

# REFAZENDO A MARGEM PELA ARTE E POLÍTICA\*

## REDOING THE MARGIN FOR THE ARTS AND POLITICS

Norma Missae Takeuti\*\*

*El texto presenta las relaciones entre micropolítica, arte, subjetividad y vida, en jóvenes envueltos en la producción artístico-cultural del hip hop. Discute la importancia de asumir el ser periférico como precondition de otro devenir y de una nueva forma de resistencia, en una sociedad en que perduran relaciones violentas de desigualdad.*

*Palabras clave: resistencia social, micropolítica, arte, jóvenes, hip hop, inventiva social.*

*O artigo traz uma reflexão sobre a relação entre micropolítica, arte, subjetividade e vida colocando em primeiro plano os jovens engajados em uma produção artístico-cultural que se realiza no interior do movimento hip hop, o qual, em determinados casos, assume um caráter político. Discute-se, inclusive, a importância da assunção do ser periférico como condição da possibilidade de outro devir, no qual está em jogo a invenção de uma nova forma de resistir e, conseqüentemente, de viver em uma sociedade em que perduram relações violentas de desigualdade social.*

*Palavras chave: resistência social, micropolítica, arte, jovens, hip hop, inventividade social.*

*The article deals with the interaction of micropolitics, art, subjectivity and life in kids engaged in artistic-cultural production inside the hip-hop culture. It also refers to the importance of the peripheral being as a precondition for another future-to-be (“le devenir”), and a new way of resistance in a society in which violent relations of social inequality still persist.*

*Key words: social resistance, micropolitics, art, youths, hip hop, social inventiveness.*

\* Este artigo é fruto de uma pesquisa-intervenção sociológica com jovens de um bairro popular na cidade do Natal-RN (Brasil), na temática da Pobreza, Jovens, Inventividades e Resistências Sociais.

\*\* Doutorado em Estruturas e Mudanças Humanas, Université de Paris 9 – Dauphine, Paris (França). Pós-doutorado em Sociologia Clínica, Université Paris 7 – Denis-Diderot, Paris (França). Professora-pesquisadora de Sociologia no Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal-RN (Brasil). E-mail: nortak@uol.com.br

Este artigo dá continuidade a uma reflexão que sistematizamos em três textos anteriores que se complementam entre si (Takeuti, 2008: 203-221; 2009a: 331-350; 2009b: 74-94). Em todos eles, inclusive neste artigo, estamos tratando de jovens engajados na invenção de novas “atitudes”<sup>1</sup> sociais a partir de “sua periferia”. Particularmente, neste texto, trataremos de expor com maior acuidade o tema da *arte e micropolítica*<sup>2</sup>, enquanto suprimentos indispensáveis de uma resistência<sup>3</sup> social. Esta não sendo mais pensada e representada em termos de explosões ou grandes mobilizações de massa e, tampouco, arquitetada à margem do sistema; mas sim, uma resistência que se apresenta como um *evento* ou *acontecimento*, a caráter cultural, por exemplo, que pode ocorrer em qualquer lugar onde se adensa a *multidão*<sup>4</sup>, nessa ordem global, atenta às suas múltiplas possibilidades de conexão de experiências.

Muito embora nossas observações empíricas abranjam um vasto campo –o fenômeno *hip hop* nas sociedades contemporâneas– temos por fundamento principal de nossa reflexão, um estudo de caso concreto<sup>5</sup> que ilustra a *micropolítica*, enquanto uma dinâmica coletiva que se dá como política da vida no cotidiano da pobreza. Essa dinâmica revela os “agitos” (movimentos) de determinados *atores sociais* no seu ambiente local (je global!): que atuam sem pretensões primeiras de articulação com a política institucionalizada<sup>6</sup>, mas com intenção de inventividades na busca de “vias de saída” para a sua limitada condição de vida de jovens de “periferia”. A “via de saída” sendo, então, o engajamento na produção cultural-artístico que se dá majoritariamente em torno daquilo que os agitadores culturais chamam de “movimento *hip hop*”. Nossa hipótese (por que não dizer: a nossa aposta!) é de que aí se encontra uma potencialidade inventiva do político, enquanto uma nova postura de vida face aos problemas vivenciados nas “periferias” urbanas. Dentre ela, algumas apresentam transformações em muitos de seus aspectos, pela mostra gradual de outra faceta em “fermentação”. Faceta essa que vem desafiar a única representação consolidada desse espaço social, qual seja, o lugar que se estrutura (ou se desestrutura) unicamente sob o prisma das pulsões de morte.

Precisamos, inicialmente, esclarecer, ainda que de maneira sucinta, o que se capta por uma “periferia em fermentação”. A entrada ao novo milênio começou mostrando uma movimentação inédita em alguns territórios

urbanos brasileiros: se, antes, a “periferia” era visível apenas como o lugar da infâmia (violências diversas, crimes, tráfico de drogas...), ela passou a expor também um cenário em que se disseminam inventividades artístico-literários-culturais-esportivos com produções que chegam a escoar para fora dela. Dir-se-ia que se trata de uma expressão de múltiplas singularidades em conexão, realizando movimentos em proliferação que efetivam ultrapassagens de fronteiras<sup>7</sup>. A *mise-en-scène* de uma *arte popular* parece produzir desdobramentos peculiares na subjetividade de seus habitantes, os quais passam a ter outras posturas diante das infindáveis dificuldades e dilemas produzidos pela insistente condição de pobreza e miséria.

Uma vez que o nosso objetivo é o de nos fixarmos numa determinada experiência juvenil na “periferia” –a dos jovens engajados numa produção artístico-cultural e político através do movimento *hip hop*–, não teremos espaço suficiente para nos estendermos, neste artigo, em observações sobre as diversas experiências e experimentações sociais que despontam nas *bordas sociais* (citamos alguns<sup>8</sup>), quer seja sob os auspícios de programas sociais governamentais e/ou não-governamentais (as diversas ONGs atuando em diferentes linhas temáticas nas “periferias” são exemplos disso), quer seja sob iniciativa própria dos habitantes diante das faltas e negligências sociais e estatais. Se nem tudo redundando em êxito quanto aos objetivos aclamados ou quanto aos verdadeiros anseios e necessidades das populações-alvo dessas ações, ainda assim, pode-se dizer que são diversas as experiências que “deixam marcas”, no sentido que outro *devir*<sup>9</sup> possa ser acalentado por aqueles que, de uma maneira ou outra, se engajam em alguma dinâmica coletiva participativa de “luta social”. Poderiam nos contestar dizendo que inúmeras são as experiências negativas (violências e mortes) que assolam as populações periféricas, paralisadas pelo medo e instabilidade em sua vida cotidiana e, assim, fadadas à inércia social. Não negamos a existência da faceta trágica da pobreza colorando a vida cotidiana das populações em espaços destituídos de toda sorte de suprimentos materiais e *imateriais*<sup>10</sup>, necessários a qualquer indivíduo e grupo social. Embora sempre atual e pertinente, não enveredaremos por essa discussão que tem como caráter central a denúncia de que a sociedade brasileira possui, ainda, um enorme passivo a saldar com a parte da população historicamente privada dos direitos sociais mais básicos<sup>11</sup>. Interessa, aqui, ressaltar aspectos

inventivos de vitalidade social que alcançam visibilidade, em nada insignificante, na sociedade brasileira, mesmo quando, ainda, amplas parcelas sociais dos diferentes segmentos dela (a mídia impressa e televisiva, por exemplo) só preferam alardear o “avesso da periferia”.

