault*: uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Forense, 1995. p. 231-49.

DUMOULIÉ, C. A capoeira, arte de resistência e estética de potência. In: LINS, D. (Org.). *Nietzsche/Deleuze*: arte e resistência. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007

FONSECA, M. A. Michel Foucault e a constituição do sujeito. São Paulo: EDUC, 1995.

FONSECA, T. M. G. A cidade subjetiva. In: FONSECA, T. M. G.; KIRST, P. G. (Org.). *Cartografias e devires:* a construção do presente. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

FOUCAULT, M. *A verdade e as formas jurídicas.* Tradução de Roberto Cabral de Melo e Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau, 1999a.

_____ História da sexualidade I: A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. Em defesa da sociedade. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999b.

_____. *Microfísica do poder.* Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. *Estratégia poder-saber.* Ditos & Escritos. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *Segurança, território e população*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

____. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GIACOMEL, et al. Trabalho e contemporaneidade: o trabalho tornado vida. In: FONSECA, T. M. G.; KIRST, P. G. (Org.) *Cartografias e devires:* a construção do presente. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

GUATTARI, F. *Caosmose:* um novo paradigma estético. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____; ROLNIK, S. *Cartografias do desejo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

HERSCHMANN, M. (Org.). *Abalando os anos 90.* Funk e *Hip Hop*. Globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O funk e o Hip Hop invadem a cena.* Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

HOBSBAWN, E. História social do jazz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

KASTRUP, V. A Psicologia na rede e seus intercessores. In: FONSECA, T. G.; FRANCISCO, D. J. (Orgs.) *Formas de ser e habitar a contemporaneidade.* Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.

KIRST, P. G et al. Conhecimento e cartografia: tempestade de possíveis. In: FONSECA, T. M. G.; KIRST, P. G. (Org.) *Cartografias e devires:* a construção do presente. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

MAIRESSE, D. Cartografia: do método à arte de fazer pesquisa. In: FONSECA, T. M. G.; KIRST, P. G. (Org.) *Cartografias e devires:* a construção do presente. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

MARTINS, R. *Hip Hop – O estilo que ninguém segura*. Santo André: ESETec, 2005.

PELBART, P. P. *Vida capital* – Ensaios de Biopolítica e Biopotência. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PESSOA, F. *O guardador de rebanhos e outros poemas*. São Paulo: Cultrix, 1983.

_____. *Obra Poética II* – poemas de Alberto Caeiro. Porto Alegre: L&PM, 2006.

RIZZINI, I. *O século perdido*: raízes históricas das políticas públicas para a infância no Brasil. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

ROBINSON, P. G. Cartografando a onda teen. In: FONSECA, T. M. G.; KIRST, P. G. (Org.) *Cartografias e devires*: a construção do presente. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

ROCHA, J. et. al. *Hip Hop:* a periferia grita. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2002.

ROLNIK, S. *Cartografia Sentimental* – transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre, Sulina, Editora da UFRGS, 2007.

ROLNIK, S. Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer [...]. In: FONSECA, T. M. G.; KIRST, P. G. (Org.) *Cartografias e devires*: a construção do presente. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

ROSE, T. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no *Hip Hop*. In: HERSCHMANN, M. *Abalando os anos 90*: funk, *Hip Hop*, globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 192-213

SANTOS, M. *Por uma outra globalização do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SCHEINVAR, E. Idade e proteção: fundamentos legais para a criminalização da criança, do adolescente e da família (pobres). In: NASCIMENTO, M. L. (Org.). *Pivetes*: engrenagens de infâncias desiguais. Rio de Janeiro: Intertexto e Oficina do Autor, 2002.

SERRES, M. *Os cinco sentidos* - filosofia dos corpos misturados. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *Variações sobre o corpo*. Tradução de Edgar de Assis Carvalho e Mariza Perazzi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

TELLA, M. A. P Rap, memória e identidade. In: ANDRADE, E. N. de (Org.). Rap e educação, rap é educação. São Paulo: Sumus, 1999.

VICENTIM, M, C. G. *A vida em Rebelião* – jovens em conflito com a lei. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2005.

Teses e Dissertações

BOCCO, F. *Cartografias da infração juvenil.* Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

CARNEIRO, R. J. *A constituição e a atuação de grupos, tribos, gangues e galeras no entorno de uma escola pública de ensino médio:* uma coexistência possível? Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

DINIZ, L. A. G. *Recortes da cidade:* Identidade, Linguagem e Poética no Hip Hop. Dissertação (Mestrado em Letras) – Área de concentração em Teoria da Literatura, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2004.

