

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Wanderley Moreira dos Santos

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

MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

São Paulo
2009

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Wanderley Moreira dos Santos

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

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

São Paulo
2009

Banca Examinadora

Profa. Dra. Suely Belinha Rolnik (PUC-SP)
Orientadora

Prof. Dr. Mauro José Sá Rego Costa (UERJ)

Prof. Dr. Peter Pál Pelbart (PUC-SP)

*Aos que não se resignam a ocupar o que já está dado:
pela criação de territórios.*

Agradecimentos

A profa. Suely Rolnik pela confiança na efetuação do pensar como ato de criação, pela sua competência e generosidade na (des) orientação clínica desse trabalho.

Ao prof. Mauro Costa pela leitura desse trabalho, as orientações que potencializaram a escrita e, sobretudo a ‘dança’ necessária para levarmos a frente a defesa dessa dissertação.

Ao prof. Peter Pál Pelbart pela disponibilidade de compor essa banca e as negociações das datas para a defesa, com marcações moventes em sua agenda.

Aos companheiros do Núcleo de Subjetividade, agenciamento onde tudo ou nada pode acontecer em especial à Lucimar, Betth, Paula, Ana Paula, Adriana, Edson, Thais e Andrea pelas contribuições na formação de um território de múltiplos afetos que se inscreveram nessa dissertação.

A todas as pessoas envolvidas no território dançante do *breaking*, em especial a Fabiana, Lucas, Dunda, Alequinho, King Nino Brown, e Crew “Crew X” pela alteridade, por terem aberto seus mundos, na formação dessa cartografia.

Ao Bruno Beltrão pela conversa-acontecimento no Armazém 6 do Cais de Porto/Rio de Janeiro que teve como testemunha a Baía de Guanabara.

A minha família pelo apoio, por suportar a distância e principalmente pelos encontros felizes que aconteceram nesses anos.

Ao Rubens, quem ajudou a construir os primeiros passos da escrita acadêmica e por sua amizade.

A Dri e a Gló pela amizade, as conversas e os chás.

Ao Luis que além de amigo fez uma revisão intensiva e cuidadosa e por suportar, muitas vezes, duendes e gnomos presentes no texto. Obrigado por sua alteridade.

Ao Mauricio, pela colaboração nas traduções.

Ao Alair pela revisão de escritor.

A Rozangela pela companhia mineira, por nossas conversas, as boas rizadas necessárias para ‘desopilar o fígado’ em busca de saúde e por nossas ‘horas do divã’.

Ao Dominique por nossa ‘terrível’ amizade e cumplicidade.

A Cidinha pela intensa amizade e leitura criteriosa de parte desse trabalho.

A Simone, Elcimar e Viviane pela amizade e a abertura de mundos.

Ao Programa Internacional de Bolsas de Pós Graduação da Fundação Ford (programa de ação afirmativa) sem o qual essa dissertação poderia não acontecer, pela concessão da bolsa e pelo cuidadoso acompanhamento da equipe do Programa nessa trajetória.

A tantos/as outros/as e outras que fazem parte desse trabalho que não são mais identificáveis, já estão na veia.

A vida é feita realmente de encontros, já disse o velho poeta. Privilegio esses que foram aqui potencializadores, pois como receita o Prof. Orlandi, dediquemos aos encontros que nos compõe, pois a vida já se encarrega dos encontros que nos descompõem...

A todos e todas a minha imensurável gratidão.

a possibilidade de sobrevivermos entre a dor da solidão e a solidão da dor passa por linhas de fuga propiciadas pela arte, mas a própria arte, como a ressonância segredada pela concha do mar, aparece como possibilidade cósmica que a vida precisa agenciar sem prévia garantia, levada pela complexidade dos seus labirintos.

Luiz B.L. Orlandi

Resumo

Nessa dissertação o *breaking* foi o dispositivo para produzir uma desestrutura das relações raciais, especialmente no corpo negro, marcado por uma memória traumática, nele inscrita pela experiência de séculos de opressão. O que justifica a proposta de promover um abalo nessa construção, por menor que seja, é o desejo de desobrigar tal corpo de ser uma caricatura do branco, evitando, ao mesmo tempo, o seu avesso, a fixação numa suposta identidade negra.

A dança *breaking* foi cartografada a partir do que designaremos aqui como “Amplificação da Militância”. A origem da mesma se deu no *spiritual*, considerado o primeiro estilo musical da perspectiva do movimento *protest song* que foi criado pelos escravos das lavouras de algodão no sul dos Estados Unidos, no século XVI. O contorno dessa cartografia foi composto também pela *black music* – em especial o funk, o soul e o movimento *hip-hop* –, no qual a dança se integrou como um dos seus elementos e espalhou-se pelo mundo.

No Brasil, o *breaking* aportou no início da década de 80. Em São Paulo passou a ser uma possibilidade de produzir arte com o corpo e de ocupar os espaços públicos. Na época, a Estação São Bento foi o ícone de tal ocupação. Hoje, essa dança se encontra disseminada em todo o estado e há uma diluição das categorias de raça e de classe. Porém, na categoria de gênero se evidencia uma concepção de mulher marcada, não por uma diferenciação, mas por desigualdade. As chamadas *b.girls* não são percebidas pela potência de criação posta em sua dança, e sim por seus contornos femininos. No entanto, outras linhas de fuga e novas representações, por meio da constituição de territórios dançantes, estão surgindo para potencializar a presença das mulheres.

Por fim, o *breaking* foi introduzido nas relações raciais como forma de ativar a potência de criação minada por opressão do corpo do negro, para a manutenção da multiplicidade, da universal variação.

Palavras chaves: dança *breaking*; jovens; corpo negro e subjetividade.

Abstract

In this abstract breaking dancing was the reason responsible for producing an imbalance within racial relationships, particularly in the black body, because a traumatic memory of the body has placed itself by means of oppression. Shocking such status is to disoblige this body out of being a caricature of the white man, and not to get attached to a black identity.

Breaking dancing was mapped by a thin line over what was defined here as Amplification of Militancy, which had its origins in the spiritual, considered the first musical style within the perspective of the protest song movement, created by the slaves in cotton fields in the South of the United States in the sixteenth century. The outline of this mapping was also composed by the black music, especially the funk, the soul and the hip-hop movement, in which the dance integrated itself as one of its elements, spreading itself throughout the world.

In Brazil, breaking dancing got its start in the early 80's. In São Paulo, it became a possibility for producing art with the body and occupying public spaces, where at that time, the São Bento subway station turned into the icon for such movement. Today, this dance is disseminated throughout the whole state and within itself there is a dissolution of categories among races and classes. However, in the gender category there is evidence of a concept of a marked woman, not by a differentiation, but by inequality. The so-called b.girls are not noticed by the power of creation put into their dance, but by their feminine contours. Nonetheless, other routes of escape and new representation by the establishment of dancing territories are emerging in order to potentialize the presence of women.

At last, the breaking dancing was introduced into racial relations as a way to enhance the power of creation from the black body undermined by oppression, by means of multiplicity, the universal variation.

Keywords: breaking dancing, youth, black body, subjectivity

SUMÁRIO

Introdução:	12
--------------------------	----

CAPÍTULO I

Croquis urbanos:	17
Linhas traçadas pelo <i>breaking</i> :	37
Devir <i>b.girl</i> :	50

CAPÍTULO II

Corpografia:	56
---------------------------	----

CAPÍTULO III

Macro e micropolítica nas relações raciais:	78
Macropolítica:	82
Micropolítica:	85
Relações raciais e suas políticas:	88
Em busca do ideal branco:	96
Identidade afro-centrada:.....	100
Ação micro:	103

CAPÍTULO IV

Metodologia do como:	106
Genealogia da questão da negritude na existência do cartógrafo....	107
a) Abertura da negritude no corpo do cartógrafo	107
b) O cartógrafo negro na universidade:	110

O <i>breaking</i> no corpo do cartógrafo:	117
Orkut e MSN: suas armas iniciais da pesquisa:	117
O corpo-cartógrafo no contínuo exercício de alteridade:.....	124
A Título de conclusão:	130
Referência bibliográfica:	134
Anexo 1: Entrevistas	142
1) Entrevistada: Fabiana:	142
2) Entrevistado: Lucas:	156
Anexo 2:	166
Contados pelo Orkut:	166
Contados pelo MSN:	168
Anexo 3: Fliyes:	177

Introdução

*Não é o rap que fala que é pra gente que é preto se ligar e pensar com a própria cabeça? Então, não é porque eu sou preta que eu tenho que gostar de rap, né. Eu posso gostar do que eu quiser e eu da minha parte eu gosto é de música clássica!*¹

Uma problemática se instala no corpo, na subjetividade e na vida tanto de negros² quanto de brancos, mas diferentemente em cada um. No caso dos negros, por exploração e dominação, muito comuns no plano macropolítico, assim como por humilhação e desqualificação, experiências inerentes às primeiras no plano micropolítico. Já com relação aos brancos, a experiência é a que se contrapõe e complementa a dos negros, uma vez que ocupam o lugar de poder nessa relação. Assim, a instalação deste estado de coisas depende da fixação de uma identidade na qual se estabilizam as representações que se têm de negros e de brancos, o que incide na realidade pois sustenta uma suposta hierarquia das raças – os negros ocupando a parte inferior e os brancos, a superior, como se fora a natureza das coisas. Tal ordem de subordinação racial, que podemos chamar de uma relação racializada, são elementos fundamentais para se pensar o investimento e o exercício de poder efetuados no encontro entre brancos e negros. Desde o momento da colonização de vários países africanos, e, sobretudo do contexto escravocrata – no qual a condição dos negros enquanto sujeitos foi ignorada, para fazer deles objeto a serviço da produção – a potência de desejo dos brancos vêm sendo

¹ In: CARMO, Daniela. O 'Lance da Cor': Um estudo sobre estereótipos em duas escolas públicas da periferia paulistana. 2005. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Estadual de Campinas.

² Negros e negras serão aqui entendidos como aqueles e aquelas que, na classificação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), são designados por pretos e pardos.

potencializada em detrimento da potência de desejo dos negros. Mesmo depois de 128 anos da abolição da escravatura, resquícios deste passado presentes na memória dos corpos que ocupam estes dois pólos, ainda marcam a subjetividade de ambos, o que sustenta a permanência deste padrão de relação – um, por exercício de poder e o outro por sujeição – que se constitui como zona de conforto. São configurações de uma existência atrelada à outra, que reduzem as suas potencialidades de existir. Nesse sentido, impõe-se a urgência de invenção de dispositivos que intervenham na política de subjetivação dominante em ambos os lados desta relação secular, de modo a liberá-los desse estado de coisas. Criar as condições para o advento de outras formações do inconsciente no campo social, é uma necessidade incontornável para abrir novos possíveis.

O trabalho operado nessa dissertação é voltado para a população negra; as marcas inscritas na memória corporal do trauma de não ser branco são sua causa. O objetivo é participar do campo de ações clínicas que incidem na política de subjetivação dominante visando a ampliação da consciência de si no mundo, em especial da população negra. O que define a ação clínica, aqui, não são os atributos de uma especialidade (analisar um fenômeno e produzir laudos de forma distanciada e a partir de um pré-conhecimento), mas as qualidades de uma especificidade. O trabalho do psicólogo, nesta concepção, define-se fundamentalmente por uma ética, e não por um mero conjunto de procedimentos técnicos. Estes são apenas suas ferramentas de trabalho, as quais são constantemente reinventadas, em função da problemática específica que o psicólogo se dispõe a enfrentar movido pela necessidade de elaborá-la. A escolha das teorias que acompanham cada uma destas aventuras, obedece ao mesmo critério de escolha: são alianças que se estabelecem temporariamente com um ou vários autores.

No caso da presente dissertação, idéias de Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault e Suely Rolnik dentre outros, formam o

arco de alianças que possibilitam dar conta de tal problemática, visando a diluição das relações raciais polarizadas e a criação de outras cartografias. Se essa ação é *teórica*, ela se pretende também e indissociavelmente *clínica e política*. *Clínica*, pois tem a função de trabalhar a memória traumática inscrita no corpo, contribuindo para destravar suas potências interrompidas e sustentar um dispositivo de criação que as tem ativado; *política*, pois torna sensíveis pontos de estagnação de movimentos coletivos e individuais e, ao mesmo tempo, pontos de ruptura da identificação com os modos de ser, sentir e agir dominantes, pontos que são também de formação de linhas de fuga. A dança breaking é o dispositivo de criação e a linha de fuga que se quer evidenciar e sustentar neste trabalho.

A idéia de introduzir uma expressão corporal como o breaking na temática racial surgiu da constatação de que esta dança traça um diagrama das velocidades dos corpos-dançantes, criando modos corporais e movimentos que tendem a borrar fronteiras, bem como os lugares pré-estabelecidos que deveriam ser ocupados. É essa movimentação que nos interessa examinar para pensar as relações raciais, pois permite uma variação que favorece a dinâmica própria da vida. Portanto, o rastreamento do breaking aqui feito é o do disparador de potência e não de uma representação fixa, operante na cartografia vigente. No croqui da paisagem que daí resulta, as potências criativas tomam lugar.

A dissertação está estruturada em 4 capítulos. O primeiro, intitulado “Croquis Urbanos”, traça uma linha tênue que liga o breaking com a resistência dos escravos nas lavouras de algodão no sul dos Estados Unidos no século XVI. Nesse trajeto, diversos movimentos de criação de modos de existência da população negra daquele país, tais como a *Black Music*, o *Black Power*, o Movimento Hip-Hop dentre outros são cartografados. Contudo, não se tem a pretensão de varrê-los historicamente, mas de alinhar a composição de um território minimamente consistente e com potências criativas. O desenho

também comporta linhas que demonstram como esses movimentos chegaram ao Brasil e seus efeitos nos processos de subjetivação dos/as negros/as brasileiros/as, tendo como foco primordial a formatação da dança breaking na cidade de São Paulo.

Já o segundo capítulo, “Corpografias”, é composto por duas partes. Na primeira, as fotografias do breaking tomam a cena ao evidenciar a subversão do tempo e do espaço por meio da dança. As imagens indicam a impossibilidade do seu aprisionamento e dão a idéia da potência que o breaking ativa nos corpos, bem como o território que estes compõem. Na segunda, um pequeno texto tem a pretensão de dar conta dos corpos em movimento na dança. Para isso, conceitos como Corpo-sem-Órgãos e Rizoma são acionados na efetuação do pensamento. Esse capítulo é uma convocação ao universo do breaking, por imagem e texto.

No terceiro capítulo, “Macro e Micropolítica nas Relações Raciais”, procura-se diferenciar essas duas formas do político, e seus pontos comuns: em ambas, opera um jogo de forças, cujos extremos são fazer fluir a multiplicidade ou bloqueá-la. Nas relações raciais, a macropolítica formata por opressão o corpo, a subjetividade e a vida da população negra. Nesse contexto, dois tipos de dispositivo são acionados pela mesma: um é movido pela busca de identificação com o modelo hegemônico, o modo de ser branco; o outro, movido pela tentativa de romper com tal ‘alienação’, inventa o porto seguro de uma suposta identidade negra tornando-se por sua vez, outro modelo hegemônico. Cada um a sua maneira, ambos dispositivos impedem a força de criação de operar desde a experiência sensível da negritude no contexto em que esta é vivida. É preciso efetuar um trabalho para dissolver tais representações fixas e contribuir para liberar a potência de criação de suas ciladas.

Em “Metodologia do Como”, quarto e último capítulo, é descrito como foram compostas as linhas que delinearam essa cartografia. Os

traços que aqui ganharam contornos têm como guias: o contexto da existência do ser-cartógrafo; as armas como o Orkut e o MSN, usadas como instrumentos rastreadores das comunidades de breaking; e finalmente o contato do cartógrafo com a alteridade dos b.boys e b.girls. Essas ações se apresentaram a posteriori como elementos dessa cartografia, depois que seu desenvolvimento impôs-se como a única possibilidade encontrada pelo pesquisador/cartógrafo de envolver-se com uma realidade que afeta o seu próprio corpo, de modo a participar da definição de seu relevo.

Por fim, esse estudo é uma tentativa de aplicar o fator tempo ao breaking, de modo a (re)ativar a dinâmica das relações raciais no resgate da autonomia, frente a serialização imposta pelo modelo branco ou pelo contra-modelo negro. Incitar o rompimento com tais fôrmas para que a cor da pele passe a ser um dos múltiplos elementos que constituem um processo incessante de subjetivação, e não mais como um dos fatores – senão o único – que delineia o contorno aparentemente estável de uma subjetividade e seu lugar na hierarquia supostamente estável da distribuição de lugares no tabuleiro social. O convite à leitura dessa dissertação é uma aposta em outras possibilidades para fazer a vida break-ar.

CAPÍTULO I

Croquis urbanos

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

Arnaldo Antunes

Canto somente o que não pode mais se calar.

Caetano Veloso

A premissa desse capítulo será a de traçar possíveis retas, curvas, bifurcações, na formação da composição do *breaking*. Para isso, será necessário esboçar linhas, sombras e penumbras ligadas ao *protest song* (música de protesto). A música transformada em protestos e passeatas que colaborou para a alteração do status quo da população negra americana, iniciada pelos escravos africanos no século XVI nos campos de produção de algodão para a indústria têxtil na cidade de New Orleans, no vale do Mississipi, no sul daquele país. Esse tipo de música teve seu auge nas décadas de 60, 70 e no início dos anos 80 com o surgimento das expressões artísticas que compõem o movimento hip-hop, em especial a dança *breaking*. Não se tem aqui a pretensão de mapear toda a música negra americana, pois as pistas para compor a paisagem do *breaking* se iniciaram com o que se apresentou à juventude negra brasileira, ou seja, o soul e o funk. Assim, será dada ênfase ao spiritual (canto espiritual), considerado o precursor do funk e do soul. A justificativa se dá pelo fato de o

primeiro ser reconhecido como o início do *protest song*, sendo que o segundo e o terceiro trouxeram consigo uma consciência, um orgulho racial sob o lema *black is beautiful* (negro é lindo), juntamente com uma cultura específica que se diferenciava da que era até então convencionada como modelo: um estilo de cabelo sem alisamento, roupas coloridas e largas, sapatos plataformas dentre outras características. Esse modo de vida criado nos Estados Unidos influenciou a juventude brasileira, sobretudo a negra, no trato com as questões raciais e na afirmação de uma estética própria.

O que se pretende, portanto, mapear é o que deu contorno ao *breaking* e ao movimento hip-hop, no qual essa modalidade de dança ganhou forma. Será necessário perscrutar minimamente os trajetos da configuração do *protest song* no Brasil. Não se trata, no entanto, de uma tentativa de retorno ao arcaico, e sim, de traçar linhas tênues do que, aqui, chamaremos, provisoriamente, de ‘ampliação da militância’: uma fusão entre música e militância, na qual se tece uma potente malha-ardilosa na convocação dos corpos, da subjetividade e da vida, especialmente da população negra. Essa é, pois, uma tentativa de não submeter-se às palavras de ordem que assombram a produção do pensamento: a construção de mapas com excessiva e exclusiva racionalidade e que não consideram a experiência sensível; a adoção de métodos pré-estabelecidos que esquadrinham indiferenciadamente qualquer tipo de experiência; a adoção dos chamados ‘pressupostos’ teóricos que antecedem o próprio ato de pensar, e que se projeta sobre o problema de modo a produzir explicações mecânicas que impedem a criação. O desafio é efetuar uma composição de traços criativos que tornem sensível a experiência dos processos de subjetivação de negros e negras, de modo a compor múltiplos croquis da cartografia de um território existencial que se faz com e por meio do *breaking*.

Um tipo de expressão sonora impregnada nos corpos de milhares de africanos oriundos da Costa Oeste do continente fez recriar nos campos de algodão o spiritual. Para Gilrox, (2001) essa música foi um

elemento importante para suportar a situação de exílio vivida pelos escravizados e sua total exclusão da vida política, por meio de uma música de cunho religioso. *The dark days of bondage were enlightened by the hope and faith that God will not leave slaves alone*³ (Os dias de escuridão do cativeiro foram iluminados pela fé e esperança de que Deus não abandonaria seus escravos). Segundo Jones (1967) o cristianismo tornou-se popular entre os negros pelo fato de que houve uma associação entre as lutas do povo hebreu e a terra prometida com o contexto da escravidão, pois assim como os hebreus, os africanos foram afastados de sua terra natal e constituíram uma diáspora no estrangeiro. O cristianismo teve duas funções: o afago aos africanos e negros e sua fixação nos Estados Unidos. O desejo de retorno estava presente nas canções africanas, mas conforme aponta o autor, “a música do negro cristão tornou-se expressão de seu desejo de ‘cruzar o Jordão’ e ‘ver seu Senhor’ ”⁴; ele não mais desejava regressar à África. Os cantos cristãos davam sentido à sua fixação naquele país, como podemos constatar em “There is a Balm in Gilead”

There is a balm in Gilead,
to make the wounded whole,
There is a balm in Gilead,
to heal the sinsick soul.

There is a balm in Gilead,
to make the wounded whole,
There is a balm in Gilead,
to heal the sinsick soul.

Sometimes I feel discouraged,
and think my work's in vain,
but then the Holy Spirit
revives my soul again. Refrain

If you cannot preach like Peter,
if you cannot pray like Paul,
you can tell the love of Jesus,
and say, "He died for all." Refrain

Tradução livre:

³ Disponível em: < <http://www.negrospirituais.com>>. Acesso em: 07 de março de 2008.

⁴ Disponível em: < <http://www.negrospirituais.com>>. Acesso em: 07 de março de 2008.

Existe um bálsamo em Gilead,
que cura o ferido por inteiro,
Existe um bálsamo em Gilead,
que cura a alma doente de pecados

Existe um bálsamo em Gilead,
que cura o ferido por inteiro,
Existe um bálsamo em Gilead,
que cura a alma doente de pecados

Às vezes eu me sinto desencorajado
e acho que o meu trabalho é em vão
mas então o Espírito Santo
revigora minha alma novamente. Refrão.

Se você não puder pregar como Pedro,
Se você não puder rezar como Paulo,
você pode clamar o amor por Jesus,
e dizer, “Ele morreu por todos nós.” Refrão

Esse velho e conhecido spiritual faz um deslocamento do sentido do Bálsamo Gilead tal como aparece no Antigo Testamento, livro de Jeremias capítulo 46, versículos 2 e 11: “Esta é a mensagem (do Senhor) contra o exército do Faraó Neco... Sobe ao Gilead e toma o bálsamo, Ó Virgem Filha do Egito, pois por multiplicar remédios em vão, aqui já não há cura para ti⁵”. O deslocamento se baseia no Novo Testamento onde a cura é possível neste mundo, graças a Jesus, o bálsamo que cura a todos, incondicionalmente, sem discriminação de cor ou raça. “Os quatro evangelistas dizem que Jesus curou muitas pessoas, independente de suas condições: Ele pode curar o pobre. Um cristão que sente a presença do espírito deve partilhar a sua fé, e ‘pregar’, como Pedro e Paulo⁶”. O que mostra este uso do Velho e Novo Testamento é que as referências cristãs dos negros estavam ligadas à opressão e à esperança do povo de Deus.

Os escravos nos Estados Unidos eram, assim como no Brasil, compulsoriamente convertidos ao cristianismo, vertente religiosa oficial nos dois países naquela época. No entanto, os escravizados

⁵ Disponível em: < <http://www.negrospirituais.com>>. Acesso em: 07 de março de 2008.

⁶ Disponível em: < <http://www.negrospirituais.com>>. Acesso em: 07 de março de 2008.

fizeram da conversão involuntária um ato de subversão, pois as formas de se livrarem do cativeiro e, posteriormente, a luta pelos direitos humanos, tornavam-se assim legítimas e, segundo suas sinceras crenças cristãs, eles contariam com a ajuda divina nesse combate. Encontramos provavelmente, aqui, a primeira operação de ‘ampliação da militância’: o exercício do político através de práticas religiosas e artísticas. Estas constituíam modos de existência minimamente toleráveis num ambiente de opressão escravocrata. Com o fim oficial da escravidão nos Estados Unidos em 1865, os negros construíram seus territórios, sobretudo, nas igrejas negras, pois eles

mais que os brancos, tiveram que colocar suas esperanças na religião, na busca de uma vida melhor. Conforme disse um poeta negro: Nossas igrejas estão onde mergulhamos nossos corpos cansados, nas fontes doces da esperança, onde conservamos todo o nosso ser e espírito de humanidade, a despeito dos golpes de morte que nos desferem os chefões (ROSE, 1964: 353-354).

As igrejas negras eram os únicos lugares onde essa população podia exercer uma atividade considerada humana. Além de sua atribuição evangelizadora, organizavam diversos eventos sociais como piqueniques, churrascos e concertos, segundo Jones (1967). Para entender a importância das igrejas no processo religioso-político e emancipatório da população negra, é preciso saber que antes do ano de 1700 os escravos não podiam freqüentá-las. Somente depois dessa data que uma lei permitiu que os negros fossem catequizados e tivessem seu próprio espaço para culto, mas comumente sob o olhar do branco, como contextualiza Rose (1964):

Em muitas fazendas permitia-se ao escravo freqüentar as igrejas freqüentadas pelos brancos, embora se sentassem separadamente. Mais tarde surgiram os pastores negros, e o

culto separado tornou-se comum. Depois da rebelião dos escravos em 1831, muitos senhores procuraram pôr paradeiro às reuniões religiosas separadas; nunca, porém houve completa separação no culto, entre os negros. A vantagem de possuir escravos que dessem expansão a suas frustrações, na religião, era muito grande. Permitia-se-lhes reunirem-se para o culto se um ministro branco oficiasse ou se algum branco os observasse (p. 353-354).

Os cultos que não tinham a presença dos brancos eram os que ocorriam de forma secreta, segundo o autor, que também diz que, no Norte⁷ várias igrejas foram abrigos para escravos fugitivos e locais de fomentação da luta abolicionista. Já no Sul⁸ havia dois contextos distintos: um, em que se previa a exclusão completa dos negros das igrejas; e outro, em contrapartida, em que havia um forte movimento de constituição de uma igreja negra independente e de caráter conciliador, que não se opunha diretamente à segregação racial. Isso fez com que as igrejas negras ganhassem a simpatia dos brancos. Essa postura, conforme aponta Rose (1964), foi capaz de resistir à dureza do sistema, contribuindo para manter a solidariedade entre os negros. Ela intervinha indiretamente nas estruturas da segregação racial e oferecia a possibilidade de união entre os negros no contexto de uma igreja sem a presença de brancos.

Assim, as práticas dessas igrejas ultrapassaram as questões religiosas e espirituais. Elas assumiram um papel político na luta contra a segregação racial e na alteração do estado das coisas da população negra. Com isso, o espiritual foi um dos elementos mais importantes nesse contexto histórico, pois suas letras eram incorporadas aos discursos políticos dos líderes negros. Esse foi o

⁷ Nos estados do Norte, a Constituição Americana foi levada até as últimas consequências. Desta forma, os negros tinham os mesmos direitos que os brancos, como por exemplo, o voto, instrumento de grande força política. No entanto, as relações pessoais eram extremamente separatistas e muitos ainda viviam segregados pela questão imigratória. Logo, os negros, assim como tantas outras minorias, tendiam a se agrupar nas grandes cidades, onde tais relações eram mais acessíveis.

⁸ Nos estados do Sul, o domínio do branco sobre o negro era mais severo e a constituição não se aplicava aos negros. O direito ao voto era considerado uma insanidade do povo do norte e em 1890 novas leis privaram os negros de votar exigindo que pagassem taxas eleitorais, fossem alfabetizados, conhecessem a constituição e tivessem bom caráter (Rose, 1964).

caso de “Free at Last” (Enfim Livre), escrita por Antony & The Johnsons, e usada no memorável discurso “I Have a Dream” (Tenho um Sonho), proferido por Martin Luther King Jr⁹ em 1963, que ele encerra com a citação de parte desta música.

“(...) From every mountainside, let freedom ring. And when this happens, when we allow freedom ring, when we let it ring from every village and every hamlet, from every state and every city, we will be able to speed up that day when all of God's children, black men and white men, Jews and Gentiles, Protestants and Catholics, will be able to join hands and sing in the words of the old Negro spiritual: Free at last! Free at last! Thank God Almighty, we are free at last!”¹⁰

Tradução livre: (...) De todas as montanhas, deixe a liberdade soar. E, quando isto ocorrer, quando nós permitirmos que a liberdade soe, quando a deixarmos soar de cada aldeia e cada condado, de cada estado e cada cidade, estaremos aptos para acelerar a chegada daquele dia em que todos os filhos de Deus, homens negros e homens brancos, Judeus e Gentis, Protestantes e Católicos, serão capazes de unir as mãos e cantar as palavras do velho spiritual negro: Enfim livres! Enfim livres! Graças a Deus todo-poderoso, estamos enfim livres!

Nestas palavras, podemos constatar que não havia separação entre material e espiritual, arte e militância: estas se produziam ao mesmo tempo, num só e mesmo gesto. Segundo Gilrox (2001), um tipo de política se produzia em baixa frequência onde era dançada, cantada, decantada e encenada ao revelar as fissuras internas daquela sociedade, movida pelo desejo de construir novos modos de solidariedade.

A igreja tornou-se espaço de excelência no seio da comunidade negra americana. “Provavelmente, a principal função da igreja negra tenha sido animar as esperanças de seus membros e dar-lhes um sentido de comunidade” (ROSE, 1964: 353). Nesse plano, os pastores

⁹ Pastor da Igreja Batista em Montgomery, no Alabama. Importante líder na luta a favor dos direitos civis da população negra nos Estados Unidos.

¹⁰ O discurso completo está disponível em: <<http://www.americanrhetoric.com/speeches/mlkhaveadream.htm>>. Acessado em: 14 de março de 2008.

assumiram quase que naturalmente funções de líderes políticos, pois a conquista por direitos civis era entendida como missão na terra. Os religiosos-militantes trouxeram consigo uma nova forma de pregar influenciada pelo spiritual, na qual se praticava nas igrejas uma singular performance corporal, tão importante quanto o próprio discurso proferido, como disse Rose (1964).

Na década de 50, essa insurgência ganhou força, tornou-se mais organizada e com potência de aglutinar milhares de negros, cristãos ou não. Martin Luther King Jr. liderou manifestações pacíficas, a exemplo do boicote ao uso dos ônibus como meio de transporte em 1956. Esse durou 381 dias, e foi desencadeado a partir da prisão de Rosa Lee Parks, líder da Associação Nacional do Avanço do Povo Negro (NAACP), ocorrida diante da sua recusa em levantar-se do banco da frente do ônibus para que um branco se sentasse, uma vez que os lugares reservados para os negros eram os do fundo. Tal boicote só terminou com a libertação de Parks, o encerramento do caso pela Suprema Corte norte-americana e a declaração de inconstitucionalidade da segregação dos negros no transporte urbano. Outro importante ato de Luther King foi, junto a outros líderes¹¹, a Marcha para Washington por Empregos e Liberdade. Ocorrida em 1963, reuniu mais de 200.000 pessoas e teve o seu momento máximo com o já citado discurso “I Have a Dream”. Esse manifesto foi um importante ato para a promulgação da Lei dos Direitos de 1964, fator essencial na luta civil dos negros americanos. Nesse mesmo ano, Luther King recebeu o Prêmio Nobel da Paz, e em 1968 foi assassinado na cidade de Memphis, estado do Tennessee.

Em meio a esses protestos, ritmos como: blues, jazz, rhythm & blues, soul e funk ganharam força influenciados pelo spiritual. No entanto, aqui a ênfase será posta nos dois últimos por serem traços

¹¹ Outros militantes representativos nessa luta foram: Marcus Garvey, que propunha a liberdade e o amor próprio, além do repatriamento, que era o retorno dos negros para o continente africano; e Malcom X, defensor das idéias de Marcus Garvey, considerado militante mais radical, pois defendia a separação das raças e a independência econômica, bem como a criação de um Estado autônomo para os negros.

bem representativos da operação de ‘ampliação da militância’ e por terem causado uma grande influência na juventude negra brasileira, conforme será descrito adiante. O soul é um estilo de música que, na maioria das vezes, é cantado em solo com acompanhamento de uma banda composta por metais, no qual temas como drogas, relações amorosas e segregação racial são recorrentes. Para Friedlander (2002), o soul uniu os negros americanos nos centros urbanos para ouvir e dançar algo advindo da sua própria experiência. Seus representantes são, entre outros, Angie Stone, Aretha Franklin, James Brown, Ray Charles e Sam Cook.

Nos meados dos anos 60, surgiu o *black power* (poder negro), movimento estudantil não violento contra o racismo e pelos direitos civis da população negra, criado por Stokeley Carmichael. Sua emblemática frase “*freedom now*” (liberdade agora), que surgiu como palavra de ordem na Marcha para Washington por Empregos e Liberdade, tornou-se lema do grupo e de parte da população negra americana. Devido à sua estratégia de apoiar as instituições políticas, econômicas e sociais nas comunidades negras, o movimento *black power* teve o respaldo tanto de negros quanto de brancos. Essas instituições eram de suma importância, pois foram os meios criados pelos negros para sobreviver em uma sociedade segregada, de acordo com Rose (1964).

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

O funk foi outro ritmo que compôs linhas da operação de ‘ampliação da militância’. Funk “is a black thing. There is a need to express yourself as an american. You need to be your own person” (Funk é uma coisa de negro. Há uma necessidade de você se expressar como um americano. Você precisa ser você mesmo), afirmou Danny Webster, guitarrista e vocalista da *Slave*, uma importante banda dos anos 80 (BURNIM; MAULTSBY, 2006).

Funk is urban at its core, blending industrial-based and technological sounds with song lyrics about the realities of urban black life. Funk is also multidimensional in function and meaning. Created as an urban form of dance or party music during an era of changing social and economic conditions that followed the passage of the 1964 civil rights act, the lyrics of funk reflect both the optimism and disillusionment of African Americans in the struggle for racial equality (2006: 310).

Tradução livre: O funk é urbano em seu coração, misturando sons tecnológicos, baseados na indústria com letras de canções sobre a realidade da vida urbana negra. O funk é também mutildimensional em função e em sentido. Criado como forma urbana de dança ou de música de festa durante uma era de mudanças sociais e econômicas que seguiram a aprovação da ata de 1964 sobre os direitos civis, as letras do funk refletiam tanto o otimismo quanto a desilusão dos Afro-Americanos em sua luta pela igualdade racial.