Outro esclarecimento: neste texto, estamos trazendo o termo *periferia* sempre entre aspas<sup>12</sup>: trata-se de uma apelação tornada usual entre jovens moradores de subúrbios e bairros que distam do centro ou de áreas “nobres” urbanas. O conceito de *hip hop* estaria, na representação dos próprios jovens nele engajados, diretamente associado a um determinado conceito de *periferia*: “periférico é condição geográfica e é também um sentimento de pertencimento”<sup>13</sup>. O termo *periferia* passou a ser apropriado pelos próprios moradores, principalmente os jovens –instigados pelos ativistas culturais que geralmente atuam em bairros onde fixam a sua moradia–, na medida em que nele encontram a expressão de seu sentimento de pertencimento a uma “comunidade” a qual não se reduz mais aos seus limites geográficos (“lá onde residem”) e passa a ser vivenciada como uma vasta rede de pessoas ou coletivos que possuem experiências comuns na adversidade, mas também na solidariedade, nas *bordas* do sistema capitalista mundial.

Quanto ao *hip hop*, ele nasceu *underground* –aqui e na sua origem<sup>14</sup>– ou seja, na “periferia”. O ativista Ganso<sup>15</sup> conecta os dois conceitos e nos retraduz como isso repercute na representação das pessoas “de dentro [da ‘periferia’]”:

O hip-hop é um movimento construído pela “periferia” e é isso que nos dá legitimidade, ninguém vai nos dizer o que tem que fazer, a gente percebe quais são os mecanismos e os meios que a gente pode estar encontrando para nós que enxergamos as nossas necessidades, para que todos naquela comunidade e periferia possam se enxergar dentro de uma linguagem que ultrapassa fronteiras, nação e acaba sendo uma linguagem universal entre os jovens excluídos das periferias de todo planeta (Ganso, entrevista, 2008).

A assunção do “ser periférico”<sup>16</sup> se apresenta, para esse ativista e outros com quem temos trabalhado, como a condição de possibilidade de um “agir consciente dentro e fora da comunidade e em prol dela” que tem forte incidência na subjetividade do jovem que passa a lidar de maneira diferente com o princípio de realidade. Nota-se que há sensível modificação no modo como os jovens vivem a, na e pela periferia, nos dias atuais, comparados

com 15 anos atrás, quando iniciamos nossas incursões, como pesquisadora, no universo de jovens adolescentes de bairros pobres na cidade do Natal, no estado do Rio Grande do Norte, Brasil<sup>17</sup>. Ao nível do vivido dos atuais jovens, a dimensão subjetiva pode ser assim substanciada: “antes do *hip hop*”<sup>18</sup>, eles se viam com pouca ou nenhuma perspectiva de vida, nesta sociedade vivida inexoravelmente como excludente; “depois do *hip hop*”, eles dizem ter sua “visão de mundo mudada”. Os jovens da nossa pesquisa (discorreremos sobre eles, na última parte deste artigo) chegam a detalhar o amplo leque de mudanças ocorridas em suas práticas cotidianas desde quando aderiram ao movimento *hip hop*, quer sejam no âmbito de suas relações no interior de sua “comunidade” (bairro), quer sejam no das relações mais estendidas na esfera da cidade.

O *hip hop* vem entusiasmando, cada vez mais, jovens adolescentes (igualmente, os jovens adultos) de tal sorte que vão surgindo bandas, grupos ou coletivos juvenis, em lugares inesperados (majoritariamente, nos subúrbios, favelas e bairros populares). Em lugar de empunharem armas, vociferam seus cantos e poemas (o *rap*); rompem espaços urbanos apenas com seus corpos em danças rompantes (o *break*, o *street dance*); pintam muros ou paredes de edificações urbanas (o *grafite*); escrevem e publicam contos, poemas, romances e histórias de vida de “gente da periferia” e suas denúncias sociais (a *literatura periférica*<sup>19</sup>) e; se organizam em pequenos núcleos de confabulação (a *Posse*) para reinventar uma nova forma de resistir e, conseqüentemente, de viver numa sociedade em que perduram relações violentas de desigualdade social. As suas linguagens (a *gramática da ira*), tidas como “agressivas”, “escatológicas” ou, na melhor das hipóteses, como “irreverentes e altivas”, não pretendem, como argumentam os seus principais ativistas, a pura mostra da decadência, da miséria e nem da violência e da morte, mesmo quando todos esses elementos se encontram no substrato de suas produções. Pretendem, pela música, dança, pintura e escrita literária poder “comunicar sua arte periférica”.

Mas, do que se trata essa arte? E que, ainda por cima, certos grupos juvenis ousam reivindicar como política? Que querem afinal esses “jovens periféricos” com a propagação de tal arte e sua *micropolítica* que, em muitos aspectos conotam agressividade, irreverência, rejeição e revolta contra o “sistema”? Que alcance possui suas mensagens (grafite, literatura, música ou dança) com fortes



Grafiti (esténcil), BOGOTÁ | FOTOGRAFÍA DE MARIANA GUHL

tonalidades de denúncia social sem que se tenha, contudo, um “projeto de sociedade”?

Por um lado, muitos *rappers* respondem unisonantemente de que se trata de uma arte que expressa um modo de vida, um estilo, um jeito de se divertir e um jeito de “berrear, sem violências, contra uma sociedade injusta”. (Edcelmo, ativista local, 2009) Que pretendem, pela arte, se conectar a outros coletivos perseguindo objetivos em comum! Que o *hip hop* não é um mero “passatempo”! Que ele é mais do que isso quando chegam a produzir algo (“cultura, arte, esporte”) de modo engajado! Que pelo *hip hop*, podem realizar a “denúncia social” e caminhar para a “transformação da vida das pessoas”; ou seja, que

o *hip hop* se apresenta como um “projeto de vida” (individual e coletivo) no qual estariam em jogo novas maneiras de pensar, fazer e viver na própria “periferia”<sup>20</sup>.

Por outro, na sociedade “não-periférica”, de modo geral, não se pensa assim dessa “arte” que, afinal, nem *status* de arte possui: barulhos de discos riscados (para se referir ao *scratching* produzido pelo DJ); cópia ou colagem de produção alheia (para se referir à *mixagem* de músicas e letras); vocalista (*rapper* ou *MC*) que nem sequer canta, mas fala; corpos retorcidos numa espécie de ginástica deformada (para se referir ao *street dance* e *break*); rabiscos e pichações em vias públicas (para se referir ao *grafite*)... Para essa parte da sociedade, a questão se colocaria assim: em sendo uma *arte popular*, na melhor das hipóteses, que valor teria ela?

