

O CIRCUITO HIP HOP NA REGIÃO DE CAMPINAS

the circuit hip hop in the region of Campinas

Cristiano Nunes Alves *

Resumo

Este artigo aborda a espessura do circuito hip hop na região de Campinas e integra um inventário realizado em quinze cidades da região, entre os anos 2003 e 2005. O circuito hip hop em tal cidade cresce a partir da década de 1980, tendo se expandido num contexto de urbanização e metropolização. Observamos certo componente cultural residual e movimentado, dentre outros, na produção alternativa e numa divisão técnica e territorial do trabalho, dinamizada por círculos ascendentes de informação. A cultura das ruas e esses circuitos mais territorializados sobrevivem e por vezes se contrapõem à cisão e fragmentação urbanas. Trata-se, pois, de um estudo de Campinas enquanto lugar que abriga em seu cotidiano, densidades técnica, informacional e comunicacional. Problematisamos as condições geográficas contemporâneas de vida nesta região, indagando sobre seu componente comunicacional e informacional.

Palavras-chave: Uso do Território, Comunicação, Informação, Hip Hop, Urbanização.

Abstract

This paper examines the thickness of the circuit hip hop in the region of Campinas and it's a part of an inventory made in fifteen cities of the region, between 2003 and 2005. The circuit hip hop growing in Campinas since the decade of 1980, and has been expanding in the context of urbanization and metropolis. We noticed some residual cultural component in places involves, among others, the alternative production involved by a technically and territorial division of labor spurred by circuits upside of information. The culture of the streets and these circuits, survive to the urban division and fragmentation. It is, therefore, a study of the region of Campinas as a place that houses technical, informational and communicational densities. We analyzed geographical conditions of contemporary life in this region, inquiring about the communication and the informational components in the use of the territory.

Key words: Use of the Territory, Communication, Information, Hip Hop, Urbanization.

Résumé

Cet article aborde la dimension du circuit hip hop dans la région de Campinas et est partie d'une recherche réalisée dans quinze villes de la région, entre 2003 et 2005. Le circuit hip hop à Campinas augmente depuis le décennie de 1980 et s'est diffusé dans un processus de urbanisation et metropolisation. Nous observons quelque component culturel résiduel, entre autres, dans la production alternative qui comprends une division technique et territorial du travail, dynamisée pour cercles ascendants d'information. La culture des rues et ces circuits territorialisés s'opposent au partage et la fragmentation urbaine. Il s'agit d'une recherche sur Campinas comment un lieu qui est abri quotidien des elements techniques, informationels et communicationels. Nous problematisons des conditions géographiques de vie dans cette région, mettant en relief la communication et l'information dans l'usage du territoire.

Mots-clé: Usage du Territoire, Communication, Information, Hip Hop, Urbanisation.

(*) Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Estadual de Campinas - Rua Pandiá Calógeras, 51, CEP: 13083-970, Campinas (SP), Brasil. Tel: (+ 55 19) 3521 5151 - cris7cris7@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

No Brasil, especificamente em suas duas últimas décadas, a cultura hip hop torna-se um destacado meio de expressão da população urbana que utiliza a arte de modo político para questionar a exclusão a que é submetida. Este circuito hip hop se transformou em componente integrante do espaço geográfico: apropriou-se de um sistema de objetos, de fixos e lugares para desenvolver suas atividades, tais como casas de shows, rádios comunitárias, equipamentos de suporte artístico, lojas especializadas, ruas, escolas, parques e praças. Suas ações configuram igualmente um sistema (indissociado do sistema material) movido por seus agentes e manifesto, entre outros elementos, pelo fluxo de comunicações e informações do circuito hip-hop: a rede em torno das apresentações de seus elementos político-artísticos, o envolvimento com projetos comunitários, ligações com poderes municipais, circuitos de radiodifusão (livre e de mercado), estúdios sonoros ou visuais, entre outros.

No texto a seguir, destacamos parte da empiria em torno do circuito hip hop com a qual nos deparamos entre 2003 e 2005 na Região de Campinas. Abordamos a tipologia-topologia do rap, do break e do grafite, respectivamente as expressões musical, corporal e visual da cultura hip hop.

Iniciamos os trabalhos oferecendo ao leitor os contornos gerais de nossa problematização, para então apresentar uma topologia do circuito de produção do rap na Região de Campinas, destacando os grupos de rap, agentes diretamente responsáveis pela criação musical. Em seguida destacamos as informações sobre os estúdios, os fixos utilizados no registro fonográfico e os produtores musicais responsáveis pela gravação.

Na segunda parte do artigo, destacamos o inventário dos artistas praticantes do break e do grafite na Região de Campinas, dando ênfase aos lugares e ações envolvidos. Por fim, propomos uma discussão sobre o território e a noção de cena aplicada ao caso do hip hop, buscando melhor compreender a profundidade comunicativa do circuito em torno da cultura das ruas.

Nesse estudo a área de ocorrência dos eventos foi tomada como um lugar, de modo a melhor aclarar a situação comunicativa na cidade contemporânea, evidenciando seus acordos, conflitos e possibilidades. Desejamos assim, contribuir para a atual discussão sobre os circuitos culturais urbanos, os circuitos informacionais e a coexistência de diversas e distintas temporalidades na cidade contemporânea.

A CULTURA HIP HOP: o lugar e os corpos criadores de lugares

O Hip Hop surge em fins da década de 1960, momento em que jovens das cidades passam a resistir, criticando sistematicamente, à situação de exclusão sócio territorial na qual se encontravam, por meio de ações em torno de três manifestações artísticas de caráter urbano, que juntas constituem a Cultura Hip Hop ou Cultura das Ruas: o break (expressão corporal), o grafite (expressão visual) e o rap (expressão sonora).

Rapidamente a cultura das ruas se tornou uma linguagem mundializada e se constitui hoje uma das maneiras de os indivíduos (de contextos diversos) questionarem a exclusão presente no espaço urbano atual (ANDRADE, 1996; DAMASCENO, 1997; HERSCHMANN, 1997; LOURENÇO, 2002; PRATES, 2004; SILVA, 1998; TELLA, 2000). Lourenço (2002: 1) pontua que a despeito da difusão do hip hop por todo o mundo, “alguns lugares foram propícios ao seu desenvolvimento, devido às condições de miséria e pobreza de sua periferia” o que levou o movimento a adotar “o lema de que onde existe periferia existe hip hop”. Ora, o Brasil – vale lembrar – numa tendência do chamado terceiro mundo, é um país cuja urbanização é marcada por um processo de periferização, observado especialmente em nossas grandes aglomerações, caso da Região de Campinas, tornada região metropolitana em 2001.

No Brasil a cultura hip hop tem suas primeiras manifestações com o break nos bailes black paulistanos por volta de 1983. Entretanto, é nas ruas que o hip hop se desenvolve, em lugares como por exemplo, o Largo São Bento e a Rua 24 de Maio na cidade de São Paulo. Entre os anos



de 1983 e 1988, o hip hop se organiza em torno das crews de break, com a chamada velha escola, que consegue articular-se a despeito da perseguição dos policiais e dos comerciantes do centro da cidade (DAMASCENO, 1997; TELLA, 2000). Nesse período o rap, então chamado de tagarela, inicia sua expansão com o surgimento dos primeiros grupos e discos de rap nacionais e os primeiros grafites (ANDRADE, 1996: 128-131).

A cultura hip hop propicia, principalmente, o resgate do espaço público (escasso nas áreas periféricas que em geral têm em locais como os botecos uma das poucas alternativas de lazer). Esse resgate ocorre de maneira simbólica, como no caso do grafite, que se organiza pela cidade em “sistemas com uma lógica de guerrilha” (SILVEIRA JUNIOR, 1991: 30) ou de maneira concreta, com a utilização da rua, de escolas ou de praças para realização de ensaios de break ou rap, palestras, além da construção ou refuncionalização de locais (públicos ou não) para abrigar posses, casas do hip hop, bibliotecas, entre outros.

Acreditamos que o espraio da cultura hip hop se dá pela relação com o lugar, a partir da formação de um círculo virtuoso, constituído pela reunião da produção de uma consciência crítica com a proximidade, ou seja, constituído por relações geográficas mais orgânicas: comunicativas.