James Brown, conhecido também como *Mister Dynamite*, foi um dos ícones do funk e também do soul. Com sua performance estética e sua música, trazia à tona a problemática racial no país e valorizava a raça negra americana. Ao longo de sua carreira lançou 92 discos, teve mais de 119 *singles* nas paradas de sucesso e todos os discos que ele gravou entre 1960 e 1977 ficaram entre os Top 100 nos Estados Unidos. Antes de James Brown o funk não era ainda considerado um estilo. Ele trocou a seqüência rítmica do soul de 2:4 para 1:3, associada anteriormente à música dos brancos. Além disso, carregou

nos metais, deu ênfase na percussão e na guitarra, valorizou a linha de baixo e acrescentou os inconfundíveis vocais. Em 1965, James Brown lançou “Papa's Got a Brand New Bag” (papai tem uma onda totalmente nova), que foi considerada a primeira música a inaugurar esse estilo. Já a canção “I'm Black and I'm Proud” (sou negro e me orgulho), de 1968, transformou-se em algo que correu na veia dos negros americanos, o orgulho de ser negro. Em uma entrevista para a *Associated Press* em 2003, Brown disse, em tradução livre: Eu me lembro que, antes dessa música, dizíamos que éramos ‘de cor’. Depois dela, passamos a afirmar que somos negros [...] a música mostrou às pessoas daquela época que uma canção pode mudar a sociedade¹². James Brown e sua música tiveram uma considerável influência no processo de subjetivação da população americana, em especial a negra. Essas foram saídas possíveis para escapar do clichê de negro inventado pela sociedade americana.

Todo o contexto político de luta por direitos civis influenciado pela música negra daquele país, aqui descrito, gerou alterações tanto no estado das coisas dessa população, quanto em seu processo de subjetivação, pois

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

Talvez seja em função disso que Guattari & Rolnik (2005)

¹² Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,AA1399038-7084,00.html>>. Acesso em: 14 de março de 2008.

afirmaram que os diversos movimentos nos Estados Unidos, como os ecologistas e feministas, “se dispersaram, e só os movimentos sociais ‘profundos’, tais como os dos negros, se recompuseram” (p. 170), após a guerra do Vietnã.

O soul e o funk chegaram ao Brasil na década de 70, em plena ditadura militar em uma época na qual o Estado revelava a sua face repressora e

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

Esta ação desembocou, em última instância, no incremento do mercado fonográfico e abriu portas para a mundialização de gêneros e estilos musicais, dentre eles o soul e funk (ZAN, s/data: 2-3). O Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) controlava o que poderia ser ou não difundido. Estranhamente, no período da ditadura, o samba era considerado a identidade nacional: tinha estatuto de expressão popular. No entanto, alguns artistas brasileiros se arriscaram a ir contra a ordem musical vigente e produziram uma música inspirada nessa linguagem. O pioneiro foi Tony Tornado. Ele viveu nos Estados Unidos como lavador de carros e de pratos, sendo que “nos anos 60, trabalhou com traficantes do Harlem, em Nova York [...] foi obrigado a deixar o país: ‘fui cagüetado’¹³. Trouxe de lá um vasto material de *protest song*. A dança e a indumentária de Tony Tornado faziam referências a James Brown. Seu grande sucesso foi

¹³Disponível em: < http://www.terra.com.br/istoegente/10/reportagens/rep_tornado.htm>. Acesso em: 1 de abril de 2008.

“BR3”, música de composição de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar, vencedora do V Festival Internacional da Canção de 1970 (VILARINO: 2002). O fato de a letra citar uma estrada multicolorida fez com que os militares a interpretassem como um tipo de subversão, o que ocasionou sua censura. A partir desse episódio, sua carreira sofreu forte abalo, a ponto de ser preso em 1972, quando dividia o palco com Elis Regina, por ter dedicado o show daquela noite aos panteras negros. “Na delegacia, o chefe me fez cantar 'BR-3' para cada um dos policiais. Passei a madrugada dando pirueta no chão do DOPS, Dom. Peguei raiva da música¹⁴”. Anos mais tarde foi exilado na Tchecoslováquia, Chile, Uruguai, Egito e Cuba, colocando fim em sua carreira musical. Em seu retorno ao Brasil, investiu na carreira de ator. Recentemente em um show de Tibério Gaspar, Tony Tornado fez uma participação cantando BR-3, na qual os dois contaram em forma de rap a história da famosa estrada:

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

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

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

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

(...) por isso dance na BR-3, por isso dance na BR-3¹⁵

¹⁴ Idem

¹⁵Disponível em < http://www.youtube.com/watch?v=kGMDR8O_Jbo>. Acesso: 09 de abril de 2008.

No Rio, o soul e o funk formaram um movimento que ficou conhecido como “Black Rio”, onde surgiu uma banda de mesmo nome, que fundiu funk e samba. No entanto, a banda “Black Rio” não surgiu diretamente desse movimento, e sim de interesses comerciais de uma gravadora, que apostou nessa estética como um mercado promissor. Acreditava-se que fosse possível “surgir do Black Rio [...] o primeiro movimento musical inteiramente negro a produzir um tipo de música que não fosse samba” (ZAN, s/data: 08)¹⁶. A banda lançou três LPs: o primeiro em 1977, com o título de “Maria Fumaça”; o segundo em 1978, com o título de “Gafieira Universal”; e o terceiro no ano de 1980, sobre o título de “Saci Pererê”. Essa banda é uma referência na criação de uma musicalidade híbrida negra no Brasil. Outros artistas como, Dom Salvador, Grupo Abolição, Tim Maia, Marcus Ribas, Wilson Simonal, Carlos Dafé, Sandra de Sá, Gérson King Combo, Hyldon, Lady Zú, Cassiano, também fazem parte da música negra no Brasil.

O movimento “Black Rio” chegou a reunir nos bailes em torno de 10 a 15 mil pessoas, segundo edição do Jornal do Brasil publicada em 17 de julho de 1976, que trouxe como manchete: O Orgulho (importado) de Ser Negro no Brasil. “Uma população que não bebe, que não usa drogas, que evita cuidadosamente conflitos e que se reúne nos finais de semana em bailes por todo o Grande Rio¹⁷”. Tal fenômeno chegou a assustar o regime totalitário da época.

Esse negócio é muito melindroso, sabe? Poxa, não tem nada de político na transação. É o pessoal que não vive dentro do soul e por acaso passou e viu, vamos dizer assim, muitas pessoas negras juntas, então se assusta. Se assustam e ficam sem entender o porquê. Então entram numa de movimento político. Mas não é nada disso. Aquele festival de

¹⁶ Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/robertozan.pdf>>. Acesso: 2 de abril de 2008.

¹⁷ Disponível em:

<http://festablax.multiply.com/photos/album/24/Materia_Black_Rio_de_Lena_Frias_-_Jornal_do_Brasil_170776_>. Acesso: 28 de março de 2008

rock em Saquarema reuniu umas 30 mil pessoas e não houve nenhuma restrição a nada. Então, poderíamos dizer também que está havendo movimento político no rock. E não é nada disso. Simplesmente o rock, atualmente no Brasil, reúne mais pessoas brancas [...] Agora o soul atinge mais as pessoas negras. Este é o motivo de o soul reunir tantos negros no Brasil. É curtição, gente querendo se divertir (Nirton, integrante de uma equipe de som em entrevista para o Jornal do Brasil, 1976)¹⁸.

A atmosfera de repressão aos pensamentos, palavras e atos que pudessem colocar em cheque o regime militar, somado à impressão negativa que se tinha do movimento, impossibilitava a utilização dos bailes como espaços para a conscientização política negra, ou de qualquer outra que fosse. Nesse mesmo período, a capoeira foi proibida e diversos terreiros de candomblé foram vigiados e fechados, sob alegações que estariam escondendo subversivos. A síntese desse contexto rebate as críticas de Vianna (1988), quando diz que os bailes parecem ter sido esquecidos, e não foram utilizados pelos movimentos negros como um espaço político e de conscientização. Diante de tal configuração de controle e punição, tudo o que fugisse da ordem era considerado subversivo, ou sofreria vigilância. Isso não excluiu o mea-culpa de parte dos militantes negros, pois partiam do princípio de que esse movimento cultural era somente mais uma massificação vinda dos Estados Unidos. Por sua vez, acreditavam que a consciência negra viria exclusivamente da militância política através da organização de suas reuniões e manifestações. Tal posicionamento pode ser compreendido no documentário “História do Movimento *Black* de São Paulo”, contido no DVD dos Racionais MC’s “1000 Trutas, 1000 Tretas” (2007).

Contudo, o movimento *black* trouxe a possibilidade de uma tomada de consciência do lugar do negro na sociedade brasileira, além de uma criação estética e de um território possível no meio de um modo hegemonicamente branco. Isso se deu pela composição das linhas desse movimento com os anseios da população negra

¹⁸ idem

brasileira. O que se tinha antes desse levante era somente uma tentativa de perseguir um modelo estético branco posto como universal. Os cabelos crespos eram alisados com os chamados “pentes quentes”, pentes de ferro, aquecidos no fogão ou na brasa, para serem passados nos cabelos umedecidos com algum tipo de óleo. Essa prática gerava, freqüentemente, queimaduras no couro cabeludo. Outro recurso, não menos agressivo, era o uso de uma pasta de alisamento que, dependendo do seu manejo e da qualidade do cabelo, causava a sua queda e também queimaduras¹⁹. Para os que resistiam a esse tipo de tratamento, muitas vezes chamado de tortura, restavam duas opções: as tranças, sem muita elaboração, ou manter o cabelo crespo e ser alvo de apelidos pejorativos por mantê-los sem os devidos cuidados. Foi justamente nos anos 70, auge de todo esse movimento no Brasil, que surgiram os salões de beleza negra, que além de cuidarem da estética, também se tornaram territórios políticos, segundo Gomes (2006).

O contexto de forjamento dos modos de existir com menos opressão, impulsionado pela *black music*, já existia no Brasil. Na década de 20, existiam diversas organizações, também chamadas de sociedades negras tais como: Treze de Maio, Brinco da Princesa, Kosmos Auriverde, Paulistano dentre outras, que assistiam à população e promoviam bailes que eram mantidos pelos próprios membros, segundo Leite (1992). Os bailes eram freqüentados por diversos grupos de negros, desde a alta classe, até os da periferia. Tendo como referência o centro da cidade de São Paulo da época, Barra Funda, Bixiga, Glicério, Liberdade, Bom Retiro, Brás e Vila Madalena eram exemplos de bairros periféricos e distantes. Entretanto, com a chegada dos imigrantes italianos, japoneses e judeus que atualmente ocupam esses espaços e devido à aceleração do crescimento urbano da cidade, essas periferias são hoje: Capão

¹⁹ No prefácio do livro “Sem Perder a Raiz” de Gomes (2006), Munanga afirma que esses tipos de instrumentos para deixar o cabelo liso encontram-se no continente africano, e em diversos países da diáspora.

Redondo, Vila Sônia, Vila das Belezas, Jardim Ângela, Cidade de Tiradentes, dentre tantas outras.

Os bailes nessas sociedades não eram pagos, no entanto o traje a rigor era indispensável. Antes de se dirigirem aos bailes, os freqüentadores comumente faziam um *footing* (volta, passeio) pelo Pátio do Colégio, centro de São Paulo, onde moças e rapazes se encontravam. Os bailes aconteciam aos sábados, domingos e segundas. Usualmente os freqüentadores começavam a dançar às 15:00 indo até as 18:00. Em seguida, iam para outro que se iniciava às 18:00 e terminava às 21:00 e, finalmente seguiam para o último baile das 21:00 até às 00:00. Para eles e elas, a dança era o divertimento do final de semana. Nos bailes existia uma figura, chamada de mestre-sala que, além de anunciar as contradanças, fiscalizava os comportamentos e os trajes dos freqüentadores. Ao sinal de alguma irregularidade, ele logo chamava a atenção:

Um tal de Alfredinho era mestre-sala do “Elite Flor da Liberdade”. Ele subiu numa mesa e fez uma preleção: Antes de ir para a sociedade a gente precisa se limpar, engraxar os sapatos... Aí eu olhei para o meu sapato e vi que o negócio era comigo. Todo mundo estava olhando para mim, pro meu pé. E eu com a dama do lado. É que eu tinha passado num campo de futebol, antes, e dado uns chutes numa bola, lá na Várzea do Glicério. (LEITE, 1992: 46)

O mestre-sala também “puxava” a quadrilha que acontecia sempre no final dos bailes e “a marcação era feita em francês: ‘Cherchez la dame’ (procurar a dama) e todo mundo entendia” (LEITE, 1992: 46). Os elementos da cultura francesa marcaram época no Brasil, e isso também refletia nos bailes sociais promovidos pela sociedade negra.

Um dos meios de divulgação dos bailes foi a imprensa negra que surgiu naquele momento:

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

Diversos jornais foram produzidos: Elite; Kosmos; Progresso; A Chibata; O Clarim, que posteriormente passou a ser chamado de O Clarim D’Alvorada; A Liberdade; A Voz da Raça; O Bandeirante; O Getulino; O Menelick. Esses jornais eram distribuídos principalmente nos bailes, e continham desde fofocas e anúncios de bailes, até artigos sobre a necessidade de uma melhor organização dos negros no Brasil.

Já na década de 50 surgiu o samba-rock, uma criação eminentemente urbana. Essa era uma alternativa para a população pobre, e majoritariamente negra, que não podia freqüentar os bailes com orquestras, muito em voga naquela época. A origem do samba-rock se deu, supostamente, pelo fato de que Ray Charles tocava um soul misturado com rock e que “para dançar tinha que ser desse jeito. Aconteceu que o negro passou a dançar essa música como samba-rock”²⁰, diz Chicão, um dos proprietários da equipe Chic Show²¹, que começou a discotecar em praças públicas, onde havia uma concentração de negros nos finais de semana. O samba-rock é também chamado de swing²². Esse nome foi dado por um grupo de pessoas que entendia que o samba e o rock eram coisas distintas, e que não seria possível haver uma junção²³. Jorge Benjor é considerado, mesmo não reconhecendo, o pai do samba-rock, sendo que outros ícones desse gênero musical foram Tim Maia, Trio Mocotó,

²⁰ Trecho retirado do documentário “História do Movimento Black de São Paulo”, contido no DVD dos Racionais MC’s “1000 Trutas, 1000 Tretas (2007).

²¹ Foi uma importante equipe de som nas décadas de 70 e 80.

²² Esse estilo musical deriva do *jazz* e era tocado pelas chamadas *big bands*. Foi muito popular nos Estados Unidos na década de 30. Sua dança se assemelha aos passos do samba-rock.

²³ Trecho retirado do documentário “História do Movimento Black de São Paulo”, contido no DVD dos Racionais MC’s “1000 Trutas, 1000 Tretas (2007).

Os Originais e Beбето.

Os passos do samba-rock se constituem em um misto de samba e rock dos anos 50, com os suingues do mambo e da salsa. A linha de composição se dá entre o jogo de braços, que envolvem o corpo dos dançarinos, e o gingado dos quadris²⁴. Podia-se dançá-lo nos bailes e shows organizados pela equipe Chic Show no Clube Palmeiras, local que possuía um dos melhores palcos da cidade.

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

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

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

(Magnani, 1998: 34-35).

Os shows de Tim Maia, BenJor e Sylvester, Bo Horne e James Brown foram ícones na época da Chic Show. Para Nino King Brown, um dos primeiros dançarinos de *breaking* da Capital, ter visto James Brown no palco marcou sua vida e fez com que percebesse que a dança e o movimento *black power* eram uma possibilidade de novos horizontes para si e seus amigos. “Tudo mudou depois desse show: afirmei-me como negro e aprendi a dançar. Depois disso, não parei

²⁴ Disponível em: <<http://www.n-a-u.org/macedosambarock.html>>. Acesso: 8 de maio de 2008.

mais. Vi que a dança era uma possibilidade para mim e meus amigos, pois outros haviam caído na criminalidade²⁵” Hoje ele é um dos coordenadores da Casa Hip-Hop, um dos mais importantes centros culturais voltado para a arte e a filosofia do movimento hip-hop no Brasil.

No entanto, a *black music* e toda a cultura *black* eram distintas de uma militância política nos moldes do movimento negro, e era tida por diversos militantes, como um produto enlatado dos Estados Unidos. De certo modo, essa produção foi capturada e esvaziada de sentido pelo mercado capitalista, mas não totalmente. Ainda continha uma potência de afetação que contaminou a população negra, em especial no Brasil, trazendo consigo a problemática do negro, ainda que de forma diluída em suas performances.

Na década de 80, quem revolucionou a música e os bailes negros foi Michael Jackson²⁶, o primeiro negro a tocar nas rádios de brancos nos Estados Unidos e a exibir seus vídeos na MTV americana. Sua carreira se iniciou na década de 60 com o grupo Jackson Five pela gravadora Motown²⁷. Seu grande sucesso solo foi com o álbum *Thriller* de 1982, lançado pela Epic Records, uma subsidiária da Sony, sua atual gravadora. Tal álbum foi recorde de vendas no mercado fonográfico com 50 milhões de cópias vendidas no mundo todo.

A cultura *black* transformou as práticas de sociabilidade e entretenimento da juventude negra de diferentes localidades. Essa cultura foi um elemento ativador da potência de criação dos negros e negras na diáspora brasileira. Foi um instrumento político e artístico, que se constituiu em um processo de subjetivação e de existencialização em suas vidas. Essa cultura firmou-se como uma política, e dentro desse contexto, o *breaking* surgiu e ganhou forças como uma forma de ‘ampliação da militância’ pela palavra

²⁵ Conversa realizada na Casa Hip-Hop, Diadema, São Paulo em março de 2008.

²⁶ Para saber mais e acompanhar as fases de sua carreira, ver: <<http://.abril.com.br/michael-jackson/>>. Acesso em: 2 de maio de 2008.

²⁷ Gravadora sediada em Detroit e especializada em música negra americana. Lançou diversos artistas negros como Lionel Richie, Grover Washington Jr. Stevie Wonder, Marvin Gaye,

transformada em dança traçando croquis urbanos.

Linhas traçadas pelo *breaking*

O break é a faixa instrumental do funk, na qual são valorizadas as batidas e as linhas de baixo. Nessa parte da música, garotos e garotas dançavam de forma diferenciada e passaram a ser identificados como *b.boys* e *b.girls*, nome dado pelo DJ Kool Herc, jamaicano que emigrou para os Estados Unidos na década de 60, e produzia as *block parties* (festas de rua), embaladas por soul, funk, jazz e músicas latinas no bairro do Bronx, em Nova York. Surge então a dança *breaking* e, com ela, um novo estilo musical, o *break beat*, proveniente da composição de *samplers* de ritmos do hip-hop, do funk e do electro. Essa música híbrida foi criada pelo próprio Kool Herc. Nela os

instrumentos acústicos e eletrônicos são inorganicamente combinados com sintetizadores digitais, uma multiplicidade de sons encontrados; gritos típicos, fragmentos mordazes de discurso ou canto e amostras de gravações anteriores – tanto vocais como instrumentais – cuja textualidade aberta é atacada em afirmações brincalhonas do espírito insubordinado que amarra essa forma radical a uma importante definição de negritude (GILROX, 2001: 212).

Por essa música e pela dança muito do que estava na ordem da sensação pôde ser audível, visível e dizível: um passo a mais da ‘ampliação da militância’. A dança implicava em colocar em risco o corpo, a subjetividade e a vida, como será visto no capítulo III. No entanto, viver no Bronx, relembra Miranda (s/data), era correr riscos diariamente, devido ao considerável nível de violência nele produzido. Por sua vez, produzir arte era igualmente arriscado, já que se ocupava o espaço público de forma não convencional para a dança (ruas, praças, estações do metrô, calçadas, halls de edifícios dentre outros) e devido à movimentação de grupos considerados suspeitos e perigosos, os negros e latinos. Eles “evidenciaram na dança as negociações entre

como o indivíduo define o seu corpo e como ele é definido pelo seu contexto social” (MIRANDA, s/data: s/p.).

Essa modalidade de dança de rua foi incluída como um dos elementos do movimento hip-hop, que surgiu no início dos anos 70 no mesmo bairro, e seus criadores foram Áfrika Bambaata, também jamaicano, e o já citado DJ Kool Herc.

O hip-hop agrega os seguintes elementos: a música, através do rap, *rhythm and poetry* (ritmo e poesia), tido como o filho do soul e o elemento mais difundido dentro do hip-hop; o MC, *master of ceremony* (mestre de cerimônia), quem somente animava as festas e hoje também compõe e faz as rimas; o DJ, *disc jockey*²⁸, executor da música eletrônica e da mixagem; e finalmente o grafite, elemento de expressão gráfica, apresentado sob as formas de desenhos e escritas à base de spray, geralmente, em muros, postes e viadutos. Essas expressões artísticas surgiram em um contexto social de inclusão perversa, de opressão e de polarização, marcado por uma macropolítica que opera somente pelas seguintes representações dicotômicas: entre negros e brancos e, entre ricos e pobres, em especial na América do Norte. Para Gilrox (2001), o movimento hip-hop é um “poderoso meio expressivo dos negros urbanos pobres da América, que criaram um movimento global de considerável importância” (p.89). As expressões artísticas que marcaram esse movimento são formas híbridas, que emergiram das relações sociais no South Bronx, como afirma o autor.

É notório que parte dessa arte tornou-se objeto de consumo nas galerias de arte, nas gravadoras, nas academias. Isso não difere em nada da lógica que o capital financeiro tem com a arte. Para Pelbart (2003), um tipo de produção como esse, que carrega as histórias de vida árdua como forma de protesto, é produto que “interessa pela sua estranheza, aspereza e visceridade, ainda que facilmente possa ser

²⁸ Termo já convencionado na língua portuguesa sem tradução literal.

transformada em mero exotismo étnico²⁹ (pg. 22). Já Rolnik (2007) define a política da relação entre capital e criação como de ‘cafetinagem’: seduzido pelo sistema da arte e a suposta garantia que este lhe oferece, o artista lhe entrega sua força de criação para ser canalizada visando a acumulação de poder e capital (como a força de erotismo da prostituta). A consequência é um esvaziamento da potência político-poética da arte, que dá lugar a uma linguagem inofensiva e glamorosa, a ser consumida. Com sua potência neutralizada, a obra perde sua força de afetação do entorno e da ampliação da sensibilidade que daí decorre em quem estiver aberto à experiência que ela promove. Esvaziada de seu sentido disruptivo, a obra passa a ter o efeito oposto de apaziguamento das tensões, tornando-se um objeto decorativo que mantém intacta a cartografia em curso. Alguns grafiteiros, *rappers* e *b.boys* produzem a sua arte esvaziada de potência de afetação e em virtude da demanda do mercado, cumprindo, portanto, a profecia de Lygia Clark, de que o artista se tornaria engenheiro do lazer³⁰.

A principal arma do movimento hip-hop é a palavra transmutada nas diversas expressões artísticas, nas quais os jovens, em especial negros, podem esboçar saídas possíveis. No *breaking*, a palavra transforma-se em movimentos, em mobilidades dos corpos: velocidades, gingas e saltos que, por meio da dança, constituem um território de existência minimamente consistente.

²⁹ É preciso esclarecer que nesse trabalho o termo étnico não é utilizado para se referir à população negra, mas sim à raça. Segundo o Dicionário Aurélio, o primeiro termo remete a um grupo de pessoas que comungam de uma “homogeneidade cultural, considerada como unidade dentro de um contexto de relações entre grupos similares ou do mesmo tipo, e cuja identidade é definida por contraste em relação a estes”. Já o uso do termo raça é aqui sustentado por um de seus sentidos na sociologia: segundo Guimarães (2003), a raça é uma construção social a respeito de um determinado grupo. “Estamos, assim, no campo da cultura, e da cultura simbólica. Podemos dizer que ‘raças’ são efeitos de discursos” (p.96).

³⁰ Essa foi a expressão que Lygia Clark usou para designar a função da arte sob capitalismo financeiro, que ela previu em 1969. Para Clark, o artista tornar-se-ia “engenheiro dos lazeres do futuro, atividade que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais” (“L’homme structure vivante d’une architecture biologique et cellulaire”. In: *Robho*, n. 5-6, Paris, 1971 (facsimile da revista disponível In: *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde, a você cabe o sopro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006 (encarte com a tradução para o português dos dossiers sobre Lygia Clark em *Robho*) (citado por Rolnik, 2007).

O *breaking*, assim como o movimento hip-hop, espalhou-se por quase todo o mundo, tendo forte influência na América Latina. No Brasil, o *breaking* chegou no início dos anos 80 através da mídia. Os primeiros filmes a influenciar os dançarinos brasileiros foram: “Flashdance”, “Fame”, “Beat Street” e “Break”, sendo os dois primeiros do ano de 1983 e os dois últimos de 1984. No filme “Break” há um descompasso entre a música e a dança, devido à substituição da trilha sonora original durante a sua edição. Nas diversas vezes em que foi ao cinema para assistir “Beat Street”, Thaíde, um dos pioneiros do hip-hop no Brasil, relata que, ao término da sessão aconteciam os rachas, disputas entre equipes de dança (ALVES: 2004). A dança de rua passou também a ganhar a mídia televisiva. Diversos programas de auditório da época incluíram em seus quadros disputas entre duplas e equipes, como Sílvio Santos e Raul Gil. Já o programa “Comando da Madrugada”, apresentado por Goulart de Andrade, fez uma reportagem sobre o baile da Chic Show, agora destinado ao *breaking*. O destaque era a dança de Nelson Triunfo, um dos mais antigos dançarinos de *breaking* de São Paulo. Programas como esses, lembra Thaíde, afetaram diversos jovens que se tornaram dançarinos (ALVES, 2004). Entretanto, em 1982, já havia o “pessoal do bleique (sic)” (p.30). Essa era a forma como eram chamadas as pessoas que dançavam *breaking*, na época. Elas obtinham informações via pouquíssimas revistas importadas, traduzidas de forma precária. Nesse momento, não havia diferenciação entre os diversos estilos de dança de rua: o *moonwalk*³¹, passos com movimentos para trás e para frente, dando a impressão de que o dançarino desliza sobre uma superfície lisa, eternizado por Michael Jackson em seu álbum Thriller de 1983; o *boogaloo*, dança de movimentos circulares e robóticos; o *popping*, que combina movimentos robóticos com ondulações corporais; o *locking*, cuja especificidade é apontar com as mãos em

³¹ As linhas iniciais dessa dança foram desenhadas pelo bailarino Cab Calloway em 1932, no filme Minnie. Em 1955 elas foram intensificadas por Bill Bailey. Já em 1982, Jeffrey Daniel apresentou algo bem próximo do que Michael Jackson faria em 1983. Esse teve aulas com Timothy Popin Pete, membro do Electric Boogaloos, que passou a chamar esse estilo de *backslide*.

várias direções. Todas essas modalidades levavam um único nome, “Break Dance”.

Nas décadas de 80 e 90, a estação do metrô São Bento foi um espaço importante para a *Break Dance* na cidade de São Paulo; nela formaram-se diversas equipes como a “Black Spin”, a “Dragon Breakes” e a “Funk Cia”. Diariamente, diversas equipes e dançarinos treinavam neste local, e aos sábados à tarde havia disputas. A estação também foi um território de contaminação do que hoje se espalha por São Paulo e também pelo Brasil, a dança de rua.

Hoje, com os diversos intercâmbios entre dançarinos brasileiros e americanos, a exemplo do M.U.DANÇA – evento ocorrido em São Paulo no ano de 2007, que contou com a participação dos integrantes do grupo “The Lockers”, a primeira equipe profissional de dança de rua no estilo locking³² –, e os avanços tecnológicos, em especial a internet, nota-se um constante movimento de diferenciação dos estilos de dança de rua. É possível, inclusive, aprender os passos das danças pelo site <<http://www.youtube.com>> com diversos *b.boys* de vários países. Contudo, é primordial a presença do grupo para fazer a dança fluir que, paradoxalmente, pede por constantes contornos singulares. Assim, os treinos, termo usado pelos *b.boys* e *b.girls* para designar a ação de exercitar os movimentos característicos dos seus estilos de dança, são fundamentais.

A exibição do *breaking* se dá em três momentos distintos, que podem ser chamados de espaços cênicos: a roda, o racha e o palco.

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

³² O *locking* surgiu na década de 70, a partir de um suposto erro do dançarino Dom Campbell na coreografia da música *Funky Chicken*, cantada por Rufus Thomas. A coreografia era composta de movimentos próprios da galinha e do funk. Campbell intensificou seu “erro” e criou essa nova modalidade de dança.

de mais, a gente guarda tudo na manga (Lucas).

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

A roda é o espaço por excelência de expressões culturais populares como a capoeira, o frevo, o samba de roda e o candomblé.

Em um dado encontro com a roda de *breaking*, o centro da roda foi ocupado por um *b.boy* que, em um primeiro instante se pôs em movimento rodopiando com a cabeça no chão para que pudesse em seguida, suspender-se somente apoiado sobre o cotovelo e a mão direita e paralisar-se por alguns segundos. Ao sair, outro *b.boy* se sentiu convocado pela roda e seu entorno. Em um impulso com a cabeça no chão e as pernas para o alto, ocupou o centro da roda e fez uma ponte com o corpo em que a cabeça e os pés permaneceram no chão e as costas suspensas. A performance durou alguns segundos, mas pareceu uma eternidade, potência própria da arte de alterar o tempo e o espaço. Outro, em uma perna só, deu um salto mortal e preencheu novamente o centro da roda. Executou uma dança gingada apontando com as mãos, deitou-se no chão, passou a perna sobre a cabeça como um contorcionista e depois, com o cotovelo, suspendeu o corpo e paralisou o movimento, arrancando manifestações de apoio e incentivos dos que foram afetados pela dança, para finalmente sair da roda. Uma criança, em um devir-menina, entrou na roda com a sua ginga própria. Segundos depois, deitou-se no chão e, apoiando as mãos e o corpo que se estendeu para frente, fez movimentos com as pernas e com os quadris. A ela foi dispensada a mesma atenção, pois sua potência de criação tomou corpo nos movimentos. Foi a única a desafiar a roda formada, majoritariamente, por homens e adultos.

Em uma ação de fluir a dança, diversas rodas emergem onde há presença de movimentos que convoquem outros corpos. A roda desaparece, reaparece, dissolve-se, fragmenta-se, une-se e multiplica-

se de tal forma que se alastra por diversas direções, o que remete a um rizoma. Os corpos seguem desafiando a lei da gravidade e são sustentados pela força muscular em deslocamentos constantes, deixando dúvidas se o que movimenta na roda é o espírito ou o corpo de quem dança. Gil, ajuda no rastreamento dessa indagação quando diz que a dança é “uma chicotada no espírito e no corpo que os insere em uma ação tão intensiva que, durante o breve momento em causa, o espírito e o corpo formam um só” (CUNNINGHAM, citado por Gil, 2005: 41-42). Assim o que se vê na roda é a junção do corpo e do espírito.

Nos corpos-dançantes, marcados pelas múltiplas variações de velocidades, as intensidades ganham paisagens em constante (des) construção, próprias do Corpo-sem-Órgãos³³, completa o autor. Os *b.boys* e as *b.girls* efetuam uma (des)organização do corpo: mãos viram pés; pés viram braços; cotovelos, cadeiras para a parte superior do corpo; a cabeça gira no chão como pião; pernas viram flor-de-lótus. Gil (2004) em uma ligação entre o CsO e corpo do bailarino diz que nesse flui energia,

isto indica antes de mais nada um privilégio do ‘corpo (ou do plano) de movimento’ do bailarino, como se a máquina-espaço-interior-pele do bailarino compusesse uma superfície em que todos os movimentos pudessem transformar-se em movimentos dançados; como se o movimento do bailarino pudesse atrair a si todos os outros movimentos do corpo à medida que se esvazia e perde os seu órgãos; enfim, isto significaria que não há articulação, mas circulação fluente de intensidades sobre uma matéria dada, deslizar de fluxos de energia uns sobre os outros, ‘multiplicidades de fusão’, como escrevem Deleuze e Guattari em *Mille Plateaux*. (GIL, 2004: 62-63)

Há, portanto, uma constante busca por novos mapas de

³³ Corpo-sem-Órgãos (CsO) é uma idéia construída por Deleuze e Guattari a partir da expressão criada por Antonin Artaud. O Corpo-sem-Órgãos, se opõe ao organismo, corpo organizado pela medicina, fisiologia, anatomia e pelo “juízo de Deus”. O CsO é o ponto zero do corpo, ou a contínua potência de criação de corpos contra a organização do organismo.

representações, e nessa dinâmica tende-se a

construir um máximo de instabilidade, em desarticular as articulações, em segmentar os movimentos, em separar os membros e os órgãos a fim de poder reconstruir um sistema de um equilíbrio infinitamente delicado – uma espécie de caixa de ressonância ou de amplificador dos movimentos microscópicos do corpo. (GIL, 2005: 23)

Uma política micro, frágil e, paradoxalmente sutil com alto grau de potência se apresenta em relação à outra, macro e disciplinadora, na tentativa de fazer com que o corpo, em um processo mútuo de afetação, encontre maneiras criativas de existência. É um modo de subversão da cartografia dominante e seus modos hegemônicos de ser, de sentir e de agir.

Do ponto de vista da adesão a-crítica a tal cartografia, gestos que escapem a seus contornos tornam-se intoleráveis o que leva a atribuir-lhes o sentido de marginalidade o qual se associa ao perigo de violência. Assim, nas palavras de Fabiana, “o breaking é desprezado por boa parte da sociedade hoje”. Entretanto, para Guattari (1981), o lugar de marginalidade é onde se pode fazer uma leitura da ruptura nas estruturas sociais de uma sociedade, na qual se delineia uma problemática coletivizada que ganha forma por processo de individuação. Parece ser isso o que torna-se intolerável do ponto de vista de uma identificação maciça com a cartografia dominante: fazer visível e audível essa ruptura, evidenciando o que a compõe. Assim compreendida, essa dança pode ser descrita como “a parte mais viva, a mais móvel das coletividades humanas nas suas tentativas de encontrar respostas às mudanças nas estruturas sociais e materiais” (p.146).

O racha, outro momento do *breaking*, é um duelo provocativo. Vence quem melhor incitar o seu adversário. O duelo se dá, como diz

Alves (2007), pelo entrelaçamento de dois estilos: o *power moves*, com os seus movimentos rápidos e de força, próprios da ginástica e o *free style*, conhecido também como charme ou ginga estilosa; este, porém, não é uma prerrogativa do *breaking*, pois um dançarino de *popping* ou de *locking* pode executá-lo. As disputas podem ser individuais, entre duplas ou *crews* (equipes). A avaliação pode ser feita por uma mesa julgadora composta de *b.boys* e *b.girls*, ou pela torcida. O ambiente é composto pelo rival, pela platéia e a música, todos fundamentais na afetação do corpo de quem dança, pois essa tensão se materializa na batalha dançante.

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

É na multiplicidade e na tensão presentes nesse contexto que se dá o processo de fazer arte no corpo; junto com ele, um processo de subjetivação e de construção de território é viabilizado pelo *breaking*.