É do conhecimento generalizado o rol de acusações contra a arte popular, nas sociedades contemporâneas. Nelas, algumas de suas produções são atreladas à condição de *lixo cultural*, por sua falta de gosto e reflexão, observa Shusterman (1998: 99), em sua incisiva análise crítica da atitude da intelectualidade filosófica, na atual sociedade americana. Na sua obra *–O pensamento pragmático e a estética popular–* o autor nos apresenta um conjunto de acusações contra a *arte popular* identificada como o campo no qual se produzem obras *mediócras e padronizadas*<sup>21</sup>, em contraposição às *artes maiores* as quais se fundamentam em *célebres obras de gênio*<sup>22</sup> (102-103). Na raiz da condenação da primeira está, portanto, a representação de que só é legítima arte aquilo que se produz no campo das *artes maiores* associadas inegavelmente a privilégios de classe. Nesse sentido, *o termo “estética” [só seria] adequado exclusivamente às artes maiores, como se a noção de estética popular fosse uma contradição de termos* (Shusterman, 1998:103).

Shusterman, inscrito nas concepções da filosofia estética pragmática de John Dewey, vai claramente realizar uma defesa engajada da *estética popular*, valendo-se, mais especificamente (o que nos interessa) da *estética rap* e suas potencialidades artística e política. Nosso objetivo é o de compreender a condenação do *hip hop* nas sociedades contemporâneas, porém, precisamos apreender primeiramente alguns conteúdos de condenação da arte popular como um todo (onde o *hip hop* está inscrito) uma vez que é no seu cerne que podemos encontrar a explicação da propalada ilegitimidade da *estética rap* e demais modalidades do *hip hop*.

No tocante à condenação da arte popular, resumimos as principais acusações identificadas por Shusterman e contra as quais ele argumenta *pari passu* com muita acuidade (105-142). Vejamos em que ideias se assenta o imaginário da ilegitimidade da arte popular:

- Na sua incapacidade em oferecer “satisfação estética [durável]”, isto é, “experiência ou prazer reais não efêmeros”. Suas produções têm caráter de brevidade: a durabilidade não passa do *hit parade*, quando aí chegam. Incitam apenas “prazeres ilusórios” porque não se situam no definitivo e sim no prazer momentâneo e imediato.
- Em sua limitada capacidade de provocar o intelecto, isto é, suas obras ou produtos só podem induzir uma “participação passiva e ausente” (interpela “consumidores passivos ou desvitalizados”). “A arte popular não pode lidar com as realidades profundas e com os problemas reais da vida”. Suas obras seriam desprovidas de “complexidade, sutileza e níveis de significações suficientes para serem estimulantes do ponto de vista intelectual”.
- Na “ausência de criatividade” por ter uma produção de “obras padronizadas” e com alta utilização tecnológica; por ser uma “produção coletiva que frustra a expressão original”; por atender às expectativas de um grande público em detrimento de uma “forma estética original”.
- Na “falta de autonomia estética e resistência”: a arte popular está estreitamente associada aos “interesses da vida cotidiana”, numa relação de funcionalidade com as necessidades humanas ordinárias. Se para as artes maiores, arte e vida se separam, para a arte popular elas se conectam, o que nega em absoluto o “dogma secular da filosofia estética” para a qual a “força da resistência na sociedade” está fundada na diferença autônoma entre a vida e a arte. Complementando a acusação: “ausência de teoria estética na arte popular” que a leva a estar privada de uma legitimidade estética.
- Na sua “ausência de forma” (unidade formal): contrariamente às artes maiores, “profundamente ligadas à questão da forma”, a arte popular não possui “unidade formal apenas por serem produções coletivas” (sem criações individuais, apenas criações voltadas a satisfazer um “público retrógrado”).



Graffiti. BOGOTÁ | FOTOGRAFIA DE MARIANA GUHL

É evidente que cada um desses pontos de acusação merece um longo debate; eles resvalam para temas cadentes e caros no âmbito do debate sociológico (determinantes do prazer e gosto pela arte; disjunção da arte-vida; legitimidade e autenticidade artística; teoria e prática estética; autonomia artística; e assim por diante). Porém, tal empreitada nos faria fugir do escopo visado, neste texto. Contentaremos em transpor os pontos de acusação contra a arte popular para o terreno do *rap* e para isso, continuaremos buscando reforços em algumas das argumentações de Shusterman. De imediato, levemos em conta que o *rap* se constitui num dos *gêneros musicais que mais se desenvolve atualmente, mas também um dos*

*mais perseguidos e condenados. Sua pretensão ao status artístico submerge uma inundação de críticas abusivas, atos de censura e recuperações comerciais (143).*

Tendo, então, o *rap* como ponta de lança de suas contra-argumentações face ao rol de acusações concernentes à arte popular, esse autor elabora a defesa de sua *legitimidade estética*. O *rap* entra em cena num capítulo à parte (143-193) e sua *estética* alçada ao *status* de legítima arte. Enfatiza-se a pertinência de sua dimensão artística, como também, a potencialidade de sua dimensão política na criação de uma ética de vida. O *rap* se apresenta como um desafio aos conceitos e valores artísticos tradicionais; dando mostras de, em grande parte, possuir traços estilísticos do complexo fenômeno do pós-modernismo:

A tendência mais para uma apropriação reciclada do que para uma criação original única, a mistura eclética de estilos, a adesão entusiástica à nova tecnologia e à cultura de massa, o desafio das noções modernistas de autonomia estética e pureza artística, e a ênfase colocada sobre a localização espacial e temporal mais do que sobre o universal ou o eterno (145).

Diante das inúmeras acusações ao *rap*, tomemos aquela que o inscreve num campo de produção artística “homogeneizante”, “superficial” (“a que não lida com as realidades profundas”) e “desestimulante” (ao intelecto; uma arte popular que “induz apenas uma participação passiva”). Indagamo-nos se essas críticas ainda resistem diante do fenômeno da proliferação desse gênero musical em muitos “cantos do planeta”. Quase duas décadas nos separam do tempo em que foi lançado (1992) o livro de Shusterman nos EUA, quando, então, já se falava do fenômeno de propagação musical do conjunto do *hip hop*, com os seus quatro principais elementos (*DJ*, *MC*, *break*, *grafite*), suscitando um *engajamento vigoroso e comunitário* e de *profundo envolvimento corporal e participante em relação tanto ao conteúdo como à forma* (118-163). Passados esses anos todos, esse fenômeno não mostrou ser um evento de moda passageira; contrariamente a isso, o *hip hop* se faz hoje presente em muitas sociedades, inclusive as não-ocidentais. A “contaminação” parece ter sido em larga escala<sup>23</sup>. Hoje em dia, pode-se acessar um infindável número de *blogs* e *sites* de grupos e *Posses*, no Brasil e em muitos outros países, e ver a proliferação da produção de um dado grupo de *hip hop*, em tempo real e de qualquer parte do planeta.