Na análise dos circuitos de rap, break e grafite, compostos por espessuras residuais, propomos uma abordagem do lugar. Importante categoria de análise do espaço geográfico, no lugar vemos, além das demandas externas, o abrigo da convivência e contigüidade, a vida comum, os hábitos e tudo o que funda o entorno, uma obra coletiva, sob a qual se edificam valores, normas e solidariedades do saber. Silva (1998: 11) lembra que “a principal característica da cultura hip hop é o fato de estar imersa na experiência local”, fato trabalhado por Prates (2004).

Destaca-se, desse modo, a densidade comunicacional, diferentemente das densidades técnica e informacional, uma vez que estes circuitos estão mais ligados ao lugar, ao saber e ao cotidiano (SANTOS, 2004 [1996]). Santos & Silveira (2001: 101) entendem que o trabalho comum no lugar, a partir da densidade comunicacional, é um dado transformador na medida em que revela “interesses comuns que podem conduzir a uma consciência política.” Segundo Sodré (1999: 11), o conceito de comunicação sinaliza para os espaço-tempo plurais e a proximidade entre os agentes: “diz-se comunicação quando se quer fazer referência à ação de pôr em comum tudo aquilo que, social, política ou existencialmente, não deve permanecer isolado.” A manifestação lugarizada, força motriz da cultura hip hop, pode ser abordada a partir das noções de tempo lento e tempo rápido, propostas por Santos (1994). O autor explica que o tempo rápido é o tempo das firmas, das instituições e dos indivíduos hegemônicos e que os atores hegemônizados constituem o tempo lento.

Santos (1994: 81) desenvolve a hipótese de que “a força dos fracos é seu tempo lento”. Os indivíduos do tempo lento, que são a nação verdadeiramente ativa, e que residem em áreas desprovidas de bens e serviços sociais, marginais devido a sua imobilidade econômica diante da globalização, acabam por se tornar “mais velozes na descoberta do mundo”, residindo aí a sua força (SANTOS, 1994: 84-85). Esta dinâmica implica em tempos diferentes de lugar para lugar, e diz respeito menos aos objetos técnicos em si que às ações que os movimentam (SANTOS, 2004[1996]: 267). Como resultado, distintas e diversas temporalidades constituem-se em coexistência, intensificando a fugacidade da dinâmica urbana.

A seguir apresentamos nossa sistematização em torno do circuito hip hop na Região de Campinas, começando pelo rap.

INVENTARIANDO O RAP NA REGIÃO DE CAMPINAS

O estudo da territorialização da música e da produção alternativa aos grandes meios de massa trazem rica empiria no trato com a densidade comunicacional nos circuitos culturais e pode, desse modo, dizer mais a respeito do funcionamento dos lugares e das diversas temporalidades que o constituem. De acordo com Claire (2006: 21), ao geógrafo interessa entender o circuito da música e suas localizações, reais e ideais: “os agentes de difusão e as manifestações musicais são objetos



geográficos cartografáveis, e as práticas e comportamentos musicais (eventos, consumo, produção) são mensuráveis e avaliáveis sob o prisma da espacialidade, em diferentes escalas”. Carney (1990, 2007) e Romagnan (2000) destacam, ainda nesse viés, a pertinência do estudo da repartição e da difusão das atividades sonoras e musicais no território, enquanto Chaudoir (2003) defende o estudo da diversificação e da hierarquia dos fatos sonoros na cidade.

Partimos desses pressupostos e apresentamos, a seguir, informações relativas ao inventário do rap na RMC, o mais representativo dos elementos da cultura hip hop em praticamente todos os municípios estudados. Importa-nos, pois, reconhecer a arte como uma construção coletiva, que não se abstém dos elos cooperativos nos quais o artista é o agente central, inserido numa ampla rede de pessoas, associadas por meio de uma complexa divisão técnica e territorial do trabalho: “... todas as artes que conhecemos envolvem redes elaboradas de cooperação. Uma divisão do trabalho necessário ocorre...” (BECKER, 1977: 207).

OS LUGARES E OS GRUPOS DE RAP NA REGIÃO DE CAMPINAS

O rap, expressão musical do hip hop, teve sua origem em composições com rimas faladas de líderes negros da década de 1960, que cantavam contra a discriminação. Considerado a arte de persuasão, da mudança de consciência, este estilo de música incentiva o engajamento para a luta e representa a voz da comunidade marginalizada. Os rappers desenvolvem a sua arte a partir de grupos, constituídos pelo MC (mestre de cerimônias) e pelo DJ (Disc Jôquei), responsáveis, respectivamente, pelo canto e pela parte instrumental do rap.

Nas cidades inventariadas, cerca de 290 grupos espalham-se em inúmeros lugares da Região Metropolitana de Campinas. A maior concentração de grupos ocorre em Campinas e Sumaré, com respectivamente 100 e 70 grupos. A seguir, destacam-se os municípios de Indaiatuba com 30 grupos e Hortolândia com 25 grupos. Verifica-se, desse modo, a formação de um lugar que concentra o maior número de grupos da RMC: a conurbação entre as cidades de Campinas, Sumaré e Hortolândia (Figura 1). As três cidades são as que possuem os circuitos hip hop mais antigos, abrigando os grupos com maior tempo de atividade.

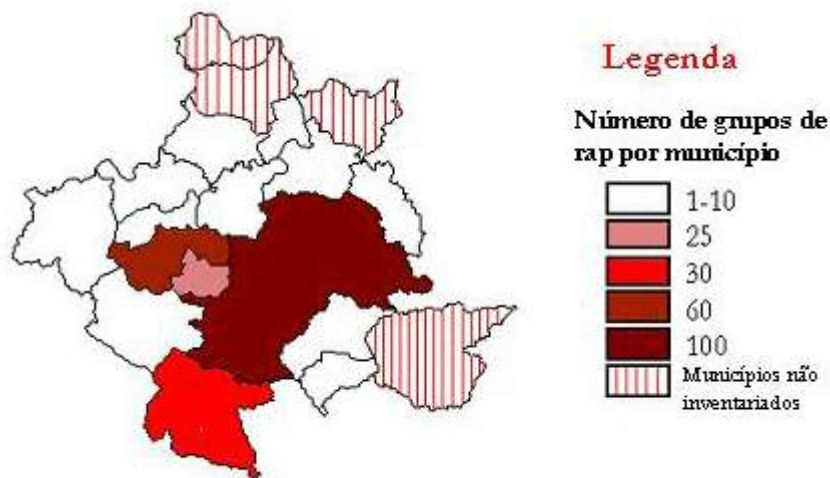


Figura 1 – Distribuição dos Grupos de RAP na Região Metropolitana de Campinas

Os grupos são, em sua quase totalidade, formados por pessoas das periferias da RMC. Os rappers, assim como os hip hoppers em geral, são em sua maior parcela migrantes, e sua idade pode variar dos mais jovens aos quarenta anos. As histórias desses grupos, bem como as referências ao cotidiano, à cidade, ao urbano são inúmeras; afinal, são 300 grupos na RMC, o que corresponde a cerca de mil pessoas cantando o rap.

A distribuição dos grupos vinculados à Casa do Hip Hop em 2003 demonstra como estes se distribuem em sua maior parte pela periferia campineira (Figura 2), em especial nas extensões das rodovias dos Bandeirantes e Santos Dumont.