Em um dado racha, as regras, tais como a quantidade de entradas e o tempo de cada uma, foram estabelecidas e as duas *crews* se posicionaram uma de frente para a outra. Em preparação do corpo para a batalha, os combatentes se aqueceram com uma dança gingada, na qual apontaram os dedos para também provocar os rivais. A batalha se iniciou com um *b.boy* dando um salto mortal que ocupou a cena. Em seguida, fez diversos movimentos e acrobacias, nos quais teve os pés e as mãos como apoio. O restante da *crew* instigou os adversários com uma coreografia de acrobacias simultâneas. A platéia apoiou com assovios e gritos. Uma atmosfera alegremente tensa tomou corpo. A *crew* adversária fez sinais indicando que o desempenho estava fraco, e iniciou sua dança também com uma coreografia coletiva, aproximando-se dos rivais novamente de forma

provocativa. Dois *b.boys* foram para o centro e continuaram a dançar. Um saiu e o outro fez diversas acrobacias com as mãos no chão. Dois outros tomaram a frente. Um agachou e em seguida o outro se apoiou em suas costas curvadas e deu um salto mortal. Ao término do salto, suspendeu o corpo com os cotovelos apoiados no chão. A *crew* rival manifestou-se com reprovação e deu voltas ao redor da equipe desafiada, enquanto alguns *b.boys* rodopiavam com a cabeça no chão. Naquele momento era sutil a delimitação dos espaços de cada uma, mas o “animador” os convocou exigindo que fosse restaurada a distância. Com o recuo, o espaço ficou livre e um *b.boy* fez uma dança gingada com a cabeça no chão, subindo e descendo as pernas em posição de flor-de-lótus. Em seguida, as duas *crews* agruparam-se novamente formando um túnel por onde o *b.boy* passou, e com as duas mãos no chão e o corpo no ar, paralisou o movimento por alguns instantes eternos, finalizando a sua apresentação sob gritos e aplausos dos perceptores³⁴. Logo após, um *b.boy* da *crew* rival fez sua ginga. Acompanhado pelos outros se jogou para trás, caindo de costas no chão, onde fez algumas evoluções. Na seqüência, com a barriga para cima, um companheiro o arremessou para o alto e deu algumas piruetas no ar. Depois de 10 minutos de duelo, com 5 entradas de cada *crew*, a disputa foi encerrada. Todos se cumprimentaram e saíram do palco, espaço cênico do racha.

Por fim, o palco é o terceiro espaço de manifestação do *breaking*. O cenário, a luz, o figurino e a coreografia são elementos que precisam compor uma plasticidade. Em um espetáculo, sob jogos de luzes, cerca de 20 dançarinos trajando o mesmo figurino executaram sincronizados a coreografia ensaiada. Em seguida, todos se afastaram deixando uma *b.girl* no centro do palco fazendo diversos movimentos. Tempos depois, o restante da equipe voltou para simular um racha

³⁴ O termo Perceptor é forjado pelo artista plástico Rubens Mano para diferenciar quem meramente acessa e faz uma reconhecimento de uma obra de arte, de quem se insere na arte pela sensação. O Perceptor, por meio de seu corpo sensível, interage com a obra, pois nela encontra algo que o inquieta. Em tal encontro abrem-se infinitos processos, que tendem a deslocá-lo de seu território seguro. Esse conceito também é usado por Suely Rolnik em suas produções textuais.

por jogos de corpos que brincavam com a tensão presente na disputa: faziam caras feias, gingavam agressivamente, provocavam os adversários, mas no final todos se abraçaram. Depois se uniram para mais uma dança em que simultaneamente cada dupla executou um tipo diferente de coreografia. As luzes se apagaram e um canhão de luz evidenciou um *b.boy* que fez sua dança e arrancou aplausos e gritos dos perceptores. Os outros dançarinos voltaram e simularam uma roda bem graciosa com risadas, aplausos e vaias: puro divertimento.

As paredes do palco, diz Gil (2004), não constituem um obstáculo, pois tudo passa pelo corpo que dança. Com isso, seu gesto abre-se ao infinito, que não é algo sugerido, representado ou idealizado, e sim, produzido em um espaço limitado. Expandir ao infinito é uma potência da arte. Um espetáculo de *breaking* também pode afetar a platéia, desde que essa não seja um mero espectador, e sim um de seus elementos.

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

Em uma roda pode aparecer um cara que te desafia, aponta o dedo na sua cara. Aí vai ter que dançar. Você tem que ir lá e mostrar que é o cara mesmo. Você tem que fazer os movimentos que ensaiou. As coisas de impacto mesmo (Lucas).

Para que seja dado corpo ao encontro entre o dançarino e a música, o DJ no controle da *pick-up*³⁵ funde sons variados, típicos de uma música composta por diversos *samplers*: metais, baixos, sopros e tantos outros. Isso tudo é para dar aos corpos-dançantes inúmeras possibilidades de se sentirem afetados por tempos diferentes,

³⁵ Equipamento de som com duas entradas para discos em vinil, com o qual o DJ mixa e comanda o som.

produzindo criações processuais singulares. Assim, “o som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa” (Deleuze & Guattari, 1997:166). O som é um grande catalisador que convoca os corpos para o movimento dançante, instalando novos tempos, movimentos e processos de subjetivação.

O Brasil é considerado um dos países de boa produção de dançarinos de *breaking* e foi escolhido para selecionar *crews* para uma disputa internacional, sediada na Alemanha em outubro de 2007. Há uma dissonância entre a chamada velha guarda do *breaking* em São Paulo e os atuais dançarinos. Para a primeira, o engajamento social deve estar presente, pois faz parte da ideologia do movimento hip-hop. Na época em que dançavam havia normas de comportamento: não entrar em brigas, não criar confusões dentro dos ônibus, não ingerir bebidas alcoólicas. “Por sermos pobres e negros, éramos muito manjados pela sociedade”, justifica Nino King Brown, um dos criadores de uma das primeiras *crews* de São Paulo, a “Black Spin”. Já para os atuais dançarinos, não há mais regras de condutas comportamentais, nem a necessidade de o *breaking* estar associado às questões sociais e raciais. Pode-se dançá-lo sem pertencer a alguma tribo e nota-se que vários *b.boys* e *b.girls* estão com um pé dentro e outro fora do movimento hip-hop.

Estou sendo sincera. Eu não vou para show de rap, eu não vou ver o festival de discotecagem de DJs. Eu acho muito interessante o grafite. Eu estou começando a conhecê-lo agora e estou gostando muito, mas o DJ e o rap, não.
(Fabiana)

Esse lugar de fronteira parece dar uma brecha de liberdade e de multiplicidade no *breaking* em São Paulo, onde é possível que a dança não esteja circunscrita aos estereótipos de negro e de pobre, muito menos na sua própria indumentária tradicional, a calça larga, o

camisão e o tênis Adidas ou Nike, como foi observado por diversos pesquisadores como Andrade (1996) e Vianna (1997). Sob os olhares dos menos atentos e ao julgar pelas roupas e acessórios, alguns *b.boys* e *b.girls*, como os integrantes da “Crew X”, que trajam roupas pretas e justas, cabelos com gel e corte moicano, alargadores de orelhas e tênis *All Star*, podem passar tranquilamente por punks ou *emos*.

Eu gosto do grupo [“Crew X”] porque ele dá essa explosão para acabar com a história de que você é do hip-hop só se estiver com aquele rótulo lindo e maravilhoso. Se você não tiver com aquela determinada roupa, você não faz parte do hip-hop. Quebramos isso. Colocamos dentro do break o movimento punk, temos uma influência dos índios, dos negros e começamos a entender que para fazer parte do movimento hip-hop, temos que ser nós mesmos. Eu não posso ser aquilo que está colocado para eu ser. (Fabiana)

A busca é por um processo de individuação. O lugar do *b.boy* e/ou *b.girl* é sustentado exclusivamente pela dança. Além de executar os passos característicos de suas danças, é preciso que eles e elas se diferenciem do grupo, tornando sensíveis os afetos do mundo em seus corpos, sua vibração intensiva. Encontram no *breaking* uma maneira de exteriorizar tais afetos, produzindo assim um acontecimento que participa da criação de novos modos de vida. “Para isso é preciso que o gostar esteja na veia, buscar algum sentimento no coração como qualquer coisa que se faça na vida, e na cabeça ter o conhecimento e estudar o que se está fazendo”, diz Fabiana.

Assim, é preciso que na dança haja um misto entre o que está minimamente estabelecido e a criação por meio dos afetos. Pois, se por um lado a ausência dos afetos nessa dança a torna uma mera imitação de um produto enlatado e importado da cultura norte americana, por outro, se a dança fica restrita a eles, ela não se diferencia das demais (*locking*, *popping*, *boogaloo*, *moonwalking*) e não

se forma um campo onde tornam-se possíveis os processos de singularização dos gestos que se fazem a partir dos afetos.

Devir *b.girl*:

Pela diversidade cartografada no *breaking*, tem-se a impressão de que o mesmo seja um espaço democrático por excelência. No que tange à questão racial, há de fato uma variedade de raças e classes nesta dança onde tais categorias não operam, conforme apontado anteriormente. Elas, no entanto, não desapareceram, mas apenas se diluem momentaneamente no *breaking*. No entanto, quando se investiga as relações de gênero, uma linha dura se apresenta. Isso não é muito diferente do que se encontra em outras culturas juvenis urbanas como os punks, os *skinheads*, os *emos* e também no movimento hip-hop: um “tom misógino e [uma] tendência (sic) masculinista” (GILROY, 2000:176). Portanto, é o mesmo reducionismo imaginário hegemônico presente na sociedade, à qual esses grupos tendem a se opor. Assim, o lugar demarcado para as mulheres nessa cultura juvenil, é, em sua maioria, secundário. Para Weller (2005), isso se dá em função de que boa parte dessas tribos tem um caráter agressivo e contestador. Tais características são opostas às idéias constituídas sobre as mulheres, tidas como meigas, fracas, apaziguadoras e sensuais. Esse imaginário acaba por inibir a ação das mulheres.

La Caze (2005) faz uma aproximação interessante entre racismo e sexismo que têm origem na mesma experiência relacionada a uma estrutura de opressão, embora suas formas sejam distintas. Mas “elas compartilham de uma estrutura geral que emerge em experiências pessoais de opressão, no racismo e no sexismo institucionalizados” (LA CAZE, 2005: 292). O racismo é marcado por uma idéia fictícia de superioridade racial construída historicamente, que tem efeitos perversos no real. Nesse contexto, a ciência, produto da Europa

Ocidental, construiu teorias para afirmar a superioridade dos brancos e a inferioridade dos africanos, índios e negros. Como afirma Santos (2002), a invasão dos povos europeus no continente africano, e das terras, chamadas de Santa Cruz, têm a racialização como premissa: eram raças superiores que tinham como “missão” levar o progresso a essas raças atrasadas, escravizá-las e explorar as riquezas das terras invadidas. No sexismo também há uma ficção de que as mulheres, mas também os homossexuais são inferiores aos homens e aos heterossexuais. Toda uma ciência foi construída para justificar tal inferioridade³⁶. O mais nocivo não é a opressão em sua face visível e representável, mas seus efeitos tóxicos no corpo, na subjetividade e na vida daqueles que se encontram do lado mais oprimido.

As culturas juvenis trazem em sua estrutura uma rebeldia em relação aos padrões vigentes e à visão adultocêntrica. No que diz respeito às relações de gênero, há um endurecimento que reproduz um tipo de organização em que os papéis na estrutura do grupo estão definidos: os homens no comando e as mulheres subjugadas. Isso fica mais nítido em culturas que não silenciam seus preconceitos, como a dos imigrantes turcos que vivem em Berlim-Kreuzberg. Segundo Weller (2005) as meninas podem dançar *breaking* até o momento em que começam a usar minissaias, maquiagem e namorar rapazes que estão fora do círculo de amizade. Essas são ações pouco esperadas pelos imigrantes turcos que, diante do preconceito e da discriminação, tendem a se manter unidos e a desenvolverem formas de autoproteção. Em suma, quando elas adotam uma postura subversiva, a ponto de desestruturar as relações de gênero e ameaçar

³⁶ RODRIGUES, R. N.. Os africanos no Brasil. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.; BELUCHE, Renato. O corte da sexualidade: o ponto de viragem da psiquiatria brasileira no século XIX. 102 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de São Carlos, 2006.; MOTT, Luiz. Escravidão, homossexualidade e demonologia. São Paulo: Ícone, 1988.; MOTT, Luiz. Homossexualidade: Mitos e Verdades. Salvador: Ed.GGB, 2003.; QUEIROZ, Luiz G. Morando. Transgressores e transviados: a representação do homossexual nos discursos médico e literário do final do século XIX (1870-1930).198 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1992; RODHEN, Fabiola. Uma ciência da diferença: sexo e gênero na medicina da mulher. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2001e SCHIENBINGER, Londa. O feminismo mudou a ciência. São Paulo: EDUSC, 2001.

a masculinidade de seus colegas, são desacreditadas em suas danças e desencorajadas de forma misógina a continuar a dançar, como o relato a seguir:

Bf: Ê, ou então na hora da dança, alguns falam, olha, vocês meninas porque estão dançando desse jeito e blá, blá, blá, muitos acham legal, oh, vocês dançam e assim, outros falam, vocês são meninas, não combina com vocês, é melhor desistir ou sei lá, algumas vez isso é.

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

Bf: Devem ficar em casa

(Weller, 2005:121).

Logo, por meio da opressão, engendra-se no inconsciente do coletivo feminino um modo de existência regulado pelo masculino. Isso faz com que as *b.girls* tenham receio de apresentar suas criações para os *b.boys*, sob o medo de serem reprovadas e menosprezadas em suas danças.

Bf: ... a nossa segunda [apresentação em público] foi aqui

Af: No RZ [centro juvenil] assim nossos colegas assim contra nós.

Cf: Todos riram.

Af: Todos riram, mas todos acharam bom, os meninos, eles diziam que os meninos iriam nos ridicularizar, que os meninos iriam rir da gente e, assim, sabe, e, eh, eh.

Cf: Mas a gente não mostrou pra eles.

(Weller, 2005:118).

Guardadas as devidas proporções, no Brasil, as manifestações de pré-conceitos são, na maioria das vezes, veladas e sutis, inclusive contra a mulher. Isso torna mais complexa sua localização e seu enfrentamento, como relata Fabiana:

Por exemplo, no sábado passado, um rapaz não estava vendo a menina pelos seus movimentos, e sim por sua aparência. Ele dizia: “nossa que linda, que gatinha”! No entanto, ele não via o que ela estava fazendo. Isso desanima. Pow, vale o que estou fazendo ou a minha aparência? A maioria pára por isso. Além de não ter incentivo, ainda é vista por sua imagem. Com mulher tem muito disso. Eles dizem que não tem, mas tem.

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

Na cultura da dança de rua, o *feedback* feito pelos pares é de suma importância, pois é um incentivo para que os *b.boys* e as *b.girls* continuem a treinar mais. Essa troca gera um sentimento de grupo, fundamental para o desenvolvimento das performances. A reivindicação da *b.girl* é para ser percebida em seu desempenho, pela potência presente em seus movimentos e não pela beleza e contornos femininos, pois na cena pública do *breaking*, o primordial é a dança.

Tal identidade fixa está revestida de fraqueza corporal, e é evidenciada por um ex-*b.boy*, hoje travesti: “Não consigo mais fazer isso. Estou fraca igual a uma mulher”, comenta depois de tentar fazer um *freeze* de cotovelo, movimento de resistência no qual se levanta o corpo tendo as mãos apoiadas ao chão. Fabiana afirma que:

as meninas são mais *free style* (estilo livre), mais estilo, mais ritmo. As *b.girls* pegam os movimentos que só as mulheres têm. Eu vou treinar aquilo que aquela menina está fazendo. Já o homem, ele vai fazer aquilo que o homem está

treinando.

É como se existisse um acordo tácito relacionado ao gênero, no qual as *b.girls* executam uma dança mais gingada e os *b.boys*, uma dança com mais movimentos de resistência e força.

No entanto, “as meninas de Santa Catarina [...] estão evoluindo com os movimentos de resistência, de *power moves*, variação de força, de braço”. O contato com essas *b.girls* na “Battle Of The Year” abriu novas perspectivas, afetando algumas *b.girls* que se recusam a ocupar o lugar de não poder ou de não ter, supostamente, resistência física e força para executar os movimentos que os *b.boys* fazem. Fabiana comenta:

Eu vejo que não são só as meninas do break ou do hip-hop que estão passando por isso, mas também as que estão fora. Elas não têm a oportunidade de falar, de se expressar. Elas se inibem, se sentem muito inseguras. Isso é igual no break. Poucas meninas têm a capacidade de chegar e falar, de questionar.

Há, na paisagem do *breaking* na capital de São Paulo, um grito minoritário entre as *b.girls* diante da modelização masculina. “Eu quero treinar para mostrar que não é assim que as *b.girls* querem ser vistas. É mais ou menos por aí” (Fabiana). Tem sido planejada uma proposta de organização de um evento, que pretende reunir as *b.girls* e as mulheres envolvidas no movimento hip-hop, com a intenção de problematizar o espaço que essas ocupam e criar outras possibilidades de existência.

as meninas estão começando a entender. Eu estou bolando um pequeno questionário para ver o nível das *b.girls*, como elas se vêem hoje, como vêem as outras meninas dançando e qual a opinião delas diante do preconceito que vivem. Tem

muita coisa que a gente está tentando fazer com os vídeos. Criamos um blog, o ‘Articulando B.Girls’, com essa idéia de movimento feminista.

É um devir-*b.girl* que se anuncia, um inconsciente que protesta, um corpo que grita e que se recusa a ceder mais uma vez. Elos com outros corpos começam a ser formados, em um processo revolucionário que pretende alterar a cartografia dominante no *breaking*: elas estão fazendo a vida *break*-ar.

O *breaking* foi aqui descrito em seu link com o processo de ‘ampliação da militância’, sendo o *spiritual* o início do *protest song* e de toda uma estética afro-americana. O *breaking* foi acoplado ao movimento hip-hop, mas não se limitou a ele, explodindo as categorias de raça e de classe. O *breaking* é uma ação que vai do extensivo ao intensivo, uma dança em que a tensão precisa estar constantemente presente. Nele, as questões de gênero ainda estão travadas e evidenciam uma concepção de mulher marcada pela fragilidade. No entanto, há um tremor anunciado por parte das *b.girls* para abalar o desenho atual do *breaking* em São Paulo, que por ventura fará surgir outro croqui urbano. “Vou detonar agora e já era, vamos lá, é agora”. (Fabiana)

Diante disso é preciso se perguntar sobre as corpografias produzidas no *breaking*: uma criação do corpo, da subjetividade e da vida, compostos em um processo de singularização. Enfim, tudo pode um corpo que dança? Essa, já é uma questão para o próximo capítulo.

CAPÍTULO II

Corpografias

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

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

Corpografia é um convite ao breaking. Uma dança com velocidades, gingas e saltos próprios para fazer a vida break-ar. No breaking, afirma-se uma micropolítica que evidencia um dos mecanismos pelos quais são construídas e são fixadas representações estanques dos corpos³⁷ minoritários – especialmente, o dos negros, mulheres, gays, indígenas, nordestinos, judeus, deficientes físicos e pobres. O breaking instaura um jogo onde os corpos se arriscam em variações dançantes, o que os desloca destas representações. Delineia-se um território movente onde corpos coexistem de maneira menos opressiva. É um modo de resgatar a saúde em meio ao sofrimento do corpo.

Esse capítulo é um díptico³⁸, e como tal, suas partes podem ser acessadas juntas, separadas ou fora da organização aqui feita. A

³⁷ O corpo aqui será tratado de um ponto de vista Espinosiano: corpo-potência, em constante processo de afetação recíproca com outros corpos, humanos ou não (paisagens, sons, arquiteturas, cidades, cores, cheiros)., nos encontros que faz. Um 'bom encontro', para o filósofo, é aquele que aumenta a potência, enquanto que o mau a diminui. A afetação é condição primeira do corpo.

³⁸ Termo usado para identificar uma pintura composta por duas partes que juntas formam a obra. No entanto, as partes existem de forma independente.

primeira parte rende-se ao fascínio de não falar para que a dança tome corpo, ou melhor, as palavras são suprimidas e 15 fotografias tomam a cena. As imagens não são uma tentativa de aprisionar o movimento no clique exato do tempo fotográfico. Ao contrário, elas evidenciam o não aprisionamento do instante da dança, pois ele se propaga até mesmo no corpo que já dançou, e o que temos é uma alteração do tempo e do espaço. O breaking é uma máquina de guerra³⁹. Assim, as imagens são apenas sugestões, indícios dos desenhos deixados pelos corpos na dança. Com as imagens, espera-se, também traçar um diagrama dos movimentos efetuados pelos corpos-dançantes.

Já a segunda parte desse capítulo, faz-se valer das palavras de Nietzsche (2005): é preciso saber dançar com os pés, com as idéias e com as palavras, e é necessário também saber fixá-las com a caneta. Um pequeno texto se apresenta em uma gambiarra por meio de alguns conceitos e idéias que possam colaborar na construção do território. A intenção é de fazer dançar uma estrela pela escrita, pois como diz Gil:

O sentido da dança é não ‘significar’, ‘simbolizar’ ou ‘indicar’ significações ou coisas, mas traçar o movimento graças ao qual todos estes sentidos nascem. No movimento dançado o sentido torna-se ação (...) o sentido da dança está na própria ação de dançar e não noutro lado, não nas teorias e nas idéias ou nos sentimentos (2004:78).

Portanto, construir tramas territoriais corpográficas pelo breaking, é o desafio desse capítulo.

³⁹ Máquina de Guerra, segundo Deleuze (1997), é um modo revolucionário de ocupar ou de criar espaços-tempos como forma de estabelecer, pelo intensivo, outros modos de vida, diferentes dos que já estão estabelecidos. A arte, afirma ele, também é uma máquina de guerra.



Metrô Conceição. S/data. Foto: Paulo Fehlauer.



Treino. S/data. S/autor.



Roda. 05/05/2008. Foto: Wanderley Moreira



Campeonato em Campinas. 16/09/2007. S/autor



Harmônicas Batalhas. 29/03/2008. Foto: Wanderley Moreira



Harmônicas Batalhas. 3/05/2008. S/autor



Harmônicas Batalhas. 29/03/2008. S/autor



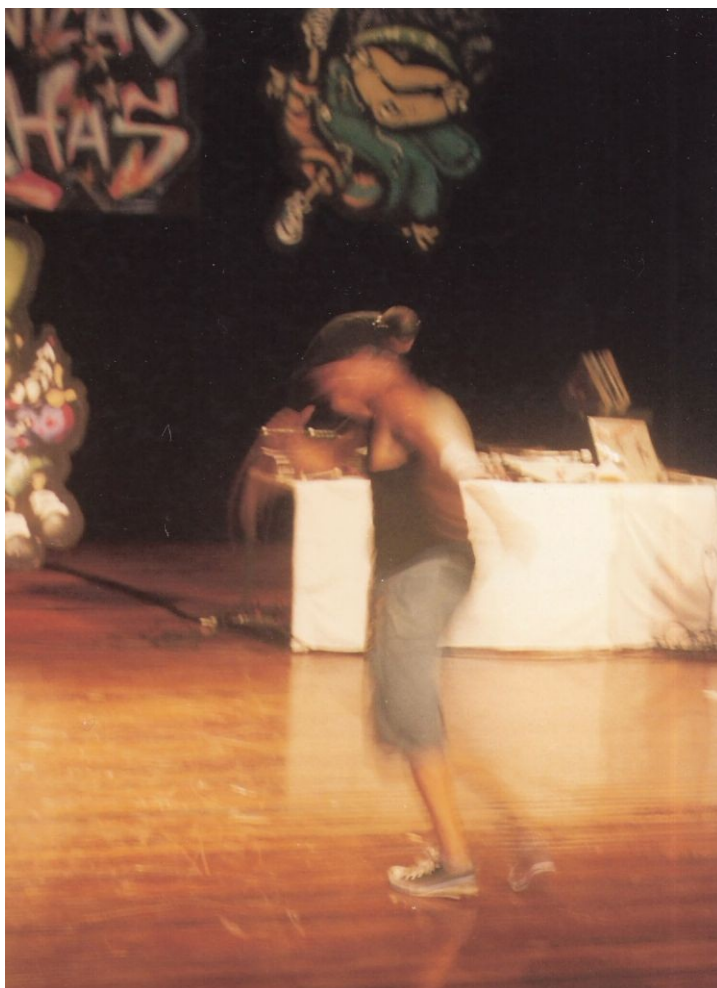
Master Crew. 09/12/2007. Foto: Wanderley Moreira



Mater Crew. 09/12/2007. Foto: Wanderley Moreira



Mater Crew. 09/12/2007. Foto: Wanderley Moreira



Harmônicas Batalhas. 29/03/2008. Foto: Wanderley Moreira



Harmônicas Batalhas. 29/03/2008. Foto: Wanderley Moreira



Harmônicas Batalhas. 29/03/2008. Foto: Wanderley Moreira



Harmônicas Batalhas. 29/03/2008. Foto: Wanderley Moreira



Harmônicas Batalhas. 29/03/2008. Foto: Wanderley Moreira



Harmônicas Batalhas. 29/03/2008. Foto: Wanderley Moreira



Campeonato. S/data. S/autor



Campeonato SESC. S/data. S/autor

O corpo que se apresenta no breaking é uma tentativa de resgatar uma saúde em meio ao seu sofrimento. No entanto, “o sofrimento é a condição primeira do corpo. Sofrer é a condição de estar exposto ao fora”, diz LAPOUJADE (2002:86). Um phatos⁴⁰ toma por assalto o corpo e causa um sofrimento demasiadamente intenso e desmedido fazendo com que esse, que antes era senhor de si, torna-se agora um paciente desse fenômeno. Segundo Berlink (2000), o Phatos somente ensinará àqueles que cambiarem de pacientes a protagonistas, caso contrário, a morte poderá ser iminente.

A questão reside em como não tornar-se doente e “encontrar uma saúde no sofrimento: ser sensível ao sofrimento do corpo sem se adoecer” (LAPOUJADE, 2002: 86). Para esses jovens, o breaking é uma possibilidade de lidar com essa primeira condição humana, o sofrimento. Em um processo mútuo de afetação, eles inventam maneiras criativas para não ficarem doentes, por meio de uma produção que altera o tempo e o espaço na passagem do invisível (sensações) para o visível e o audível (expressões corporais), características das máquinas de guerra. Tal alteração “não se situa apenas no escoamento linear das horas, dos minutos nem tampouco se deixa capturar pela lógica da aceleração e do imediatismo” (FONSECA e MOEHLECK, 2005: 30), o que faz surgir outra temporalidade que esses autores conceituam de Tempo Dançante. Nele, corpo e alma bailam, para resgatar a “vibratibilidade do corpo, a receptividade aos efeitos do mundo” (ROLNIK, 2000: 68). É o corpo, a subjetividade e a vida que se abrem para a tensão que neles habita.

Assim, o corpo tende a romper com seu constante adestramento. Esses corpos disciplinados são fôrmas, uma espécie de metro⁴¹ padrão apontado por Deleuze (1997). Com isso, uma postura corporal é forjada para compor tal metragem desde a infância A

⁴⁰ A palavra grega *Pathos* possui os seguintes sinônimos, dentre outros: paixão, sofrimento, excesso, passividade, catástrofe, passagem.

⁴¹ Fôrmas prontas que compulsoriamente moldam o corpo, a subjetividade e a vida. Esse conceito será trabalhado no capítulo 3.

ginástica, afirma Soares (2002), foi e é ainda usada como um eficiente instrumento para o ensinamento do corpo educado dentro de um padrão corporal. Isso se dá, através do aprendizado do que é chamado pela autora de *gesto educado*, do domínio das forças e de sua distribuição ‘adequada’ pelo corpo e da postura ereta.

Conforme aponta Passeti (2002), o processo educacional das crianças em nossa sociedade produz uma espécie de *mini-adultos* através da instauração de modos já convencionados, em detrimento da espontaneidade, característica da fase infantil (ainda que a idéia de ‘espontaneidade’ proposta pelo autor deva ser problematizada). Com isso, até o controle motor tem como objetivo a adaptação do corpo à vida social, pois o seu funcionamento “não difere grandemente do discurso dos imperativos de todos os gêneros e que moldam os seus movimentos” (GIL, 2004: 75). As seqüências das variadas fotografias, transformadas em fotogramas, de Etienne-Jules Marey (1830 - 1904), fisiólogo, médico, biólogo e um dos precursores do cinema foram usadas por Soares (2002), denunciando o gestual dos corpos em seu cotidiano e nos dando a visão de seus movimentos despercebidos pelos olhares desatentos à disciplina e controle, a exemplo da imagem seguinte:



Étienne-Jules Marey. Análise do movimento de andar, 1887

A captura desses movimentos é uma cartografia da marcha dos corpos disciplinados e domesticados ao ponto dos indivíduos serem disciplinadores de si mesmos. Isso nos é meteticulosamente mostrado por Foucault em suas obras, em especial, *Vigiar e Punir*, em que a posição central do vigilante cessa quando os detentos internalizam seu olhar. Nessa internalização há uma inibição de ações consideradas proibidas. No entanto, é inevitável que em um dado momento, tais corpos acordados da anestesia gerada por esse processo, produzam ações que reivindiquem uma autonomia própria de sua gestualidade. Usando o dispositivo da dança, a busca de autonomia é chamada pelo coreógrafo Ivaldo Bertazzo de “Mecânica Original Humana” – a recuperação do processo de singularidade do movimento solapado pela modelização do gesto, pois “no dia-a-dia, nossos gestos ficam cada vez mais cerceados e nossa mobilidade é inexpressiva” (BOGÉA, 2004: 10). Trabalhos corporais como esse inauguram novas representações corpóreas em contraposição ao excesso de disciplina e ajustamento.

A seqüência das imagens desse capítulo apresenta um corpo que tende a desestabilizar tal modelização, mesmo que momentaneamente. Por meio de uma constante jogada de corpos que, ao contrário de preservar a segurança de uma suposta identidade dos jogadores formatada na disciplinariedade, os coloca em risco. Numa atmosfera de brincadeira, maneira de resistir à compulsoriedade de fôrmas, forjam-se um novo corpo, novas representações. Isso é o indício de que há um pensamento do corpo, pensamento que consiste numa ação a qual tende a ocupar o tempo e o espaço pela dança e a subvertê-lo. É “como se o corpo desenvolvesse uma solução inteligente não pensada pela consciência” (KATZ, 2005: 39). É um “jeito que o movimento encontra para se apresentar (...) quando o corpo pensa se põe a dançar” (p.2). Entretanto, não se refere aqui a processos de natureza inconsciente, e sim a modos inventivos que o corpo encontra para habitar o mundo. Nessa marcha forma-se um território dançante

de possibilidades de existência por criação quando se tem consciência “dos obstáculos que impedem os movimentos livres, rápidos e individuais” (SANT’ANNA, 1995: 259).

Para a construção e sustentação desse território, o jogo e a brincadeira tornam-se aliados. Rolnik (2000) diferencia esses dois conceitos:

Uma particularidade da língua grega para designar a vida pode nos ajudar a circunscrever a diferença entre jogar e brincar e a importância de ambos: é que são dois os termos para designá-la, referindo-se cada um deles a uma dimensão específica. *Zoé* é a vida enquanto simples fato de viver: dimensão da utilidade, do hábito, indispensável para que se possa integrar a uma comunidade e situar-se em seu mapa vigente, sem o que uma vida se inviabiliza. Esta seria a dimensão privilegiada quando se joga. Já *Bio* é a vida enquanto potência de variação de formas de viver: dimensão da criação, indispensável para que a vida encontre canais de expressão para seus movimentos, e não sucumba em pontos de estrangulamento que a debilitam e empobrecem. Esta seria a dimensão privilegiada quando se brinca (p.13)⁴².

Logo, o jogo e a brincadeira são políticas do existir, de fazer a vida break-ar em um território imprevisível e sem garantia, como demonstra Katz (2005):

Quando a dança acontece, uma determinada organização propiciou o nascimento da complexidade que a gera. Tudo poderia vir a ser dança, mas uma mão acenou um sim e a outra, um não; um olho indicou uma coisa que o outro desmentiu. E nem tudo virou dança. Nem tudo vira dança. Pura criatividade da natureza. (p.117)

⁴² In *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting*, MACBA, Actar, 2000; pp.333-341. Catálogo da retrospectiva da obra de *Öyvind Fahlström*: Museu d’Art Contemporani de Barcelona (Barcelona, Espanha, 2001), Centro Studi sull’arte Fondazione di San Michele (Lucca, Itália, 2001); Massachusetts Museum of Contemporary Art (North Adams, USA, 2001); BALTIC. Center for Contemporary Art (Newcastle, Inglaterra, 2002), Institut d’Art Contemporain (Villeurbanne, França, 2002). Texto disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Fahlstrom.pdf>. acessado em 29 de novembro de 2008.

Para Gil (2004), nesse momento intensivo da dança, a vida, a liberdade e, sobretudo a luz estão sob risco: é preciso apostar todas as cartas. Portanto, a única garantia que os b.boys e as b.girls têm é a confiança na potência de seus corpos-dançantes que, na presença coletivizada, formam laços moventes. Porém, é fundamental que os passos característicos dessa dança sejam realizados com perfeição *até que peguem delírio*. Em um devir artista, os dançarinos fazem escoar o que foi contido pelas barreiras que impediam o ato de criar. Com isso, “restauram a continuidade do vivo, e de tal maneira, criam linhas de fuga e de escape, que são linhas de vida e expressões estéticas da potência” (DUMOULIÉ, sem data)⁴³. Tal restauração remete à dualidade traçada por Nietzsche (1992) entre Apolo, o Deus com a sua aparência de estado onírico e de Dionísio, o Deus do tufão e da instabilidade. No entendimento desse autor, Apolo pode ser representado como um *figurador plástico* e Dionísio, como um músico. Se por um lado, o mundo está aparentemente estático e com todas as suas formas prontas, por outro, está em constante devir. Talvez seja por essa razão que Nietzsche afirme a necessidade de os corpos estarem mergulhados no caos, para surgir uma estrela dançarina.

No entanto, esses são modos de produção que

(...) caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum ‘arte’ lança apenas aparentemente a ponte (...) nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisiaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática (NIETZSCHE, 1992: 27).

É nesse estado de jogo entre a cartografia vigente, com sua aparência pronta, e o breaking, com suas múltiplas variações de velocidade, que a vida põe-se em movimento.

⁴³ Texto disponível em: <www.revue-silene.com/images/30/extrait_67.pdf>. Acessado em: 15 de setembro de 2008.