Diríamos que está ocorrendo uma *hiphopiferação* (proliferação do *hip hop* –trata-se de uma paráfrase do termo *lobiferação* de Deleuze<sup>24</sup>–).

Ainda assim ou por isso mesmo, diriam uns e outros, há padronização ou homogeneização da juventude urbana: sim, é verdade de que se trata de *um conjunto de práticas específicas que se globalizaram, tornando-se aparentemente homogêneas*, observa Simões (2007), para retrucar em seguida que essas práticas terminam se *localizando em diferentes contextos* de modo a introduzir mudanças significativas *aos seus atributos de partida*. Isso quer dizer que embora o imaginário em torno do *hip hop* pareça ter um denominador comum, estamos diante de práticas e vivências múltiplas, que dizem respeito a uma diversidade de contextos e de fenômenos (artísticos, culturais e políticos). Interessante notar que cada grupo *hip hop* em suas apresentações em público ou na internet não procura cantar ou tocar a música de outros grupos (digamos, conhecidos e famosos –se isso ocorre, não é regra geral–), mas apresentam as suas próprias re-criações baseadas no contexto de pertença ou em situações que vivenciam diretamente. Por exemplo, os jovens do *hip hop*, filhos de imigrantes magrebinos na França falam/cantam/dançam sobre a sua dificuldade de integração nessa sociedade e a natureza xenofóbica francesa; já, um determinado grupo *hip hop* de São Paulo pode estar abordando o tema da discriminação no trabalho em relação aos “seres periféricos”; e assim por diante. O *hip hop* se torna uma arte engajada politicamente (Big, 2005), muito mais agora, diz esse *rapper*, que nele se conjuga um quinto elemento denominada pelos ativistas brasileiros de “atitude consciente”.

Se a *estética hip hop* tem seduzido “jovens periféricos” é porque nela a arte e a vida se conectam (as letras do *rap* e os temas gestuais e visuais falam sobremaneira da vida na adversidade e da resistência das *minorias sociais*). A realidade social vivida, os interesses da vida cotidiana e os desejos reprimidos vão sendo falados/cantados/dançados/desenhados num ritmo e som que os estimulam a repensar a sua existência social. Arte e experiência vão sendo resgatadas simultaneamente no viver cotidiano desses jovens. *A arte popular pode ser legitimada esteticamente pelas experiências que ela fornece, pela audição, pela visão e pelas práticas críticas que engendra* (Shusterman, 1998: 136). Autonomia artística não se constitui em primeira reivindicação, para os *rappers*<sup>25</sup>. Ganha privilégio o objetivo da força da adesão de jovens pelo tema da co-

nexão vida, arte e política, principalmente para aqueles grupos implicados no quinto elemento do *hip hop* (a “atitude consciente”). Autonomia artística não está mais associada à receptividade do público no sentido da contemplação estética, mas sim à ideia de co-produção e de participação estética e vivencial. A sustentação para a legitimidade estética não estaria calcada numa “teoria estética popular”, mas na troca de experiências e de visões de mundo entre os diversos sujeitos co-produtores (a produção coletiva prima em detrimento da produção individualista).

Igualmente, o *rap* exerceria seu atrativo junto aos jovens (pobres) pelo fácil acesso a uma determinada experiência artístico-cultural da qual eles se encontravam privados (não esqueçamos que as *artes maiores* tem sido um privilégio de classe –econômica, cultural e socialmente estabelecida–). Concordamos que foram os equipamentos tecnológicos comerciais da mídia atuais (toca-discos, amplificadores e aparelhos de mixagem, telefonia móvel, internet) que facilitaram a entrada de muitos “jovens periféricos” nesse mundo cultural e artístico, outrora impen-sável (altos custos de instrumentos musicais; alto custo de formação musical). A internet foi um fator fundamental que permitiu o conhecimento, difusão e compartilhamento, em grande escala, das performances orais, visuais e corporais de grupos de *hip hop*<sup>26</sup>.

Inclusive, a internet favorece de modo rápido aquilo que Shusterman (145) chama de *arte de apropriação* (método de *sampling* do rap): o que caracteriza a produção musical do DJ (*disc-jockey*) e do MC (mestre de cerimônia) é a “composição” feita de *samples* (cortes) de outras músicas já existentes; tudo –*jazz*, *reggae*, *hard rock*, *heavy metal*, canções populares e outros gêneros musicais– pode servir de *empréstimo* para compor<sup>27</sup> uma música para que o MC ou o *rapper* entoe seus poemas improvisados que, por sua vez, tem o mesmo caráter de *mixagem* de elementos retirados de diversas fontes<sup>28</sup>. Acusados de “falta de originalidade e de autenticidade” (conceitos caros às *artes maiores*), os *rappers* e DJs realizam a apropriação reciclada, além de exaltarem *abertamente seu método de sampling*. Shusterman (149) indaga sobre a *significação estética dessa orgulhosa arte de apropriação*. Fundamentalmente, sua hipótese é a de que o *rap* vem colocar em questão o *ideal de originalidade e de autenticidade* que, por muito tempo, vigorou como conceito de arte. “[A arte de apropriação do rap] mostra que empréstimo e criação não são incompatíveis.

Ela também sugere que a obra de arte aparentemente original é, em si, sempre um produto de empréstimos desconhecidos, o texto novo e único, sempre um tecido de ecos e fragmentos de textos anteriores” (150).

De maneira sub-reptícia, o *rap* termina induzindo uma questão de fundo: afinal, o que é uma criação original, autêntica? O que eles estariam reivindicando (pela *arte de apropriação*!) seria o fato de essa estilística possibilitar *prosseguir a criação pela reutilização do objeto* (151). Nessa *arte de apropriação* musical haveria *transfiguração*, pois que o objeto anterior em sua reutilização passa a ter nova forma e significação, tanto para quem o produz como para quem o recebe. Isso se aproxima daquilo que já observamos em um texto anterior (Takeuti, 2009a: 344) sob a denominação de *arte de desvio*, inspirando-nos em De Certeau (1994), para definir práticas observadas nos jovens do *hip hop*, nossos parceiros de pesquisa, em suas ações artístico-culturais e políticas: práticas que decorrem do aproveitamento e utilização de *matérias-primas disponíveis nos salões da sociedade de consumo capitalista*. Inventivamente “fabricam” a partir de elementos (por vezes, sobras ou sucatas) que tomam emprestados de várias fontes para “compor” não só suas músicas, como para elaborar projetos sociais ou organizar um evento cultural. O que nos chama atenção no agir coletivo desses jovens é a sua capacidade de improvisação (assim como faz o *rapper* em suas apresentações públicas) e de mobilização de recursos imprevisíveis (como um *bricoleur*).