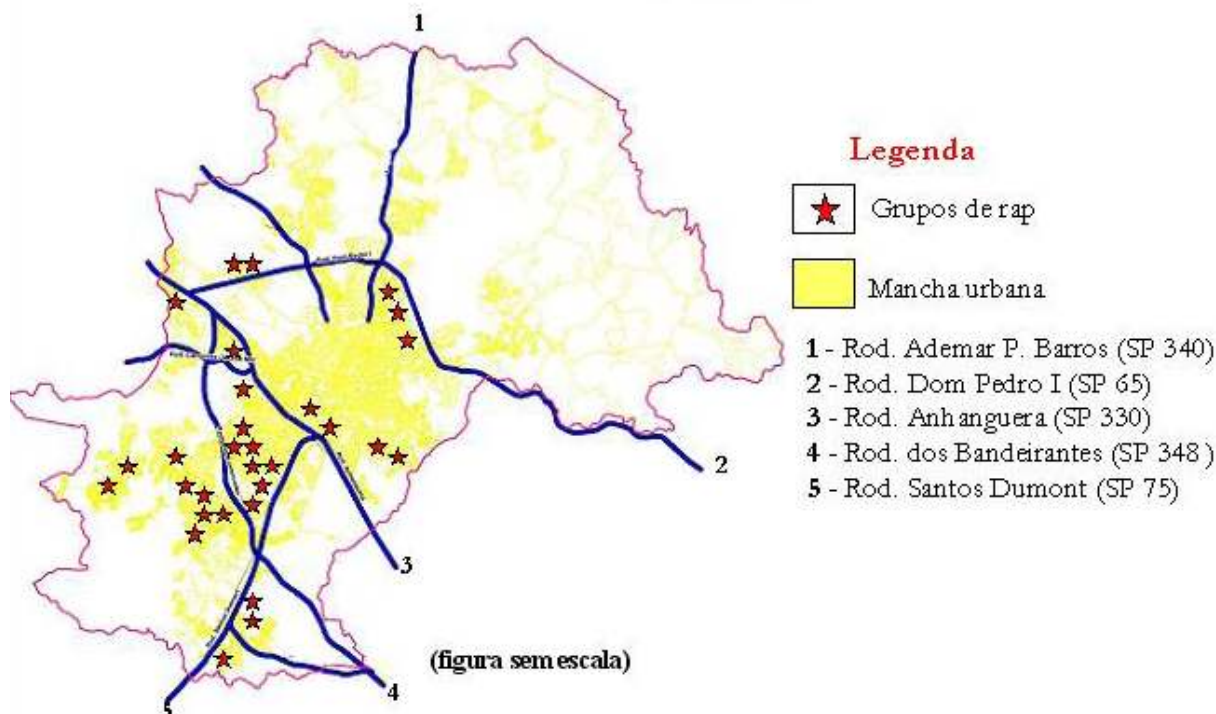


Figura 2 – Distribuição dos Grupos de RAP Vinculados à Casa Hip Hop na Cidade de Campinas

Enfim, é possível dizer que há mais de quinze anos o rap traz a tona - algo já dito em outros lugares - a voz da periferia. Nas letras do rap dos grupos da RMC, como entrevisto em trabalhos acadêmicos, observa-se narrativas sobre o cotidiano da cidade, da periferia: seus personagens, lugares e acontecimentos.

Em nosso próximo tópico, buscamos apreender e analisar o movimento da produção fonográfica do rap. Partimos da proposta de HARVEY (1992) quando este cita a importância de se compreender a divisão do trabalho presente na produção cultural, desde a arte em si, até o processo de divulgação.

OS ESTÚDIOS FONOGRÁFICOS E A PRODUÇÃO DO RAP NA REGIÃO DE CAMPINAS

Visando o a compreensão da produção do rap na RMC, vertemos nosso olhar para os lugares e as condições em que se produz o rap regional, destacando no Quadro 1 o registro fonográfico em torno da música do circuito hip hop.

Como é possível observar, a produção do rap nas cidades inventariadas ocorre em quatro estúdios especializados em hip hop. Tais estúdios estão localizados em Sumaré, Hortolândia, Nova Odessa e Jaguariúna. Além dos estúdios especializados, os grupos utilizam estúdios de outros gêneros, seja para a produção em si ou para etapas dela.

A gravação caseira do rap vem se tornando uma alternativa para muitos grupos de Campinas e da RMC que, utilizando programas de edição sonora em computadores, entre outros, conseguem produzir suas próprias bases e trabalhar suas letras.

A fim de detalhar quais os objetos e ações na produção de um álbum de rap, apresentamos a seguir os eventos que ocorreram durante as etapas de produção do disco “Mais Loco que U Barato!” do Grupo Inquérito, lançado no ano de 2005.

Quadro 1 - Independentes: Onde produzem? A Produção de RAP na RMC

Americana	Como a cidade não abriga nenhum estúdio especializado em hip hop, utiliza-se um estúdio no Jardim São Pedro, que mesmo voltado para o <i>rock</i> , é utilizado por alguns grupos de rap da cidade. A ligação com o <i>rock</i> não para por aí: os hip hoppers afirmam que é comum a troca de idéias com os grupos de <i>hardcore</i> da cidade, o que implica na realização de eventos em conjunto e possibilitou a participação do grupo de rap Ressurreição, numa coletânea gravada em Campinas, com grupos apenas de rock da região.
Campinas	Mesmo com a grande iniciativa para o trabalho com o rap, em Campinas não existem selos, nem gravadoras especializadas no segmento hip hop. Os rappers fazem a sua produção de maneira independente, com poucas exceções, como os grupos Visão de Rua, Sistema de Rua e Total Drama, que assinaram com a TNT Records. Este quadro leva os rappers a afirmarem que o mercado fonográfico não tem interesse na produção da cidade. Apesar de Campinas também não contar com estúdios diretamente ligados ao movimento, os <i>rappers</i> explicam que os estúdios existentes, especializados em outros gêneros musicais, estão crescendo em termos de qualidade musical com bons produtores e aparelhagem. Destacam-se o Estúdio Cristal, localizado no Bairro Nova Campinas, e o Basement, no centro, com tradição <i>hardcore</i> , porém com abertura gradativa para o rap. Por esses estúdios passaram nomes como o Realidade Cruel de Sumaré, o DMC de Campinas e o Face da Morte de Hortolândia. O grande número de grupos de rap gravando, explicam os hip hoppers, não significa concorrência, mas uma maior troca de experiências entre os grupos. Estes procuram discutir aspectos sobre a produção das músicas, aumentando a qualidade daquilo que dentre eles que é feito.
Hortolândia	No início de 2005, foi inaugurado o estúdio especializado em hip hop MK (do produtor Creu), na área há seis anos. O MKF se localiza no Shopping Metropolitano e produz grupos locais e de outras cidades da região, como Campinas e Sumaré. A cidade tem o Selo Face da Morte: de destaque no rap nacional. O selo não tem estúdio próprio, terceirizando a produção. Já o Selo Nação Hip Hop, em 2006 lança uma coletânea com três grupos de Hortolândia e o restante de outros estados.
Jaguariúna	Em 2005 a cidade conta com o estúdio especializado em hip hop Revolução Negra, do DJ Vaguinho. Localizado no Bairro Roseira de Baixo, às margens da Rodovia Adhemar de Barros, e funcionando desde fevereiro de 2004. O intuito é manter a especialização em hip hop e continuar a produzir grupos da região. O ambiente, além do usual isolamento acústico, conta com um sistema de amplificação, uma mesa de som Staner de doze canais e um computador Pentium 2 e 1.6 acoplados, utilizando para gravação o programa Acid 4.0. No estúdio, cobra-se R\$ 150,00 por cada faixa, o que equivale, segundo o produtor, à quatro ou cinco horas de trabalho. A militância local lança em 2005 uma coletânea com grupos da região, intitulada “Combate ao Sistema”. Tal coletânea, produzida no estúdio do DJ Vaguinho, foi lançada inicialmente com cem cópias, e a arte final feita em Campinas, no Bairro DIC V. Participaram do álbum os grupos SDR e RDR (Amparo), Plano de Fuga (Pedreira), Calibre 12, Artigo Pesado e MDR (Campinas) e Regenerados no Crime (Holambra).
Nova Odessa	Contrastando com a sua fraca cena hip hop, Nova Odessa abriga o estúdio especializado em hip hop Placa 2000, do produtor Fábio Macari, conhecido no rap nacional. No estúdio, que existe desde 2000 e localiza-se no centro da cidade, foram produzidos grupos de diversas cidades da região e de todo o interior paulista, como Votuporanga, Caçapava, Sumaré e Campinas.
Santa Bárbara d’Oeste	Na cidade não há estúdio ligado ao movimento. Os hip hoppers utilizam em geral estúdios não especializados, como o Dókimos, localizado na zona leste e ligado ao gospel, ou dirigem-se ainda para cidades vizinhas, gravando em estúdios como o localizado no Jardim São Pedro, em Americana.
Vinhedo	A cidade abriga um estúdio especializado em hip hop: o Nove Estúdio Digital, do produtor Pablício, integrante do grupo Nove Milímetros. O “Nove” funciona desde 2001, inicialmente em Valinhos e desde o início de 2005 em Vinhedo, na Vila Santana. Cada base de rap custa R\$ 50,00 e para o pacote de 100 cds cobra-se em torno de R\$ 1.000, 00. Com estrutura para gravação de discos desde sua composição de bases e masterização até a arte final, o estúdio produz grupos de Paulínia, Vinhedo, Valinhos, Campinas, Louveira, Sumaré, Indaiatuba e Piracicaba.