É possível traçar um diagrama de algumas velocidades presentes nos corpos-dançantes. Em uma sala com paredes de vidro, chamada de “Vitrine”, na Galeria Olido, diversos dançarinos se reuniam durante uma tarde de domingo. A música variada fazia bailar os corpos que ocupavam todos os espaços da sala. O DJ proporcionava uma íntima relação dos corpos-dançantes com a música. Ali não havia margem nem centro: tudo era uma grande margem-centro. As danças que surgiam dos corpos, atravessados por aquele ambiente de atmosfera quente e de múltiplos cheiros, eram jogos de corpos que ganhavam inacabáveis formas. Em uma parte da sala um grupo de dançarinos bailava de forma coreografada, e a sincronia era marcada, curiosamente, pelos movimentos que se processavam de forma singularizada: era um efeito-dobra na dança. Em outro espaço, um corpo-dançante executava uma dança minimalista e sutil: lentos movimentos com pernas e braços, em uma ginga artilosa, muito similar à capoeira⁴⁴, onde a lentidão do corpo enganava para escapar da fixação própria da macropolítica, pois a dança diz Katz (2005) “é o que impede o movimento de morrer no clichê” (p.32). Ali, gestos espaçados com variações sensíveis, quase delirantes eram pistas que despistavam⁴⁵ outros corpos-dançantes e os obrigavam a despertar do óbvio e reinventar sua gestualidade no diálogo. Esses eram transportados pelos movimentos da dança de rua, permitindo que deslizassem “no espaço sem fricção do peso” (GIL, 2004: 17). Isso acontece, segundo o autor, pelo fato dos/as dançarinos/as terem atingido o que ele chama de ponto de equilíbrio – momento em que são associados dois tipos de movimentos: um essencialmente mecânico e outro introduzido no corpo no instante da dança, portanto um previsível e outro imprevisível.

⁴⁴ Rodrigo Bernardi (s/data) faz uma interessante comparação entre o break e a capoeira. Para ele, tanto o b.boy e a b.girl, quanto os capoeiristas, têm a roda como um dos espaços de manifestação. Nela estarão presentes os movimentos treinados, mas também a improvisação. Diz o autor: “Durante uma disputa de capoeira, o controle do andamento é do Mestre e do berimbau, reproduzindo canções específicas desta tradição. Da mesma forma que o andamento na roda de breaking é conduzida por um DJ, na roda de capoeira o Mestre tem essa mesma função” (p.4).

⁴⁵ É uma paráfrase de Cildo Meireles, citada por Rolnik (2008) no texto “Desvio para o inominável” (s/data).

Por fim, pode-se dizer que “a dança brinca, através dos movimentos, no corpo de quem dança. E brinca, também, no corpo de quem assiste, estabelecendo uma relação pautada, principalmente pela sensibilidade” (DANTAS, 1999:120). Os perceptores⁴⁶ tomam corpo na dança por uma presença ativa no espaço cênico do breaking, na criação de uma atmosfera própria. É uma invenção do tempo sem sua conservação eterna. Esse momento efêmero é capaz de disparar impensáveis agenciamentos que levam o corpo-dançante a lugares diversos, por deslocamento das certezas, na criação de possibilidades para além das que já estão postas. O breaking é capaz de restaurar a alteridade e o estranhamento – elementos fundamentais na criação de territórios de existência – e de re-inventar-se como um movimento de resistência. É que ele põe o corpo em variação, desmanchando os clichês e moldes corporais tão incentivados pelas engrenagens da atualidade. É uma maneira de manter a saúde em meio à condição de sofrimento do corpo, arrastado pelo complexo emaranhado da vida.

⁴⁶ O termo Perceptor é forjado pelo artista plástico Rubens Mano, diferente de quem meramente acessa e faz uma reconhecimento de uma obra de arte. O Perceptor, por meio de seu corpo sensível, interage com a obra, pois encontra nela algo que o inquieta. Em tal encontro abrem-se infinitos processos. Esse conceito vem sendo, também, usado por Suely Rolnik em suas produções textuais.

CAPÍTULO III

Macro e micropolítica nas relações raciais

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

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

“Toda política é ao mesmo tempo macropolítica e micropolítica” (p. 90), afirmam Deleuze e Guattari (1996). Neste capítulo serão apontadas distinções entre ambas, bem como a dinâmica de sua relação: os processos de subjetivação, tal como se apresentam nas relações raciais⁴⁷. É preciso ressaltar que estas duas formas de política estão interligadas e atravessadas uma pela outra. Isso se dá pelo fato de a realidade implicar sempre em uma dimensão (macropolítica ou molar) cartográfica de suas formas e representações em curso e uma dimensão diagramática de suas forças em confronto que geram devires (micropolítico ou molecular). Não se trata de

⁴⁷ Como dito no Capítulo I, o termo raça não está ligado à genética, e sim uma imagem construída socialmente, nesse caso, de negros e de brancos que comumente polariza, por opressão as relações. As relações raciais são construídas culturalmente.

compreender a cartografia vigente como o mal e o micro, o bem. Tanto numa como noutra dimensão estão em jogo vetores ativos (os mantêm o devir e a multiplicidade) e reativos (os que bloqueiam o processo e fixam em um modelo). Uma micropolítica não é necessariamente potencializadora, ela pode ao contrário, ser bloqueadora do processo de emancipação. A macropolítica pode não ser necessariamente o endurecimento das representações das pessoas, dos objetos e da vida: há um confronto de diversos vetores.

No contexto da presente investigação, tal diferenciação se faz necessária basicamente por dois motivos. O primeiro é a disparidade entre o lugar de negros e brancos na hierarquia que marca as relações raciais no Brasil. O segundo é a produção da imagem de uma suposta identidade fixa que se projeta sobre o negro, a qual é marcada pela menos-valia das características do que seria a raça negra, considerada como pejorativa e exótica. A desqualificação desta imagem se contrapõe a exaltação das supostas características da raça branca. Esses planos se entrecruzam em uma espécie de *Fita de Möbius*⁴⁸, pois a produção de subjetividade se encontra diretamente conectada com o real, como ressaltam Guattari e Rolnik (2005):

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

⁴⁸ *Fita de Möbius*: criação do matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Möbius (1790 - 1868). Trata-se da representação do infinito através de um anel de face infinita, onde o dentro e o fora se entrecruzam e se tornam indistinguíveis. O efeito se consegue com a junção das duas pontas de uma tira por suas faces opostas, fazendo com que esta possua apenas uma face.

Na busca de outros possíveis é preciso acionar mecanismos que possam restaurar a variação e a multiplicidade – condição para que uma sociedade se mantenha viva, sua saúde. Segundo Deleuze (1992), é só neste sentido que se pode pensar em termos de universalidade (relativa à variação), e não nas supostas identidades fixas e em sua hierarquia, pois aqui o pensamento propõe desestruturar-las, por diferença.

A idéia de diferença no pensamento deleuziano difere do idêntico (a busca pela redução da singularidade a um comum, a um igual, a um modelo pelo qual as individuações seriam compulsoriamente enquadradas e conseqüentemente tornar-se-ia representação do todo); ele investe na produção da diferença em si.

O ser é que é Diferença, no sentido em que ele se diz da diferença. E não somos nós que somos unívocos num Ser que não o é; somos nós, é nossa individualidade que permanece equivocada num Ser, para um Ser unívoco (DELEUZE, 1988: 46).

Nesse sentido, a diferença pode ser pensada como forma de sustentar a sensação de instabilidade que um dado encontro produz. Isso se dá na medida em que o que era fixo torna-se deriva em sua variação, em sua multiplicidade que tende, porventura, causar um abalo nas estruturas das identidades fixas.

Deleuze identifica e denomina quatro ilusões que impedem a diferença. A primeira é a identidade, forjada em um “sujeito pensante dá ao conceito seus concomitantes subjetivos, memória, reconhecimento, consciência de si”. (DELEUZE, 1988: 250) Para o autor esse modo de pensamento faz desaparecer a criação de um pensar que possa marcar a diferença, pois tende a predominar a submissão ao representacional identitário. A segunda é a subordinação da diferença à semelhança, por meio da especificação do pensamento identitário. É

uma forma qualitativa que ou elimina ou lima o sensível, elemento sine qua non para diferenciação, pois

a diferença é intensiva, confunde-se com a profundidade como *spatium* inextensivo e não qualificado, matriz do desigual e do diferente. Mas a intensidade não é sensível; ela é o ser do sensível, em que o diferente se difere ao diferente (DELEUZE, 1988: 251).

Nessa subordinação há um assemelhar ao conceito análogo. Já a terceira ilusão cria o mito do negativo associado ao que se apresenta ou pode apresentar como diferente. A diferença é vista com limitações qualitativas e quantitativas, mas é, sobretudo

na qualidade e no extenso que a intensidade se reverte, aparece de cabeça para baixo, e é aí que seu poder de afirmar a diferença é traído pelas figuras da limitação qualitativa e quantitativa, da oposição qualitativa e quantitativa (DELEUZE, 1988: 251).

Isso se opera em platôs mais profundos e se engendra no mundo sensível, de modo a não ser mais identificado, pois faz parte da engrenagem. A quarta e última ilusão é a analogia do juízo, por meio das

categorias, como conceitos *a priori*, e os conceitos empíricos; os conceitos determináveis originários e os conceitos derivados determinados; os análogos e os opostos; os *grandes gêneros e as espécies*. Esta distribuição da diferença, totalmente relativa às exigências da representação, pertence essencialmente à visão analógica (DELEUZE, 1988: 254).

O pré, o apriori como representação de si e do outro produz, exclusivamente, diferenças generalizadas (sociais, raciais, étnicas, religiosas, de gênero dentre outras) e não Seres portadores de

diferença em si.

Pois bem, a “diferença é justamente o que nos arranca de nós mesmos e nos faz devir outro” (ROLNIK, 1995: 8) ⁴⁹. Ela contamina, prolifera e tomará por assalto os corpos sensíveis a essa experiência. Esse processo se fará pela escuta do corpo sensível, na corpação dessa estranha sensação que demanda formas de expressão.

É mister alterar o estado das coisas, produzir e convocar novos modos de subjetivação e de distribuição das figuras no tabuleiro social, bem como de suas relações. As próprias figuras fixas do negro e do branco como determinantes de lugares se dissolveriam neste contexto, por conta da diferença que se engendra entre eles.

Macropolítica

As instâncias macro – na física, na economia, na biologia, na química, mas também na subjetividade e no campo social – tendem a voltar-se para a regulação e a manutenção que se sobrepõem à universal variação. A macropolítica cria mapas com fronteiras delimitadas, visíveis, audíveis e dizíveis. Sua composição é feita exclusivamente “por oposições binárias do tipo homem/mulher, burguês/proletário, jovem/velho, branco/negro...” (Rolnik: 2006: 60). É por esse tipo de relação que o poder é posto, através de “uma maioria que, por sua vez, é subjacente a uma constância de expressão ou de conteúdo, como um metro padrão em relação ao qual é avaliada” (DELEUZE; GUATTARI, 1997: 52). A maioria aqui não está relacionada à quantidade, e sim a um modelo e uma fôrma a partir dos quais todos devem se moldar. Da mesma maneira, a minoria não é quantitativa, mas sim a ausência de modelo, o próprio processo contínuo de tornar-se. Assim, de modo particular, mesmo que haja no

⁴⁹

Texto disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/ninguem.pdf>. Acessado em 18 de abril de 2009.

Brasil 47% de negros autodeclarados, o modo de ser desta parte da população é considerado de menos valia, pois o metro é o modo de ser branco (como as mulheres em relação aos homens, mesmo que estas sejam em maior número). A teoria Queer afirma que o metro na contemporaneidade – e mesmo desde antes, na cultura ocidental moderna –, na qual estamos compulsoriamente enquadrados, consiste na definição do homem-branco-adulto-heterossexual, e é a partir dessa metragem que se molda o mundo e as relações que nele são estabelecidas. Comumente, seu elemento mediador da relação entre eles é a opressão. Entretanto, ela não se dá essencialmente pelas relações pessoais (do branco com o negro, do homem com a mulher, do heterossexual com o homossexual, do rico com o pobre dentre outras), e sim por um agenciamento de poder, que não precisa necessariamente de um rosto padrão para sua existência. Esse se faz na ação. GUATTARI e DELEUZE (1996) demonstram como a “Máquina Abstrata de Rostidade” entra em jogo na produção do poder:

O poder maternal que passa pelo rosto durante o próprio aleitamento; o poder passional que passa pelo rosto do amado, mesmo nas carícias; o poder político que passa pelo rosto do chefe, bandeiras, ícones e fotos, e mesmo nas ações da massa; o poder do cinema que passa pelo rosto da estrela e o close, o poder da televisão... O rosto não age aqui como individual, é a individuação que resulta da necessidade de que haja rosto. O que conta não é a individualidade do rosto, mas a eficácia da cifração que ele permite operar, e em quais casos. Não é questão de ideologia, mas de economia e de organização de poder. Não dizemos certamente que o rosto, a potência do rosto, engendra o poder e o explica. Em contrapartida, determinados agenciamentos de poder têm necessidade de produção de rosto, outros não (p. 42).

O que existe são agenciamentos de poder, que permitem a qualquer rosto carregar consigo o poder que será instalado por meio de ações efetuadas em um dado encontro. Nesse sentido, negros, mulheres e homossexuais, podem exercer poder, adquirir o rosto do modelo padrão.

A cartografia dominante no plano macro embrenha-se na engrenagem do desejo, e chega ao ponto de tornar-se imperceptível quando o indivíduo tem a ilusão de que o está produzindo com autonomia, mas o comando é do dispositivo macro, segundo o qual estrutura-se seu comportamento. Esse é o aspecto mais nocivo da redução à macropolítica do olhar que conduz a existência. É que isso tende a minar qualquer possibilidade de que um ato de criação surja desse contexto, de modo a tirar tal existência de sua ‘alienação’. Refiro-me à possibilidade de deslocar-se do mecanismo macro que a determina, o que implica ao mesmo tempo sua explicitação e a criação de outros modos de subjetivação, outras cartografias.

Moldar-se segundo a cartografia dominante no coração do desejo, num ímpeto de tirania e sujeição, como afirma Guattari (1981), não está relacionado às instâncias psíquicas do tipo inconsciente, e sim, a projetos fracos que tendem a se fechar em si mesmos. (Re)produzem-se “os mesmos velhos modelos reacionários das máquinas de guerra, as mesmas velhas máquinas de tortura moral e física que atravancam todos os recantos da história” (p.72). Esse modo de operação acaba por impedir as ações emancipatórias dos grupos fora da ordem do metro padrão. O devir revolucionário que se processaria em tais ações se perde ao longo de sua efetuação, através das tomadas de poder por parte dos indivíduos, grupos e instituições – poder, tanto no sentido macro como no sentido micro da reprodução do metro padrão. É nesse sentido que, para Deleuze e Guattari (1992), o processo revolucionário e a revolução em si são coisas distintas. O primeiro está necessariamente conectado ao coletivo. Já o segundo torna-se apropriação de poucos, por meio do poder arbitrário. Ao longo da história da humanidade ambos estiveram presentes. Um exemplo clássico dessa questão, dado pelos autores, é a Revolução Francesa – um movimento que visava destituir a monarquia de seu trono celestial. Todavia, em sua concretização, o trono foi ocupado por outros que ansiavam por poder.

Nisso, um Estado configura-se que “não se formou progressivamente, mas surgiu já todo armado, num golpe de mestre” (GUATTARI e DELEUZE, 1974: 225). O Estado estabelece as suas regras sobre as massas. Para Nietzsche (1998)

o Estado é frio mesmo quando mente, e sua grande mentira é afirmar que ele é o povo, pois o que ele faz é laçar a multidão e impor sobre suas cabeças um gládio e mil apetites (...). Tudo nele é falso; morde com dentes postiços, esse impaciente. Até as suas entranhas são falsas (p. 55).

Esse não só exerce poder sobre diversos modos de organização, mas os substitui impondo a sua própria engrenagem. Um mundo nos é dado antes mesmo do nosso nascimento: suas Crenças, sua Inocência, seu Deus, seu Otimismo, seu Romantismo, sua Verdade Suprema e sua Hierarquia são produtos feitos por aqueles que Nietzsche (1998) chama de ‘supérfluos’ e ‘impotentes’, por quererem ascender ao trono, ao poder do Estado, e que Rolnik (1981)⁵⁰ chama de partidários da ditadura da certeza, por negarem a construção histórica – ou melhor, as construções históricas.

Em suma, no plano macropolítico impera em nossa sociedade uma cartografia que comumente estrutura o estado das coisas pela desigualdade; esta é marcada por relações binárias que determinam, por sua vez, o processo de subjetivação, prejudicando em especial os que estão do lado de menor valia. Portanto, uma ação no plano macropolítico tem como foco primordial a alteração de tal cartografia, visando instaurar uma configuração mais igualitária, ou no mínimo menos polarizada.

Micropolítica

A micropolítica opera na realidade sensível, que se encontra em

⁵⁰ Prefácio do livro *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*, de Félix Guattari.

contínuo processo de mutação. Segundo Rolnik (2008), se de um lado, temos a cartografia vigente com sua formatação definida, de outro, a todo o momento, um mundo de afetos toma por assalto nossos corpos que a desestabiliza. O confronto do que estava posto com o que agora se apresenta no sensível é inevitável, instalando-se uma crise na subjetividade, como afirma Rolnik (2007). Tal contexto incita um processo de criação de modos de vida, que tendem a corpar algo que está na ordem da sensação. Assim, a micropolítica refere-se a “uma analítica das formações do desejo no campo social” (Guattari e Rolnik, 2005: 149). Tal análise não se dá necessariamente por aqueles que se atribuem o papel de especialistas que, distantes e com seu suposto conhecimento prévio daquilo que se apresenta, emitem laudos conclusivos. Pelo contrário, se dá pelo questionamento por parte daqueles que estão imersos em um determinado contexto social acerca dos processos de homogeneização e de sua formatação nos indivíduos serializados. O que impulsiona a análise é o fato de que há uma percepção sensível de que esses processos afetam nossos corpos. Portanto, é necessário (re)instaurar dispositivos que permitam o ato de criação, e evidenciem com isso, os mecanismos macro.

Como afirma Guattari (1981), uma ação micropolítica tem em si a voz dos protagonistas que tendem a restaurar uma autonomia roubada pelo Estado. Entretanto, para esse mesmo autor, quando essa ação é efetivada de forma satisfatória corre-se o risco de que a mesma se torne um instrumento a ser usado contra seus próprios produtores. O autor cita como exemplo os trabalhos da fotógrafa e cineasta francesa radicada na cidade de Nova Iorque, Martine Barrat, sobre gangs juvenis de negros e de porto-riquenhos residentes no South Bronx⁵¹. Por revelar o cotidiano das gangs com seus próprios processos de funcionamento e explicitar a relação das autoridades

⁵¹ Parte das imagens do South Bronx pode ser acessada no site da fotógrafa, e contrastada com as fotos do mesmo bairro tiradas em 2002. Há também fotos da visita que Hélio Oiticica fez à artista e às gangs em novembro de 1974. Esse material está disponível em: <http://martinebarrat.com/flash/mylife/southbronx/southbronx.html>. Acessado em 01 de janeiro de 2009.

com as drogas – como a descoberta de que, nas apreensões feitas pela polícia, essas eram vendidas e substituídas por farinha – houve uma tentativa por parte do Estado de se apoderar desse material.

O dispositivo micro só pode ser rastreado a partir dos agenciamentos nele presentes e nos modos de vida por ele produzidos. No entanto, a “micropolítica consiste em criar um agenciamento que permite [...] que esses processos se apoiem uns ao outros, de modo a intensificar-se” (GUATTARI e ROLNIK, 2005: p.93). É nessa intensificação que se formam as alianças minoritárias, que por ventura poderão somar forças para abalar as estruturas macro. Em contraposição, também no plano micropolítico aquilo que era uma linha de fuga pode enrijecer-se, repetir-se como metro padrão, e ter como efeito o bloqueio da processualidade. O enrijecimento se dá por desejo de poder: este não está restrito às instituições, pois atravessa todos os indivíduos. A “linha de segmentos (macropolítica) mergulha e se prolonga em um fluxo de quanta (micropolítica) que não pára de remanejar seus segmentos, de agitá-los” (Deleuze, 1996: 97). Uma ação micro que seja ativa, faz com que os fluxos contidos pela cartografia dominante voltem a fluir, e uma multiplicidade se faça presente. Entretanto, a qualquer momento, os fluxos podem ser novamente contidos em função da valorização de um de seus múltiplos aspectos, confinando-se em guetos e particularizando o que era coletivo. Logo, outras linhas de fuga (ações micro) farão fluir o que foi impedido, e assim sucessivamente. Deleuze e Guattari (1997) alertam para a prudência necessária face a um outro perigo que assombra o plano micropolítico: tornar-se “puro plano de abolição, ou de morte” (p. 60).

Em resumo, a micropolítica não pode ser considerada como uma espécie de panacéia universal. Dois perigos a habitam. O primeiro é o risco os fluxos serem novamente retidos, já que o poder está inserido na engrenagem do desejo. O segundo, o risco do desmanchamento pelo desmanchamento, sem que nada se crie. Ela é

uma possibilidade de operar outras configurações sem garantia, pois no pensamento nietzschiano, o que há é a “vontade de potência”. Ela não é vontade de poder e sim um tipo de criação que efetua uma hierarquia de forças, na forja de uma realidade, impondo uma única direção à mesma. Esse campo é, portanto o das conexões, das afetações recíprocas, das possibilidades geradas em um dado encontro.

Relações raciais e suas políticas

O que está posto nas relações raciais no Brasil é uma política macro forjada em um contexto colonialista, na qual o negro é desclassificado e destituído de valia pela alteridade branca, sendo remetido constantemente a uma imagem no plano extensivo, fechada em si e apreendida como verdade. As representações que emergem desse contexto são também fixadas em uma imagem, a exemplo das inúmeras fotografias de José Christiano Júnior⁵² e de Marc Ferrez⁵³ que retrataram o Brasil Colonial, em especial a vida dos escravizados. Elas captaram o instante de um movimento que não cabia em um fotograma, mas nele confinou-se tendo sido eternizado e tornado a essência dessa população. Já o escritor Chester Himes (1996) em seu romance “Homem em Fuga”, ambientado nos Estados Unidos, apresentou uma cena que potencializa o que se quer demonstrar. Um branco e um negro olham-se no mesmo instante; o negro, de uniforme e instrumentos de faxina; o branco, de traje social. O negro em seu trabalho, e o branco em busca de seu automóvel, que supostamente perdera. A presença do negro lhe fez lembrar-se de que não o tinha perdido e então, sem saber o porquê, teve a certeza de que o mesmo havia sido roubado pelo negro. Em suma, o imaginário e a fantasia

⁵² *Cartes de Visite* é um dos trabalhos mais conhecidos desse fotógrafo, em que se apresentam diversos tipos de negros do Brasil Colônia.

⁵³ Já Marc Ferrez, possui um conjunto de fotografias que retratam escravizados na lavoura e na venda de produtos, atividades comuns da época.

têm efeitos de realidade, tanto no que se refere a representações fixas (no caso, a do negro), quanto na criação e manutenção de certos tipos de relação social (no caso, a disparidade racial entre o negro e o branco).

A população negra não conseguiu ainda se inserir de forma efetiva na sociedade de classe, como já dizia Florestan Fernandes em 1965. Isso pode ser percebido nos atuais indicadores sociais, como o do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) ao identificar que, mesmo com uma melhora nas condições de vida da população negra entre 1996 e 2006, ainda há uma desvantagem em relação à população branca:

A taxa de analfabetismo da população preta e parda continuava, em 2004, mais que o dobro da apresentada pela população branca (16% contra 7%). Em termos de analfabetismo funcional, o quadro de desigualdade era semelhante: no país, 18% da população branca tinham menos de quatro anos completos de estudos, percentual que foi superior a 30% para as pessoas de cor preta e parda. Se a frequência escolar não se mostrou muito desigual entre as crianças de 7 a 14 anos, nos grupos etários de 15 a 17 anos e de 20 a 24 anos, a diferença entre brancos e pretos e pardos chegou a cerca de seis pontos percentuais. Da mesma forma, em relação à adequação série-idade, considerando os jovens de 18 a 24 anos, verificou-se que 11% dos de cor branca e 27% dos de cor preta e parda ainda freqüentavam o ensino fundamental, enquanto 35% dos brancos e 51% dos pretos e pardos estavam no ensino médio. Nessa mesma faixa etária, 47% dos estudantes de cor branca estavam no ensino superior, uma proporção quase três vezes superior à dos estudantes de cor preta e parda. Já a média de anos de estudo das pessoas de 10 anos ou mais de idade era de 7,7 anos para os brancos e ficou em torno de 6 anos para pretos e pardos. A escolaridade diferenciada entre brancos e pretos e pardos acaba por se refletir no mercado de trabalho. As pessoas ocupadas de cor branca tinham, em 2004, em média, 8,4 anos de estudo e recebiam mensalmente 3,8 salários mínimos. Em contrapartida, a população preta e parda ocupada apresentava 6,2 anos de estudo e 2 salários mínimos de rendimento. A diferença na escolaridade não é suficiente, porém, para explicar a desigualdade nos rendimentos: embora a média de anos de estudo de pretos e pardos tenha sido 74% da média dos brancos, o rendimento médio mensal da população ocupada preta e parda representou apenas 53% do rendimento dos brancos.⁵⁴

⁵⁴ Disponível em:

<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_impressao.php?id_noticia=580>. Acesso em: 8 de outubro de 2008.

Ainda na questão da renda, a

média do trabalhador negro também cresceu, embora o aumento não seja muito expressivo: o rendimento médio de 2006 foi R\$ 19 mais alto que em 1996, ou 3,93%. A queda da diferença entre os dois grupos se deu devido a diminuição dos rendimentos dos homens brancos, que passaram de R\$ 1.044,20 a R\$ 986,50. [...]. Se em 1996 46,7% dos negros eram pobres, o percentual desceu em 2006 para 33,2⁵⁵.

Segundo os dados do Ministério da Saúde de 2008, em 25 Estados e no Distrito Federal, jovens negros são as maiores vítimas de morte violenta e de homicídios, sendo que apenas no Paraná a proporção é a mesma para negros e brancos. Isso evidencia a

acentuada gravidade dos homicídios para os negros e reflete, principalmente, a condição social dessa parcela da população”, afirma o diretor do Departamento de Análises de Situação de Saúde (DASIS) do Ministério da Saúde, Otaliba Libânio de Moraes Neto, que aponta a pobreza como fator mais determinante dessa situação e que mesmo quando se controla por nível sócio-econômico, a mortalidade por homicídio de negros é mais elevada que a dos brancos⁵⁶.

Esses indicadores trazem à tona parte da condição social visível e dizível da população negra no Brasil. No entanto, mesmo com tais dados, há uma espécie de nevoeiro que cria um simulacro, com uma de suas membranas feita do mito da Democracia Racial, de modo a falsear a realidade, que, no entanto produz realidade efetiva. Esse mito foi identificado como tal em um trabalho memorável a respeito das questões raciais no Brasil, chamado de Projeto Unesco. Tal projeto foi desenvolvido por diversos pesquisadores no Brasil, dentre

⁵⁵Texto disponível em: <<http://www.dialogoscontraoracismo.org.br>>. Acesso em 5 de dezembro de 2008.

⁵⁶ Texto disponível em:
<http://189.28.128.100/portal/aplicacoes/noticias/noticias_detalhe.cfm?co_seq_noticia=55559>. Acesso em: 17 de dezembro de 2008

eles Florestan Fernandes, Roger Bastide, Oracy Nogueira e Guerreiro Ramos. Sua realização foi motivada pela tese de Gilberto Freire que, especialmente em *Casa Grande e Senzala*⁵⁷, defende não haver barreiras raciais à ascensão social das populações negra, indígena e mestiça.

Ao que parece, esta instituição alimentava o propósito de usar o ‘caso brasileiro’ como material de propaganda. Se os brancos, os negros e mestiços podem conviver de ‘forma democrática’ no Brasil, por que o mesmo processo seria impossível em outras regiões? (FERNANDES, 1966: 21).

No entanto, identificou-se a existência de um racismo velado, sob o discurso de que os negros não ascendiam socialmente por serem unicamente pobres. Foi constatado também que a imensa maioria dos negros se encontrava na base da pirâmide social brasileira, como bem explicita Hasenbalg, 2005:

O racismo, a discriminação e a segregação geográfica dos grupos raciais bloqueiam os principais canais de mobilidade social ascendente, de maneira a perpetuar graves desigualdades raciais e a concentração de negros e mulatos no extremo inferior da hierarquia social (p.233).

Essa imaginação criada pelo mito da Democracia Racial, já desmistificada, ainda paira sobre a visão de que vivemos em uma sociedade igualitária. É uma película que impede o acesso ao sensível das relações raciais no Brasil.

Esse contexto tem gerado diversas formas de enfrentamento. Há ações de caráter de denúncia e de formulações de propostas para

⁵⁷ Esse livro de cunho etnográfico é um divisor de águas em relação à miscigenação no Brasil, pois antes dele, os Darwinistas Sociais acreditavam que a raça negra era uma sub-raça e sua mistura com a branca causaria nessa um desequilíbrio; eles profetizaram que a raça negra desaparecería como efeito da seleção natural. Freire, no entanto, ressalta em *Casa Grande e Senzala* o mestiço como o verdadeiro povo brasileiro, pois para ele todo brasileiro mesmo que tendo a pele mais clara, tem uma influência direta ou indireta dos povos africanos.

criação, efetivação e acompanhamento de políticas públicas como as Ações Afirmativas, resultado das lutas dos movimentos negros. Essa proposta não tem a intenção de combater o preconceito, e sim, de ocupar da melhor maneira possível a cena pública, espaço pouco representado pela população negra. Há também uma formação de coletivos de artistas, que por meio das diversas formas de expressão, interferem na realidade, como o recente vídeo “Zumbi Somos Nós” e o livro “Cartografia do Racismo para o Jovem Negro”, ambos do coletivo Frente Três de Fevereiro. Esse surgiu em função da morte do dentista Flávio Ferreira de Sant’Ana, negro, 28 anos, assassinado por ter sido, supostamente, confundido com um assaltante, no bairro de Santana, zona norte da capital paulista⁵⁸.

Para nós [integrantes da Frente 3 de Fevereiro], o assassinato de Flávio, um jovem dentista recém-formado, era mais do que um fato, era um caso exemplar, a denúncia de uma contradição social. Se existe a perpetuação de um ideário de democracia racial no Brasil – um discurso que nos afirma como um país mestiço e, por isso, automaticamente ‘livre’ de racismo – por outro lado, a morte de Flávio traz à tona a cotidiana tipificação do jovem negro como ‘suspeito’, como ‘ameaça’. O assassinato de Flávio Sant’Ana revela, então, a democracia racial como tentativa deliberada de negar práticas sociais apontadas por uma herança escravocrata (FRENTE TRÊS DE FEVEREIRO, S/DATA: 8).

O vídeo e o livro compõem um manifesto poético e tramam linhas de uma cartografia da violência em que o jovem urbano se encontra. São modos de criação, estratégias artísticas para intervir nas questões raciais no Brasil, forjando outras formas cotidianas de olhar, de pensar e de agir.

O que se tem nas relações raciais é um barramento das potencialidades do corpo e da subjetividade do negro. Isso pode ser entendido como ato discriminatório, uma vez que o conhecimento do

⁵⁸ Disponível em: < http://www.ovp-sp.org/exec_flavio_santana.htm>. Acesso em: 10 de julho de 2008.

seu próprio corpo é negado e outorgado ao terceiro, o branco (FANON, 1983: 92). O racismo diz Gilrox (2001), codifica a biologia em termos culturais e inscreve no corpo uma disciplina que não permite ser vista de outra maneira. Tal codificação não é uma exclusão dos negros. É uma forma de,

ora tolerá-los em determinado lugar e em determinadas condições, em certo gueto, ora para apagá-los no muro que já não mais suporta a alteridade (é um judeu, é um árabe, é um negro, é um louco..., etc.). Do ponto de vista do racismo, não existe exterior, não existem pessoas de fora. Só existem pessoas que deveriam ser como nós, e cujo crime é não o serem (GUATTARI e DELEUZE, 1996: 45).

Nesse sentido, a condição do negro não é, portanto de exclusão e sim de inclusão perversa, como afirma Sawaia (2004). Para ela o que comumente se classifica como excluído não se encontra nem dentro e nem fora do sistema, e sim incluído de maneira perversa que não lhe possibilita o acesso a bens comuns. Isso resulta em desigualdade racial no Brasil.

Na tentativa de explicar psicologicamente a discriminação, sobretudo a racial, alguns autores como Reis (2000); Bento (2002) e Ciampa, Kabengele (2000) partem do princípio que tal ato se dá pelo fato de quem a põe em prática o faz por não suportar o diferente que se apresenta no corpo e na subjetividade do outro. Esse pressuposto é formatado na idéia de que o narcisista tem seu próprio rosto como espelho para o mundo, e o que não tem sua face é excluído ou posto de forma inferiorizada, ou até mesmo odiada, tal como poetizou

Caetano Veloso:

Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto.
Chamei de mau gosto o que vi de mau gosto, mau gosto. É
que Narciso acha feio o que não é espelho e a mente apavora

o que ainda não é mesmo velho. Nada do que não era antes quando não somos mutantes.

Para Bento (2002) a discriminação racial é uma maneira de o branco proteger-se de si mesmo, colocando-se como modelo e projeta no outro (negro) o medo de perder seu lugar narcísico e de ser devorado por ele, já que o encontro com este tende a provocar a quebra do espelho. Emergi nesse contexto a discriminação como modo de manter a todo custo o reflexo do espelho.

Já Miriam Chnaiderman (1996), abole a idéia de que a discriminação racial se dá em função do não suportar a diferença. A autora parte do texto “Estranhamente Familiar⁵⁹” de Sigmund Freud, para trabalhar com a hipótese de que a discriminação se processa por encontrar pontos de similaridade no outro. O ato discriminatório constitui assim uma barreira posta por aquele que identifica no outro, nesse caso o negro, semelhanças indesejáveis. Para aquele que percebia sua identidade como fixa, o encontro é ameaçador, pois desestabilizada a percepção que tem de si, do outro e do mundo.

É no momento que se tem medo de perder a identidade, de uma perda de contorno próprio, que se precisa definir algo de diferente no outro. É a união do diferente no mesmo que leva a suportar mal o fato de ser o mesmo que se mostra em diferentes estados. O que acontece é que se fabrica – do modo mais arbitrário, com os meios que se têm à mão – um outro. Na marra (CHNAIDERMAN, 1996: 85).

É nesse sentido que “a diferença é tranqüilizadora. Só quando alguém se vê ameaçado na identidade é que precisa carimbar uma estrela de Davi amarela na roupa do judeu, precisa ressaltar a cor e outros a artificios mais absurdos” (p. 85). Discrimina-se quando num dado encontro as percepções construídas acerca do outro não se

⁵⁹ Esse texto, segundo a autora tem como título original *Unheimlich* que foi traduzido de formas diferentes, mas aqui ela prefere a tradução em francês Estranhamente Familiar.

sustentam, e gera instabilidade na identidade que supostamente acreditava-se constituir ambos diferentemente. O estranho dá indícios de ser familiar. Entretanto, para essa autora “isso que é vivido como estranho sou eu, e é o que eu não suporto ver em mim. É o que eu não sei de mim que aparece diante de mim e me horroriza” (p.89). O que Chnaiderman apresenta é outra face enigmática da discriminação racial: encontro com a alteridade que ameaça o território antes conhecido e seguro que agora tende a desconfigurar-se e a ruir suas estruturas. Essa ameaça seria o motivo da discriminação, no caso racial.

