

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Geografia - Tratamento da Informação Espacial

Gláycion de Souza Andrade e Silva

**SONS DA RUA: os territórios e territorialidades dos rappers da cena Hip-Hop belo
horizontina na última década (2010-2019s)**



Belo Horizonte

2021

Gláycyon de Souza Andrade e Silva

**SONS DA RUA: os territórios e territorialidades dos rappers da cena Hip-Hop belo
horizontina na última década (2010-2019s)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia – Tratamento da Informação Espacial da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Corrêa Teixeira

Área de concentração: Análise Espacial

Belo Horizonte

2021

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

S586s Silva, Glaycon de Souza Andrade e
Sons da rua: os territórios e territorialidades dos rappers da cena Hip-Hop belo
horizontina na última década (2010-2019s) / Glaycon de Souza Andrade e Silva.
Belo Horizonte, 2021.
188 f. : il.

Orientador: Rodrigo Corrêa Teixeira
Mestrado (Dissertação) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Geografia - Tratamento da Informação Espacial

1. Rap (Música). 2. Hip-hop (Cultura popular) - Belo Horizonte (MG). 3. Cultura. 4. Análise espacial (Estatística). 5. Sistemas de Informação Geográfica. 6. Geografia cultural. 7. Territorialidade humana. 8. Antropologia urbana. I. Teixeira, Rodrigo Corrêa. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Geografia - Tratamento da Informação Espacial. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 911.3(815.11)

Gláycion de Souza Andrade e Silva

**SONS DA RUA: os territórios e territorialidades dos rappers da cena Hip-Hop belo
horizontina na última década (2010-2019s)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia – Tratamento da Informação Espacial da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Geografia.

Prof. Dr. Rodrigo Corrêa Teixeira – PUC Minas (Orientador)

Prof. Dr. Alexandre Magno Alves Diniz – PUC Minas

Prof. Dr. Mariana Guedes Raggi - UFAL

Belo Horizonte, 26 de fevereiro de 2021.

*Aos integrantes da cultura Hip-Hop e todes que mantêm
a cultura de rua viva e resistente em Belo Horizonte.*

AGRADECIMENTOS

A presente dissertação de Mestrado foi concluída em agradável e bom tom graças ao imensurável e valioso apoio de várias pessoas ao longo dessa caminhada acadêmica.

Primeiramente, no campo espiritual, agradeço aos meus Guias e Orixás que me protegem, concedendo força e luz nessa caminhada terena. Saravá! Axé!

Agradeço ao meu Orientador e Camarada, Professor Dr. Rodrigo Corrêa Teixeira, por me acolher e acompanhar nessa imersão acadêmica com muita competência, serenidade, orientações singulares, conselhos de vida, respeito e confiança em meu trabalho. Criando uma sintonia ao tempo do outro.

Meus sinceros agradecimentos a Professora Dr. Mariana Guedes Raggi e ao Professor Dr. Alexandre Magno Alves Diniz que prontamente, com todo o cuidado e experiência, aceitaram o convite para compor a banca examinadora de defesa de Mestrado avaliando essa presente dissertação. Expresso aqui meu respeito e admiração por suas contribuições para o pensamento e a prática da Geografia enquanto Ciência Humana.

Meu reconhecimento à agência de fomento, na figura do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que me concedeu a Bolsa de Mestrado que foi vital para esse percurso da minha carreira acadêmica e o desenvolvimento da pesquisa. Viva, a Ciência brasileira! Viva, a transformação social por meio do conhecimento!

Meu carinho e respeito aos meus pais, irmãos e familiares pelo apoio e compreensão em todo o processo. Em especial à minha vó Georgina, minha mãe Arcilene, minha irmã Gabrielle, meu pai Antônio, meus irmãos Gleyser e Gabriel, minha tia Marilene, meu Tio Toninho e minhas primas Júlia e Joyce por sempre acreditarem no meu potencial e serem amparo nos momentos mais difíceis. Amo muito vocês! Obrigado por tudo e cada palavra!

Destaco, com muito carinho, o apoio incondicional por meio dos conselhos, afetos, vivências, amores, saberes e positividade, de minha companheira e geógrafa Deborah Cristina. E sua célebre frase que soa como um mantra: *“Vai dar tudo certo!”*. Lhe agradeço, admiro e te amo, companheira.

Gratidão aos amigos da Geografia e da vida: Gabriel Caldeira, Regina Gonçalves, Ewerton Ferreira, Rubens Campos, José Henrique, Lucas Areda, Diego Alves, Ramony Batista, Joelton Carneiro e, em especial, ao irmão que a vida me deu Gleyber Eustáquio por todo apoio, conversas e vivências. Amigos da Pós-Graduação da PUC Minas e da vida, destaco:

Lívia Assis, Gabriel Inácio, Fabrício Maia, Tatiane Dias e Dani, pelos encontros, conversas, apoios, risadas, choros e almoços compartilhados. E, também, aos tantos amigos da vida e de rua que se fazem presentes aqui. Massa! Valeu demais!

Com todo meu afeto dedicado ao meu grande amigo e geógrafo João Henrique Marques Oliveira, famoso Chuck, por sua linda e forte caminhada terrena repleta de Militâncias, Geografias e Boemias em busca de uma sociedade igualitária e progressista. Chuck teve sua vida ceifada pelo vírus da COVID-19. Dedico, também, para minha Tia Lurdinha que em sua passagem neste plano presenteando a todos com sua presença sempre otimista, alegre e carinhosa.

João Henrique, presente! Chuck, presente!

Tia Lurdinha, presente!

Também dedico essa pesquisa às mais de 270 mil pessoas que tiveram suas vidas perdidas por causa da pandemia de COVID-19 encerrando sua passagem neste plano de uma forma tão cruel e repentina deixando um vazio de tristeza no seio de muitas famílias brasileiras.

Um salve gigante aos manos e minas que fortalecem diariamente, em todos os aspectos, a cultura Hip-Hop e, por extensão, as demais culturas de rua. Em especial aos 15 rappers da cena que fortaleceram nas entrevistas, são eles: Pedro Vuks, Barbara Sweet, Nil Rec, Monge MC, Vinição MC, Vinicin MC, Colombiana MC, João Paiva MC, Flávio Renegado, Zulu IMG, Radical Tee, Roger Deff, Shabê Furtado, Samora N'Zinga e Neghaum. Salve, Família de Rua! Salve, Duelo de MCs! Salve à todes!

Por fim, agradeço, com todo respeito enquanto discente, a cada professor (a) que compõem o corpo docente do PPG Geografia-TIE e a graduação em Geografia da PUC Minas, sem excessão, por suas valiosas contribuições em minha formação acadêmica, profissional e pessoal. E, certamente com muito valor, aos membros dos setores: Administrativo, Serviços Gerais e Portaria do PPG Geografia - TIE.

À todes, minha gratidão de todo meu coração!

*“Puxando um bonde que já era um bonde
antes de eu puxar
Rap BH
Os amigo já tava lá quando era feio ser preto
e falar umas gíria
Quando era pecado usar guia e colar na gira
Não sei por onde se esconde a tristeza
Mas a felicidade tem casa: Viaduto Santa Tereza
Eu já tive lá embaixo e entre os melhor em cima*

*Deixando em coma qualquer um que desafiasse na rima
Muito antes de meme, sexta era dia de maldade
Vivenciei ao leão, cemitério de vaidade*

[...]

*Viram o encontro mudar a estrutura da cultura local
Daí nasceu o sarau, foi necessário e tal
Só que o embrião foi lá onde geral tinha mó cara de mau
E hoje uns cara fala de rap igual eu falo de hipismo*

*Eu não sei andar a cavalo e eles não canta
Me disse que acompanha a cena e sabe das coisa
Mas tem de idade o que eu tenho de rua
Então não conta*

*O salve é pra quem construiu, quem tava lá e passou veneno
Viu os louco cair de fio e os vacilão cair fedendo
Se passar de BH lá no fundo
Tu tem que agradecer quem criou o maior duelo do mundo”*

(DJONGA, 2020, SEXTA)

RESUMO

Essa presente pesquisa trata-se, de maneira mais abrangente, da cultura Hip-Hop que emerge nos guetos estadunidenses como uma contracultura que levanta a bandeira de luta pela igualdade racial e garantia de direitos a população negra. A musicalidade dessa cultura, o RAP, possui raízes nas culturas africanas, caribenhas e afro-americanas que remetem a diáspora do povo negro ao longo da história. Esse ritmo logo ganhou notoriedade nacional por meio da difusão dada por seus artistas e a mídia, essa última em grande parte independente, atingindo todos os continentes do mundo. No Brasil, o movimento Hip-Hop surge em São Paulo e Rio de Janeiro com os Bailes Black e o consumo de artigos dessa cultura (tais como: filmes, vídeos, vestimentas, revistas e discos). Logo atingiu, por intermédio do rap, outras unidades da federação do Brasil havendo manifestações de destaque em Brasília, Salvador e Belo Horizonte (BH). Diante desse contexto, no qual a cultura Hip-Hop se propõe contestar o sistema político-social contemporâneo e dar visibilidade à uma população marginal, o objetivo dessa pesquisa é de compreender como se organizam espacialmente os diversos grupos identitários que compõem a cena Hip-Hop belo-horizontina e suas territorialidades na capital mineira. A metodologia utilizada para atingir esse objetivo foi a realização de observação participante, frequentando os eventos e espaços voltados ao gênero musical rap, efetuando registros de campo (audiovisuais e manuscritos) e entrevistas semiestruturadas juntos aos rappers das diferentes regionais de BH, utilizando a técnica *Snowball*. Para então, posteriormente, desenvolver análises interpretativas das informações contidas nas entrevistas a fim de identificar e cartografar, com uso de ferramenta SIG (Sistema de Informação Geográfica), os dados qualitativos para conceber os mapas de territórios e territorialidades dos rappers da cena Hip-Hop belo-horizontina. Os resultados da pesquisa apresentam dois cenários espaciais distintos: primeiro, verifica-se a dispersão dos territórios da cena, representados por: bairros de origem dos rappers, as batalhas de rima, os centros culturais e as escolas, em regiões periféricas da cidade. Esses que possuem, enquanto característica em comum, a função de iniciação dos jovens no gênero musical rap com as primeiras experiências e estabelecimentos de laços com a cultura. E, sobre o segundo cenário, se torna evidente a presença da cena Hip-Hop no hipercentro e áreas limítrofes da capital mineira resultante das territorialização de lugares públicos e privados para a realização de shows, encontros, festas, gravações e demais atividades dessa cultura. Em resumo, por meio da visão dos rappers, a cultura Hip-Hop belo-horizontina cumpre importante função política e social

com suas ocupações artísticas de resistência cultural no espaço urbano de BH ao longo dos tempos.

Palavras-chave: RAP. Cultura. Geografia. Hip-Hop. Lugar. Território.

ABSTRACT

This present academic work treats widely about the Hip-Hop culture which emerges in North-American ghettos as a counterculture that raises the fight flag for race equality and guarantee of rights to black people. The musicality of this culture in Brazil, the RAP music, has roots in the African, Caribbean and Afro-American cultures that remit the diaspora of black people throughout history. This rhythm readily gained national visibility by means of the diffusion of the RAP from the artists and the media, the last one mostly in independent ways, reaching out every continent in the world. In Brazil, the Hip-Hop movement emerges in São Paulo and Rio de Janeiro cities with the “Bailes Black” and the consumption of goods of this culture (e.g., movies, video clips, clothes, magazines and records). Reached other units of the Brazilian federation by means of the RAP music, appearing manifestation in Brasília, Salvador and BH capital cities. In light of this context that the culture of Hip-Hop propose to contest the present social-political system providing visibility to that marginal people, the purpose of this research is to comprehend how do these people organize themselves in geographic space, this group that involves several identity groups that form the Belo-horizontina Hip-Hop scene and its territorialities. The methodology applied in this work was made by participative observation, frequenting events and spaces focused on the RAP music manifestation, registering documents and media, interviewing the rappers from different regions in BH using the Snowball Method acquiring data to posteriorly develop interpretative analysis of the entire content in order to identify and cartograph the qualitative data by the use of the GIS (Geographic Information System) skills to conceive the maps of rapper territories and territorialities of the Belo-horizontina Hip-Hop scene. The results of the research present two distinct spatial scenarios: first, there is the dispersion of the territories in the scene, represented by: The neighborhoods where the rappers came from, the rap battles, cultural centers and schools in the ghettos of the city. This group that have as a common characteristic, the function of initiation of young people in the rap musical genre with the first experiences and establishments of ties with culture. About the second scenario, it becomes evident the presence of the Hip-Hop scene in downtown and outskirts of the capital of Minas Gerais resulting from the territorialization of public and private places for the performance of concerts, meetings, parties, recordings and other activities of this culture. In conclusion, according to the rappers, the Belo Horizonte Hip-Hop culture act as an important political and social function with its artistic occupations of cultural resistance in the urban space in BH over the years.

Keywords: RAP. Culture. Geography. Hip-Hop. Place. Territory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Estrutura de conexão entre as Ciências.....	27
Figura 2 - Fluxograma da dissertação.....	31
Figura 3 - Elementos da cultura Hip-Hop	78
Figura 4 - Flyer de divulgação da “Back to School Jam” (1973).....	82
Figura 5 – DJ Hollywood (1982).....	84
Figura 6 – MC Lovebug Starski (1970).....	84
Figura 7– Grandmaster Flash and The Furious Five	86
Figura 8 – Afrika Bambaataa.....	88
Figura 9 – Coletânea Hip-Hop Cultura de Rua (1988).....	102
Figura 10 - Grupo Public Enemy e Card Access do show de 1991	103
Figura 11 – Encontro do Racionais MCs no Butecário registro do Fanzine MH2 Acontece (1997)	112
Figura 12 - Capa do álbum “Efeito Moral” (1997)	113
Figura 13 – Boate The World of Trash (1994).....	114
Figura 14 – Compilado de páginas e ilustrações do fanzine “O que acontece aqui? ” de 2012	117
Figura 15– Final do Duelo de MCs Nacional 2016 no Viaduto Santa Tereza	119
Figura 16– Campanha de conscientização pelo Duelo de MCs promovido pela Família de Rua e Coletivo Andorinhas em 2010	120
Figura 17 – Manifestações nos tapumes do Viaduto Santa Tereza durante o período de reforma.....	121
Figura 18 – Grande Final do Duelo de MCs Nacional 2019	123
Figura 19 – Show do Black Alien no Viaduto Santa Tereza.....	123
Figura 20 – Kdu dos Anjos.....	125
Figura 21 – Djonga	126
Figura 22 – Fachada da loja Rap.com localizada na Galeria Praça 7	143
Figura 23 – DJ Spider no Estúdio Pro Beats	146
Figura 24 – Spin Force Crew em evento no Centro Cultural Padre Eustáquio	149
Figura 25 – Flyer dos shows de GOG e Dokttor Bhu & Shabê no Cidade Hip Hop	157
Figura 26 – Flyer do Festival Hip House	162

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Quadro esquemático comparativo da “matriz de significados” do Espaço-Tempo de Harvey (2012) e Espaço de Lefebvre (2006).....	44
Quadro 2 – Relação entre Espaço Vivido e a tríade Matriz Espacial de Harvey sob a ótica marxiana.....	46
Quadro 3 – Breve referência descritiva sobre representantes do movimento negro estadunidense.....	90
Quadro 4 – Registros fonográficos lançados entre 1986 até 1990.....	101

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Informações sobre os Rappers entrevistados (as) da cena Hip-Hop belo-horizontina	33
Tabela 2 – Rappers entrevistados (as) da cena Hip-Hop belo-horizontina	127
Tabela 3 – Edições do Palco Hip-Hop – Danças Urbanas e seus respectivos locais	158
Tabela 4 – Edições da Semana Hip-Hop e seus respectivos locais	160

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 – Pedacos dos rappers da cena Hip-Hop belo-horizontina (2010-2019s).....	129
Mapa 2 – Batalhas de rimas da cena Hip-Hop belo-horizontina (2010-2019s).....	135
Mapa 3 – Locais públicos da cena Hip-Hop belo-horizontina (2010-2019s).....	138
Mapa 4 – Bares e restaurantes da cena Hip-Hop belo horizontina (2010-2019s).....	140
Mapa 5 – Lojas da cena Hip-Hop belo-horizontina (2010-2019s).....	142
Mapa 6 – Estúdios da cena Hip-Hop belo-horizontina (2010-2019s).....	144
Mapa 7 – Centros culturais da cena Hip-Hop belo-horizontina (2010-2019s).....	147
Mapa 8 – Locais de show da cena Hip-Hop belo-horizontina (2010-2019s).....	150
Mapa 9 – Circuito da cena Hip-Hop belo-horizontina (2010-2019s).....	155
Mapa 10 – Trajetos dos rappers da cena Hip-Hop belo-horizontina (2010-2019s).....	167

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BH – Belo Horizonte

CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil

COHAB - Companhia Metropolitana de Habitação de São Paulo

DJ – *Disc Jockey*

DMN – Defensores do Movimento Negro

EUA – Estados Unidos da América

FAN – Festival de Arte Negra

LabNAU – Laboratório do Núcleo de Antropologia Urbana

MC – Mestre de Cerimônia

MH2O – Movimento Hip-Hop Organizado

MNU – Movimento Negro Unificado

MPB – Música Popular Brasileira

NECUP – Núcleo de Estudos de Cultura Popular

NUC – Negros da Unidade Consciente

ONG – Organização Não Governamental

PBH – Prefeitura de Belo Horizonte

PMMG – Polícia Militar de Minas Gerais

RAP – *Rhythm and poetry* (Ritmo e poesia)

RMBH – Região Metropolitana de Belo Horizonte

SIG – Sistema de Informação Geográfica

SUDECAP - Superintendência de Desenvolvimento da Capital

UEMG - Universidade Estadual de Minas Gerais

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFOP – Universidade de Ouro Preto

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

USP – Universidade de São Paulo

VAC - Verão de Arte Contemporânea

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
1. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	25
2. A CENA HIP-HOP À LUZ DA ANTROPOLOGIA URBANA E DA GEOGRAFIA CULTURAL.....	35
2.1. Geografia Humanista Cultural e a Perspectiva Fenomenológica.....	36
2.2. Espaço vivido.....	42
2.3. Território	49
2.4. Lugar.....	55
2.5. Cartografias do Rap: uma aproximação da Geografia com as Ciências Sociais.....	60
2.6. Estado da arte dos estudos da Geografia da Música	68
3. CULTURA HIP-HOP, FORMAÇÃO DO GÊNERO RAP E A DIFUSÃO ESPACIAL PELO MUNDO	78
3.1. O Hip-Hop entra em cena: o discurso político-cultural chega ao Brasil por intermédio das rimas e batidas.....	96
3.2. A cena Hip-Hop belo-horizontina: das batalhas de rimas que se tornou uma “Família de Rua”.....	107
4. TERRITÓRIOS E TERRITORIALIDADES DOS RAPPERS DA CENA HIP-HOP BELO HORIZONTINA.....	127
4.1. Pedacos: origens das quebradas	129
4.2. Manchas: os rolês pela cidade.....	137
4.3. Circuito: a capital mineira ocupada pelo Hip-Hop	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	170
REFERÊNCIAS	173
APÊNDICE	186

INTRODUÇÃO

A etimologia da palavra rap que é, em si, uma sigla na qual representa a abreviação de *rhythm and poetry* (ritmo e poesia), mas, no século XIV já constava nos dicionários de inglês a palavra “*rap*”, como verbo, com sentido de “bater” ou “criticar” (TEPERMAN, 2015). A historicidade do rap enquanto gênero musical está intimamente vinculado à formação da cultura Hip-Hop. Desta maneira, no decorrer do texto, haverá menções ao Hip-Hop e sobreposições históricas.

Compreender o processo de formação histórica do rap se torna necessário ter a consciência de que este gênero é a junção de dois dos elementos da cultura Hip-Hop, são eles: o MC (Mestre de Cerimônia), também conhecido como o rapper, e o DJ (*Disc Jockey*). Sendo assim, ao agregar com o *break dance* (dança quebrada) e ao graffiti, formam-se os quatro elementos desta cultura. Com tudo, há pesquisadores que reconhecem três, quatro, cinco ou até mais elementos, como por exemplo: acrescentando a moda e a linguagem como partes do Hip-Hop. Todavia os quatro elementos supracitados são os mais consolidados, entre pesquisadores e integrantes da cultura, e serão a partir desses que a presente pesquisa se baseará.

O rap possui uma gênese musical geográfica distinta do que a maioria de seus adeptos acreditava ser o Bronx em New York. Porém, antes das primeiras manifestações do rap ocorrerem nos Estados Unidos nos anos entre 1960 e 1970, essa sonoridade já tocava nos conhecidos *sound systems* sob o comando dos DJs que tocavam *reggae* e outros ritmos locais embalando os bailes em Kingston, na Jamaica, em 1940.

Já na década de 1970 surge, o movimento Hip-Hop com jovens, negros e imigrantes latino-americanos e jamaicanos, pertencentes às comunidades periféricas localizadas dos guetos de Nova York, mais precisamente nos bairros do Bronx e Brooklyn¹. Essa juventude que inspirada na atuação dos movimentos dos direitos civis dos negros e seus representantes que lutavam por igualdade racial-social e garantia de direitos básicos. Anos depois, o Hip-Hop viria a ganhar o *status* de cultura, entendido por muitos como uma cultura marginal ou subcultura, possuindo como principais traços identitários às culturas africana e jamaicana, ambas que serão tratadas no decorrer do estudo. Seus adeptos se reuniam em espaços públicos

¹ Diferentemente da referência territorial brasileira, na qual se emprega a terminologia de ‘bairro’, nos Estados Unidos é comumente utilizado os seguintes termos: ‘bairros’ e ‘distritos’.

da cidade para manifestar suas expressões artísticas, oriundas dos quatro elementos citados anteriormente, contendo em si um viés politizado, crítico e subversivo no qual contestava as desigualdades, a violência, a ordem social e o Estado.

No que tange ao aspecto da musicalidade, o gênero rap emerge em festas de rua que ocupavam galpões, becos e quadras locais dos bairros estadunidenses, nas quais os organizadores de tais festas convocavam os DJs, esses dispoendo de seus *pick-ups* (toca discos) e um potente *sound system*, para apresentações que movimentavam a cultura local e repercutia por toda cidade de Nova York. Nessas festas surgiram os MCs, ou rappers, que faziam participações com rimas improvisadas que animavam o público. Logo, a cultura Hip-Hop alcançou outras cidades estadunidenses, e, anos mais tarde, rompeu as fronteiras geográficas dos Estados Unidos manifestando internacionalmente, por meio de shows, clipes, filmes e discos nos demais continentes passando a ter uma notoriedade mundial.

Devido a este movimento de mundialização da cultura, muitos países do globo passam a experimentar os contornos artísticos e políticos do Hip-Hop, e no Brasil não foi diferente. Datando de maneira mais precisa, foi na década de 1980 que emergiu no cenário nacional a cultura Hip-Hop com a manifestação do *break dance*, tendo como precursor o célebre dançarino Nelson Triunfo. No que tange o contexto musical, o rap brasileiro foi incorporado anos mais tarde e dispoendo de protagonistas importantes, alguns deles são: Thaíde e DJ Hum, Racionais MCs e Rappin Hood, reconhecidos como grandes referências do gênero e continuam em plena atividade. As vertentes artísticas do Hip-Hop são elas: dança, música e arte, foram espacialmente difundidas no contexto brasileiro: na metrópole paulistana, inicialmente, e, logo, atingiu os demais Estados do país.

Em um cenário nacional mais abrangente, o gênero rap tem crescido de modo exponencial, no que diz respeito ao surgimento de novos artistas e aumento do público, devido ao fato da ampliação de sua divulgação graças aos avanços da internet com as redes sociais e as plataformas digitais *streaming* de música e vídeo que possibilitaram a visibilidade e a popularização do conteúdo rap. Entretanto, os artistas que representam esse gênero musical sofrem constantes dificuldades para realização de apresentações ao vivo. Pois, são negados espaços e recursos para manifestação de sua arte, resultante de uma discriminação por um determinado segmento tradicional e conservador da sociedade que interpreta a música rap como algo impróprio e associado ao crime organizado tornando-o inviabilizado perante a maioria da sociedade civil e produzindo segregações socioespaciais no ambiente da cidade.

Desta forma diante desses dois cenários antagônicos expostos, crescimento da demanda e discriminação do gênero, os rappers buscam meios e instrumentos de coexistir e resistir espacialmente para garantir a continuidade da disseminação das atitudes, valores e comportamentos propostos pela cultura Hip-Hop.

Após esse breve parecer sobre o surgimento do Hip-Hop e do Rap, internacionalmente e nacionalmente, com suas características político-culturais de resistência. Tem-se de provocativo de compreender como os rappers apropriam-se e mantêm relações no espaço urbano, representado pela cidade de Belo Horizonte (doravante BH), a fim de estabelecer a configuração territorial e suas respectivas territorialidades da cena Hip-Hop local? Para responder essa pergunta, o objetivo principal da pesquisa é de apreender a maneira na qual os rappers se organizam territorialmente na capital mineira durante o período da década de 2010, compreendida de janeiro de 2010 até dezembro de 2019, concebendo assim os atuais territórios e, conseqüentemente, territorialidades que repercutem parte integrante da cena Hip-Hop belo-horizontina. Sendo assim, traçaram-se os seguintes objetivos secundários que subsidiaram o principal, são eles: identificar e inventariar uma amostragem de rappers que representam a cena Hip-Hop belo-horizontina; compreender, por meio de uma perspectiva espacial, a participação desses cantores junto à cena local; identificar, cartografar e analisar espacialmente suas marcas territoriais na cidade; e assim compreender os territórios dos rappers da cena Hip-Hop belo-horizontina.

Optou-se por estudar a cena Hip-Hop de BH, por meio do entendimento dos rappers que a compõem, devido significativos fatos que garantem relevância ímpar para a cena: a cidade mineira esteve no eixo de surgimento desta cultura em território nacional, juntamente com São Paulo e Rio de Janeiro, com representantes do final da década de 1980; foi na capital mineira que se fundou um dos mais importantes Duelos de MCs do Brasil, em agosto de 2007 e atuante até os dias de hoje, com 13 anos de resistência debaixo do Viaduto Santa Tereza; também ao fato de que nos últimos anos o cenário musical do rap local tem multiplicado seus artistas, esses oriundos das batalhas de rima e do Duelo de MCs no Viaduto; e, por fim, o presente pesquisador possui uma vivência acerca da cultura Hip-Hop de BH, participando de eventos da cena desde 2014, possuindo assim uma identificação e conhecimento prévio sobre o objeto estudado.

Nota-se o crescimento da cena Hip-Hop na última década, por isso a escolha de tal recorte temporal, em especial o rap belo-horizontino que conquistou uma grande visibilidade

dentro do cenário artístico local e nacional. Deve ser ressaltado que muitas dessas conquistas se devem a articulação do coletivo Família de Rua. Com tudo, entende-se que as justificativas elencadas para o desenvolvimento da pesquisa são relevantes para evidenciar publicamente a importância da cultura Hip-Hop proporcionando o pertencimento de seus membros e ampliando sua visibilidade nos âmbitos acadêmico, cultural e social.

Para além, ainda se tratando da relevância desse estudo, a investigação de culturas juvenis e marginais são tidas como discussões emergentes e fundamentais para a Geografia. Desta forma o contributo desse trabalho busca evidenciar a Geografia que o presente autor acredita e se compromete a debruçar profundamente em sua trajetória científica e acadêmica. Engajando a uma Geografia revolucionária em vista da transformação político-social-espacial. Trata-se da chamada ‘Geografia Maldita’ que se encontra em voga internacionalmente, desde os anos 1990 e 2000, e nacionalmente, nas duas últimas décadas, que objetiva iluminar as práticas, relações e marcas socioespaciais executadas por coletivos identitários marginalizados que reproduzem o espaço urbano de uma maneira singular e são passíveis de investigações geográficas. E do ponto de vista metodológico, essa dissertação provocou a interdisciplinaridade entre a Geografia e a Antropologia para analisar o fenômeno da cultura Hip-Hop.

A hipótese que orienta esse estudo é de que a territorialização praticada pelos rappers mineiros demonstra uma pulverização da cena Hip-Hop por toda capital mineira. Isso ocorre devido ao fato de que as origens dos MCs derivaram de bairros periféricos da capital mineira, e os locais de encontro para batalhas de rima, gravações em estúdios e centros culturais se localizam dispersos nas regionais administrativas para além do hipercentro. Sendo assim, as apropriações de lugares mais centralizados, como por exemplo: casas de shows e o próprio Viaduto Santa Tereza, são praticadas em ocasiões específicas de shows, encontros dos Duelos de MCs e demais eventos da cultura de rua. Cabe ressaltar, como é sabido que a cultura Hip-Hop é formada por quatro elementos, a presente pesquisa focalizou em especificamente um elemento, os rappers ou MCs. Pois se entende que o universo cultural do Hip-Hop é bastante abrangente e, assim, se decidiu delimitar o objeto de investigação.

Para atingir os objetivos listados, a pesquisa foi realizada por meio de aplicação de entrevistas semiestruturadas, empregando a técnica *Snowball*, juntos a uma parcela recorte de quinze rappers que integram a cena e, além disso, o levantamento documental de registros em indexadores de busca na internet, *blogs* e redes sociais servindo de subsídio ao conteúdo

elencado nas falas dos entrevistados. Por fim, essas informações constituíram a base de dados qualitativos que foi submetida ao geoprocessamento no *software* ArcGis 10.5 para posterior espacialização dos dados, confecção dos produtos cartográficos e análise espacial dos territórios da cena hip-hop belo-horizontina.

Para tanto, sobre estrutura textual, a dissertação está organizada em seis capítulos: neste capítulo é dado um parecer introdutório sobre a cultura Hip-Hop e o gênero Rap em diferentes escalas e, além disso, apresenta a relevância dessa pesquisa nos âmbitos: acadêmico, cultural e social promovendo a visibilidade dessa cultura marginal. No primeiro capítulo é tratado do procedimento metodológico explicitando minuciosamente o método e as técnicas dessa investigação de cerne qualitativo para atingir os objetivos específicos e, conseqüentemente, o geral. No segundo capítulo foi desenvolvida a construção teórica sobre a epistemologia da Geografia Humanista Cultural, a revisão de categorias espaciais da Geografia e da Antropologia Urbana, e a sucinta discussão sobre o estado da arte da Geografia da Música.

Seguindo, o capítulo três é dedicado à historiografia da origem e formação do Hip-Hop e, conseqüentemente, do gênero Rap. Neste capítulo optou-se por subdividi-lo em três momentos, são eles: primeiramente, a gênese, permeada de traços da diáspora africana e dos povos latinos e caribenhos, que foi resultado da assimilação e resignificação dessas características culturais pelos jovens afroamericanos elevando ao *status* de cultura Hip-Hop e a mundializando por todo globo; segundo momento é tratado da recepção e difusão dessa cultura em território nacional e suas novas traduções ao público brasileiro; e, por fim, o início, desenvolvimento e consolidação da cultura Hip-Hop belo-horizontina. Nos três momentos da historiografia foram dedicados aprofundamentos sobre o universo musical do Rap e sua contribuição para o reconhecimento da cultura nas diferentes escalas espaciais.

O capítulo quatro trata-se da etapa analítica em que são apresentados os resultados e, assim, empenhasse as devidas análises espaciais com o subsídio dos produtos cartográficos, trechos das entrevistas realizadas e dados secundários para compreender o fenômeno geográfico territorial dos rappers na capital mineira. E, finalmente, são dadas as considerações finais sobre a cena Hip-Hop belo-horizontina a partir dos territórios e territorialidades dos rappers.

1. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Neste primeiro momento da pesquisa, serão traçados os caminhos pelos quais orientou-se o percurso analítico. Por se tratar de um estudo geográfico que visa analisar, sob a manifestação artística espacial através da música, a territorialização de um determinado grupo social (cantores de rap) optou-se por aplicar a abordagem humanista cultural, entendida como a mais apropriada para se trabalhar com a temática.

A Geografia Cultural, em si, possui mais de um século de existência enquanto subcampo da geografia, tendo como precursores os teóricos europeus e, como principal objetivo, o estudo das paisagens culturais e seus aspectos materiais. Esse enfoque seguiu por longos anos e diversos trabalhos foram produzidos. Contudo, no fim da década de 1970, a Geografia passa por revoluções paradigmáticas e a abordagem cultural na Geografia passa por um período de críticas à corrente clássica e, conseqüentemente, de renovações. Isso ocorreu devido à evolução das ciências humanas e à incorporação das concepções pós-modernistas que trouxeram para esse subcampo um aspecto mais ontológico do sujeito e, conseqüentemente, da sociedade (CORRÊA; ROSENDAHL, 2010).

A ideia proposta é de um estudo sobre determinada cultura suburbana, até então restrito à explicação apoiada na materialidade e sob o âmbito empírico, mas indo além, tratando de aspectos ligados a um sistema cultural, simbólico e imaginário que são compartilhados socialmente concebendo identidades expressas de forma concreta ou abstrata no espaço geográfico (ZANATTA, 2008). Em resumo, as novas abordagens da Geografia Cultural emergem em um momento de efervescências e transformações epistemológicas e compreendem em si como contraponto às ideias positivistas e quantitativas expressas pela Nova Geografia.

Desta maneira, para ampliar e consolidar as temáticas de estudo da Geografia Cultural, existiram contribuições das correntes geográficas do materialismo-histórico-dialético e da fenomenologia na concepção de novos aportes metodológicos. Acerca disso, o materialismo-histórico-dialético tem seu contributo no que tange ao entendimento de que a cultura é reflexo e condicionante do ambiente social porque o sujeito em si é produtor e produto dentro da dinâmica de produção capitalista. Deve-se ater a construção histórica da sociedade e sua relação com a natureza. Um importante colaborador deste pensar tem sido o geógrafo David Harvey.

No que diz respeito à geografia humanística, essa colaborou com o método de interpretação dos sentidos, popularmente conhecida como a hermenêutica, levando em conta contextos e fenômenos específicos. Para desenvolver tal método, o pesquisador tem de possuir a capacidade de observar e interpretar o objeto estudado (o rapper), seus valores, representações e práticas espaciais. Assim, alcançando compreensão dos significados e essências das experiências (ZANATTA, 2008). Outra contribuição dessa abordagem, de acordo com Zanatta (2008, p. 8) refere-se “aos aportes da *filosofia dos significados*, que valoriza a experiência, a intersubjetividade, os sentimentos, a intuição e a compreensão”. Ambas correntes serviram de base para os geógrafos culturalistas para que rompessem com a ideia fragmentária de um determinismo e uma racionalidade lógica linear.

Segundo Pierre George (1986) e Amorim Filho (1999), a Geografia pode ser definida como uma ciência metodologicamente heterogênea e de síntese, possuindo múltiplas vias de acesso e recorrendo a diversas ciências para complementar a formulação de seus métodos, permitindo assim que o pesquisador procure os métodos mais adequados e que apresentem bons resultados.

Deste modo, por entender que a presente pesquisa apresentará certos traços experienciais do mundo vivido, a Geografia passa a flertar com a Fenomenologia quando se tem uma primeira introdução aos estudos geográficos com finalidade comportamental e de perceptiva. A relação que há entre essas duas ciências surge da possibilidade de se desenvolver leituras distintas e representativas do espaço, por meio das experiências (mundo vivido) e da percepção do sujeito, tendo em vista a perspectiva fenomenológica (PEREIRA; CORREIA; OLIVEIRA, 2010; SUESS; LEITE, 2017).

No âmbito da Geografia, têm-se os primeiros estudos remontando à década de 1940, com Wright (1947) tratando da “geosofia”. Anos mais tarde, têm-se Lowenthal (1961), com as explorações imaginativas geográficas; Kevin Lynch (1997), que é uma importante referência nos estudos sobre a percepção dos indivíduos sobre a paisagem urbana com sua obra “A Imagem da Cidade”, entre outros estudiosos (GOODEY; GOLD, 1986). Assim justificando a aproximação da Geografia com a Filosofia, Psicologia e Sociologia, que sustentou o surgimento da geografia humanista de base fenomenológica decorrente das renovações paradigmáticas e que é amplamente empregada em pesquisas de cunho cultural.

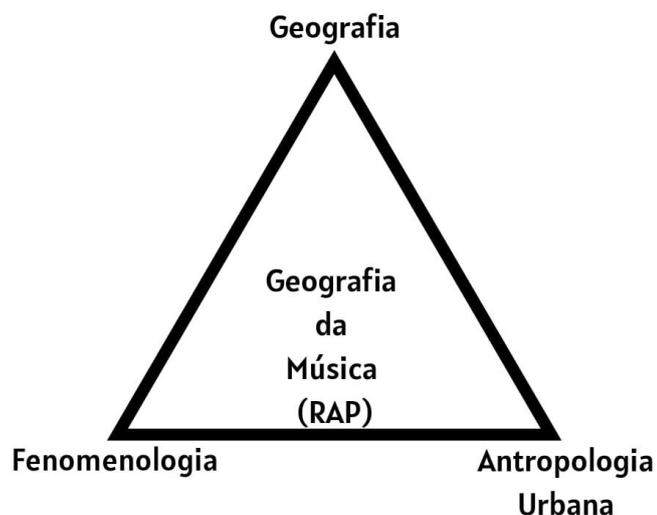
Em relação ao seu método, a Fenomenologia é um campo filosófico que tem propósito de estudo das essências, são elas: essência de percepção e essência da consciência, em busca

de uma descrição direta da experiência tal como ela é, e sem nenhuma diferenciação à sua gênese psicológica e às explicações causais do cientista, materializando-se assim na experiência do mundo-vivido e na relação espaço-tempo (MERLEAU-PONTY, 1994). Neste sentido, o autor foi o pioneiro a propor o estudo do sujeito, o corpo em si, não só como objeto, mas sim enquanto uma experiência potencial para estudo das ciências, de maneira que suas concepções se baseiam na corporeidade e na percepção humana.

A fundamentação fenomenológica de Merleau-Ponty surge para além de uma possibilidade, mas enquanto uma crítica às fundamentações teórico-metodológicas das Ciências Modernas pautadas em um racionalismo e objetividade que gera uma dicotomia que separa o objetivo do subjetivo, o idealismo do empirismo, a metafísica do empirismo, o sujeito do objeto e o espaço do mundo físico (MERLEAU-PONTY, 1994). Sendo assim, de acordo com Pereira, Correia e Oliveira (2010), Merleau-Ponty busca uma reaproximação entre sujeito e objeto considerando a percepção do primeiro acerca do mundo vivido. Isso se dá, pois o indivíduo não se encontra desprendido no espaço, ele se faz habitante neste espaço enquanto meio de convívio.

Desta maneira, o intuito desta pesquisa é dar voz aos entrevistados para expor suas experiências espaciais a fim de compreender a realidade da cena Hip-Hop, por meio do ponto de vista (percepção) dos rappers da capital mineira, e a atual configuração territorial dada pela apropriação desses indivíduos que integram a cultura. Sendo assim, foi promovido o diálogo entre Geografia, Fenomenologia e Antropologia Urbana (Fig. 1).

Figura 1 - Estrutura de conexão entre as Ciências



Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

Em uma primeira etapa, foi desenvolvida uma revisão teórico-conceitual lançando mão de bibliografias que elucidassem acerca da episteme dos conceitos anteriormente tratados e sua evolução ao longo do tempo e sua aplicabilidade junto aos estudos temáticos da Geografia e áreas afins. Estes serão basilares para o estudo proposto. Além disso, há uma transdisciplinaridade cujo aparato se buscou nas Ciências Sociais, mais especificamente na Antropologia Urbana, a fim de contribuir tanto teoricamente quanto metodologicamente, lançando mão dos conceitos propostos por Magnani (2008), são eles: *pedaço*, *mancha*, *trajeto* e *circuito*. A revisão foi realizada dispondo-se de livros, artigos em periódicos disponíveis impressos ou online, teses e dissertações que tratam dos conceitos relacionando-os com a temática da geografia cultural e da música.

O passo seguinte visou discorrer sobre o desenvolvimento da história do Hip-Hop, enquanto movimento cultural mais abrangente, e focalizando especificamente no campo musical do rap. Assim, o transcorrer histórico possui raízes que remetem à Jamaica e à África, depois adentra e desenvolve-se nos Estados Unidos, local no qual recebe a nomeação de Hip-Hop e é reconhecido enquanto cultura, e, por fim, manifesta-se nos países do Terceiro Mundo adquirindo novas roupagens e ressignificações. Nesta etapa, também se apoiou em trabalhos que transcorriam sobre a historicidade do movimento, em diferentes escalas, são elas: mundial, regional e local, visando abranger as diversas contribuições das influências internacionais e nacionais para com o movimento rap local. Neste quesito, há uma vasta bibliografia que aborda a historicidade da cultura Hip-Hop, fazendo com que o trabalho de transcorrer sobre este processo se tornasse palpável.