Formado em 1999, o grupo Inquérito é composto pelos MC’s Klandestino (Hortolândia) Nicole (Sumaré) Renan (Nova Odessa) e pelo Dj Rodrigo (Sumaré). Após dois anos divulgando o trabalho em shows no maior número de lugares possíveis e acompanhando grupos como o Realidade Cruel, o Inquerito opta por iniciar o projeto de gravação de um disco.

Em 2004 após três tentativas frustradas de produção na capital paulista, o Inquérito, com três faixas lançadas em coletâneas e discos de outros grupos, fecha contrato com o Selo Face Da Morte de Hortolândia. Destaca-se que a produção do CD deu-se nas cidades da RMC e Itu, enquanto a parte de divulgação e distribuição convencional concentrou-se em São Paulo e órgãos ligados um ao outro: a Sky Blue e a Rádio 105 FM. Esta última, mediante o pagamento do jabá de R\$ 5.000,00 – superior ao próprio contrato do grupo com o selo – divulga uma música do CD, por um mês. Como lembra Dias (2000: 48) “a repetição garante a aceitação do material”, daí a necessidade de recorrer à rádio, órgão que detém o monopólio da divulgação convencional.

A CULTURA HIP HOP E OS CORPOS CRIADORES DE LUGARES: O BREAK, O GRAFITE

A expressão corporal do movimento é dada pelo break, um tipo de dança que se mistura com golpes de artes marciais e que surgiu nos guetos nova-iorquinos com o objetivo de mostrar o descontentamento com a Guerra do Vietnã. Por meio de evoluções presentes até hoje, simbolizavam o movimento dos helicópteros e dos soldados feridos em guerra (ANDRADE, 1999: 86). O break foi incorporado ao hip hop como alternativa para a luta entre gangues, que foram substituídas por combates de dança: as batalhas. Os dançarinos de break se organizam em crews (grupos) e são chamados de breakers: b. boys (homens) e b.girls (mulheres).

O Grafite, por sua vez é o elemento que corresponde à expressão visual do hip hop, um estilo de pintura que aparece em diversos fragmentos de espaços urbanos, tais como viadutos, muros, vagões de trens, entre outros. Sua manifestação representa uma invasão simbólica dos excluídos, que por meio das pinturas transmitem as suas mensagens para a cidade. Lourenço (2002: 20) afirma ser o grafite “uma linguagem moderna e renovada” que “estabelece um diálogo urbano criativo e bem-humorado, denunciando as mazelas da sociedade.” De maneira semelhante ao break, a organização dos grafiteiros frequentemente ocorre a partir das crews.

Propomos uma reflexão sobre os corpos para entender a espacialização das espessuras criativas relacionadas ao hip hop e o seu estatuto na constituição dos lugares. Por meio do corpo realiza-se a técnica, lugarizada pelos sistemas de eventos geográficos, a todo e qualquer momento. Harvey (2006: 138) nos fala do corpo como uma ‘máquina desejante’ ativa e transformadora em “relação aos processos que a produzem, sustentam e dissolvem” criadora de “ordem não apenas em seu próprio interior mas também em seu entorno.”

O coletivo das ações dos corpos implica uma determinada configuração territorial, bem como toda uma relação entre circulação e articulação, indissociada dos encontros criadores de lugares. Esta espécie de colisão entre os corpos diz respeito à situações nas quais inovações de infinitas ordens tornam-se dados constitutivos do território usado.

Blacking (1977) aconselha um estudo dos corpos para além da razão, com a devida atenção às sensações, mediações e à uma série de gravitações em torno do corpo, como a telepatia, a empatia, os estados somáticos partilhados, dentre outros. Para o autor supracitado, os sentimentos são obras compartilhadas, frutos da biologia humana, porém apenas construídos em convivência, o que torna centrais certos aspectos que vão desde a variedade cultural e as tendências correlatas, até as aptidões, os constrangimentos e a estrutura geral da evolução humana.

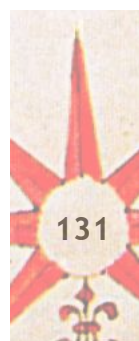
Enfatizamos a imprevisibilidade cara às densidades comunicacionais, olhadas sob o prisma dos corpos em interação. Merece atenção a noção de empoderamento, da qual nos fala Wulff (2006), denominação para o estado de fusão corpórea-mental em sensações extremas como a dor e o prazer na dança. A demasia do encontro estaria contida nesta noção, conforme a síntese destacada por Wulff (2006: 16) sobre um grupo de dançarinos “... como um corpo.”, algo próximo do que propusera Baptista (1974) “... todos juntos reunidos numa pessoa só.” O imprevisível na ação estaria relacionado ainda ao transe, a possessão, dentre outros estados de consciência, nas mais diversas regiões do planeta, ligados quase sempre à música e à dança (ROUGET, 1985). Qual a contribuição destes momentos dos corpos para a criação dos lugares? Trata-se de uma vasta agenda de pesquisa.

A seguir apresentamos nossa sistematização em torno do circuito de break e de grafite na Região de Campinas.

INVENTÁRIO DO BREAK E DO GRAFITE NA REGIÃO DE CAMPINAS

As batalhas do break na Região de Campinas. O break campineiro

Em Campinas o break começou e meados da década de 1980, em locais como o Largo do Rosário ou o Bosque dos Jequitibás. Na época não havia muitas informações sobre a nova dança,



tampouco sobre o hip hop, porém a proximidade do break com o funk praticado na cidade despertou interesse. Os jovens dançarinos passaram a executar as primeiras evoluções (tais como o moinho de vento e o giro com a cabeça); isso chamou a atenção da população que parava pra vê-los dançar, além da polícia, que mediante qualquer reclamação da vizinhança, os reprimia com violência. Os breakers mais antigos contam que por chegar e dançar eram agredidos pelos policiais com o chamado “esculacho”, uma prática que mistura agressão física e verbal.

Os futuros breakers, vindos de vários bairros, então dançavam funk nas casas de shows da cidade como a Samp, Mr. Big, Banana Power, Bahamas ou a Fly, localizada no centro, na Rua Treze de Maio, lugar de grande importância na fase pioneira do break campineiro.

Com a estruturação do movimento em Campinas no início da década de 1990, os breakers passam a concentrar suas apresentações no Nifama. Por volta de 1995, devido entre outras coisas à repressão policial, os ensaios passam a ocorrer no Paço Municipal da Prefeitura, época de dificuldade para o break na cidade, que se manteve vivo pela iniciativa de um pequeno grupo de breakers. Entre os nomes lembrados pelos militantes do break campineiro temos Japonês, Herval, China, Lu, Belo, entre outros.

Mesmo no Paço, as reclamações continuaram, e o grupo entrou em contato com o então vereador Tiãozinho, no sentido de oficializar a sua presença no local. Em 1996, o vereador consegue, junto à prefeitura, a oficialização do espaço para a prática do break.

Ainda nesse período surge a Crew Radicais Suburbanos e os breakers passam a acumular mais conhecimento sobre a dança, sua história e suas técnicas; como afirmam alguns dançarinos mais velhos: mesmo após vários anos de prática do break o que se sabia era insuficiente.

No final da década de 1990, os breakers tomam contato com informações sobre as batalhas de break e assistem a primeira batalha nacional, ocorrida em 1999 em São Paulo. Empolgados com a ideia de participar do campeonato, os breakers campineiros começaram a se organizar, e a partir da crew Street Sat, nasce a crew MOS (Mantendo a Origem Sempre), com quinze integrantes. Em de junho de 2001, a crew faz sua primeira apresentação e a partir daí segue participando de eventos na Região e na capital paulista. Até 2003, o break campineiro havia sido representado apenas uma vez fora da cidade, pelo grupo Sistema Negro, quando enfim o MOS participa e vence a batalha nacional.

Em 2005 tínhamos duas crews na cidade: os Radicais Suburbanos e o MOS, com alguns integrantes participando dos dois grupos. Não existe relação ou cadastro dos dançarinos que participam dos ensaios no paço, que ocorre todos os sábados à tarde, mas calcula-se que existam 50 breakers em Campinas e nas cidades vizinhas, como Hortolândia, Sumaré, Americana, Santa Bárbara D'Oeste, Indaiatuba, Salto entre outras, que dançam em Campinas. Por se tratar na maioria de jovens com poucos recursos financeiros, muitos deles não têm dinheiro para a condução até o Paço, o que frequentemente os impede de ensaiar.

A coordenação das ações desenvolvidas cabe a nove integrantes, para quem o break serve como meio de vida: um deles mora em Sumaré e o restante em Campinas (dois no centro e os outros seis respectivamente no Satélite Íris, DIC, Fazendinha, Florence, Ouro Verde e São Fernando, bairros periféricos da cidade).