De certo não será possível generalizar as possíveis causas psíquicas de um ato discriminatório, já que pode haver inúmeras motivações para colocá-lo em prática, ou ainda, nem todas as ações que se julguem discriminatórias contra alguém da raça negra podem ser motivadas pela racialização⁶⁰.

Já para Guattari (1990), há um achatamento das subjetividades minoritárias, que se dá pelo fato de possuírem potência suficiente para subverterem a ordem posta: aplanar-se o que pode efetivamente insurgir e desmoronar um regime, uma totalidade. Isso é perceptivo no Brasil colonial, onde foi preciso a todo custo limar o corpo e a subjetividade dos africanos e dos negros na tentativa de solapar a potência presente nos corpos-escravizados e a continuidade da cultura no exílio. São exemplos de dispositivos para tal fim, os rituais de esquecimento antes de entrar no navio negreiro a que eram submetidos⁶¹; a mistura das diversas etnias para se evitar os motins; os castigos corporais geralmente realizados em público e os constantes estupros como aponta Gomes (2001). Contudo, atos de

⁶⁰ Segundo Miles (1988) o conceito de racialização surgiu nos anos 70 como uma forma de se referir aos processos ideológicos e políticos pelos quais se identificaram determinados grupos étnicos e raciais por meio de. Um exemplo disso é a dominação da África por parte de alguns povos europeus. Os europeus se consideravam superiores e percebiam os africanos como inferior. Isso lhes dava o “direito” de dominar e retirar suas riquezas naturais. A base de uma relação racializada é a hierarquia das raças.

⁶¹ Referência retirada do documentário "Atlântico Negro - na Rota dos Orixas", de Renato Barbieri (1998).

revolta como as fugas para os quilombos, assassinatos de feitores, senhores e senhoras, abortos voluntários de escravas foram formas de resistir a esse período, de acordo com Carneiro (2005).

O resquício dessas ações para as gerações futuras foi o registro traumático impregnado no corpo-memória da população negra. O que, por sua vez, tem comumente aprisionado o negro, ou em uma identidade modal branca ou em uma identidade afro-centrada, como formas de lidar com a dor do trauma de não ser branco e toda uma herança da escravidão. São dois modos de construção imaginária de uma identidade que funciona como um corpo-prótese, no qual instala-se uma distância do trauma cuja elaboração e superação ficam suspensas. Ora, se tal suspensão é necessária com defesa para que a subjetividade não se afogue no trauma e possa seguir vivendo, como toda defesa ela impede a abertura à multiplicidade e a conquista da emancipação. É nesse ponto que intervém e se impõe a necessidade de ações no plano micropolítico, de modo a abrir outros possíveis, para além do trauma e da suspensão que se fez necessária.

Em busca do ideal branco

A busca do ideal branco se dá por meio da negação das características e das supostas atribuições psicológicas e emocionais da população negra em contraposição à branca. Nisso, o corpo negro torna-se perseguidor de si mesmo, como aponta Costa (1989):

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

Tal desejo se dá pela

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

Para Chnaiderman (1996), a sutileza presente no racismo no Brasil faz com que as pessoas não percebam a sua perversidade, e quando a percebem já estão impossibilitadas “de viverem o seu próprio corpo; vivem num corpo que é dado por uma imagem que vem via publicidade, via televisão, via cinema” (p.92). Assim, os meios de comunicação cumprem muito bem o papel de criar e apresentar modelos tidos como universais. Isso acontece, segundo Chaui (2006), devido ao fato de que os meios de comunicação são organizações de cunho privado com concessões estatais e subordinadas ao capitalismo, portanto também concentram poder. A autora alerta que a máquina capitalista tem o poder sobre os meios de comunicação, e não os seus proprietários e nem outras organizações, pois esses

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

Portanto, os meios de comunicação criam representações que obedecem ao modo capitalista e uma produção de subjetividade moldada pelos meios de comunicação ganha forma. Seu poder opera tão profundamente que se torna quase imperceptível aos olhares

menos atentos. Como afirma Gil (2004), estamos em um mesmo barco à deriva em águas turbulentas, coberto por uma densa névoa que não só ofusca a visão dos tripulantes, como cria novas imagens. Quem desafia tal ordem tende a ser psicologizado, psiquiatrizado e neurotizado, segundo Rolnik (1997).

A negação de pertença racial é uma tentativa de o negro evitar o contato com a sensação intolerável gerada pela fixação de um modelo único que transformou diferença em identidade e desigualdade, o que impede o processo de diferenciação que se produz no encontro com o outro. A experiência de ser negro torna-se traumática para muitos e quando o trauma se instala o corpo, que antes vibrava, passa para um estágio em que não se identifica a crueldade como causadora de tal sofrimento, o que gera *desamparo* e *medo*, como afirma Rolnik (2007). Nesse modo de produção, o corpo negro está em estado de anestesia, de não vibração, onde a abertura sensível para o mundo está bloqueada. O corpo não sente, pois o encontro com o outro foi despotencializado.

Souza (1981) propugna que, ideologicamente o negro não nasce negro, pois a imagem negativa construída de si o impossibilita de ser e querer ser reconhecido como tal. Origina-se o que a autora identificou como sendo uma ferida narcísica⁶². Sua argumentação está pautada na tensão existente entre o Ideal de Ego e o Superego. O primeiro constitui-se como a instância que estrutura a ordem psíquica dos sujeitos por meio do discurso. Nele “se produz a conexão da normatividade libidinal com a cultura”, como diz (HORSTEIN, citado por Souza, 1981:31). Já o segundo é o elemento regulador da livre pulsão presente no ID. O Superego define o direcionamento da pulsão a partir dos valores e da cultura de uma sociedade e exerce a punição,

⁶² O termo “Ferida Narcísica” é um desestruturação egóica no momento crucial na formação da personalidade. Conceito originário da Psicanálise traduz o resultado da inveja da mulher por ser desprovida do falo, símbolo de poder. Em “As Resistências à Psicanálise”, Freud afirma que a cicatrização dessa ferida é o sentimento de inferioridade. A autora desloca essa problemática para a questão racial, entendendo que o negro mesmo sendo homem, é desprovido de poder, pois está colocado em oposição ao ideal.

caso não atinja o objeto consensualizado. No entanto, tal visão psicanalítica que reduz tudo ao Complexo de Édipo e à inveja, de nada adianta, pois não oferece outra saída. Esse modo de operação é o que Deleuze (1992) chama de “sujo segredinho familiar” (p.28). Por sua vez, o que Guattari (1981) chama de inconsciente privado, familiar, edipiano é historicamente datado e tem por efeito a produção de culpa – neste caso, de ser negro –, para que as normas do Estado sejam interiorizadas sem questionamentos. Assim, o empenho na busca de incorporar elementos que supostamente constituem o ser branco é uma maneira de corresponder a uma imagem aceita socialmente e amenizar a culpa.

A busca pelo ideal branco é encampada desde a infância com o sofrimento por parte das crianças negras que esfregam o corpo com a bucha até sangrar, no intuito de perderem a melanina, que as define como negras; que se recusam a ir à creche e que fracassam na escola devido aos apelidos colocados pelos colegas; que interrogam os pais se, quando crescerem, irão se tornar brancas⁶³. Como esse projeto não é realizado na infância, ganha outras ações não menos sofridas na vida adulta, como: o uso do recurso de alisar o cabelo, para retirar o seu aspecto crespo; as cirurgias plásticas, para a mudança do formato do nariz; os casamentos inter-raciais, com objetivos de ganho secundário e embranquecimento da prole. Outros recursos mais subjetivos são também investimentos na busca pelo ideal da representação branca: a busca para ser o melhor aluno da turma ou o melhor funcionário da empresa; o esforço em se interessar por tudo aquilo que carregue a grife da cultura do metro padrão, considerado por princípio ‘chic’, ‘fino’ e ‘sofisticado’ (o que pode ir do clássico ‘erudito’ ao moderno ou contemporâneo); e a adoção de tais

⁶³ A respeito da problemática das crianças negras na instituição escolar, ver em GOMES, Nilma Lino. Educação cidadã, etnia e raça: o trato pedagógico da diversidade. In: CAVALHEIRO, Eliane. Racismo e anti-racismo na educação: repensando nossa escola. São Paulo: Selo Negro, 2001. ; SILVA, Consuelo Dore. Negro, qual é o seu nome? Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995 e em SANTOS, Wanderley Moreira. A Relação entre o fracasso e a discriminação racial na escola pública. In: Iniciação Científica: destaque 2004. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2005.

jargões vem sempre acompanhada de uma nítida demarcação relativa a todo e qualquer outro tipo de repertório cultural, considerado por princípio ‘brega’ e ‘grosseiro’ ⁶⁴.

Todavia, é preciso esclarecer que não se trata aqui de desqualificar traços culturais do branco, e toda e qualquer adoção dos mesmos pelos negros, pois isso configuraria uma caça às bruxas às avessas. O que está em foco é a política de subjetivação em jogo nestas incorporações: estas são entendidas como um investimento no ideal branco, quando movidas pela supervalorização dos atributos brancos (assumidos como metro padrão) e a desvalorização dos próprios atributos. Em outras palavras, o que está sendo visado aqui são os casos bastante comuns em que o que move estas escolhas é a vontade de espelho, como apontado anteriormente.

Identidade afro-centrada

Nesse segundo modo de produção de vida, a exacerbação da cultura negra é inevitável. Uma identidade afro-centrada toma o lugar da perseguição do ideal branco, como fôrma de resistência ao embranquecimento ideológico, por re-estabelecimento das raízes africanas. O corpo e a cultura negra se tornam ligados direta e exclusivamente com uma visualidade e uma sonoridade africana ou o que venha a ser. No contexto afro-centrado constrói-se uma receita pronta de como ser negro, e como cita Munanga (2001), no prefácio do livro “Sem Perder as Raízes” de Nilma Lino Gomes, ela está relacionado

as técnicas e as artes com o corpo a partir do repertório das artes corporais africanas, não apenas no sentido de continuidade mas também no sentido de uma operação de

⁶⁴ Esse tipo de investimento pode ser encontrado nas seguintes referências: GIACOMINI, Sonia Maria. A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da zona norte do Rio de Janeiro – o renascença clube. Belo Horizonte: UFMG, 2006 e em CARONE, I.; BENTO, M. A. S. (Orgs.). Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

decodificação, recodificação e reinterpretação no universo da diáspora africana (GOMES, 2001: 16).

Ferreira (2000) sintetizou de forma interessante esse modo de produção. Nele há um apego aos símbolos negros, jargões verbais e à manutenção de um pensamento dicotômico (negro-branco, mulher-homem, pobre-rico dentre outros); o costume de se julgar de forma rígida as pessoas que não se encontram nesse ideal autocentrado; a hostilidade tanto à cultura branca como às pessoas desta raça, por serem consideradas culpadas da opressão sobre a cultura africana, seus produtores e seus descendentes; uma aversão às relações sociais e amorosas com pessoas da raça branca; a valorização de costumes africanos tradicionais (culinária, roupas, penteados, objetos dentre outros); um total interesse na chamada “mãe África”, em uma relação romantizada e fantasiosa com esse continente, que muitas vezes é entendido como um país, Estado ou até mesmo cidade; um envolvimento em movimentos negros que possam alterar o estado das coisas dessa população, e conseqüentemente valorizar a sua cultura; o registro dos filhos com nomes africanos, que remetem à mitologia ou a personalidades africanas, um entendimento do candomblé como a religião a ser seguida; e finalmente, a busca de nomenclaturas para melhor se autodefinirem (dependendo da região ou do movimento podem ser negro, preto, afro-descendente, *black*, de cor, dentre outros nomes).

Assim, as chamadas expressões “afro” passam a cumprir as funções de representar a união do elo perdido e de afagar os sofrimentos da vida, ao se tornarem um gozo narcísico. Isso impossibilita a abertura para outros possíveis, pois nesse terreno uma identidade segura e fixa, sustentada em uma relação ainda polarizada, reproduz os mesmos mecanismos que antes oprimiam os negros (FERREIRA, 2000). O que se tem aqui é uma inversão de papéis, na qual quem estava no pólo do oprimido, passou para o de opressor. Para compreender tal contexto, Fannon (1983) toca no ponto mais singular da ação macro no desejo, quando afirma que todo

escravizado anseia por liberdade, mas quando livre, torna-se Senhor.

Contudo, a prudência faz-se necessária novamente para não tornarmos juízes e impedir o processo de criação de modos de vida. Logo, o que parece estar no seio dessa ação é o retorno ao arcaico, a destruição da vizinhança e o aprisionamento do negro em um produto identitário pronto, por meio da opressão.

De certo, esse cenário se configurou devido ao estado de coisificação ao qual a população negra foi submetida por meio do colonialismo. Por sua vez, a cultura que surgiu desse contexto tornou-se relegada à marginalidade e à violência, ao exotismo e ao folclórico, como apontado anteriormente. Firmar uma identidade negra faz parte da estratégia para retirar a população negra da letargia imposta pela opressão. Entretanto, o que se percebe é que esse artifício passou a ser um porto seguro e um impedidor do processo de resistência e criação que se faz necessário.

A reivindicação de ocupação de espaço público, ligada a uma identidade afro-centrada, encontra-se presente na organização militante negra no Brasil, e em alguns interessados por essa temática. No entanto, as expressões culturais são compostas por uma heterogeneidade que não é sustentada pelo rótulo identitário e o universo que a compõe, pois

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

A instauração de uma identidade cultural tem “sempre um fundinho de etnocentrismo” (p.83). Isso está posto no modo de produção afro-centrado. Por tanto, atrelar a reivindicação de ocupação

de espaços públicos com afirmação cultural não favorece a emancipação da população negra, uma vez que a fixa de forma estereotipada em uma fôrma de ser.

Se no primeiro arranjo a potência criativa do negro era anulada na busca de ser uma representação do branco, no segundo, a anulação se dá em função de uma carcaça identitária negra como fôrma de resistência. Ambas são formatações seriadas que não permitem outras configurações. A luta deve ser contra qualquer tipo de conduta hegemônica; para tanto é preciso esboçar ações próprias da micropolítica.

Ação micro

Um dispositivo micro tende a disparar a força criativa do negro, produzindo “subjetividades delirantes” em um potente racha contra a subjetividade hegemônica. Joe Bousquet, citado por Deleuze (1974) afirma: “Minha ferida existia antes de mim, nasci para encará-la” (p.151).

Nesse sentido, esse dispositivo não tem a intenção de apaziguar a dor posta nas relações raciais. Ao contrário, pretende trabalhar a ferida de modo que possa ser convertida em potência de criação. É retirar o negro de seus habituais clichês. Não é, por sua vez, deixar a tela em branco, na esperança de que um sopro o inspire para ocupá-la, pois “seria um erro acreditar que o pintor comece a trabalhar sobre uma superfície branca e virgem. A superfície está investida virtualmente por todo tipo de clichês com os quais torna-se necessário romper” (DELEUZE, 2007: 19). Romper com os clichês raciais é recuperar a potência de afetar e de ser afetado, a produção de diferença que foi interrompida. É voltar a ter a sensação de familiaridade e estranhamento, ao mesmo tempo. É criar outras saídas revolucionárias, abrindo novas estradas processuais para

escoar potências criativas que possam visualizar os mundos, as culturas e as raças não como uma totalidade, mas como multiplicidade em processo.

As expressões culturais são modos de singularização, linhas de fuga – não no sentido denotativo; pelo contrário, é deixar-se ser afetado por elas e produzir algo que possa suportar a sensação presente na relação de opressão, as mutações sensíveis que exigem um trabalho de forjamento de processos de individuação coletivizada e de criação de novas cartografias. Não se pode prever a direção de uma linha de fuga. Só é possível acompanhar a sua trajetória, muitas vezes logo após o seu percurso. Vale ratificar a prudência de uma linha de fuga, pois por ser uma arma potente e viva, pode incitar ou cometer uma violência⁶⁵, tal como na macropolítica, pois suas fronteiras tênues “revertem-se freqüentemente em linhas de destruição: o fascismo e o suicídio” (HARDT, 1997 p.5)⁶⁶.

Dessa forma, a arte negra tem um papel importante de trazer à tona a tensão existente nas relações raciais, pois é preciso que a vida se dê de forma menos fantasmática, no que se refere à produção e invenção de seu próprio corpo e de uma cultura híbrida.

Finalmente, nos tornamos negros ao reivindicarmos a alteração do estado das coisas pela diminuição da disparidade racial via políticas públicas e ao fazer do nosso corpo minoritário e de nossa vida, uma obra de arte. Para tanto será necessário irmos ao encontro do outrem em uma pluralidade de mundos, onde a distância da singularidade seja preservada juntamente com a sua potência de afetação, como aponta Pelbart (2006)⁶⁷. Isso será possível na

⁶⁵ O termo violência é entendido como “a conversão dos diferentes em desiguais e a desigualdade em relação entre superior e inferior [...] a ação que trata um ser humano não como sujeito, mas como coisa. Esta se caracteriza pela inércia, pela passividade e pelo silêncio de modo que, quando a atividade e a fala de outrem são impedidas ou anuladas, há violência (Chauí, 1985: 35).

⁶⁶ Das abas do livro “Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia” Vol.5, 1997.

⁶⁷ Trecho retirado do vídeo da palestra de Peter Pal Pelbart “Como viver-só”, no 4º. Seminário : “Vida Coletiva, na 27ª. Bienal de São Paulo – “Como viver junto”. Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event_pres/simp_sem/semin-

manutenção do jogo da multiplicidade de corpos, de subjetividade e da vida, presentes tanto na macro, quanto na micropolítica.

CAPÍTULO IV

Metodologia do como

Não há realmente mais o que dizer – a não ser por quê. Mas como é difícil lidar com o porquê, é preciso buscar refúgio no como (MORRISON, 2003: 10).

O que o cartógrafo quer é envolver-se com a constituição de amálgamas de corpo-e-língua. Constituição de realidade. Para realizar sua intenção, o cartógrafo papa matérias de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. Nesta expedição, por exemplo, para traçar suas cartografias foi se aproximando de tudo o que encontrava pelo caminho, e também daquilo que se lembrava (ROLNIK, 2006: 231-232).

Neste capítulo será descrito como foram compostas as linhas que desenharam essa dissertação, de modo a visualizar sua cartografia. Os traços que aqui ganharam contornos terão como guia os afetos que atravessaram o corpo do cartógrafo. O que se sugere, nesse caso, é a aposta na intensidade evidenciada na ação da escrita. Tal escrita se delineia em um ativo movimento de construção de paisagem, que corrobora para tornar visível, audível e dizível o que está na ordem da sensação. Assim como a cartografia forma uma paisagem inacabada por condensamento das múltiplas sensações, para que seja possível sua visualização, tal processo acontece necessariamente também com o cartógrafo: não há sujeito e objeto da cartografia; tudo está indissociavelmente em constante movimento. A escrita é sua única possibilidade de envolver-se na *constituição da realidade, das amálgamas de corpo-e-língua*. Uma escrita em obra, que traz consigo a infinitude, e não termina em sua presente materialização, mas apenas encerra-se momentaneamente sob a forma da dissertação para conectar-se com seus leitores e produzir desdobramentos no encontro com aqueles que se disponham a ser por ela afetados. Uma ação política, na medida em que interfere

potencialmente na cartografia dominante. Propor-se a desenvolver uma dissertação, deste ponto de vista, é criar um território cartográfico a partir de sensações. Esse será aqui apresentado pelos seguintes aspectos: genealogia da questão da negritude na existência do cartógrafo; os modos encontrados para efetuar os contatos com os grupos de *breaking* na cidade de São Paulo; e finalmente, a afetação que o ambiente de convívio com os *b.boys* e *b.girls* (pela Internet, nas rodas, nas jams, nos campeonatos e nas entrevistas) gerou no corpo-cartógrafo.

Genealogia da questão da negritude na existência do cartógrafo

a) Abertura da negritude no corpo do cartógrafo

O cartógrafo vem de uma família comum, negra, de pais oriundos do interior de Minas Gerais para a capital, Belo Horizonte, em meados da década de 40. A mãe foi trazida aos 12 anos por sua avó, que já trabalhava como empregada doméstica, para fazer serviços de mando, uma espécie de office-girl da época. Já por volta dos 16 anos tornou-se arrumadeira e mais tarde cozinheira, inserindo-se de forma efetiva na dinâmica das serviçais familiares. O pai, por sua vez, começou a trabalhar como servente de pedreiro. Os espaços de moradia para essas pessoas localizavam-se, ou na casa das chamadas patroas, ou em bairros periféricos, longe da área central.

Sétimo de uma família de 8 filhos iniciou-se no mercado de trabalho em 1984, então com catorze anos, como office-boy. Um episódio explícito ocorrido na fila de um banco marcaria fortemente seu corpo. Presenciou uma discussão entre outro negro, também office-boy que, supostamente, furou a fila do caixa e uma mulher, branca, que denunciou tal transgressão. Num discurso racista afirmou, ela, que os negros eram bandidos e fediam, enquanto ela era

honesto e usava perfume importado. Esse último detalhe foi repetido diversas vezes. O cartógrafo, incomodado com tal situação, interferiu na discussão sugerindo à mulher chamar um funcionário do banco, ao contrário de proferir tais ofensas. Sua ação sem efeito algum, o fez sentir a tensão do racismo, por também ser negro.

Manteve-se nessa função por 6 anos. Seu rompimento se deu com o curso de papel artesanal no SESI-Minas em 1992, e de cerâmica na Escola de Arte Guignard entre 1993 e 1994. Tais cursos foram realizados sob o pretexto inicial de se fazer uma atividade lúdica e relaxante, depois de um dia de Auxiliar Administrativo. Essas eram as justificativas comuns das pessoas que acham que esse possa ser o papel da arte, da mesma maneira para quem procura a clínica com o objetivo de se conhecer melhor. Tais ações evidenciavam desejos que só seriam percebidos tempos depois de sua efetuação. Esses cursos foram, sim, disparadores intensivos para algo que não teria mais volta: a ativação de um corpo sensível, que se não fora isso teria sua potência de criação solapada pela macropolítica de uma discriminação tanto explícita, descrita anteriormente, quanto implícita, camuflada e silenciosa, como veremos mais a diante.

O modo de operação internalizado do racismo pelos negros estava na sua família através da frase “negro sim, sujo não”. Tal premissa era uma verdade que nascia do modo mais tosco: o hábito de andar limpo para não ser discriminado, realimentava a idéia de que o branco exala limpeza e o negro não, idéia que se tornava mais nociva quando esse hábito tornava-se prazer. No entanto, o gasto de energia para manter e aparentar-se limpo era muito alto, tal como definido por Giacomini (2004) quando são relatadas as ações das mulheres freqüentadoras do Renascença Clube⁶⁸: os impecáveis

⁶⁸ O Renascença Clube surgiu em 17 de fevereiro de 1951, por uma elite negra no Rio de Janeiro. Os dirigentes e freqüentadores ressaltavam o mesmo padrão de vida e sociabilidade da família tradicional burguesa branca, diferenciando, por sua vez, negros ricos dos pobres, esses classificados como pretos. Na primeira fase do Clube eram promovidos sarais literários, tertúlias, seminários e sessões de música erudita, dos quais participavam os associados e suas famílias. Já a segunda, em meados dos anos 60, através de um projeto integracionista, passou-se a promover concursos de *misses*, como acontecia em diversos bailes nos salões de

arranjos nos cabelos, as jóias e as roupas sempre limpas e alinhadas. Essa dedicação era uma forma de esconder, no primeiro plano, as características que as identificassem como negras. Aliado a isso, outra frase reiteradamente ouvida era de que certos espaços sociais não eram para os negros e pobres. A ordem era de não se misturar, ou melhor, não borrar as fronteiras, pois essa ação certamente seria um problema, e a corda rebentaria para o lado mais fraco, negros e pobres, e esses teriam o tapete puxado pelos brancos. Por isso, o conselho recebido era o de andar dois passos atrás do branco. O que estava posto era reprodução de um discurso que apontava a incapacidade do negro na ocupação da esfera pública, para além das funções a ele atribuídas (porteiro, pedreiro, faxineiro, dentre outros) e seu dever de manter-se “em seu lugar”.

Em 1995 foi convidado a trabalhar na articulação e montagem da exposição de Pierre Verger e Independência da Namíbia, no I Festival Internacional de Arte Negra. A imersão de três semanas nas artes e na cultura negra e africana foi um acontecimento, pois constituiu para ele um território onde tornava-se possível ser reconhecido de forma menos opressiva; um território delineado pela dança, pela música, pelas artes plásticas, pelo teatro, pela fotografia, pelos objetos artesanais e ornamentais. O cartógrafo estabeleceu então uma relação entre arte e questões raciais.

No ano seguinte ingressou no Projeto Arte da Saúde⁶⁹. Ali, arte e

outros clubes refinados da cidade. Esses concursos geralmente eram realizados em comemoração ao aniversário de fundação do clube. As rodas de samba também passaram a integrar essa segunda fase como uma maneira de dinamizar o clube, algo que o levou a uma maior integração com a sociedade como um todo, segundo os novos sócios. Tais ações não eram bem vistas pelos mais velhos, já que para eles isso descaracterizava o projeto inicial do Clube. Na década de 70, esses mesmos jovens influenciados pela *Soul Music* passaram a questionar as rodas de samba (este questionamento fez parte de um contexto mais amplo, conforme discutido no capítulo I). Mesmo assim, esses dois estilos de música ainda tiveram espaço no Clube. A autora encerrou seu trabalho no Jubileu de Ouro do Clube em fevereiro de 2001, em que se notou um severo empobrecimento da festa e dos frequentadores, bem diferentes da proposta inicial.

⁶⁹ O Projeto foi criado em 1994 em parceria com as Secretarias Municipal e Estadual de Saúde, Abastecimento e Assistência Social, e pertencia ao Fórum Mineiro de Saúde Mental. Atendia uma média de 120 crianças distribuídas em 8 oficinas na zona leste de Belo Horizonte. A proposta era atender crianças e adolescentes encaminhadas pelas escolas aos postos de saúde da prefeitura da cidade, por meio de oficinas de arte e artesanato em locais

psicologia configuraram um espaço de bastante interesse na despsicologização de tais crianças e na disparação de potências de vida soterradas pela relação de opressão com a escola, com a família e com a comunidade. Essas eram tidas como problemáticas, e algumas tomavam remédios psiquiátricos, entendidos como desnecessários, pois eram usados em sua maioria para acalmá-los e deixá-los comportados. Muitos deles tinham encaminhamentos equivocados para escolas especiais. Diferente de outros projetos pelos quais nosso cartógrafo trabalhou, em que a arte e cultura eram usadas na forma de medicamentos e na coibição de atos subversivos⁷⁰, nesse, o trabalho era de singularizar, para que cada participante encontrasse nas diversas possibilidades artísticas seu modo próprio de criação sustentado e interligado com o coletivo, através de um constante reinventar da vida, por meio de produções artísticas.

b) O cartógrafo negro na universidade

Em 2000, o cartógrafo ingressou no curso de Psicologia da PUC-Minas – Campus São Gabriel. No seu primeiro dia de calouro, a proprietária de uma copiadora fazia panfletagem de seus serviços na porta da universidade, e entregava para todos os transeuntes que para lá se dirigiam, menos a ele. Ao chegar à portaria, lhe perguntou se iria fazer inscrição para emprego. Ao responder que seria estudante daquela instituição, recebeu um olhar de descrença e lhe foi solicitado o comprovante de matrícula, o que permitiu seu acesso às dependências do campus. Sua sala era inicialmente composta por

cedidos pela comunidade, coordenadas por artistas e artesãos, chamados de monitores. As crianças e adolescentes eram protagonistas na oficina, participantes na elaboração, execução e avaliação das atividades. Na oficina que o cartógrafo trabalhou eram atendidas cerca de 25 crianças e adolescentes em dois turnos com atividades de pintura, desenho, papel artesanal e xilogravura.

⁷⁰ À exemplo, um jovem ao ser solicitado que “mandasse” um funk proibidão dentro do projeto, disse: “Proibidão não, a direção não gosta. Pega mal. Vamos cantar outra coisa. Assim, as oficinas passam a ter um caráter na ocupação do tempo desses jovens para coibir o crime, a malandragem, os malfeitores, os atos transgressores e sua potência criativa de modo que não se tornasse visível a tensa pulsão presente na realidade.

cerca de 7 negros e 38 brancos, porcentagem maior do que se apresentava nos dados a respeito da presença de negros na universidade de 2% a 5%⁷¹. Ao longo dos semestres, os negros desapareceram, permanecendo até o final do curso 3 negros e 42 brancos. Além da pouca presença de estudantes negros na universidade, teve o único professor negro do curso de Psicologia, tal como encontrado na pesquisa realizada pelo Professor Jorge de Carvalho, do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília (UnB) que constatou que nas maiores e mais importantes instituições de ensino superior do Brasil, o número de professores negros não chega à média de 1%. Tal percentual aponta para a manutenção da discrepância da desigualdade racial nas áreas de concentração de poder em nosso país⁷². Pouco se falou dos negros nas disciplinas cursadas. Apenas um texto retirado do livro “Negro qual o seu Nome”⁷³ possibilitou um debate, mesmo que tímido, a respeito da problemática do negro no Brasil. Fora isso, o silêncio sobre as questões raciais na universidade era, e ainda é, um acordo tácito. Munanga (2000) em entrevista concedida à Antônio Carlos Ciampa afirma que encontrou 50 trabalhos científicos nas universidades brasileiras que traziam essa problemática. Isso evidencia o lugar que ela ocupa na produção acadêmica. O autor faz algumas indagações que podem servir como rastreamento das possíveis justificativas de tal contexto, e considera que, o que aparece no real é a ponta de um iceberg, não só das questões raciais no Brasil, mas de todo tipo de discriminação:

(...) teria o mito da democracia racial brasileira contribuído, direta ou indiretamente, para essa indiferença da Psicologia brasileira, seja em relação aos problemas psíquicos

⁷¹ Texto disponível em: <<http://www.mundonegro.com.br/noticias/index.php?noticiaID=231>>. Acesso em: 7 de agosto de 2008.

⁷² Texto disponível em: <<http://.cedine.rj.gov.br/artigo04.asp>>. Acesso em: 07 de agosto de 2008.

⁷³ SILVA, Consuelo Dorcas. Negro: qual é o seu nome. Belo Horizonte: Mazza, 2004.

resultantes da desumanização do negro, seja em relação aos mecanismos de pressão psicológica que o levaram a introjetar os mitos de superioridade "branca" e de inferioridade "negra"? Seria o fato de, como nos dizem, o psíquico e o inconsciente não terem cor, que provocariam a diluição da especificidade psicológica do negro num psiquismo universal abstrato e que, conseqüentemente, desviaria a atenção dos psicólogos nacionais sobre o negro? São apenas indagações intuitivas sobre as quais podemos especular, mas que só podem ter sustentação quando corroboradas por pesquisas com os psicólogos brasileiros (MUNANGA, 2000: 11).

Tais inquirições parecem evidenciar, por um efeito no real, um imaginário a respeito do psiquismo em relação ao negro, que por sua vez, gera uma disparidade entre negros e brancos no Brasil. No entanto, há um rompimento com esse contexto devido ao posicionamento do país diante da III Conferência Mundial contra Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Correlata, realizada no período entre 31 de agosto a 8 de setembro de 2001, em Durban, África do Sul.

A Conferência de Durban partiu da constatação de que o racismo é uma realidade em todas as sociedades e que constitui grave ameaça para a segurança e a estabilidade dos países. Enfrentar tal realidade, por conseguinte, nos conduz a examinar causas históricas, socioeconômicas e culturais do racismo. A Conferência de Durban desenrolou-se em um contexto favorável para a tomada de consciência do vínculo entre determinadas situações de desigualdade e injustiças estruturais e algumas tragédias do passado. O grande avanço do encontro foi ter reconhecido que a escravidão é um crime contra a humanidade e que, há muito tempo, assim deveria ter sido considerada⁷⁴.

Passou-se a falar não só na academia, mas em toda a sociedade, a respeito das ações afirmativas, em especial, o projeto que pretendia reservar 20% das vagas nas universidades para negros auto

⁷⁴ Trecho retirado do documento redigido por Pierre Sané, Sub-Diretor Geral para Ciências Humanas e Sociais da UNESCO, e pronunciado no seminário científico: "Reparações e Crimes da História: o direito em todas as suas formas". realizado em Genebra, 22. Texto disponível em: <http://www.unesco.org.br/publicacoes/copy_of_pdf/Seriedebates2.pdf>. Acesso em 25 de outubro de 2008.

declarados.

Afetado por todo esse contexto, o cartógrafo desenvolveu uma pesquisa de iniciação científica com o título “A Relação entre o Fracasso Escolar e a Discriminação Racial na Escola Pública”, outra ação com efeitos irreversíveis, na busca do cartógrafo por produzir o que lhe pede seu corpo. A proposta tinha o objetivo de investigar como o negro estava inserido no ambiente escolar primário, o que poderia justificar a ausência dos mesmos na universidade. Mesmo assim, o cartógrafo ainda acreditava que as cotas eram desnecessárias, pois os negros não eram diferentes dos outros e não ingressavam na universidade por falta de interesse e por serem pobres. No entanto, percebeu que a imensa maioria dos seus colegas tinha bolsas de estudo, e esses eram brancos. Essa percepção, juntamente com a pesquisa, foi um divisor de águas, pois demonstrou que os alunos negros, mesmo tendo a situação sócio-econômica e cultural equivalentes, fracassavam mais do que os alunos brancos, devido à relação dos primeiros com a comunidade escolar (SANTOS, 2005). Assim, os que chegavam, e ainda chegam à universidade oriundos da escola pública, são os brancos, que representam cerca de 98 % da população dos alunos.