Após revisitar os conceitos geográficos e antropológicos e refletir sobre a história do movimento Hip-Hop e, mais especificamente, seu segmento musical, atingindo, assim, o ponto de estudo de caso, em uma nova etapa desta pesquisa. Neste momento, foi abordado o método e as técnicas que subsidiarão alcançar, de maneira prática, o objetivo proposto. Por se tratar de uma pesquisa que possui uma orientação qualitativa e de cerne humanista cultural, optou-se por empregar o método hipotético-dedutivo, no qual parte-se da realidade para identificar um problema e, a partir disso, são formuladas hipóteses para a solução do problema e que serão validadas ao longo do estudo. Nesse sentido, pretende-se captar por meio da experiência, percepção e pertencimento dos rappers entrevistados a determinados lugares da cidade com o intuito de compreender, descrever e até explicar a territorialização. Segundo Angrosino (2009) a pesquisa qualitativa possui algumas características.

1) os pesquisadores qualitativos estão interessados em ter acesso a experiências, interações e documentos em seu contexto natural, e de uma forma que dê espaço às suas particularidades e aos materiais nos quais são estudados. 2) A pesquisa qualitativa se abstém de estabelecer um conceito bem definido daquilo que se estuda e de formular hipóteses no início para depois testá-las [...] 3) Parte da ideia de que os métodos e a teoria devem ser adequados àquilo que se estuda [...] 4) O pesquisador é parte importante do processo de pesquisa, seja em termos de sua presença pessoal na condição de pesquisador, seja em termos de suas experiências de campo e com capacidade de reflexão que traz ao todo [...] 5) A pesquisa qualitativa leva a sério o contexto e os casos para entender uma questão em estudo [...] 6) Parte importante da pesquisa qualitativa está baseada em texto e na escrita, desde notas de campo e transcrições até descrições e interpretações e, finalmente, à interpretação dos resultados e da pesquisa como um todo. 7) Os métodos devem ser adequados ao que está em estudo [...] as abordagens de definição e avaliação da qualidade da pesquisa qualitativa devem ser discutidas de formas específicas, adequadas à pesquisa e à abordagem dentro dela. (ANGROSINO, 2009, 10 e 11 p.)

O termo “método” é formulado por vocábulos gregos. *Meta* significa “na direção de”, e *Odos* significa “caminho”. Dessa maneira, o método é o caminho seguido em uma investigação, que visa uma forma de aproximação da realidade e as técnicas são conjuntos de preceitos ou processos de que serve uma ciência (MARCONI; LAKATOS, 2003). Para obter as informações sobre a cena estudada, lançou-se mão do método indutivo, o qual parte do universo particular das experiências dos sujeitos e constrói uma realidade, e aliam-se as técnicas da Geografia, Cartografia e da Antropologia Urbana para que fosse possível analisar e mapear o fenômeno.

Desta forma, sobre a Antropologia Urbana, Magnani (2002, p. 17) propõe uma mudança de foco “daquela dicotomia que opõe no cenário das grandes metrópoles contemporâneas, o indivíduo e as megaestruturas urbanas, comumente tratada em diagnósticos do senso comum e variados estudos”. Neste sentido, o intuito é trabalhar com a perspectiva *de perto e de dentro*, dada pelo autor, que pretende compreender “os padrões de comportamento, não de indivíduos atomizados, mas dos múltiplos, variados e heterogêneos conjuntos de atores sociais cuja vida cotidiana transcorre na paisagem da cidade e depende de seus equipamentos. ” (MAGNANI, 2002, p. 17).

[...] se propõe é um olhar *de perto e de dentro*, mas a partir dos *arranjos* dos próprios atores sociais, ou seja, das formas por meio das quais eles se avêm para transitar pela cidade, usufruir seus serviços, utilizar seus equipamentos, estabelecer encontros e trocas nas mais diferentes esferas – religiosidade, trabalho, lazer, cultura, participação política ou associativa etc. Esta estratégia supõe um investimento em ambos os pólos da relação: de um lado, sobre os atores sociais, o grupo e a prática que estão sendo estudados e, de outro, a paisagem em que essa prática se desenvolve, entendida não como mero cenário, mas parte constitutiva do recorte de análise. É o que caracteriza o enfoque da antropologia urbana, diferenciando-o da abordagem de outras disciplinas e até mesmo de outras opções no interior da antropologia. (MAGNANI, 2002, p. 18)

Desta maneira, o estudo ancorado neste segmento da Antropologia pressupõe uma visão dualística que se compromete a tratar dos atores sociais investigados, aqui tratados pelos rappers, e ainda trazer a cidade enquanto parte integrante e indispensável do processo. Com tudo, Magnani (2002, p. 18) ressalta que há um desafio para o pesquisador que pretende trabalhar com a cidade, que está na tarefa de “construir modelos analíticos mais econômicos que evitem o risco de se reproduzir, no plano de um discurso interpretativo, a fragmentação pela qual as grandes metrópoles são muitas vezes representadas na mídia, nas artes plásticas, na fotografia e em intervenções artísticas no espaço público”.

Para tal, a pesquisa é elaborada sob a aplicação e análise interpretativa de entrevistas semiestruturadas aplicadas aos rappers. Em princípio, o planejamento da pesquisa busca entrevistar os músicos que constituem a cena, pois se compreende que esses possuem uma vivência mais fidedigna ao fenômeno. Portanto, se estabelece, previamente, um roteiro de entrevista que define os tópicos e as questões a serem abordados para haver uma padronização. Desta forma, será possível a comparação das respostas identificando as particularidades e diferenciações entre os respondentes.

A partir dos dados primários, as entrevistas semiestruturadas, e secundários, o levantamento documental dos flyers, ambos foram submetidos às técnicas de geoprocessamento para produzir cartogramas assim objetivando proceder a análise espacial. Tais passos estão dispostos no fluxograma abaixo e, em seguida, descritos minuciosamente.

Figura 2 - Fluxograma da dissertação



Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

Após explicitar laboriosamente os aportes teórico-metodológicos que encaminharam a presente pesquisa, cabe esmiuçar os processos metodológicos esboçados no fluxograma acima (Fig. 2). Em primeiro momento, *gabinete*, elencaram-se os embasamentos teóricos que serviram de base para tratar do fenômeno geográfico musical do rap, foram eles: a geografia humanista cultural, prosseguido dos conceitos geográficos de *espaço vivido*, *lugar*, *território* e suas implicações de *territorialização* e *territorialidade*. Além disso, recorreu-se à Antropologia Urbana de Magnani (1992; 1998; 2002; 2008; 2016), focalizando nas categorias de pedaço, mancha, trajeto e circuito propostas pelo próprio autor. Entendendo o diálogo entre a geografia humanista cultural e a antropologia urbana através de suas categorias analíticas, a interdisciplinaridade investigativa torna-se possível graças à materialização dos territórios com as cartografias que evidenciam as apropriações dos lugares pelos rappers que compõem essa cultura marginal.

Para tanto, ressalta-se cada procedimento que constitui essa metodologia, desde a construção teórica, a aquisição dos dados, o tratamento e a confecção técnica dos mapas para

especialização dos resultados, a qual aliou a cartografia com as categorias supracitadas de Magnani, tornando-se justificado e comprovado ao se apoiar metodologicamente no estudo sobre as territorialidades das bandas Heavy-Metal de BH na década de 1980 (CALAÇA, 2018; CALAÇA *et al.*, 2018). Contudo foram feitas adaptações teórico-metodológicas ao Hip-Hop, por se tratar de uma cultura urbana com atributos e práticas totalmente distintas do heavy-metal, mantendo prioritariamente o mesmo recorte espacial da capital mineira. Sobre os conceitos e teorias escolhidas, trabalhadas no capítulo referencial, esses buscaram um entendimento na geografia humanista cultural em sua vertente que trata da geografia da música, ambas evidentes nesta pesquisa.

Dando continuidade ao processo teórico deste estudo, desenvolveu-se o percorrer histórico do Hip-Hop e, conseqüentemente, do gênero musical rap. Um minucioso e árduo trabalho de levantamento de fontes: desde documentos bibliográficos (como, por exemplo, livros, teses, dissertações, artigos, reportagens e notícias) até arquivos audiovisuais (músicas, videoclipes, filmes, séries televisivas, entrevistas, *podcasts*, documentários e entrevistas) que foram caros para a construção textual. Tal arquétipo conta com apresentação da evolução desse gênero musical, esse que se iniciou em território jamaicano, adquiriu porte nos Estados Unidos da América (EUA) ao ser vinculado a cultura Hip-Hop, e conquistou notoriedade internacional atingindo vários países. Sendo assim, alcança o território brasileiro constituindo um cenário singular da cultura Hip-Hop e, conseqüentemente, rap nacional em diversos Estados, com destaque para a formação e crescimento da cena belo-horizontina. E, por fim, nesta etapa estruturou-se o roteiro de entrevistas semiestruturadas (Anexo 1).

Na segunda etapa da pesquisa, denominada *coleta virtual de dados*, as atividades continuaram a ser desenvolvidas em gabinete devido ao avanço da pandemia de COVID-19. Acerca disso, como dizia Marcelo D2 (2020): “*Nós é rua até dentro de casa*”². Para tanto, buscou-se a contribuição de quinze rappers que representam a cena Hip-Hop da capital mineira, foram eles: Samora N’Zinga, João Paiva MC, Pedro Vuks, Roger Deff, Neghaum, Monge MC, Flávio Renegado, Vinicin MC, Zulu IMG, Shabê Furtado, Radical Tee, Vinição MC, Nil Rec, Barbara Sweet e Colombiana MC. A intenção foi de entrevistar artistas que possuíssem trajetórias distintas, em relação ao tempo e origem, dentro do universo Hip-Hop e, especificamente, do rap belo-horizontino para se obter um arcabouço rico de referências espaço-temporais sobre a cena (tabela 1).

² Trecho da música “*Bem-vindo meus cria*” (MARCELO D2, faixa 1, 2020)

Tabela 1– Informações sobre os Rappers entrevistados (as) da cena Hip-Hop belo-horizontina

Codiname artístico	Idade	Ano de ingresso no gênero rap	Regional de Origem
Radical Tee	49 anos	1991	Oeste
Roger Deff	40 anos	1995	Noroeste
Neghaum	39 anos	1996	Nordeste
Flávio Renegado	38 anos	2001	Leste
Nil Rec	34 anos	2001	Noroeste
Monge MC	37 anos	2003	Noroeste
Barbara Sweet	34 anos	2004	Centro-Sul
Pedro Vuks	31 anos	2005	Noroeste
Shabê Furtado	45 anos	2006	Norte
Vinição MC	28 anos	2007	Oeste
Zulu IMG	32 anos	2009	Oeste
João Paiva MC	30 anos	2010	Barreiro
Vinicin	33 anos	2010	Centro-Sul
Samora N'Zinga	26 anos	2013	Nordeste
Colombiana MC	25 anos	2016	Norte

Fonte: Dados das entrevistas (2021).

Para alcançar essa diversidade artística, utilizou-se da técnica *snowball sampling*, em tradução literal: “amostragem bola de neve”, que, de acordo com Baldin e Munhoz (2011, p. 332), se trata de uma “técnica de amostra não probabilística utilizada em pesquisas sociais onde os participantes iniciais de um estudo indicam novos participantes que por sua vez indicam novos participantes e assim sucessivamente, até que seja alcançado o objetivo proposto”. Tal técnica consiste em criar uma ligação entre os entrevistados a partir de uma característica em comum (cantar rap) e que, provavelmente, podem se conhecer, criando uma proposta de rede.

Desta maneira, deu-se início à aplicação das entrevistas semiestruturadas³ que foram realizadas de modo remoto evitando o contato pessoal, em respeito aos protocolos da OMS (Organização Mundial da Saúde) de isolamento social. Para atender às medidas sanitárias e não interromper o andamento da pesquisa, o primeiro contato com os rappers se deu pelas redes sociais (Instagram, Facebook e WhatsApp) e, logo após, foi apresentada a proposta do estudo. Logo, com o aceite dos mesmos em contribuir com a pesquisa, as interações seguintes

³ É importante esclarecer que o estudo e, conseqüentemente à aplicação das entrevistas semiestruturadas, foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa envolvendo Seres Humanos da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais com o registro: CAAE 29924420.4.0000.5137. E, de forma substancial houve o parecer favorável, de número: 4.006.579, para execução da pesquisa concedido pela Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (Conep) ligada ao Conselho Nacional de Saúde (CNS) do Ministério da Saúde.

ocorreram por e-mail (Gmail) e aplicativo de mensagens (WhatsApp), ambos ambientes virtuais escolhidos para a aplicação das entrevistas semiestruturadas. Ressalta-se que tais plataformas foram escolhidas para que houvesse maior facilidade e, também, por proporcionarem um bom compartilhamento das contribuições dos entrevistados. E, além de tudo, tem-se a sensibilidade de compreender a realidade dos artistas diante desse cenário pandêmico, no qual muitos estão procurando outros meios de trabalho e produzindo músicas para garantir sua renda, e se definiu conjuntamente a melhor maneira de se realizar as entrevistas. As considerações dos entrevistados foram repassadas, em sua maioria, por áudios e/ou digitadas.

Outra técnica empregada para identificar os espaços apropriados pelos rappers na capital mineira, além da entrevista semiestruturada, foi o desenvolvimento de um levantamento documental de *flyers*, registros fotográficos, postagens nas redes sociais, publicações em jornais, revistas e blogs acerca de locais de shows, batalhas de rimas, sede de gravadoras, lojas e outros locais, através de indexadores de busca na internet e redes sociais.

Enfim, na última etapa, *análise espacial do fenômeno*, com a obtenção dos dados primários, entrevistas, e secundários, por meio das buscas *online*, houve a tabulação e tratamento das informações para a criação de uma base de dados estruturada. Além disso, foi realizada a transcrição das entrevistas, dando enfoque aos conteúdos das respostas inquiridas, passíveis de serem cartografados, ditos “espaciais”. Desta maneira identificaram-se os territórios dos rappers, esses foram georreferenciados na plataforma colaborativa *Google My Maps*, geoprocessados no *software* ArcGis 10.5, e, finalmente, sofreram o tratamento de *layout* também realizado no ArcGis. Por fim, resultaram nos mapas temáticos, basilares para subsidiar a análise espacial, do fenômeno territorial dos rappers da cena Hip-Hop belo-horizontina e respectivas considerações.

2. A CENA HIP-HOP À LUZ DA ANTROPOLOGIA URBANA E DA GEOGRAFIA CULTURAL

Este capítulo busca apresentar o contexto epistemológico no qual essa pesquisa foi estruturada e os respectivos aportes conceituais e categóricos que foram indicados para a construção teórica-metodológica deste estudo. A corrente geográfica que estrutura e orienta esse presente estudo trata-se da Geografia Humanista Cultural que trabalha com abordagens que tratam de investigar manifestações artísticas, culturais e políticas relacionando com as paisagens geográficas, o lugar e o espaço, e, assim, propiciando um diálogo interdisciplinar entre geografia e filosofia.

Com tudo, ao longo do desenvolvimento teórico deste capítulo, a finalidade analítica para atingir o objetivo proposto se constatou a necessidade de promover um trânsito de concepções teóricas entre três correntes fundamentais para o conhecimento epistêmico da Geografia, são elas: a corrente da geografia humanista que focaliza nas capturar as percepções e experiências dos sujeitos e grupos no espaço tanto em materialidade quanto em imaterialidade fundamentada no pensamento fenomenológico; A geografia cultural que estuda as apropriações, metamorfoses e marcas produzidas em um contexto social e que são refletidas na paisagem urbana; E, por fim, a corrente da geografia crítica baseada no materialismo-histórico-geográfico-dialético com autores que buscam analisar o espaço a partir da perspectiva do vivido, a fim de superar sua concretude, desenvolvendo análises sobre as relações sociais, políticas e culturais que reproduzem a cidade. A ideia de evocar essas três correntes, humanista, cultural e crítica, torna-se crucial criar uma sintonia crítica precisa para o desenvolvimento de análises acerca das relações socioespaciais e as mudanças promovidas no espaço geográfico.

O propósito desse estudo é promover o diálogo entre as correntes supracitadas para identificar, cartografar e analisar, por intermédio da metodologia, os territórios dos rappers da cena Hip-Hop belo-horizontina. Sendo assim, se lançou mão dos conceitos de *espaço vivido*, *território*, *territorialidade* e *lugar*, pois compreende-se que tais concepções expressam de forma concreta e simbólica os usos e apropriações do espaço geográfico pelos cantores de rap e, conseqüentemente, da cultura Hip-Hop. E por fim, para converter as referências espaciais das entrevistas semiestruturadas e suas respectivas análises em cartogramas, empregou as categorias da Etnografia Urbana de Magnani (1998; 2008; 2016), são elas: Peçaço; Mancha; Trajeto e Circuito.

2.1. Geografia Humanista Cultural e a Perspectiva Fenomenológica

Para abordar os paradigmas que fundamentaram a Geografia Cultural e sua propagação no campo acadêmico, deve-se compreender o que venha ser a definição do conceito de cultura. Sobre esse vocábulo, há diversas definições que pairam os campos do senso comum e acadêmico, o mais empregado remete a Antropologia e foi formulado por E. B Tylor que definiu “cultura como sendo todo o comportamento aprendido, tudo aquilo que independe de uma transmissão genética” (LARAIA, 2006, p. 28). Com tudo, esse conceito foi sendo aprimorado ao longo do tempo por diversos estudiosos, como é o caso da contribuição de Geertz (2008) que propõe uma definição bastante consistente entendendo o ser humano como sendo um animal amarrado em teias de significados que o mesmo teceu. E sendo que a cultura se trata dessas teias e sua análise. E o autor conclui que “não se trata de uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado” (GEERTZ, 2008, p. 4).

Se tratando da definição desse conceito dentro da Geografia, na visão de Corrêa (2009) é possível identificar duas perspectivas desse entendimento: primeiro, tem-se na geografia cultural saueriana ou da Escola de Berkeley que considera a cultura como uma entidade supra orgânica; e segundo, na perspectiva da denominada geografia cultural renovada prevalece à visão de cultura como restrita e é vista de acordo com o progresso e o papel que desempenha na sociedade. Ambas as perspectivas serão tratadas a seguir.

Com esse breve entendimento, segue-se com a episteme da Geografia Humana que tem seu surgimento no século XIX junto aos geógrafos da Geografia Moderna, são alguns deles: Carl Ritter, Élisée Reclus, Friedrich Ratzel e Paul Vidal de La Blache, que tratavam de questões relacionadas entre o homem e o meio ambiente, modos de vida, habitação, geografia política, geografia regional e outras temáticas sob um ângulo espacial. Para Sorre (1967) a geografia humana, aqui tratada, nada mais é que a geografia do homem que se aproxima em muito à Sociologia, Antropologia, Psicologia e demais ciências do homem. Foi neste período que a Geografia ganha ascensão de disciplina universitária e, também, passa-se a conceber as bases analíticas desta ciência. No que diz respeito às bases analíticas, ressalta-se a contribuição de Immanuel Kant e demais geógrafos das Escolas Europeias (Alemã e Francesa) da Geografia Clássica, teve sua fundamentação naquela época.

Em relação à abordagem cultural, em si, essa começa a ter enfoque no final do século XIX, por volta de 1890, possui assim um entrelace com a própria formação da ciência

geográfica e seus propositores foram os geógrafos clássicos supracitados. Os primeiros estudiosos, ao desenvolver seus estudos nesse campo, traziam informações descritivas sobre os povos e agrupamentos humanos presentes em uma dada localidade. Tais informações serviam de base referencial para construir um escopo temático e ao analisá-lo era perceptível uma porção de traços originários que dizem respeito a um determinado grupo concebendo o sustentáculo da cultura.

Paul Claval (2001; 2011) esclarece que os geógrafos daquela época tratavam da questão cultural por meio da tradução material, acerca dos artefatos criados pelos homens, dos gêneros de vida que os colocam em ação e das transformações que introduziam na paisagem. Ratzel concebeu a ideia de antropogeografia e o conceito de “espaço vital”, ambas pautadas em um darwinismo social. Já La Blache pautado na corrente possibilista, adotava noção “gênero de vida” e a capacidade do homem em modificar o ambiente, suas contribuições foram compiladas na obra “*Princípios de Geografia Humana*” publicada postumamente, em 1922, por Emmanuel de Martonne.

Neste sentido, até início do século XX, a abordagem cultural da Geografia Humana se incumbia à interpretação funcional dos povos buscando compreender quais os meios e instrumentos para empreitada de modificação e domesticação da natureza, como por exemplo: os sistemas agrícolas, o *modus vivendi* rural e urbano, os traçados da cidade, arquitetura e monumentos. Nas palavras de Claval (2001, p. 36) “os resultados da geografia cultural, daquela época, são apaixonantes no que tange a descrição das paisagens geográficas. Mas são limitados e incapazes de esclarecer a dinâmica dos comportamentos humanos”.

Foi somente na década de 1930 que a visão se modifica tornando-se mais holística transitando para um enfoque junto aos elementos simbólicos da paisagem, representantes desta mudança foram: Pierre Deffontaines (1932) na França, Carl Sauer (1963) nos Estados Unidos e Eduard Hahn (1996) na Alemanha (CLAVAL, 2001; 2011).

Deffontaines foi um geógrafo francês e discípulo do professor Jean Brunhes. Veio ao Brasil na década de 1930, foi o primeiro professor responsável pela primeira disciplina de Geografia em universidades brasileiras, na Universidade de São Paulo (USP) e na Universidade do Distrito Federal (UDF), essa última se localizava na capital do Estado de Rio de Janeiro. Deffontaines também foi co-fundador da Associação dos Geógrafos Brasileiros (AGB), do Conselho Nacional de Geografia do Brasil e da Revista Brasileira de Geografia, além de lecionar em universidades de Barcelona e França (FERREIRA, 1998).

Em sua trajetória seguiu os caminhos da geografia humana produzindo importantes obras, como por exemplo: “*Géographie Generale*” (1966), “*L’homme et sa Maison*” (1972), “*Géographie régionale*” (1975) e várias outras publicações. E por ser um atuante militante católico criou o livro “*Géographie et religions*” (1948) voltado ao tema e de importante repercussão dentro do campo geográfico cultural (MARTHELOT, 1951). Em relação ao geógrafo Carl Sauer, esse teve forte influência de Goethe e pautou seus estudos na morfologia da paisagem, refutando assim a ideia de determinismo ambiental e substituindo pelo determinismo cultural (CORRÊA, 2014).

Apesar dos esforços desses autores visando à ampliação da observação e análise, criando assim novas representações, acerca do objeto. Contudo, não conseguiram se desvincular da perspectiva material da cultura, Claval (2001) evidencia várias críticas direcionadas a geografia cultural do início do século XX.

1)ela se preocupava-se muito mais em descrever o mundo do que em compreendê-lo e (ou) explicá-lo; 2) a ênfase que se colocava na paisagem conduzia a um certo esteticismo, suscetível de justificar derivações perigosas (“tal povo é incapaz de tirar partido do espaço onde vive, criando nele belas paisagens, enquanto que um de seus vizinhos o fazia admiravelmente. Isso justifica a substituição do primeiro pelo segundo”); 3) o peso que se atribuía ao mundo rural era muito grande (por causa da ênfase sobre a paisagem e do interesse pelos gêneros de vida que só descreviam bem as sociedades com fraca diferenciação profissional); 4) ocorria o mesmo com o peso conferido ao passado (porque nos encontrávamos desarmados face às sociedades complexas do mundo industrial); 5) não se importava com os problemas, muitas vezes dramáticos, que afetavam os grupos sociais, ignorava seus sofrimentos, suas revoltas e contestações e ignorava até mesmo as paixões nacionais ou as ligações religiosas; 6) atinha-se ao permanente e não percebia o significado dos acontecimentos espaciais, festas, revoluções, comemorações, afrontamentos sangrentos, capitais, portanto, para descobrir o sentido que as pessoas atribuem a seu estatuto, ao grupo social a que pertencem, ao território onde se sentem em casa e ao desenho das paisagens nas quais suas existências se inscrevem. (CLAVAL, 2001, p. 41-42)

Em meio a este processo de transição das possibilidades de análises dentro dos estudos da geografia cultural que progrediam a passos lentos desde o final do século XIX, tem-se o advento da nova geografia ou conhecida “teórica-quantitativa” na década de 1950 que possui inspiração neopositivista e pautada no racionalismo que objetiva tecer explicações quantitativas acerca da realidade humana e espacial criando modelos sobre bases matemáticas-estatísticas. Entretanto, o comportamento humano não é homogêneo e, conseqüentemente, nem passível de seguir a prerrogativa de modelos analíticos. De acordo com Claval (2011) e na visão de muitos geógrafos com a rápida progressão da uniformização das técnicas resultaria no desaparecimento do objeto de estudo e a geografia cultural, em si.

Desta maneira, muitos estudiosos que se mantinham dedicando a geografia humanista cultural seguiam-se orientados pelos métodos descritivos focados na paisagem e no aspecto

material da cultura, que remetem ao final do séc. XIX e início do séc. XX. Contudo, correndo o risco de cair em desuso. Logo havia a necessidade emergente de renovação, Claval (2001, p. 39) ressalta que era fundamental algo diferente do que já estava posto, “orientando-se de uma concepção mais crítica a fim de restituir vigor à investigação dos aspectos culturais das distribuições humanas”.

Um dos resultados de todo o processo de renovação nas abordagens da geografia cultural ocorrida na segunda metade do século XX é a aproximação com as ciências sociais, tal aproximação é vista em dois momentos. Primeiro, havia os geógrafos que se tornaram adeptos das concepções neopositivistas das ciências sociais ao final da década de 1960. Em que tais concepções objetivavam compreender o funcionamento das sociedades, a partir de sua história e dinâmica, fornecendo a política como ferramenta basilar para seu desenvolvimento (CLAVAL, 2001).

E segundo, tem-se os geógrafos da década seguinte, anos de 1970, que partiam de uma filosofia crítica radical se contrapondo a noção dos geógrafos neopositivistas de que a sociedade é um sistema social independente. Segundo Claval (2001) para os críticos radicais, a sociedade não é arquétipo pronto e sim uma formação humana contínua. Logo, as transformações da década de 1970 se mostraram ainda mais profundas e surge uma mudança completa acerca dos objetos de análise dos estudos culturais.

[...] nasceu da constatação de que as realidades que refletem a organização social do mundo, a vida dos grupos humanos e suas atividades jamais são puramente materiais. São as expressões de processos cognitivos, de atividades mentais, de trocas de informação e de ideias. As relações dos homens com o meio ambiente e com o espaço têm uma dimensão psicológica e sociopsicológica. Nasce das sensações que as pessoas experimentam e das percepções a elas ligadas. Expressam-se por meio de práticas e habilidades que não são completamente verbalizadas, mas que resultam de uma atividade mental; estruturam-se pelas preferências, conhecimentos e crenças que são o objeto de discursos e de uma reflexão sistemática. As relações dos indivíduos e grupos com o meio ambiente com o qual estão envolvidos e com o espaço no qual estão inseridos respondem a finalidades variadas: [...] afirmar seu ser social por meio das redes de que participam (é o registro propriamente social); construir sua identidade por meio do sentido dado às coletividades às quais estão ligados e aos lugares que elas habitam (é o registro psicossocial). (CLAVAL, 2001, p. 39-40)

Neste sentido, o autor exemplifica com as iniciativas humanas, processos psicológicos e sociais resultam na organização da sociedade, formulação de redes e construção de identidades. Essa organização societária dita não é igualitária e isso gera o descontentamento das pessoas que, conseqüentemente, se unem para contestar tal imposição e lutar por justiça social. E cabe aos geógrafos humanistas desenvolverem análises sobre esse processo social

desigual e o levante dos movimentos contra o conservadorismo, tem-se a cultura Hip-Hop um excelente exemplo (CLAVAL, 2001).

Um dos pioneiros na criação dessa nova concepção da geografia cultural foi Denis Cosgrove que se contrapôs radicalmente a visão supra orgânica da geografia saueriana e propôs uma linha de estudo orientada pelo marxismo. Cosgrove (1979 apud CORRÊA, 2014, p. 41) se pauta na concepção de que a paisagem não é apenas morfológica, mas insere-se também no mundo dos significados, estando impregnada de simbolismo e vinculada à ação prática em um período de transformações sociais, técnicas, políticas e artísticas. Cabe ressaltar que, assim como na Geografia, as Ciências Sociais passaram por um momento de revolução epistemológica com abordagens pós-modernas. Tal perspectiva de investigação, como foi posto, se trata de um subcampo da Geografia Crítica.

Na mesma época, os enfoques da Fenomenologia e do Existencialismo oriundos da Filosofia são relacionados à Geografia Humanista, servindo também de uma crítica a corrente lógica positivista. A Fenomenologia tem surgimento no começo do século XX e é cunhada por Edmund Husserl que fundou no final do século XIX a escola de fenomenologia em contraponto as Ciências Naturais e ao positivismo com suas leis lógicas. Segundo Zilles (2007) a fenomenologia de Husserl tematiza o sujeito, o eu transcendental, por meio de uma corrente de vivências puras, da consciência e do fenômeno. Esse último é objeto da ciência fenomenológica por meio de uma descrição específica de sua estrutura. Outro importante contribuidor para a formulação e difusão da Fenomenologia foi Maurice Merleau-Ponty em sua obra “Fenomenologia da percepção” lançada em 1945 que objetiva compreender o mundo e suas relações a partir do essencial na experiência singular calcada nas filosofias dos significados, como: subjetividade, intuição, sentimentos, experiência, no simbolismo e na imprevisibilidade.

Em relação à associação aos estudos geográficos, Marandola Jr. (2012) destaca Martin Heidegger como um dos filósofos a pensar, conjuntamente, a geografia e a ontologia fenomenológica trazendo o sentido da existência fundada no habitar, sendo essa uma das expressões da espacialidade do ser. Esse autor se tornou uma importante referência aos geógrafos humanistas que desenvolviam estudos sob essa perspectiva e a aproximação entre os campos científicos resultou no que ficou conhecida como “ontologia da espacialidade”.

Dentro do campo da geografia, para Marandola Jr. (2013), foi o estudioso Edward Relph que se dedicou ativamente de modo sistemático a geografia fenomenológica. Como por exemplo, o artigo no qual o autor se debruça em esclarecer os principais traços das bases

experimental e fenomenológica da Geografia e desenvolve extensas considerações acerca da contribuição de Dardel para a geografia das experiências e que naquela época era desconhecido entre muitos geógrafos (RELPH, 1979). E no Brasil, têm-se as contribuições de Christofolletti (1982), Amorim Filho (1987; 1999), Holzer (1997; 2003; 2016) e o próprio Marandola Jr. (2005; 2012; 2013; 2016).

Desta maneira Davim e Marandola Jr. (2016) complementam que o propósito científico desta perspectiva humanista é promover um entendimento sobre os espaços por meio das sensações, afetos, impressões, relações e na exploração do imaginário construído pelos sujeitos em relação ao seu meio de vivência e afetividade. Construindo o conceito e lugar, tratado no capítulo seguinte.

A ideia então é associar a noção experiencial e simbólica do ser aos aspectos geográficos espaciais, concretos e imateriais, gerando uma articulação para entender a realidade vivida. Sendo assim, de acordo com Holzer (2016) a corrente humanista buscou na Fenomenologia uma matriz filosófica que sustentasse tanto teórica quanto metodologicamente tal proposta. Sendo assim, o indivíduo com seu comportamento, suas experiências, relações sociais e suas respectivas representações no espaço tornam-se os focos de investigação e análise das pesquisas de cunho humanista cultural se baseando em um aporte teórico-metodológico fenomenológico objetivando essa compreensão.

Após esse parecer sobre o surgimento e evolução epistemológica da Geografia Humanista e os paradigmas que a sucederam ao longo do tempo e suas repercussões teórico-metodológicas para essa ciência. Cabe tratar, especificamente, sobre o desenvolvimento da Geografia Cultural no Brasil que pode ser dividida em três momentos, segundo Corrêa (2009)

O primeiro momento, que pode ser visto como estendendo- do começo da década de 1990 até o seu final, caracterizou-se pela não aceitação do sub-campo que, percebido como novo, foi visto, como qualquer sub-campo novo, como capaz de abalar as estruturas do poder acadêmico. O segundo momento, entre 2001 e 2005 aproximadamente, caracterizou-se por uma relativa aceitação do sub-campo, incluindo aqueles que no primeiro momento foram os seus críticos. A geografia cultural passa a ser vista progressivamente como uma novidade interessante. O terceiro momento é o de sua vulgarização, no qual a antiga “novidade” é adotada, via de regra apressadamente, sem reflexões ou críticas consistentes, tendendo a cultura a ser tratada segundo noções do senso comum e por procedimentos usuais, positivistas em muitos casos. (CORRÊA, 2009, p. 1)

O autor ainda ressalta a importância de se ter uma noção clara acerca da escolha do objeto de investigação e dos recortes temporal e escala para os estudos de geografia cultural (CORRÊA, 2009). Neste sentido, o objetivo teórico desta pesquisa é uma tentativa de aproximação entre ciência e sociedade, por intermédio da cultura, tão desejada e necessária

pela corrente humanista da geografia. Diante da relação entre o objeto de investigação, o gênero musical rap; o corpo social contemporâneo, rappers locais; o recorte temporal, última década (2010-2019s); e a escala, dado pela cidade de BH. Em suma, a proposta é se apropriar deste elemento cultural, como orienta Davim e Marandola Jr. (2016), reconhecendo o sentido e o valor das experiências presentes no pensamento e no comportamento daqueles que não formataram sua perspectiva de mundo no puro formalismo científico. E além, focalizando na interpretação de suas apropriações e representações, por meio das experiências e práticas, no espaço vivido.

2.2. Espaço vivido

Para dar início à formulação dos conceitos que servirão de suporte para desenvolver as análises espaciais acerca fenômeno geográfico musical, territorialização dos rappers da cena Hip-Hop na cidade de BH, optou-se por discorrer sobre a definição do conceito de *espaço vivido*. Conceito esse que foi cunhado pelos geógrafos das correntes materialista-histórica e humanista e, logo, foi incorporado aos estudos de abordagem cultural para se subsidiar leituras interpretativas sobre o espaço socialmente concebido. Sendo assim, nesse arquétipo pretende-se tratar da dimensão espacial não somente acerca de seu aspecto concreto resultante dos processos naturais e sociais, mas, também, sendo compreendido em seu espectro simbólico enquanto palco de produção e reprodução de experiências, vivências, representações e apropriações, sejam elas de maneira individual ou coletiva.

A experiência do espaço é, pois, fundamentalmente, a de suas interrupções, suas rupturas, seus contrastes, sua heterogeneidade. Esta não resulta somente da multiplicidade das condições naturais ou da diversificação das atividades produtivas. **Ela nasce de experiência que os homens têm dos lugares e das emoções que está suscita.** (CLAVAL, 2010, p. 55, grifo nosso)

Neste sentido, além da concretude, a dimensão imaterial do espaço é de interesse neste estudo para que seja desenvolvida uma leitura relacional entre essas duas dimensões para interpretar plenamente o fenômeno. Para atingir tal dimensão, simbólica, buscou-se embasamento nas considerações de David Harvey, geógrafo marxista britânico e bastante aclamado no campo científico da Geografia e demais Ciências Humanas e Sociais, que possui como linha de estudo a geografia urbana e questões correlatas à própria tecendo suas investigações sob a ótica de um Materialismo Histórico-geográfico-dialético, destacam-se as temáticas sobre: o modo de produção capitalista, globalização, relações e práticas sociais, desigualdades sociais e lutas de classe.

Ressalta-se que Harvey sempre foi um apreciador crítico das produções desenvolvidas no campo da geografia cultural. Além disso, suas ideias e conceitos elaborados pelo autor, são edificados no campo da geografia crítica radical, se fazem caros a geografia humanista cultural, como: *a paisagem e a cultura*, *a construção do lugar*, *conhecimento e representação*, e *a matriz espacial*, essa última que será tratada com mais profundidade (SARMENTO, 2008, p. 110). Demonstrando que o processo de construção teórica é contínuo e a necessidade de diálogo crítico entre as diferentes correntes geográficas se faz necessário para evitar uma visão fragmentária e, assim, construir uma base teórico-metodológica de análise espacial mais consolidada e plural.

Harvey possui uma trajetória acadêmica bastante comprometida com as questões políticas e sociais, que traz para si e suas obras um caráter ativista e progressista. Algo de sua importância no pensar geográfico. É possível relacionar as práticas de Harvey, as lutas sociais e intervenção política, com o ideal da cultura Hip-Hop. Arrisca-se fazer a seguinte analogia: “David Harvey seria o Afrika Bambaataa da geografia”⁴.

Incorporar a perspectiva crítica sob a égide do materialismo histórico de Harvey, Lefebvre e outros teóricos neomarxistas no aporte teórico dessa pesquisa não é algo inédito, pois muitos estudos da geografia humanista cultural já promoveram esse contato, e vai muito além de demonstrar suas possibilidades de interpretação entre essas duas abordagens. E, sim, se trata de ter a responsabilidade de proporcionar uma leitura engajada e crítica acerca da realidade política e social apresentada, e compreendendo a relevância da temática dessa pesquisa vista no campo acadêmico como uma “geografia maldita”.

O teórico formulou, em sua aclamada obra “*Explanation in geography*” de 1969, a ideia de “matriz espacial” que é seu entendimento sobre o espaço-tempo à partir de uma divisão tripartite do espaço sob três dimensões: “absoluto”, “relativo” e “relacional”. Sendo que, resumidamente, o ‘espaço absoluto’ trata do espaço enquanto estrutura receptáculo passivo e neutro da ação social; o ‘espaço relativo’ é aquele percebido de distintas posições, também é receptáculo, mas não é indiferente e, sim, é apreendido como as relações; e o ‘espaço relacional’ refere-se, em poucas palavras, ao espaço contido em objetos e a noção de representação de si próprio e as relações com outros objetos (SARMENTO, 2008).

⁴ Afrika Bambaataa se trata de um DJ, rapper, produtor e ativista estadunidense conhecido por ser fundador da ONG denominada Universal Zulu Nation que possui como princípios a união, igualdade, harmonia e conhecimento por meio da disseminação da cultura Hip-Hop. A contribuição de Bambaataa para a cultura será explicitada ao longo do texto.

Mais recentemente, Harvey (2012) propôs uma aproximação teórica entre a sua concepção de “matriz espacial” e os espaços de Lefebvre: “percebido”, “concebido” e “vivido”, resultando em uma “matriz de significados” espaciais sintetizada abaixo (quadro 1) (HARVEY, 2012). Essa afinidade conceitual entre os dois autores recorrente e comum, segundo Sarmento (2008) Harvey ao formular sua noção sobre “lugar”, buscou apoio nas ideias lefebvrianas, para conectar a materialidade socialmente produzida com as perspectivas de um “lugar” construído por meio de vivências, de relações de dominação e resistência, interesses individuais e políticos, representações e transformações de identidades culturais. Ademais, para o autor tal construção social acima mencionada, também, é aplicável às categorias espaço e paisagem. Trazendo a compreensão de significados e particularidades espaciais de cada uma e contrapondo ao cenário homogeneizante dado pelo capitalismo.

Quadro 1 – Quadro esquemático comparativo da “matriz de significados” do Espaço-Tempo de Harvey (2012) e Espaço de Lefebvre (2006)

	Espaço Material (Percebido)	Espaço Conceitualizado (Concebido)	Espaço de Representação (Vivido)
Espaço Absoluto	Corpos físicos (dos muros às cidades; do solo, montanhas e água aos continentes)	Localização, arranjo e posição; geometria euclidiana; descrição de paisagem; Mapas cadastrais e administrativos (<i>Newton e Descartes</i>)	Sentimentos de satisfação, de segurança, de medo, de poder em relação a determinados espaços
Espaço-tempo relativo	Circulação e fluxo de energia e matéria de várias formas; velocidade e distância	Mapas temáticos e topológicos, geometrias; metáforas de saber, localização, mobilidade, distância e compreensão do espaço-tempo (<i>Einstein e Riemann</i>)	Ansiedade, tensões, frustração, atração ou divertimento relacionados à compreensão do espaço-tempo, velocidade e movimento
Espaço-tempo relacional	Fluxos e campos de energia eletromagnética, relações sociais e econômicas; concentrações de energia, sons, odores, poluição e sensações trazidas pelo vento	Psicogeografias; ciberespaço; existencialismo; surrealismo; incorporação de forças e de poderes (<i>Leibniz, Whitehead, Deleuze, Benjamin</i>)	Visões, desejos, fantasias, memórias, sonhos, lembranças, frustrações e estados psíquicos (ex: vertigem e claustrofobia)

Fonte: Adaptado de Harvey (2012).