Com a abertura da Casa do Hip Hop, ocorre uma maior integração entre elementos da cultura das ruas e o break. Este, no município, teve uma história até certo ponto distante do rap e do grafite. Existem alguns b. boys envolvidos em projetos sociais, como o b. boy Ari que trabalha desde 2001 num projeto da FEBEM em Hortolândia e no Centro de Estudos e Promoção da Mulher Marginalizada (CEPROM). Na secretaria de cultura da cidade o break também foi inserido em projetos sociais.

A experiência recente dos breakers de Campinas foi documentada em vídeo, com imagens que ilustram sua dinâmica de ensaios e apresentações. A ideia de parte dos breakers da cidade é aumentar sua articulação por meio de uma posse, conseguindo novos adeptos. A seguir o inventário do break na Região de Campinas (Quadro 2).



Quadro 2 - Inventariando o Break na Região de Campinas

Americana	Como resultado de praticamente quinze anos de break nos bailes da cidade, em 1997, os breakers americanenses propuseram uma junção com os mais jovens que queriam iniciar a prática da dança; surgiu a Tranquilis Crew. Desde então, os breakers se reúnem na Praça Comendador Muller, centro da cidade, três vezes por semana. Em 2005, existiam quase cem praticantes de break na cidade, entre iniciantes e veteranos. Além da atuação da crew, que se tornou referência regional, participando de eventos hip hop em várias cidades, o município conta com aulas de break, ministradas por um b.boy contratado pela prefeitura. A força do break na cidade em muito tem a ver com a longevidade das casas de shows em Americana, como a Squalidus ou a Beija Flor, locais em que a prática da dança era preponderante. A Praça Comendador Muller tornou-se ponto de encontro também dos grafiteiros.
Cosmópolis	Não existe crew de break e os b. boys de Cosmópolis se reúnem aos fins de semana na Escola do Jardim Laranjeiras, uma espécie de ponto de encontro do hip hop municipal. A prática apenas recentemente ganha força na cidade: estima-se que esta abrigue cerca de trinta praticantes de break , porém a maioria iniciantes, sendo dois destes profissionais. O ensino da dança em Cosmópolis conta com orientações por parte dos breakers mais experientes, bem como a troca de fitas de vídeo trazidas da Cidade de São Paulo com aulas de break.
Hortolândia	Apesar da grande força do rap em Hortolândia, afirma-se que o break tem pouca presença , com a militância contatada, pouco sabendo sobre a prática da dança no município. Não obtivemos informações sobre o número de breakers na cidade.
Indaiatuba	Possui três crews de break, com integrantes em sua maioria do Centro, Morada do Sol e Jardim Califórnia. O número de praticantes é desconhecido , mas sabe-se que as suas manifestações concentram-se, sobretudo no Bairro Morada do Sol, periferia de Indaiatuba.
Jaguariúna	Conta com uma crew: a Street of Juv. O problema para a expansão do break, esclarecem os hip hoppers, é que não há quem o ensine. Pensando nisso a militância local pediu à prefeitura municipal a cessão de uma sala para que sejam dadas aulas de break em na cidade.
Monte Mor	Estima-se que existam cerca de vinte breakers em Monte Mor. Eles se reúnem num lugar específico para dançar: a rodoviária da cidade (às segundas, quartas e sextas à noite).
Nova Odessa	O break assim como o grafite tem pouca presença na cidade: a prática da dança na cidade acontece no Bairro São Jorge, porém realizada por b.boys de Sumaré.
Paulínia	A cidade teve uma crew de break: a Win, composta também por moradores do Bairro Morro Alto. Com dificuldades para continuar dançando devido a falta de quem os ensinasse técnicas mais apuradas para evoluir na dança, os jovens da crew optaram pela militância através do rap. A crew existiu no período de 1998 a 2000, e surgiu dentro do Projeto SOL no Bairro Morro Alto. Hoje não se sabe quantos são os breakers paulinenses.
Pedreira	De acordo com a militância local o break já foi mais forte no município. Ao longo do tempo muitos dos antigos breakers, em virtude de outras ocupações foram abandonando a dança. Hoje a cidade tem apenas um b. boy .
Santa Bárbara d'Oeste	O break teve maior destaque em meados da década de 1990 , com a formação de crews e diversas apresentações nas ruas e bailes da cidade, em especial na Zona Leste. Atualmente não há crew de break em Santa Bárbara e os praticantes (aproximadamente uma dezena) em sua maioria dançam com os breakers de Americana.
Sumaré	Existem três crews de break em Sumaré. Os breakers estão espalhados por toda a cidade e procuram não se distanciar do rap, elemento predominante na cidade, realizando eventos conjuntos e reivindicando sua presença nas manifestações hip hop. Não se sabe o número de breakers em Sumaré.
Valinhos	Em 2005 o circuito hip hop local procura afirmação e o estímulo ao break e ao grafite, elementos incipientes na cidade. Durante o período de 2003 e 2004, a dança foi ensinada por um b. boy em iniciativa conjunta com a prefeitura municipal. Não existem informações sobre o número de breakers no município.
Vinhedo	No caso do break, assim como do hip hop em geral, trata-se de uma prática relativamente recente no município. Os primeiros breakers, por volta de trinta jovens provenientes de várias áreas de Vinhedo, estão aprendendo o break em oficinas realizadas pela prefeitura municipal e ministradas em um dos seus galpões no centro da cidade. Vale ressaltar que a maior procura pelo rap ocorre no Bairro Capela, enquanto as oficinas realizadas no centro, agregando jovens de diversas áreas da cidade, têm maior demanda pelo break (fato que de acordo com a militância hip hop vinhedense, pode levar a uma especialização dos elementos por oficina, de acordo com a demanda da área em questão).

O grafite na Região de Campinas: a procura por espaço. O grafite campineiro

Em relação aos outros elementos do hip hop, a articulação do grafite é relativamente recente em Campinas. Os grafiteiros, antes espalhados pela cidade e com ações inseridas esparsamente nos eventos hip hop realizados no município, passaram a se reunir na Avenida Tiradentes e nas escadarias da prefeitura por volta de 1998. Na mesma época, surgiu a Caps Crew e com a primeira mostra campineira de grafite aumentou o anseio por maior organização.



Em 2001 nasceu a UGCR - União dos Grafiteiros de Campinas e Região. A Posse conta com 50 filiados, porém em média vinte deles participam de modo ativo das discussões e das ações desenvolvidas. A UGCR tinha sede na Casa do Hip Hop, e em virtude da mudança de direção do órgão, hoje não tem sede fixa. A exemplo do break e do rap, as ações dos grafiteiros aconteciam a partir do intercâmbio com o órgão e das reuniões aos sábados à tarde no Terminal Central, local que tem o grafite como aspecto preponderante na paisagem.

Em 2005 tínhamos cerca de doze crews espalhadas pelo município. Entre as crews de grafite temos a Efect, Mir's, Mes III, Agora, Duendes, Bad's, Severos, Panos, Mirgos e Cartel. Os grafiteiros explicam que até hoje sofrem muita perseguição e não têm a sua arte reconhecida. Para grafitar solicita-se autorização ao proprietário ou um local abandonado é apoderado, o que significa correr o risco de ter o material apreendido pela polícia. Em virtude do preconceito, salvo exceções como o Externato São João, não existe muito espaço para o grafite na cidade, que ainda hoje é confundido com pichação. Nesse sentido um dos trabalhos dos grafiteiros é conscientizar a população sobre a diferença entre as duas práticas, algo que segundo eles ficou mais fácil com a criação da Casa do Hip Hop.

Em Campinas existe a Exposição Anual de Grafite e os grafiteiros da cidade iniciaram em 2003 uma maior aproximação com outras cidades, participando de eventos e trocando idéias sempre que possível a respeito das experiências em cada cidade. O projeto da UGCR é inserir a prática nas escolas do município, por meio de palestras, exposições e aulas, iniciativa que se encontra em fase de discussão.

Os grafiteiros da cidade são, em sua maioria, jovens com no máximo 24 anos de idade; sete deles conseguem tirar o sustento de sua arte. A seguir o inventário do grafite na Região de Campinas (Quadro 3).