Concomitantemente, surgiu por iniciativa de alunos negros, que por sua vez eram afetados por esse mesmo contexto, o Grupo de Estudos Afro-brasileiro da PUC-Minas (GEAb). Uma coletividade tomou corpo no compartilhamento de vivências dos alunos negros dentro e fora da universidade. Dele emergiram alguns posicionamentos que se delinearam como cursos de formação acerca da problemática do negro no Brasil, tais como palestras e grupos de discussão. Foram realizadas 3 semanas da consciência negra, eventos anuais onde a arte e a academia proporcionaram aberturas de novas possibilidades. Essas ações, ao mesmo tempo em que eram respostas dos alunos, e mais tarde também de alguns professores, afetaram tanto quem estava em sua execução, quanto suscitaram discussões

na universidade, em sua maioria sobre as cotas. O exemplo disso foi a conversa que teve com uma aluna, branca, do Curso de Direito. Ela disse ser louvável a luta dos negros e a reconhecia como de direito. No entanto, no que se referia às cotas, ela as interpretava como um roubo de seu lugar na universidade. Tal fato seria, por sua vez, uma das evidenciações desta problemática, pois a presença do corpo negro na universidade era usada apenas como objeto de pesquisa, permitida através de ações culturais como a capoeira, o congado, a umbanda e o candomblé. Essa era uma ação típica de uma relação em que o outro, no caso o negro, é visto exclusivamente pelo viés de uma suposta identidade fixa, e sua cultura percebida como exótica, primitiva e estranha. Isso reafirmava os lugares já ocupados na cartografia vigente, sem abrir espaço para a presença real do outro e suas múltiplas maneiras de ser.

O cartógrafo vivenciou outro ato discriminatório, mas agora mais atento às questões raciais, se deu conta do lugar reservado para os poucos negros que entram na universidade. Estava com mais duas colegas brancas no laboratório do curso de Direito, pois uma delas, a mesma do relato anterior sobre a “luta louvável dos negros”, terminava um projeto de iniciação científica. Depois de certo tempo no laboratório, um jovem branco saiu de uma sala, e lhe perguntou se ele também cursava Direito. Ao responder que não, o estagiário acrescentou que o uso do laboratório era exclusivo para os alunos desse curso. Ao notar que na sala havia outros alunos, e ele era o único que fora abordado, questionou tal atitude. A resposta dada, em tom categórico, foi que todos os outros eram conhecidos e estudantes de Direito. O cartógrafo questionou, apontando para a outra amiga, branca, que também cursava Psicologia, se a resposta dada também a incluía. O rapaz, sem pestanejar, respondeu que sim e complementou que sempre a via no laboratório. Em seguida, o cartógrafo informou que ela era da sua sala, portanto era do curso de Psicologia, e sugeriu se haveria alguma ligação com sua raça. O estagiário lhe disse que

não havia negros no curso de Direito. Essa fala confere com os dados de 2004 do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira que afirmava que os negros que entraram na universidade, naquela época, se encontravam mais nos cursos de História (8,5%), Geografia (6,5%), e Letras (5,6%). Já no Direito (2,4%) e na Psicologia (2,2%). Segue a tabela completa dos cursos versus raça⁷⁵.

Área	Branco(a)	Negro(a)	Pardo(a) /mulato(a)	Amarelo(a) (de origem oriental)	Indígena ou de origem indígena	SI
Administração	78,3	2,3	16,1	2,5	0,6	0,2
Arquitetura	83,9	1,0	10,2	3,5	1,3	0,2
Direito	79,9	2,4	13,6	2,0	0,7	1,5
Farmácia	79,8	1,1	13,5	3,3	0,7	1,6
Física	64,4	5,3	24,3	2,3	1,3	2,6
Geografia	56,4	6,5	33,2	1,1	1,6	1,3
História	55,5	8,5	31,4	0,9	2,0	1,7
Letras	61,9	5,6	28,8	1,1	1,2	1,4
Medicina	78,0	1,0	14,9	4,1	0,4	1,6
Odontologia	81,2	0,8	11,5	4,0	0,5	1,9
Pedagogia	64,9	5,5	26,8	1,1	1,4	0,4
Psicologia	79,5	2,2	14,0	2,0	1,0	1,4
Fonte: Inep/MEC						

No último ano de graduação, o cartógrafo se submeteu ao processo de seleção no Programa Internacional de Bolsas de Pós-Graduação da Fundação Ford⁷⁶, programa esse de ação afirmativa, destinado a grupos étnicos e raciais e de gêneros menos representados (indígenas, negros, nordestinos e homens) na pós-graduação do tipo *Stricto Sensu*, e foi aprovado. Seu projeto inicial era mapear o processo de subjetivação e emancipação de jovens negros através do hip-hop.

A proposta era desenvolver seu Mestrado no Departamento de Estudos Pós-Graduados em Psicologia, pois poucos trabalhos sobre

⁷⁵ Informações em: http://www.inep.gov.br/imprensa/noticias/edusuperior/provao/news04_01.htm. Acesso em: 14 de outubro de 2008.

⁷⁶ Para saber mais sobre esse programa acesse: <http://www.programabolsa.org.br>. Acesso em 25 de agosto de 2008.

questões raciais eram produzidos. No entanto, havia apenas uma professora no Brasil pertencente a esta área de conhecimento com um percurso em relações raciais, Fúlvia Rosenberg, do Departamento de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social da PUC-SP (essa não podia orientá-lo, pois é coordenadora do mesmo programa ao qual o cartógrafo se vinculou), uma evidenciação de como se encontra a discussão racial dentro da Psicologia no Brasil. A busca por quem pudesse orientá-lo na Psicologia se voltou para quem dialogava com o movimento hip-hop, pois acreditava que traria a questão racial, a arte e a política embutidas. Nisso, o nome da Professora Sueley Rolnik constava como uma das participantes da mesa “Uma outra política - novos caminhos do pensamento político” no evento “Hip-Hop e Política”, realizado em 2002, no Rio de Janeiro, organizado pelo Labore - Laboratório de Estudos Contemporâneos - UERJ, Conservatório Brasileiro de Música, e Universidade Livre do Rio de Janeiro. Esse feliz encontro, associado às leituras de alguns textos seus, o fizeram crer que poderia haver uma brecha para efetuar sua pesquisa tendo-a como orientadora. Inscreveu-se e foi aprovado na seleção do 2º semestre de 2006 do Departamento de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica – Núcleo de Subjetividade da PUC-SP. A instituição estava sob o momento mais aparente de sua crise institucional e financeira, sendo que especulava-se até mesmo o seu fechamento. Havia inúmeros protestos devido à demissão de vários professores, tais como o caso do Prof. Luiz B. Orlandi, que mais tarde fora readmitido⁷⁷.

Em meio a esse contexto e afetado pelo modo de produção do Núcleo em que o processo de realização da dissertação e da tese tinha, e ainda tem grande importância, pois é nele que se opera um trabalho de criação onde as sensações tomam corpo, a idéia inicial, que era trabalhar com o movimento hip-hop de forma geral, ganhou caminhos

⁷⁷ O vídeo intitulado “Luiz Orlandi - Lona preta e o passeio do esquizo”. Pode ser visto em: <<http://www.youtube.com/watch?v=nzTRBBGxIs8>>. Acesso em 25 agosto de 2008.>

menos delineados.⁷⁸

O *breaking* no corpo do cartógrafo

Agora sem o tal Objeto de pesquisa do projeto-carcaça, mas com sensibilidade no corpo e afetado por apresentações de *breaking* na cidade de São Paulo e também por vídeos postados no site *www.youtube.com*, o cartógrafo passou a rastrear tal expressão corporal. O que lhe chamou a atenção inicial foi o que os dançarinos faziam com seus corpos, por meio dessa dança. O desejo de efetuar esse estudo era movido por algo que pudesse dar corpo às sensações que nem ele sabia o que eram. Num ato clínico de orientação, Suely reforçou esse processo do “não saber” de modo a fazê-lo produzir, germinar, e que para isso era preciso tempo: “Essas coisas ficarão mais nítidas no final da dissertação”. Esse era o processo. Esse “não saber” circulava entre o corpo negro, a dança de rua e o processo de subjetivação, mas tudo estava solto e espaçado. Era forte a presença da alteridade daqueles corpos na dança e, mais tarde no modo de socialização, no vocabulário e na expressão corporal daqueles jovens.

Orkut e MSN: suas armas iniciais da pesquisa

A plataforma Orkut, um dos ícones da comunicação no século XXI, tornou-se ao longo dessa cartografia o instrumento metodológico pelo qual se estabeleceram os contatos iniciais com pessoas envolvidas com a dança *breaking* na cidade de São Paulo. Sua

⁷⁸ Ao entrar no núcleo o cartógrafo já tinha um projeto de mestrado “O Movimento Hip-Hop no Processo de Subjetivação e Emancipação de Negros e Negras”. Suas linhas já estavam bem formatadas e fechadas, conforme o modo tradicionalista e cartesiano de produzir pesquisa. Ou seja, tudo estava previamente amarrado, de modo que houvesse pouca possibilidade de erro e de ser afetado pelo inesperado. Esse projeto foi apresentado na ocasião em que se candidatou ao Programa Internacional de Bolsas de Pós-Graduação da Fundação Ford. No entanto, a decisão de abandoná-lo e enveredar-se por um caminho menos seguro, no que se refere às Verdades e às Certezas apresentadas no projeto inicial, se efetivou através das observações de uma professora da disciplina “Seminário de Dissertação”, quando essa lhe afirmou que o mesmo estava muito bem estruturado e que só faltava fazer uma entrevista, desmembrá-lo em capítulos, qualificar-se, e finalmente defendê-lo. Esse terreno, o universo do Hip-Hop, já estava mapeado e a pesquisa prestes a ser concluída, sem que tivesse efetivamente se realizado. A sensação de pesquisa concluída foi recebida como um banho de água fria, que paradoxalmente fez com que o cartógrafo trilhaasse outros caminhos e abandonasse o projeto-carcaça, que já não lhe servia mais.

utilização, não definida anteriormente, e sim como uma estratégia de realizar o mapeamento inicial, foi sugerida por uma colega de Departamento que pesquisava distúrbios alimentares. Segundo ela, sua pesquisa tomou outro rumo quando a mesma criou seu Orkut e começou a interagir com as pessoas que, mais tarde, vieram a ser suas informantes.

Na atualidade a comunicação flui em velocidades e quantidades astronômicas antes impensáveis, rompendo os espaços territoriais, climáticos, fusos horários que antes eram fortes limites para a sua propagação. Cria-se então, o ciberespaço, que para Soares (2005), diferentemente dos modelos de comunicação convencionais como o telefone (*de um-para-um*), rádio e televisão (*de poucos-para-muitos*), constitui-se como um

modelo multilateral, pluridirecional e atemporal, de *muitos-para-muitos*, sem restrições de tempo e espaço (...). A comunicação passa de um modelo horizontal para um modelo em teia, que é o símbolo da própria web (SOARES, 2006: 46).

Assim, a rede mundial de computadores torna a comunicação mais democrática, porém é preciso alertar que cada sociedade possui suas próprias máquinas, que podem “ser simples ou dinâmicas, para as sociedades de soberania; energéticas, para as de disciplina; e os computadores, para as sociedades de controle” (DELEUZE, 1992: 216). Para esse autor, o controle incessante nas sociedades de meio aberto é extremamente sutil e eficaz. Essa é a configuração atual de nossa sociedade, na qual o controle das informações é operado, sobretudo, pela rede mundial de computadores. Para Castells (1999), a sociedade de rede é uma reestruturação do capitalismo por meio da revolução da tecnologia da informação. Portanto, por mais que a informação possa parecer democratizada, o poder e o controle ainda estão fortemente presentes. Deleuze (1992), ainda arrisca dizer que na sociedade de controle os vírus, as piratarias e outras formas de resistência substituirão, nesse século, as greves do passado.

As chamadas *networks* (redes de relacionamentos), promovidas pelos seus diversos sites, entre eles o Orkut, têm despertado interesses diversos em diferentes áreas do conhecimento, em especial as humanas. Isso se dá pelo fato de que um tipo de comunidade, o de rede, se estrutura, ao se conectar com o mundo agregando duas importantes variáveis: as sociais, cuja dinâmica se estabelece pelas relações; e as técnicas, através de aparatos tecnológicos, constituindo juntas, portanto, um outro modo de sociabilidade. Dornelles (2005) classifica três tipos de sociabilidade. O primeiro é aquele em que os contatos são feitos face a face, onde o tempo e o espaço físico são compartilhados simultaneamente (no parque, na casa, no escritório, na rua dentre outros lugares triviais de encontros). O segundo possui a interface da tecnologia, em especial a internet (e-mails, celulares, MSN⁷⁹ e chats). Nesse, o tempo e o espaço estão dilatados, pois o acesso à informação não é necessariamente feito em tempo real, como por exemplo, deixar um recado no celular ou uma mensagem no MSN, quando o mesmo está em “modo” off line. Em ambos, a comunicação poderá prosseguir quando o destinatário acessar a informação. Já o terceiro módulo de sociabilidade é caracterizado pelos sites de relacionamentos como o Orkut e tantos outros, a exemplo: LinkedIn, Monster, Sônico, Facebook, MySpace e Hi5.

No *Orkut* a comunicação é assíncrona. Nesse caso, as mensagens são trocadas por membros de uma rede de sociabilidade em horários diversos. Elas são publicadas no *site*, e isso possibilita que alguém isolado, tanto espacial, quanto temporalmente, participe dos momentos de sociabilidade de seu grupo. Agora também se torna dilatado o momento do encontro social. (DORNELLES, 2005: 165).

Esse modo de interação compõe um organismo vivo em um devir comunidade, que agrega pessoas e constitui um ciberespaço de tráfico de informações pela rede mundial de computadores. Portanto, investigar o que se opera nessa complexa rede (seus processos de subjetivação; a produção interativa de arte, jogos e textos; assim como

⁷⁹ MSN é a sigla do Microsoft Network, ferramenta de comunicação e interação criada pela própria Microsoft e faz parte do pacote de programas do sistema operacional da mesma.

as invasões pelos hackers em sistemas específicos) pode nos dar um mapeamento dos processos de sociabilidade em uma época ditada pela tecnologia da informação (TI) e pelas então chamadas comunidades virtuais, que têm marcado uma especificidade nos relacionamentos sociais. O conceito de comunidades virtuais foi forjado em 1993 por Howard Rheingold, e é definido como uma

(...) agregação social que emerge da internet, quando há pessoas suficientes para conduzir uma discussão pública, num período de tempo longo, com sentimento humano adequado para formar uma rede no ciberespaço (RHEINGOLD segundo KOO, 2006: 48).

Segundo Antoun (2004), Rheingold desenvolveu o conceito de comunidades virtuais em resposta ao ensaio questionador de Benjamin Barber, quando a globalização e as TICs foram consideradas responsáveis pela ausência de liberdade, já que impediam o seu exercício. A criação dessas comunidades seria uma possibilidade de restauração da mesma. No entanto, Fernback e Thompson divergiram sobre tais ideais e reforçaram a premissa de Barber, quando postularam que essas comunidades não sustentariam os complexos desafios postos em um sistema democrático e de direito, tal como na esfera pública, como aponta Antoun (2004).

O Orkut foi criado em 22 de janeiro de 2004 pelo engenheiro de origem turca, Orkut Büyükkökten, quando era estudante na Universidade de Stanford, Inglaterra. Como afirma Silva (2008), o nome lhe foi sugerido por um colega de trabalho, já que tal palavra não carregaria significado em língua alguma. Esse site de relacionamento é originário do resultado prático de uma pesquisa realizada na mesma universidade em 2001, quando foi criada a Club Nexus, por onde os alunos podiam enviar correspondências, anunciar eventos, localizar pessoas com interesses comuns dentre outras ações de sociabilidade. O objetivo era promover a interação entre os estudantes por meio da internet, no qual o ingresso de novos membros só era permitido por meio de convites dos demais, já

participantes. Logo, a condição para ser aceito nessa comunidade era estar no ensino superior da universidade. O Orkut, segundo Añaña *et al* (2008), foi produzido a partir do uso da idéia de *software* social, que proporciona o contato entre pessoas, por meio de comunidades tornando-se um dos maiores sites de relacionamento do mundo. Nos seus primeiros 7 meses, a plataforma ultrapassou 7 milhões de usuários cadastrados. O Brasil é, hoje, responsável por 53,22% de seus usuários. Essa porcentagem deixa-o na frente dos Estados Unidos e Japão. Isso resulta em 23 milhões de usuários, segundo Silva, Santos e Cadengue (2008).

Atualmente para fazer parte dessa plataforma é preciso ser convidado por alguém ou criar uma conta no Google (portal de busca e de comunicação, que abriga o Orkut e tem o seu próprio e-mail, ou seja, o domínio @gmail.com), e estar de acordo com as regras de sua utilização. A partir disso, é preciso construir um perfil com nome, dados pessoais, sociais e profissionais; podem-se anexar fotos, mas não são permitidas nudez, pornografia infantil ou de conteúdos sexuais, racistas e homofóbicos, como está posto em suas regras:

Não é permitido ao usuário carregar, transmitir ou conter (no perfil, nos depoimentos, nas entradas da página de recados, etc.) material -- como pornografia infantil -- que viole as leis do mundo real. Esses perfis serão removidos imediatamente quando tomarmos conhecimento de tal conteúdo, e nós denunciaremos instâncias de pornografia infantil às autoridades apropriadas.

As imagens exibidas no orkut.com não podem conter material obsceno, de nudez, nem com apelo sexual que seja considerado explícito pela equipe do orkut.com.

O perfil não pode carregar, transmitir ou conter material que seja discriminatório ou ofensivo em relação à raça, etnia, nacionalidade, religião, sexo ou orientação sexual.

Um perfil não deve conter ameaças de violência contra nenhuma pessoa, e não pode promover nenhum perigo nem atividade ilegal⁸⁰.

Quando o descumprimento de alguma dessas regras é

⁸⁰ Texto disponível em: <<http://help.orkut.com/bin/answer.py?hl=br&answer=16198>>. Acessado em: 02 de dezembro de 2008.

descoberto pelos gerenciadores que rastreiam tais comunidades, os usuários são excluídos da plataforma. Em 2005, houve a primeira punição pelo crime de racismo cometido por um estudante universitário que criou a comunidade “Sou contra as cotas pra pretos”. Sua argumentação era sustentada pela idéia de que “o lugar desses macacos sujos é na floresta, e não na faculdade”⁸¹. O mesmo também se manifestou em uma comunidade de *skinheads* com a publicação da seguinte frase: “concordo em utilizar da violência porque esse bando de fdp só sussega (sic) no hospital ou no túmulo”⁸².

O Orkut possui a opção para deixar dados e fotos totalmente públicos a todo e qualquer usuário, ou somente para amigos que fazem parte de sua rede de relacionamento, tornando-os completamente inacessíveis a outros. Uma ferramenta de busca facilita encontrar comunidades específicas e usuários, e ainda pode-se visitá-los sem que estejam em sua rede de contato.



Imagem retirada do site do Orkut

⁸¹ Texto disponível em:

<<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2005/06/318370.shtml>>. Acesso em: 02 de dezembro de 2008.

⁸² Idem.

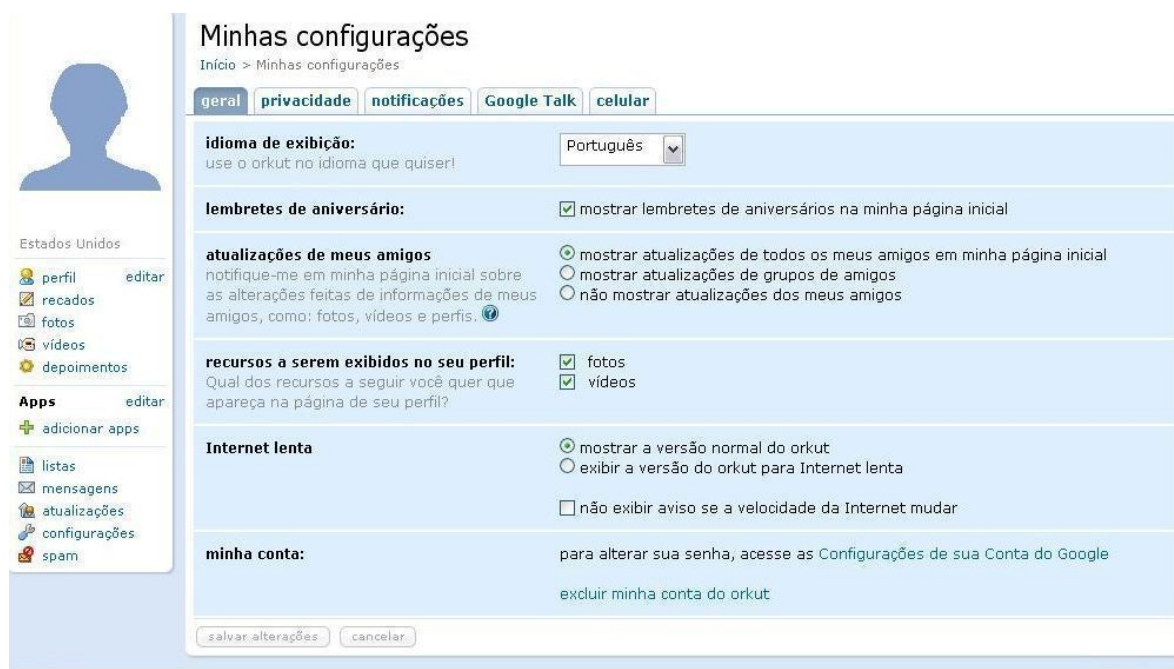


Imagem retirada do site do Orkut

Foram nessas perspectivas que se delinearam os contatos com os *b.boys* e as *b.girls* usuárias/os do Orkut proporcionando o início dessa cartografia. Nisso, houve também uma quebra por meio da interface digital, que facilitou uma comunicação mais igualitária e diferente dos trabalhos acadêmicos tradicionais, nos quais têm-se de um lado o Sujeito-Pesquisador/Acadêmico/Analisador e de outro o Objeto-pesquisado/dados/analísado, em que o primeiro supostamente deteria o saber sobre o segundo, cuja verdade ele revelaria. Nos contatos feitos esse imaginário não foi evidenciado.

Inicialmente foi feita uma pesquisa, por meio do mecanismo de busca do Orkut, no qual foram encontradas 421 comunidades utilizando-se as palavras “*breaking dance*”; 419 com “*breaking dança*”; 41 com “*breaking brasil*”; e 7 com “*breaking SP*”⁸³. Na medida em que os usuários participantes dessas comunidades eram encontrados, sob o critério de serem negros e de estarem na região metropolitana da Capital, recebiam o seguinte “recado”, nome esse dado às comunicações pelo Orkut: “Olá, estou fazendo uma pesquisa sobre

⁸³ Essa busca ocorreu no mês de agosto de 2008. Logo, devido ao caráter dinâmico da plataforma Orkut, na qual é possível criar e excluir comunidades em poucos segundos, tais números podem sofrer uma variação.

breaking. É possível conversar com você sobre isso? Obrigado, Wanderley”. Foram enviados um total de 30 recados, sendo que 29 deles foram respondidos e 5 se prolongaram e foram estendidos para o segundo instrumento de contato, o MSN. No anexo 2, encontra-se parte dos contatos por meio do Orkut.

As mensagens trocadas pelo MSN são instantâneas quando os contatos estão conectados e disponíveis para comunicação. A adição de um contato é feito por meio de um endereço de e-mail. O MSN possui diversos dispositivos tais como: alterar status (on/off line, ocupado, volto logo, em ligação, horário de almoço, ausente e aparecer off line); enviar e receber arquivos; adicionar fotos e estabelecer comunicação com o uso de web cams. Por esse tipo de comunicação foi possível interagir mais livremente, marcar encontros e entrevistas. Parte delas se encontra no anexo 2.

Diante disso, tais instrumentos da TI, se apresentaram como um instigante espaço de fluxo de afetações. Através desses contatos se teve acesso a uma parcela significativa de pessoas que dançam *breaking*, pois esse é um fenômeno típico juvenil (assim como o Orkut e o MSN). Mesmo que muitos *b.boys* e *b.girls* não tinham acesso direto à rede, o uso por meio das chamadas lan houses e telecentros⁸⁴, promoveu os encontros.

O corpo-cartógrafo no contínuo exercício de alteridade

Um dos *b.boys* contactados convidou o cartógrafo a conhecer um treino da *Crew X* (a mesma citada no Capítulo I). Depois de mais de duas horas de ônibus até o Bairro Eldorado, na cidade de Diadema, o cartógrafo chegou ao Centro Comunitário Beija Flor, instituição mantida pela Igreja Católica que desenvolve diversas atividades culturais. Numa sala grande espelhada, diversas crianças e jovens treinavam *breaking*. Um ajudava ao outro. Os corpos se

⁸⁴ Os telecentros são locais de acesso gratuito à cursos de informática, impressão de documentos e internet. Eles são promovidos pela Prefeitura Municipal de São Paulo, através da Secretaria de Participação e Parceria e estão localizados nas áreas de vulnerabilidade social da Capital.

dobravam, redobravam para dar conta dos movimentos compondo uma estranha alegria, pois tentativas e insucessos se misturavam com ares de satisfação. Era um “repetir, repetir – até ficar diferente”, como bem disse Manoel de Barros no *O Livro das Ignorâncias*. Isso difere de uma produção capitalista, inclusive na dança, em que é preciso que o produto (os movimentos, a dança, o espetáculo) surja de forma imediata e instantânea, pois o tempo de sua realização tem que ser o mínimo possível para ser logo comercializado. O tempo cronológico, ali, parecia parar, por instalação de tempos diversos que desenhavam uma coletividade com processualidades singulares.

Esse ambiente fascinou ainda mais o cartógrafo, pois havia uma atmosfera tensa de alteridade. O vestuário deles e delas era outro; a sociabilidade fugia dos padrões a que estava acostumado, pois ali tudo era coletivizado; uma vitalidade juvenil de revolução estava impregnada naqueles corpos e o vocabulário usado pelos *b.boys* e *b.girls* não lhe era nada familiar. Nisso, “inventavam novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação” (PELBART, 2003:23), pois “todos e qualquer um inventam, na densidade social da cidade, na conversa, nos costumes, no lazer” (PELBART, 2003:23). Esses jovens anônimos inventaram para si novos desejos como modo de existência. Tal contexto deu ao cartógrafo uma forte sensação de desterritorialização, de que era um estrangeiro, um semi-analfabeto na língua, pois o jogo duplo de compreensão e não compreensão constantemente lhe tirava o chão e arremessava-o para alto mar. Assim, uma convivência estrangeira marcou o contato com essa *crew*, experiência que lhe abriu acesso para o sensível, pois *Os Deslimes das Palavras* (Barros, 2000: 27) perfuravam seu corpo. Se o cartógrafo tinha a percepção de que havia alguma imagem de si a ser preservada, no trilhar desse labirinto, esvaiu-se. Nesse encontro, o processo de individuação tornou-se evidente, como a cartografia que aqui se constitui.

Depois de algumas conversas informais com os/as participantes

dessa *crew*, o cartógrafo foi convidado a acompanhá-la na *Battle of the Year*⁸⁵ (batalha do ano), em Campinas, onde uma delas seria selecionada para representar o Brasil na disputa final na Alemanha. Uma van foi contratada para o transporte, e o valor rateado entre os passageiros. Durante o percurso Diadema – Campinas, que durou cerca de 3 horas, pouco se conversou, pois o *break beat* e a *black music* foram as companhias.

Um alojamento foi disponibilizado para os participantes, que levaram colchonetes e sacos de dormir. Como o colchão inflável do cartógrafo não funcionou, passou duas noites dormindo no chão. O clima no alojamento era fascinante. Dormia-se pouco, pois a cada momento um grupo chegava e dispersava o sono dos demais. Pela manhã ligava-se o som e as danças ocupavam os espaços, e despertavam os corpos que ainda estavam sonolentos.

Lá o cartógrafo conheceu um ex-*b.boy*, hoje travesti (relatado no Capítulo I), e em uma conversa informal com uma *b.girl* negra, esta lhe disse uma frase que ficou cravada em seu corpo: “Eu preciso estar tensa para conseguir dançar”. Ele não teve dúvidas que essa informante, que será chamada aqui de Fabiana, poderia ajudá-lo nessa empreitada. A Crew X foi uma das finalistas da *Battle of the Year*, no entanto a tensão presente nos corpos dos participantes, nesse caso, não favoreceu o racha final. Fabiana se sentiu excessivamente intimidada pela *crew* adversária e outro participante foi acometido por uma dor de barriga tamanha que prejudicou seu desempenho. Essas foram as direções tomadas por tais corpos, no momento da batalha. No grupo a decepção era notória, mesmo reconhecendo que em uma batalha há ganhadores e perdedores. A volta para casa se deu em um silêncio completo. Nem a música foi companheira, pois o cansaço e o sono falaram mais alto.

Depois dessa imersão, o cartógrafo acompanhou diversos

⁸⁵ Diversos vídeos dessa batalha foram postados no <www.youtube.com> (procure por *Battle of the Year campinas 2007*).

campeonatos de *breaking* no centro, nas periferias e no interior de São Paulo. Por sua vez, ele passou também a informar alguns campeonatos e eventos para os *b.boys* e *b.girls* que tinha contato, passando a fazer parte do contínuo tráfico de informações por meio da web. Um deles foi o aniversário de 21 anos da *Crew Black Spin*, uma das equipes pioneiras de *breaking* da cidade de São Paulo. Nesse evento, ele foi apresentado a Nino King Brown, um dos primeiros integrantes dessa *crew*. O contato se estendeu, e depois de alguns dias pelo MSN, foi marcada uma outra conversa que aconteceu na Casa do Hip-Hop em Diadema. Os *fliers* de alguns campeonatos estão no anexo 3.

Uma entrevista com Fabiana foi marcada semanas depois da *Battle of the Year* no Centro Comunitário Beija Flor, espaço de treino da *crew* da qual é integrante.

Um roteiro de entrevista semi-estruturada⁸⁶ foi elaborado, mas durante a entrevista ele pouco serviu como guia, pois se configurou uma interação que não cabia no esquema feito. No entanto, ele serviu como “pontapé inicial” para a conversa. Em um dado momento, Fabiana comentou que não gostava de falar muito e preferia usar o *breaking* como modo de expressão. Mesmo assim, a entrevista só terminou uma hora depois. Essa entrevista encontra-se no anexo 1.

Em conversa com um amigo-informante pelo MSN, este comentou a respeito de um dançarino de rua, que aqui será chamado de Lucas. Ainda que o informante desconhecesse a modalidade de sua dança, o cartógrafo se propôs a rastrear essa informação. O MSN do dançarino foi passado, e ao entrarem em contato pela primeira vez, Lucas o avisou de antemão que não era *b.boy* e sim *loker*. A conversa

⁸⁶ Esse tipo de entrevista, chamada também de entrevista de profundidade, difere das entrevistas estruturadas, que seguem uma pauta rigorosa para a chamada coleta de dados. Já a entrevista semi-estruturada segue um tópico guia que “não é uma série extensa de perguntas específicas, mas ao contrário, é um conjunto de títulos e parágrafos. Eles funcionam como lembretes para o entrevistador, como uma salvaguarda quando der um ‘branco’ no meio da entrevista, um sinal de que há uma agenda a ser seguida” (GASKEL, 2002: 66-67). O tópico guia também é usado quando o entrevistado sai do tema abordado.

se estendeu e o primeiro encontro foi marcado na Jam, espaço de dança de rua que acontece no primeiro domingo de cada mês na sala “Vitrine” da Galeria Olido, no centro de São Paulo. O ambiente era um convite para dançar, o clima, de tertúlia; era inevitável que alguns rachas ocorressem, mas todos eles permeados pela descontração. O cartógrafo foi convidado a participar da dança. Ele ensaiou alguns movimentos, mas nada além disso. Logo em seguida um *b.boy* lhe disse para que aprendesse a dançar, para que pudesse brincar também. A alteridade foi outra vez vivenciada no corpo estrangeiro do cartógrafo. A dança era o modo de brincar com o corpo, com os movimentos e com a música, na qual, novos modos de vida e de subjetividade se delineavam. Dois meses depois desse encontro, a entrevista com Lucas foi marcada, e aconteceu em uma academia de dança em que o mesmo ministrava aulas. Durante a conversa, Lucas se colocou de forma disponível e paciente em explicar ao cartógrafo a diferença entre as danças e a especificidade da sua própria. Comentou também sobre sua orientação sexual e como era vivido o preconceito, em forma de brincadeiras e piadas, no seu grupo de dança. Disse que seu primeiro namorado era um *b.boy* que hoje é um travesti (o mesmo que o cartógrafo havia tido contato em Campinas). Um dia depois do ocorrido, Lucas comentou pelo MSN, que gostou da experiência de ser entrevistado, mas pensou em coisas que poderia ter dito e não disse. Ao ser instigado pelo cartógrafo do desejo de continuá-la, recusou-se. A entrevista de Lucas se encontra no anexo.

No desejo de *envolver-se com a construção de amálgamas de corpo-e-língua*, todas as vivências envolvidas no rastreamento do *breaking* na cidade de São Paulo foram linhas na constituição dessa cartografia. O cartógrafo é, pois, um antropófago que devora tudo aquilo que lhe fornecer alimento para seu fazer. Para isso, busca manter ativa a ressonância de sua sensibilidade ao mundo. Assim, todas as sensações que atravessaram seu corpo foram pistas na construção dessa escrita cartográfica, que aqui chega ao estágio

provisoriamente final de sua incompletude.

A título de conclusão

Às vezes eu falo com a vida
 Às vezes é ela quem diz
 qual a paz que eu não quero conservar
 para tentar ser feliz (...)

Pois paz sem voz, paz sem voz
 não é paz é medo

(...) é pela paz que eu não quero seguir admitindo (...)

O Rappa

O corpo no breaking inaugura outro status. Seus movimentos desafiam as leis da Física, as representações fixas que se têm dele, e tendem a produzir diferença. Essa subversão só é possível porque esses corpos se fazem sem-Órgãos e, neste processo, produzem arte. Aqui, não há certeza de que algo será criado, apenas a confiança na potência do corpo que se põe em movimento para fazer visível o que está predominantemente na ordem da sensação e que se processa no encontro do corpo do dançarino com a música e com a atmosfera produzida no cenário do breaking. Assim, o ato de criar é, nesse caso, uma saída para dar conta de algo que o corpo-artista experimenta, que o farta e o invade, demandando que ele seja canal de passagem para uma ação que instaure outro tempo e espaço por meio dessa máquina de dança/guerra. Isso ativa a sua força de criação, e em uma experiência de solidão absoluta⁸⁷, ele encontra maneiras de exteriorizar tais afetos e transformá-los em acontecimento.

Fazer do corpo, da vida e da subjetividade uma obra de arte implica em abandonar os supostos portos seguros, identidades fixas, bem como as operações que transformam tudo em raiz; é preciso abrir mão daquilo que nos salvou um dia, para que a vida volte a fluir.

⁸⁷ Como diz Deleuze (1992), é uma solidão povoada de coisas, ações e pessoas. “Uma solidão múltipla, criativa” (p.51). Portanto, a solidão absoluta é revestida de variação do universo. Nela existe tudo o que possa potencializar o devir artista, nesse caso, quem produz arte com o corpo e a expande na construção de um amplo território dançante.