Como se pode observar, no quadro acima, ambas as teorias possuem proximidade acerca da compreensão de como o espaço é concebido. Com tudo, a intenção de Harvey (2012) é incorporar as concepções filosóficas propostas por Lefebvre para um campo real e concreto da sociedade pós-moderna trazendo à tona tensões dialéticas de ordem espacial sobre o modo de pensar e viver o mundo contemporâneo. E segundo Sarmiento (2008, p. 133) “o próprio Harvey adverte que não deve focar somente o relacional e o vivido, e como se o material e absoluto não interessassem”, até porque nem sempre essa dialética é mantida.

Neste sentido, a ideia do autor não é abandonar as categorias lefebvrianas, até porque o mesmo entende que o espaço geográfico possui tanto dimensões relacionais e vividas quanto materiais e concebidas. Mas, sim gerar uma intersecção categórica sobre o espaço que resulta em uma compreensão dos significados do *espaço social* (Lefebvre) e *matriz espacial* (Harvey) dado pela representação da espacialidade vivida e experimentada no âmbito da sociabilidade (HARVEY, 2012). Entendendo o conhecimento geográfico como uma rede de ligações dinâmicas, percorrem todas as correntes desta ciência, que resulta no entendimento das particularidades e do todo visando uma prática política.

Neste sentido da prática, outra proposta de Harvey (2012) é de desenvolver uma leitura dessa tríade espaço-tempo (matriz espacial) apoiada sob a perspectiva crítica da Geografia. Desta maneira, o autor defende as concepções de valor de uso, valor de troca e valor são fundamentais e devem ser associadas aos domínios de espaço-tempo da “matriz espacial”, sendo que: a noção de valor de uso se relaciona ao espaço-tempo absoluto (trabalhadores, máquinas, estradas; casas); o valor de troca inscreve-se em uma perspectiva de espaço-tempo relativo (movimento de mercadorias, capital e mão de obra); e o valor é um conceito associado ao espaço-tempo relacional (relações sociais materiais e imateriais) (SARMENTO, 2008; HARVEY, 2012).

Com tudo, foi feito um recorte apenas para tratar, especificamente, de como é compreendida a noção do autor sobre o espaço vivido na ótica marxista, exposto a seguir (quadro 2). O propósito de trazer tal perspectiva marxista nessa leitura do espaço-vivido e, conseqüentemente, da pesquisa se dá pelo fato de que o rap carrega em si esse caráter subversivo acerca da noção de poder (representado pelo Estado) e as questões políticas, econômicas e sociais vigentes na sociedade contemporânea, promovendo o diálogo proposto inicialmente.

Quadro 2 – Relação entre Espaço Vivido e a tríade Matriz Espacial de Harvey sob a ótica marxiana

	Espaço (tempo) Absoluto	Espaço (tempo) relativo	Espaço (tempo) relacional
Espaço de representação (espaço vivido)	Alienação vs satisfação criativa; individualismo isolado vs solidariedades sociais; lealdade ao lugar, à classe, à identidade, etc.; privação relativa, injustiça; falta de dignidade; raiva vs satisfação.	Fetiche da mercadoria e do dinheiro (desejo perpétuo insatisfeito); ansiedade / euforia face à compressão espaço-temporal; instabilidade; insegurança; intensidade da ação e do movimento vs repouso; “tudo o que é solido desmancha no ar”...	Valores Hegemonia capitalista (“não há alternativa”); consciência proletária; solidariedades internacionais, direitos universais; sonhos utópicos; multidão; empatia com os outros; “um outro mundo é possível

Fonte: Adaptado de Harvey (2012).

As contribuições nos campos filosóficos e sociológicos marxistas de Henri Lefebvre sobre a produção espaço urbano e suas inflexões, também, foram bastante aceitas e reproduzidas por geógrafos culturalistas. Mais precisamente, no que tange o espaço urbano e a perspectiva crítica, com destaque para algumas de suas bibliografias: *O Direito à Cidade* (1966/2001); *A Revolução Urbana* (1970/2002); e *A produção do Espaço* (1974/2006). Para Lefebvre (2001) a filosofia nasce na cidade com o modo de produção, a divisão do trabalho e suas modalidades múltiplas. Sendo assim em 1976 o teórico, ao tecer seu entendimento sobre a produção do espaço urbano, concebe a categoria de “*espaço vivido*” pensada a partir da teoria neomarxista de produção do espaço. Tal categoria se mostrou apropriada para compreender como o espaço é apropriado pelos rappers, integrantes do movimento e demais habitantes. Desta maneira o que se pretende, *a posteriori*, é identificar os territórios existentes na cidade por meio dos relatos dos membros desta cultura.

A proposta aqui muito se aproxima, também, da argumentação lefebvriana sobre a complexidade dialética espacial urbana apresentada em sua obra “*A revolução urbana*”. Na qual Lefebvre (2002) compreende que a cidade, em seu presente momento, passa por uma “fase crítica” de crise oriunda de uma segunda inflexão resultante da superação da cidade dita “industrial”. Contudo a problemática da “fase crítica” não será aprofundada, no entanto a ideia trazida pelo autor de “a favor da rua” se demonstrou cara para o presente estudo.

[...] A rua? É o lugar (topia) do encontro, sem o qual não existem outros encontros possíveis nos lugares determinados (cafés, teatros, salas diversas). Esses lugares privilegiados animam a rua e são favorecidos por sua animação, ou então não existem. Na rua, teatro espontâneo, torno-me espetáculo e espectador, às vezes ator. Nela efetua-se o movimento, a mistura, sem os quais não há vida urbana, mas separação, segregação estipulada e imobilizada. [...] A rua contém as funções negligenciadas por Le Corbusier: a função informativa, a função simbólica, a função lúdica. Nela joga-se, nela aprende-se. A rua é a desordem? Certamente. Todos os elementos da vida urbana, noutra parte congelados numa ordem imóvel e redundante, liberam-se e afluem às ruas e por elas em direção aos centros; aí se encontram, arrancados de seus lugares fixos. Essa desordem vive. Informa. Surpreende. Além disso, essa desordem constrói uma ordem superior. [...] Onde quer que a rua desapareça, a criminalidade aumenta, se organiza. Na rua, e por esse espaço, um grupo (a própria cidade) se manifesta, aparece, apropria-se dos lugares, realiza um tempo-espaço apropriado. Uma tal apropriação mostra que o uso e o valor de uso podem dominar a troca e o valor de troca. Quanto ao acontecimento revolucionário, ele geralmente ocorre na rua. (LEFEBVRE, 2002, p. 29-30)

Essa ideia vem de encontro com as práticas socioespaciais concretas de apropriações culturais e artísticas dos integrantes da cultura Hip-Hop, desde os rappers até os grafiteiros, DJs, *b-boys* e *b-girls*, que buscam uma forma de reconhecimento, manifestação crítica e valorização da cidade dando vida aos espaços públicos. Nesse sentido, o conceito de “espaço vivido” de Lefebvre (2006) se faz complementar para essa construção teórica, esse foi concebido sob uma tríade dialética categórica que finda constituir o espaço em sua totalidade, foram elas: o espaço percebido, o espaço concebido e o espaço vivido, a fim de romper com a visão lógica, racionalista e matemática sobre o que venha a ser espaço.

A *prática espacial*, ou **espaço percebido**, que engloba produção e reprodução, lugares especificados e conjuntos espaciais próprios a cada formação social, que assegura a continuidade numa relativa coesão. Essa coesão implica, no que concerne ao espaço social e à relação de cada membro de determinada sociedade ao seu espaço, ao mesmo tempo uma competência certa e uma certa performance. [...] As *representações do espaço*, ou seja, o **espaço concebido**, aquele dos cientistas, dos planejadores, dos urbanistas, dos tecnocratas “retalhadores” e “agenciadores”, de certos artistas próximos da cientificidade, identificando o vivido e o percebido ao concebido. [...] É o espaço dominante numa sociedade (um modo de produção). As concepções do espaço tenderiam para um sistema de signos verbais, portanto, elaborados intelectualmente. [...] Os *espaços de representação*, ou seja, o **espaço vivido** através das imagens e símbolos que o acompanham, portanto, espaço dos “habitantes”, dos “usuários”, mas também de certos artistas e talvez dos que *descrevem* e acreditam somente descrever: os escritores, os filósofos. Trata-se do espaço dominado, portanto, suportado, que a imaginação tenta modificar e apropriar. De modo que esses espaços de representação tenderiam para sistemas mais ou menos coerentes de símbolos e signos não verbais. (LEFEBVRE, 2006, p. 59-66 – grifo nosso)

A intenção do autor nessa discussão teórica não é buscar entender “o que é o espaço”, em si, mas sim como ele é produzido e reproduzido no modo de produção vigente na contemporaneidade. Tendo em vista essa noção, Lefebvre (2006) fundamenta a concepção de *espaço social* apoiado pela tripartite anteriormente mencionada. Focalizando assim na ideia do *espaço vivido* que teoricamente se demonstra concebida no campo abstrato e imaginário,

mas que é materializada pela prática espacial (*espaço percebido*) no campo do real e concreto. Se tratando dos espaços de representação (*espaço vivido*) apropriados por habitantes, usuários e (ou) artistas que lançam mão de simbologia para demarcar e significar determinado local. Associando a noção de cena e, também, de territorialização.

Em síntese, ao seguir a orientação do pensamento lefebvriano, a análise espacial não pode ser feita de maneira indissociável. Mas, sim, através de uma leitura conjunta subsidiada pela tríade espacial, tendo por princípio a apropriação no campo simbólico e imagético (*espaço vivido*); posteriormente, esse espaço que foi formulado abstratamente, há a produção ou reprodução dos lugares junto a realidade urbana cotidiana (*espaço percebido*); e, por fim, esse espaço é constituído perante a sociedade e as forças hegemônicas (*espaço concebido*) (LEFEBVRE, 2006).

Sendo assim o rap é capaz de constituir a noção de espaço social, pois se trata de uma prática social produzida e materializada por meio de batalhas de rima, shows e outros eventos na cidade e que subverte o poder estabelecido e a realidade concreta da urbe. Tudo é possível porque o Hip-Hop se trata de uma expressão cultural revolucionária e antagônica ao modelo de sociedade capitalista contemporânea. E como já dizia Lefebvre (2001; 2002; 2006) o espaço é político e se faz palco para rebeliões, lutas de classes e ações emancipatórias. E nesse contexto, o rap é visto como um de seus mecanismos de crítica.

Por fim, para endossar e consolidar a categoria aqui trabalhada reforçou-se na contribuição de Armand Frémont sobre o “espaço vivido”. O geógrafo francês é reconhecido como um dos criadores do conceito na Geografia, com sua obra “*A Região, Espaço Vivido*”, publicada originalmente em 1976. Frémont, também, é tido como um dos entusiastas da geografia fenomenológica focando seus estudos nas percepções e representações espaciais.

Frémont compreende o espaço vivido, como um espaço organizado “como um jogo de combinações hierarquizadas” e que possui diferentes níveis, entendido aqui como escalas, começando pelo “espaço infra-local” que se trata do espaço nascente do ser humano e que está ligado a psicanálise, seguindo para o “espaço social” no qual se desenrolam e fundam inter-relações sociais complexas, como por exemplo: as organizações familiares, profissionais, estudantis e comunitárias, por fim chega-se a escala de região (FRÉMONT, 1980, p. 115-117). O autor ainda ressalta na possibilidade de tratar de uma visão mais abrangente de nível global. Zanatta (2008) conclui que o conceito de Frémont significa, objetivamente, o espaço de vida. E, complementa, que esse é “construído e representado por

seus atores sociais, e o território em suas dimensões sociopolítica (controle, apropriação), e cultural (significado, identidade)” (ZANATTA, 2008, p. 9).

Desta maneira, o espaço vivido para Frémont se trata da totalidade subdividida em diferentes níveis (escalas) de apreensão e análise para os quais o pesquisador objetiva se debruçar. Outro ponto de destaque desta teoria proposta por Frémont (1980), é o fato de o autor incluir a categoria “lugar” como um elo entre os espaços “intra-local” e o “social”, para organização espacial. E o autor complementa que é no lugar onde ocorrem as percepções espaciais de modo espontâneo porque os limites concretos e abstratos se demonstram reconhecíveis. E segundo Motta (2003) para representar o espaço vivido, cartograficamente, é necessária uma capacidade analítica de relacionar e interpretar os significados dos lugares e das relações. Para tal buscou-se embasamento nas categorias de análise tratadas nos subcapítulos seguintes.

2.3. Território

O primeiro emprego científico do conceito território foi no campo da Etologia, ramo da Biologia, por um ornitólogo que estabeleceu a primeira definição de territorialidade. Ao tratar de uma conduta característica de um organismo para tomar posse de um território e o defendê-lo (BONNEMAISON, 1981 apud HOLZER, 1997, p. 82). Em diversos estudos de vários campos científicos, o sentido de defesa para determinada área é o emprego mais comumente feito do termo territorialidade. E esse termo foi primeiramente referenciado antes mesmo do conceito de território, em si.

A palavra “território” surge do latim, etimologicamente, *territorium* que é derivação direta da palavra latina “terra” e era utilizada pelo sistema jurídico romano dentro do chamado *jus terrendi* [...] como pedaço de terra apropriado dentro dos limites de uma determinada jurisdição política administrativa (HAESBAERT, 2004, p. 43). A categoria território, em si, foi incorporada na Geografia no final do século XIX com Friedrich Ratzel. O geógrafo e etnólogo alemão, baseado no Determinismo geográfico, compreendia o território como sendo uma área da superfície terrestre usufruída por um determinado indivíduo, grupo ou Estado resultando em um forte enraizamento com o dito “solo pátrio” que o dá sustentação (GOMES, 2000).

Desta forma, o conceito de território é muito amplo e tem várias interpretações, dependendo da área da ciência que o conceitua. A Geografia dá maior ênfase à materialidade do território. A Ciência Política leva em consideração as relações de

poder ligadas à concepção de Estado. A Economia o concebe como um fator locacional ou base de produção. A Antropologia enfatiza a dimensão simbólica através das sociedades. A Sociologia através da sua participação nas relações sociais, e a Psicologia através da identidade pessoal até a escala do indivíduo. (HAESBAERT, 2004, p. 37)

Retomando ao conceito de territorialidade, tratado no início deste capítulo, é constituída no princípio da ação pelo contato e todas as relações territoriais devem ser definidas no contexto social. Sendo assim “a territorialidade é a tentativa de um indivíduo ou grupo de influenciar, afetar ou controlar objetos, pessoas e relacionamentos pela delimitação e pela afirmação de seu controle sobre uma área geográfica. Essa se trata do território.” (SACK, 1983 apud HOLZER, 1997, p. 82).

Dentro dessa concepção de território como poder e propósito geopolítico, tem-se o geógrafo Claude Raffestin com sua obra “Por uma geografia do poder”. Segundo o autor o espaço é anterior ao território. Sendo que “o território se forma a partir do espaço, é o resultado de uma ação conduzida por um ator sintagmático (ator que realiza um programa) em qualquer nível. Ao se apropriar de um espaço, concreta ou abstratamente (por exemplo, pela representação), o ator "territorializa" o espaço” (RAFFESTIN, 1993, p. 143).

Tal ideia de território engendrada em relações de poder é desenvolvida por diversos autores e bastante empregada em estudos geográficos. E se trata de um dos enfoques deste estudo, pois historicamente a cultura Hip-Hop protagonizou alguns processos de apropriação territorial, lê-se territorialização, de determinado espaço por uma gangue se deu por meio de relações de poder. Em relação ao termo mencionado, territorialização, se trata da prática, ou movimento, de se instaurar num dado espaço de maneira individual ou coletiva. Na visão de Menezes e Cardoso (2017), ao empregar esse conceito para desenvolver uma leitura acerca dos movimentos sociais, os autores compreendem como um processo social que se constitui, sobretudo na busca de uma identidade política e ideológica na formação cultural dos sujeitos sociais. Tal ideia vai de encontro com os princípios que constituem o movimento Hip-Hop.

Com tudo, após o copioso emprego do território enquanto poder, foi somente na década de 1970 com o movimento de renovação da geografia que o conceito de “território” voltou a se tornar objeto de discussões, entre geógrafos e não geógrafos, acerca de sua definição. Pois, de acordo com Holzer (1997), cabe ao conceito a responsabilidade de explicar a realidade.

Neste sentido, buscando novas definições sobre território, Souza (2014) ressalta dois aspectos do conceito: primeiro, os territórios não possuem uma dimensão temporal e espacial

fixa, sendo dotados de mobilidade e flexibilidade; e, em segundo lugar, vários territórios podem ser apropriados simultaneamente pelo mesmo agente no mesmo espaço ou em espaços diferentes. E o autor complementa que “os territórios são articulados em rede, algo imprescindível para compreensão e análise dos fenômenos sócio-espaço-territoriais”. E “os territórios são campos de forças, são antes teias ou redes de relações sociais projetadas no espaço, no qual não se necessita de forte enraizamento material para que se tenha um território.” (SOUZA, 2014, p. 86)

Tais aspectos acima ressaltados pelo autor sobre o território também propõem abordar novas formas de territorialidades, sem perder as dimensões política e cultural. E Souza (2014) prossegue com suas formulações ressaltando que não é necessário um forte enraizamento com o espaço concreto para que se conceba um território.

Territórios, que são no fundo antes relações sociais projetadas no espaço que espaços concretos (os quais são apenas os substratos materiais das territorialidades – voltar-se-á isso mais adiante), podem formar-se e dissolver-se, constituir-se e dissipar-se de modo relativamente rápido (ao invés de uma escala temporal de séculos ou décadas, podem ser simplesmente anos ou mesmo meses, semanas ou dias), ser antes instáveis que estáveis ou, mesmo, ter existência regular mas apenas periódica, ou seja, em alguns momentos – e isto apesar de que o substrato espacial permanece ou pode permanecer o mesmo. (SOUZA, 2014, p. 87)

Sendo assim, essas novas formas de territorialidades são visualizadas no campo real do espaço, mas, também, podendo ser construídas nos âmbitos imaginário e simbólico. As grandes metrópoles contemporâneas são notáveis palcos em que se desenrolam essas territorialidades, denominadas de “territorialidades flexíveis” por Souza (2014). O autor em sua construção teórica traz o exemplo dos territórios da prostituição feminina e masculina no Rio de Janeiro e São Paulo, e o tráfico de drogas na cidade carioca. E as gangues que compõem a subcultura estudada nesta pesquisa é, também, exemplificada pelo autor são exemplos notáveis na construção destas territorialidades.

Em relação ao território, constituído por organizações criminosas no tráfico, é reconhecido como uma rede ou território-rede. Esse modelo pode ser dois tipos: o território descontínuo se trata de pontos adimensionais (vistos como “nós”) que contem em si uma estrutura interna não investigada; e território contínuo tido como uma superfície e não um ponto, onde a estrutura interna deve ser considerada (SOUZA, 2014).

Tais possibilidades de territorialidades só são possíveis devido a uma dinâmica territorial, dada pelos processos sociais, que criam, findam e recriam territórios e suas histórias. Esses processos sociais são vistos como um movimento entendido por Haesbaert

(2014) como uma tríade conceitual: territorialização-desterritorialização-reterritorialização (T-D-R). Cabe conceituar essas terminologias, a definição de territorialização, que já foi tratada anteriormente, significa o processo inicial de ocupação de um dado espaço criando contornos territoriais. No qual, na visão do autor, depende estritamente dos dois processos (desterritorialização e reterritorialização) para resultar em uma nova territorialidade permeada de motivações política-culturais de apropriação, coesão e enraizamento.

Haesbaert (2014, p. 170) define a desterritorialização como “a perda dos indivíduos de seus laços com o território e passam a viver numa mobilidade e insegurança atroz, como em muitos acampamentos de refugiados e grupos sem-teto”, ou, também, essa perda pode ocorrer no âmbito simbólico, histórico e identitário em escalas temporais e espaciais variadas. A desterritorialização se trata de um movimento característico da sociedade atual que se encontra em constante mudança. E Haesbaert (2014) faz uma associação do ato de desterritorialização com aglomerados de exclusão.

Aglomerados de exclusão seriam marcados então pela desterritorialização extrema, uma certa fluidez marcada pela instabilidade e a insegurança constantes, principalmente em termos de condições materiais de sobrevivência, pela violência frequente e pela mobilidade destruidora de identidades. Tratam-se, em síntese, de espaços sobre os quais os grupos sociais despoem de menor controle e segurança, material e simbólica. A desterritorialização arrasadora dos aglomerados excludentes produz assim o anonimato, a anulação de identidades e a ausência praticamente total de autonomia de seus habitantes. (HAESBAERT, 2014, p. 193)

Os aglomerados mais exemplares são os acampamentos de refugiados, ocupações urbanas e as favelas, esses dois últimos comumente presentes na realidade dos grandes centros urbanos. “As favelas cariocas são experiências singulares de aglomerados que são resultados de uma malha de múltiplos territórios e redes que se sobrepõem e expõe um emaranhado de disputas territoriais produzidas pelo narcotráfico, bicheiros, milícias, policiais, grupos de funk e igrejas pentecostais” (HAESBAERT, 2014, p. 187). São nas favelas e em territórios marginais de exclusão que se fundam as manifestações artísticas do Hip-Hop, em principal o rap e o graffiti. E por fim, a reterritorialização que é a prática, em si, de tomar posse de determinado território que tenha sido desapropriado, seja de maneira concedida ou de modo coercitivo, objetivando compor uma nova territorialidade.

Seguindo essa linha dos territórios serem produzidos e reproduzidos por atores sociais, que formam uma organização espacial singular, e rompendo com a perspectiva do “estadocentrismo” que garante soberania e poder ao Estado Nação do ponto de vista territorial. Para Souza (2014) busca-se garantir a autonomia da sociedade para defender e

gerir livremente seu território, catalizador de uma identidade cultural. Resultando em territorialidades específicas identidade de um grupo.

Numa perspectiva da geografia crítica, desenvolvida por meio de relações sociais e de produção sob os moldes como modelo capitalista, Saquet e Silva (2008) compreende que o território corresponde a uma área delimitada do espaço, caracterizado a partir da influência econômica dos pólos e de um procedimento classificatório de regionalização para fins de planejamento econômico e industrial. Já na interpretação de Santos (1999; 2004), “a utilização do território pelo povo cria o espaço”; sendo ele, o território, um dado fixo, delimitado, uma área imutável em seus limites e apresentando mudanças ao longo da história. Sendo assim, o território possui duas dimensões objetivas: natural, que não possui modificações humanas e antecede ao espaço, e usado, compreende e fundamenta o espaço devido as modificações nele contidas.

O território não é uma categoria de análise, a categoria de análise é o território usado. Ou seja, para que o território se torne uma categoria de análise dentro das ciências sociais e com vistas à produção de projetos, isto é, com vistas à política (...) deve-se tomá-lo como território usado (SANTOS, 1999, p. 18)

De acordo com Saquet e Silva (2008, p. 8) ao entender o “território” nesta perspectiva dada por Santos (2004) tem-se “desconsiderado diferentes formas de focar o seu uso, as quais não engessam a sua compreensão, mas a torna mais complexa por envolver uma análise que leva em consideração muitos atores e muitas relações sociais”.

E partindo dessa proposta de focar nas formas de uso dadas por indivíduos que se apropriam e deixam marcas (concretas e simbólicas) nos espaços que passam a se constituir territórios. Souza (2014, p. 108) entende “o espaço social, delimitado e apropriado politicamente enquanto território de um grupo, é suporte material da existência e, mais ou menos fortemente, catalisador cultural-simbólico e, nessa qualidade, indispensável fator de autonomia.”

Na Geografia, a abordagem territorial reconheça as articulações existentes entre as dimensões sociais, são elas: econômica, política e cultura, e a dimensão natural. Tais dimensões são agrupadas e definidas por Haesbaert (2004) da seguinte maneira:

1) *Território econômico*, visto como simples base material, enfatizando a dimensão espacial das relações econômicas. O território é fonte de recursos (relação capital-trabalho); 2) *Território político*, visto como uma forma de controle dos indivíduos, assim como dos processos sociais, a partir do controle do seu espaço material. As relações se dão entre espaço e poder, ou seja, um espaço delimitado e controlado através do qual se exerce determinado domínio; 3) *Território cultural* ou *simbólico-cultural*, no qual o espaço é dotado de identidade, uma identidade territorial. O

território carrega significados simbólicos e subjetivos; e 4) *Território natural*, uma noção com base nas relações entre sociedade e natureza, o comportamento “natural” dos homens em relação ao seu ambiente físico. (HAESBAERT, 2004, p. 40)

A dimensão cultural somatizada com as concepções de território concebidas desde os primórdios da ciência geográfica, aqui trabalhadas, dará base teórica para o desenvolvimento das análises territoriais desta pesquisa. No entanto, Terra (2009) ressalta que é difícil de tratar do território somente no que tange a questão cultural sem que entrecruze com aspectos políticos, econômicos ou até naturais. Segundo o autor, isso se deve ao profundo hibridismo ao qual a sociedade moderna se encontra.

Outra questão de se destacar é a configuração relacional, entre território, cultura e identidade, que é projetada no espaço. Como dito anteriormente, o cotidiano urbano das grandes cidades se faz importante palco para desenrolar das relações sociais e territoriais, lê-se T-D-R. Já que segundo Costa (2005) toda territorialização permite a permanência identitária. E o autor complementa que “o espaço se torna suporte para a produção e a manutenção do campo relacional que constrói o conjunto de atributos vinculados à identidade que se produz” (COSTA, 2005, p. 84). Neste sentido, o espaço se transforma em território.

Seguindo nessa linha de pensamento, Giménez (2005) entende o território como o espaço “apropriado”, por meio de um processo marcado por conflitos e capaz de explicar a maneira na qual o mesmo é produzido, sendo que essa apropriação consubstancial ao território. Além disso, o autor ressalta que a territorialidade pode tomar um caráter totalmente simbólico-cultural do espaço remetendo a identidade de um grupo e, complementa, que o território possui uma natureza multiescalar podendo ser apreendido em diferentes níveis de escalas geográficas (GIMÉNEZ, 2005, p. 11)

O nível mais básico seria o da casa-habitación, não importa se trata de uma mansão, de uma tenda ou um vagão. A nossa casa é “o nosso recanto no mundo”, como dizia Gastón Bachelard, nosso território mais íntimo e imediato, ou ainda, a extensão territorial do nosso corpo. Como território imediato e a priori do homem, a casa desempenha uma função indispensável de mediação entre o “eu” e o mundo exterior, entre a nossa interioridade e a exterioridade, entre o “dentro” e o “fora”. (GIMÉNEZ, 2005, p. 11)⁵

Essa noção de interioridade e exterioridade, trabalhada pelo autor será novamente instigada nos capítulos seguintes por Roberto DaMatta, sendo cara para o presente estudo.

⁵ El nivel más elemental sería el de la casa-habitación, no importa que se trate de una mansión, de una tienda de campaña o de un vagón de ferrocarril. Nuestra casa es “nuestro rincón en el mundo”, como decía Gastón Bachelard, nuestro territorio más íntimo e inmediato, o también, la prolongación territorial de nuestro cuerpo. Como territorio inmediato y a priori del hombre, la casa desempeña una función indispensable de mediación entre el “yo” y el mundo exterior, entre nuestra interioridad y la exterioridad, entre “adentro” y “afuera”. (GIMÉNEZ, 2005, p. 11)

Sendo assim, a ideia aqui é compreender essa apropriação do espaço a nível escalar local da cidade que é constituída de uma diversidade social e, conseqüentemente, multiplicidade de grupos e coletivos que confere uma heterogeneidade ao espaço urbano. Focalizando em um grupo social específico e a maneira na qual se relaciona criando redes que conectam os espaços da cidade e sendo uma forma de reafirmação de sua identidade que traz imbuído uma noção de pertencimento territorial, permeado de significâncias, significados e simbolismo, remetendo ao conceito de lugar que será tratado no capítulo seguinte.

2.4. Lugar

O conceito de lugar na ciência geográfica foi empregado, durante um longo período, com uma função espacial de localização de um determinado local e assim tornou-se um campo de investigação da geografia, definido por Carney (2007) como “geografia do nome dos lugares” empregada pelos geógrafos franceses: Vidal de la Blache (1845-1918), Maximilien Sorre (1880-1962) e Maurice Le Lannou (1906-1992) em seus estudos voltados a Geografia Humana. Neste sentido, esse conceito se fez limitado a capacidade de definir posição dos fenômenos geográficos e para Holzer (2003) sendo compreendido a um plano secundário em relação a outros conceitos espaciais como: paisagem, espaço e território. Contudo, cabe ressaltar que todo estudo geográfico é prioritário e se inicia da localização dos lugares e objetos estudados.

Em relação a localização, Carney (2007) trata das categorias de localização absoluta e localização relativa. A primeira se trata de uma localização objetiva que é determinada por um par de coordenadas ou outro sistema de localização geográfica, a mais comumente utilizada é a grade de longitude e latitude. E a localização relativa se refere a situação de um lugar em relação a outros. Dando um sentido de interconexão e interdependência espacial.

Com tudo, com o decorrer dos anos, os geógrafos contemporâneos passaram a focar os estudos junto aos aspectos singulares dos lugares e as relações entre eles. De acordo com Holzer (2003) essa mudança no enfoque das investigações iniciou-se na década de 1920, tendo como um dos expoentes o geógrafo Carl Ortwin Sauer com a publicação do livro “*A morfologia da Paisagem*” de 1925. E tornando-se mais dinâmica na década de 1960 com a renovação da Geografia, são representantes deste período: Eric Dardel (1952) com sua obra “O homem e a terra: natureza da realidade geográfica” Edward Relph (1976) publicou “*Place and Placelessness*”, Yi-Fu Tuan com diversas publicações destacando “Espaço e Lugar: a

perspectiva da experiência” (1983), Anne Buttimer com o texto “A experiência humana do lugar e do espaço” de 1980 e coautoria de David Seamon. Carney (2007) expõe alguns destes aspectos, como as associações, padrões, similaridades, diferenças e conexões entre os lugares. O autor ainda faz referência a possibilidade de investigação sobre os traços individuais, físicos e culturais, e de como as pessoas afetam, criam ou mudam os lugares.

Tais perspectivas de investigação apresentadas expressam possíveis relações entre música e lugar. E, mais precisamente, acerca do atributo cultural e de como as pessoas se identificam com determinados lugares são assuntos que serão tratados na presente pesquisa. O indivíduo ao ocupar um espaço e a partir disso promover práticas que o modificam, resultando em marcas que concebe uma paisagem cultural, criando assim um laço íntimo. Em relação as modificações feitas pelo indivíduo, Santos (1997) compreende como sendo ele quem constrói as paisagens destacando-o como protagonista do lugar em seu próprio espaço-vivido.

O fato de conceber relações e um interesse profundo, na visão de Tuan (1983) “o espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado”. A partir disso, ainda segundo Tuan (2012) o elo afetivo e de pertencimento entre a pessoa e o lugar concebido por meio da experiência pessoal se qualifica como *topofilia*. O autor também define o conceito de *topofobia* que se trata do sentimento de aversão, angústia e medo a determinados lugares, e pode resultar no sentido de *topocídio* que é a morte ou aniquilamento de certo lugar (TUAN, 1983; 2006). Assimilando esses dois últimos conceitos, Amorim Filho (1999b) ressalta “há muito se causam danos aos lugares, às paisagens, aos espaços vividos e às porções significativas da natureza”. O cenário urbano da cidade, onde decorre este estudo, é compreendido como notável palco em que tais sensações são evocadas por seus sujeitos.

Podemos dizer que a paisagem e o lugar se fundem na tentativa de uma afirmação do homem no espaço como uma representação social que proporciona, em seu significado simbólico, lembrar momentos de conotações positivas ou negativas, que ficam gravados como elementos cruciais para seu equilíbrio emocional. Sendo uma relação memorial de enfoque urbano, arquitetônico, tal representação se firma na memória na forma de lembranças plurais realizadas por vários agentes. (ALVES; SOUZA DE DEUS, 2014, p. 75)

As ações humanas, ditas culturais, nos lugares não podem ser consideradas como padronizadas e estatísticas, possuindo em si uma dinamicidade e características próprias que lhe conferem uma unicidade (CARNEY, 2007). E para o autor a junção entre os aspectos físicos e humanos constituem o caráter geográfico do lugar. Neste sentido, cada lugar possui uma história permeada de múltiplas singularidades passíveis de investigação, uma dessas é a música que se faz objeto norteador desse estudo por meio do rap.

Outro aspecto importante de se ressaltar, no que tange ao desenvolvimento de uma investigação que possui lugar como uma de suas bases categóricas, é a escala de análise. Pois há um equívoco de se associar lugar a uma escala local, mas na realidade o lugar pode compreender várias escalas, são elas: local, regional, nacional e internacional. Para além, diversos autores, que tratam da temática lugar na literatura geográfica, ressaltam que a relação entre sujeito-lugar é intrínseca e recíproca geradora de interconexões entre esse e outros lugares (CARNEY, 2007).

Desta maneira, o lugar é permeado de significações dadas pelos sujeitos que habitam, frequentam ou o reconhecem. Tais significações são resultantes das características, atividades humanas, a história singular e interações ocorridas em algum lugar específico, podendo ser a casa, a rua, o prédio, a esquina, o bar, a praça, a escola, o bairro, a cidade, o estado ou o país, remetendo a ideia de escala.

Para agregar significado é necessária uma relação pessoal para com o lugar que depende de um espaço-tempo duradouro para acumular experiências e conceber familiaridade dando assim um sentido de valor para o lugar (TUAN, 1983; 2012). Diferentemente, a topofobia pode ser construída de maneira rápida e até apriorística para com um determinado lugar, pois se trata de sentimentos negativos que podem ser evocados no imaginário antes mesmo da experimentação. Para Lewis (1979 apud CARNEY, 2007, p. 128) “todos lugares possuem um significado cultural, e esses são nossas autobiografias inconscientes, refletindo de forma tangível nossos gostos valores e aspirações”. E Entrikin (1991 apud CARNEY, 2007, p. 127) complementa de que “o lugar é uma condição da experiência humana” em que “nossas relações com o lugar tornam-se elementos na construção de nossas identidades individuais e coletivas”.

Baseado na compreensão do conceito de lugar e a relação entre pessoa-lugar, cabe agora focalizar de como a música se apresenta enquanto instrumento gerador dessa conexão numa perspectiva da geografia cultural. Retomando a ideia de escalas, de acordo com Carney (2007) há uma hierarquia dos lugares que é regida em termos das experiências. Nesse sentido o autor entende que a música tem princípio no **lar**, esse que é reconhecido como o lugar doméstico que, geralmente, garante um ponto de estabilidade, apoio, segurança e identidade (CARNEY, 2007, p. 132). É neste lugar que o indivíduo tem suas primeiras experimentações sonoras ao nascer e na infância sendo estimulado por seus familiares. Ademais, há canções que retratam a realidade de muitos sujeitos que sofrem com a ausência de uma moradia.

A **rua** é outro lugar, compreendido como o segundo espaço apreendido e bastante apropriado pelos sujeitos em sociedade, pois é nela que se desenrolam diversas funções e práticas cotidianas. No âmbito musical, a rua é um lugar propício para ocorrer diversas experiências musicais, Carney (2007) apresenta algumas dessas possibilidades:

Primeiro, uma esquina frequentemente é um lugar de reunião para jovens que entoam cantos de *rap* ou harmonias evangélicas a *capella*. Segundo, uma rua muitas vezes torna-se uma oportunidade de apresentação para os assim chamados músicos de rua [...]. Terceiro, a rua, recorrentemente, tem se tornado a gênese de (ou tem uma longa associação com) um gênero ou subgênero específico de música. [...] As experiências com música, muitas vezes, estão associadas a lugares do bairro, como escolas, igrejas e centros comunitários. (CARNEY, 2007, p. 133)

Desta maneira, assim como o autor exemplifica, o rap se faz muito presente na rua e foi nesse lugar que o gênero se originou. Ocupando as ruas do Bronx, distrito nova iorquino, com o rap “*old school*” e de Compton, cidade ao sul da Califórnia, com o rap “*gangsta*” tendo como protagonistas jovens afro-americanos que dispunham de *pick-ups* e *sound-system* deram início ao estilo musical que viria a se manifestar em todas as partes do mundo. O rap teve a função de demarcação e controle territorial, tanto de um bairro quanto de uma determinada região, por intermédio da cultura. O filme de Spike Lee, “*Do the right thing*” (Faça a coisa certa), produzido em 1989 retrata muito bem esse processo de disputa e domínio do territorial nos bairros estadunidenses. Na visão de Carney (2007) a **cidade** ocupa um importante espaço dentro da hierarquia dos lugares, exercendo papel na formação de gêneros musicais, e conteúdo para letras de canções. Dentro do universo rap, muitas das melodias baseadas na cidade contêm em si um tom de protesto e contestação a realidade urbana e seus problemas sociais.

Seguindo a hierarquia dos lugares, tem-se o **estado** e a **nação**, ambos são manifestados em músicas permeadas de conotações políticas e patrióticas, e até visando promover o turismo e o desenvolvimento de determinada região, um exemplo notável é o hino nacional (CARNEY, 2007, p. 135-136). Contudo há cantores (como: Bob Marley, Sex Pistols, Cazusa e outros) que utilizam de suas canções para transmitir ideais antinacionalistas e antipatrióticos, objetivando expressar insatisfação e incentivar lutas identitárias, remetendo ao conceito de *não-lugar* fundamentado por Jean Duvignaud e Marc Augé (SÁ, 2014). Esse termo, surgido em estudos recentes no final do século passado, não busca passar a ideia de oposição ao conceito de lugar. Segundo Carlos (2007)

[...] se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá o *não-lugar*. [...] esse conceito é construído no plano das

contradições do espaço, como consequência direta da relação contraditória entre valor e uso. Convém aqui esclarecer que partimos da tese de que o espaço geográfico é social, produto do processo de trabalho geral da sociedade em cada momento histórico. (CARLOS, 2007, p. 61-62)

A concepção de não-lugar remete a perspectiva da geografia crítica, pautada no neomarxismo e no materialismo histórico dialético, que compreende o lugar como uma formação social constituída ao longo de uma construção sócio histórica. Sendo assim, a música é entendida um instrumento de resistência cultural.

Desta maneira, como tratado até aqui, os lugares com suas respectivas características espaciais, ambientais, históricas, econômicas e sociais, fornecem bases e até condicionam a formação de gêneros/subgêneros e músicas. Carney (2007) cita como alguns gêneros que têm seu lugar de origem em um país específico, como o *reggae* e *ska* na Jamaica; *raga* na Índia; *calypso* em Trinidad; *son*, *mambo* e *chachacha* em Cuba. A música e lugar possuem uma relação intrínseca, contudo não se configurando somente na criação e evolução musical, mas, também, ocupando um papel de modificador e limitador dessa manifestação artística devido a questões culturais e societárias de cada lugar.

Outro ponto importante de se destacar entre a música e o lugar, diz respeito a capacidade de movimento dessa expressão cultural, ressalta Carney (2007). Pois a música tem a capacidade de perpassar cidades, estados, países e continentes, por meio de exercício concreto e abstrato rompendo fronteiras. É possível se fazer associação desses dois tipos de movimento (concreto e abstrato) e o gênero trabalhado nessa pesquisa, rap. Em um primeiro momento, houve o movimento concreto dos imigrantes jamaicanos e latinos para os guetos de Nova York, trazendo uma bagagem musical que foi basilar para criação deste gênero. E décadas seguintes, o rap já havia penetrado abstratamente por vários lugares do globo devido a indústria fonográfica e televisiva, shows e a internet, essa última facilitada pelo fenômeno da globalização.

Todas essas ideias de lugar, acima referidas, são experimentadas no viver e habitar, uso e consumo, o trabalho, o entretenimento, o lazer, o prazer e outros (LOPES, 2012). E o autor complementa que tais práticas dadas no lugar são concebidas nos campos da ação e da percepção por meio de experiências reais e simbólicas. Resultando em relações, junto ao lugar, permeadas por vínculos psicológicos de afeto, emoção e personalidade que formam importantes fontes de identidade geográfica e cultural.

Para Carney (2007) após o pesquisador exercer a tarefa de captar pistas sobre as percepções, experiências, memórias, valores, necessidades, comportamentos, apropriações, eventos, lares, informações, marcas e entre outros aspectos dos rappers com os lugares por meio de observações e demais recursos metodológicos. Cabe empregar a melhor maneira de representar e, conseqüentemente, analisar as informações adquiridas que conferem a singularidade de cada lugar e isso se dá pela representação cartográfica. Sendo assim, os mapas são importantes recursos para o trabalho do geógrafo e por compreender o cenário geográfico-cultural do rap como algo constituído de territorialidades e, conseqüentemente, lugares marginalizados da cidade. Desta maneira, buscou-se aporte teórico-metodológico junto a Antropologia Urbana para transcrever cartograficamente fidedignamente esse gênero musical, resultando em uma aproximação teórica entre Geografia e Ciências Sociais.