Essa arte de desvio estaria, inclusive, estreitamente articulada a processos de deslocamentos, rupturas, descontinuidades... Shusterman (1998: 189) nota que o *rap* é criticado por suas *músicas atravessadas por “deslocamentos e descontinuidades”*, em que o “*ritmo é superior e as discordâncias são perpétuas*”, tendo músicas que “*não evoluem de um começo a um fim*”. Chama-nos atenção que esse autor se precipite a justificar que isso ocorre com “alguns raps” que atraem atenção *por seu desvio em relação às formas estabelecidas* para, em seguida, mencionar a existência de muitas outras músicas de *rap solidamente estruturadas em torno de uma evolução narrativa ou de uma argumentação lógica e coerente*. Ora, é justamente nesses deslocamentos e descontinuidades (note-se que esses desvios ocorrem também com o grafite e com o *break*) que, a nosso ver, estariam a “saúde” dessa produção artística que coloca em cheque certos paradigmas assentados na produção das *artes maiores*. É justamente, parece-nos, nas discordâncias perpétuas que se



Grafiti. BOGOTÁ | FOTOGRAFÍA DE LAURA CARBONELL

encontram a possibilidade de produzir um *devoir* outro musical e postural –forados parâmetros ditados pelo campo dominante das artes e da cultura–. A que preço? A do não reconhecimento no circuito oficial de legitimação estético-artístico. Nem por isso, certos grupos de *hip hop* desistem, porque talvez tenham compreendido que a possibilidade de seu autêntico protesto, nessa mesma sociedade que os condena, está em apostar nesse *diferendo*.

Nosso maior interesse em reter essas censuras que incluem sobre a produção estética do *rap*, bem como a contra-argumentação desenvolvida por Shusterman está em associá-las ao modo de realizar a micropolítica de certos coletivos de *hip hop*, em especial o coletivo com o qual temos desenvolvido a nossa pesquisa. Trata-se de jovens engajados numa “via alternativa” e que passam a querer mostrar suas “atitudes”, doravante não mais ditadas pela “fome, carência e faltas”, do modo como a “sociedade

oficial” sempre os vê, mas sim, ditadas por outro *devoir jovem*, o que os leva a se orientarem para *novas modalidades de organização da subjetividade coletiva*. Guattari (1981: 47) há, em suas atuações, uma tentativa de *des-territorialização* (Deleuze e Guattari, 1996) em relação a uma *significação imaginária social* (Castoriadis, 1986) central perversa que remete jovens das camadas sociais e econômicas inferiores a se verem como “pré-destinados” a produzir uma existência social em estreitos territórios físicos e limitados espaços sociais marcados por estigmas avassaladores de suas subjetividades<sup>29</sup>. A experiência de *des-territorialização*, que a arte parece permitir, arremessa esses jovens a aprenderem “na marra” a inventar alternativas para a sua vida. Isso, sim, parece-nos ser uma pista interessante, o que nos leva a estar atentos para acompanhar as movimentações e atuações de jovens engajados em ações artístico-culturais, com ressonâncias políticas, para descobrir novos *estratos* de potencialida-

de inventiva de *formas de viver* de pessoas e/ou coletivos numa sociedade, ainda por cima, bastante excludente. Não esqueçamos que a sociedade brasileira apresenta um grande déficit de participação social e política de amplas parcelas de sua população que nunca, até um momento histórico recente, tiveram oportunidade de se expressar em espaços públicos ou de participar em ações sociais e políticas<sup>30</sup>.

Quisemos mostrar que o movimento *hip hop* se constitui em uma valorosa dinâmica coletiva que se contamina em rede e transforma formas de viver e agir de jovens na sociedade. Registre-se que não nos referimos a uma dinâmica global da juventude brasileira, tampouco a do mundo, ainda que tenhamos, em linhas gerais, desenhado os contornos generalizados de uma dinâmica cultural e artística, que parece estar se configurando em várias partes do planeta. Atemo-nos modestamente a constatar que várias vidas juvenis de determinadas periferias urbanas brasileiras têm se esquivado à vida de “mortes, drogas e violências” por outra tentação, a de aprender a produzir uma *arte: arte de dizer, arte de fazer e arte de pensar* (aqui referimo-nos aos termos que De Certeau propõe)<sup>31</sup>, tendo o *hip hop* como ponta de lança de suas novas atitudes.

O *hip hop* tem produzido efeitos inesperados –novas maneiras de ver, ouvir, sentir e pensar– em muitos jovens, como Amaury, PP, Edcelmo, Eliênio, Adriana, Pick<sup>32</sup> e ainda tantos outros... A “sua periferia” está se transformando, assim eles a vivenciam. Mas e a pobreza, a falta de equipamentos sociais (postos de saúde, escolas, creches, etc.) e deficiência de infra-estrutura básica? Sim, tudo isso ainda persiste no estado de antes ou talvez “um pouquinho melhorado”; a transformação estaria no clima social do bairro, argumentam esses jovens, indicando uma descida brusca na taxa de criminalidade e violência dessa localidade.

Os jovens em cena neste estudo são habitantes de um tipo de bairro “periférico”, denominado Guararapes<sup>33</sup>, outrora considerado o lugar de maior risco social da cidade. Seus habitantes, ainda hoje, são altamente estigmatizados na sociedade local: um lugar considerado como não só habitado por “pobres, excluídos e miseráveis”, mas também por toda sorte de “marginais perigosos”. Essa identidade atribuída em bloco aos moradores desse bairro lhes acarreta sérios constrangimentos de acesso ao trabalho, à educação, às instituições diversas e aos espaços públicos<sup>34</sup>. É no interior desse cenário que os

jovens implicados em nosso estudo se movimentam com certa inventividade para, não apenas sobreviver em meio às “carências absolutas”, mas principalmente para encontrar modos alternativos de ultrapassagem desse confinamento geográfico, cognitivo, social e cultural.

Com eles, iniciamos um projeto de pesquisa-intervenção sociológica, há três anos<sup>35</sup>. Trata-se de um grupo de jovens engajado em uma produção cultural que se difunde e se incrementa por meio de articulações em redes locais, regionais e nacionais de *hip hop* e outras associações de juventude a caráter político. O estudo desenvolve-se a partir de um dispositivo de co-construção de saber (entre pesquisadores e sujeitos jovens em suas práticas cotidianas de ação “cultural e política”) que comporta: 1ª) Oficina de histórias de vida em coletividade de –Pobreza, Jovens e Resistências (encerrada em 2008)–; 2ª) Oficina de escrita de um livro (iniciada logo ao término da primeira oficina e em curso atualmente e que tem como objetivo a redação de uma coletânea cujos textos em co-autoria procuram narrar as experimentações sociais do grupo jovem em seu objetivo de produzir outros *devires*).