Nesse caso, o que salvou os negros do modo hegemônico branco foi o resgate da potência de seus corpos, (re) aproximando-os da suposta cultura africana. Uma solidão envolvida por múltiplas cores, raças, modos de ser, sentir e agir faz com que uma vizinhança se apresente de modo a constituir um grande mar de gente e de coisas, sem garantia. Manter a alteridade é garantir saúde, é sustentar-se na experiência da incompletude. Em suma, é estar vivo e sensível aos afetos do mundo. Caso contrário, um universo findaria em si mesmo, como a imagem simbólica de Narciso à beira do lago, onde seu rosto torna-se face do mundo. Tanto o modo hegemônico branco, quanto a formatação negra podem ser entendidos como narcisistas. No primeiro, o branco é a imagem refletida no lago, segundo a qual o negro deve se formatar. Já no segundo caso, o espelho é a imagem do negro como modelo único para a sua própria raça, portanto uma imagem auto-referenciada. Em ambos um universo se finda. No uno, não há produção de subjetividade, mas submissão ao imperativo. A variação precisa se fazer presente, a partir dos encontros e suas possíveis alianças, para que a vida aconteça.

Um gosto dessa universal variação foi vivenciado e cartografado no breaking na cidade de São Paulo. As representações raciais e sociais não caracterizaram uma fixação, porém se apresentaram como elementos que compuseram a cena. O que o permitiu foi o fato de que esses corpos tinham suas potências ativadas, pois o b.boy e a b.girl só o são pela força posta na dança. Entretanto, nas relações de gênero, as representações fixas projetadas sobre as mulheres marcam o modo de como as mesmas são percebidas. As b.girls o são exclusivamente por suas formas femininas e um tom misógino passou, de forma sutil, a dominar o cenário. Para romper com essa contenção, algumas b.girls estão formando alianças na produção de outra configuração no breaking. Certamente, nesse processo de ruptura haverá elementos que serão retidos transformando a cartografia em uma dinâmica sem fim, pois como escreve Nietzsche “fomos nós que inventamos o

conceito de <<fim>>. Na realidade, o fim não existe” (1992: 54). Enquanto existirem linhas de fuga esse processo não cessará, pois nelas a vida pulsa; é assim que os jovens vêm encontrando formas para fazer a vida break-ar.

Efetuar um pensamento em torno das questões raciais, tendo o breaking como dispositivo, contribui para dissolver a estagnação, deslocar-se do que é fácil de ser percebido e que faz com que as pessoas e as coisas sejam vistas por uma única lente. No caldeirão das representações fixas da cartografia dominante, os estereótipos que identificam um indivíduo como branco, amarelo, negro⁸⁸ ou indígena foram evidenciados como elementos que geram efeitos de realidade individual e coletiva.

A luta que vem sendo travada pelos movimentos negros, e por pessoas afins, tem como intuito demonstrar que o imaginário social do negro, no qual é classificado como menos valia, é construído e nesta construção se produz realidade; esta é reafirmada pela pouquíssima ocupação da esfera pública por esta população, que contribui para manter a desigualdade racial no Brasil. Nesse sentido, a estagnação da população negra na base da pirâmide social, somada à sua sintomática inércia para alterar tal situação, são resultados dos achatamentos ocorridos ao longo da história dessa raça. Tal fato reduz a visão aos aspectos físicos, enquadrando o corpo negro em representações já formatadas com pouca abertura para o inesperado. Uma das frentes para alterar tal realidade são as Ações Afirmativas, como por exemplo, o sistema de cotas para entrada e permanência de negros auto declarados em instâncias públicas.

A intenção dessa dissertação foi pensar em dispositivos que operassem uma desarticulação nas relações raciais, desobrigando tanto brancos quanto negros de cumprirem as suas respectivas funções, que ora estruturam tal relação marcada pela opressão. E se

⁸⁸ Apesar de já esclarecido, vale a pena ressaltar que o termo negro é usado aqui como o somatório do que é classificado atualmente pelo IBGE como pretos e pardos.

para criar é preciso estar imerso no caos, como diz Nietzsche, não será pela ‘alienação’ aos modelos prontos de ser, sentir e agir que a criação surgirá. Ao contrário, faz-se necessário mergulhar no trauma inscrito na memória do corpo (especialmente, o trauma de não ser branco), para ‘curar-se’ de seus efeitos no destravamento da potência soterrada pela humilhação. Esse tipo de ação clínica, artística e política têm a função de lidar com o corpo de forma menos fantasmática, abrindo-se para múltiplos possíveis. É, pois, uma expansão da consciência de si no mundo, que toma forma quando interrogamos o corpo vibrátil, por onde se apreende as tensões do mundo que nos afetam, e o deixamos manifestar-se num ato de criação. Dessa forma, não há apaziguamento das tensões, mas se há algum efeito de paz, aqui revestida de tensão e não de harmonia ou de quietação, é no momento em que a arte (neste caso, a dança) corpa as tensões do mundo.

O desejo posto nessa cartografia é o de que a negritude passe a ser vivenciada e percebida como um componente entre outros do processo de subjetivação, e não como o único, o qual definiria uma suposta essência da subjetividade; e que mesmo enquanto componente, ele seja visto em sua mutabilidade, já que como qualquer outro componente, agencia-se com universos variados e, neste processo, produz diferença e ele próprio se diferencia. A forma com que alguém percebe a sua negritude hoje, não é a mesma de ontem, tão pouco será a de amanhã. Estamos inseridos em um caos, ainda que da perspectiva do visível, o mundo se apresente como estável, fixo e permanente. Rasgar o véu que encobre as relações raciais no Brasil e determina sua imagem é uma ação incontornável para que os problemas que agitam este campo se façam sensíveis em nosso corpo e a pulsação da vida se ative, tal como acontece quando a música e a atmosfera invadem o corpo do b.boy e da b.girl.

Referência Bibliográfica

ALVES, César. Pergunte a quem conhece: Thaíde. São Paulo: Labortexto editorial, 2004.

ALVES, Flávio Soares. A dança break: uma análise dos fatores componentes do esforço no duplo movimento de ver e sentir. In: Motri. Rio Claro, v.1. n.1, p.24-32, jan.-mar. 2007.

AÑAÑA, Edar da Silva et al. As comunidades virtuais e a segmentação de mercado: uma abordagem exploratória, utilizando redes neurais e dados da comunidade virtual orkut. In: Revista Administração Contemporânea. Curitiba, v.12, p. 41-63. 2008.

ANDRADE, Eliane Nunes. Movimento negro juvenil: um estudo de casa sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo. 1996. 312f. Dissertação (Mestrado em Metodologia de Ensino e Educação Comparada) – Faculdade de Educação, Universidade, São Paulo, São Paulo, 1996.

ANTOUN, Henrique. O poder da comunicação e o jogo das parcerias na cibercultura. In: Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos, v. 6, n.2, p. 67-86, jun.-dez. 2004.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Tradução de Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. Título original: The location of culture.

BARROS, Manoel. O livro das ignorâncias. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branquitude: lado oculto do discurso sobre o negro. In: CARONE, I.; ____ (orgs.). Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

BERLINCK, Manoel Tosta. Psicopatologia fundamental. São Paulo: Escuta, 2000.

BERNARDI, Rodrigo. Dança de rua e cultura hip-hop. Texto não publicado.

BOGÉA, Inês. O Alcance do movimento. In: BERTAZZO, Ivaldo; _____. Espaço corpo: guia de rreducação do movimento. São Paulo: SESC, 2004. p. 9-26.

BURNIM, Mellonne V.; MAULTSBY, P. K. African american music na Introduction. New York: Routledge, 2006.

CARNEIRO, Edison. Antologia do negro brasileiro: de Joaquim Nabuco a Jorge Amado, os textos mais significativos sobre a presença do negro em nosso país. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

CASTELLS, Manuel. A sociedade em rede. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CIAMPA, Antônio Carlos; MUNANGA, Kabenguele. Qual é a explicação dessa ausência e desse silêncio (de nossa psicologia social) sobre um tema que toca a vida de mais de sessenta milhões de brasileiros de ascendência africana? IN: Psicologia e Sociedade. São Paulo, v. 12, n. 1/2, p. 5-17. 2000.

COSTA, Jurandir Freire. Da cor ao corpo: a violência do racismo. In: _____. Violência e Psicanálise. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986. p.103-116.

CHAUÍ, Marilena. Simulacro e poder. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHNAIDERMAN, Miriam. Racismo, o estranhamente familiar: uma abordagem psicanalítica. In: SCHWARCZ, L., M.; QUEIROZ, R.S.. (org.). Raça e diversidade. São Paulo: Ed. USS, Estação Ciência, Edusp, 1996. p. 83-96.

DANTAS, Mônica Fagundes. Dança: o enigma do movimento. Porto Alegre: Ed. Universidade Federal do Rio Grande de Sul, 1999.

DELEUZE, Gilles. Lógica do Sentido. Tradução de Luis Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974. Título original: Logique Du sens.

_____. Francis Bacon: a lógica da sensação. Tradução de Roberto Machado et al. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2007. Título original: Francis Bacon: logique de la sensation.

_____. GUATTARI, Félix. O que é a filosofia? Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. Título original: Qu' est-ce que la philosophie?

_____. Crítica e Clínica. Tradução de Péter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. Título original: Critique et clinique.

_____. Conversações. São Paulo: Ed. 34, 1992. Título original: Pourparlers.

_____. Espinosa: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002. Título original: Spinoza – philosophie pratique.

_____; GATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol.4. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. Título original: Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. Título original: Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie.

_____. O Anti- Édipo: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Joana Moraes Varela e de Manuel Carrilho. Portugal: Assírio & Alvim, 1966. Título original: L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie.

_____. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995. Título original: Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie.

_____. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. Título original: Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie.

DORNELLES, Jonatas. O orkut e a terceira forma de sociabilidade. In: Revista de Ciências Sociais Unisinos. São Paulo, v.43, n.3, p. 163-171, set, dez. 2005.

DUMOULIÉ, Camille. A capoeira, uma filosofia do corpo. Texto disponível em: <http://www.revuesilene.com/images/30/extraite_67.pdf>. Acesso em: 10 de junho de 2008.

FANON, F. Pele negra, máscaras brancas. Rio de Janeiro: Editora Fator, 1983. Tradução de Adriano Caldas. Título original: Peau noire masques blancs.

FERNANDES, Florestan. O problema do negro na sociedade de classes. In: _____. A Integração do negro na sociedade de classes: no limiar de uma nova era. Vol.2. São Paulo: Dominus Editora, 1965. p.282-394.

FRENTE 3 DE FEVEREIRO. Zumbi somos nós: cartografia do racismo para o jovem urbano. São Paulo: s/Ed., s/data.

FERREIRA, Ricardo Franklin. Afro-descendente: identidade em construção. São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

FRIAS, Lena. O orgulho importado de ser negro no Brasil: Black Rio. In: Jornal do Brasil - Caderno B. 17/07/1976. Texto disponível em: <http://festablax.multiply.com/photos/album/24/Materia_Black_Rio_de_Lena_Frias_-_Jornal_do_Brasil_170776>. Acesso: 4 de março de 2008.

FRIEDLANDER, Paul. Rock and roll: uma historia social. Rio de Janeiro: Record, 2002.

FONSECA, T. M. G. ; MOEHLECKE, V.. Da dança e do devir: o corpo no regime do sutil. In: Revista do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, v.17, n.1, p. 29-44, jan.-jun., 2005.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade: a vontade de saber, 7ªed. Tradução de M. Albuquerque e de J. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GIACOMINI, Sonia Maria. A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro: O Renascença Clube. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

GIL, José. Movimento total: o corpo e a dança. Tradução de Miguel Serras Pereira, São Paulo: Iluminuras, 2004. Título original: Movimento total: O corpo que dança.

GILROY, Paul. O atlântico negro. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001. Título no original: The black Atlantic.

GUATTARI, Felix. Revolução molecular: pulsações políticas do desejo. Tradução de Suely Rolnik, São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____.Sociedade: Entrevista com Félix Guattari - A subjetivação subversiva. In: Revista Teoria e Debate. São Paulo, n. 12, out., nov., dez..1990.

GOMES, Nilma Lino. Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. São Paulo: Autêntica, 2006.

_____. Educação cidadã, etnia e raça: o trato pedagógico da diversidade. In: CAVALLEIRO, Eliane.(Org). Racismo e anti-racismo na educação: repensando nossa escola. São Paulo: Selo Negro, 2001, p. 83-96.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Como trabalhar com “raça” em sociologia. São Paulo: Educação. v. 29, n.1, p.93-107, 2003.

HASENBALG, C. A. Discriminação e desigualdades raciais no Brasil. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2005.

HIMES. Chester. Um Homem Em Fuga. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. São Paulo: Mandarin, 1996. Título original: Run man run.

JONES, LeRoi. O jazz e a sua influência na cultura americana. Tradução de Affonso Blachere. Rio de Janeiro, São Paulo: Distribuidora Record, 1967.

KATZ, Helena. Um, dois, três: dança e o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID, 2005.

KOO, Lawrence Chung. Estudo da atratividade dos ambientes de comunidades virtuais: análise comparativa LinkedIn e Ork. 2006. 115 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Semiótica) Faculdade de Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

LA CAZE, Marguerite. Se você está dizendo: filosofia feminista e anti-racismo. In: LEVINE, Michel; PATAKI, Tamas (org.). Racismo em mente. São Paulo: Madras, 2005. P. 290-308. Título original: Racism in mind.

LAPOUJADE, David. O corpo que não agüenta mais. In: LINS, D. L.; GADELHA, S. G.(org.). NIETZSCHE DELEUZE. O que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LEITE, José Correia. ...E disse o velho militante José Correia Leite: depoimento de artigos. CUTI. L. S. (org.). São Paulo: Secretária Municipal da Cultura, 1992.

MAGNANI, J.G.C. Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Hucitec, 1998.

MALACHIAS, Antônio Carlos. Geografia e relações raciais: desigualdades sócio-espaciais em preto e branco. 2006. 110 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MILLES, R. Racialization. In: Ellis Cashmore. Dictionary of Race and Ethnic Relations. 2ed. Londres: Routledge, 1988.

MIRANDA, Regina. Inscrições de identidade e poder do corpo no hip hop. Disponível em:
<http://www.multirio.rj.gov.br/sec21/chave_artigo.aspxcod_artigo=1098>. Acesso em: 10 de janeiro de 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. Assim falou Zaratustra. Tradução de Mário da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Título original: Also sprach Zarathustra.

_____. Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Título original: Jenseits von Gut und Böse.

_____. Crepúsculo dos Ídolos, ou, como filosofar com o Martelo. Tradução de Marco Antônio Casa Nova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. Título no original: götzen-Dämmerung.

NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Título original: Die geburt der tragödie oder griechentum und pessimismus.

REIS FILHO, J. T. Ninguém atravessa o arco-íris: um estudo sobre negros. São Paulo: Annablume, 2000.

SOUZA, Neuza Santos. Torna-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. 1981. 77 f. Dissertação (Mestrado em Psiquiatria) Instituto de Psiquiatria, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1981.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. São Paulo. Disponível em <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>. Acesso em: 08 de abril de 2008.

_____. Desvio para o inominável. Seminário Cildo Meireles. Tempos e espaços: Estética / Ética como Estética. - Inserções e circuitos. 2008. (Seminário).

_____. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Ed. UFRGS, 2006.

_____. Novas figuras do caos: mutações da subjetividade contemporânea. In: FONSECA, T. M. G.; FRANCISCO, D. J. (orgs.). Formas de ser e habitar a contemporaneidade. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000.

_____. Memória do corpo contamina museu. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/pt>>. Acessado em 10 de janeiro de 2008.

_____; GUATTARI, Felix. Micropolítica: cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

ROSE, Arnold. Negro: o dilema americano. Tradução de Leônidas Gontijo de Carvalho. São Paulo: IBRASA, 1964. Título original: An American Dilemma de Gunnar Myrdal.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. Políticas do Corpo. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. A invenção do ser negro. São Paulo: Pallas; Rio de Janeiro: EDUC, 2002.

SANTOS, Wanderley Moreira. A Relação Entre o Fracasso Escolar e a Discriminação Racial na Escola Pública. IN: LOBATO, Wolney; SABINO, Cláudia (orgs.). Iniciação Científica: destaques 2004. Belo Horizonte: PUC Minas, 2005. P, 153-164.

SAWAIA, Bader (org.). As Artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

SILVA, P.O.S.; SANTOS, M.S.C.; SOARES, M.. Informações na web. Permuta de informações acadêmicas em ambientes não convencionais: o caso Orkut. Disponível em: <<http://infocultura.info/rabci/node/101?ssc=1,2>>. Acesso: 14 de janeiro de 2009.

SOARES, Lúcia Carmem. Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX. São Paulo: Editora Autores Associados, 2002.

SOARES, Suely de Brito Clemente. CiberEduc : construção e desenvolvimento de uma comunidade virtual de aprendizagem colaborativa das TICs, aplicadas ao fazer diário de bibliotecários de universidades brasileiras. 2006. 277 f. Dissertação (Mestrado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

VIANNA, Hermano. O mundo funk carioca. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

VILARINO, Ramon Casas. A MPB em movimento. 4ª. Ed. São Paulo: Olho d'água, 2002.

WELLER, Wivian. A presença feminina nas (sub) culturas juvenis: a arte de se tornar visível. In: Estudos Feministas. Florianópolis, v. 13, n. 1, p.107-126, jan.-abr. 2005.

PELBART, P. Vida capital. Ensaio de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

ROLNIK, Sueli. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. In: Cadernos de Subjetividade. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduação de Psicologia Clínica da PUC/SP. São Paulo, v.1, n. 2, p.241-251, set., fev. 1993.

_____. "Fale com ele" ou como tratar o corpo vibrátil em coma. Disponível em: [http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecom ele.pdf](http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecom%20ele.pdf). Acesso em: 14 de janeiro de 2009.

_____. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

_____. Desvio para o inominável. In: Seminário Cildo Meireles. Tempos e espaços: Estética / Ética como Estética. São Paulo, 2008.

_____. Os mapas movediços de Öyvind Fahlström. Texto disponível em: <[http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Fahlstr om.pdf](http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Fahlstr%20om.pdf)>. Acessado em 29 de novembro de 2008.

ROLNIK, Sueli. Desentranhando futuros. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.phpsection=8&edio=36&id=423>>. Acesso: em 06 de dezembro de 2008.

_____. Novas figuras do caos mutações da subjetividade contemporânea. In: FONSECA, T. M. G.; FRANCISCO, D. J. (orgs.). Formas de ser e habitar a contemporaneidade. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000.

ZAN, José Roberto. A sonoridade da banda black rio. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/robertozaan.pdf>>. Acessado em: 05 de dezembro de 2008.

ANEXO 1

ENTREVISTAS

Entrevista 1

Entrevistada: “Fabiana”

Há quanto tempo você dança?

Há quatro anos e três meses.

Qual é a sua escolaridade?

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

Qual é a sua relação com o *breaking*?

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

Como foi o seu primeiro contato com o *breaking*?

Foi através do Pedro e do David. Estávamos na mesma escola e eles começaram a dançar no intervalo das aulas. Aí, eu gostei e achei muito interessante, e eles me convidaram para treinar com eles. Na época, os treinos aconteciam numa outra escola. Eu fiz uma primeira aula e fiquei, mas logo desisti. Depois de um ano eu fiquei sabendo que o David estava dando aula aqui no Recanto e eu vim treinar.

Você consegue identificar na sua história de vida algo que possa ter lhe feito buscar o *breaking*?

O que me influencia é o descaso que muitas pessoas têm do *breaking*. Essa é a mesma sensação que eu tinha já antes de entrar nele. Eu

queria jogar futebol e meu pai não gostava. Era um preconceito muito grande por parte dele. O futebol e o *breaking* só são aceitos para homens, não para as mulheres. Aí eu tive que parar de jogar bola, porque ele não gostava. ‘Pow, o *breaking* é outro preconceito. É desprezado por grande parte da sociedade hoje’. Aí vi que eu estava muito dentro do *breaking*, pelo fato das mulheres não poderem fazer determinadas coisas, e só os homens podem. Acho que foi isso que teve mais influência na minha vida.

Hoje como estão as mulheres no *breaking*? Que espaço ocupam nele?

Na verdade eu estava fazendo essa pergunta para mim mesma. Hoje a maioria das meninas no Brasil está descartada. Se há uma roda de homens, as meninas ficam até inseguras de entrar, porque elas têm medo de serem desprezadas ou até mesmo de serem humilhadas. Então, elas já se isolam num ambiente só de meninas e/ou só de homens. É difícil uma menina entrar e competir com um cara, como num campeonato. É muito difícil. Isso é por causa do preconceito e falta de incentivo. Ao invés de serem incentivadas, são desencorajadas. Até mesmo no movimento das mulheres, existe muito disso. Hoje em dia o número de meninas está caindo muito.

O que acontece? Por exemplo, a menina que vai para a roda com os meninos, corre o risco de ser maltratada, vamos dizer assim?

Maltratada eu não diria. Se o *b.boy* está dançando e ela entra na roda, ele não vê o trabalho que ela está fazendo e sim a aparência dela. Há uma perda de respeito, aí por mais que esteja errado o movimento que ela está fazendo o cara não tem a capacidade de chegar e falar: “pow, está errado, não faz isso, não é por aí”. No entanto, ele simplesmente diz: “parabéns, continue assim...” Isso faz com que as meninas desanimem, pois perdem a motivação, perdem o incentivo. Por exemplo, no sábado passado, um rapaz não estava vendo a menina pelos seus movimentos, e sim por sua aparência. Ele dizia: “nossa que

linda, que gatinha”! No entanto, ele não via o que ela estava fazendo. Isso desanima. ‘Pow, vale o que estou fazendo ou a minha aparência?’ A maioria pára por isso. Além de não ter incentivo, ainda é vista por sua imagem. Com mulher tem muito disso. Eles dizem que não tem, mas tem. Muitas meninas que eu troquei idéias estão parando por causa disso. Elas não têm motivação e não tem nada que as animem. Outras simplesmente entram na roda, fazem o que tem que fazer e saem fora. No entanto, quando tem uma roda só de meninas elas se sentem mais a vontade. Mas têm meninas que não convivem umas com as outras. Excluem-se e vivem só no mundo delas. Percebi muito isso de um tempo para cá. Deu para entender?

Que força você identifica que esteja presente quando você está dançando? O que você sente na hora que está dançando?

A energia, até a negativa, me dá muita força. Ao mesmo tempo, o som e as pessoas que estão do meu lado e me apóiam. Isso é o suficiente para mim.

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

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

Você consegue identificar que situação é essa?

Preconceito. Esse preconceito, esse desprezo. É isso que me dá muita força. Por exemplo, nesse campeonato que fui no sábado, uma mocinha me disse que iria ter um campeonato de *b.girls* que ela está organizando. Então um rapaz disse: “legal, agora vai ser bom para vocês treinarem”. Isso foi muito importante para mim, mas ao mesmo tempo muito triste, porque ao invés dele incentivar, ele quis ferir, ferir

mesmo. Então as meninas só vão treinar quando tem campeonato? Eu quero treinar para mostrar que não é assim que as *b.girls* querem ser vistas. É mais ou menos por aí.

Já houve campeonatos só para *b.girls*?

Não. Vai ter um agora que essa menina do Projeto Casulo está organizando. No ano que vem, eu pretendo fazer um só de *b.girls*, mas futuramente quero organizar um encontro de hip-hop só de mulheres, por causa desse desprezo mesmo, pela falta de incentivo que elas têm. Hoje eu não vejo mesmo, só fora. Aqui no Brasil, não.

Qual a diferença entre a roda e o racha?

A roda é quando você está apresentando seus movimentos, é como se fosse um treino. Você está apresentando tudo o que você treinou nos dias e na batalha. É como se você estivesse enfrentando uma pessoa, disputando dentro do nível de cada um. Vamos supor que eu queira competir com ele ou com ela para saber como está o meu nível e ver quem vai ganhar. Já na roda é uma apresentação, um encontro mesmo, uma união. Na batalha é disputa de níveis.

Você sente diferença no corpo quando está na roda e ou quando está na batalha?

Na roda é mais descontração, você está se curtindo, você está se apresentando e o outro está se apresentando para você. Mas na batalha não. Você fica com medo e inseguro com o que a pessoa vai te passar, os movimentos que ela vai atacar. Às vezes você começa a dançar errado e às vezes nem parece que é você, por essa insegurança e medo.

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

É essa energia. Quando você fica muito preocupada e com medo, você joga tudo para o alto. Desculpe a expressão, “foda-se vou jogar tudo

pro ar e vamos encarar”. Então já mudam a sua aparência, a sua postura. Você fica mais agressivo na dança. Ou é um som que te agrada e você fica feliz. É como um mal querendo se libertar.

Você não pensa na hora da dança?

Não. Algumas partes do movimento eu penso, mas quando a pessoa está comigo eu não penso. Na batalha não tem como pensar. Se eu pensar: “é meu amigo, é minha amiga”, eu não consigo, mas agora se eu colocar uma postura: “eu não conheço esse cara, eu não conheço essa mina e eu quero detonar eles”, aí já era. Eu fico mais séria mais segura do que eu vou fazer.

Na roda ou no racha, você faz os movimentos que são necessários ou você cria algo no meio dos movimentos? Eu quero saber se o treino é ligado ao racha ou à roda.

Da minha parte eu danço mais com a improvisação, mais *style*, mais movimento. Tem coreografia e também improviso. Se eu entrei na roda na primeira vez, na segunda vez eu não vou saber o que eu fiz. Os movimentos de dificuldade eu sei, mas no *free style* eu não consigo dançar de forma coreografada.

O que você chama de improvisação?

Criar na hora. Vem na sua cabeça, você já expressa na hora. Você não expressa aquilo que treinou ao longo da semana. Eu treino pouco a pouco as dificuldades que eu sei que eu vou ter no momento da roda. Se for mais resistência eu travo, mas *free style* é tranquilo e vem na hora, por meio da energia e da empolgação. Mas é errado isso. É errado a improvisação.

Não é permitida a improvisação?

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

posso. Aí eu não tenho controle.

É preciso saber o momento que você improvisa e o momento em que você cria?

Numa batalha, as pessoas dançam mais coreografadas, mas tem improvisação também. É uma mistura.

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

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

Você faz alguma relação do *breaking* com a discriminação racial ou contra a mulher?

Racial nem tanto, mas preconceito contra mulher sim. É como eu te falei no começo. Se o homem falar hoje que está muito aberto, que os dois estão unidos é mentira. Muitas vezes não estão unidos. Não é nem por causa de sexo, mas de força, de ação. A mulher quer se manifestar, quer o espaço dela.

Mas me parece que você busca um certo lugar dentro do *breaking*. Você acha que é possível transportar isso para a vida de modo geral, no que se refere à relação das mulheres com os homens, por exemplo?

Sim. Por exemplo, hoje eu estou lendo sobre o movimento feminista, não só dentro do hip-hop, mas de modo geral. Eu vejo que não são só as meninas do *breaking* ou do hip-hop que estão passando por isso, mas também as que estão fora. Elas não têm a oportunidade de falar, de se expressar. Elas se inibem, se sentem muito inseguras. Isso é igual no *breaking*. Poucas meninas têm a capacidade de chegar e falar, de questionar. Se eu fizer essas ações, acho que vai mudar no geral. Eu comecei a ler “Mulheres em Movimento” e vi fotos das

mulheres em combate. Eu achei muito interessante porque elas têm problemas, passam por dificuldades e nem por isso elas ficam dentro de casa reclamando: “pow minha vida tá isso, tá aquilo, eu sofro preconceito, eu não tenho condições boas de vida, não tenho um bom salário”. Elas vão em frente, elas questionam, elas vão atrás. Hoje eu vejo no *breaking* muitas meninas reclamando que não têm espaço, que sofrem preconceito, só que elas não estão fazendo nada para mudar isso. Eu fico muito triste. Qual a diferença? Não tem diferença alguma. Todas sofrem o mesmo preconceito. Porque só um lado está lutando e o outro não? Isso já vem de anos e pelo o que eu vejo não só no *breaking*.

No Brasil o *breaking* tem uma representação muito grande e não necessariamente ele está associado diretamente ao hip-hop. É isso mesmo?

Isso que você falou é legal, porque se eu falar que faço parte do hip-hop, eu estou mentindo para mim mesma. Estou sendo sincera. Eu não vou para show de rap, eu não vou ver o festival de discotecagem de DJs. Eu acho muito interessante o grafite. Eu estou começando a conhecê-lo agora e estou gostando muito, mas o DJ e o rap, não. É muito raro num evento de *breaking* juntar os quatro elementos. O que mais está crescendo dentro do hip-hop é o *breaking*. E porque os outros elementos não se unem para que todos possam se erguer? Cada um fica isolado no seu canto como se não fizessem parte deste movimento. Como eu posso dizer isso se não estou dentro dos quatro elementos?

Você tem alguma hipótese do porque que o *breaking* vai criando um movimento próprio?

Se eu ficar falando da mídia, eu vou generalizar. Quando o hip-hop cresceu todos estavam unidos, mas hoje o que mais cresce nos Estados Unidos e aqui é o rap. O DJ está buscando um caminho sim, assim como o grafite e o *breaking*. Há uma enorme quantidade de

pessoas dançando, mas não há cursos para formação de coreógrafos, e nem grandes companhias de dança. Cada um foi crescendo por si, é isso o que eu vejo. Antes, todos estavam lutando pelo mesmo ideal, hoje não. Querem subir independente de quem esteja lá embaixo. “Eu quero subir, eu quero é poder, poder da mídia, eu quero é ficar famoso, comprar um carro, comprar uma casa, eu quero é consumir”. O que um *b.boy* quer é ter uma boa alimentação, um bom espaço para treinar. Eu quero ser de um grupo de *breaking* bem forte para representar o Brasil lá fora. Quando tem apresentação de um DJ, por exemplo, ninguém vai, eu não vou. Do jeito que está hoje eu não vou. Prefiro ficar na minha, olhar, prestar a atenção, porque eu me decepcionei com o que eles estão fazendo hoje. O DJ se resume naquela base. Tem as variações, mas eu não as sinto muito, pois não estou acostumada a ver todos em conjunto. Já o rap eu não gosto pelas mensagens que eles passam. Isso já me desanima e eu fico na minha. No que eu mais estou ligada mesmo é no grafite, que está se expandido, e está muito bom. É muito triste eu dançar e esse elemento não fazer parte do hip-hop. Se eu falar que a culpa é toda minha estou enganada. Eu fiquei muito triste quando, por exemplo, a gente organizava aqui vários eventos como “Os Rivals” e não juntamos todos os elementos. É uma falha. A “Casa do Hip-Hop”, por exemplo, está há mais de cinco anos em Diadema e sempre que eles fazem festa estão todos os elementos unidos. Nesse campeonato que eu fui sábado, eu vi o grafite, vi o DJ e vi o *breaking*, mas não vi o MC. Eu só vi um rapaz apresentando o evento. Então, você vê essa falha das pessoas que estão dentro de cada elemento do hip-hop.

Que importância o *breaking* tem na sua vida?

Com o *breaking* eu tenho uma liberdade de me expressar. Eu não gosto muito de falar, mas com o *breaking* eu consigo transmitir tudo aquilo que eu poderia estar falando. Para mim, o *breaking* é uma ferramenta que eu uso para mostrar às pessoas a capacidade e o poder que ele tem e que eu também tenho. Agora por ter meu próprio

dinheiro, eu me sustento dentro do *breaking*, dentro do social, do trabalho que eu faço. Trabalho com crianças que não têm nada, que correm risco de vida. Aqui é uma área de risco social muito grande. Eu uso o *breaking* para tentar animá-las, deixá-las felizes, não deixar que elas fiquem com tantos problemas. Problemas todo mundo tem, mas pela idade que elas têm não precisariam passar por tanta coisa negativa. Então, eu acho que o *breaking* está sendo muito importante para mim por isso, pela transformação que estou fazendo, que estou multiplicando.

Eu reparei que pelo menos em São Paulo há uma diferenciação entre a dança das *b.girls* e a dos *b.boys*. Deu-me a impressão de que os meninos fazem mais movimentos de força e de resistência e a dança das meninas é mais gingada. É isso?

As meninas são mais *free style*, mais estilo, mais ritmo. Aqui em São Paulo, nessa região mesmo, eu vi muito isso, mas minha visão mudou muito depois que eu conheci as meninas de Santa Catarina no campeonato em Campinas. As *b.girls* estão evoluindo demais lá fora. Até movimentos de resistência, de *power move*, variação de força e de braço as meninas estão fazendo. Para mim, as meninas de Santa Catarina são ginastas, são impressionantes. Aqui as meninas são mais dançantes, *free style* mesmo. Essa diferença que você vê é enorme. Funciona assim: as *b.girls* pegam os movimentos que só as mulheres têm. “Eu vou treinar aquilo que aquela menina está fazendo”. Já o homem vai fazer aquilo que o homem está treinando. O *b.boy* faz aquilo que o outro está treinando, por isso é que tem essa diferença. Se eu entrar numa roda eu sei muito bem o que uma *b.girl* vai fazer. Isso está definido da mesma forma para um *b.boy*. Agora eu estou começando a mudar um pouco isso. Eu estou treinando o mesmo movimento que os meninos treinam. Porque, se eu ficar no mesmo movimento que as *b.girls* estão, eu estarei perdendo sempre e vai ficar essa diferença e não pode acontecer isso. “Pow, homem tem mais força do que mulher. Meu, é mentira!” A questão é de equilíbrio e

de resistência, de treinar todos os dias, ter um bom preparo, ser mais responsável no seu treino, como os meninos falam comigo: “se alimenta bem, treine corretamente, faça exercício de resistência”. Estou evoluindo. Ainda está pouco, mas eu vou chegar lá. É essa diferença que eu vejo que está dividindo o mundo.

Como você percebe o pensamento do *b.boy* e da *b.girl* na dança?

Pelo que eu percebi os *b.boys* têm um objetivo: chegar, treinar, treinar, treinar, participar de um campeonato e vencer. Antes eu tinha esse pensamento: “eu vou treinar, treinar, mais para mim. Eu vou dançar, por dançar, mas não é bem assim”. Então, para você concorrer a um campeonato você terá que se dedicar e ter um treino forçado. A maioria das meninas não faz isso.

Então elas ficam dançando para elas mesmas. É isso?

Isso mesmo. Para elas mesmas, é sério. Por isso quando há campeonato de *b.boys*, não tem muitas mulheres. Se tiver campeonato de *b.girl* poucas participam porque muitas não têm a capacidade de entrar na roda e mostrar realmente o que fazem. Até eu às vezes fico insegura e com medo de algum *b.boy* chegar em mim, questionar o que estou fazendo e me rebaixar. Depois do que eu ouvi no sábado foi um incentivo. Agora não vou deixar ninguém mais me rebaixar. Se for para me questionar, terá que questionar o que estou fazendo para que eu possa evoluir. Se não for para melhorar, não vou ouvir mais.