2.5. Cartografias do Rap: uma aproximação da Geografia com as Ciências Sociais

Na visão de Sauer, os mapas representam um recurso essencial para a geografia, sendo reconhecidos com a linguagem geográfica (SAUER, 1956 apud SEEMANN, 2010, p. 115). Neste sentido, os mapas possuem a função de demonstrar como os fenômenos geográficos se distribuem espacialmente. Mais especificamente, como a cultura rap se expressa no espaço e assim cartografa-lá.

Ao pensar nos primórdios do uso da Cartografia para fins de estudos culturais. Seemann (2010) relata que há estudos que datam da época de 1950, como Sauer (1952), Kniffen (1965) e Sopher (1967), que objetivam identificar as marcas na paisagem e como o indivíduo por meio de suas ações modificavam o espaço físico. Contudo, tais estudos possui um caráter puro e simplesmente descritivo, carecendo de maiores aprofundamentos.

Neste sentido, na década de 1970 com o movimento de renovação da geografia que ficou conhecida como “Geografia Radical”, tratada anteriormente, que os estudiosos passaram a desenvolver pesquisas de teor mais crítico tendo como base o marxismo combinado ao humanismo, um dos pioneiros foi Denis Cosgrove, remetendo ao que foi exposto capítulos anteriores (SEEMANN, 2010). No que diz respeito aos estudos culturais aliando a cartografia, propõe-se novos marcos teórico-metodológicos de análise em que o mapa não é mais um produto cartográfico, mas sim uma manifestação cultural inserida em processos

socioculturais, econômicos e políticos (HARLEY, 1990 apud SEEMANN, 2010, p. 122-123). Definido por Seemann (2010) como uma cultura cartográfica.

No campo dos estudos culturais Geertz (1976) reconhece a cartografia, assim como a arte, como um sistema cultural ou um “sistema de significados”. Nessa perspectiva Cosgrove (1999 apud SEEMANN, 2010, p. 124) propõe uma nova maneira de representação apoiada na cartografia para fins culturais, rompendo com o mapeamento de características matemática e geométrica, promovendo novas possibilidades de representação espacial. Sendo assim Cosgrove, na difundida publicação “*Mappings*”, compreende os mapas como “medidas do mundo” seja ele material ou imaterial passível de ser materializado e capaz de provocar estímulos cognitivos (COSGROVE, 1999 apud SEEMANN, 2010, p. 124).

Tratando agora, mais especificamente, da experiência humana no espaço e sua apropriação. Denis Wood e Janos Szegö (1978; 1987 apud SEEMANN, 2010, p. 126-127) propuseram modos de cartografar a experiência humana cotidiana, por meio de uma visão comportamental, que pode ser entendida como uma “cartografia da realidade”.

O espaço representado vai muito para além das formas geométricas representadas no papel, empregando outros atributos espaciais, havendo a possibilidade do emprego de toponímias a fim de nomear lugares que revelam narrativas das experiências pessoais capazes de criar uma valoração dotada de afetividade, como definido anteriormente por Yi-Fu Tuan (1983; 2006; 2012). Na visão de Seemann (2010) essa capacidade de dispor de significações garante a geografia humana um caráter político e poético.

Outra possibilidade advinda do campo da geografia cultural, indo de encontro com o objetivo deste estudo, se trata de uma cartografia crítica que possibilita dar visibilidade aos grupos marginalizados para conquistar, reivindicar ou defender seu espaço lançando mão das ferramentas dos Sistemas de Informação Geográfica (SIG) (SEEMANN, 2010, p. 134). Por fim, o autor complementa que o mapa se torna um importante instrumento de resistência cultural, dito um “contramapeamento”.

Aliando a visão mais crítica da Geografia proposta pela corrente radical, definida por Amorim Filho (1999) como “neomarxista”, e as possibilidades humanísticas para com o emprego de produtos cartográficos em estudos de Geografia Cultural, mais especificamente para esse estudo. Surge da proposição proposta deste estudo de uma proximidade entre a Geografia e a Ciências Sociais, mais especificamente pela Antropologia Urbana, na qual

promove uma interdisciplinaridade a fim de desenvolver análises mais aprofundadas do objeto.

Para discorrer sobre a Antropologia Urbana deve-se voltar atrás e compreender como surgiu a Antropologia, em si, enquanto ciência. Essa se trata de um campo das Ciências Sociais, no qual se entende e é difundido academicamente, que se dedica ao estudo dos “povos primitivos” e, enquanto, a Sociologia focaliza suas pesquisas junto ao indivíduo civilizado, urbano e contemporâneo (RECHENBERG, 2017, p. 13). E a autora complementa de que a Antropologia estuda as culturas e a Sociologia fica a cargo das instituições.

Tais definições são bastante simplistas, mas que servem de ponto de partida para o que será tratado aqui. Nesse sentido, Antropologia se deriva *Anthropos* (homem) e *logos* (estudo, conhecimento, ciência) que significa o estudo do homem. A ciência antropológica, por longo período, orientou suas pesquisas tendo como objeto os povos primitivos e as sociedades nativas a fim de compreender seu *modus vivendi*. Contudo, o processo de genocídio dos povos nativos (como por exemplo: os indígenas) provocado pela colonização europeia no período imperialista. E com o avanço da globalização e, conseqüentemente, as possibilidades de criar conexões entre os indivíduos. Logo veio o questionamento de que se havia razão da Antropologia existir? Já que o seu objeto sociedade primitiva não se aplica no mundo globalizado. Em relação a isso, Lévi-Strauss (1962) descreve em “*A crise da antropologia*”

Enquanto as maneiras de ser ou de agir de certos homens forem problemas para outros homens, haverá lugar para uma reflexão sobre essas diferenças que, de forma sempre renovada, continuarão a ser o domínio da antropologia. [...] se um optimum de diversidade é condição permanente do desenvolvimento da humanidade, podemos estar certos que dessemelhanças entre sociedades e grupos não desaparecerão senão para se reconstituir em outros planos (LÉVI-STRAUSS, 1962, p. 26)

Sendo assim, o Rechenberg (2017) complementa de que o futuro da disciplina não se limita aos povos “ditos” primitivos, não criando assim um objeto concreto, mas pautado nas questões da diferença. Tendo essa noção do objeto, Magnani (1998) menciona que é superado essa noção do exotismo e não se necessita ir muito longe para encontrar o “outro”.

A partir desse momento emerge o campo da Antropologia Urbana pois é nos grandes centros urbanos, centralidades, que se encontra uma diversidade de indivíduos em que cada um é dotado de comportamentos, hábitos, crenças e valores. Além disso no espaço urbano se percebe a socialização, resultante da concentração populacional, sendo concebida de diversas formas por grupos, como por exemplo: *hippies*, roqueiros, skatistas, grafiteiros, *headbangers*, funkeiros, góticos, torcedores, motoqueiros, playboys, patricinhas, surfistas, *b-boys*, *b-girls*,

rappers, *Hip-Hoppers*, *punks*, *skinheads*, metaleiros, *nerds*, rastafari, *hipsters*, emos, *otakus* e outros. Tais grupos foram definidos por Magnani (1992; 2008) como “tribos urbanas”. E foi a partir deles que criasse os movimentos de subcultura e contracultura.

De acordo com Magnani (1992) o termo “tribos urbanas” deve-se, primeiramente, considerar que se trata de uma metáfora e não uma categoria. No entanto, quando é tomado como categoria se presta para recortar, descrever e explicar algum fenômeno a partir de um esquema conceitual previamente escolhido. E o vocábulo “tribo” é utilizada para designar um determinado agrupamento que se assemelha na língua, costumes, crenças e tradições. A princípio, o termo foi utilizado para designar povos nativos e, logo, foi incorporado para tratamento de grupos em sociedades contemporâneas altamente urbanizadas.

[...] pode-se dizer que tribo constitui uma forma de organização mais ampla que vai além das divisões de clã ou linhagem (parentesco) de um lado e da aldeia, de outro. Trata-se de um pacto que aciona lealdades para além dos particularismos de grupos domésticos e locais. [...] pensa-se logo em pequenos grupos bem delimitados, com regras e costumes particulares em contraste com o caráter homogêneo e massificado que comumente se atribui ao estilo de vida das grandes cidades. [...] serve para designar uma tendência oposta ao gigantismo das instituições e do Estado nas sociedades modernas: diante da impessoalidade e anonimato dessas últimas, tribo permitiria agrupar os iguais, possibilitando-lhes intensas vivências comuns, o estabelecimento de laços pessoais e lealdades, a criação de códigos de comunicação e comportamentos particulares. (MAGNANI, 1992, p. 48, 49 e 50)

Esclarecendo o que vem a ser “tribos urbanas”, para dar sustentação ao estudo com os rappers belo-horizontinos, retoma-se a tarefa de conceituar a Antropologia Urbana como campo de estudo. A cidade por seus processos históricos de urbanização e somado ao fato de ser o *lócus* que projeta as redes de socialização, desde seus primórdios na Mesopotâmia, passa a ser interesse de análise por diversos cientistas. Segundo Magnani (2016) esse interesse surgiu, a primeiro momento, devido a crescente predominância de urbanização e até mesmo a própria fragilização e risco de desaparecimento das sociedades autóctones. Logo, as possibilidades se expandiram para o desenvolvimento de análises sobre: formas e função, condição urbana, pobreza, relações sociais, apropriação espacial, neoliberalismo e outros temas. Alguns desses abordados no decorrer desta pesquisa.

Assim, tendo a noção das possibilidades de investigação dadas pela cidade em razão de sua complexidade, heterogeneidade e dimensão, e o papel da Antropologia de refletir sobre os indivíduos com suas características, dinamicidade e problemáticas (MAGNANI, 2016). Com tudo, constitui-se assim a Antropologia Urbana tendo como método a etnografia.

Neste intuito, Magnani (1998) busca superar os estudos tradicionais que tratam do indivíduo enquanto um arquétipo dentro de uma estrutura produtiva, tido como trabalhador, obedecendo a lógica capitalista. Superando essa perspectiva, podendo se dizer que indo na contramão, o autor propõe exercer a criatividade e partir da ideia do lazer e não do trabalho. Entendo que este, o lazer, se encontra presente para todos indivíduos da sociedade independentemente de gênero, raça, crença, *status quo* ou classe social.

Magnani (1998) ressalta que muitas dessas práticas se tratam de uma atividade marginal e são dotadas de poder de representatividade, capazes de dar capacidade de fala aos indivíduos silenciados, possibilitando expressar acerca de sua compreensão de mundo. Desta maneira nota-se que essa prática é dotada de imensa carga ideológica, como se apresentará pelo gênero rap, neste sentido a presente pesquisa lança mão das categorias de análise antropológica-espacial. Para Magnani (1998; 2016) realizar tal empreitada carece de instrumentos teórico-metodológicos e, além disso, o emprego de categorias de análise passíveis de serem cartografadas, são elas: *Pedaço*; *Mancha*; *Trajeto*; *Circuito*. Essas categorias são utilizadas em estudos de Etnografia Urbana tendo como recorte as grandes metrópoles e temáticas diversas, como por exemplo: o lazer, tratado anteriormente.

Cabe então caracterizar cada uma das quatro categorias descritas, essa “família de categorias” foi concebida ao longo de Pesquisas desenvolvidas pelo Laboratório do Núcleo de Antropologia Urbana (LabNAU) da Universidade de São Paulo (USP) e que resultou no projeto “Os Pedacos da Cidade” (MAGNANI, 1998; 2008; 2016).

Em relação ao “*pedaço*”, esse é compreendido como uma conotação espacial, se aproxima do conceito de “lugar” na Geografia. Para discorrer sobre a categoria *pedaço*, deve-se ter em mente dois elementos básicos constitutivos, são eles: um componente de ordem espacial, a que corresponde uma determinada rede de relações sociais; e pontos de referência que delimitam o núcleo do “*pedaço*”, onde estão localizados alguns serviços básicos que fazem dele ponto de encontro e passagem obrigatórios (MAGNANI, 1998). Prosseguindo em relação ao núcleo do *pedaço*, a autor afirma que o mesmo possui um contorno nítido, suas bordas são fluídas e não possuem uma delimitação territorial precisa.

O termo na realidade designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade. (MAGNANI, 1998, p. 116)

Neste sentido, por se criar relações, não basta frequentar ou morar no *pedaço*. Cabe criar uma assiduidade a esse lugar, desta maneira para ser do *pedaço* é preciso estar situado numa particular rede de relações que combina laços de parentesco, vizinhança, procedência (MAGNANI, 1998). Entendendo o *pedaço* enquanto espaço intermediário, entre o privado e o público, remete a ideia de relação entre “casa” e “rua” proposta por Roberto DaMatta. O autor compreende tais espaços para além do aspecto geográfico e concreto, sendo essas categorias sociológicas, esferas de ação social e de domínios culturais capazes de expressar emoções, reações, leis, artes, músicas e imagens (DAMATTA, 1997, p. 8).

Sendo assim, Magnani (1998) complementa, o estabelecimento de relações mais personalizadas e duradouras que constituem a base da particular identidade produzida no *pedaço*.

Pertencer ao “pedaço” significa poder ser reconhecido em qualquer circunstância, o que implica o cumprimento de determinadas regras de lealdade que até mesmo os bandidos da vila, de alguma forma, acatam. Pessoas de “pedaços” diferentes, ou alguém em trânsito por um “pedaço” que não o seu, são muito cautelosas: o conflito, a hostilidade, estão sempre latentes, pois todo lugar fora do “pedaço” é aquela parte desconhecida do mapa e, portanto, do perigo. (MAGNANI, 1998, p. 116-117)

Entendendo que os *pedaços* constituem uma aproximação aos “lugares”, como dito anteriormente, verifica-se a possibilidade de efetuar registros cartográficos desses pontos. Nos quais, os indivíduos tenham um maior reconhecimento e proximidade desses *pedaços*, criam relações permeadas de significações. Essas significações atribuídas, segundo Magnani (1998) é reflexo da repartição espacial em territórios e o mantimento de regras, marcas e acontecimentos. Por fim, Magnani (1998, p. 117) conclui “essa malha de relações assegura o mínimo vital e cultural que a sobrevivência, e é no espaço regido por tais relações onde se desenvolve a vida associativa, desfruta-se o lazer, trocam-se informações, pratica-se a devoção – onde se tece, enfim, a trama do cotidiano. ” Criando assim um espaço demarcado que se torna referência para distinguir determinado grupo de frequentadores como pertencentes a uma rede de relações (MAGNANI, 2008). Tais definições são bastante características dos bairros de periferia, representativos para a pesquisa em questão, nos quais se originam e se faz morada dos cantores e grupos de rap.

No que diz respeito a categoria “*mancha*”, essa surge da problemática levantada por Magnani (2008) de como tratar acerca de outros espaços da cidade, por exemplo áreas centrais da cidade.

O que acontece, porém, em outros pontos do território urbano, como a região central, por exemplo – geralmente caracterizada pelo anonimato, impessoalidade nas

relações e percorrida por gente de várias procedências? Como se estabelecem, aí, as redes de sociabilidade, já não marcadas por relações de família e vizinhança ou por práticas compartilhadas no horizonte do dia-a-dia? Sair da periferia em direção ao centro significa, além de deixar o bairro, abandonar a lógica do “pedaço”? (MAGNANI, 2008, p. 14)

Desta maneira, *mancha* tem por função, *a priori*, se tratar de uma área tida como referência para um público diversificado, resumidamente. Com essa definição, bastante simples, diga-se de passagem, já se nota que a noção espacial da categoria se difere ao comparar com o *pedaço*. Não se trata mais de um lugar e, sim, de uma área. Devido este fato, a ocupação dos indivíduos e suas respectivas relações passam a ter uma proporção escalar mais abrangente, transmitindo uma ideia de amplitude e conexão no interior da *mancha*. Magnani (2008) exemplifica

Existe uma outra forma de apropriação do espaço quando se trata de lugares que funcionam como ponto de referência para um número mais diversificado de frequentadores. Sua base física é mais ampla, permitindo a circulação de gente oriunda de várias procedências. São as manchas, áreas contíguas do espaço urbano dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam - cada qual com sua especificidade, competindo ou complementando - uma atividade ou prática predominante. Numa *mancha* de lazer os equipamentos podem ser bares, restaurantes, cinemas, teatros, o café da esquina, etc., os quais, seja por competição ou complementação, concorrem para o mesmo efeito: constituem pontos de referência para a prática de determinadas atividades. (MAGNANI, 2008, p. 19)

O autor complementa de que as *manchas* não se restringem aos locais de lazer, podendo ser atribuídas as áreas comerciais que sustentam uma intrincada rede de sociabilidade que vai além da mera compra de produtos (MAGNANI, 2008). Pode se exemplificar com as lojas do ramo automotivo na Avenida Pedro II, os estabelecimentos comerciais voltados para produtos da indústria moveleira na Avenida Silviano Brandão e o bairro Barro Preto considerado o polo da moda, tais exemplo se localizam na capital mineira. E se tratando especificamente do objeto dessa pesquisa, a cena Hip-Hop belo-horizontina, pode-se elencar lojas voltadas à cultura Hip-Hop com a venda de discos e roupas, estúdios, locais públicos (praças, edifícios, ruas, becos, parques, viadutos, estações e outros), bares e restaurantes, e entre outros. Tendo em vista a descrição do que venha ser a *mancha*, Magnani (2008) ressalta que as categorias “*pedaço*” e “*mancha*” se diferem tanto em sua apropriação quanto ao uso do espaço, deixando marcas na paisagem.

No primeiro caso, **pedaço**, onde o determinante são as relações que se estabelecem entre seus membros, pelo manejo de símbolos e códigos comuns, o espaço enquanto ponto de referência é restrito, interessando mais a seus habituês. Com facilidade muda-se de ponto, quando então “leva-se junto o pedaço”. A **mancha**, ao contrário - sempre aglutinada em torno de um ou mais estabelecimentos - apresenta uma implantação mais estável tanto na paisagem como no imaginário. As atividades que oferece e as práticas que propicia são o resultado de uma multiplicidade de relações entre seus equipamentos, edificações e vias de acesso - o que garante uma maior

continuidade, transformando-a, assim, em ponto de referência físico, visível e público para um número mais amplo de usuários. (MAGNANI, 2008, p. 21, grifo nosso)

Após a compreensão teórica dessas duas categorias, *pedaço* e *mancha*, logo verifica-se um mapa repleto de pontos no espaço urbano, lê-se cidade, que são apropriados por diversos indivíduos e grupos para com inúmeras finalidades de uso. Contudo, esses pontos apesar de fixos não estão flutuando no espaço e carecem de conexões, para tal se faz necessário a formação de redes que promovam a acessibilidade dos sujeitos. Desta forma, Magnani (2008) propõe a categoria “*trajeto*”.

O termo *trajeto* surgiu da necessidade de categorizar uma forma de uso do espaço que se diferencia, em primeiro lugar, daquele descrito pela categoria *pedaço*. Enquanto esta última, como foi visto, remete a um território que funciona como ponto de referência - e, no caso da vida no bairro, evoca a permanência de laços de família, de vizinhança, origem e outros - trajeto aplica-se a fluxos no espaço mais abrangente da cidade e no interior das manchas urbanas. [...]a ideia de *trajeto* permite pensar tanto uma possibilidade de escolhas no interior das *manchas* como a abertura dessas *manchas* e *pedaços* em direção a outros pontos no espaço urbano e, por consequência, a outras lógicas. (MAGNANI, 2008, p. 21-22)

Compreendendo que a categoria *trajeto* se trata dos fluxos no espaço urbano, o autor ressalta que essa categoria foi concebida para se pensar em uma abertura do *pedaço*, já que este possui uma característica particular, e sugere um movimento no interior das *manchas*, pois essas possuem uma maior escala espacial, elevada densidade de equipamentos e certa contiguidade (MAGNANI, 2008, p. 21-22). Ademais, o autor complementa de que o movimento no interior das *manchas* se realiza no âmbito do caminhar já que são de curta extensão.

Por fim, a última categoria surge da necessidade de pensar os demais espaços da cidade que não se enquadram nas categorias descritas anteriormente, mais especificamente *pedaço* e *mancha*. Nesse sentido, o autor institui a noção de *circuito* “que une estabelecimentos, espaços e equipamentos caracterizados pelo exercício de determinada prática ou oferta de determinado serviço, porém não contíguos na paisagem urbana, sendo reconhecidos em sua totalidade apenas por seus usuários ou determinado grupo” (MAGNANI, 2008, p. 23). Pode-se trazer como exemplos: circuito de museus, uma rua repleta de bares, antiquários, clubes, salões de dança, mercados municipais e outros, por associação a categoria *circuito* se aproxima da ideia de redes.

Com tudo, tem-se descrito acima as categorias propostas por Magnani (2008) e serão caras para as análises, houve uma adaptação no emprego dos mesmos para compreender o fenômeno geográfico do rap, e suas diversas formas de apropriação e uso do espaço urbano.

Nas palavras de Magnani (2008, p. 23) “constituem chaves para leitura, entendimento e orientação na cidade: ao circunscrever pontos socialmente reconhecidos como relevantes na dinâmica urbana, servem de referência para as atividades que compõem o cotidiano - seja de trabalho, do lazer, da devoção, da militância, da prática cultural. ” A novidade se apresenta na aplicabilidade dessas categorias, pois já que carregam consigo um componente espacial, que objetivará na sistematização e georreferenciamento dos dados e informações inquiridos junto aos sujeitos da cena Hip-Hop belo-horizontina.

2.6. Estado da arte dos estudos da Geografia da Música

A Geografia possui um campo de infinitas possibilidades de estudos sendo possível tratar de diversas temáticas, com tudo entre elas há uma temática que se encontra em voga nesse estudo e em ascensão na geografia cultural mundial. Trata-se da “música” ou por junção “Geografia da Música” ou “Geomusical” que será tratada nesse subcapítulo, após laborioso trabalho de levantamento teórico, expondo sua formação epistêmica e as interfaces de estudo demonstrando um universo de possibilidades de análise das expressões musicais, como por exemplo: a proposta dessa pesquisa de compreender a territorialidade do gênero musical rap na cidade belo-horizonte por intermédio de seus praticantes, e suas dinâmicas espaciais.

Na visão de Barros (2020) os estudos geográficos sobre as manifestações culturais têm se mostrado em evidência e constante pujança devido ao processo de mundialização das culturas que resulta na mobilidade e estreitamento das relações entre as pessoas e, conseqüentemente, entre as mesmas. Além disso, o autor ressalta que tais relações estabelecidas podem apresentar sobreposição e nuances de dominação caracterizada, por exemplo, pela relação etnocêntrica.

Nesse sentido segundo Corrêa e Rosendahl (2007) trabalhar com a música por meio de uma visão geográfica, em muito se difere dos métodos de análise empregados por críticos e pesquisadores das áreas Letras, Ciências Sociais e Comunicação, havendo peculiaridades metodologias exclusivas desta ciência para a análise do objeto. Para tal, Kong (1995) e Carney (2003) construíram uma classificação dos estudos desenvolvidos sobre música na Geografia. E Carney (2003 apud CORRÊA; ROSENDAHL, 2007) elencou os seguintes possibilidades investigativas:

- A “delimitação de regiões musicais e a interpretação de músicas regionais”, a exemplo da *country music* no sul dos Estados Unidos e do *reggae* na Jamaica;

- A análise da evolução de um estilo musical associado a um lugar específico, como se exemplifica com a música clássica em Viena, a *country music* em Nashville e o *jazz bebop* na Rua 52, em Nova Iorque;
- A origem e a difusão espacial de um gênero musical, a exemplo do *blues* do sul dos Estados Unidos para Chicago ou do *jazz* dos Estados Unidos para a Rússia, por via de diversos agentes sociais e meios de comunicação;
- A análise dos elementos psicológicos e simbólicos da música como modeladores do sentido de lugar (*sense of place*);
- O impacto da música sobre a paisagem cultural: por exemplo, os espaços construídos para festivais;
- A organização espacial das atividades associadas à produção e à circulação da música, incluindo os espaços de atuação das grandes empresas;
- As relações entre música e meio ambiente natural;
- As relações entre música e os sentimentos “nacionalistas” e “antinacionalistas”;
- As relações com outros aspectos culturais, como a religião, os dialetos, a dieta alimentar, etc. (CORRÊA; ROSENDAHL, 2007, p. 9-10)

Além da variedade de estudos identificados por Kong e Carney, por meio de um laborioso trabalho de levantamento e que veio a ser publicado pelo último, como observado acima. Kong (1995) ressalta que há eixos de pesquisa que visam tratar da música à partir de diferentes abordagens geográficas. São os seguintes: 1) a análise dos significados simbólicos; 2) a música como comunicação social; 3) a política cultural da música; 4) a música na perspectiva econômica; 5) a música e a construção social da identidade. Sobre esses autores, a geógrafa Lily Kong e o geógrafo George Carney são expoentes da renovação da Geografia Cultura nos idos dos anos 1990 na Escola de Berkeley, tratada nos próximos parágrafos, e possuem vasta contribuição acerca dos estudos em língua inglesa sobre a geografia da música.

Em relação a este fato, nos últimos tempos, mais especificamente no período de renovação paradigmática da geografia entre o fim da década de 1960 e toda década 1990, reacende a luz epistemológica e se intensifica a quantidade de pesquisas sobre o tema em âmbito mundial da geografia. No caso brasileiro vê-se emergir, por meio da organização de um conjunto de pesquisadores da geografia crítica e humanista, esse novo pensar geográfico criando uma tendência de estudos voltados à geografia cultural e ao subcampo da música.

Segundo Panitz (2012) mais de quarenta artigos haviam sido publicados em revistas internacionais e nacionais, e quase o mesmo número de *papers* sobre o tema foram apresentados em encontros de geografia e ciências humanas, isso na época que o autor fez esse levantamento e se atualizar esse quantitativo notará um aumento progressivo de publicações. A título de registro, ao pesquisar “geografia da música” no buscador do Google Acadêmico e adicionar um filtro com o período entre “2012-2020” tem-se como resultado aproximadamente 14.700 itens.

Nesse sentido, retornam-se as origens que motivaram os estudos voltados à relação entre geografia e música, cabe abrir espaço para tratar da etnomusicologia que se trata de um campo de estudo que recebeu fortes influências advindas da Antropologia sendo moldado pelas mesmas correntes teóricas. Para Nash e Carney (1996), importantes precursores do tema junto à geografia norte-americana, consideram que o princípio da geografia da música se encontra para além das contribuições de Ratzel, Frobenius e Gironcourt e que será abordados a seguir. Para os autores, suas raízes possuem base em trabalhos com temas etnomusicológicos e folcloristas, que focaram estudar os exemplares de instrumentos musicais, as regiões do globo com as características étnico-musicais de seus povos, e, sobretudo, na relação homem e meio tendo como intermédio a prática musicista.

Segundo Merriam (1964) o surgimento da etnomusicologia remonta às décadas de 1880 e 1890 na Alemanha e na América tendo como enfoque, em princípio, o aspecto musicológico, concentrando os esforços em analisar o som e a estrutura da música, ignorando a parte antropológica. Esse último permaneceu pouco desenvolvido ao longo de certo período e isso ocorre porque a etnomusicologia surge da junção da musicologia com a etnologia e, logo, um se desenvolveu mais que o outro. Enfim, há diversas definições de Etnomusicologia, algumas delas demonstraram-se mais férteis como são tratadas por Merriam (1964)

Sobre essas várias definições, acrescentei em outro lugar a minha própria, afirmando que para mim a etnomusicologia deve ser definida como "o estudo da música em cultura" (Merriam, 1960). Mas, é importante que esta definição seja totalmente explicada, para que seja devidamente compreendida. Implícito nele, o estudo, está o pressuposto de que a etnomusicologia é composta tanto pela vertente musicológica quanto a etnológica, e esse som da música é o resultado humano dos processos comportamentais que são moldados pelos valores, atitudes e crenças das pessoas que compõem uma cultura particular. O som da música não pode ser produzido, exceto, por pessoas para outras pessoas, e embora possamos separar os dois aspectos, conceitualmente, um não é realmente completo sem o outro. O comportamento humano produz música, mas o processo é de continuidade; o próprio comportamento é moldado para produzir som musical e, portanto, o estudo de um flui para o outro. (MERRIAM, 1964, p. 6, tradução do autor)⁶

Com tudo tratando das contribuições dos estudiosos supracitados, Ratzel, Frobenius e Gironcourt, Panitz (2012) ressalta que os estudos com enfoque nas manifestações artísticas

⁶ To these various definitions, I have elsewhere added my own, stating that for me ethnomusicology is to be defined as "the study of music in culture" (Merriam, 1960), but it is important that this definition be thoroughly explained if it is to be properly understood. Implicit in it is the assumption that ethnomusicology is made up both of the musicological and the ethnological, and that music sound is the result of human behavioral processes that are shaped by the values, attitudes, and beliefs of the people who comprise a particular culture. Music sound cannot be produced except by people for other people, and although we can separate the two aspects conceptually, one is not really complete without the other. Human behavior produces music, but the process is one of continuity; the behavior itself is shaped to produce music sound, and thus the study of one flows into the other. (MERRIAM, 1964, p. 6)

em sua dimensão geográfica-espacial possuem, também, mais de um século de existência. Tendo como precursores: o geógrafo alemão Friedrich Ratzel e o etnólogo Leo Frobenius.

Atento aos indícios materiais da cultura, Ratzel observou similaridades entre os arcos da África Ocidental e da Melanésia, suas características morfológicas, bem como as formas das flechas usadas junto com o arco. Frobenius levou a pesquisa adiante e relacionou similaridades entre os tambores e outros instrumentos musicais, que o levou a desenvolver a noção de *Círculos Culturais* (*Kulturkreis*) junto aos etnologistas austríacos Fritz Graebner e Wilhelm Schmidt, inspirados em Ratzel. Partindo dessa noção, a partir do estudo da distribuição espacial de instrumentos musicais, entre outros procedimentos, Frobenius estabeleceu regionalizações na África que remetem aos ciclos de difusão de etnias [...]. Estabelecendo áreas culturais a partir de uma espacialidade dos instrumentos musicais na África, Leo Frobenius pode ser considerado o primeiro sistematizador do estudo entre espaço geográfico e música [...] (PANITZ, 2012, p. 3)

Sendo assim, Ratzel desenvolveu suas considerações acerca dos aspectos materiais da cultura dos povos presentes em seus estudos empíricos, em especial na África Ocidental. Mas foi Frobenius, esse que ficou a cargo de estruturar sistematicamente o estudo, que relacionou música e geografia a partir da identificação dos locais originários e a espacialização e dispersão de determinados gêneros e instrumentos musicais. Barros (2020) entende que o etnólogo concebe a ideia de *difusão cultural* por meio de ondas migratórias, não se limitando ao continente africano, que mantiveram contato com o Ocidente fomentando a elaboração de expressões culturais que remetem aos ritmos ligados ao *Jazz*⁷, *reggae* e até o *rap*. Sobre o difusionismo cultural, como concepção de análise, provocou grande interesse de estudiosos de diversos campos das ciências, como: geógrafos, historiadores, sociólogos, antropólogos, etnólogos e musicólogos.

Sobre esse interesse acadêmico, no início século XX verifica-se que as contribuições de Frobenius sobre “*Círculos Culturais*” foram apropriadas e ampliadas por pesquisadores anglo-saxônicos e norte-americanos associados à Universidade de Berkeley. Sobre a universidade, essa possui um grande reconhecimento pelos geógrafos de todo mundo, pois foi em Berkeley que ocorreu a fundação da Geografia Cultural americana por Carl Sauer geógrafo norte-americano, com origem alemã, que foi fortemente influenciado pelas teorias de Ratzel, Frobenius, Franz Boas e outros teóricos clássicos das escolas europeias. Sobre o desenvolvimento da Geografia Cultural de Sauer, apoiado na obra ratzeliana, e a compreensão sobre o processo de disseminação das culturas.

⁷ Esse ritmo estadunidense foi uma importante base sonora e rítmica para a formação do gênero rap. Além disso, o aspecto mais relevante do *jazz* e incorporado pelo rap, diz respeito ao caráter político dessa manifestação artística que foi de grande importância para a época e será tratado adiante.

Carl Sauer, profundo pesquisador da obra de Ratzel, herda este interesse pelos estudos de difusão. Em termos de desdobramentos da pesquisa e, sobretudo ampliando a ideia original de *Kulturkreis*, Sauer aprimora a noção de *Área Cultural*, de Franz Boas e Kroeber, amplamente relacionada aos postulados do geógrafo alemão. (BARROS, 2020, p. 70)

O resultado do desenvolvimento teórico e seus dedicados estudos para construir uma base consolidada de um novo pensar geográfico, tendo como principais propostas: *a história da cultura no espaço, ecologia cultural e, principalmente, paisagens culturais*, e foi a publicação da principal obra de Sauer, intitulada “*The Morphology of Landscape*”, de 1925. Em resposta a esse acontecimento, Barros (2020) destaca que os trabalhos de Sauer e os discípulos da Escola de Berkeley ajudaram na consolidação da denominada Geografia Cultural. E Panitz (2010) complementa que as explorações científicas que detinham um interesse geográfico pela música eram desenvolvidas, em sua maioria, pelos expoentes de Sauer. Desta maneira, pode concentrando um número considerável de publicações sobre o tema.

Concomitantemente ao surgimento da Geografia Cultural nos Estados Unidos, nas primeiras décadas do século XX, tem-se na França o andamento de importantes reflexões sobre a Geografia da Música. Cabe destacar que historicamente a Geografia Francesa possuiu uma importância na epistemologia da Geografia desde sua formação clássica passando pelo período de renovação paradigmática e até os dias de hoje. Neste sentido, esse pioneirismo não é algo novo, é proposta a constituição de uma disciplina acadêmica que trabalhe essa associação da música junto à geografia. Sendo assim, o etnólogo e geógrafo Georges Gironcourt (1927 apud PANITZ, 2012) propõe essa empreitada e traz menções nos *Annales de Géographie* da Associação Francesa de Geografia, publicado em 1927.

O geógrafo considera que a “geografia musical” deve se debruçar sobre as formas musicais através do espaço e do tempo, permitindo analisar a fixação e a mobilidade de sociedades e culturas, entendendo a produção musical com suas complexidades e possibilidades (PANITZ, 2012; BARROS, 2020). E sobre isso, Barros (2020) ressalta que a obra de Gironcourt publicada em 1939 somam doze anos dedicados à pesquisa e coleta de dados sobre o tema junto às populações e suas experiências musicais em distintas partes do globo, como a Tunísia, Java e o Camboja.

Ainda sobre a contribuição francesa, tem-se a criação de uma nova perspectiva de investigação da geografia da música e, assim, somando importantes referências. Em levantamento histórico realizado por Panitz (2012) pode-se dividir a evolução da geografia da

música na Escola Francesa em três momentos: primeiramente, o pioneirismo com a contribuição de Gironcourt ao trabalhar a temática; segundo, a academia francesa passa por um período de hiato com pouquíssima produção sobre o tema; e terceiro, nas décadas 1970 e 1990 que esse subcampo de estudo foi retomado por novos cientistas, enfatiza-se que as contribuições desse último período trazem traços da renovação paradigmática ocorrida na Geografia.

Em suma, após discorrer sobre a evolução histórica da geografia da música em duas importantes escolas de Geografia, Berkeley e Francesa, e explicitar os reforços desses importantes teóricos destacados acima, Frobenius e Gironcourt, Barros (2020) diferencia as abordagens de ambos.

É importante situar neste ponto aspectos que diferenciam as abordagens realizadas sobre a relação Geografia e música por Leo Frobenius e Gironcourt. Enquanto o primeiro esteve voltado para a reconstituição de períodos históricos e pré-históricos através da cultura material, ao segundo, além desses aspectos, também interessavam as formas não materializadas como os ritmos, o canto e as danças tradicionais. (BARROS, 2020, p. 66)

Após esse parecer acerca do surgimento de estudos com enfoque na Geografia da Música e seus desdobramentos. Tem-se um avanço temporal até período de renovação da ciência geográfica, pois é neste que há uma ascendência no número de pesquisadores e, conseqüentemente, publicações voltadas à temática da geografia musical. Para Nash e Carney (1996) a conferência “*The Place of Music*” organizado pelo Instituto de Geógrafos Britânicos e as sessões especiais de geografia da música na Associação de Geógrafos Americanos, foram importantes marcos para alavancar essa linha de pesquisa dentro da Geografia Cultural, ambos eventos aconteceram no início da década de 1990.

Com a renovação da ciência geográfica e por meio da conferência “*The Place of Music*” houve uma guinada dos estudiosos em desenvolver pesquisas apoiadas em abordagens crítica e fenomenológica sobre a geografia da música (PANITZ, 2012). Nesse momento, os geógrafos e demais estudiosos tendem a tecer críticas e buscam superar a tradicional método analítico da geografia cultural de influência saueriana do início do séc. XX. Pois, de acordo com os teóricos, a corrente saueriana se limitava ao mapeamento de difusão dos estilos musicais e análise de letras das canções. E, assim, a corrente crítica surge junto à essa temática para provocar uma análise integradora da experiência musical associada às questões sociais, políticas, econômicas, identitárias, culturais, mercadológicas e entre

outras enquanto possibilidades de estudo. O autor faz referência aos trabalhos de George Carney, Peter Nash, Lily Kong, Andrew Leyshon, David Matless e George Revill.

Os processos de revoluções paradigmáticas nos quais a Geografia enquanto ciência em suas distintas correntes, com destaque para a humanista cultural, e linhas de pesquisa, como da geografia da música, foram de extrema importância para o universo academicista. Enquanto resultados, nota-se que na Europa e nas Américas há um campo muito fértil de estudos voltados à geografia da música ocorrendo em diversos países e por diferentes perspectivas.

Desta maneira, serão tratadas algumas dessas perspectivas e seus propositores elencados por Panitz (2012, p 10), primeiramente os europeus: a geógrafa espanhola Mercedes Arroyo compreende que a música serve para legitimar racionalmente uma ordem social, sendo essa parte importante do sistema cultural e impregnada de ideologia. Na Itália, Bettinelli trata da música numa perspectiva humanística com enfoque na paisagem. Na Alemanha, Adamek-Schyma busca entender as relações entre os movimentos globais e a produção de lugares por meio da cena musical. E em Portugal, Sarmiento analisa os festivais de música e sua potencialidade de se constituírem como políticas locais de atividade cultural, lançando mão de uma perspectiva da geografia do turismo.

Seguindo, o autor traz as contribuições francesas que se apoia no conceito de território como centralidade nos estudos da geografia da música. Como é possível perceber no artigo proposto por Jacques Lévy, um dos pioneiros acerca dos estudos nesta temática, no qual a questão da identidade de um território e de suas manifestações artísticas tem haver com o cruzamento de distintas espacialidades e territorialidades, proposta que muito se aproxima com a ideia desse presente estudo.

Jöel Pailhé, por sua vez realiza um estudo da territorialidade do *Jazz* e das desigualdades do território em tempos de mundialização. O artigo, rico em coremas e em mapas de fluxos e distribuições mundiais do ritmo musical, se oferece como um bom exemplo em que a valorização da representação cartográfica no estudo da espacialidade/territorialidade dos fenômenos musicais pode ser aliada com proposições teóricas críticas. (PANITZ, 2012, p. 7)

Ainda sobre os geógrafos franceses que desenvolveram uma leitura espacial da música, Jean-Marie Romagnan, apoiado nas contribuições de Jacques Lévy e na abordagem cultural de Paul Claval, propõe uma aproximação entre a geografia, sociologia e a etnomusicologia. Calenge tratou da geografia musical sob a dimensão econômica, tratando das redes industriais da música e sua espacialização territorial. E, além disso, Frédéric

Lamantia trata dos efeitos territorializantes dos sons, em especial dos *muzaks* (músicas de ambiente, comuns em supermercados e lojas), que são estrategicamente pensados para o consumo (PANITZ, 2012).

Outras importantes referências acerca da temática são a geógrafa Claire Guiu e o geógrafo Yves Raibaud, a primeira trabalha também na perspectiva dos fenômenos de folclorização e patrimonialização de práticas culturais, bem como suas relações com o território. E Raibaud estuda a música e as práticas musicais como geo-indicadores da organização dos lugares e as políticas culturais da música como forma de gestão territorial (PANITZ, 2012). De acordo com Panitz (2012) ambos geógrafos possuem importante contribuição na produção de colóquios, edições temáticas em periódicos, coletâneas de artigos e reflexões empíricas e teóricas para o uso da música com interesse geográfico. Há diversos outros autores franceses da vertente cultural que tratam acerca deste tema e é praticamente unânime o emprego das noções de espaço, território e lugar, algo que muito se assemelha com a proposta deste presente estudo.