Eles se iniciaram na experiência do *hip hop*, há uma década, quando o *canto de resistência* (De Certeau, 1994) dos *rappers* emergentes no circuito nacional (Racionais MC's: álbum *Sobrevivendo no Inferno*) ressoou fortemente junto a muitos jovens das “periferias” brasileiras. Foi, então, que tiveram a ideia de também criar a sua própria banda denominada GPS-Grupo Periférico Suburbano. Com isso, estava feita a adesão a um “novo modo de ser jovem na periferia” e a um modo de produção da subjetividade juvenil com a mediação da arte; e, mais tarde, descobriram também que ela se produzia diferentemente com a mediação da micropolítica. Aderiram, assim, ao lema de que “sua arte periférica é um ato político”. Engajamento na produção de outro *devenir*, um *devenir-jovem* que se forja em meio a deslocamentos (Deleuze, 1998) em relação, ao mesmo tempo, à lógica da pura violência e de rejeição ao sistema que os “exclui e condena” e à lógica da pura aceitação e resignação ao *status quo* dominante. Não se trata de jovens que querem “reformular a sociedade”, mas sim, de jovens que desejam refazer a margem principalmente a sua *margem subjetiva*, e refazê-la de modo a poder navegar no interior dos estratos de *agenciamentos sociais complexos*, aproveitando-se das brechas que permitam sair pelas *linhas de fuga* (Deleuze e Guattari, 1998).



Grafiti. BOGOTÁ | FOTOGRAFÍA DE MARIANA GUHL

Importa-nos manter o olhar aguçado sobre as atitudes e processos, no agir coletivo desses jovens, na sua qualidade de *linhas de força* (Deleuze, 1998). Juntos, vamos aprendendo a descobrir novas formas para fazer funcionar nossas imaginações para conseguir, quando der, maior inventividade em nossas ações (cada qual em seu campo específico de atuação social) e em nossos pensamentos. Afinal:

De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que o conhece? Existem momentos na vida onde a questão de saber se pode-se pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir (Foucault, 1984: 13).

Com essa finalização, admitimos que nossa pesquisa-intervenção sociológica visa promover a ação de jovens do *hip hop* enquanto uma *arte* (de fazer, dizer e pensar) e uma micropolítica que visam refazer as margens do sistema social –nem tanto–, numa primeira instância, em seu aspecto físico e social, mas em sua dimensão simbólica cujos desdobramentos se façam sentir ao nível da subjetividade dos jovens que passam a poder sentir, doravante, outra trajetória existencial que aquela que fora vivenciada pelos “irmãos mais velhos” (refiro-me aos jovens adolescentes da década de 1990<sup>36</sup>) que não puderam escapar ao “destino social” de “descartáveis” de uma sociedade que para triunfar produz “sobras” (o excedente a eliminar).



## NOTAS

<sup>1</sup> Um termo bem precioso para os “agitadores culturais/ativistas sociais”.

<sup>2</sup> Félix Guattari e Gilles Deleuze a problematizam no volume 3, *Mil Platôs* (1996). A micropolítica, segundo esses autores, transborda o político instituído na sociedade e diz respeito a toda dimensão vital, ou melhor, à *potência de vida*. Articulamos esse conceito à política da vida no cotidiano da pobreza. Portanto, diz respeito à invenção de uma ética na *sobrevida*, uma prática que extrapola o simples querer sobreviver. Podemos defini-la como *ética de uma resistência social*, bem próxi-

mo daquilo que De Certeau (1994) denomina de *microresistências* as quais fundariam as microliberdades que propiciam a capacidade de mobilização de “recursos insuspeitos” de tal modo que se pode deslocar “as fronteiras verdadeiras da dominação dos poderes sobre a multidão anônima”.

<sup>3</sup> A resistência estaria para além do âmbito da política entendida no registro institucionalizado.

<sup>4</sup> A noção de *multidão* em Gilles Deleuze e Félix Guattari guarda a ideia de uma “multiplicidade heterogênea, não-unitária, não-hierárquica, acentrada e centrífuga. Na sua riqueza,

ela é constituída pelo intelecto geral, afetividade, vitalidade a-orgânica etc. A multidão como figura subjetiva não identitária, que não delega poderes nem pretende conquistar o poder, mas desenvolver uma nova potência de vida, de organização, de produção” (Pelbart, 2003: 133).

<sup>5</sup> Um grupo de jovens que se aglutina em torno da Associação que denominam de *Posse Lelo Melodia*, do bairro de Guarapes, na cidade do Natal-RN, no estado do Rio Grande do Norte, Brasil. Identificamos pelos seus verdadeiros nomes porque assim o desejam: Adriana Carla da Silva, Amauri Reginaldo da Rocha, Edcelmo Bezerra da Silva, Eliênio Ângelo Duarte, Fagner José de Andrade (Camaleão), Josinaldo Vicente de Souza (Pick) e Pedro Paulo Santana de Lima (PP). Verdadeiros parceiros nesta pesquisa que, junto com Marlos Alves Bezerra (recém-doutor em Ciências Sociais sob o tema que versa as ações sociais desses jovens), têm muito colaborado para o avanço da pesquisa em pauta.

<sup>6</sup> Articulações dessa ordem são muitas vezes imprescindíveis; evidentemente, elas acabam ocorrendo em determinados momentos de uma dada ação cultural ou política.

<sup>7</sup> Em diversas matérias, o jornal *Le Monde Diplomatique-Caderno Brasil* tem procurado mostrar o movimento da “periferia em direção ao centro”. Por exemplo: as comemorações de aniversários (85ª Semana de Arte Moderna e 40ª da Tropicália) em São Paulo, em novembro de 2007. A *Semana de Arte Moderna da Periferia* marcou sua presença na capital paulista, tendo à frente a Cooperifa (Cooperativa da Periferia) e mais de quarenta grupos, dando mostras de sua “cultura produzida nas quebradas e cafundós da metrópole paulistana. Em 23/03/2008, o jornal *O Globo* (São Paulo) publica uma pesquisa, encomendada pela CUFA –Central Única das Favelas–, trazendo “a voz das favelas” para o centro de debates na televisão, com isso “derrubando uma série de mitos sobre o comportamento e atitudes dos favelados do Rio e, por extensão, dos favelados nas demais metrópoles brasileiras”. Ver, igualmente: <<http://nsae.acaoeducativa.org.br>>. Acesso em 4 de abril de 2008.

<sup>8</sup> A multiplicidade de exemplos que compõe a lista de experiências e expressões artístico-culturais proliferantes nos mais diferentes subúrbios das cidades brasileiras pode ser exemplificada por: a *Cooperifa* (fundada em 2000) não cessa de articular grupos artísticos de várias partes da região metropolitana de São Paulo e tem chamado atenção, não só com seus saraus poéticos de grande afluência, mas principalmente por suas investidas em expor produções “periféricas” ao grande público da sociedade paulistana (em seus oito anos de saraus na periferia já lançou mais de 40 livros de poetas e escritores da periferia, além de dezenas de discos) (<<http://portalliteral.terra.com.br/artigos/cooperifa-antropofagia-periferica>>. Acesso em 15/01/2010); do mesmo modo, a *Ação Educativa*, na mesma capital, mantém permanentemente atualizada a *agenda cultural da periferia* e leva ao conhecimento de um grande público, “periféricos e não-periféricos”, as produções artístico-culturais de variadas expressões (<http://www.acaoeducativa.org.br/agendadaperiferia/>. Acesso em 15/01/2010); a CUFA –Central Única das Favelas– que se estende pelos 27 estados brasileiros tem dado continuidade, nesses últimos dez anos, ao seu objetivo de desenvolver e tornar visíveis as atividades culturais, esportivas e educativas “periféricas”, inclusive, para um público que extrapola as fronteiras nacionais. (<<http://www.cufa.com.br>>, acesso em 8/4/2008).