Quadro 3 - Inventariando o Grafite na Região de Campinas

Americana	De acordo com a militância local, são sete os grafiteiros na cidade. Próximos dos breakers, alguns deles se reúnem na Praça Comendador Muller, ponto de encontro dos dançarinos e que se tornou ponto de encontro também dos grafiteiros americanenses.
Cosmópolis	Não existe crew de grafite, que conta com cerca de dez grafiteiros , alguns ex-pichadores, quatro deles tirando o sustento da prática do grafite.
Hortolândia	Trata-se do elemento do hip hop mais incipiente na cidade. Apenas recentemente cresce o número de grafiteiros, que hoje chega a seis praticantes. O grafiteiro com mais tempo de atividade é conhecido como Cabelinho.
Indaiatuba	Apesar de não se saber o número de grafiteiros, existem praticantes por todo o município , sendo ministradas oficinas aos domingos na Escola Anusiato na Morada do Sol. Por falta de recursos como tintas, pincéis, entre outros, o grafite é ensinado e praticado nessas oficinas em folhas de papel.
Jaguariúna	Não existe crew de grafite. Destaca-se o grafiteiro Aguinaldo, que entre outros trabalhos, elaborou o logotipo para o grupo Revolução Negra.
Monte Mor	Três grafiteiros na cidade, embora, lembram os hip hoppers, haja muitas pessoas querendo grafitar. Tem-se aqui uma cena que cresce rapidamente, com os grafiteiros participando dos eventos hip hop que procuram agregar os três elementos do hip hop.
Nova Odessa	Número de grafiteiros desconhecido
Paulínia	
Pedreira	
Santa Bárbara d'Oeste	O município tem quatro crews e quase trinta praticantes , muitos deles distantes da militância hip hop, e com pouco contato entre si. Destacam-se a Cena Urbana Crew (C.U.C.) e a Local's. Entre os planos da militância está a organização da Primeira Mostra de Grafite Barbarense, ainda dentro do projeto da casa do hip hop.
Sumaré	Abriga cinco crews de grafite e o número de grafiteiros é desconhecido.
Valinhos	Número de grafiteiros desconhecido
Vinhedo	

ENTRE TÁTICAS E ESTRATÉGIAS: o circuito de grafite na Região de Campinas

O Grafite está em incontáveis pontos da paisagem da RMC. Afirmamos, desse modo, que o pequeno número de grafiteiros inventariados em relação aos outros elementos do hip hop não significa uma pequena presença do elemento no espaço urbano, seja como mensagem hip hop ou utilizado para outros fins: fachadas de casa, propaganda política, comércio, entre outros.

A dificuldade em estimar o número de grafiteiros está no fato de muitos deles grafitem esporadicamente (é comum integrantes de grupos de rap também grafitem, como visto em Valinhos, Indaiatuba, Santa Bárbara e Paulínia). A inconstância deve-se basicamente a dois fatores: a falta de locais e recursos financeiros para grafitar. Como resultado, grande parte dos jovens aprendem o grafite no papel, praticando com tinta raras vezes.

Todos os grafiteiros por nós ouvidos ressaltaram que o grafite é, antes de qualquer coisa, um protesto e que a inspiração está diretamente ligada ao entorno e a situação em que se grafita. Sobre o grafite chamou-nos atenção alguns casos que ilustram a cooptação a que este elemento é submetido. Citamos dois deles, o primeiro ocorrido em Campinas e o seguinte, em Indaiatuba.

Recentemente iniciou-se a grafitação dos terminais de ônibus de Campinas, iniciativa da Empresa Municipal de Desenvolvimento de Campinas (EMDEC), em conjunto com a Casa do Hip Hop. A grafitação vem sendo realizada a partir de um documento que “dispõe” sobre os trabalhos, a seleção, a participação e inscrições. Nas disposições gerais, está a que prevê (item b) que “A entrega do trabalho e do formulário, no momento da inscrição, constituem-se em instrumento de plena aceitação, por parte do concorrente, das normas estabelecidas no mesmo”.

Num final de semana em setembro último, durante a grafitação do Terminal Barão Geraldo, um dos grafiteiros selecionados foi proibido de terminá-lo, pois havia utilizado uma técnica diferente da que havia imaginado para a pintura, o que acarretou mudanças em detalhes do desenho, logo não cumpria o estabelecido no documento. O grafiteiro conta que havia pensado em aplicar uma determinada técnica, mas teve que mudar de idéia devido à textura da parede, o que não o livrou da proibição.

Outros fatos constrangedores ocorreram durante o evento: houve o assédio de funcionários da empresa Colorgin para que os grafiteiros colocassem camisetas da empresa, cuja propaganda entremeava-se ao processo de grafitação.

Em Indaiatuba, reativou-se um projeto de posse na cidade, após um contato do prefeito local, José Onero (PDT), que afirmou ser o grafite importante na luta contra as pichações na cidade, que de acordo com ele estariam dificultando os investimentos na cidade por parte das indústrias.

Isto é: a organicidade do hip hop é utilizada por meio da sua pintura, do seu protesto visual, para atrair as indústrias, vetores de verticalidades. No próprio município de Indaiatuba temos casos como o da Unilever que, em 2003, demitiu 62 funcionários no mesmo dia em virtude da instalação de um robô no setor de embalagem. Na ocasião, a empresa abriu um programa de demissão voluntária que teve apenas seis adesões. Dentre os demitidos da empresa estavam, em sua quase totalidade, funcionários mais velhos com grandes dificuldades de inserção no mercado de trabalho.

O TERRITÓRIO E AS CENAS HIP HOP: em busca das espessuras comunicativas do circuito

Com a cena almejamos discutir a centralidade dos contatos, articulações, elos cooperativos e toda sorte de situação de encontros e transmissão de informações, no âmbito do circuito sonoro mais ligado à informação ascendente. A respeito da cena, diz-se que ela “acontece” e refere-se à espessura que uma manifestação artística toma num dado lugar. Enquanto o segmento se refere ao mercado, a cena se aprofunda no mundo vivido, um circuito rico de informações do diverso e do maleável, mais baseado em trocas que em imposições. A cena poderia, desse modo, conduzir-nos às densidades comunicacional, informacional e técnica a partir da dimensão cotidiana da produção artística.



Buscamos, assim, as espessuras ascendentes do circuito sonoro, visto mais como circuito produtor de arte que como produto para venda; mais fruto de trabalho que resultado de empregos. Em algumas situações a empiria nos indicou a existência de campos de informações (PRED, 1979) essencialmente comunicativos, cujos aspectos são: eventos artísticos, programação das rádios livres, contatos entre agentes, produção cultural em si, bares e estúdios que difundem conteúdos comunicacionais participando, diretamente ou não, de um mercado de bens culturais.

Para Kemp (1993) a cena compreende elementos como a produção musical, o público, os divulgadores, os editores, os zines, os locais para performance, entre outros elementos, compondo o mosaico alternativo. Schyma (2006: 107) diz que a cena “nos remete em geral a um setor de atividades e também a um modo de vida que lhe é específico”, e entende que, na escala local, a fluidez do contato favorece a “criação e a cooperação entre as cenas” (Idem: 113) contribuiriam para a integração e a transformação dos lugares. O autor supracitado ressalta que nos primeiros contatos pessoais com um artista local ou uma cena insere-se numa rede, composta por artistas e demais agentes de diversas partes do mundo. O sujeito seria, assim, incluído em fluxos mundiais e transnacionais de informação (as revistas de fã-clubes, por exemplo ou fanzines), e de produção cultural (distribuição pelas companhias de discos, vendas de produtos por correspondência, entre outros).

Nesse viés, Geiger (2005: 79) cita a relação entre os planos de produção do urbano e da arte e a dificuldade de se conseguir adaptar a cidade ao trabalho moderno, conservando o que nela é belo e pitoresco: “Percebe-se (...) certa similaridade entre as criações de cidades e as criações de objetos de arte, a ponto de se pensar que, mais do que ser um lugar onde a arte se instala, é a cidade que mora na arte”.

Santos (2000 b) afirma que o hip hop sinaliza para a vontade de compreender a realidade e superá-la, na medida em que busca explicar o que está acontecendo no mundo. Como se trata de um movimento que tem na arte uma forma de expressão política, a manifestação da cultura hip hop aponta para o conceito de cultura popular proposto por Chauí (1987).

Segundo Chauí (1987), a cultura popular caminha para toda manifestação que a ideologia dominante quer esconder, como a desigualdade e as contradições entre as classes sociais. A cultura popular se contrapõe à cultura de massas que reduz a população a um apanhado amorfo de indivíduos sem vontade, num processo que substitui os sujeitos sociais pelos objetos sócio-econômicos.