Em relação aos estudos latino-americanos, tem-se Silvia Valiente que trabalhou com o cancionário folclórico do norte argentino e seus discursos de identidade territorial na interface da geografia cultural. Desenvolvendo por meio do método de análise do discurso e a identificação com o território (PANITZ, 2012).

No México, Burgos realiza um estudo da expressão musical na região da Huasteca Potosina, travando um diálogo da geografia com a antropologia e a etnomusicologia. A autora explana sobre usos e funções da música no cotidiano, nos festejos e cerimônias religiosas, bem como a construção de referências geográficas na música a partir do mundo vivido. (PANITZ, 2012, p. 11)

Tratando especificamente do campo de estudos da geografia da música no cenário nacional, o Brasil é tido como uma potência entre os países ibero-americanos devido a considerável quantidade e qualidade de produções sobre o tema. Somando cerca de trinta anos de desenvolvimento de pesquisas geográficas no campo musical. A princípio era um número pequeno de produções, contudo de considerável relevância, de acordo com Panitz (2012) os trabalhos já seguiam a orientação de uma geografia humanista, social e cultural renovada. Em relação às abordagens, as pesquisas brasileiras possuem uma diversidade, há enfoque na paisagem, ora no espaço geográfico, ora na região, ora no território. Outro aspecto ressaltado pelo autor é de que “a perspectiva da Geografia Cultural saueriana não se mostrou presente nos estudos brasileiros desde o início da introdução da música como interesse geográfico.” (PANITZ, 2012, p. 11)

Segundo Panitz (2012) o precursor do tema na geografia brasileira foi João Baptista Ferreira de Mello, por meio de uma abordagem humanista, que em sua dissertação defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 1991 tratou de interpretar a cidade do Rio de Janeiro sob a ótica de seus compositores objetivando compreender as experiências vividas e as percepções sobre os lugares.

Assim, como ocorrido internacionalmente, nota-se um período de hiato e após uma década da publicação do trabalho de Mello, em 2001, são defendidas uma tese e uma dissertação voltadas à temática. A primeira, tese, defendida por Néelson Nóbrega Fernandes tratou das escolas de samba do Rio de Janeiro, essas na condição de instituições culturais, abordando sua gênese, formação, processo de construção identitária e consagração. Já a segunda, dissertação, defendida por Glauco Vieira Fernandes discorreu sobre a territorialidade sertaneja a partir da obra de Luiz Gonzaga (PANITZ, 2012).

Cabe destacar, como título de acréscimo ao levantamento de Panitz, que em 1997 houve a publicação do livro *“Abalando os anos 90: funk e Hip-Hop: globalização, violência e estilo cultural”* de Micael Herschmann e colaboradores, no qual os capítulos traziam estudos referentes a geografia da música tendo como recorte espacial as capitais de São Paulo e Rio de Janeiro. No ano seguinte, em 1998, tem-se a publicação da tese intitulada *“Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana”* de José Carlos Gomes da Silva, sendo essa uma das primeiras e principais referências de uma pesquisa voltada ao gênero rap, especificamente. E, além disso, no mesmo ano das publicações mencionadas por Panitz, houve a defesa da tese *“A música entra em cena: o Rap e o Funk na socialização da juventude em Belo Horizonte”* de Juarez Tarcisio Dayrell que faz referência à cena de rap belo-horizontina e se tornando referência ímpar para a construção desta pesquisa.

Nos anos seguintes houve uma efervescência neste campo de estudo da Geografia Cultural. A quantidade pesquisadores brasileiros voltados ao tema cresceu sobremaneira e, conseqüentemente, em número de publicações. Em relação aos pesquisadores que surgiram nesse período, Panitz (2010; 2012) cita alguns deles: Nilo Lima (2002), Denilson Araújo de Oliveira (2006) ⁸, Alexandro Francisco Camargo (2008), Alessandro Dozena (2009), Michel Rosadas (2009) e outros. Outro destaque, diz respeito à tese de doutorado de Cláudia Regina Vial, defendida no Programa de Pós-Graduação de Geografia – Tratamento da Informação

⁸ Oliveira (2006) tratou das estratégias territoriais presentes no movimento Hip-Hop da cidade do Rio de Janeiro, e suas relações com a política e a cultura (PANITZ, 2012)

Espacial da PUC Minas, que objetivava repensar alguns parâmetros de compreensão sobre aspectos que fundamentam os espaços urbanos, tomando como referência a noção de espaço-vivo, por meio das experiências e perspectivas dos músicos (RIBEIRO, 2006).

Por fim cabe destacar sobre os estudos de geografia da música que têm como objeto o gênero musical rap ou, de maneira mais abrangente, o movimento Hip-Hop. Como dito anteriormente, os primeiros estudos datam da década de 1990 com Herschmann e autores (1997) e Silva (1998), o primeiro tratando do movimento Hip-Hop e o segundo do gênero rap, em si. Junto à pesquisa bibliográfica para construção deste estudo foi possível fazer um levantamento substancial das produções nacionais acerca da temática em questão. Dentre os autores, são eles: Contador e Ferreira (1997), Pimentel (1997), Dayrell (2001; 2005), Leal (2007), Santos (2007), Gomes (2008), Turra Neto (2008; 2013), Gomes (2012), Buzo (2010), Macedo (2010; 2011), Postali (2011; 2014), Campos (2013), Marques (2013), Teperman (2015), Borri (2015), Arruda (2017), Brasil (2018) e outros.

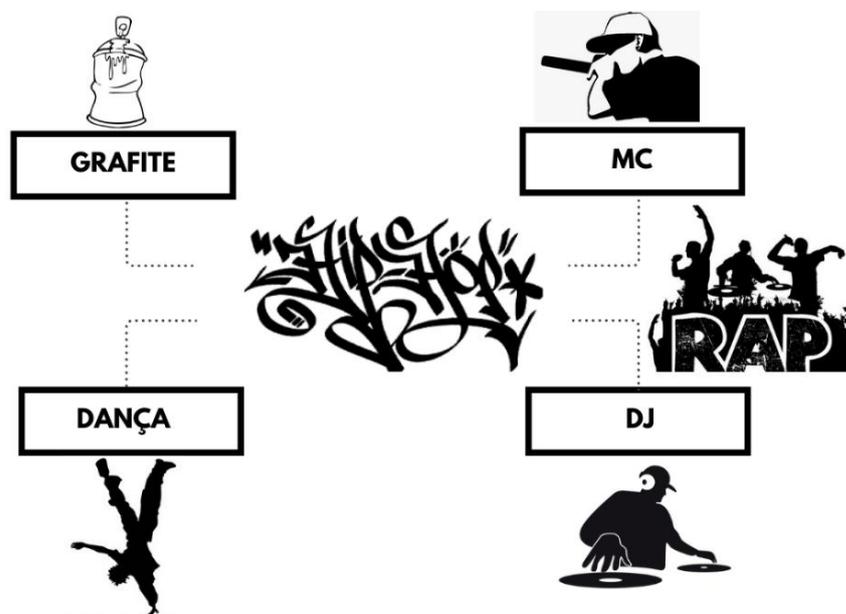
As produções voltadas para a cultura Hip-Hop de BH destaca-se Dayrell (2001; 2005) que trabalhou com a formação do funk e do rap entre as décadas de 1980, 1990 e início de 2000, Campos (2013) que pesquisou o processo de reapropriação do espaço público na cidade por grupos sociais e os fluxos informacionais criados, Marques (2013) que buscou evidenciar a relação entre música e cultura urbana demonstrando a influência de costumes e contextos sociais na produção poética e sonora da música rap, e Brasil (2018) que estudou o papel da técnica *sampling* enquanto referência estética e musical para os *beatmakers* locais.

Por fim, nota-se que a Geografia da Música se encontra atualmente em ascensão tanto no mundo quanto no Brasil com novas temáticas investigativas e a incorporação de novos pesquisadores. Esse fato só foi possível graças aos esforços teóricos que geógrafos e não geógrafos do fim do séc. XIX e início do séc. XX que alicerçaram uma base epistemológica sólida acerca da Geografia Cultural e da Música. E ao pensar uma Geografia do Rap, enquanto um sub subcampo de estudo, é possível identificar um campo aberto de possibilidades exploratórias e tem ganhando bastante enfoque entre os geógrafos culturais americanos devido ao fato deste compor um movimento político-cultural, o Hip-Hop, e por ser reconhecido como uma contracultura ou cultura marginal que possui uma adesão da juventude periférica que se apropria dos espaços públicos da cidade para transmitir sua arte.

3. CULTURA HIP-HOP, FORMAÇÃO DO GÊNERO RAP E A DIFUSÃO ESPACIAL PELO MUNDO

Compreender o processo de formação histórica do gênero musical *RAP*, é necessário ter a consciência de que este gênero é a junção de dois dos elementos da cultura Hip-Hop, são eles: MC⁹ (Mestre de Cerimônia) e o DJ¹⁰ (*Disc Jockey*). Sendo assim, ao agregar-se ao *break dance* (dança quebrada)¹¹ e o graffiti¹² são formados os quatro pilares da cultura Hip-Hop. Dentre o meio acadêmico científico, há pesquisadores que reconhecem três elementos, quatro ou até mais, como por exemplo, adicionando a moda e a linguagem como parte desta cultura de rua. Com tudo os quatro elementos supracitados são os mais consolidados, entre pesquisadores e adeptos da cultura Hip-Hop, e servirão de base para o estudo proposto.

Figura 3 - Elementos da cultura Hip-Hop



Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

A etimologia da palavra “rap” já constava nos dicionários de inglês do século XIV, enquanto verbo, tendo como significado “bater” ou “criticar” (TEPERMAN, 2015). Mas no universo musical, se trata de uma sigla na qual representa a abreviação de *rhythm and poetry* (ritmo e poesia) e identifica-se como parte integrante da cultura de rua. Sendo assim, a

⁹ É a abreviação de Mestre de Cerimônias. Cantor de rap (HERSCHMANN, 2005, p. 287).

¹⁰ Discotecário que comanda o som e, conseqüentemente, o baile (HERSCHMANN, 2005, p. 287).

¹¹ Se trata de um estilo de dança de rua, criada por afro-americanos nos guetos de Nova York e é um pilar da cultura Hip-Hop.

¹² São artes compostas por desenhos ou escritas densas e coloridas, feitas em espaços públicos das cidades. Os grafiteiros fazem questão de enfatizar que sua expressão artística não possui nenhuma relação com a pichação de rua (HERSCHMANN, 2005, p. 287)

historicidade do rap está intimamente entrelaçada à formação da cultura Hip-Hop, por isso no decorrer do texto haverá menções ao Hip-Hop e sobreposições históricas. Outra ressalva a ser feita, é de que MC e rapper se tratam de denominações que se referem aos cantores de rap, a fim de evitar enganos interpretativos ao longo do arquétipo.

Para além, é preciso enveredar em países dos continentes americano e africano, e assim desenvolver um aprofundamento nas culturas locais que serviram de base para o gênero. Para Turra Neto (2008; 2013) a trajetória do Hip-Hop, nesta pesquisa tratado especificamente pelo rap, remonta à uma diáspora africana pelo mundo e às formas musicais desenvolvidas pela cultura negra, ao longo do tempo, e as combinações com culturas distintas. Neste processo, Lindolfo Filho (2004) julga necessário desenvolver um percorrer histórico sobre a gênese da música afrodescendente e da cultura Hip-Hop.

Sendo assim, construir a formação do rap orientado com o plano de fundo da diáspora africana, permite romper com uma visão hegemônica da história e pretende dar visibilidade aos povos que são os verdadeiros protagonistas e que sofreram com o período escravagista. Não que a escravidão tenha se findado nos dias de hoje, mas tomou novas roupagens segundo diversos rappers descrevem nas letras de suas músicas, em que o povo negro se vê refém à subempregos, baixos salários, negação de direitos básicos, violência policial e não policial, racismo e outros abusos cotidianos ocorridos rotineiramente. Como diz Emicida, na música ‘Boa Esperança’ que compõem o álbum “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa” (2015): *“Por mais que você corra, irmão/ Pra sua guerra vão nem se lixar/ Esse é o xis da questão/ Já viu eles chorar pela cor do orixá?/ E os camburão o que são?/ Negreiros a retraficar/ Favela ainda é senzala, Jão!/ Bomba relógio prestes a estourar”* (EMICIDA, 2015).

Cabe destacar, que não há uma consolidação entre os estudiosos acerca de onde exatamente se originou o rap, pois, como dito anteriormente, possui um caráter migratório dado pela diáspora. Para Teperman (2015) existiram duas ondas migratórias que constituíram a geografia do rap, a primeira foi no período colonial.

Em primeiro lugar, a vinda de centenas de milhares de africanos, das mais diferentes origens, para alimentar o maquinário insaciável dos regimes escravocratas nas Américas. No contato com as tradições musicais europeias, levadas aos Estados Unidos desde a chegada dos primeiros colonos ingleses, esses africanos — descendentes dos hoje conhecidos como afro-americanos — liderariam diversas revoluções na música do mundo, contribuindo de maneira decisiva na criação de gêneros como *blues, jazz, rock, soul, reggae, funky, disco* e, claro, rap. (TEPERMAN, 2015, p. 16)

E a segunda, após a Segunda Guerra Mundial.

[...] Após o final da Segunda Guerra Mundial, levou largos contingentes de homens e mulheres pobres de ilhas caribenhas como Jamaica, Porto Rico e Cuba para os Estados Unidos, em busca de melhores condições de trabalho. Esses imigrantes tenderam a se estabelecer nas periferias das grandes cidades, onde o custo de vida era relativamente baixo e as ofertas de emprego estavam próximas. Nessas regiões, os novos imigrantes caribenhos passaram a conviver com imigrantes latinos e também com afro-americanos estabelecidos nos Estados Unidos havia várias gerações. (TEPERMAN, 2015, p. 17)

Seguindo sobre às origens do rap, Lindolfo Filho (2004) ressalta que a diáspora africana, conseqüente do período escravagista, espalhou o negro pelo mundo na condição de cativo e, com ele, sua cultura e música foram o acompanhando e coexistindo nesse processo mantendo a chama acesa da arte negra. As raízes rítmicas do rap remetem ao país Jamaica, neste território os bailes eram embalados por sons nativos permeados por sonoridades de batuques e batidas criando ritmos como *dub*¹³, *ska*¹⁴ e o *reggae*¹⁵. Com tudo, apesar da música jamaicana ser o berço do *funky* estadunidense e do rap, a cultura musical da Jamaica também buscou referências na musicalidade estadunidense, na qual trouxe elementos do *rock and roll*¹⁶, *rhythm and blues*¹⁷ e o *soul*. E, também, se referenciou nos ritmos dançantes do *calipso*¹⁸ advindo das ilhas vizinhas do Caribe, havendo um verdadeiro intercâmbio musical entre as culturas (DAYRELL, 2005). Todos esses ritmos mencionados possuem vínculos fundantes nas tradições africanas. Como menciona Baco Exu do Blues na Intro (part. KL Jay) faixa integrante do álbum “Esú”:

¹³ Surge na década de 1960, na Jamaica, é um ritmo proveniente do *remix* do *Reggae* e do *Ska*. A sonoridade conta com timbres de sintetizadores e distorções, além do eco e do destaque dado ao grave. Um desdobramento do *Dub* foi o Rap, mundialmente conhecido (TURINO; FARIA, 2018)

¹⁴ Gênero musical negro americano, originário na Jamaica e muito marcante na Inglaterra, que se trata da combinação de elementos caribenhos, como o *mento* e o *calipso*, e estadunidenses, como *jazz* e o *blues*. Marcado por um ritmo com maior constância e velocidade empregando instrumentos de metais e modernos (a exemplo: guitarra e baixo elétrico). Por meio do *ska* que provém o *reggae* (LINDOLFO FILHO, 2004; TURINO; FARIA, 2018).

¹⁵ Gênero musical mais conhecido e relacionado ao povo jamaicano, resultante da junção de todos os ritmos jamaicanos, surgido na década de 1960. Adotado pelos músicos do *Ska*, e representantes nacionais e internacionais, tendo o Bob Marley como seu maior expoente. O ritmo possui velocidade mais lenta e soa menos agressiva, fazendo referência a cultura *Rastafari*, abordando questões religiosas, sociais e políticas (TURINO; FARIA, 2018).

¹⁶ Gênero musical surgido nos Estados Unidos, entre o final de 1940 e início de 1950, também conhecido como *rock n' roll*. Possui referências aos estilos estadunidenses do *country*, *rhythm and blues* e do *gospel*, e havendo uma experimentação dos ritmos afro-americanos. As primeiras expressões musicais foram de artistas negros e brancos sendo um catalisador. Contudo com o passar do tempo houve a predominância dos brancos sobre esse gênero. Outro fato de se destacar é de que o *rock and roll* se tornou um estilo que entoavam como protesto e manifestação que condenavam a religião e o governo norte americano (ENCICLOPÉDIA BRITÂNICA, 2020)

¹⁷ Gênero musical afro-americano, que tem suas raízes no *spiritual*, surgido dos lamentos dos negros africanos submetidos ao trabalho escravo nas colheitas de algodão nos EUA (LINDOLFO FILHO, 2004, p. 130, 132).

¹⁸ Gênero musical afro-caribenho que tem sua origem junto à chegada dos escravos que impedidos de conversarem, utilizavam da música para comunicação. O gênero se mistura com os tambores e embala o carnaval caribenho (HILL, 1993, p. 336, 337 – tradução do autor).

Este ritmo binário/ Que é o alicerce principal de quase todos ritmos/ Da canção popular do Brasil/ Veio importado de longe/ Das placas ardentes da África/ Onde o sol queimou a pele dos homens/ Até carboniza-la em negro, negro, negro/ O compasso tão simples que reproduz em tom grave/ As batidas do próprio coração/ Atravessou o Atlântico sob a bandeira dos navios negreiros/ Servindo para marcar o andamento de melopeias/ Que vinham dos porões em vozes gemidas e magoadas [...] (BACO EXU DO BLUES, 2017, INTRO)

Outra prática musical advinda da Jamaica e muito empregada nos ritmos locais, em principal o *reggae*, se trata do *Toaster* ou *toasting*, oriundo do verbo “*toast*” significa “*brindar*” na tradução para o português, é um estilo de canto lírico em que a arte de cantar se faz sobre a batida do som, criando rimas improvisadas e levadas bem-feitas (LEAL, 2007; ARRUDA, 2017). Tal prática, bastante popular entre os jamaicanos, é desenvolvida entre várias sociedades que cultuam as tradições africanas. Pois remetem aos *griots* africanos, conhecidos também por trovadores, que eram vistos como guardiões da história oral sendo responsáveis por narrar em longas melopeias sobre vivências de seus povos para outras pessoas, peregrinando por aldeias e povoados levando notícias e memórias sendo elas faladas ou cantadas mantendo viva a cultura (LINDOLFO FILHO, 2004; ARRUDA, 2017).

Na adaptação para o rap, essa narração dita “*Toaster*” desenvolvida historicamente pelos *griots*, veio a ser incorporada pelos rappers com o intuito de relatar as condições de vida pessoal e coletiva na periferia, por meio de uma visão crítica e de denúncia com intenção de expor a carência de políticas públicas, a violência do Estado e precariedades estruturais, e, além disso, serve para resgatar o pertencimento e autoestima dos jovens periféricos. Para Lindolfo Filho (2004) os rappers são os *griots* do 3º milênio.

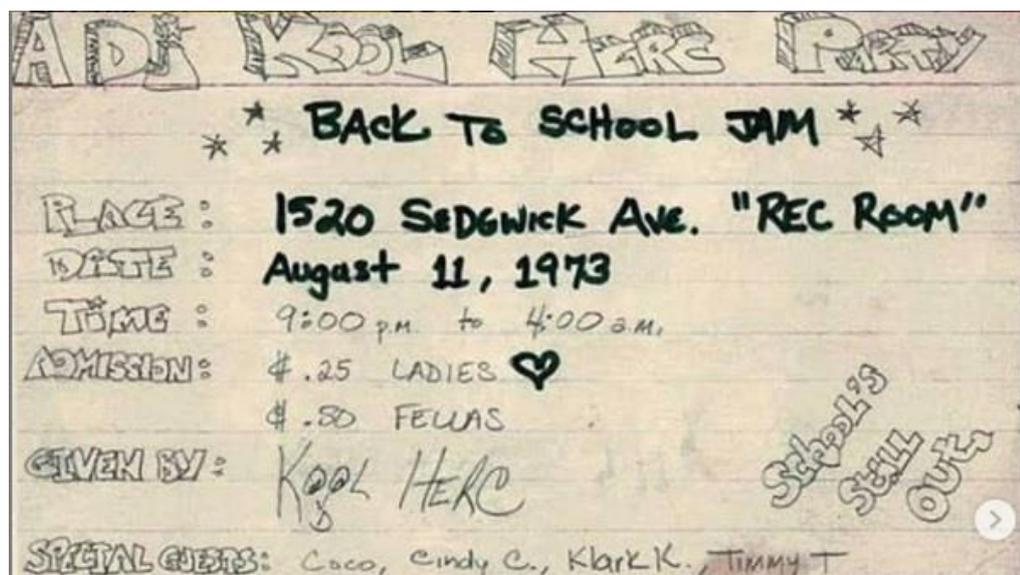
Mais uma referência advinda da Jamaica foi o *Sound System*, se trata de uma aparelhagem de som com vários alto falantes potentes, um gerador e toca discos, acoplada em carros ou caminhões, remetendo a um trio elétrico. Esse sistema de som faz parte da cultura jamaicana e se tornou popular na década de 1940 com as festas, comandadas por engenheiros de som, DJs e MCs, nas ruas de Kingston. Foi no ano de 1969 com o jamaicano Clive Campbell, conhecido como DJ Kool Herc tido como o “pai do Hip-Hop”, que a aparelhagem sonora ganha às ruas dos subúrbios nova-iorquinos tocando *jazz*, *soul*, *funky*, *reggae*, *dub* e outros ritmos latinos e afroamericanos, atraindo os moradores locais para ver a novidade e dançar, criando assim as primeiras festas (LINDOLFO FILHO, 2004; LEAL, 2007; ARRUDA, 2017).

Um acontecimento importante nessa época foi a festa comandada pelo DJ Kool Herc para celebrar o aniversário de sua irmã Cindy Campbell e a volta às aulas (tema da festa) na

Sedgwick Avenue, 1520, conhecida como “Rec Room”, no bairro do West Bronx. Essa festa ocorreu no dia em 11 de agosto de 1973 e ficou historicamente marcada porque houve a união dos quatro elementos em um só lugar e, assim, entende-se que ali se iniciou a cultura Hip-Hop. Sendo assim, anualmente, nesta data é celebrado o surgimento do Hip-Hop. Em relação à Cindy Campbell, irmã do DJ, é reconhecida como a primeira dama do Hip-Hop, pois foi ela que teve a ideia de criar e organizar a festa, trazendo pela primeira vez a tradição do *Sound System* para Nova York e difundindo a cultura de rua. Devido este fato, Kool Herc e Cindy Campbell são creditados como os lendários fundadores do Hip-Hop.

De modo mais aprofundado, Tempo (2020) descreve uma breve bibliografia de Cindy é uma mulher negra caribenha que foi uma grafiteira marcando os muros da cidade com o codinome PEP-1 (174) e, além disso, uma *b-girl* de *break dance*. Foi à primeira promotora de eventos de Hip-Hop, trabalha como empresaria e agenciadora de seu irmão Herc e de outros artistas do universo Hip-Hop, e, atualmente, ela desenvolve palestras sobre a história do Hip-Hop e seu envolvimento. Cindy é graduada pelo *Fashion Institute of Technology* de Nova York e possui uma contribuição importante na política, juntamente com seu irmão, em que lutaram contra a gentrificação e a especulação imobiliária para garantir o acesso à moradia na 1520 Sedgwick Avenue, em 2007.

Figura 4 - Flyer de divulgação da “Back to School Jam” (1973)



Fonte: Back Spin Crew (2020).

Além de promover a primeira celebração da cultura Hip-Hop, Kool Herc foi o DJ pioneiro que promoveu a junção do *reggae* com os ritmos afroamericanos e, também, por difundir a tradição do *toaster*, prática de cantar anteriormente mencionada, criando assim o

que viria a ser reconhecido mundialmente como gênero musical rap. Em relação ao ato de entoar sobre a sonoridade, Silva (1998) esclarece que ao combina a tradição do *toaster* aos recursos do *sound system* se trata do denominado *dubbing*, que posteriormente passou a ser feita de maneira rimada e até improvisada. Para desenvolver tal técnica, o DJ Kool Herc convidou dois amigos MCs para lhe acompanhar em suas apresentações e comandar os microfones com rimas e improvisações para animar a pista, foram eles: Coke La Rock e Clark Kent (PIMENTEL, 1997). Segundo Leal (2007) La Rock é um primeiro MC-Rapper do Hip-Hop, e criou frases que são repetidas até hoje: “*Rock the house, to the beat y’all/ Rock on, you don’t stop.*”¹⁹

Outro fato que é aludido à Herc, refere-se ao fato de apresentar a técnica de repetir ciclicamente um mesmo trecho da música, recriando uma nova sonoridade.

Esse trecho com ideias compactas e eficazes de bateria, baixo e guitarra passou a ser chamado de *breakbeat* [batida com breque] — isso porque, ao final de um motivo, o dj brecava o disco e voltava o vinil para o ponto anterior, para recomeçar. Era preciso ter dois exemplares de cada disco, um para cada vitrola, e a técnica ficou conhecida como *back-spin* ou *back to back*. Essa sacada se tornaria um marco de enorme impacto no mundo da música. (TEPERMAN, 2015, p. 18)

O norte americano Anthony Holloway, denominado artisticamente como DJ Hollywood, também é outro representante considerado como um dos pioneiros ao introduzir a música jamaicana nos guetos estadunidenses. O DJ Hollywood ficou popularmente conhecido como o “rei de Nova York” e o “padrinho do rap” tocando em seus shows diversos ritmos do *disco*, *soul*, *reggae*, *pop* e outros dançantes. O DJ era residente no Club Charles Gallery, no subúrbio nova iorquino do Harlem, e arriscava algumas rimas improvidas sob suas próprias batidas. Em suas apresentações, o DJ Hollywood também popularizou *toaster* contando com a parceria do MC Lovebug Starski (LEAL, 2007).

¹⁹ “Balance o lugar, com o ritmo de vocês/ Balance, você não para.” (tradução do autor).

Figura 5 – DJ Hollywood (1982)



Fonte: Mark Skillz (2014).

Segundo Teperman (2015), Lovebug teria criado um refrão: *“Hip-Hop you don’t stop that makes your body rock”*²⁰ que embalava os dançarinos e convidados nas festas. Esse rapper e, também, os DJs Kool Herc e Hollywood foram importantes referências para Afrika Bambaataa, célebre nome do Hip-Hop mundial, que será tratado a seguir.

Figura 6 – MC Lovebug Starski (1970)



Fonte: Jon Caramanica (2018).

²⁰ Quadril, salto, não pare, isso faz seu corpo balançar (tradução do autor).

Outro DJ que é creditado como um dos fundadores da cultura de rua foi Joseph Saddler, vulgo Grandmaster Flash, originário de Barbados, também é uma importante para a história de formação do Hip-Hop e do rap. De acordo com Miller (1997) Saddler escolheu este nome artístico em homenagem ao “Grand Master” Bruce Lee, ao qual o DJ era apreciador.

O DJ foi o responsável por sistematizar as técnicas de mixagem²¹, inicialmente incorporadas por Kool Herc, lançando mão do aparelho mixador (*mixer*) de microfone e o converteu em um modulador sonoro para seus toca-discos (*pick ups*), criando um sistema de som (MILLER, 1997). Desta maneira, realizava a sincronização dos vinis para a reprodução sequencial e ininterrupta de ambos os discos, sejam músicas semelhantes ou distintas, combinando com o *scratch*²² ou *scratching mixing* que era executado no decorrer das festas e que levava os adeptos ao frenesi por causa das batidas (*beats*) e sonoridades produzidas (MILLER, 1997; PIMENTEL, 1997; SANTOS, 2007; LEAL, 2007; TEPERMAN, 2015). Contudo, de acordo com vários estudiosos, não foi Grandmaster Flash que criou o *scratch*, mas, um adolescente de 13 anos chamado Theodore Livingston, mais conhecido como DJ Grand Wizard Theodore.

Ao mexer no aparelho de som que o DJ Grandmaster Flash emprestara a seu irmão mais velho, acaba girando o disco ao contrário e extrai uma sonoridade diferente do toca-discos. Surge então o *scratch* (arranhar os vinis em ritmos alternados sobre a agulha do aparelho). Theodore aperfeiçoou o *scratch* e somente se apresentou em público dois anos mais tarde, no Ballroom, na 3rd Avenue, utilizando duas cópias de Sex Machine de James Brown. (LEAL, 2007, p. 31)

Tais técnicas de mixagem desenvolvidas por Grandmaster Flash revolucionaram o universo sonoro do Hip-Hop e são utilizadas, até hoje, como base para os DJs de rap.

Desta mesma forma, como os Djs Herc e Hollywood contavam com a parceira de rappers convidados durante suas festas, Grandmaster Flash também deixava o microfone disponível para que os MCs animassem a plateia com rimas e improvisos. Em meio às diversas participações havia um sempre presente para comandar o *mic* que chamava bastante atenção do DJ se tratava de Keith “Cowboy” Wiggins que, logo, se tornou parceiro de Flash. Pouco tempo depois, outros quatro rappers se juntaram à equipe de Grandmaster, foram eles: Melvin “Melle Mel” Glover, Guy Todd “Rahiem” Williams, Nathaniel “Kidd Creole” Glover, e Eddie “Mr. Ness” Morris, formando o grupo “*The Furious Five*”. E ao se juntar com o DJ,

²¹ De acordo com o dicionário Michaelis (2015), significa um processo ou resultado de combinar os sinais sonoros recebidos de fontes distintas, amplificados e/ou gravados separadamente.

²² Em português significa “arranhão”, se trata dos efeitos sonoros produzidos pelo atrito entre a agulha e o vinil, este movimentado em sentido anti-horário no toca-discos (SANTOS, 2007; POSTALI, 2011).

passou a se denominar “*Grandmaster Flash and the Furious Five*” fazendo o maior sucesso nos guetos nova iorquinos e sendo reconhecido mundialmente pelos apreciados da cultura Hip-Hop (MILLER, 1997; LEAL, 2007; MACEDO, 2010).

Figura 7– Grandmaster Flash and The Furious Five



Fonte: Bumpy J (2018).

No continente estadunidense, o *soul*, criado entre as décadas de 1950 e 1960, que é a junção entre o *rhythm and blues*, uma música profana, com o *gospel*, música protestante negra, possui um papel importante na história negra americana, servindo de trilha sonora dos movimentos civis, símbolo da consciência negra e contestação política (DAYRELL, 2005). Este gênero teve entre os representantes, cantores como: Ray Charles, John Coltrane, Sam Cooke, Marvin Gaye, Stevie Wonder, James Brown e outros, e se tornou uma importante referência para o rap, além do suporte rítmico, alimentou o caráter político do gênero.

Segundo Teperman (2015) no que se refere ao “local de nascimento” do rap, dez entre dez MCs dirão que é o Bronx, no extremo norte da ilha de Manhattan, na cidade de Nova York. O Bronx se trata de um subúrbio, no qual a população local era formada em sua maioria por imigrantes latinos, jamaicanos e africanos. Naquela época a composição societária nova iorquina se caracterizava como multicultural resultante do processo migratório. Essa população sofria com a pobreza, ausência de infraestrutura básica, educação, racismo, tráfico de drogas, além de assolados pela violência e criminalidade. As gangues dominavam os guetos do Bronx, havendo uma guerra entre as juventudes locais, resultando em um elevado

número de homicídios e caracterizando o Bronx como o bairro mais violento da cidade naquela época.

Outro fato de destaque, além dos conflitos entre as gangues locais e a ausência do Estado, era o contexto de forte crise econômica que o capitalismo mundial enfrentava no pós Segunda Guerra Mundial, resultante da queda das taxas de lucros previstas. Em meio à recessão capitalista os EUA, por ser uma das potências capitalistas, foi um dos primeiros países a ser atingido pela crise e coube ao Estado tomar medidas neoliberais de abertura do mercado e redução de gastos com políticas sociais para escapar da crise (SANTOS, 2007). O autor continua,

Esse período foi marcado ainda pelo reordenamento urbano, em que vários bairros pobres americanos foram postos abaixo a fim de serem substituídos por grandes avenidas e espaços privativos como clubes, shopping centers, condomínios fechados, etc. Os mais atingidos foram as populações negra e hispânica moradoras dos subúrbios americanos. (SANTOS, 2007, p. 23)

Nas palavras de Turra Neto (2008; 2013) a cidade de Nova York passava por mudanças profundas, deixando de ser industrial e se tornando, predominantemente, prestadora de serviços. Além disso, retratado acima, a cidade declarou falência na metade da década de 1970. Este contexto difícil ao qual estava Nova York, é retratado na série televisiva *The Get Down* (2016)²³. Para Rose (1997) o Hip-Hop se tornou uma alternativa para os jovens escaparem da decadência urbana de uma cidade em crise.

Com o intuito de reverter essa realidade desoladora que atingia os Estados Unidos e, mais especificamente, o Bronx e a juventude negra. Surge no início da década 1970 com Kevin Donovan, popularmente conhecido como Afrika Bambaataa, o movimento Hip-Hop de modo mais sistematizado com a união dos quatro elementos supracitados (MC, DJ, *break dance* e o graffiti) e com a finalidade *a priori* de promoção do encontro, lazer e entretenimento para realidade cruel anunciada. Devido essa articulação de Bambaataa o Hip-Hop, em pouco tempo, passa a se consolidar enquanto cultura de característica negra e suburbana (MACEDO, 2011; GOMES, 2008).

Sobre Bambaataa, ele cresceu no sul do Bronx, foi ex-líder de uma gangue conhecida como *Black Spades* e atua como DJ, sua formação foi fortemente influenciada por grandes líderes afro-americanos dos anos 60, como Malcolm X, Louis Farrakhan e Martin Luther King (MACEDO, 2011). Segundo Leal (2007) devido tais influências políticas, Bambaataa

²³ Se trata de uma série de televisiva, original da Netflix, que retrata um drama musical em que narra a história da juventude do South Bronx. E possui como plano de fundo as origens do movimento Hip-Hop.

buscou criar um novo estilo de vida para os jovens de sua comunidade, no qual atraíssem os mesmos para os campos da arte, dança e música. Como pode ser observado na fala de Afrika Bambaataa (2016) em que é questionado sobre sua vivência na juventude e o surgimento da cultura Hip-Hop

A vida era realmente uma batalha, gangues de rua e violência por todos os lados. Mas em meio a tudo tínhamos, por exemplo, grandes professores do Islam. Pessoas como Malcom X, Louis Farrakan. Tínhamos o Partido dos Panteras Negras, Angela Davis. Tínhamos grandes cantores pela paz como James Brown, Aretha Franklin, Sly & The Family Stone, Isley Brothers, John Lennon, e tantos outros. Seja em suas músicas ou discursos, todos me ensinaram algo de bom. Algo que me auxiliou a moldar minha mente de forma positiva e tirar-me do ócio e do crime, me levando a pensar em fazer algo pelo meu povo. Na sequência também veio o grande professor Martin Luther King, o “Young Lords Party”, o movimento do Partido Portorriquenho, tudo foi me despertando pra algo maior. (AFRIKA BAMBAATAA, 2016)

Figura 8 – Afrika Bambaataa



Fonte: Noise D (2016).

Para muitos estudiosos da cultura, foi Bambaataa o responsável por cunhar o termo “Hip-Hop” em 1968 que significa, em português, “balançar” ou “mexer os quadris” (GOMES, 2008). Em relação a carreira artística, de acordo com Silva (1998), Bambaataa em conjunto com *Soul Sonic Force* lançou o *single* “Planet Rock” (1982) que se tornou uma inovação no universo Hip-Hop por causa do emprego da experiência eletrônica. E o mesmo é reconhecido, perante a comunidade do Hip-Hop, como o idealizador da Universal Zulu Nation no ano de 1973 que foi importante para a disseminação da cultura Hip-Hop.

Uma organização não governamental que reuniria DJs, dançarinos, MCs e grafiteiros, com sede na Escola Secundária Adlai Stevenson, no Bronx. Se baseando nos princípios do Hip-Hop: “Paz, Amor, União e Diversão”, a entidade oferece atividades envolvendo dança, música e artes plásticas, e também promove palestras, as *Infinity Lessons* (Lições Infinitas), sobre temas como matemática, ciências, economia e prevenção de doenças, entre outros. (LEAL, 2007, p. 25)

O Hip-Hop, em princípio, era entendido como uma prática de lazer dos jovens periféricos e se tornou uma válvula de escape das mazelas que assolavam o cotidiano das comunidades marginalizadas. Desta forma, a cultura Hip-Hop foi e ainda é um importante instrumento para livrar muitos jovens da criminalidade. Pois os integrantes das gangues, antes conflitavam e se matavam entre si, passaram a se encontravam nas festas para travar batalhas de rimas (*toasting*) tendo como base as mixagens dos DJs e, também, disputas de *break dance*, conduzidas por grupos formados pelos membros das gangues e moradores locais.

Para além, de acordo com Turra Neto (2013) é uma maneira que os jovens negros encontraram de expressar a experiência da segregação socioespacial e de construção de uma identidade alternativa e afirmativa, fazendo uso das rimas, a dança e o graffiti como formas de expressão. Assim, nota-se que o movimento Hip-Hop supera o viés cultural, atingindo um caráter político e social que possui uma subversão ao que é imposto pela sociedade e a indústria de massa, e visa dar visibilidade as minorias socialmente excluídas e marginalizadas, aqui tratadas por imigrantes, negros, latinos, pobres e LGBTQIA+. Neste processo, o rap foi uma das principais forças de enfrentamento à sociedade americana branca, conservadora e retrógrada, com rimas e músicas permeadas de conotação política, crítica e denúncia. Nas palavras de Contador e Ferreira (1997) o rap foi à trilha sonora do gueto nos anos 80 e 90. E ainda hoje se faz muito presente e pulsante nas periferias mundiais como importante “arma” de representação artística e política.

O rap surge naturalmente na rua, porque é na rua que ganha corpo o fervor da revolta e da contestação construído sob o lema da eterna opressão social e racial. E da rua surge irremediavelmente a essência básica da liberdade de expressão materializada na apreensão de códigos próprios do Hip-Hop no âmbito da luta nos mais diversos campos de expressividade artística. [...] Falar em rap implica então, não deixar de ter por referência a existência de outras setas apontadas na mesma direção e orientadas para a criação de um campo natural de contestação às hierarquias estabelecida (CONTADOR; FERREIRA, 1997, 29 p.)

No que diz respeito ao cunho político dado ao Hip-Hop, muito presente no ideal de formação da cultura e também no conteúdo das letras de rap, há um estreito vínculo com os movimentos e líderes políticos da época, mais precisamente das décadas de 1960 e 1970, como por exemplo: *Amelia Isadora Platts Boynton Robinson* (1911-2015), *Black Panthers* (1966-1982), *Rosa Parks* (1913-2005), *Martin Luther King* (1929-1968), *Malcolm X* (1925-1965), *Angela Davis* (1944) e *Bayard Rustin* (1912-1987) que cumpriram importante papel na luta pelos direitos civis e sociais da população negra (quadro 3).

Quadro 3 – Breve referência descritiva sobre representantes do movimento negro estadunidense

Líderes e movimento negro dos EUA	Origem	Biografia (Perfil e Formação)	Lutas e contribuições	Período
<i>Amelia Isadora Platts Boynton Robinson</i>	Savannah, Georgia, EUA	Graduada em Economia Doméstica, ativista negra estadunidense e vice-presidente fundadora do <i>Schiller Institute</i>	Liderança do Movimento dos Direitos civis e direito ao voto em Selma, Alabama e outros Estados dos EUA; célebre representante nas Marchas de Selma a Montgomery	1911-2015
<i>Angela Davis</i>	Birmingham, Alabama, EUA	Professora, filósofa marxista, escritora e ativista estadunidense.	Filiada ao Partido Comunista dos Estados Unidos, dos Panteras Negras, por sua militância pelos direitos das mulheres e contra a discriminação social e racial	1944-presente
<i>Bayard Rustin</i>	West Chester, Pensilvânia, EUA	Sindicalista, político e ativista LGBT	Conselheiro de Martin Luther King, organizador da Marcha sobre Washington pelo Trabalho e pela Liberdade e defensor dos direitos civis dos afro-americanos e população LGBT.	1912-1987
<i>Black Panthers</i>	Oakland, Califórnia, EUA	Partido político de organização urbana socialista revolucionária, antirracista, antifascismo, anticapitalista e de ideal marxista fundado por <i>Bobby Seale e Huey Newton</i> .	Era a favor do armamento da população para monitorar as autoridades policiais; instituiu uma variedade de programas sociais comunitários	1966-1982
<i>Malcolm X</i>	Omaha, Nebraska, EUA	Ativista político	Foi preso aos 20 anos; ingressou na	1925-1965

			vida política tendo como influência de Elijah Muhammad; Defensor dos Direitos e Nacionalismo Negro; Revolução do Negro; Adepto ao Socialismo e da violência como autodefesa; Fundador da Organização da Unidade Afro-Americana	
<i>Martin Luther King</i>	Atlanta, Geórgia, EUA	Pastor protestante, bacharel em sociologia e ativista negro.	Líder do movimento pelos direitos civis e políticos nos EUA, orientado pelo ativismo não-violento e desobediência civil inspirado nas crenças cristãs e em Mahatma Gandhi.	1929-1968
<i>Rosa Parks</i>	Tuskegee, Alabama, EUA	Costureira e ativista negra.	Foi responsável pelo movimento que ficou conhecido como “ <i>Boicote aos ônibus de Montgomery</i> ” que se tornou marco da luta antissegregacionista	1913-2005

Fonte: Wikipedia (2020).