GUASCO, P. P. M. *Num País chamado periferia:* identidade e representação da realidade entre os rappers de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

LEMOS, F. C. S. *Práticas de Conselheiros Tutelares frente à violência doméstica: Proteção e controle*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2003.

MARTINS, R. *Das estratégias comunicacionais às mediações produzidas por jovens. Aliança Negra e Núcleo Cultural Força Ativa.* Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ROTTA, D. C. *O Hip Hop (en) cena:* problemática do corpo, da cultura e da formação. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade de Campinas, Campinas, 2006.

SILVA, J. C. G. *Rap na cidade de São Paulo:* Música, Etinicidade e Experiência Urbana. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

TELLA, M. A. P. *Atitude, Arte, Cultura e Auto conhecimento:* O Rap como voz da periferia. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2000.

Artigos extraídos de periódicos científicos

ABRAMO, H. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. *Revista Brasileira da Educação,* Belo Horizonte, n.5/6, p. 25-36, 1997.

BENEVIDES, R.; PASSOS, E. A construção do plano da clínica e o conceito de transdiciplinaridade. *Psicologia:* Teoria e Pesquisa, Brasília, v. 16, n. 1, p. 71-79, 2000.

COIMBRA, C. et al. Subvertendo o conceito de adolescência. *Arquivos Brasileiros de Psicologia,* v. 57, n. 1, p. 2-11, 2005.

FONSECA, T. M. G.; KIRST, P. G. O desejo de mundo: um olhar sobre a clínica. Psicol. Soc., Porto Alegre, v. 16, n. 3, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102.71822004000300004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 29 jan. 2008. doi: 10.1590/S0102-71822004000300004.

KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. Psicol. Soc., Porto Alegre, v. 19, n. 1, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822007000100003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 29 jan. 2008. doi: 10.1590/S0102-71822007000100003

LEMOS, F. C. S. História, Cultura e Subjetividade: Problematizações. *Revista do Departamente de Psicologia* – UFF, v. 19, n. 1, p. 61-68, jan./jun. 2007.

_____. O Estatuto da Criança e do Adolescente no Brasil Atual. *Revista Psicologia Política*, 2008.

_____. A genealogia em Foucault: uma trajetória. *Psicologia e Sociedade*, 2008.

MAIRESSE, D.; FONSECA, T. M. G. Dizer, escutar, escrever: redes de tradução impressas na arte de cartografar. *Psicol. estud.,* Maringá, v. 7, n. 2, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-73722002000200013&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 29 jan. 2008. doi: 10.1590/S1413-73722002000200013.

ROLNIK, S. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política. *Cadernos de Subjetividade*: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUCSP, São Paulo, v. 1, n. 2, 1993.

Fontes

Revistas

ABRAMO, H. Mais de 50.000 manos. [1998] Entrevistador: Marina Amaral. *Caros Amigos,* São Paulo, n. 3, 1998. 31 p. Especial Movimento *Hip Hop* a periferia mostra seu magnífico rosto novo.

BROWN, M. Uma conversa com mano Brown. [1998] Entrevistador: Marina Amaral. Caros Amigos, São Paulo, n. 3, 1998. 31 p. Especial Movimento *Hip Hop* a periferia mostra seu magnífico rosto novo.

CAROS AMIGOS, São Paulo: Editora Casa Amarela, n. 3, 1998. 31 p. Movimento *Hip Hop* a periferia mostra seu magnífico rosto novo.

_____, São Paulo: Editora Casa Amarela, n. 24, 2005. 31 p. *Hip Hop* Hoje O grande salto do Movimento que fala pela maioria urbana.

SALLES, M. Enquanto isso na sala de justiça. [jun., 2005]. Entrevistador: Marina Amaral. *Caros Amigos*, São Paulo, n. 24, 2005. 31 p. *Hip Hop* Hoje O grande salto do Movimento que fala pela maioria urbana.

TRIUNFO, N. O triunfo é do Nelson. [jun., 2005]. Entrevistador: Andrea Dip. *Caros Amigos*, São Paulo, n. 24, 2005. 31 p. *Hip Hop* Hoje: o grande salto do Movimento que fala pela maioria urbana.

Filmes:
QUANTO vale ou é por quilo? Quando a miséria alimenta os ricos. Direção de Sérgio Bianchi. São Paulo, 2005.

Sítios da Internet:

BAQUETA, B. *História da Dança de Rua.* Disponível em: <http://www.zulunationbrasil.com.br/elementos/danca/textos/historiadadancaderua.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2009.

BRUCE, G; HAESBAERT, R. *A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari*. Disponível em: <http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewPDFInterstitial/74/72>. Acesso em 15 maio 2009.

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