Por vezes, a cultura popular é mostrada como incompetente e perigosa pelo poder hegemônico (CHAUÍ, 1987), quando na verdade trata-se de um movimento de baixo para cima, que tem uma relação direta com o aumento da pobreza nos lugares, revelando, portanto, a ordem local (SANTOS, 2000).

Notamos que as camadas populares encontram, a seu modo, maneiras de construir uma cultura autêntica. Chauí (1987) lembra que isso ocorre em resposta à incessante imposição dos meios da cultura de massa, artificial e homogeneizante, com os quais a cultura popular se relaciona, aproximando-se e distanciando-se deles, incorporando-os ou recusando-os. A relação estabelecida entre o hip hop e a mídia aponta para o choque da cultura popular com a cultura de massas, traduzido na tensão vivida pelo movimento, entre a autonomia político-artística e a cooptação pelos agentes hegemônicos da indústria cultural.

Na sequência da reflexão, algumas questões se impõem: efetivamente, quais são as possibilidades de caminhos estéticos-políticos-econômicos-geográficos alternativos à postura “politicamente correta” dos grandes meios de informação e toda a sua produção “cultural”? Quais seriam as repercussões espaciais de um circuito cultural pautado, antes de tudo, na negação do espetáculo?

Para Bey (2004) na maioria dos casos o que nos resta hoje são as “maneiras de estar juntos” (Idem: 26), um conjunto de táticas de recusa da mediação de toda a violência espetacular. Constituída pelo encontro de pessoas com desejos mútuos, a partilha da postura de desaparecimento, se espacializaria em uma zona autônoma temporária, um enclave de acontecimentos surgido a partir da cultura de retirada da área de simulação informacional.



Home (1999) propõe que os elementos de recusa são sintomas de uma cultura radical, parcialmente inconsciente e parcialmente consciente, que se manifestam no “saudável” sentimento de tédio, nas organizações horizontais como narcóticos ou alcoólicos anônimos, na recusa do trabalho por vadiagem ou desatenção, entre outros.

Não se levar a sério, algo inconsciente, seria um dos elementos de recusa, na medida em que aproxima o trabalhador cultural da espontaneidade, a despeito do feixe informacional dos grandes meios, produzindo situações e materiais frutos do diálogo com o território. De que modo conciliar tudo isso com a própria sobrevivência, lida tão difícil para a maioria?

Essa problematização pode ajudar a esclarecer os processos comunicativos que escapam ao enquadramento no período atual, manifestos em diversos pontos dos circuitos residuais do hip hop, entre os quais aqueles ligados à divulgação da produção, à repartição das divisas, bem como ao uso do capital conhecimento dos trabalhadores culturais envolvidos.

Nesses circuitos manifesta-se o “mercado socialmente necessário” (RIBEIRO, 2005) animado por “uma vida de relações resistente e tenaz” (p. 107), que pautado em trocas simbólicas, tem potencial para resistir ao grande mercado, e o faz, com o simples fato de existir.

Gradualmente adotados na temporalização do lugar, os eventos relacionados a maior visibilidade para a cena conduziriam ao alargamento das funções, dos contatos, da produção e do sistema de objetos envolvidos. Para parcela dos trabalhadores culturais do hip hop, esses seriam os momentos de extremo convite a cooptação, que ocorrem, entre outros, quando os artistas passam a se preocupar com o que estão fazendo: se estão agradando.

O relativo enfraquecimento das cenas, daí decorrente, traria como contraponto a tendência a um maior fechamento de cada um de seus micro-circuitos, constituídos agora de um momento marcado pela opção, parte inconsciente, de convívio com práticas relacionadas a uma postura estética e política em regresso ou suspensão. Sobre essa dinâmica do circuito sonoro ascendente, um trabalhador cultural de Campinas afirma: “a queda é a melhor parte: só fica quem é legal.”

Visto como fruto de certa teimosia, poder-se-ia dizer do som resultante daí não ser um produto que se quer fazer, mas uma construção inevitável que deve ser realizada por não se conseguir escapar.

O caminho do plural se restabeleceria, desse modo, orientado não pela negociabilidade em curtos e intermitentes períodos. Perguntamo-nos sobre os elementos do circuito de break e grafite, que fazem parte de uma produção mais próxima de conteúdos comunicacionais expressos de maneira estética e política. Eis aqui um estudo de base para o entendimento da produção da cidade, do seu cotidiano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constatamos que a grande maioria dos hip hoppers habitam as periferias das cidades inventariadas. A afirmação pode parecer banal, já que há muito ouvimos que se trata do movimento que fala pela periferia, pela maioria. Entendemos que nesta constatação, mais que uma afirmação indiferente, está o caminho para discutirmos o papel do território como ente ativo na construção de uma consciência crítica por parte do indivíduo.

Para Lefebvre (1980: 250) “O cotidiano possui o privilégio de arcar como o fardo mais pesado. Se o poder ocupa o espaço que gera, o cotidiano é solo sobre que se erigem as grandes arquiteturas da política e da sociedade”. Harvey (1980: 68), por sua vez, afirma que “Os indivíduos tornar-se-ão mais habilitados na arte de lidar com seu próprio meio na medida em que este se impõe a eles. O aprendizado do meio não ocorre por isso, independente do ambiente”.

Acreditamos que as ações no circuito hip hop apontam para modos de fazer alternativos, que tornam a precariedade uma força. Esta, ressaltamos, combinada ao uso das possibilidades técnicas do período atual. Santos (2000 b: 63) lembra que “A própria tecnologia atual é muito mais propícia” para que se renove o protesto, “muito mais apropriável pelos de baixo do que era anteriormente,



com estúdios de gravação, de produção de cassetes, de CDs etc.”. No circuito produtivo de rap a precariedade na produção não compromete a qualidade da música, pois no caso do rap, assim como em outros gêneros musicais, a crueza pode aparecer como um dos componentes enriquecedores da música produzida.

A riqueza do rap vem ainda do tempo de maturação necessário para até se lançar um disco. Maturação forçada, já que resultado da dificuldade de adquirir divisas apenas pelo trabalho com o hip hop. Uma vez que os grupos são formados por jovens ou “pais de família” da periferia, com poucos recursos para investir na gravação, a estratégia acaba sendo, muitas vezes por falta de opção, produzir em ritmo lento, economizando para cada etapa da produção, num processo que dura anos, o que permite a evolução dos arranjos das músicas, das letras, da arte final do disco, entre outros.

A dinâmica acima foi explicitada de maneira clara por Zibordi, em edição especial da Revista Caros Amigos sobre o Movimento Hip Hop: “A espera amadurece música e letra, o que é vital, a marginalização reforça a identidade e a precariedade também é eficiente escola de técnicas e táticas” (REVISTA CAROS AMIGOS, 2005: 26). Os hip hoppers afirmam a importância desse tempo de espera para que um trabalho não saia com qualidade duvidosa, o que comprometeria o nome do grupo. Todavia, durante esse percurso, muitos grupos mudam de nome, de proposta, ou simplesmente desaparecem.

As produções dos grupos da RMC apontam para um circuito que se espacializa por meio de relações fundadas no contato pessoal e na solidariedade entre seus agentes. Na produção dos grupos de rap, em geral todas as etapas ocorrem na RMC e se baseiam em contratos verbais: uma estrutura montada a partir do próprio conhecimento da região – aqui sinônimo de lugar – por parte dos envolvidos.

Este conhecimento possibilita que se saibam quais os caminhos em direção a correria que se procura. Trata-se de uma informação a respeito do outro: quem pode fazer? E de si mesmo: como posso fazer? Princípios de solidariedade.

A efervescência na constante ação dos hip hoppers nos faz afirmar que os homens lentos, não agem em baixa velocidade, apenas negam a rapidez imposta pela racionalidade técnica e econômica. Tais ações, que movem e são movidas por informações ascendentes, constituídas de maneira conflituosa, colidindo nas alienações do cotidiano, como nos mostra o circuito de produção do rap e a questão do monopólio da divulgação convencional do gênero via rádio.

A análise do circuito hip hop na Região de Campinas aponta para a predominância do elemento rap, que conforma uma maior articulação em torno de si, com cerca de 290 grupos em atividade. Americana aparece como única cidade inventariada em que o break é o elemento do hip hop predominante, com uma das cenas mais estruturadas ao lado de Campinas. O grafite também se destaca em Campinas, reunindo 17 das 21 crews inventariadas. Trata-se de um elemento presente em maior ou menor grau nas cidades da RMC, como demonstram as suas paisagens.