Segundo Arruda (2017) antes mesmo do rap, já havia outros estilos musicais que se articulavam com os movimentos e líderes políticos que carregavam bandeiras de lutas por questões raciais e sociais. Como já mencionado, tem-se o *soul*, o *blues* (no fim do séc. XIX), o *jazz* (início do séc. XX), *reggae* (décadas de 1960 e 1970), *funky* (década de 1960) e outros.

Segundo Afrika Bambaataa (2016), em entrevista concedida para a Revista Raça, além do cunho político-social, o Hip-Hop surge como uma resposta à indústria fonográfica durante a década de 1970 que estava tentando vender ao público o estilo *disco music* que remetia a discotecagem, tal estilo visava atender um consumo para festas e baladas de uma classe social

específica e não interessava ao público proveniente dos guetos. Em meio a este processo, até o *funky* e o *soul* foram perdendo espaço dentro das produções musicais e espaços para apresentações.

Nas palavras de Afrika Bambaataa (2016): “O Hip-Hop foi uma resposta rebelde a *disco music*”. Pode se dizer que o Hip-Hop se enquadra como uma contracultura e o rap uma forma de resistência musical afro americana. Para Macedo (2011) o principal elemento do Hip-Hop desde sua formação foi o rap considerado um gênero musical altamente lucrativo para a indústria fonográfica, principalmente, nos Estados Unidos.

Ainda como resposta a indústria fonográfica, o ano de 1979 é marcado pelo estabelecimento do rap no cenário artístico musical. Neste ano, conforme Macedo (2011) é lançado pela gravadora *Sugarhill Records*, o grupo de rap *Sugarhill Gang* com a canção *Rapper's Delight*, ultrapassando a vendagem de dois milhões de cópias nos Estados Unidos. Contudo, para Contador e Ferreira (1997) esse trabalho não pode ser apontado como um exemplo do que vinha sendo produzido no cenário *underground*²⁴. Outro fato relevante ocorrido em 1979 foi o surgimento do primeiro grupo feminino de Hip-Hop denominado *The Sequence*, em Columbia na Carolina do Sul, formado por Angie Brown Stone – Angie B., Gwendolyn Chisolm – Blondie, e Cheryl Cook – Cheryl The Pearl (PISKOR, 2016).

No que diz respeito à difusão do Hip-Hop e o rap, se deu inicialmente no Bronx e atingiu os demais subúrbios de Nova York, como: Brooklyn e o Harlem, lugares onde houve grande adesão do gênero e berço de muitos artistas. Foram nesses bairros, em que o DJ Kool Herc juntamente com Grandmaster Flash, organizaram as primeiras festas e encontros do movimento que aconteciam nas ruas, becos e galpões locais, e ficaram conhecidas como “*Block Parties*”, “*Party*” e “*Flava Jam 2002*”. As *Block Parties* ocorriam, concomitantemente, no período das manifestações civis resultando na unificação dos movimentos. E outro destaque, é que Bambaataa foi um importante frequentador destas festas e foi inspirado em promover a “*Hip-Hop Beeny Bop*” festa que também contribuiu na difusão da cena Hip-Hop (LEAL, 2007; MACEDO, 2011).

Em resumo, as festas tinham como base o *Sound System* jamaicano e eram verdadeiros bailes em que o DJ comandava a pista com ritmos do *funky*, *soul*, *reggae*, rap e ritmos afro-

²⁴ Cenário underground ou cultura underground – subterrâneo – se trata de uma produção cultural que difere dos padrões comerciais, não é divulgado pela mídia e possui uma característica local. Utiliza-se também o termo “cena underground”.

americanos (MACEDO, 2011). Os *rappers* mandavam as rimas e os *b-boys* e *b-girls*²⁵ faziam disputas de *break dance*, fato supracitado. Segundo Pimentel (1997) as festas ocorriam nestes espaços, pois era a única opção para os jovens e devido à marginalização e ausência de espaços para lazer (praças e quadras poliesportivas), não havia um local específico de realização dos eventos e sempre mudavam sua localização. Ainda tratando da divulgação da cultura Hip-Hop, de acordo com Leal (2007) outro fato que viabilizou foi de realizar gravações em fitas das apresentações dos DJs e MCs nas festas. Tal fato propiciou que o rap chegasse a todo o território estadunidense.

Em relação à territorialização do Hip-Hop, Leal (2007) analisa a entrevista de Bambaataa para o programa *Yo! MTV Raps*, da MTV Brasil, e constrói uma trama espacial onde o DJ ou MC tinha um território estabelecido.

Kool Herc tocou do lado oeste do Bronx, onde o hip-hip começou, e depois migrou para o lado sul do bairro. Já a Zulu Nation, na qual Bambaataa integra, funcionava na porção sudeste, depois foi para a zona norte do Bronx e assim chegou ao Harlem, e, conseqüentemente, atingiu outros bairros, como: Brooklyn, Queens, Connecticut, Nova Jersey e vários lugares do EUA. (LEAL, 2007, p. 27)

A década de 1980 é marcada pela ascensão do rap. Neste momento, o gênero musical atinge proporções artísticas e espaciais inimagináveis, alcançando o topo das paradas musicais e influenciando praticamente todo os Estados Unidos. Partindo do Bronx chegando até Los Angeles e Califórnia. Essa época é conhecida como a *Golden Era* do Hip-Hop, entre 1985 e início de 1990, período marcado pelo surgimento de importantes artistas e grupos do rap mundial. Para Macedo (2011) esse momento se trata de um fenômeno, em relação a vendas de discos e produtos afins, prontamente incorporados pela indústria cultural e pela grande mídia norte-americana. Ainda segundo a autora, o rap atinge a mídia televisiva adquirindo espaço em um canal que possui uma programação destinada exclusivamente a população afro-americana: *BET – Black Entertainment Television*.

Desta maneira, para incorporar esse grande número de artistas e atender a demanda do público e da indústria musical, houve a fragmentação do gênero em várias vertentes. No qual se diversificava de um rap mais divertido e dançante, com rimas materialistas, egocêntricas e permeado de anedotas, como o produzido pelo grupo Sugarhill Gang, Captain Rock, Crash Crew e Bon Rock. E até músicas com rimas mais duras e afirmativas que refletiam a situação de vida nos guetos, os problemas enfrentados pelos negros e a crítica à sociedade americana.

²⁵ *B-boys* e *b-girls* ou *breakdancer* possuem uma indumentária característica e são conhecidos no movimento Hip-Hop como os dançarinos de *break dance*. Segundo Herschmann (2005) os adeptos da cultura também são considerados b-boys e b-girls.

Alguns representantes deste segmento, são: Brother D, Ice-T, Captain Rapp, Grandmaster Flash and The Five Furious, KRS One, NWA (Niggers with Attitude) e Public Enemy²⁶ (CONTADOR; FERREIRA, 1997). Neste momento, com a saturação do mercado fonográfico, nota-se dois caminhos trilhados pelos rappers: primeiro, muitos cantores se renderam a indústria musical de massa para produzir suas músicas, e segundo, houveram aqueles MCs que decidiram seguir uma carreira artística independente.

Segundo Souza e Caracristi (2007) dentro do universo rap há uma infinidade de subgêneros, totalizando 25 atualmente, são eles: Gangsta Rap, New Jack Swing, G-Funk, Go-Go, Alternative Rap, Bass Music, East Coast Rap, Hardcore Rap, Jazz-Rap, Old School Rap, Quiet Storm, Southern Rap, West Coast Rap, Latin Rap, Pop-Rap, British Rap, Contemporary R&B, Dirty Rap, Foreign Language Rap, Party Rap, Underground Rap, Turntablism, Dirty South, Political Rap, Golden Age. Existem pesquisas que identificam até oitenta subgêneros, entretanto, que não são consolidados junto ao campo acadêmico.

Do mesmo modo que os DJs são relevantes no surgimento do Hip-Hop, os MCs também possuem extrema relevância para o desenvolvimento e propagação da cultura Hip-Hop e ao longo dos anos foi surgindo vários grupos e artistas nos EUA. Esse surgimento possui uma orientação geográfica, do lado leste de Nova York, surgiram: LL Cool J, Run-DMC, Eric B. e Rakim, Boogie Down Productions, Satl-n-Pepa, Beastie Boys, Public Enemy, De La Soul, A Tribe Called Quest, Queen Latifah, Wu-Tang Clan, Notorius B.I.G, Missy Elliott, Jay-Z, Nas Sean Combs, The Roots, The Fugees; Já na porção oeste da cidade, aparecem Ice-T, KRS-One, N.W.A (Niggaz Wit Attitudes), Tupac Shakur, Dr. Dre, Snoop Dogg e entre outros (ARRUDA, 2017). Esses são alguns nomes que surgiram na *Golden Era*.

Essa divisão entre costas oeste e leste, *West Coast and East Coast*, proposta por Arruda (2017) não foi por acaso, mas diz respeito à rivalidade existente entre os rappers destas regiões. Essa disputa começou em 1991 com a rejeição das empresas discográficas pelas produções dos artistas da costa Leste e a crescente popularidade dos rappers da costa Oeste. Neste sentido, houve uma reação protagonizada por artistas e fãs do movimento Hip-Hop tendo como personagens principais: o rapper Tupac Shakur, representante da Costa Oeste e da gravadora *Death Row*, e o rapper The Notorious B.I.G, oriundo da Costa Leste e representando a produtora *Bad Boy Records* (HIP-HOP..., 2016; UNSOLVED, 2018).

²⁶ Grupo formado por Chuck D, Flavor Flav, Professor Griff, Terminator X e DJ Lord.

Em relação aos protagonistas desta briga, em 1994, o rapper Tupac foi alvejado a tiros no estúdio da *Bad Boy Records* e culpou Notorious por saber que ele sofreria um atentado, mas não o avisou. Após este acontecimento, Notorious lançou uma canção com o título “*Who Shot Ya?*” (Quem atirou em você?) em que zomba de Tupac pelo ocorrido. Logo após sair da cadeia, Tupac lança duas músicas como resposta, esses tipos de canções são conhecidas no dialeto da cena como “*Diss*”, para Notorious, foram elas: “*Hit ‘Em Up*” (Acabo com eles) e “*2 of Amerikaz Most Wanted*”. Em resumo, essa rivalidade demonstrou ser comercial e pessoal e somente foi ter fim após os assassinatos de Tupac, em 1996, e Notorious B.I.G em 1997 (HIP-HOP..., 2016; UNSOLVED, 2018). Essa divisão entre Costa Leste e Costa Oeste no Hip-Hop americano e suas consequências, são minuciosamente retratadas nos documentários: “*Hip-Hop Evolution*” (2016) e “*Unsolved*” (2018), ambos disponíveis na plataforma *streaming* Netflix.

Além da divisão do gênero rap em subgêneros e por regiões geográficas, como visto anteriormente, houve outra divisão que se refere ao movimento em sua totalidade e o contexto histórico-temporal. Essa divisão segmenta o rap em *Old School* (Velha Escola), que se refere aos precursores do rap mundial, entre eles: Sugarhill Gang, Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash and Furious Five, Lovebug Starski, Eric B e Rakim, Beastie Boys, De la Soul, Ice Cube, KRS-One, Dr. Dre, Ice-T, Brother D, Captain Rapp, Grandmaster Caz, Coke la Rock, Run DMC e vários outros nomes, que marcaram o fim da década de 1970 e parte da década de 1980. No início as músicas tinham um caráter mais dançante e divertimento, mas logo muda-se o viés e os artistas buscam retratar em suas letras a realidade cotidiana nas periferias e tecer diversas denúncias a sociedade estadunidense e ao Estado, havendo uma dualidade nas composições (CONTADOR; FERREIRA, 1997).

A outra vertente, conhecida como *New School* (Nova Escola), faz referência aos rappers que emergiram na cena em meados da década de 1980 e atualmente, são eles: Public Enemy, The Notorious B.I.G, Tupac Shakur, Wu-Tang Clan, De La Soul, KRS-One, N.W.A, Eric Be Rakin, Snoop Dogg, The Fugees, 50 Cent, Jay-Z, Drake, Lauryn Hill, Wiz Khalifa, Nicki Minaj, Chris Brown, Post Malone, Cardi B, Travis Scott, Lil Nas X, Roddy Ricch, Lil Baby, Tyga, DaBaby e muitos outros. O que marcou o momento de transição entre a *Old School* e a *New School*, foi o crescente uso de todas as novas técnicas digitais disponíveis no universo musical (SILVA, 1998). Para Contador e Ferreira (1997) é polêmico definir esse marco histórico do rap que simboliza o fim da *Old School* e surgimento da *New School*.

Para alguns, a *old school* acaba com “*The Message*” de Grandmaster Flash and Furious Five [...]. Optamos pelo critério sonoro, ou seja, a *old school* acaba quando começa o reinado das novas tecnologias de gravação, em especial com o uso de sampler em grande escala. Ora isso acontece quando passamos, grosso modo, do *Raising Hell* dos Run DMC para o *It Takes A Nation of Millions To Hold Us Back* dos Public Enemy, o som do Hip-Hop adensa-se, evolui para uma complexidade sonora só possível devido ao uso das novas tecnologias digitais. Se em *Raising Hell* temos um som assente numa linha rítmica simples, no scratch e em poucos samples, transmitindo-nos uma textura algo simples ou minimalista. Com *It Takes A Nation of Millions To Hold Us Back* tudo se complexifica, da linha rítmica à enormidade de samples usados, dando a ideia de uma verdadeira muralha sonora altamente textualizada e pigmentada. Eis o que marca verdadeiramente a diferença entre a *old school* e a *new school* dos finais dos anos 80, por um lado a simplicidade sonora, por outro uma complexa amálgama de sons e influências sonoras. (CONTADOR; FERREIRA, 1997, 65-66 p.)

No período da *Golden Era* o movimento passa emergir em diversos países, esse fato foi possibilitado pelo impulso globalizante dos avanços comunicacionais. Resultando na soma de novos adeptos e na mundialização do gênero musical rap criando uma comunidade global. Passando a existir o rap brasileiro, francês, inglês, africano e japonês, mas uma única comunidade Hip-Hop como prega a Universal Zulu Nation. Bambaataa citado por Postali (2014) afirma gostar mais do rap feito no Brasil, Paris, África do Sul, Alemanha e outros, ao invés do que é desenvolvido nos EUA. Isso porque nestes países se mantém os ideais da cultura Hip-Hop em seu cerne com o caráter artístico, político e social, algo que foi distorcido e se distanciado no movimento estadunidense.

3.1. O Hip-Hop entra em cena: o discurso político-cultural chega ao Brasil por intermédio das rimas e batidas

A cultura Hip-Hop e, conseqüentemente, o rap após ganhar os guetos dos subúrbios norte-americanos, nos períodos de 1970 e 1980, logo se propagou rapidamente por todo o globo. Atingindo países da Europa, África, Ásia, Oceania e Américas Central e do Sul, neste último continente tem-se o Brasil que será tratado com detalhe nesta pesquisa. Segundo Macedo (2010) essa difusão se justifica pelo avanço da globalização, os papéis da indústria fonográfica e da mídia, que sustentaram a disseminação superando as fronteiras físicas estadunidenses e multiplicando seus adeptos.

Para Raibaud (2009) as práticas musicais são geo-indicadores da organização dos territórios, articulando com valores culturais, sociais e até mesmo com o sentimento de pertencimento dos sujeitos. A princípio, a música rap possui raízes e se associa as massas populares e marginalizadas, localizadas nas periferias das grandes metrópoles, por isso contém em suas letras críticas incisivas ao sistema social e político de cada localidade. Sendo

assim, a origem geográfica é bastante reinventada para compor as músicas resultando na promoção de uma conscientização e autoafirmação desses indivíduos diante da realidade local.

De acordo com Santos (2007), apesar de ter se originário com os negros afroamericanos, o Hip-Hop se trata de uma manifestação plural no que tange o ponto de vista étnico e artístico. Tal fato vem sendo confirmado desde sua criação, no movimento de diáspora africana, nos intercâmbios culturais e musicais, e a participação de imigrantes latinos (jamaicanos, porto riquenhos, caribenhos, mexicanos e outros). Ademais, na construção histórica desta cultura, é possível notar que no decorrer da difusão do Hip-Hop ocorreu a apropriação por uma diversidade de grupos étnicos e até pertencentes a classes sociais mais abastadas.

No caso específico do Brasil, o Hip-Hop chega ao país entre as décadas de 1970 e 80 em um período repressivo marcado pela ditadura civil-militar, uma estagnação econômica e, consequente, aumento da dívida externa devido à crise. Essa época ficou conhecida como “década perdida” (BORRI, 2015). Em meio a este momento, para Félix (2005) citado por Turra Neto (2013) era notório a emergência de uma autoafirmação do povo negro no ambiente urbano justificado pelo regime autoritário instaurado que cerceava a liberdade individual e, prioritariamente, reprimia as minorias (negros, homossexuais e pobres).

Perante a realidade brasileira, os movimentos civis e líderes negros nos EUA e, conjuntamente, a cultura Hip-Hop dispuseram informações que serviram de base inspiratória para os movimentos sociais brasileiros lutassem e reivindicassem por seus direitos básicos e liberdade de expressão. Assim, mesmo com a apropriação de elementos da articulação política afro americana e da cultura Hip-Hop estadunidense, no Brasil o Hip-Hop passa por um processo de ressignificação e têm assim novas características nas artes, como no graffiti, na dança e na música, a fim de ser um instrumento mais adequado as particularidades nacionais e as demandas de luta social sendo o rap como porta-voz desse povo. Para Silva (1998) um exemplo dessa ressignificação se trata da associação dos populares repentinos advindos do nordeste brasileiro ao rap.

Após esse panorama já se notava a permeabilidade da cultura internacional nas grandes cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, em que os brasileiros já experimentavam os ritmos afros americanos nos bailes que ficaram conhecidos como “Bailes Black’s”, “Bailes da Pesada” e “Black Power”, que reunia cerca de 10 mil participantes e eram embalados pelo

funk e o *soul* (BORRI, 2015; PIMENTEL, 1997). Além disso, a juventude já ouvia os raps estadunidenses e criavam coreografias com base no *break dance*, devido a um intercâmbio cultural promovido por indivíduos (brasileiros ou não) advindos dos EUA e, também, graças à divulgação dos discos e clipes que introduziam os primeiros traços do Hip-Hop.

Mais especificamente foi na década de 1980 que houve a primeira manifestação da cultura Hip-Hop em território nacional. De acordo com vários autores, foram dois elementos do Hip-Hop que se difundiram, primeiramente, por meio da televisão e cinema com alguns filmes e clipes, como: *Wild Style*, *Style Wars*, *Beat Street* e *Breakin*, foram o *break dance* e o graffiti que ganharam as ruas brasileiras (MACEDO, 2010; GOMES, 2012). Sendo assim, nos idos dos anos de 1980 o Hip-Hop surge em São Paulo, naquela época os jovens de diversas regiões da cidade, em sua maioria de periferias, embarcavam no metrô e seguiam para o centro da cidade rumo a Galeria 24 de Maio, conhecida popularmente como Galeria do Rock, e a Estação São Bento com a finalidade de se reunir para ouvir as músicas vindas do Bronx, grafitar e praticarem passos de dança (ARRUDA, 2017). Para Santos (2007) e diversos estudiosos a Estação São Bento é considerada o território fundador da cultura Hip-Hop nacional.

Desta maneira a cultura ganha notoriedade, inicialmente, com a *break dance*, tendo seu período de efervescência entre os anos de 1982 a 1985 em que supera as telas e chega às ruas com os coletivos e as disputas de dança. Um dos principais representantes e precursores da dança de rua, e do Hip-Hop em si, foi Nelson Triunfo com seu grupo *Funk CIA* (1979), suas apresentações aconteciam na discoteca *Fantasy*, no bairro de Moema, e anos mais tarde passaram a se apresentar nas ruas a fim de retomar as origens da cultura Hip-Hop (PIMENTEL, 1997; GOMES, 2008). Segundo Gomes (2012) Triunfo é considerado o “pai” do Hip-Hop brasileiro. Outro destaque se faz para o grupo de Back Spin Crew (BSC) de 1985 que surgiu, também, na Estação São Bento a partir dos encontros entre os amantes da cultura Hip-Hop e das batalhas de dança de rua. E a Back Spin e seus membros são um dos poucos grupos, daquela época, que resistem atualmente tendo completado 35 anos de atividade, em 2020. Há outros grupos de *break dance*, como por exemplo: Street Warriors; Dragon Break; Furious Break; Fantastic Duo e entre outros.

Neste sentido, o local escolhido para os encontros, treinos e apresentação dos *crews*²⁷ de *break* foi a Estação São Bento considerada por Silva (1998) “o espaço do break na cidade”, havia uma facilidade de acesso e no local havia uma estrutura propícia para a prática artística da dança devido aos grandes espaços abertos e o piso. Além do mais, tinha-se um reconhecimento formal do poder público e a autorização da Companhia de Metrô de São Paulo para a apropriação cultural do espaço. Contudo a Estação já era ocupada por punks e skatistas e isso resultou em um estranho e até conflitos entre os integrantes desses grupos com os Hip-Hoppers, mas, que posteriormente foi solucionado garantindo a interação harmônica entre essas tribos urbanas (LEAL, 2007).

Concomitantemente e em consequência a notoriedade do *break* começa a surgir diversos DJs e rappers que comandavam festas e criaram músicas, essas que serviram de trilhas sonoras para as performances dos *b-boys* e das *b-girls*, são exemplos de artistas que surgiram nessa época: Black Junior's, Buffalo Girls, Baby Face, Villa Box e DJs Pepeu e Mike (30 ANOS..., 2018). E em 1983 surge o primeiro programa rádio denominado *Estúdio 33*, lançado pela equipe independente Chic Show²⁸ e reproduzido pela rádio Band FM (SP), que tinha uma programação totalmente voltada para a cultura Hip-Hop e que divulgava os raps produzidos nacionalmente (LEAL, 2007).

Retomando a ideia de locais apropriados pelo Hip-Hop e seus elementos tem-se outro lugar ocupado e territorializado por integrantes da cultura se trata da Praça Roosevelt. A escolha desse espaço foi feita pelos *rappers*, devido ao fato de se sentirem limitados no antigo local, Estação São Bento, pois havia predominância dos dançarinos de *break* e uma dificuldade de aceitação que gerou desavenças entre os integrantes do próprio movimento. Desta maneira, após a fragmentação dos grupos, os rappers se apropriaram desse novo espaço para praticarem sua arte e promover batalhas de rimas (SILVA, 1998; SANTOS, 2007).

Na visão de Santos (2007), essa mudança territorial foi de suma importância para o Hip-Hop paulista e, conseqüentemente, brasileiro no que tange os aspectos políticos da cultura. Pois neste momento as causas sociais e políticas raciais se tornaram prioritárias e passaram a ser tratadas incessantemente nas músicas. Algo que anteriormente não era expresso nas letras porque o que era produzido objetivava um fim mais dançante, romântico e de sátira que entoava nos bailes e utilizadas pelos dançarinos nas apresentações de *break*,

²⁷ Se tratam dos grupos de dança pertencentes à cultura Hip-Hop. Algumas *crews* da época, são: Street Warriors, Back Spin, Nação Zulu, Dragon Break e Crazy Crew (LEAL, 2007)

²⁸ Equipe pioneira na organização dos bailes blacks.

como dito anteriormente. Esse processo ocorreu nos idos da segunda metade dos anos de 1980 e, como consequência, provocou um levante entre os integrantes da cultura para se articularem de forma mais pragmática.

Em início, o movimento Hip-Hop se congregava ocupando as ruas e praças da cidade paulistana para promoção do encontro, lazer e disseminação da cultura negra de rua com um propósito de entreterimento. Logo com o passar dos anos, entre o final da década de 1980 e início de 1990, o movimento se vê na necessidade de se instituir de maneira mais sistematizada e orgânica. Foi nesse sentido que o rap ganha *status* de maior representação dentro da cultura Hip-Hop, pois de acordo com Silva (1998) e Santos (2007) foram os integrantes rappers que se encontravam na Praça Roosevelt que tiveram a ideia de criar as “*posses*”²⁹ e, assim, fortalecer os movimentos organizados para garantir representatividade político-social e dando ênfase nas características do Hip-Hop, essas já ressaltadas por Bambaataa ao criar a Zulu Nation.

Essa organização só se tornou possível somente após o fim do período da ditadura civil-militar (1964-85) e com a redemocratização que permitiu o fortalecimento dos movimentos sociais. E foi graças à contribuição do Geledés – Instituto da Mulher Negra e o Movimento Negro Unificado (MNU) e que foi concretizado a criação de diversas *posses* pela cidade de São Paulo, por exemplo: Aliança Negra, primeira posse de periferia criada no extremo leste paulistano na Companhia Metropolitana de Habitação de São Paulo (COHAB) – Cidade Tiradentes em 1988; Conceitos de Rua, na Zona Sul; e o Sindicato Negro, na região central. E, também, ocorreu a fundação do Movimento Hip-Hop Organizado (MH2O) (SANTOS, 2007; TEPERMAN, 2015). As *posses* possuíam uma localização geográfica específica se concentrando, prioritariamente, nas periferias e regiões marginalizadas que sofriam com problemas sociais de violência e precariedade de políticas públicas devido à ausência do Estado.

Já em relação à musicalidade do rap, segundo Leal (2007) é lançado em 1987 o primeiro álbum de rap nacional, em vinil, como resultado de um concurso musical da gravadora Kaskatas que gravou as músicas dos artistas selecionados e obra foi intitulada “*A ousadia do rap*”. Contudo, para Silva (1998) a gravação do primeiro rap paulistano é atribuída aos DJs Pepeu e Mike que em 1986 lançou a música com o título “*Sebastian Boys*

²⁹ As *posses* são associações locais que reúnem os três elementos do Hip-Hop – *break*, rap e grafite – e tem como objetivo, *grosso modo*, promover a divulgação dos mesmos, bem como desenvolver trabalhos sociais e políticos junto às comunidades onde estão inseridas (SANTOS, 2007, p. 59)

Rap” que veio a compôr o compacto “*Remixou? Dançou!*” no ano seguinte. No entanto, de acordo com Santos (2007) considera-se o “Melô do Tagarela” como a primeira canção rap escutada nacionalmente em 1979 mesmo ano de estreia do grupo *Sugarhill Gang* com a canção *Rapper’s Delight* nos EUA. E, para além, segundo o cantor Emicida em entrevista concedida à Roda Viva, programa da TV Cultura, considera que a raiz do rap nacional se relaciona com o samba devido sua levada rítmica e arranjos.

A minha rítmica [...] ela é centrada no tipo de poesia que eu escutei durante a minha vida inteira que é o samba. A música rap entra nisso e eu sempre entendo a música rap, e nisso os americanos querem morrer quando eu falo esse barato, porque eles falam assim: “como assim o bagulho começou nos Estados Unidos!” Só que mano, desculpa parça, pra mim o rap é só um fruto do que o samba já estava produzindo entendeu? A música falada em cima de uma batida é uma coisa que o samba já vinha produzindo. Tanto que o “*deixe que diga*” do Jair Rodrigues antecede o 73 do Grandmaster Flash, sacou? (RODA VIVA - EMICIDA, 2020, trecho transcrito pelo autor)

O cantor faz referência a canção “*Deixa isso pra lá*” composta por Jair Rodrigues em 1964 e que muito se assemelha a rítmica do rap. Percebe-se que não há um consenso entre os autores acerca da primeira manifestação musical, em contexto nacional, da cultura Hip-Hop. Com tudo, tais produções ganharam notoriedade junto aos apreciadores do gênero, mas, não teve muito espaço na indústria fonográfica e sendo lançado por gravadoras independentes.

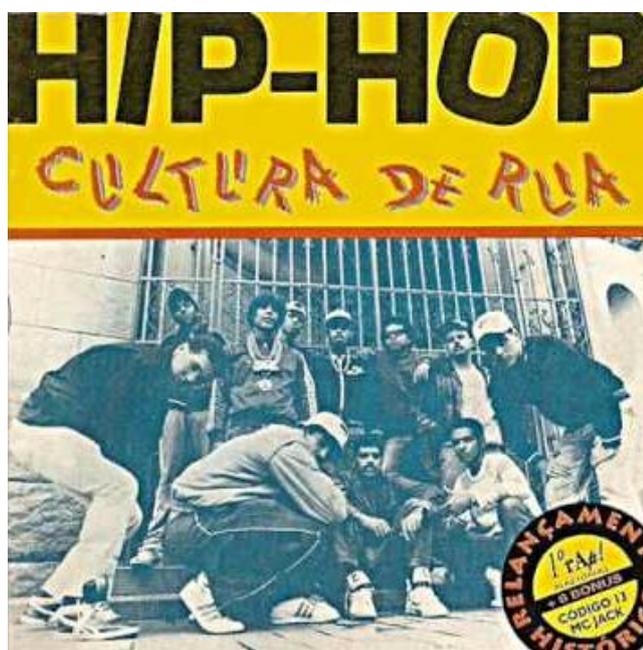
Quadro 4 – Registros fonográficos lançados entre 1986 até 1990

Ano	Discos	Rappers	Distribuidora
1986	Sebastian Boys Rap	Pepeu e Mike	Versão fita/ Bandeirantes
1987	Remixou? Dançou!	Coletânea	CBS
	Ousadia do Rap	Coletânea	Kaskatas
1988	Hip-Hop Cultura de Rua	Coletânea	Eldorado
	O Som das Ruas	Coletânea	Chic Show
	Hip Rap Hop	Hip Rap Hop	Região Abissal
	Situation Rap	General G	FAT Records
1989	Código 13/ MC Jack	Código 13 e MC Jack	Eldorado
	The Best Beat of Rap	Coletânea	Kaskatas
	The Culture of Rap	Pepeu	Kaskatas
	Tudo Está Caro	Black Juniors	Chic Show
	Pergunte a Quem Conhece	Thaíde e DJ Hum	Eldorado
	Consciência Black	Consciência Black	Zimbabwe
1990	Ritmo Amor e Poesia	Sampa Crew	Kaskatas
	Hip-Hop na Veia - A Resposta	Thaíde e DJ Hum	Eldorado
	P. de Pepeu	Pepeu e DJ Cuca	TNT Records
	Equipe Gallotte	Coletânea	FAT Records

Fonte: Adaptado de Silva (1998).

Apesar de não terem muito espaço na grande indústria musical do país, foram essas produções musicais mencionadas acima que impulsionaram o gênero rap estimulando o surgimento de diversos artistas e grupos, como: Região Abissal, Ndee Naldinho, Thaíde e Dj Hum, Código 13, MC Jack, O credo e outros. Alguns destes artistas supracitados, Thaíde e DJ Hum, O credo, Código 13 e MC Jack, lançaram a coletânea “*Hip-Hop Cultura de Rua*” (1988) sendo a primeira lançada no Brasil pelo selo Paralelo da gravadora Eldorado e que foi um marco para a cultura Hip-Hop (ARRUDA, 2017; POSTALI, 2014; 30 ANOS..., 2018b).

Figura 9 – Coletânea Hip-Hop Cultura de Rua (1988)



Fonte: Jefferson Ferreira (2018).

Um ano depois é lançado o disco “*Consciência Black, Vol. 1*” (1989) que promoveu a estreia de vários novos rappers, assim como foi em “*Hip-Hop Cultura de Rua*”, que vieram a se tornar referências atemporais do rap nacional. Este disco merece destaque, pois surge na cena do rap à primeira MC mulher: Sharylaine, integrante do grupo Rap Girls (1986), e, também, alavancou as carreiras de Mano Brown com sua composição “Pânico na Zona Sul” e KL Jay e Edi Rock com a música “Tempos difíceis”. Esses três artistas que anos mais tarde vieram a formar o grupo Racionais MCs contando, também, com o rapper Ice Blue.

O grupo Racionais MCs surge nos idos dos anos 1990 numa época bastante violenta do país marcada por uma série de sucessivos episódios trágicos de violência policial como o massacre do Carandiru e a chacina da Candelária. O disco “*Sobrevivendo no inferno*” (1997) tem como plano de fundo essa realidade brasileira e, assim, Racionais MCs emerge como um dos principais fenômenos culturais do país cumprindo a verdadeira missão do rap, enquanto

ferramenta musical e política, de apresentar a realidade do cotidiano periférico e demonstrar a periferia enquanto potência (RACIONAIS MCS, 2018).

Outro marco na história do Hip-Hop nacional foi a primeira apresentação do grupo Public Enemy no território nacional, no ginásio do Ibirapuera em São Paulo, no ano de 1991. O grupo trouxe para o público brasileiro suas rimas ácidas com teor contestatório e engajado permeado por uma pesada batida sonora comandada pelo DJ Lord. O Public Enemy possui um reconhecimento mundial, devido aos lançamentos dos essenciais *"It Takes a Nation of Millions to Hold us Back"* (88) e *"Fear of a Black Planet"* (90), sendo referência para os rappers de todo o mundo. Após esse show se tornou evidente a influência do grupo para com a mudança lírica ocorrida no conteúdo rap produzido nacionalmente. De acordo com Silva (1998) os integrantes do Public Enemy chegaram a visitar a Praça Roosevelt promovendo um intercâmbio cultural entre os jovens rappers paulistanos e seus ídolos³⁰ e, além disso, promoveu um grande encontro entre os artistas de diversas localidades, oriundos da capital e outras regiões, algo inédito para a cultura de rua.

Mediante ao sucesso estrondoso da primeira apresentação, o grupo voltou ao Brasil para realizar outros shows nos anos de 2003, 2011 e 2014. Em entrevista a concedida à Folha de São Paulo, em 2003, Chuck D fala sobre a experiência do show de 1991: *"Gostei muito da apresentação e do clima das pessoas daí. O público realmente conhece e aprecia Hip-Hop. E a luta dos negros no Brasil é parecida com a dos negros nos EUA, embora praticada de formas diferentes. Mas aí ainda há mais mistura do que nos Estados Unidos"* – relatou o vocalista (NEY, 2003).

Figura 10 - Grupo Public Enemy e Card Acess do show de 1991



Fonte: DJ Ric (2010).

³⁰ Vídeo que retrata o grupo Public Enemy visitando uma favela em Santo Amaro, na zona Sul de São Paulo, no ano de 1991. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=urllrRfbLd4>

Como foi dito entre as décadas de 1970/80 houve as primeiras manifestações artísticas da cultural Hip-Hop em território nacional, mas, os precursores da vertente musical só surgiram de modo muito incipiente na segunda metade da década de 1980 e muitos deles ainda se mantêm em atividade junto à cena rap. Esse período de surgimento do gênero nacionalmente se assemelha ao de transição do rap *Old School* para a *New School* ocorrido nos EUA. Em suma, foi somente na década de 1990 que os rappers nacionais adquiriram certa ascensão e passando a ter notoriedade artística juntos as grandes gravadoras e produtoras musicais produzindo conteúdos do gênero, como por exemplo: shows, clipes e discos, pois perceberam que o rap se mostrava um nicho musical em evolução e lucrativo para o mercado fonográfico. Além disso, o rap também conquistou espaços nas mídias com *setlists* e entrevistas voltadas ao gênero, em especial junto às rádios comunitárias, havendo programações voltadas 100% para o gênero.

Com essa promoção do gênero rap junto às gravadoras e produtoras têm-se como resultado o exponencial aumento no número de apreciadores dessa musicalidade e, conseqüentemente, de novos adeptos para a cultura Hip-Hop. Superando o público majoritariamente de jovens negros e periféricos e aderindo, também, um público branco³¹ e até classes sociais mais abastadas promovendo uma diversidade em relação aos seguidores da cultura. Tal fato já havia ocorrido anos atrás nos EUA e será tratado detalhadamente adiante ao abordar os subgêneros do rap nacional. No mais, o perfil etário dos seguidores se mantém semelhante, prioritariamente a juventude.

Ainda se tratando do surgimento e difusão do Hip-Hop em terras brasileiras. Neste período de 1990 com base no gênero musical, é possível notar que a centralidade da metrópole paulistana passa a ser superadas, sendo reconhecidas outras cenas Hip-Hop constituídas por rappers, DJs, dançarinos e grafiteiros, em diversas outras regiões e Estados do país. Cabe ressaltar que tais cenas já coexistiam, sendo contemporâneas a cena de São Paulo, entretanto não receberam a mesma visibilidade dada a metrópole paulistana. O gênero rap é tido como o principal mecanismo para o espraiamento e profusão da cultura, devido sua facilidade de disseminação, viabilizando as cenas de Brasília, Bahia, Minas Gerais, Porto Alegre e outros Estados.

Assim como nos Estados Unidos, ocorreu à divisão do gênero entre a *Old School* e a *New School*, a Velha e Nova Escola, respectivamente, o mesmo aconteceu artisticamente

³¹ Diz respeito à raça e ao colorismo do público.

entre os rappers do Brasil. Para Macedo (2011) a velha escola se trata dos artistas que participaram das primeiras manifestações da cultura Hip-Hop em território nacional, entre as décadas de 1980 e 1990, e a Nova Escola é representada pelos artistas surgiram à partir da década de 2000 e aos anos atuais.

Alguns representantes da Velha Escola do rap brasileiro são: Thaíde e DJ Hum, Racionais MCs, Rappin' Hood, Dina Di, GOG, 509E, Sabotage, Defensores do Movimento Negro - DMN, MT Bronx, Realidade Cruel, Ndee Naldinho, Face Cruel, MV Bill, Dexter Oitavo Anjo, Dina Di, Criolo, Max B.O., Pregador Luo, RAPadura Xique-Chico, Marcelo D2, BNegão, Speed Freaks, Black Alien & Speed, Pentágono, Quinto Andar, Câmbio Negro, RZO, Gabriel O Pensador, Planet Hemp³², Kamau, Slim Rimografia, Facção Central e muitos outros. Tais nomes elencados são, em sua maioria, que ganharam notoriedade junto ao mercado fonográfico da época e ao fazer um breve levantamento desses artistas nota-se que possuem origem na região sudeste do país verificando a centralidade geográfica do movimento. No entanto, Lélis (2011) ressaltar que havia rap sendo produzido por todo o Brasil e em cada lugar com características singulares, permeadas de regionalismos e originalidade.

Após os anos 2000, ocorreu um *boom* no contexto artístico do rap e muitos nomes surgiram na cena, passando a ter evidência artistas de diversas localidades do país e assim superando as fronteiras da centralidade sudeste. Tal fato foi possível devido ao avanço da internet e plataformas digitais (como por exemplo: Youtube, Spotify, Apple Music e Deezer) que romperam com o monopólio da indústria fonográfica e facilitou a propagação da arte de rua da música rap. Dentre os artistas que lançados, foram elencados: Djonga, Emicida, Rodrigo Ogi, Rincon Sapiência, Hot e Oreia, Coruja BC1, Haikaiss, Rael da Rima, BK', Sain, Akira Presidente, Don L, Flora Matos, Bivolt, Negra Li, Clara Lima, Fenda, Barbara Sweet, Laura Sette, Karol Conka, Flávio Renegado, Filipe Ret, Rashid, Rico Dalasam, Renan Inquérito, MC Marechal, Terra Preta, Projota, Froid, Baco Exu do Blues, Nill, Shawlin, Rap Plus Size, Zudzilla, Diomedes Chinaski e muitos outros nomes.