<sup>9</sup> Em *Diálogos* (Deleuze, 1998: 8) explicita: “Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta ‘o que você devém?’ é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos”.

<sup>10</sup> Entenda-se como *bens imateriais*, “a informação, o conhecimento, idéias, imagens, relacionamentos e afetos” (Hardt e Negri, 2005: 100). O importante da tese sobre desdobramentos do trabalho imaterial na atualidade é que este “tende a sair do mundo ilimitado do terreno estritamente econômico, envolvendo-se na produção e na reprodução geral da sociedade como um todo”. É a idéia de que o trabalho imaterial não se reduz à criação de meios para a constituição da sociedade, mas bem, à produção das relações sociais, e mais ainda, que ele “é *biopolítico* na medida em que se orienta para a criação de formas de vida social. [...] Em última análise, em termos filosóficos, a produção envolvida aqui é a *produção da subjetividade*” (101). Além disso, “o trabalho imaterial tende a assumir a forma social de *redes* baseadas na comunicação, na colaboração e nas relações afetivas” (101). Isto é, ele depende de “um trabalho em comum”, de “redes independentes em colaboração”. “Essas características podem servir como um esboço preliminar da composição social da *multidão* que hoje anima os movimentos de resistência ao estado global permanente de guerra” (101).

<sup>11</sup> Desenvolvemos amplamente essa questão em obra anterior (Takeuti, 2002).

<sup>12</sup> Estamos cientes do equívoco que esse termo, bem como o duplo termo “centro-periferia”, suscita quando levamos em conta os rápidos deslocamentos e mutações que ocorrem no tablado da ordem econômica e política mundial.

<sup>13</sup> Disponível na edição No. 1 da *Agenda Cultural da Periferia de São Paulo* (<<http://www.acaoeducativa.org.br/agendadaperiferia>>, acesso em 20/1/2010).

<sup>14</sup> Nasceu na Jamaica –de herança africana– o *hip hop* proliferou-se, inicialmente, por volta dos anos 1970, nos guetos de Nova York: Bronx, Harlem e Brooklin (Shusterman, 1998: 147; Big, 2005: 23).

<sup>15</sup> Ganso: diretor nacional da comissão de *hip hop* da UJS (União da Juventude Socialista); desenvolveu projetos como a FACE, Rima’racaju-*Caminhada do hip-hop e Grito da Periferia*; tem um programa de rádio chamado Império Periférico e apresenta um programa de “Periferia” pela TV Aperipê. Atualmente, faz parte da Comissão Nacional da Juventude junto à Secretaria Nacional da Juventude no Distrito Federal-Br. Entrevista concedida, em 11/2008, a Julieta de Souza Menezes (mestranda do PPGCS –sob nossa orientação–).

<sup>16</sup> Antes, motivo de “tanta vergonha”: o próprio ativista Ganso conta-nos que houvera tempo (antes de se engajar no movimento *hip hop*) que tinha vergonha de dizer o nome do bairro em que morava, pois, seria, de imediato, associado a “delinqüente, pobre, sem caráter, etc.”.

17 O tema relativo ao *processo de subjetivação* é um vasto terreno de problematização do qual temos nos ocupado nesses últimos anos de pesquisa (Takeuti, 2002).

18 O “antes e depois do *hip hop*” é uma frase reiterada entre os jovens engajados em algumas da modalidade do *hip hop* (Big, 2005; Souza, 2008).

19 Alguns exemplos da “literatura periférica”: a Editora Global abriu uma coleção intitulada *Literatura Periférica*, com alguns jovens do *hip hop* ganhando notoriedade: *85 Letras e Um Disparo* (Editora Global), de Ademiro Alves de Sousa (*Sacolinha*) também autor de *Graduado em marginalidade* (2005) com o qual recebeu o prêmio Jabuti; *O hip hop a lápis* (do movimento *hip hop Vermelho*); Reginaldo Ferreira da Silva (*Ferréz*), escritor e *rapper*, autor de “Capão Pecado”, romance sobre o cotidiano violento do bairro do Capão Redondo, na periferia de São Paulo, onde ele vive, e de “Ninguém é Inocente em São Paulo”, entre outras obras; Alessandro Buzzo, autor de quatro livros e organizador de um quinto, tem também publicado pela Editora Global o livro intitulado *Guerreira*; Sérgio Vaz, poeta que também tem pela Editora Global lançada, em 2007, a sua obra *Colecionador de Pedras*; dentre outros.

20 Não temos a ilusão de que essa seja uma postura generalizada: sabemos de jovens e grupos que aderiram ao *hip hop* também na lógica do “bom rendimento” (lógica mercantil).

21 As críticas e censuras abrangem um enorme leque de produção artística, que vai da indústria cultural ao artesanato isolado.

22 “[...] a noção de artes maiores é, em grande parte, uma invenção dos aristocratas para assegurar seu privilégio de classes face a uma burguesia cada vez mais crescente” (Shusterman, 1998: 138).

23 É verdade que a lógica da comercialização encarregou-se de globalizar o *hip-hop*, bem como a internet tem aí um papel fundamental.

24 Esse termo (*hiphopiferação*) não está em Deleuze; trata-se de nossa “vampirização” do termo *lobiferação*: Deleuze referindo-se ao devir-animal, diz que “estamos sempre lidando com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma, com uma multiplicidade. [...] Do animal... nos interessamos pelos modos de expansão, de propagação, de ocupação, de contágio, de povoamento. [...] Fascinação do *homem dos lobos* diante dos vários lobos que olham para ele. [...] O lobo não é primeiro uma característica ou um certo número de características; ele comporta uma proliferação, sendo, pois, uma lobiferação. O piolho é uma piolhiferação, etc.” (Deleuze y Guattari, 1997: 19-20).

25 A autonomia artística tem sido buscada, por certos artistas, na versão da independência no plano da comercialização e financeira: são aqueles que se preocupam com circuitos alternativos ou próprios de edição, meios de divulgação e promoção independentes, fora das estruturas preexistentes (Simões, 2007).