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

Eu acho isso legal porque eles estão vendo e entendendo o que você está fazendo, e às vezes a pessoa de fora olha muito mais do que você

acha. É interessante isso. Mas você chegar e falar: “pow, tá errado o que você está fazendo, está ridículo, muda isso. Você está fazendo isso para quê? Você não é mulher? Treine os movimentos que são para mulheres, pow”! Pelo amor de Deus, tem essa regra agora? Existe agora estilo de menino e estilo de menina? Tem *b.boy* ignorante que fala isso, me revolta. Poucas *b.girls* hoje têm vontade de continuar. A união dos *b.boys* é muito grande, é muito forte. Mas entre as *b.girls* é cada uma por si. Isso me dá mais força e mais energia para continuar lutando contra esses obstáculos, porque eu não gosto de nada fácil, gosto de quebrar muito a cara. Mas quando eu consigo aí eu falo: “foi bom, se eu não tivesse tentado eu nunca teria conseguido”. Eu me senti muito mal enquanto *b.girl* dentro do meu grupo em Campinas no racha com a Amazon, aquela *crew* de Belém do Pará. Eu não entrei, eu simplesmente fiquei atrás da parede, e a parede era os meninos. Eu me senti insegura com muito medo da forma com que eles atacariam. Foi horrível para mim.

De que maneira você acha que o *breaking* pode ajudar essas mulheres?

O *breaking* é uma modalidade muito forte porque tem muitas linguagens de dança nele e essa força, essa resistência que o break exige nos movimentos faz com que a mulher tenha valor, amor e sentimento. É uma inspiração para muitas, porque da mesma maneira que eu vejo as mulheres lutando contra os homens machistas, que não entendem o lado delas, no *breaking* acontece a mesma coisa. Poderia haver uma união de mulheres de várias áreas contra o machismo. O *breaking* poderia ser um canal para isso. Muitas não o conhecem porque não foram apresentadas a ele.

Você está dizendo que o *breaking* pode ser uma forma de marcha contra o machismo?

Pode e muito. O *breaking* pode lutar contra o homem, contra a mulher. Todo mundo pode se unir, claro. Nessa divisão, as mulheres

têm medo de falar aquilo que elas pensam, mas o homem não tem tanto receio. O homem chega e fala, doa a quem doer. Ele já tem essa facilidade, mas a mulher não. Já as *b.girls*, poucas têm essa coragem de chegar. “Vou detonar agora e já era, vamos lá, é agora”. Com elas não tem isso. Para o homem, nossa, é muito fácil. Então, é isso que falta, os dois marcharem. Mas é preciso que as mulheres marchem mais. Eu falo muito do machismo, mas tem preconceito entre ambas, não tem união. Mesmo com diferenças na roda, os *b.boys* se cumprimentam, se abraçam e trocam aquela idéia ao sair dela. Já para uma *b.girl*, estar na roda e fora dela é a mesma coisa. Elas levam muito para o pessoal. Como é que as *b.girls* querem se unir para mudar o pensamento dos *b.boys* se elas nem se entendem? Eu tenho treta com meninas que eu nem sei o porquê. Elas encaram de outra maneira o jeito de eu mostrar toda a minha fúria quando eu estou dançando. Já os homens não. Essa diferença é aqui, depois já era. Para as meninas não, é complicado.

Estou vendo.

Eu também, mas o *breaking* também pode ser um meio de manifestação contra a sociedade.

É por isso que você anda estudando os movimentos feministas?

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

O que você está chamando de pressão?

Toda a pressão que o homem recebe do trabalho, ele descarrega na mulher. É nesse momento que ocorre a violência. Eu vivo ao redor disso, mas nunca quis aceitar isso.

E você aceita hoje?

Não, e hoje está pior. Eu estava vendo as ações dos *b.boys* e das *b.girls* e não estava valendo de nada, então eu comecei a conhecer o movimento feminista. Isso só aconteceu quando eu participei dos encontros de um movimento anarco-punk na Liberdade e na República também. Lá tinha uma revistinha chamada “Mulheres Feministas”, que contava a história de mulheres que revolucionaram o mundo do anarco-feminismo através das gerações. Não sabia disso, é muito escondido. Nossa, eu não acredito que as mulheres lutaram com força, com lealdade para tentar mudar o futuro. É muito bonito isso. Mudar para aliviar a dor que a gente está sentindo hoje. Muitas morreram, e hoje ninguém está fazendo nada? Eu comecei a estudar e eu vi que eu tinha uma visão muito ruim da mulher.

Você tinha?

Eu tinha. Sempre se mostra que a mulher é usada como objeto. Eu não quero ser objeto de ninguém. Jamais eu quis isso. Meu pai pensou que iria me criar até os 18 anos e depois ia arrumar um homem para eu casar, para construir uma vida e viver assim. Eu não queria isso. Eu queria construir a minha vida, trabalhar, crescer e ter as minhas coisas para depois, se caso acontecer, eu me envolver, mas seria consequência e não assim de cara. Eu vi que o movimento feminista foi um dos caminhos para mim e eu estou começando a fazer minha parte. Troco idéias com as meninas, as *b.girls*, sobre isso. A gente estava conversando uma vez e eu disse para elas que elas têm que expressar o que estão vendo dentro do *breaking*. Espero que tenha *b.girl* que veja da mesma forma que eu, vendo que ao mesmo tempo em que está crescendo o movimento do *breaking*, o movimento das *b.girls* está caindo. Poucas *b.girls*, no decorrer dos anos no *breaking*, têm valor. Na história do *breaking* há poucas, como “Azauana”, “Hocavela”, da década de 80, e umas meninas da China que esqueci os nomes, mas essas são as minhas referências. Não tem

história do movimento das *b.girls* no *breaking*. Está faltando e é isso que eu vou começar a buscar, a entender, a conhecer e tentar mudar. Aqui as meninas estão começando a entender. Eu estou bolando um pequeno questionário para ver o nível das *b.girls*, como elas se vêem hoje, como vêem as outras meninas dançando e qual a opinião delas diante do preconceito que vivem. Tem muita coisa que a gente está tentando fazer com os vídeos. Criamos um blog, o “Articulando B.Girls”, com essa idéia de movimento feminista.

Então tem um movimento surgindo das *b.girls*?

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

Tem mais alguma coisa que você gostaria de pontuar?

Quero falar sobre a minha *crew*. Eu gosto do grupo porque ele dá essa explosão para acabar com a história de que você é do hip-hop só se estiver com aquele rótulo lindo e maravilhoso. Se você não tiver aquela determinada roupa, você não faz parte do hip-hop. Quebramos isso. Colocamos dentro do *breaking* o movimento punk, temos uma influência dos índios, dos negros e começamos a entender que para fazer parte do movimento hip-hop, temos que ser nós mesmos. Eu não posso ser aquilo que está colocado para eu ser. Então, é mais ou menos por aí. Agora precisamos do movimento feminista para que as pessoas entendam que as mulheres têm o seu valor, e que somos independentes.

Fim da entrevista.

Entrevista 2

Entrevistado: ‘Lucas’

Você já me disse que não é um *b.boy*. Como você se define e o que te diferencia de um *b.boy*?

Crew dance tem vários estilos. Quando você fala em *crew* dance é o mesmo que você falar sobre dança de salão e outros estilos que têm ramificações. Como na dança de salão tem a salsa, tem o tango, tem a gafieira. Então, na *crew* dance têm vários estilos também: tem o *breaking*, que são os *b.boys*; tem o *locking*, e quem dança o *locking* é *locker*; tem *popping*, tem *house*. Eu danço mais *locking* e *popping*. Para definir, o *locking* é um estilo que tem mais influência dos anos 60 e tem mais a ver com a raiz da *crew* dance em geral. É mais ‘suingado’, tem todo um movimento de braço, de apontar e de palmas. Já o *popping* é aquele que tem mais contrações musculares do tipo robô e o *breaking* é mais no chão, que é o mais famoso.

Então você se define como?

Locker e popper. O *Locker* e o Popper andam sempre juntos. O pessoal também chama de *Funk Styles*.

Você faz parte de alguma equipe?

Sou um dos integrantes do “Grupo G” e diretor do “Grupo P”.

Quanto tempo você está em cada um deles?

Comecei como aspirante no “Grupo G” em 2001 e o “Grupo P” nós começamos em 2003.

Comente a sua trajetória na dança.

Eu comecei em 1999 dançando *breaking*, mas era coisa de criança. Eu ia aos treinos dos meninos e uma vez ou outra, eu treinava com

um amigo que antes tinha um grupo, mas depois ele começou a treinar *free style* sozinho. Ele começou a treinar perto de casa, mas eu ia lá só para ver. Por eu ser muito tímido, não me jogava tanto. Como era só ele e meu primo, ele me ensinava algumas coisas e aos poucos foi indo e ele começou a me levar para as festas, para os grupos. Foi assim que eu conheci o “Grupo G”. Eu não tinha lugar para treinar, eu comecei a ‘tampar buraco’ lá: se alguém faltava, eu cobria. Eu tinha facilidade para pegar coreografia, então eu comecei a fazer parte desse grupo.

Qual é a sua relação com o *breaking* e com o *locking*?

Cada vez mais estou envolvido por isso. A vida que eu tinha antes era diferente da de hoje, profissionalmente e socialmente. Quando eu saio de casa é para dar aula. Quando eu vou para uma festa é para dançar. Quando eu saio com amigos, são amigos da dança ou do grupo.

Você dá aula todos os dias?

Agora sim. É minha fonte de renda.

Você dá aula só aqui no Sumaré?

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

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

Eu sempre andava com o meu irmão, a gente andava de skate. Perto da minha casa tinha um Itaú e o pessoal dançava na frente, tinha tipo um *hall* coberto. Isso em 1993. E depois esse lugar no Itaú ficou histórico. Algumas pessoas famosas saíram de lá. Os *breakers* saíram de lá e hoje eles fazem o “Master Crew”, que é o melhor campeonato

de *breaking* do Brasil. Vai acontecer em dezembro. Esse Itaú fica lá no Carrão. Meus amigos sempre iam e eu tinha vontade de ir vê-los treinar *breaking*. Eu fui uma ou duas vezes e aprendi umas coisinhas bestas e depois passou. Depois que eu comecei a dançar em 99 é que veio o *flashback*: eu já dancei lá, eu reconheci. Minha mãe hoje me diz: “você sempre gostou de dançar”. A minha família tem o costume de dormir de madrugada e na TV Cultura, não sei se ainda passa, mas passava sempre musicais, espetáculos da dança e isso era sempre de madrugada. Eu acho que a minha ligação é com a dança em geral. Eu sempre quis dançar e o *breaking* apareceu na minha vida e fui me envolvendo cada vez mais.

Você nunca fez nenhum outro estilo de dança que não fosse o *breaking*?

Fiz algumas aulas de sapateado, mas sempre fiz *crew dance*. Eu já fiz um pouquinho de tudo.

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

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

Você já relatou que sempre esteve ligado na dança. Você agora consegue relatar algum/alguns fato(s) na sua vida que esteja(m) presente(s) na sua dança?

As festas de família. Minha família é muito ligada na cultura negra. Tínhamos um amigo, o Fernando, que era tipo um DJ e colecionador de discos. Quando chegou o CD, ele jogou tudo fora e comprou tudo em CD. Era ele quem tocava nas festas. Quando eu comecei a dançar,

eu ia às festas de *breaking* e escutava as mesmas músicas das festas de família. Acho que desde essa época, já havia uma identificação.

Que festas eram essas?

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

O que as pessoas dançavam?

Era música negra e o pessoal dançava passinho.

Quando você está dançando o que você consegue perceber no seu corpo? O que você pensa quando está dançando ou o que acontece? Que força que você acha que está presente em seus movimentos?

É meio estranho isso e difícil de explicar, porque o *locking* e o *popping*, mais do que o *breaking*, são mais sentimentais mesmo. É legal você perguntar isso porque eu não danço mesmo quando não toca uma música que eu não goste. Tem festa que eu vou e não danço, mas tem festa que eu vou e dá vontade de dançar a noite inteira. É coisa de entrega mesmo. Quando você dá o primeiro passo parece que você sai daquilo e entra num estágio de alfa e volta. Você vai prestando atenção na música até sair. Se você observar o *locking* tem muito disso. Dá para ver o corpo fluir com os movimentos naturais, não sei como explicar direito para você.

Do que você precisa para dançar?

De tudo: do clima da festa, do meu clima, das pessoas com que estou numa festa. Se eu estou com meu grupo numa festa e está todo mundo curtindo numa legal, danço diferente, faço coisas mais naturais. Quando tem algum dançarino que é meio rival, faço movimentos mais fortes. É uma coisa mais ensaiada, mas quando eu estou com meus amigos, é uma coisa mais espontânea, é como se estivesse num baile mesmo.

Faça uma diferença do que é uma roda, o que é o racha e o tipo de sentimento que está envolvido neles.

Vamos dar um exemplo assim: roda e racha, ou você dança com os amigos ou racha. É como o futebol. Um jogador joga pelada na praia com os amigos por prazer e depois ele enfrenta um jogo Corinthians X Palmeiras. Ele vai jogar com o mesmo prazer, mas vai dar o máximo dele. Então, na roda é a mesma coisa. Na roda, eu só vou brincar, eu não quero fazer nada para impressionar. Eu só quero curtir, mas isso também vai impressionar as outras pessoas. Porém, quando você vai para uma batalha, um campeonato, é diferente, você vai disputar. Isso também pode acontecer numa roda. Quando aparece um cara que desafia você e aponta na sua cara, você tem que dançar, tem que ir lá e mostrar que você é o cara mesmo. Você tem que fazer os movimentos que ensaiou coisas de impacto mesmo. Quando a gente está na roda, a gente não faz nada de mais, a gente guarda tudo na manga. Quando vêm os caras, solta aquele ranço, né!? Mas não é o sentimento que eu gosto. É difícil eu entrar em batalha. O racha é mais natural entre os *b.boys*. Já no *locking* e *popping* não tem tanto. Acho que a diferença é essa: quando você dança para rachar, você tem que mostrar que é o melhor mesmo e quando é a roda, você vai e dança.

E qual é a diferença no palco?

No palco é mais artística mesmo. Tem mais interpretação, é mais ensaiada. Realmente tem o tema que a gente trabalha. O grande diferencial é o grupo, então, se só você acertar não vai dar certo. Vai ficar uma coisa mais homogênea, têm marcações, porém é mais fria, porque você está no palco e as pessoas, longe. Mas é uma coisa que eu gosto também. É uma parte artística que você trabalha. Você presta atenção na música, nas formações no palco, nos dançarinos, na luz, no tema que você vai trabalhar.

Como você percebe o racha?

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

O que você está chamando de distorcer?

É o que sai do conceito original da dança *breaking*. Só treinar movimento e esquecer a dança, entendeu? Para o leigo não importa se o cara dança no ritmo, se ele tem estilo. O importante é se ele gira, se dá mortal, se ele faz contorcionismo. É o que os *b.boys* da nova geração fazem né?! Então você vê muitos campeonatos e acha que está vendo um *Cirque de Soleil*. Não estou dizendo que é ruim, só que para mim, aquilo não é dança. Muitos campeonatos são assim, muitas crianças vêm, vão começar e terão aquilo como referência, perdendo o lado cultural, que é dançar por prazer mesmo, o que para mim é mais importante. É o que tento levar para os meus alunos. Respondi, será? Se não, pode me perguntar de novo.

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

Acho que é o mesmo espaço. No *breaking*, no *popping* em geral, como no *style* é uma cultura um pouco agressiva entre aspas, tem coisa de mais atitude. Então eu acho que isso espanta mais as mulheres. Mas eu não acho o meio machista. Só é mais radical, como nos esportes

radicais tem mais homens. O hip-hop é assim e tem menos mulheres por isso. Mas as portas estão se abrindo para mais mulheres e é uma cultura que está saindo cada vez mais do gueto, de um circuito mais fechado. É um pessoal mais de cabeça aberta: você chega numa festa de *b.boys*, de calça jeans justa ou com um estilo nada a ver, ninguém vai te olhar torto. Antes era assim, tudo em estilo padrão: agasalho, touca, e se entrasse alguém diferente, eles iriam olhar e achar estranho. Agora, se tem uma pessoa nada a ver, é lógico que essa pessoa não dança, está ali para apreciar. Eu acho isso um ponto positivo.

Você faz parte do hip-hop?

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

O que é preciso para ser um *locker*? Ou um *b.boy*?

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

Dentro do grupo que você participa, eu queria saber como é o seu processo de diferenciação, como é o Lucas e como se diferencia dos outros?

Sou o único gay da companhia (risos). É uma grande diferença. Mas

isso não faz tanta diferença. Eu não vivo no meio gay, mas há várias coisas que eu faço que são diferentes. Eu era o mais novo, hoje sou o segundo mais novo e eu entrei muito jovem. Quando eu comecei a ensaiar com eles, eu tinha 17 anos e o segundo tinha 24. Eu sempre fui o novinho. O pessoal me chamava de filhinho. Sempre teve esse lado paterno, eles cuidavam de mim. Eu comecei a sair de casa por causa da companhia. Como todo domingo tinha ensaio, comecei a sair para o mundo e até parei de ir à igreja.

De que igreja você era?

Eu era evangélico. O Bruno, um menino com quem eu fundei o Funk “Grupo P”, definia o Lucas assim: gay, tatuado, vegetariano e preto.

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

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

E quanto a ser gay? Como você se percebe?

Você diz se tem algum preconceito?

Sim.

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

Eu o conheci em Campinas. Ele é muito próximo do pessoal da Crew X.

Então, ele foi o meu primeiro namorado. Em 2002 que a gente namorou. Muita gente sabia que a gente namorava, mas a gente nunca teve nada de preconceito. Ele tinha alguns problemas porque era meio porra louca, mas nada muito sério. Muita gente o respeita. Todo mundo fala que hip-hop é um meio machista, mas eu não acho. Eu que estou dentro, não acho. Talvez se fosse no rap, seria um pouco mais, não sei. Eu acho que é uma questão de atitude. Acho que no rap é mais fechado. Mas muitas pessoas falam por não terem contato próximo. O fundador da companhia é um cara assim, tradicionalzão (sic), ele fala das coisas que não concorda muito, mas me respeita totalmente. Ele tenta me convencer a todo tempo. Muitos dos meus amigos aceitam, mas sempre pegam na brincadeirinha: “hoje é a sua cura”, mas brincando. Se eu chegar com um namorado, eles irão tratar com maior respeito. Eu acho que tem algum preconceito como tem no mundo em geral, e não é só do hip-hop.

O que é mais complicado para você: a questão racial, a questão de classe ou ser gay? O que te incomoda mais?

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

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

Sim. Com a dança eu comecei mesmo a dar valor. Por isso eu acho

legal trabalhar em oficina com criança de baixa renda. O pessoal de classe alta tem o dinheiro. Ter dinheiro, já é uma coisa que levanta seu nariz. Se você achar o seu talento, uma coisa boa em você é o que vai empinar seu nariz. Acho que é bom, dá segurança. Tem uma coisa no mundo que fiz bem, foi encontrar isso em mim. Eu estava muito bicho do mato, não falava, só abria a boca para dar risada, ficava só no meu canto. Aí dei um *up* e comecei a falar mais em público. Com isso fui conhecendo pessoas e fui me envolvendo.

O que você pensa na hora em que você dança?

No palco, uma coisa que eu penso é fazer tudo certinho para passar uma coisa boa para quem está assistindo. É uma coisa que eu gosto. É como se você estivesse assistindo a um filme, uma peça de teatro, um show de música. Uma coisa que eu tenho que tirar das pessoas é aquele sorriso sabe? É legal ver isso. Sai um sorriso sem fazer nenhuma palhaçada. Então, é uma coisa que eu tento passar, uma energia legal quando danço. Tanto para as pessoas se sentirem bem, quanto para você, que fez alguma coisa leve e gostou. Isso que eu faço inspira as pessoas e me fortalece mais. Então, quando eu vou para a roda ou nas festas as pessoas me vêem e gostam. Já nas aulas, eu fico muito feliz quando as pessoas me dizem que eu sou uma inspiração para elas. Na semana passada, um rapaz me disse que sou o pai dele na dança. Eu fui o professor dele no *locker* e hoje ele é um bom *locker*. Inspirar as pessoas é muito legal. Na roda é uma coisa muito especial. É o meu momento, e o que der vontade de fazer, eu faço.

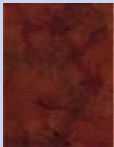
Como você trabalha os movimentos ensaiados com os de improvisação?

Você tem que ensaiar muito a técnica, para quando improvisar, sair um improviso com técnica. Você tem que deixar a limpeza natural em você.

Fim da entrevista.

ANEXO 2

Orkut



:

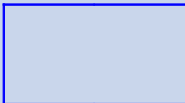
olá,
Estou
fazendo
uma
pesquisa
sobre
break. É
possível
conversar
com vc
sobre
isso?
Obrigado,
Wanderley

14 ago
(16 horas atrás)

apagar

☐

**POD SIM MANO O Q SE
RELACIONAR COM BREAK POD
PREGUNTAR SIM IRMÃO....**



:

*eu dansava em um grupo...
mais eu naum danso la mais...
mais faz o seguinte...
vem aqui no ceu aricanduva
domingo umas 04:00hs
datarde...
ai nóias conversa... fmza...*

15 ago
(2 dias atrás)

apagar

☐

:



:

tenho um grupo sim.
o nome do meu grupo é nômade
e eu ensaio em uma sede aki em
sbc

19:44
(20 minutos atrás)

apagar

☐

:

Eu estarei na estação cultura
sábado á partir das 16h até umas

19h.

Aparece por lá e batemos um
papo, pode ser?
Abraço meu fone é 9251 46 03



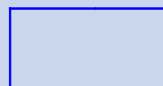
:

19 ago
(1 dia atrás)

Então Wanderley, de q bairro vc é ?
pois eu costumo treinar toda sexta feira
em uma academia...mas antes de
combinarmos algo eu precisaria saber se
vc poderia ir ver os treinos, tenho q pedir
autorização.

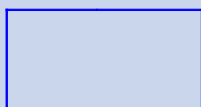
Sobre que assunto seria ???

Me mande um email se vc achar melhor
sobre o assunto ou me adicione no msn
xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx@hotmail.com
Abraços



nós costumamos ensaiar á noite das 5 ás 9

[Responder](#)



:

tenho um grupo sim.
o nome do meu grupo é nômade
e eu ensaio em uma sede aki em sbc

[Responder](#)



no parque do ibirapoera

[Responder](#)



MSN

Dia 20 de agosto de 2007

a.K.a. --> # # says:

então cara....em q posso te ajudar ?

Wanderley says:

vi seu recado no orkut

Wanderley says:

veja só

Wanderley says:

eu faço Mestrado em Psicologia

Wanderley says:

estava pensando que o break, poderia me ajudar nas questões raciais

Wanderley says:

na verdade ainda não tenho perguntas a fazer

Wanderley says:

gostaria de ver algum treino e ver o que pode surgir daí

a.K.a. --> # # says:

hummm...vamos ver se eu entendi

a.K.a. --> # H # says:

há...parabéns mano....é difícil encontrar um irmão buscando algo....tipo uma meta....

Wanderley says:

Obrigado

a.K.a. --> # H # says:

eu sou formado em Logística....não é fácil dançar conforme a música....estudar oq tem q estudar.....buscar um objetivo..

Wanderley says:

e antes iria trabalhar com o movimento hip-hop, mas resolvi focar no break

a.K.a. --> # H # says:

entendi...

a.K.a. --> # H # says:

mas é algum tipo de trabalho pro mestrado ou vc esta buscando atuar nessa area mesmo ?

Wanderley says:

não, trabalho para mestrado

Wanderley says:

a.K.a. --> # H # says:

bom...vamos lá

Wanderley says:

queria saber se tem possibilidade de ver um treino e conversar, antes ou depois

a.K.a. --> # H # says:

então...eu treino de terça e sexta...mas acontece q o meu treino além de só ter eu de negro tem pouca gente....o cenário do break ao menos aki em SP é bem diversificado...pq na realidade é um mundo bem pequeno.....

Wanderley says:

certo

a.K.a. --> # H # says:

eu tenho uma marca de roupas....e a ideologia da minha marca é não ter discriminação de estilos.....e o estilo é o preconceito do Break...não a cor de pele....

a.K.a. --> # H # says:

pra vc ter uma ideia eu treino junto com os Punks....

Wanderley says:

interessante

a.K.a. --> # H # says:

eu noto q o preconceito q rola é entre estilo de se vestir.....mas mesmo assim a gente ta quebrando essa barreira...pq todos os outros grupos respeitam a galera do "Crew X"

a.K.a. --> # H # says:

O "Crew X" tbm é patrocinado pela minha grife...exatamente pelo lance de discriminação

Wanderley says:

entendo

Wanderley says:

é mais ou menos nessa linha que venho pensando

a.K.a. --> # H # says:

tbm tem o lance da discriminação de classe social....

a.K.a. --> # H # says:

mas esse problema tbm ta sendo meio q deixado de lado.....muita gente de classe média ta dançando break

a.K.a. --> # H # says:

e nos eventos não existe esse lance de rico ou pobre....oq rola é richa de grupos.....

Wanderley says:

eu penso em possibilidades que o negro possa ser ele mesmo sem: 1) tentar de o branco e 2) mostrar que sua raça é melhor do que as outras

Wanderley says:

sei. acaba virando moda

a.K.a. --> # H # says:

isso

a.K.a. --> # H # says:

em partes é bom pro movimento....

Wanderley says:

vc acha que isso enfraquece a proposta do break?

a.K.a. --> # H # says:

sinceramente eu não acho....

a.K.a. --> # H # says:

pq quando a pessoa faz por moda ela não se interessa em ir nos eventos, em treinar sempre, em estar no meio....

Wanderley says:

seria muito legal, se conseguíssemos sentar em conversar

a.K.a. --> # H # says:

pra vc ter uma ideia...eu treino com uns japoneses tbm

a.K.a. --> # H # says:

e os pequeninhos até sonham a noite q estão dançando...

a.K.a. --> # H # says:

isso q é legal manja

Wanderley says:

é bem diversificado tanto de classe quanto de raça

Wanderley says:

é legal mesmo

a.K.a. --> # H # says:

aí quando a gente vai treinar os pequenos falam isso...prestam atenção na gentebuscam videos na internet....

Wanderley says:

bom isso

a.K.a. --> # H # says:

isso.....não é um lance racial...e sim de momento....de richa

a.K.a. --> # H # says:

aí acabou a musica ja era....

a.K.a. --> # H # says:

é logico q as vezes tem as confusões...mas eu nunca vi sair porrada em nenhum evento

Wanderley says:

é talvez aí que o confronto racial fique suspenso

a.K.a. --> # H # says:

pode ser

Wanderley says:

a "violência" fica na rincha?

a.K.a. --> # H # says:

violência no extremo sentido não tem....

Wanderley says:

ok

a.K.a. --> # H # says:

pq é como se fosse um jogo...

a.K.a. --> # H # says:

se vc for pavio curto vc acaba perdendo a linha

Wanderley says:

um jogo onde um não pode destruir efetivamente o outro

a.K.a. --> # H # says:

exatamente !!!

a.K.a. --> # H # says:

tem pessoas q além de dançarem muito bem ainda ficam tirando o outro do sério....

Wanderley says:

pois de destrói o outro desaparece, pois preciso do outro para o jogo

a.K.a. --> # H # says:

meu desenhista é desse tipo...

Wanderley says:

risos

a.K.a. --> # H # says:

ele é chato demais.....eu nunca quero rachar contra ele

Wanderley says:

então. Podemos marcar um dia para conversarmos?

a.K.a. --> # H # says:

podemos sim.....

a.K.a. --> # H # says:

em qual bairro vc mora ?

Wanderley says:

Santa Cecilia

a.K.a. --> # H # says:

hummmm.....

Wanderley says:

mas posso me descolar sem problemas

Wanderley says:

deslocar

a.K.a. --> # H # says:

então....tem o treino da companhia sexta feira....mas não é treino de Break

a.K.a. --> # H # says:

eles dançam Freestyle.....

a.K.a. --> # H # says:

eu sou o diretor da companhia e eles tbm tem patrocínio da minha marca

Wanderley says:

não sei o que é, mas tudo bem. Prefiro ir, se possível, no treino de break

Wanderley says:

ou podemos conversar independente disso

a.K.a. --> # H # says:

deixa eu te explicar melhor.....

Wanderley says:

sim

a.K.a. --> # H # says:

eu tenho meus treinos mas muitas vezes eu não posso ir pq tenho outros compromissos....ultimamente estou pegando as sextas pra ficar com o pessoal da companhia....um lugar legal pra te levar seria no treino do "Crew X", mas acontece toda quinta feira em um Lugar chamado "Recanto".....e esse "Recanto" fica meio escondido.....não tem perigo lá.....é q pra vc ir eu acho q vc se perderia

a.K.a. --> # H # says:

la seria o lugar certo pra gente conversar.....mas o pessoal só treina la de quinta

Wanderley says:

entendi

Wanderley says:

É nesse lugar que tem a diversidade de raça e de classe que me disse?

a.K.a. --> # H # says:

desculpe, não entendi a sua pergunta...

Wanderley says:

vc me disse que tem um lugar que treinam japoneses e pessoas de classe média

a.K.a. --> # H # says:

não.....nesse lugar eu treino de terça feira....mas como é na casa de um amigo antes eu precisaria pedir autorização pra te levar lá

Wanderley says:

certo

Wanderley says:

eu poderia ir nos dois?

a.K.a. --> # H # says:

pode sim....

a.K.a. --> # H # says:

fica muito difícil vc ir ate o shop interlagos ?

Wanderley says:

o “Crew X” tem página no orkut, certo

Wanderley says:

não

a.K.a. --> # H # says:

isso

a.K.a. --> # H # says:

olha só...oq meu desenhista acabo de me mandar

Wanderley says:

sim

Wanderley says:

o que ele mandou?

a.K.a. --> # H # says:

<http://www.youtube.com/watch?v=xpgG2e79Wi8>

a.K.a. --> # H # says:

foi mal...

a.K.a. --> # H # says:

rsrs

Wanderley says:

tranquilo

a.K.a. --> # H # says:

mas então...a gente pode combinar de se encontrar ali no shop interlagos e aí a gente vai juntos pro Beja....

Wanderley says:

quanto?

a.K.a. --> # H # says:

aí vc ve o treino deles lá

a.K.a. --> # H # says:

vc vai de onibus ?

Wanderley says:

vou

a.K.a. --> # H # says:

fmz então.....

Wanderley says:

de metro até certo ponto

a.K.a. --> # H # says:

vamos fazer o seguinte...eu vo ver com o Felis o horário do treino lá e te mando um email...ou senão a gente vai se falando no msn

a.K.a. --> # H # says:

de metro vc pode ir ate o jabaquara e la do terminalzinho vc pode pegar um direto ate o shops

Wanderley says:

combinado

a.K.a. --> # H # says:

eu acho q é das 7 as 9 da noite

Wanderley says:

aguardo um contato seu

a.K.a. --> # H # says:

tranquilo

Wanderley says:

obrigado pela atenção

a.K.a. --> # H # says:

imagina.....se puder ajudar estamos ae...

te mais

23 de agosto de 2007

H "oju oba o zazi e" sent 22/8/2007 19:40:

Eae meu querido.....então o lance é o seguinte:

H "oju oba o zazi e" sent 22/8/2007 19:42:

amanhã eu vo ter q ir no Bejaflor...no treino de Break....vo ter q estar la umas 18:30....então vo dextr meu telefone e se vc quiser ir comigo eu te espero no shop interlagos umas 18:00 fmz ???

Wanderley says:

tranquilo. Vou te ligar e estarei lá

ANEXO 3

fliers

OFFICIAL BATTLE OF THE YEAR 2007

14, 15 e 16/09
Campinas-SP

BATTLE OF THE YEAR

1º Encontro Inter Regional
Hip-Hop Contra o Aquecimento Global

ECO HIP-HOP
www.nacahiphopbrasil.com.br

SEXTA - à partir das 19h:
SHOWS, MOSTRA NÃO-COMPETITIVA..

SAB. e DOM. - das 10h às 17:30h:
AS MELHORES BATALHAS EM DUPLAS,
WORKSHOPS, FEIRA DE ARTIGOS DE HIP HOP...

SAB. e DOM. - à partir das 18:30h:
SHOWS, COMPETIÇÕES, BATALHAS EM CREWS, FINAIS DAS DUPLAS...

1º lugar
representará
o Brasil na
Alemanha!

BATTLE OF THE YEAR

a change of direction

DOMINGO, 27 DE ABR CENTRO CULTURAL JABAQUARA 14H

HARMÔNICAS BATALHAS

BREAKING
CREWS

BBOYS, BGIRLS
APRESENTAÇÕES
E MUITO MAIS



ETAPA SUL RUA ARSÊNIO TAVOLIERE, 45
JABAQUARA - ZONA SUL

INSCRIÇÕES ABERTAS

HARMONICASBATALHAS.BLOGSPOT.COM

INFORMAÇÕES: HARMONICASBATALHAS@GMAIL.COM

Projeto realizado com apoio:



SECRETARIA DE
ESTADO DA CULTURA



GOVERNADOR DO ESTADO DE
SÃO PAULO



ação
educativa

Realização:

substancial.net

Apoio:



CENTRO CULTURAL
JABAQUARA



2º encontro da cultura HIP-HOP em São Miguel



29 DE
MARÇO
DE 2008

Das
17H às
23H

RAP: causa p, conexão local, donos do nada, tiely queen, rúbia(rpw) e projeto play.

DISCOTECAGEM: dj elvis, dj negrito e dj negrullo.

BREAK: contratack breakers e b.boy leitão + convidados.

GRAFITI: fernando rv, gryllo, tikka, bozer dumeen, xyrox, ícone, feik e fernanda sunega.

ENCERRAMENTO: SOMBRA E CRIOLO DOIDO.

LOCAL:

CDC Tide Setubal

Rua Mario Dalari, 170 - Jardim São Vicente - São Miguel Paulista

informações: 6297-5969

REALIZAÇÃO:

cdc Tide Setubal
clube de comunidade

Fundação Tide Setubal



SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DA CIDADE DE SÃO PAULO
E CIA. DE DANÇA DISCÍPULOS DO RITMO APRESENTAM

M.U. DANÇA! INTERCÂMBIO BRASIL / ESTADOS UNIDOS
movimento unificado pela dança 1ª edição
STREET DANCE **DIAS 10, 11, 12 e 13
DEZEMBRO 07**

Suga Pop

Shonn Boog

Popin Pete

ELECTRIC BOOGALOOS
SE APRESENTANDO PELA PRIMEIRA VEZ NO BRASIL
E MAIS... FRANK EJARA (CIA. DISCÍPULOS DO RITMO)
E GRUPOS CONVIDADOS: CHEMICAL FUNK, FUNK FANÁTICOS, RITMOS FAMILY, FREESTYLE
FORCE, DIE HARD CREW, 4 POR 2, GRUPO PROJETO CIDADE TIRADENTES E ZUMB BOYS