Em relação ao rap brasileiro e aos subgêneros expoentes em muito se assemelha aos criados pelos percursos do cenário internacional, algo já descrito anteriormente, nota-se algumas peculiaridades (SOUZA; CARACRISTI, 2007). As músicas que mantêm a

³² Grupo de Hardcore que experimentavam a mistura do punk com o rap. Possuindo a formação inicial composta por Bacalhau, Skunk, Apollo 9, Negalê, Daniel Ganjaman, Seu Jorge, Zé Gonzales, Rafael Crespo, Jacksom, Marcelo D2, BNegão, Black Alien.

característica crítica de relatar a vida cotidiana e denunciar os problemas, algo que remete aos *raps* produzidos pela “*Old school*” estadunidense (por exemplo: Captain Rapp, Coke la Rock e Run DMC) e a “Velha Escola” nacional (como por exemplo: Racionais MCs, Rappin’ Hood, Sabotage e Dina Di), esses rappers são enquadrados nos subgêneros denominados “Gangsta Rap” ou “Rap Consciente”, abordando temas emergentes da realidade urbana em suas rimas. Um exemplo respeitável desta vertente é o grupo Racionais MCs com os celebres álbuns “Raio X do Brasil”, de 1993, e “Sobrevivendo no Inferno”, de 1997, e todos os demais produzidos pelo grupo expõe de certa maneira essa característica política revolucionária da arte. Um exemplo clássico de um rap enquanto ferramenta de denúncia a injustiça social é a famosa música ‘Capítulo 4, Versículo 3’

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial/ A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras/ Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros/ A cada 4 horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo/ Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente/ Minha intenção é ruim, esvazia o lugar/ Eu tô em cima, eu tô afim, um, dois pra atirar/ Eu sou bem pior do que você tá vendo/ O preto aqui não tem dó, é 100% veneno/ A primeira faz bum, a segunda faz tá/ Eu tenho uma missão e não vou parar/ Meu estilo é pesado e faz tremer o chão/ Minha palavra vale um tiro e eu tenho muita munição/ Na queda ou na ascensão, minha atitude vai além/ E tenho disposição pro mal e pro bem (RACIONAIS MCS, 1997, CAPÍTULO 4, VERSÍCULO 3)

Outra vertente do rap que vem adquirindo cada vez mais ouvintes, aqui retoma-se a ideia de aceitação de seguidores brancos provenientes de classes média e alta, diz respeito ao conteúdo produzido por alguns rappers que se enquadram a “Nova Escola” do rap nacional. Esses cantores por iniciarem suas carreiras após os anos 2000, já adentraram ao universo do rap permeado de novas tecnologias sonoras e de produção, lançando mão de uma infinidade de possibilidades de criação. Desta maneira, vários artistas se enveredaram em subgêneros como: Trap, esse se trata de um estilo instrumental que faz o emprego de sintetizadores e graves pesados, e o Funk Melody, subgênero que retoma o ritmo dançante dos famosos “Bailes Black”, são breves exemplos. Neste sentido esses subgêneros chamaram atenção e conquistou esse novo público, anteriormente citado, e até para além dos membros da cultura Hip-Hop porque traziam arranjos inovadores e dançantes. Sendo assim deixa-se em segundo plano a característica subversiva das rimas.

Algo que garante uma singular originalidade ao rap produzido no Brasil, diz respeito às diversas experimentações feitas nas rítmicas e arranjos, da música em si, nas quais os rappers promovem a união das rimas com elementos e ritmos provenientes dos mais diversos gêneros musicais nacionais e internacionais, como por exemplo: Rap com Samba, de Marcelo

D2, Emicida e Criolo; Rap com Repente, de RAPadura Xique-Chico; Rap com Reggae, de Rael da Rima e Msário; Rap com Rock, de Planet Hemp; Rap com Música Popular Brasileira (MPB), de Criolo e Emicida; e entre outras combinações³³.

Neste sentido compreende-se que no processo de introdução do gênero rap, por meio do Hip-Hop, o campo artístico brasileiro para sua formulação dispôs de referências advindas internacionalmente. Contudo, logo, o rap nacional sempre se apresentou bastante receptivo às novas roupagens sonoras, garantido assim uma originalidade e popularidade no contexto artístico-musical brasileiro resultando em uma considerável ascensão ao longo do tempo e sem perder sua essência de luta e criticidade.

3.2. A cena Hip-Hop belo-horizontina: das batalhas de rimas que se tornou uma “Família de Rua”

Tendo esse panorama do surgimento e crescimento da cultura Hip-Hop, em especial o rap, em âmbito mundial e nacional servirá de base para tratar da cena belo-horizontina. Cabe se aprofundar na espacialidade tema deste estudo, a cidade de Belo Horizonte, discorrendo sobre surgimento, formação e historicidade do movimento rap a fim de compreender como se deu a apropriação dos espaços urbanos conjuntamente com os desafios postos, social e politicamente, e como estes foram enfrentados pela juventude negra e periférica. Para a construção deste capítulo tem-se como base texto do pesquisador e professor Juarez Dayrell (2001; 2005) que possui uma vasta contribuição acerca desta temática. Pois, até então, não havia referências sobre a história do rap em BH junto ao campo acadêmico e o autor foi o pioneiro ao sistematizar sobre a historicidade do rap belo-horizontino.

A cena Hip-Hop belo-horizontina, em si, se iniciou nos idos dos anos de 1980 com a chegada do *soul music* pelas ondas do rádio e dos “*Bailes Black*” que já haviam estourado nas periferias das grandes metrópoles (São Paulo e Rio de Janeiro) do país. A dinâmica de fundação da cultura Hip-Hop em BH muito se assemelha ao ocorrido em escala nacional, mas, tendo em seu decurso peculiaridades locais.

Neste sentido, uma das principais peculiaridades locais, a música rap inicia sua trajetória em conjunto com o funk sendo frutos dos bailes que eram realizados na época em quadras esportivas, salões de dança e escolas públicas das periferias da capital mineira

³³ Para mais aprofundamentos acerca dos subgêneros e experimentações com outros gêneros musicais. Veja a plataforma da Genius, uma das maiores produtoras de conteúdo do movimento Hip-Hop e do gênero rap no mundo, no link: < <https://genius.com/Genius-brasil-os-diferentes-tipos-de-rap-nacional-annotated>> Acesso em: 10 mar. 2020.

(DAYRELL, 2001; 2005). Os gêneros estiveram lado a lado, inicialmente, porque ambos são identificados como oriundos da *black music*. Em relação aos locais onde eram realizados os bailes, Dayrell (2005) localiza as famosas Quadras do Vilarinho, na região de Venda Nova, e na quadra do Chiodi, no Bairro Industrial. Esses foram os primeiros espaços ocupados pela juventude negra na cidade para expressar as musicalidades afro americanas do *soul*, *disco music*, *jazz*, *funky* e *rhythm and blues*. No que diz respeito às Quadras do Vilarinho, essas exerceram uma importante função artística-cultural com os bailes que aconteciam desde 1980 e até pouco tempo atrás, embalados, prioritariamente, pela *black music* (nos anos 80 e 90) e pelo gênero funk (desde o início dos anos 2000) com atrações locais e nacionais.

Outros espaços famosos ocupados pela *black music* na capital mineira e que contribuíram na propagação da cultura negra, são: o Máscara Negra, famosa danceteria localizada na rua Curitiba no bairro Centro; o Baile da Saudade, realizado no bar e danceteria Zeppelin em Venda Nova; e o Quarteirão do Soul, no centro da cidade (ALMEIDA, 2016)³⁴. Tais bailes já aconteciam no final da década de 1970 ganhando notoriedade em 1980 e alguns desses ainda se mantêm em plena atividade atualmente, como por exemplo: o Quarteirão do Soul, com o objetivo principal de promoção da arte negra e o entretenimento com a música e a dança. E, além disso, foram basilares para constituição do rap belo-horizontino.

Segundo Dayrell (2005, p. 51) inicialmente a história do funk e do rap tiveram uma convivência pacífica até começo dos anos de 1990 e, logo após, veio à ruptura dos gêneros. Essa separação foi provocada por causa da finalidade musical que os grupos almejavam, enquanto os adeptos ao funk simpatizavam em produzir um som mais dançante e despojado com a finalidade de lazer, divertimento e animar os bailes. Já os seguidores do Hip-Hop se destinaram a desenvolver um som, menos dançante, permeado de lírica com uma proposta mais radical objetivando um manifesto sobre a realidade social. Assim Dayrell (2005, p. 51) apoiado em Herschmann (2000) definiu como “alienados”, os integrantes do funk, e “engajados”, os jovens do rap.

Essa radicalização foi o resultado de uma tomada de consciência progressiva das propostas do movimento Hip-Hop, tanto por parte dos breakers quanto por parte dos rappers, que passaram a se sentir membros de um mesmo movimento. E ocorreu a partir do acesso a diversas fontes de informações, como filmes, revistas e vídeos importados, e discos de rap nacionais e americanos. [...] Os depoimentos enfatizam uma influência maior dos grupos americanos do que aqueles de São Paulo que já despontavam no cenário nacional, o que revela uma integração desses jovens com um circuito de informações cada vez mais globalizado. (DAYRELL, 2005, p. 51-52)

³⁴ Para adentrar mais profundamente sobre a temática Black Soul em BH, assista ao documentário “BH Soul – A Cultura Black de BH” (2010) dirigido por Tomás Amaral.

Ressalta-se que tal categorização proposta por Herschmann (2000) e reforçada por Dayrell (2005), em que caracteriza os funkeiros como sujeitos alienados, é algo bastante melindroso e errôneo ao limitar a análise estritamente a lírica e sonoridade. Isso porque o gênero funk, assim como o rap, emerge no seio das periferias como uma manifestação artística de caráter contra-hegemônico possuindo ideologicamente a finalidade cultural e político-social de constestação ao poder vigente e denúncia das mazelas sociais.

Com tudo, após tecer tal crítica, é a partir desse momento de ruptura que o texto irá tratar mais especificamente da historicidade do rap belo-horizontino. Da mesma forma que ocorreu em São Paulo, a primeira manifestação da cultura Hip-Hop em BH se deu por meio do *break dance* que chegou pela mídia com videoclipes, filmes e novelas, como por exemplo: a abertura da novela *Partido Alto* da TV Globo, e logo tomou as ruas e pistas de dança das periferias e bailes locais. Segundo Dayrell (2005) foi graças aos jovens performáticos da dança que se criaram grupos, denominadas gangues, e à partir deles que a cultura de rua tomou forma. Entre essas gangues, o autor faz referência aos pioneiros: *Prefixo T*, *Divisão de Apoio* e *Processo Hip-Hop*, que uniam as manifestações artísticas do *break* e do rap em suas apresentações. Ademais, de acordo com Buzatti (2016) há *b-boys* que foram pioneiros do Hip-Hop em BH, entre eles destaca-se: DJ Roger Dee, DJ Joseph e Eduardo Sô.

Nesse período da história, em que o *break* era a febre entre a juventude periférica e o principal elemento representativo do movimento Hip-Hop, percebe-se práticas de ocupação do espaço urbano constituindo os primórdios dos territórios da cena Hip-Hop local. Remetendo a algo que já havia ocorrido em São Paulo, com a Estação São Bento, Praça Roosevelt e a Galeria 24 de Maio, e na capital mineira com a galera do *soul music*. Em relação aos espaços, em sua maioria, se localizavam na região central da cidade, pois são pontos que garantiam uma facilidade de acesso e visibilidade. Entre esses locais públicos ocupados, Dayrell (2005, p. 50) explicita: “Savassi, região comercial da classe média alta; Saguão do Palomar, edifício que funcionava uma escola na área central; Coreto da Praça da Liberdade; e o Terminal Turístico Juscelino Kubitschek (Terminal JK), no centro”. Desta maneira, a apropriação da juventude negra e periférica simbolizou a ressignificação desses espaços até então renegados as minorias.

Ainda no que diz aos espaços destinados a divulgação da cultura Hip-Hop, além das ocupações para fins de expressões artísticas citadas por Dayrell, em entrevista concedida ao Jornal O Tempo (2016) Radical Tee se lembra de uma delas: a Loja Black & White,

importante na história do grupo, era a única dedicada ao movimento em BH na época. “*Eles tinham vários selos e um deles fez o convite para a gente gravar. Então, lançamos ‘Seja Mais Um’, em 1995, que tem produção do DJ A Coisa, outra figura muito importante para o Hip-Hop na cidade*”, conta o rapper integrante do grupo Retrato Radical.

Em entrevista com o rapper Radical Tee, o artista esclarece que esse foi o primeiro álbum “Seja Mais Um”, composto por oito faixas, produzido em vinil e lançado por um grupo de rap belo-horizontino. Além disso, Radical complementa que anos antes foi lançada a coletânea “Fábrica de Ritmos” (1992) composta por músicas de rap e funk sendo produzida pelos DJ A Coisa e DJ Joseph, importantes precursores da cena local, e lançado pelo selo independente da Black & White.

Devido ao fato de um mercado, ainda, muito restrito em BH por causa da precariedade na produção musical e a pouca adesão por parte do público local deste estilo musical (rap). Sendo assim tem-se a loja Black & White, Barbosa (2010) complementa que a loja se trata de um fruto do esforço de artistas e integrantes do movimento Hip-Hop em se organizar e garantir uma representatividade junto ao cenário cultural da cidade, que serviu de lugar para venda de discos e produtos referente à cultura de rua e, também, tinha a função de produtora musical.

Como descrito anteriormente, os primeiros rappers belo-horizontinos foram surgir por intermédio do *break dance* e, não obstante, esse estilo de dança também serviu base para os grafiteiros e DJs se lançarem na cena local. De acordo com Dayrell (2005) muitos desses já eram dançarinos e incorporaram as outras vertentes artísticas da cultura Hip-Hop. Foi nesse momento que o movimento Hip-Hop belo-horizontino passa a garantir uma unidade com a junção dos quatro elementos (MC – rapper; DJ; graffiti e *break dance*) e nas palavras de Dayrell (2005, p. 53) “*cria-se a consciência de um grupo com uma identidade construída tendo como eixo a questão da negritude*”.

Em relação ao rap, a primeira demonstração pública de rap em BH é creditado a Flávio Pereira, dançarino da Break Crazy, sendo assim reconhecido como o primeiro rapper da cidade. O DJ Roger Dee, em entrevista concedida a Deff (2016) do Jornal O Beltrano, explica como foi essa apresentação: “*Foi em uma festa da revista “Dançar”. O pessoal da Break Crazy convidou todo mundo. O Flávio subiu no palco fazendo beatbox (técnica em que se imita os sons de uma bateria com a boca). As pessoas não entendiam bem o que estava acontecendo, mas se emocionaram. Essa foi a primeira vez que vimos alguém fazendo rap ao*

vivo e a cores” – relata o DJ. Logo se tem as primeiras músicas que foram gravadas e lançadas em BH datando de 1984.

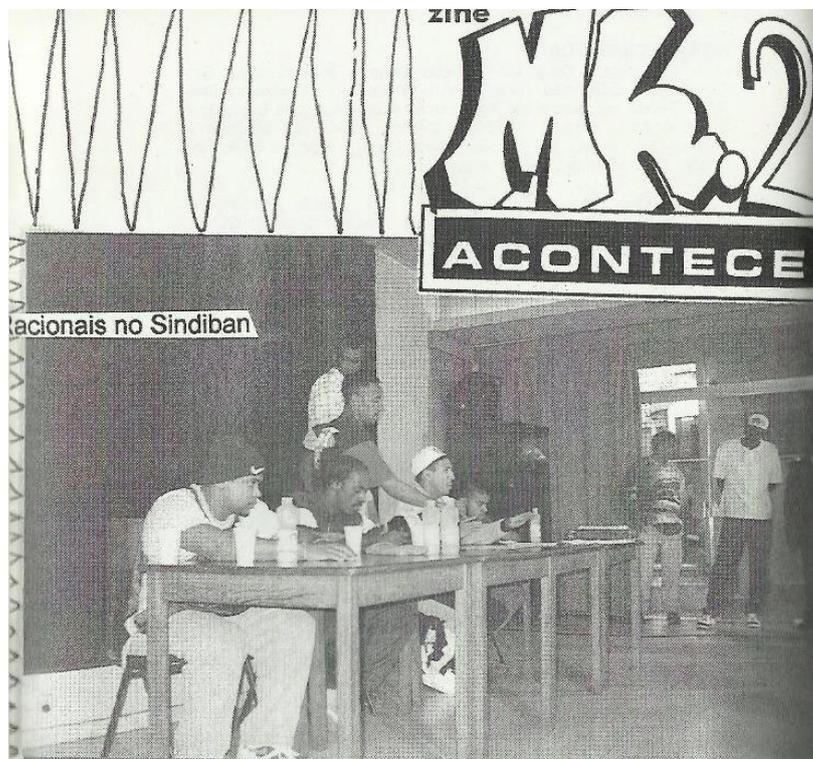
Como mencionado já havia rappers na cena, contudo, era algo ainda muito incipiente e isso se manteve até o início da década de 1990. Neste período, acontecimentos no cenário musical do rap passaram a movimentar a cena, de acordo Dayrell (2005) um desses foi show de Thaíde e DJ Hum ocorrido em 1991 onde à apresentação do rapper paulistano ficou como um marco para o Hip-Hop belo-horizontino.

Em relação ao gênero rap, havia cerca de vinte grupos musicais organizados e um número restrito de artistas independentes que se localizavam distribuídos de modo pulverizado por toda BH e região metropolitana. Entretanto naquela época, devido ao distanciamento geográfico e a falta de comunicação entre eles, a conexão era difícil e a cena se demonstrava bastante fragmentada. As raras oportunidades de interação ocorriam nos encontros eventos públicos locais, como por exemplo: festas de rua, quermesses, eventos culturais e shows, e no Terminal JK *point* dos membros da cultura de rua, esse último que anos mais tarde foi proibido de ser ocupado pelo condomínio e polícia (DAYRELL, 2005).

Outra forma de comunicação entre os integrantes da cultura, presente na década de 1990, eram os Fanzines que se tratam de uma publicação independente, remetendo ao modelo de uma revista, feito por meio de uma produção vernacular e bastante simbólica, longe de padronizações ortográficas e de impressão, que traz características do coletivo social e da cultura na qual está inserido, conhecida como uma literatura marginal. Diante desse cenário apresentado, o rap se apresentava restrito a um determinado segmento da sociedade, havia com pouca abertura do movimento Hip-Hop ao público em geral.

Em relação ao Fanzine, enquanto meio de comunicação, cabe destaque para a “MH2 Acontece” que foi uma criação do ex-rapper, DJ e articulador cultural Clodô D’Lui (Clodoaldo Pereira Luiz). Segundo Brasil (2018) o artista Clodô, além de produzir o “zine” que somaram 14 edições e atuação no grupo Fator R, também criou o prêmio “Melhores do Hip-Hop BH”, uma premiação que objetivava dar visibilidade e promover diversos grupos e atores do Hip-Hop na local, e foi responsável por organizar diversas festas dedicadas ao rap na segunda metade da década de 1990.

Figura 11 – Encontro do Racionais MCs no Butecário registro do Fanzine MH2 Acontece (1997)



Fonte: Coletivo Bambata (2014).

Sobre o show de Thaíde, visto como um importante evento, após esse acontecimento o rap belo-horizontino passou a ter espaços nos programas de rádio, como por exemplo: o programa Somix da BH FM e Dance Mania da Líder FM, e, além disso, ocorreram os eventos anuais: “Arena da Cultura” e o “BH Canta e Dança”, esse último realizado em 1993 e reuniu cerca de 8 mil jovens na Praça da Estação. Onde houve a oportunidade do lançamento de músicas e discos de rappers da cena local para um grande público, dentre os lançamentos destaca-se o grupo Black Soul com os trabalhos “Efeito Moral” e “Patriamada” de 1997. Com tudo, outro acontecimento histórico e marcante para a cena, foi à apresentação do grupo Racionais MCs no ano de 1995 em que reuniu os rappers locais e os integrantes do grupo, remetendo a algo que ocorreu em São Paulo com o Public Enemy, propiciando diversas trocas e ajudar a consolidar a cena Hip-Hop belo-horizontina (DAYRELL, 2005).

Figura 12 - Capa do álbum “Efeito Moral” (1997)

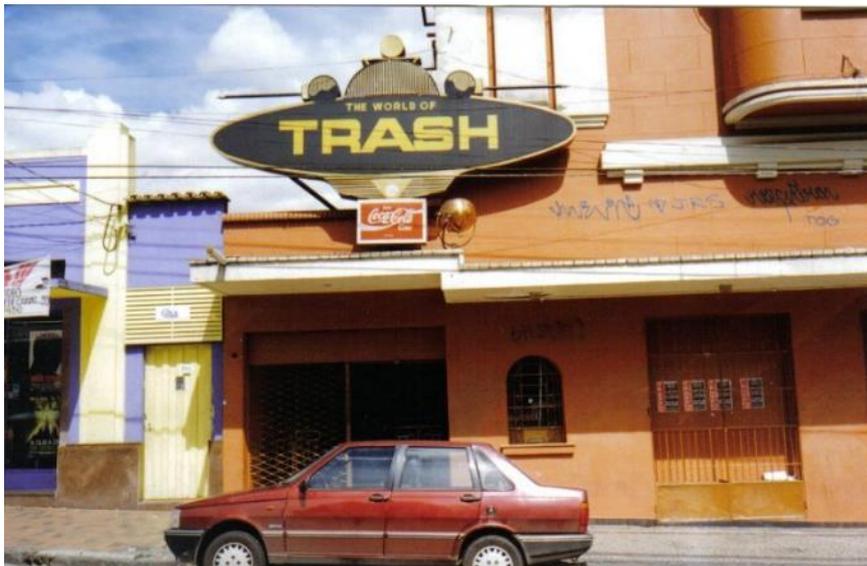


Fonte: Black Soul (2017).

O momento de eclosão do rap belo-horizontino se deu no ano de 1995 resultante da somatização dos acontecimentos descritos com um crescimento significativo no número de artistas e uma maior evidência do gênero junto ao público em geral. Diante disso possibilitou-se um ganho de novos espaços para divulgação do gênero, com programações nas rádios (principalmente comunitárias), lançamento do Fanzine “*Refugiados*”, eventos e lugares voltados as manifestações artísticas da cultura de rua e o crescimento dos adeptos (DAYRELL, 2005). Foi neste mesmo ano, ressalta Dayrell (2005), que o movimento Hip-Hop se organizou efetivamente surgindo o MH2O, já existente em São Paulo, e fundaram-se as primeiras “*Posses*”, como a localizada na cidade de Santa Luzia na região metropolitana de BH (RMBH).

Entre os novos espaços conquistados pelo rap, Dayrell (2005, p. 59, 62, 63 e 64) ressalta o Broaday, bar temático especializado em estilos *undergrounds* no bairro Santa Tereza; Danceteria Trash, também localizada em Santa Tereza e frequentada por uma classe média; Butecário, casa noturna atualmente situada na região da Pampulha; e a danceteria Estrela Night Dance, casa noturna, são alguns desses lugares. Sem contar com as apropriações do espaço urbano da capital mineira, foi nesse período que surgiu os “*Sons*” que são festas de rua com a finalidade de divulgação do rap e outros estilos musicais, cabe destaque para o “*Som*” que ocorria no Aglomerado da Serra (DAYRELL, 2005).

Figura 13 – Boate The World of Trash (1994)



Fonte: Mapio (2020).

Na segunda metade da década de 1990, entre os anos de 1997 e 1998, o movimento rap local passa por um período de declínio e perde o protagonismo. Os rappers passaram muito dificuldade, houve pouca produção musical e quase nenhum registro fonográfico e outros até enceraram os trabalhos, pois muitos não conseguiram o mesmo espaço na mídia que haviam conquistado anos atrás (O SOM QUE VEM DAS RUAS, 2011). Contudo, de acordo com Dayrell (2005, p. 60), apesar do declínio da cena o rap ainda foi objeto de quatro matérias no jornal Estado de Minas.

Seguindo retratando esse período de declínio, Dayrell (2005) esclarece que a visibilidade dada aos grupos mais consolidados da cena, não representava de fato quem compunha o movimento rap belo-horizontino que em sua maioria se trata de jovens negros da periferia. O autor complementa que foram diversos fatores que levaram ao enfraquecimento da cena, desde uma dificuldade em manter uma carreira de rapper por se tratar de um mercado informal, o custo dos artistas para produzirem suas músicas junto as gravadoras, pouco espaço de divulgação de sua arte e até a precariedade da aparelhagem sonora dos shows (DAYRELL, 2005).

[...] o que vemos é que a cena cultural rap em BH é ainda frágil. Fragilidade que é a expressão do processo de estigmatização que o rap e outras linguagens do Hip-Hop sofrem, quase sempre vinculados à criminalidade e à violência juvenil, aliado ao incômodo da denúncia social que fazem, numa expressão cultural de “pobres, pretos e raivosos”. Isso faz com que encontre poucos espaços no mercado cultural. Ao mesmo tempo, é um estilo de pobres e negros que apresenta ritmos, tempos e concepções próprias de uma cultura juvenil popular que se constrói num contexto de uma sociedade desigual. A fragilidade da cena cultural rap expõe a fragilidade das

redes sociais com as quais eles podem contar no processo de sua construção como jovens e sujeitos. (DAYRELL, 2005, p. 66)

Após essa fase, final da década de 1990 e início de 2000, a cena Hip-Hop belo-horizontina voltou a se agitar. Com isso, os grupos e rappers que produziram na época de declínio, logo, conquistaram novamente espaço e lançaram seus trabalhos sem contar os novos nomes surgiram, entre eles: “*Kamaduke*”, “*SOS Periferia*”, “*Cultura Rap*”, “*Estado de Coma*” e “*Macunaíma X*”, contando com o apoio de produtores musicais e estúdios independentes (O SOM QUE VEM DAS RUAS, 2011). Além dos produtores musicais, havia lojas de discos e de produtos voltados ao gênero e, também, casas de shows que abriram espaço para as apresentações de rap. Em consequência nota-se a criação de um nicho de mercado da cultura Hip-Hop local como observou Dayrell (2005).

Ainda no início dos anos 2000, graças aos rappers da Velha e da Nova Escola do rap de BH, tem-se o retorno da visibilidade da cena junto ao cenário artístico da cidade. Tal fato foi possível, pois os membros do rap se articularam para promover encontros quinzenais na Praça Sete de Setembro no hipercentro da cidade com o objetivo fazer *freestyle*³⁵, batalhas de rimas e de danças, trocar ideias, encontro entre grafiteiros, apresentar músicas e manter viva a cultura Hip-Hop (O SOM QUE VEM DAS RUAS, 2011). Por causa dos encontros promovidos pelos rappers na Praça Sete foi possível agregar, novamente, os *b-boys*, *b-girls* e os grafiteiros compondo os pilares do Hip-Hop e uma unicidade ao movimento.

Para além, as batalhas de rima na Praça Sete garantiram uma repercussão da cena Hip-Hop belo-horizontina e devido este fato os MCs tiveram a oportunidade de participar da “Liga dos MCs” um evento totalmente voltado para a cultura Hip-Hop que ocorreu na capital mineira e que nas palavras de Oz Leo: “A Liga dos MCs foi um evento que movimentou a cidade” e Pedro Valentim, vulgo PDR, complementa: “Foi um ponto de partida para aquilo que se tornou o Duelo de MCs hoje” (O SOM QUE VEM DAS RUAS, 2011).

O Duelo de MCs foi uma forma de resistência cultural urbana na cidade de BH e teve como propositores o coletivo “Família de Rua” composto por rappers, DJs e produtores musicais locais, alguns deles são: Monge MC, Pedro Vuks, PDR, DJ Junin, Roger Dee, Oz Leo, Gurila Mangani, Nil Rec e outros, sendo que alguns desses nomes foram entrevistados para esse presente estudo. O propósito do coletivo é de trabalhar a valorização e a essência da cultura urbana de rua (Hip-Hop e o skate) e a promoção de ações buscando integrar a

³⁵ Se trata de um subgênero do rap, denominado Freestyle rap, que traduzindo literalmente significa rap livre que é caracterizado pelo ato de improvisar na hora sobre um determinado assunto ou batida musical.

juventude e ocupar os espaços públicos da cidade com manifestações artísticas retomando (FAMÍLIA DE RUA, 2020).

Desta maneira surge em agosto de 2007 o Duelo de MCs, dando continuidade a Liga dos MCs ocorrida anos anteriores que teve boa adesão da juventude, com a preocupação em cumprir o propósito do coletivo, garantir a visibilidade social dessas manifestações e o acesso da juventude. Em relação a espacialidade escolhida, optou-se pela Praça da Estação como local ótimo para os encontros, mas, logo, meses depois, migrou para debaixo do Viaduto Santa Tereza. Essa mudança foi resultante de um fenômeno natural, a chuva, que impediram o andamento dos Duelos obrigando os jovens a procurar um novo espaço para se proteger e assim continuar os encontros. Em entrevista para o Jornal O Tempo, Monge MC (2013) se remete a essa experiência: *“Fomos para baixo do viaduto de Santa Tereza para nos esconder da chuva. A condição do lugar era bem pior na época: não tinha iluminação ou limpeza nenhuma”*.

Como relatado pelo Monge MC, os primeiros encontros do Duelo de MCs foram realizados de maneira bastante precária e improvisados, devido às péssimas condições do espaço e contado com uma aparelhagem limitada a uma caixinha de som, um MP3 com os *beats* e o espaço aberto para os MCs que gostariam de participar para mandar suas rimas improvisadas (O SOM QUE VEM DAS RUAS, 2011; MARQUES, 2013). Tempo depois o Duelo de MCs passa a contar com o apoio do Grupo Cultural "Negros da Unidade Consciente" (NUC) que deram suporte com toda a aparelhagem de som facilitando a organização dos encontros e apresentação dos rappers. E, além disso, para a comunicação entre os integrantes da cultura Hip-Hop local, nota-se a retomada do costume de publicação dos famosos fanzines produzido de maneira independente. Destaque para o fanzine produzido pelo Metamorphose Crew, um coletivo formado em 2008 por jovens mulheres ativistas da cultura Hip-Hop de BH e região metropolitana sendo a primeira *Crew* feminina do Hip-Hop mineiro, publicado em 2009 que informava sobre o próprio coletivo e suas ações.

Outro fanzine de grande impacto em BH e que aborda de maneira mais abrangente as diversas manifestações artísticas das culturas marginais, não se restringindo ao Hip-Hop, se trata da publicação A Zica criada em 2010 e que traz em seu escopo o seguinte propósito: *“É um fanzine impresso anual de BH, Brasil. Então, aqui estão: pirataria, funk, macumba, ficção científica, morte, vandalismo, erotismo, dinossauros, maconha, escuridão, dinheiro da classe média, propaganda, Rússia”* – trecho extraído da página A Zica (@revistazica) no Facebook.

Ainda sobre fanzines, Campos (2013, p. 219) desenvolve uma brilhante e aprofundada análise de trechos da publicação especial intitulada “O que acontece aqui?” que foi resultado de workshops de ativismo urbano e atlas de diversidade realizado no Festival Cidade Eletrônica 2012 em BH. Sendo “o objetivo do workshop era a confecção conjunta de uma mídia que pudesse ter a participação dos atores envolvidos na ocupação do Viaduto Santa Tereza pelo Duelo de MCs”, entre eles: a Família de Rua, MCs, DJs, grafiteiros, skatistas, pesquisadores, estudantes e demais artistas, e o fanzine supracitado foi o produto dessa colaboração.

Em linhas gerais, o fanzine põe em reflexão a cidade enquanto organismo vivo, pautada pela ação dos cidadãos e que não deve estar subjugada a decisões verticais e unilaterais do poder público. Estabelece que a cidade é regida pela dinâmica dos fluxos de seus moradores, aos quais o Estado deve se adaptar, em detrimento a uma lógica de conformidade dos sujeitos com as diretrizes estabelecidas pelos gestores urbanos. A partir de uma perspectiva ativista, reforça a contestação das diretrizes institucionais e condena a ação autoritária e repressora da administração pública, cujos instrumentos institucionais expõem o abuso de poder e contribuem para a violação de direitos dos cidadãos. A publicação destaca também o potencial agregador das ruas, vistas como lugar das trocas simbólicas, da imprevisibilidade, da coletividade e da consciência cidadã. Além disso, dá ênfase à reapropriação do espaço público e incentiva a mobilização de movimentos culturais e a ocupação criativa dos espaços públicos das metrópoles. Sob a perspectiva informacional, corrobora com a construção de uma informação que desconstrói uma concepção discriminatória dos movimentos sociais, sobretudo aqueles que representam culturas periféricas. Traz uma nova narrativa sobre esses grupos, que se mobilizam em prol do direito à cidade, da fruição e produção de expressões artísticas não hegemônicas e da cidadania. (CAMPOS, 2013, p. 225-226)

Figura 14 – Compilado de páginas e ilustrações do fanzine “O que acontece aqui?” de 2012



Fonte: Adaptado de Campos (2013).

Ainda se tratando dos instrumentos de comunicação entre os integrantes do Hip-Hop e os demais que compõem a família de rua, nota-se que o uso de cartazes, panfletos e flyers foram bastante empregados para divulgação das produções musicais e eventos da cena. E, concomitantemente, foi dando espaço para a divulgação por meio do ambiente virtual sendo criado o Blog Duelo de MCs³⁶, e o perfil da Família de Rua nas redes sociais: *Facebook*, *Youtube*, *Twitter*, *Instagram* e *Bandcamp*, que vieram a substituir a função do blog.

O Duelo propiciou a interação da juventude local, nota-se o encontro de diversas tribos urbanas e indivíduos de origens e classes sociais distintas, que até então se desconheciam e nunca tinham se “trombado” na cidade. O resultado foi uma identificação passando a criar trocas mútuas e construindo uma identidade característica. Para além, do ponto de vista musical, os DJs e *beatmakers*, esses que possuíam um aparato para gravação e que tocavam nos encontros do Duelo, se aliaram aos MCs para produzir suas músicas em estúdios assim lançando esses rappers na cena Hip-Hop local e nacional. Criando assim, observado por Dayrell na década de 1990, um mercado independente do rap belo-horizontino retomando com o nicho de mercado. Com tudo, além dos Duelos de MCs, outras ações eram promovidas pela Família de Rua.

Para além do “Duelo de MCs”, a Família de Rua desenvolve outros projetos que ganharam as ruas país afora nestes 13 anos de caminhada, entre eles “Família de Rua Game of Skate”, “Duelo de MCs Nacional”, “O Som que vem das Ruas”, “Família de Rua na Estrada”, “Café, Ritmo e Poesia” e “FDR All Styles – Desafio na Pista”. (FAMÍLIA DE RUA, 2020)

Diante disso a cada evento promovido pela Família de Rua, ocorridos no Viaduto ou em outros espaços públicos da cidade, aumentava a quantidade de seguidores se tornando o mais importante projeto de expressão das artes de rua e do Hip-Hop de BH e região metropolitana sendo celeiro para o surgimento de novos artistas (skatistas, grafiteiros, djs e entre outros) e rappers na cena local. Como dito anteriormente o projeto foi inovador e ganhou notoriedade nacional como sendo um dos pioneiros no país e, logo, atraindo amantes da cultura Hip-Hop de diversas regiões do Brasil para BH no intuito de conhecer e participar o Duelo de MCs. Neste momento vê-se a capital mineira, o Viaduto Santa Tereza em si, se tornar uma centralidade dentro de um contexto nacional da cultura.

³⁶ O blog ainda se encontra no ar e disponível para acesso, sendo um importante acervo de informações sobre o Duelo de MCs e as demais atividades da cultura de rua entre os anos de 2007 e 2012, contudo parou de ser alimentado em meados de 2012. Link de acesso: <<http://www.duelodeMCs.blogspot.com.br>>

Figura 15– Final do Duelo de MCs Nacional 2016 no Viaduto Santa Tereza



Fonte: BELO HORIZONTE (2019).

No percorrer dos anos a Família de Rua passou por várias dificuldades para manter vivo o Duelo de MCs, algo que serviu de aprendizado e fortalecimento, havendo episódios de interromper os encontros no Viaduto. Entre os motivos, na época de 2010, Monge MC relata em entrevista ao Jornal O Tempo (2013): “*A questão objetiva é o tráfico e o uso de drogas, que pontualmente nos levou à decisão de parar, antes que algo mais grave acontecesse*”. E o MC complementa

Vimos pessoas indo armadas devido às drogas. Sabemos que o uso de drogas é ilegal, mas acontece. Mas estava ficando descarado, muito além do limite. E não era um foco, um grupo de pessoas apenas, eram vários tipos. Diante disso, resolvemos parar, para preservarmos o que acreditamos – relato de Monge MC. (PEREIRA, 2013, grifo do autor)

Houve, também, cenas de autoritarismo por parte da Polícia Militar de Minas Gerais (PMMG) que, sem qualquer possibilidade de diálogo, interrompeu o Duelo revistando os frequentadores e até levando jovens detidos (PEREIRA, 2013). Os resultados desses episódios trouxeram como consequência a paralisação do Duelo de MCs, por cerca de 5 meses, que vinha ocorrendo durante seis anos ininterruptos. Como visto, a questão das drogas foi apenas um dos problemas, pois o real obstáculo se fez pela ausência do Estado em fornecer serviços básicos de segurança e infraestrutura para que a juventude local se apropriasse de espaços públicos da cidade para congregar e promover atividades com finalidade lazer e voltadas à ocupação artística cultural. Em resumo, o Duelo de MCs passou por uma época de lapso e luto por causa das questões supracitadas e a falta de políticas

públicas, que vieram a ser solucionadas após muitas reuniões, a pressão popular e campanhas de conscientização.

Figura 16– Campanha de conscientização pelo Duelo de MCs promovido pela Família de Rua e Coletivo Andorinhas em 2010



Por que não a união, o respeito, a igualdade, a harmonia, a paz?

Há cerca de três anos, o Duelo de MCs ocupa o Viaduto Santa Tereza, dando lugar às diferentes manifestações artísticas da cultura Hip Hop, por acreditar na beleza, na diversidade e nos princípios enraizados em cada uma delas.

O projeto nasceu espontaneamente e tornou-se uma legítima manifestação cultural da cidade, além de defender a ocupação e a utilização responsável, bem como a manutenção e revitalização do espaço.

A cultura Hip Hop não aceita violência, desrespeito, desunião, descaso, desigualdade, preconceito e uma série de outras situações que têm manchado o encontro nas últimas semanas. Sem falar na falta de segurança pública, banheiros químicos, etc, responsabilidades que o poder público (por motivos questionáveis) não assume.

Devido aos últimos acontecimentos, iniciamos uma campanha em favor da união, do respeito, da paz e da responsabilidade no Duelo de MCs e outros espaços públicos de Belo Horizonte.

Portanto, se você comunga dessas ideias, abraçe a causa! Intere-se! Envolve-se! Conscientize-se! Multiplique as informações! Colabore! Assuma sua responsabilidade!

CUIDE DO QUE É NOSSO!

Família de Rua + Coletivo Andorinhas

www.duelodemcs.blogspot.com www.twitter.com/familiaderua

PQ NÃO UNIÃO
??????

Não suete a cidade

Fonte: Duelo de MCs (2010).

Passado esse período desafiador, entre os anos de 2007 e 2010, os Duelos voltaram a ocorrer no local de sempre, mas, outro fato ocorreu trazendo como consequência novamente a interrupção das manifestações artísticas da juventude no local embaixo do famoso Viaduto. Em dezembro de 2013 iniciaram-se obras no viaduto Santa Tereza com a finalidade de revitalização do espaço para ocasião da Copa do Mundo de 2014. A obra visava a reforma da pista de skate e melhorias estruturais e estéticas no espaço e a empreitada estava sob a responsabilidade da Superintendência de Desenvolvimento da Capital (SUDECAP). Contudo, devido ao não cumprimento do prazo previsto para a finalização e entrega das obras, houve o descontentamento público e do coletivo que se apropriavam do Viaduto. Em entrevista dada ao Jornal O Tempo, Pedro Valentim (PDR), integrante da Família de Rua, relata: “Na verdade nossa intenção é abrir um espaço na cidade que está fechado há três anos. Não temos notícias de quando essa obra vai ser finalizada e entregue de fato. Hoje não tem ninguém trabalhando lá” (CASTANHEIRA, 2017).

Figura 17 – Manifestações nos tapumes do Viaduto Santa Tereza durante o período de reforma



Fonte: Figueiredo (2014).

Na realidade, a demora em finalizar as obras do Viaduto transparece uma política conservadora, irresponsável e de silenciamento das expressões artísticas negras e periféricas em espaços públicos da cidade. Não há outra justificativa, como ressalta o jornalista e escritor João Perdigão: *“Essa reforma está sendo muito mais demorada até mesmo que a construção do viaduto, que começou em 1926 e terminou em 1929. Também é mais demorada que a reforma feita entre 1994 e 1997, onde foram feitas alterações muito mais delicadas”* (CASTANHEIRA, 2017; MARQUES, 2013).