26 “O espaço urbano, apropriado física e simbolicamente, é assim transposto para a Internet, que simultaneamente o descontextualiza e preserva, dando-lhe um alcance mais amplo mas, ao mesmo tempo, podendo manter diversas alusões ao

lugar. É o que se pode ver através das diversas páginas, *blogs* e *fotologs* de *writers* e *crews* de *graffiti*, ou através dos sítios Internet de várias bandas de *rap*, MC e DJ, que não só revelam a sua origem geográfica como reivindicam a importância simbólica da mesma *online*. As músicas dos *rappers* referem-se aos seus lugares de origem, tal como os *writers* apropriam e reclamam determinado espaço que é exposto *online*. Pegando neste último caso, podemos ver como os *graffiti* que encontramos em várias cidades contemporâneas, são transferidos para as redes ‘virtuais’, onde são *exibidos*, vistos, comentados, partilhados” (Simões, 2007).

27 “Ainda que os DJs tenham orgulho de seu talento para apropriar-se de fontes diversas e misteriosas, tentando às vezes esconder (por medo da competição) os discos que selecionam, nunca houve uma tentativa de encobrir o fato de a criação ser feita a partir de sons pré-gravados, e não pela composição de uma música original. Ao contrário, eles exaltam abertamente seu método de *sampling*” (Shusterman, 1998: 149).

28 “O rap também apresenta uma variedade de apropriação de conteúdos. Não apenas utiliza trechos de canções populares, como também absorve ecleticamente elementos da música clássica, de apresentações de TV, de jingles de publicidade e da música eletrônica de videogames. Ele se apropria até mesmo de conteúdos não-musicais [...]” (Shusterman, 1998: 149).

29 Por exemplo: “de criminosos mirins a perigosos criminosos adultos”. Desenvolvemos amplamente esse assunto em Takeuti (2002).

30 Discutimos esse assunto num artigo que intitulamos *Desafios da abordagem socioclínica e biográfica no contexto sociocultural e político brasileiro* (Takeuti, 2009b).

31 Ver sobre isso nos artigos referenciados (Takeuti, 2008, 2009a, 2009b).

32 Esses jovens são os principais componentes do grupo *hip hop* com os quais desenvolvemos parceria de pesquisa (nomes citados acima).

33 O bairro de Guarapés já foi considerado como um dos mais problemáticos lugares da zona Oeste da cidade de Natal, estado do Rio Grande do Norte, Brasil.

34 Essa questão encontra-se melhor desenvolvida em Takeuti, 2002.

35 Conhecemo-nos em outro espaço de trabalho –Fórum Engenho de Sonhos desde 2003–. Entre 2002-2005, engajamo-nos no *Fórum Engenho de Sonhos*. Um projeto sobre o “combate à pobreza com protagonismo juvenil”, constituído de onze parceiras: ONGs atuantes no segmento juvenil (Zona Oeste de Natal), a Universidade Federal do Rio Grande do Norte, a Fundação Kellogg’s e jovens de cinco bairros dessa mesma região. Estes foram interpelados a vir ocupar a posição de “protagonistas” do projeto social. Um dos bairros escolhidos foi o de Guarapés e o GPS foi um dos grupos juvenis a responder à chamada ao “protagonismo juvenil”. Para maior conhecimento de alguns aspectos relacionados a esse fórum, ver o artigo de Takeuti (2004).

36 Disso, tratamos em Takeuti (2002).



Grafiti (estêncil) de DJLU. BOGOTÁ | FOTOGRAFIA DEL AUTOR

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIG, Richard, 2005, *Hip Hop: Consciência e Atitude*, São Paulo, LivroPonto.
- CASTORIADIS, Cornelius, 1986, *A instituição imaginária da sociedade (1975)*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- DE CERTEAU, Michel, 1994, *A invenção do cotidiano I: artes de fazer*, Petrópolis, Vozes.
- DELEUZE, Gilles, 1998 [1977], *Diálogos*, São Paulo, Escuta.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, 1995 [1980], *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Vol. 1, Rio de Janeiro, 34.
- \_\_\_\_\_, 1996 [1980], "Micropolítica e segmentaridade", en: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Vol. 3, São Paulo, 34.
- \_\_\_\_\_, 1997 [1980], "Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível" en: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Vol. 4, São Paulo, 34.
- FOUCAULT, Michel, 1984, *O uso dos prazeres*, Rio de Janeiro, Graal.
- GUATTARI, Félix, 1981, *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*, São Paulo, Brasiliense.
- GUATTARI, Félix y Suely Rolnik, 1985, *Micropolítica: cartografias do desejo*, Petrópolis, Vozes.
- HARDT, Michael y Antonio Negri, 2005, *Multidão: guerra e democracia na era do império*, Rio de Janeiro, Record.
- PELBART, Peter Pál, 2003, *Vida capital: ensaios de biopolítica*, São Paulo, Iluminuras.
- SHUSTERMAN, Richard, 1998, *Vivendo a arte: o pensamento pragmático e a estética popular*, São Paulo, 34.
- SIMÕES, José Alberto, 2007, "Lugares em subversão: novas culturas urbanas. A globalização do hip-hop: homogeneização e diferenciação cultural", en: *Le Monde Diplomatique*, Edição Portuguesa, 6 de abril, Lisboa - Portugal, tomado de <<http://pt.mondediplo.com/spip.php?article407>>, consultado en enero de 2010.
- SOUZA, Jusamara, 2008, *Hip Hop: Da rua para a escola*, Porto Alegre, Sulina.
- TAKEUTI, Norma M., 2002, *No outro lado espelho: a fratura social e as pulsões juvenis*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará.
- \_\_\_\_\_, 2004, "As redes sociais no campo do protagonismo juvenil", en: Tomo, No. 7, São Cristóvão-SE (Brasil), Universidade Federal de Sergipe-Núcleo de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais.
- \_\_\_\_\_, 2008, "Saberes em construção: coletivo jovem em formação na sua resistência social", en: Maria da Conceição Passeggi y Elizeu Clementino Souza, *(Auto)Biografia: formação, territórios e saberes*, São Paulo, Paulus Natal EDU-FRN, pp.203-221.
- \_\_\_\_\_, 2009a, "Movimentos culturais juvenis nas 'periferias' e inventividades sociais", en: Paulo Henrique Martins y Rogerio Medeiros (orgs.), *América Latina e Brasil em perspectiva*, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, pp. 331-350.
- \_\_\_\_\_, 2009b, "Desafios da abordagem socioclínica e biográfica no contexto sociocultural e político brasileiro", en: Norma Takeuti y C. Niewiadomski (orgs.), *Reinvenções do sujeito social – teorias e práticas biográficas*, Porto Alegre, Sulina, 2009b, pp. 74-94.
- TAKEUTI, Norma y Marlos Bezerra, 2009, "Trajetórias de um coletivo jovem: Nem só de prática e gramática da ira", en: Norma Takeuti y Christophe Niewiadomski (orgs.), *Reinvenções do sujeito social – teorias e práticas biográficas*, Porto Alegre, Sulina, pp. 105-125.



Detalle de grafiti con varias obras y técnicas. BOGOTÁ | FOTOGRAFÍA ARCHIVO EDITORIAL MAREMÁGNUM