Faz-se necessário um olhar que parta das situações residuais da produção cultural, daí o nosso interesse em destacar o break e o grafite, elementos da cultura hip hop, que em relação ao rap, tem menor densidade no circuito hip hop por nós analisado. Em torno do circuito hip hop, o lúdico e seus desdobramentos possibilitam a comunicação entre os de baixo: os eventos se interligam, interligam as pessoas que deles participam. É no show de rap, no apreciar um som, ver um grafite, acompanhar uma batalha de break: é no “trocar idéia” que surgem os grupos, as crews e seus grafiteiros e b.boys ou b.girls, as inquietações, o querer saber de diversas formas: do “não pode ser assim” ao “tem que ser de outro jeito”.

Os eventos hip hop acontecem em locais como centros comunitários, praças, bosques, ruas ou escolas. Nesses, promove-se o debate sobre a ação dos órgãos hip hop, ouve-se a divulgação do próximo evento nas vinhetas do DJ, acompanha-se a grafiteagem. Nesses lugares que se espacializam em torno da arte como contestação, convivem as crianças, os idosos, os hip hoppers e os de passagem; enfim, o povo do bairro ou o povo do centro.

Mencionar os eventos como reuniões, nos faz pensar a respeito dos lugares de encontros dos homens lentos: onde estariam esses encontros? Quais seriam? Em que situações? Além dos encontros mais próximos, no bairro, ou (como dizem alguns moradores das periferias) no “centro”, “lá na cidade” (muitos deles não se sentem mesmo parte da cidade). Quais desses encontros fazem com que essas pessoas tenham contato com a cidade: aquela cidade, onde mora e com as cidades vizinhas? Quais as comunicações estabelecidas a partir desses encontros? Quais as ações a partir dessas comunicações?

Nesse viés, podemos definir a cidade pela imensa possibilidade de encontros que ela contém. Segundo Santos (2004 [1996]: 259) uma das características mais marcantes da cidade seria o tempo plural do cotidiano partilhado, o “tempo conflitual da co-presença.” Durante o trabalho de campo, observamos uma série de encontros, comunicações e ações do hip hop, como vozes que comunicam o direito à cidade, e outras vozes de naturezas distintas, mas que trazem a mesma comunicação.

Tomando como um dado os encontros, as comunicações dos hip hoppers com outras vozes que questionam a cidade como lhes é dada, propomos o debate acerca de quais os caminhos para que o conjunto dessas vozes se torne uma voz em conjunto. Acreditamos que nessa voz, assim constituindo a verdadeira maioria, estaria a proposta de um outro planejamento urbano.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ANDRADE, E. N. **O movimento negro juvenil**: um estudo de caso sobre os rappers de São Bernardo do Campo. Dissertação de mestrado – Universidade de São Paulo, Departamento de metodologia de Ensino e Educação Comparada da Faculdade de Educação - USP. São Paulo: 1996.
- ANDRADE, E. N. (org). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.
- BAPTISTA, A. **Loki?** Rio de Janeiro: Polygram 1974.
- BECKER, H. S. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- BEY, H. TAZ. **Zona autônoma temporária**. São Paulo: Conrad Brasil, 2004.
- BLACKING, J. **The Anthropology of the Body**. London: Academic Press: 1-28; 1977
- BRAGA, T. M. Cosmópolis. In: CANO, W. & BRANDÃO, C. A. **A Região Metropolitana de Campinas**: urbanização, economia, finanças e meio ambiente. Campinas: Editora Unicamp, vol. 1, p. 35-60, 2002.
- CARNEY, G. O. Geography of music: inventory and prospect. **Journal of Cultural Geography**, nº 10, 1990. p. 35-48.
- CHAUDOIR, P. Spectacles, fêtes et sons urbains. **Géocarrefour**, nº 78, 2003. (pp. 167-172).
- CHAUÍ, M. **Conformismo e resistência**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CLAIRE, G. Géographie et musique: état des lieux. Une proposition de synthèse. **Géographie et Cultures**, nº 59, 2006. (pp. 7-26).
- DAMASCENO, F. J. **O movimento hip hop organizado no Ceará/MH2O-CE**. Dissertação de mestrado em historia social - Pontifícia Universidade Católica-PUC-SP. São Paulo-SP, 1997.
- GEIGER, P. P. O urbano e a estética. **Revista Cidades**, v. 2, nº 3, Presidente Prudente, 2005. p. 63-87.
- HARVEY, D. **A justiça social e a cidade**. São Paulo-SP: Hucitec, 1980.
- HARVEY, D. **A Condição pós-moderna**. São Paulo-SP: Edições Loyola, 1992.
- HARVEY, D. **Espaços de Esperança**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- HERSCHMANN, M. **Abalando os anos 90**: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro-RJ: Rocco, 1997.
- HOME, Stewart. **Assalto à cultura**: utopia, subversão e guerrilha na (anti)arte do século XX. São Paulo: Conrad, 1999.
- KEMP, K. **Grupos de estilo jovens**: o rock underground e as práticas (contra) culturais dos grupos punk e trash em São Paulo. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Antropologia, IFCH-Unicamp. Campinas, 1996.



- LEFEBVRE, H. Estrutura social: a reprodução das relações sociais. In FORACCHI, M, M e MARTINS, J. S. **Sociologia e sociedade**: leituras de introdução à sociologia. São Paulo: Livros técnicos e científicos, 1980.
- LOURENÇO, M. L. **Cultura, arte, política e o Movimento Hip Hop**. Curitiba: Chaín, 2002.
- PRATES, D. X. **Repensando a periferia no período popular da história**. Relatório de qualificação de mestrado. Rio Claro-SP, UNESP, 2004.
- PRED, A. **Sistemas de cidades**: economia adiantada, crescimento passado, processos presentes e opções de desenvolvimento futuro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- REVISTA CAROS AMIGOS. **Hip Hop hoje**: o grande salto do movimento que fala pela maioria urbana. São Paulo, nº25, 2005.
- RIBEIRO, A. C. T. Território usado e humanismo concreto: o mercado socialmente necessário In SILVA, C. A et al. **Formas em crise**: utopias necessárias. Rio de Janeiro: Arquimedes Edições, 2005. Pp. 93-111.
- ROUGET, G. Trance and Possession In: **Music And Trance**: A theory of the Relations between Music and Possession. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- SANTOS, M. **Técnica, espaço e tempo**. São Paulo-SP: Hucitec, 1994.
- SANTOS, M. **Por uma Outra globalização**. Rio de Janeiro-RJ: Record, 2000.
- SANTOS, M. **Território e sociedade**: entrevista com Milton Santos. In SEABRA, Odette et al.. São Paulo: Perseu Abramo, 2000b.
- SANTOS, M. **A Natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo-SP: Hucitec, 2004 [1996].
- SANTOS, M. e SILVEIRA, M. L. **O Brasil**: território e sociedade no início do século XXI. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- ROMAGNAN, J. M. La musique: un terrain nouveau pour les géographes. **Géographie et cultures**, nº 36, 2000. (pp. 107-126).
- SCHYMA, B. A. Les géographies de la nouvelle musique électronique à Cologne: entre fluidité et fixité. **Géographie et Cultures**, nº 59, 2006. (pp. 105-126).
- SILVA, J. C. G. da. **Rap na cidade de São Paulo**: música, etnicidade e experiência urbana. Tese de doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Ciências Sociais IFCH-Unicamp. Campinas, 1998.
- SILVEIRA, N. E. **Superfícies alteradas**: uma cartografia dos grafites na cidade de São Paulo. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de Campinas-SP, Departamento de Antropologia IFCH-Unicamp. Campinas, 1991.
- SODRÉ, M. **Reinventando a cultura**: a comunicação e seus produtos. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.
- TELLA, M. A. P. **Atitude, arte, cultura e auto conhecimento**: o rap como voz da periferia. Tese de doutorado – Pontifícia Universidade Católica, Departamento de Ciências Sociais-PUC. São Paulo, 2000.
- WULFF, H. Experiencing the Ballet Body: Pleasure, Pain, Power. In S. REILY (org), **The Musical Human**: Rethinking Jonh Blacking's Ethnomusicology in the Twenty-First Century. Aldershot: Ashgate, 2006.

Trabalho enviado em junho de 2013
Trabalho aceito em julho de 2013