Outro fato que corrobora com essa atitude de inviabilizar a cultura marginal urbana é que a Prefeitura de Belo Horizonte (PBH), na gestão do prefeito Márcio Lacerda, tentou por meio de um Termo de Parceria privatizar o Viaduto Santa Tereza com o fim de gentrificação e higienização dos lugares centrais da capital. Com tudo, graças a mobilização dos integrantes da cultura Hip-Hop belo-horizontina que organizam movimentos, como: Movimento Viaduto Ocupado e Viaduto Livre, com a finalidade de protesto e reivindicação à acessibilidade e mantimento nesses lugares comuns. A resposta foi que em 2016 a PBH transferiu a permissão do direito de uso para a Central Única de Favelas (Cufa) e em 2017 o Viaduto é reinaugurado, antes de finalizar as obras, mediante a pressão popular (CASTANHEIRA, 2017). Nesse tempo, de início da reforma até sua reinauguração, os Duelos de MCs foram transferidos inicialmente para a Praça Sete, Praça da Estação e, posteriormente, retornou ao próprio

Viaduto ao lado do Parque Municipal, espaço em que se concentra a galera do skate, até que os trabalhos infraestruturais fossem concluídos.

Nota-se que a trajetória construída pela Família de Rua, somando mais de 13 anos de existência, se faz permeada de coletividade, projetos, desafios e muita luta expressa no espaço urbano para mantimento da cultura Hip-Hop na cidade de BH. E retomando sobre os projetos citados, cabe destaque para o projeto Família de Rua na Estrada citado pelo rapper Vinição MC em sua entrevista, esse que foi patrocinado pela Natura Musical e incentivo do Governo de Minas, que entre setembro de 2013 e fevereiro de 2014 circulou pelo interior de Minas Gerais levando na bagagem a verdadeira essência do Hip-Hop e do skate com a promoção de shows, dança, graffiti, palestras, workshops, oficina sobre empreendedorismo cultural e, sem dúvidas, duelos de MCs. As cidades visitadas do interior do Estado, foram respectivamente: Timóteo, Juiz de Fora, Sete Lagoas, Uberaba e Montes Claros, demonstra a superação da fronteira político-administrativa da cidade e manifesta a relevância do Duelo por toda a Minas Gerais (FAMÍLIA DE RUA, 2014).

E outro ponto importante a ser destacado, por meio de minhas vivências junto à cena, se dá ao fato de que desde o ano de 2012 a final do Duelo de MCs Nacional vem sendo organizada pela Família de Rua e ocorre no próprio Viaduto Santa Tereza, somando 8 anos em 2020. E um adendo é, atualmente, o Duelo Nacional segue em todo vapor em ambiente virtual em decorrência da pandemia de COVID-19.³⁷ Desta maneira, a cidade de BH tem se tornado palco de diversas manifestações culturais populares demonstrando que é possível essa articulação do uso de espaços públicos para tratar da arte. Nesse aspecto, ao fim do ano de 2019, BH foi contemplada com dois grandes eventos que foram de suma relevância para exaltar o papel da cultura da juventude negra e periférica na cidade, foram eles: a Grande Final do Duelo de MCs Nacional (figura 18).

³⁷ Notas pessoais sobre o convívio junto aos eventos da cultura Hip-Hop local.

Figura 18 – Grande Final do Duelo de MCs Nacional 2019



Fonte: Família de Rua (2020b).

E o Festival de Arte Negra (FAN), evento consolidado em BH Com ocorrência anual, contando com a participação de grandes artistas negros das mais diversas vertentes artísticas (como por exemplo: música, teatro, dança, cinema, artes plásticas, moda e outras) da cena local e nacional. Como por exemplo, o show do rapper Black Alien em 2019 (figura 19).

Figura 19 – Show do Black Alien no Viaduto Santa Tereza



Fonte: Fotografia do autor (2019).

As Batalhas de Rimas embaixo do Viaduto Santa Tereza tem sido por longos anos um importante palco para os novos rappers mostrarem sua arte de rimar e conquistarem espaço dentro da cena rap belo-horizontina. Podemos citar alguns nomes que surgiram a partir do Duelo de MCs e conquistou repercussão no universo musical, alguns deles foram eles: Fabrício FBC, Vinição MC, Enece, Pedro Vuks, Negra Lud, Douglas Din, Djonga, Kdu dos Anjos, DV Tribo, Clara Lima, Kainná Tawá, Sidoka, X Sem Peita, Paige, Laura Sette, Destro, Leozin, Brisaflo, Grupo Fenda, Iza Sabino, Chris, Max Souza, Well, DJ Coyote Beatz, Tamara Franklin, Hot, Oreia, Profeta, Nerex, Matéria Prima, Nil Rec, Samora N'zinga e vários outros nomes. Essa nova geração de rappers, provenientes das batalhas de rimas do Duelo de MCs, são conhecidos como a Golden Era do rap de BH, qualificação dada pelo pesquisador.

Dentre os nomes citados acima, vários se encontram em ascensão no cenário rap nacional, cabe destaque para Kdu dos Anjos é um multiartista belo-horizontino independente que iniciou como um dos idealizadores do Sarau Vira Lata e ali e recitava suas poesias em formato livre. Posteriormente seguiu como MC de rap no Duelo de MCs, ambos os projetos têm enquanto palcos espaços públicos da cidade para a manifestação artística. Logo Kdu, por frequentar assiduamente todos os encontros do Duelo, passou a integrar a Família de Rua como sendo um dos artistas que representava o coletivo em eventos locais e outras cidades e Estados.

Nesse sentido, o rapper começou a construir sua carreira, esta que não se limitava ao improviso de *freestyle* ou *slam* de poesias, que se mostrou bastante diversificada. Algumas de suas facetas artísticas, além de rapper e poeta, são: compositor, MC de funk, ator, educador, produtor cultural e de moda, marionetista, fundador e coordenador do Centro Cultural Lá da Favelinha, localizado no Aglomerado da Serra. Atualmente, Kdu é uma das principais referências no cenário cultural de BH e atingiu notoriedade internacional com seu projeto “Lá da Favelinha” que leva arte, cultura, empoderamento social e financeiro, e empreendedorismo para dentro da comunidade.

Figura 20 – Kdu dos Anjos



Fonte: Buzatti; Tavares (2018).

Outro nome de grande destaque, tratando especificamente da cena musical, é o rapper Gustavo Pereira Marques, nascido em BH e conhecido na cena artística como Djonga, também “cria” do Duelo de MCs. Djonga é um MC de rap, compositor e escritor que começou a mandar suas rimas improvisadas em 2010 com apenas 16 anos e foi componente do grupo DV Tribo³⁸, esse formado por rappers belo-horizontinos e, também, “crias” do Duelo. O rapper ingressou no curso de História na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), mas abandonou no 7º período do curso para se dedicar exclusivamente a carreira de cantor.

Tal decisão gerou bons frutos para Djonga, o rapper iniciou a carreira solo lançando o disco “*Heresia*” (2017) e, religiosamente todo ano e na mesma data (13 de março), lançou os seguintes álbuns: “*O Menino que Queria ser Deus*” (2018), “*Ladrão*” (2019) e “*Histórias da Minha Área*” (2020), todos esses tiveram uma grande repercussão junto a cultura Hip-Hop, uma aceitação instantânea pelo público local, atingiu o *mainstream* da cena rap nacional e até alcançou repercussão internacional sendo o primeiro artista brasileiro a ser indicado ao BET Hip-Hop Awards (2020), considerada a maior premiação da cultura Hip-Hop do mundo, na categoria de “*Best International Flow*” para muitos críticos musicais o rapper alcançou o maior feito do rap nacional. E a cena belo-horizontina ficou muito honrada por ser berço desse talento e trouxe ainda mais visibilidade ao rap produzido em terras mineiras.

³⁸ O grupo DV Tribo foi formado por Clara Lima, Coyote Beatz, Djonga, Fabrício FBC, Hot Apocalypse e Oreia.

Figura 21 – Djonga



Fonte: Henrique (2020).

Cabe destacar os grandes nomes da primeira etapa da cena rap de BH datada do fim de 1980 e início da década de 2000, dita “Velha Escola”, pois esses são considerados a base do movimento e possuem respeitáveis contribuições, são eles: DJ Joseph, Black Soul, Radical Tee, DJ Giffoni, DJ Roger Dee, Roger Deff, Retrato Radical, Kontrast, Flávio Pereira, Trincaments, Monge MC, DJ Valber, Neghaum, Nil Rec, SOS Periferia, Pedro Valentim (PDR), Dokttor Bhu, União Rap Funk, DJ Roger Moore, Lili, Evandro MC, Kamaduke, Macunaíma X, Divisão de Apoio, Neviton Marques, Marcelo Machado, DJ A Coisa, Eazy-CDA, Mister Jay, Flávio Renegado e diversos outros nomes.

A cultura Hip-Hop, tendo como veículo disseminador o rap, se constitui uma importante manifestação cultural urbana que possui uma construção crítica a fim de denunciar as injustiças sociais e de autoafirmação da identidade negra e periférica trazendo suas expressões artísticas tendo a rua como palco. Nesse sentido a próxima etapa (estudo de caso), a pesquisa como um todo, tem como necessidade urgente a disseminação do papel do rap enquanto instrumento educacional da juventude negra periférica e de apropriação do espaço urbano, esse que é espaço de mazelas contemporâneas, lê-se violência institucional ou não, ausência de políticas públicas, discriminações e segregação socioespacial, para expressar manifestações política-artística de contestação ao atual modelo de sociedade. Assim o que será desenvolvido nos próximos capítulos são as diversas formas apropriação territorial e, conseqüente, territorialidades na *urbe* da capital mineira revelando verdadeiras cartografias subversivas, marginais ou até malditas.

4. TERRITÓRIOS E TERRITORIALIDADES DOS RAPPERS DA CENA HIP-HOP BELO HORIZONTINA

Após desenvolver a construção histórica e transcontinental da cultura Hip-Hop, estruturada de maneira escalar (internacional, nacional e local) para que possibilitasse uma compreensão didática e abrangente do processo apresentando características peculiares de cada localidade, momentos históricos e quais foram os artistas precursores dessa cultura de rua. Logo, nesta presente etapa da dissertação, esse capítulo se dedicará a tratar da temática territorial dos rappers da cena Hip-Hop na capital mineira, objetivo principal desta pesquisa, apoiando-se nas categorias de *pedaço*, *mancha*, *trajeto* e *circuito* de Magnani (1998; 2008) que constituirão os seguintes subcapítulos analíticos. Sobre a categoria *trajeto* ressalta-se que não constará um subcapítulo dedicado porque a mesma será abordada conjuntamente às demais categorias e, também, a cena Hip-Hop local possui uma peculiaridade acerca dessa categoria.

Além disso, para desenvolver uma investigação profunda e fidedigna ao que venha ser apresentado sobre a realidade empírica da cultura Hip-Hop na cidade, seguiu-se um método analítico no qual foram correlacionadas as bases teóricas, variados conteúdos levantados por meio da investigação *online* em buscadores e redes sociais, e trechos das entrevistas realizadas que expõem conotações acerca das ocupações espaciais dos rappers, concebendo territórios e territorialidades da cena.

Tabela 2 - – Rappers entrevistados (as) da cena Hip-Hop belo-horizontina

Codiname artístico	Idade	Ano de ingresso no gênero rap	Regional de Origem
Radical Tee	49 anos	1991	Oeste
Roger Deff	40 anos	1995	Noroeste
Neghaum	39 anos	1996	Nordeste
Flávio Renegado	38 anos	2001	Leste
Nil Rec	34 anos	2001	Noroeste
Monge MC	37 anos	2003	Noroeste
Barbara Sweet	34 anos	2004	Centro-Sul
Pedro Vuks	31 anos	2005	Noroeste
Shabê Furtado	45 anos	2006	Norte
Vinição MC	28 anos	2007	Oeste
Zulu IMG	32 anos	2009	Oeste
João Paiva MC	30 anos	2010	Barreiro
Vinicin	33 anos	2010	Centro-Sul
Samora N'Zinga	26 anos	2013	Nordeste

Colombiana MC	25 anos	2016	Norte
---------------	---------	------	-------

Fonte: Dados das entrevistas (2021).

Em relação aos rappers entrevistados (as) (tabela 1) foi realizado um levantamento, por meio da técnica *Snowball*, que resultou no contato assertivo com um total de quinze rappers que se disponibilizaram prontamente a participar da pesquisa respondendo a entrevista semiestruturada. Em relação ao universo artístico entrevistado, havia uma preocupação em alcançar uma quantidade considerável de entrevistados e que os mesmos expressassem a pluralidade da cena, nota-se que foi possível alcançar uma diversidade temporal em relação a faixa etária e ao tempo de atuação junto à cena. No que diz respeito a última condição, tempo de atuação, observa-se três representantes da década de 1990 (20%), oito representantes década de 2000 (53%) e quatro representantes da década de 2010 (27%).

Outros atributos elencados para garantir a pluralidade representativa, referem-se ao gênero e a origem geográfica dos artistas, sobre o primeiro foi possível entrevistar duas mulheres rappers da cena. Entretanto, deve ser ressaltado que o gênero rap em seus primórdios esteve dominado pela figura masculina havendo pouco espaço para as mulheres expressarem sua arte, refletindo até em casos de preconceito e machismo que demonstrava um cenário bastante misógino dentro da cultura Hip-Hop. Com o passar do tempo e a luta em busca da representatividade junto ao gênero, cabe lembrar que foi graças à atuação de Cindy Campbell que o Hip-Hop surge nos guetos estadunidenses, as mulheres têm ganhado espaço para demonstrar sua arte de rimar e assim há o crescente reconhecimento dessas artistas.

Sobre tal fato, é possível observar nas entrevistas realizadas, há alguns trechos que fazem menção a questão de gênero no rap. Como relatado pelo rapper Radical Tee: *“Hoje as mulheres são protagonistas do movimento Hip-Hop. Graças a Deus.”*³⁹ Ao fazer um comparativo da cena Hip-Hop, mais precisamente sobre a vertente musical, nos idos dos anos de 1990 com a atualidade. Outra evidência da questão de gênero no rap, diz respeito as referências musicais do universo Hip-Hop citadas pelas rappers entrevistadas: *“Referência nacional são Dina di, Atitude feminina, realidade cruel, racionais e toda velha escola.”* (Colombiana MC)⁴⁰. E sobre as referências artísticas de Barbara Sweet, têm-se: *“Erikah Badu, IAMDDDB, Beyoncé, Flora Matos, Stephanie, Brisa Flow”*⁴¹ verifica-se a preferência pelo rap produzido por mulheres.

³⁹ Entrevista realizada virtualmente ao rapper belo-horizontino no decorrer do segundo semestre de 2020.

⁴⁰ *Ibid.*

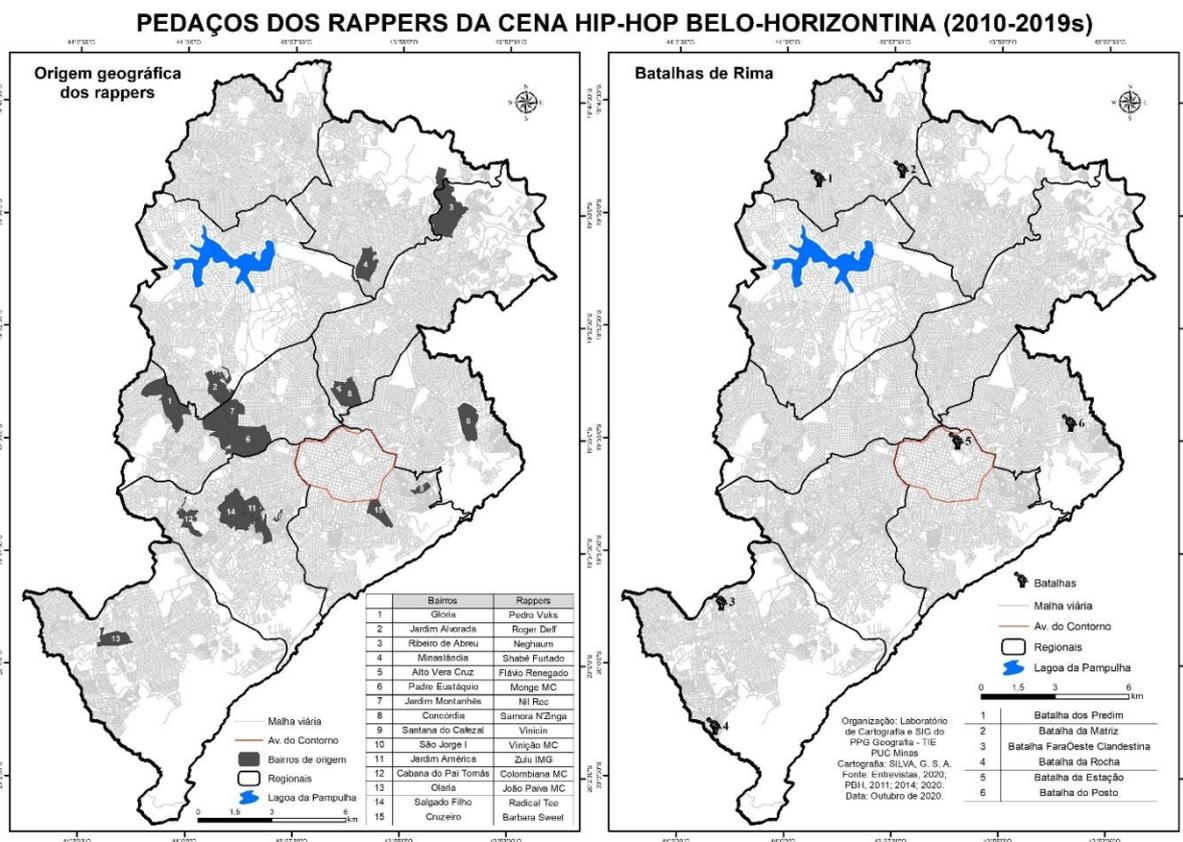
⁴¹ *Ibid.*

Em relação a origem geográfica dos artistas, foi possível abranger representantes de sete dentre as nove regionais da capital mineira, assim esse atributo não foi totalmente alcançado. Não houve a possibilidade de contatar artistas de Venda Nova e Pampulha devido a limitação da técnica amostral escolhida. E, para além, verifica-se um destaque para as regionais Noroeste e Oeste que serão explorados o porquê de tal razão de maneira aprofundada nos subcapítulos prosseguentes.

4.1. Pedacos: origens das quebradas

Seguindo a noção escalar, partindo do particular rumo à totalidade, buscando uma visão de integralidade da cena Hip-Hop inicia-se as análises sobre os *pedaços* da cena Hip-Hop belo-horizontina. Rememorando sobre a categoria, essa possui uma conotação espacial que em muito se aproxima a noção de ‘lugar’ devido sua relação entre o privado e o público que determina uma rede de relações sociais próximas com contornos espaciais nítidos, elencou-se as referências espaciais expostas nas falas dos entrevistados que se associassem às tais premissas resultando no mapa de coleção de origem geográfica dos rappers e batalhas de rima (Mapa 1).

Mapa 1 – Pedacos dos rappers da cena Hip-Hop belo-horizontina (2010-2019s)



Fonte: Resultados da pesquisa (2021).

Sobre a origem geográfica dos rappers, mapa 1, qualificada como *pedaço* da cena optou-se por essa referência espacial (os bairros) porque se aproxima da concepção de “quebrada” – nomenclatura utilizada por integrantes das culturas marginais e moradores das periferias para fazer menção aos lugares onde nasceram ou residem – na qual tudo começa para o jovem periférico. Assim como define Magnani (1998) que é no pedaço que se funda a primeira socialidade criando relações profundas e permeadas de significados que criam uma rede de laços entre os sujeitos, os bairros de origem se aproximam dessa definição pois são neles que os rappers concebem suas primeiras experiências com a cultura Hip-Hop e, conseqüentemente, ao gênero rap.

Evocar a noção de ‘quebrada’, vai além da denominação cunhada no dialeto das ruas, diz respeito ao sentimento de pertencimento por aquele lugar de origem, aqui tratado pelo bairro, manifestado nas entrevistas. Em relação ao pertencimento, esse é construído nas experiências que são práticas essenciais já iniciadas durante a infância e adolescência dos entrevistados com o hábito de ouvir músicas e assistir filmes e clipes, algo relatado de forma recorrente pelos rappers entrevistados e foram elencadas algumas dessas falas.

“Eu conheci o rap antes de conhecer a cultura Hip-Hop. **Meu primeiro contato com a música rap foi através de rádio pirata, quando eu ainda era criança.** Depois desse primeiro contato foi muito fácil entender que aquele tipo de musica falava do meu cotidiano e a identificação foi muito forte. Se não me engano eu tinha entre 7 e 8 anos de idade quando isso aconteceu.” (VINICIN, 2020, grifo nosso)⁴²

“Na verdade, não tem “conseqüentemente”, conheci o RAP antes do Hip-Hop, **quando eu era criança e ia bastante pra casa de um amigo** (Duzinho) em Itabirito e ficávamos assistindo DVD’s de clipes do **50 Cent, Eminem, Snoop Dog, 2Pac e outros artistas “gringos” de RAP.** Também ouvíamos **Racionais MC’s, Faccão Central e Os Detentos do RAP,** por influencia dos garotos mais velhos do bairro.” (SAMORA N’ZINGA, 2020, grifo nosso)⁴³

O rap me tocou, quando eu fazia capoeira, saindo da capoeira eu fui para a casa de um amigo. A gente ficou ouvindo rádio comunitária, rolou a Rádio Favela e tocou Racionais – Fim de Semana no Parque. Aí eu fiquei abduzido pelo rap. E, conseqüentemente, eu comecei a cantar rap. E aí, automaticamente, eu fui me inserindo na cena do Hip-Hop local ali da cidade.” (FLÁVIO RENEGADO, 2020, grifo nosso)⁴⁴

“**Conheci o rap ainda novo,** com 8 para 9 anos de idade, **escutando rap no beco.**” (VINIÇÃO MC, 2020, grifo nosso)⁴⁵

É perceptível nos trechos acima e nas demais entrevistas que a primeira vivência com o rap se deu no ambiente familiar de suas casas ou de amigos com a prática de escutar músicas nas rádios, em especial as rádios comunitárias e de favela que dedicava programação

⁴² Entrevista realizada virtualmente ao rapper belo-horizontino no decorrer do segundo semestre de 2020.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

exclusiva voltada à cultura negra e suas vertentes músicas (ex: rap, funk e reggae), como DaMatta (1997) propõe que a “casa” seja um espaço social proposto a apresentar elementos culturais, como é o caso da música rap, que provoque emoções e respostas dos sujeitos.

Logo, seguindo a fundamentação teórico-relacional de DaMatta tem-se o espaço da “rua”, as vivências superam a delimitação concreta e privada da residência domiciliar e se estendem para o bairro com seus becos, vielas, ruas e espaços públicos comuns da comunidade local. Pode se pensar no cenário da rua como uma extensão do lar, sendo assim os rappers relatam em suas entrevistas que desenvolveram suas socializações acerca da cultura Hip-Hop em diversos rolês⁴⁶, como as quermesses da igreja e festas comunitárias promovidas por ONGs (Organização Não Governamental) ou Prefeitura, que aconteciam em seus bairros ou nas redondezas promovendo um fluxo pelos *pedaços*. Nota-se, também nas falas, a presença de igrejas e escolas como espaços públicos para o estabelecimento de relações e iniciação no rap, ambas que foi qualificada como pertencente a categoria *mancha* sendo tratada no subcapítulo seguinte.

São graças a esses rolês que os rappers constroem vínculos relacionais mais profundos e duradouros com outros sujeitos da quebrada que se tornaram seus *manos*⁴⁷ e *minas*⁴⁸, cumprindo a noção dada por Magnani (1998) de lealdade e pertencimento ao lugar e, também, ao grupo. Em relação ao primeiro (*lugar*) é perceptível, por possuir um conhecimento prévio da cena e com os relatos dos entrevistados, que a cena Hip-Hop belo-horizontina possui uma característica muito bairrista no que refere a procedência territorial dos artistas. E sobre o segundo (*grupo*) é possível fazer alusão as *crews* dança formada por *b-boys* e *b-girls* da cultura Hip-Hop.

“Nessa época eu já tinha uma crew de graffiti chamada Família 2A, junto com Jory, hoje falecido, e com o Pdr, que hoje é da Família de Rua. **Resolvemos fazer rap juntos, e a crew de graffiti se tornou um grupo de rap, junto com outros manos da nossa quebrada.** Nós nos juntamos com outros grupos e formamos o Kartel Noroeste. [...]” (NIL REC, 2020, grifo nosso)⁴⁹

Destaca-se que a partir dos rolês e o mantimento de laços relacionais que se cria uma construção comum de pertencimento pelo seu respectivo *pedaço*. Nesse sentido para circular livremente pela própria quebrada ou outras quebradas distintas da cidade é necessário ser reconhecido pelos moradores locais e exercer o respeito para adentrar nas comunidades

⁴⁶ Gíria que significa “dar um passeio”.

⁴⁷ Significa amigos no dialeto suburbano dos integrantes das culturas de rua.

⁴⁸ Significa amigas no dialeto suburbano dos integrantes das culturas de rua.

⁴⁹ Entrevista realizada virtualmente ao rapper belo-horizontino no decorrer do segundo semestre de 2020.

porque há certas regras de convivência. E, assim, a categoria de *trajeto* se faz presente nesses roteiros de circulação pelos *pedaços* que são feitos, em sua maioria, a pé, de bicicleta ou ônibus devido a proximidade dos bairros e rolês da cena. Como o grupo Racionais MC's (2002) já cantava: “*Só quem é de lá... sabe o que acontece*”⁵⁰

É no interior do *pedaço* que os rappers aprenderam as referências do Hip-Hop, são elas: musicais, acompanhando as produções de artistas internacionais, nacionais e locais da cidade e do próprio bairro que interpretam gêneros da cultura afro – como: *reggae, jazz, soul, samba, pagode* e outros; o estilo *Swag*⁵¹, esse que abarca a moda streetwear e as linguagens verbal e corporal; e a política, manifestada em seu discurso de caráter contestário e progressista em vista de um bem social e uma sociedade igualitária, por meio das trocas relacionais que formaram uma identidade cultural deste grupo específico – rappers belo-horizontinos. Tais referências, são originárias da cultura afro-americana que foram readaptadas a cultura de rua do Brasil e de BH, se fazem presentes nas entrevistas. Sobre a musicalidade

“A música negra tem vários galhos e raízes profundas até chegar ao gênero musical rap. [...] meu primo Sidney me fez gostar e entender que James Brown foi um divisor de água para as nossas identidades de ser black. O samba assim podemos dizer que é a nossa continuação por resistência e encontros. Isso deixou bem claro nas vozes de Martinho da Vila, Jovelina Pérola Negra.” (RADICAL TEE, 2020, trecho da entrevista)⁵²

“Comecei a fazer rap **influenciado por grupos locais, como Fator R, cujos integrantes eram do meu bairro, Jardim Alvorada.**” (ROGER DEFF, 2020, grifo nosso)⁵³

“Comecei a fazer rap porque eu gostava mesmo. Porque eu sempre gostei. **Ouvindo as músicas dos caras aqui do Barreiro.**” (JOÃO PAIVA MC, 2020, grifo nosso)⁵⁴

Sobre o estilo *Swag*

“Conheci em 1998, no conjunto de prédios que morava na região noroeste. Foi Racionais o primeiro contato. **Foi muito visual porque eu via as roupas que quem ouvia usava e curti.**” (PEDRO VUKS, 2020, grifo nosso)⁵⁵

Sobre o aspecto político

“Rap é a voz e som do Hip-Hop, das parcelas marginalizadas da sociedade, é a forma que essa população encontrou pra se expressar, encontrar e afirmar seu lugar no mundo.” (MONGE MC, 2020, trecho da entrevista)⁵⁶

⁵⁰ Trecho da música ‘Expresso da Meia-Noite’ (RACIONAIS MCS, 2002)

⁵¹ Gíria norte-americana que remete há um estilo de vida.

⁵² Entrevista realizada virtualmente ao rapper belo-horizontino no decorrer do segundo semestre de 2020.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

“[...] o acesso ao rap nacional se deu naturalmente, me identifiquei, me via nas letras pelo questionamento social, político e cultural e entendi que poderia acrescentar. As consequências foram mais lucidez e mais força para criticar e questionar o status quo vigente.” (SHABÊ FURTADO, 2020, trecho da entrevista)⁵⁷

Sobre o aspecto musical, mais especificamente, os entrevistados iniciaram no gênero rap como cantor solo ou em grupos formados com a galera da quebrada. Nessa época, os primeiros ensaios e apresentações aconteciam no próprio *pedaço*, referindo ao bairro. Em relação aos ensaios, muitos ocorriam na casa de um dos cantores ou dos DJs, e os eventos eram também ali na quebrada, esses organizados pelo Estado ou por coletivos de cultura, remetendo aos famosos “*Sons*” ocorridos na capital mineira e citados por Dayrell (2005)

“Fiz o primeiro show no dia 13 de maio de 1995, **num evento no meu bairro**, realizado pela prefeitura. **Nascia ali o Julgamento Rap, grupo que criei e com o qual gravei 3 discos. Os ensaios eram na minha casa**, e depois na casa dos DJs que passaram pelo grupo [...].” (ROGER DEFF, 2020, grifo nosso)⁵⁸

O mapa 1, origem geográfica dos rappers, revela que as procedências dos entrevistados se espacializam em bairros nas porções marginais da cidade de BH demonstrando que a cultura Hip-Hop segue uma tendência histórica, desde seus primórdios até hoje, de emergir em lugares periféricos que concentram, em sua maioria, classes menos abastadas e parte da população negra. É importante destacar que nesses territórios, bairros de origem, a população local sofre com a ausência de políticas públicas assistências, a violência e a criminalidade, diante desse cenário o Hip-Hop cumpre uma importante função educativa-cultural para livrar jovens da criminalidade possibilitando uma nova vivência através da arte de rua e ofertando oportunidades na carreira artística, algo que foi ressaltado nas entrevistas.

“No começo o intuito era sair do crime, e a consequência foi conseguir o intuito, e através disso portas se abriram me dando oportunidades novas” (COLOMBIANA MC, 2020, trecho da entrevista)⁵⁹

“O intuito de fazer rap inicialmente, cara, foi tipo divulgar meu trabalho. O que eu sei fazer. Na época era Orkut, começou Facebook e eu fui me aprofundando. Tá ligado? Mas o rap salvou minha vida, mano. Eu era bandido, traficava, ‘zuava’ o bagulho. Mas graças a Deus, o rap apareceu na minha vida e meio que mudou o rumo de tudo, tá ligado?” (ZULU IMG, 2020, trecho da entrevista)⁶⁰

Além disso, cabe ressaltar outros fatores sobre a origem, alguns entrevistados não referenciaram nas respostas a sua procedência geográfica da cena e para isso empregou-se a atual localização dada pelo endereçamento de moradia do mesmo. Em relação a distribuição espacial dos rappers, não ficou evidenciada a presença de artistas oriundos da RMBH,

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

contudo deve se destacar que existe diversas cenas pujantes nos municípios que constituem o colar metropolitano da capital, tais cenas foram destacadas pelos rappers entrevistados e pela participação de MC's nos Duelos de MCs e no Duelo MCs Nacional, ambos ocorridos no Viaduto Santa Tereza.

Ademais, durante a realização das entrevistas, uma entrevistada relatou que seu local de proveniência remete a cidade de Nova Serrana, no interior de Minas Gerais, origem da rapper Colombiana MC. Sobre a cidade de Nova Serrana, Colombiana MC relata que foi onde ela teve a primeira vivência da cultura.

“Tinha acabado de sair de um relacionamento abusivo, e precisava espairar a mente. Em um role aleatório em nova serrana onde eu residia, vi dois manos mandando a tal “rima na hora”, aí foi amor ao primeiro free.” (COLOMBIANA MC, 2020, trecho da entrevista)⁶¹.

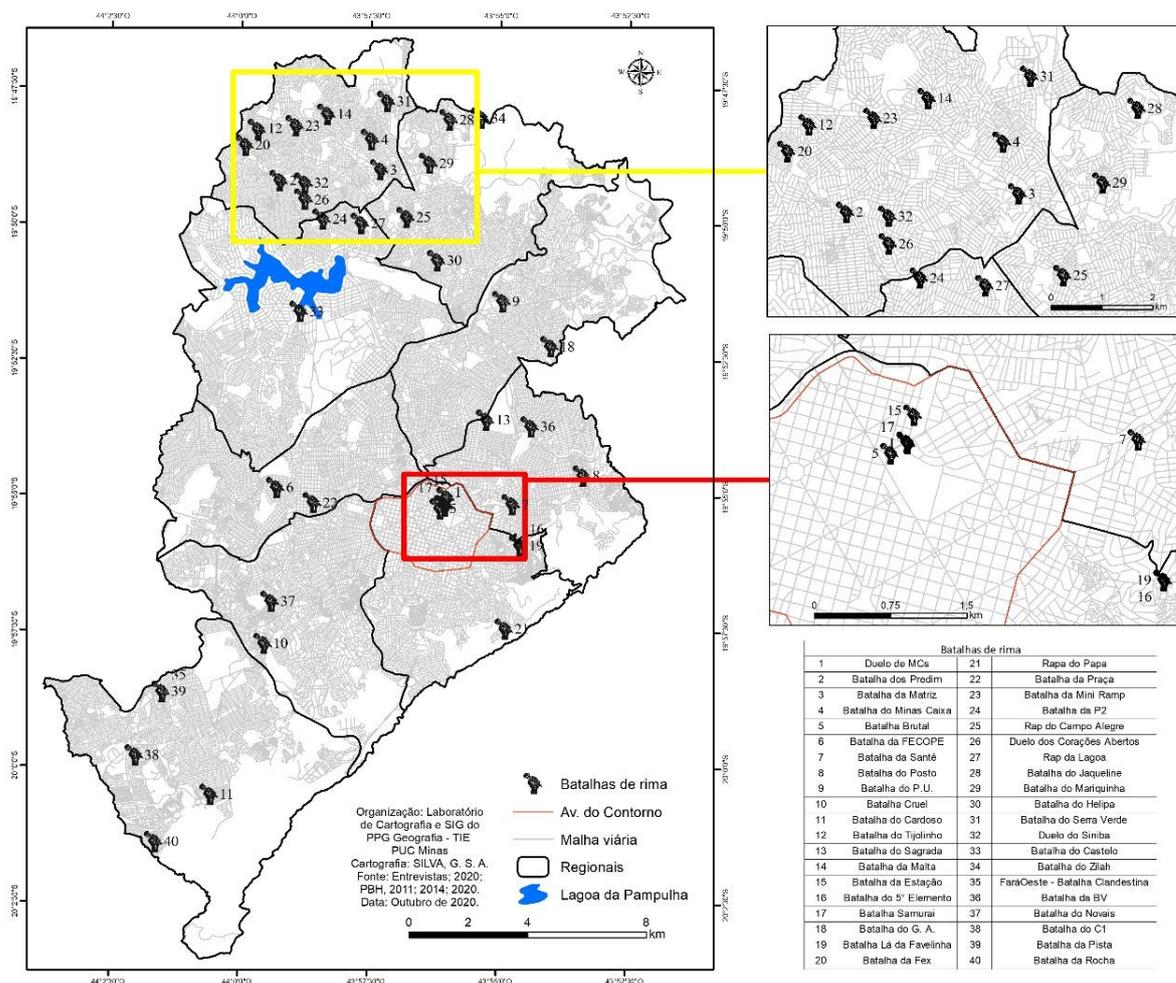
A denominação ‘free’ refere-se ao subgênero *Freestyle rap*. Tal relato dado pela entrevistada demonstra, além da profusão do rap mundialmente e nacionalmente como trabalhado nos capítulos anteriores, que esse gênero musical alcançou diversos locais superando as centralidades espaciais havendo a propagação do Hip-Hop em cidades interioranas do Estado de Minas Gerais. Literalmente, sendo capaz de alcançar os quatro cantos do mundo.

Ao tratar da iniciação artística dos entrevistados na cultura de rua, ao questionar inicialmente os mesmos sobre: “*Como conheceu o Hip-Hop e, conseqüentemente, o rap?*” e “*Como você iniciou neste gênero musical (data e origem geográfica – cantor solo ou grupo – , locais de ensaio e apresentação)? Por quê?*”, observa-se a existência de uma relação de unicidade entre os quatro elementos da cultura Hip-Hop. Pois alguns dos rappers entrevistados relataram que iniciaram no Hip-Hop à partir de outro elemento que não foi o MC, como foi o caso dos manos Nil Rec e Monge MC que começaram no graffiti, e o mano Shabê Furtado que se principiou no *break dance*; devido a proximidade entre as práticas artísticas optaram por inverter-se seguindo no rap como MCs. Um dos palcos iniciais foram as batalhas de rimas (mapa 1 e 2).

⁶¹ Entrevista realizada virtualmente ao rapper belo-horizontino no decorrer do segundo semestre de 2020.

Mapa 2 - Batalhas de rimas da cena Hip-Hop belo-horizontina (2010-2019s)

BATALHAS DE RIMAS DA CENA HIP-HOP BELO-HORIZONTINA (2010-2019s)



Fonte: Resultados da pesquisa e Levantamento online (2021).

As Batalhas de rimas, mapa 1 e 2, se caracterizam com um dos principais espaços para o jovem ter seu contato inicial com o rap. Sendo assim, entende-se que esses territórios constituem os *pedaços* da cena Hip-Hop, devido ao fato de promover relações mais íntimas tanto com o espaço quanto com o coletivo tecendo laços de pertencimento com o território e irmandade entre os membros. Além disso, as batalhas possuem caráter de aprendizagem e iniciação ao gênero no qual o sujeito se torna MC de *freestyle* nas batalhas ocorridas nas quebradas belo-horizontinas e, por um talento, desenvolve a carreira artística. Como é o caso dos rappers entrevistados. Ressalta-se que as Batalhas citadas pelos entrevistados compõem o mapa 1 propiciando uma leitura conjunta com as respectivas origens geográficas.

“Meu primeiro contato com o Hip-Hop foi através do freestyle, e pelo freestyle comecei a colar nas batalhas de BH e região.” (COLOMBIANA MC, 2020, trecho da entrevista)⁶²

⁶² Entrevista realizada virtualmente ao rapper belo-horizontino no decorrer do segundo semestre de 2020.

“Eu iniciei em 2010 dentro do duelo de MCs como MC de batalha, e depois de uns 2 anos batalhando compus minha primeira música e logo em seguida dei início a sonho de gravar um CD. Minhas primeiras apresentações foram em eventos locais como atração de batalha de rimas [...]”(VINICIN, 2020, grifo nosso)⁶³

Essas estão distribuídas heterogeneamente por toda a capital mineira, seguindo a tendência de periferização da cena, assim como ocorrem com as origens geográficas dos rappers. As distribuições espaciais das batalhas apresentam características singulares, de início nota-se que há a ocorrência de pelo menos uma batalha por regional administrativa remetendo a ideia de pulverização espacial da cena Hip-Hop. Outra característica, diz respeito a sobreposição de diferentes batalhas em um mesmo território/pedaco, trazendo à tona a noção de territorialidades flexíveis de Souza (2014), tem-se os exemplos: Batalha Samurai e Duelo de MCs, ambas ocorridas no Viaduto Santa Tereza; e Batalha da Pista e Fará Oeste – Batalha Clandestina, ambas ocorridas na Pista de Skate do Barreiro.

Além disso, no mapa acima (mapa 2) é perceptível espacialmente o destaque da porção norte de BH, abrangendo as regionais Pampulha, Venda Nova e Norte, com a presença de diversas Batalhas totalizando 18 lugares. Os destaques da zona Norte e, também, da Noroeste foram ressaltados pelos rappers entrevistados. Ressalta-se que esse levantamento de batalhas se referem a última década (2010-2019s) foco do presente estudo. Contudo, há batalhas georeferenciadas que não estão em atividade na atualidade, como é o caso da Batalha do Castelo e a Batalha do Sagrada, e a maioria se encontram interrompidas devido ao atual cenário pandêmico.

Define-se as batalhas como movimentos de territorialidades porque são práticas de ocupação de determinados espaços da cidade de maneira periódica, semanais e quinzenais, em datas e horários específicos que são compartilhados pelos integrantes do movimento, remetendo a ideia de territórios fluídos. Nesse processo de encontros para batalhar, os adeptos do Hip-Hop projetam suas relações no espaço de forma concreta e simbólica por meio das artes (música, dança e graffiti), em principal o rap de improviso, algo bastante comum se tratando das culturas de rua nas metrópoles contemporâneas. Com tudo, ao compreender quais são os *pedaços* e suas peculiaridades, pode-se tecer uma idealização conceitual de “territórios-lugares” dada a fluidez das relações, a delimitação espacial, o pertencimento e a identidade que são construídas por esses rappers nos bairros e batalhas e que são características constituintes do *pedaço*.

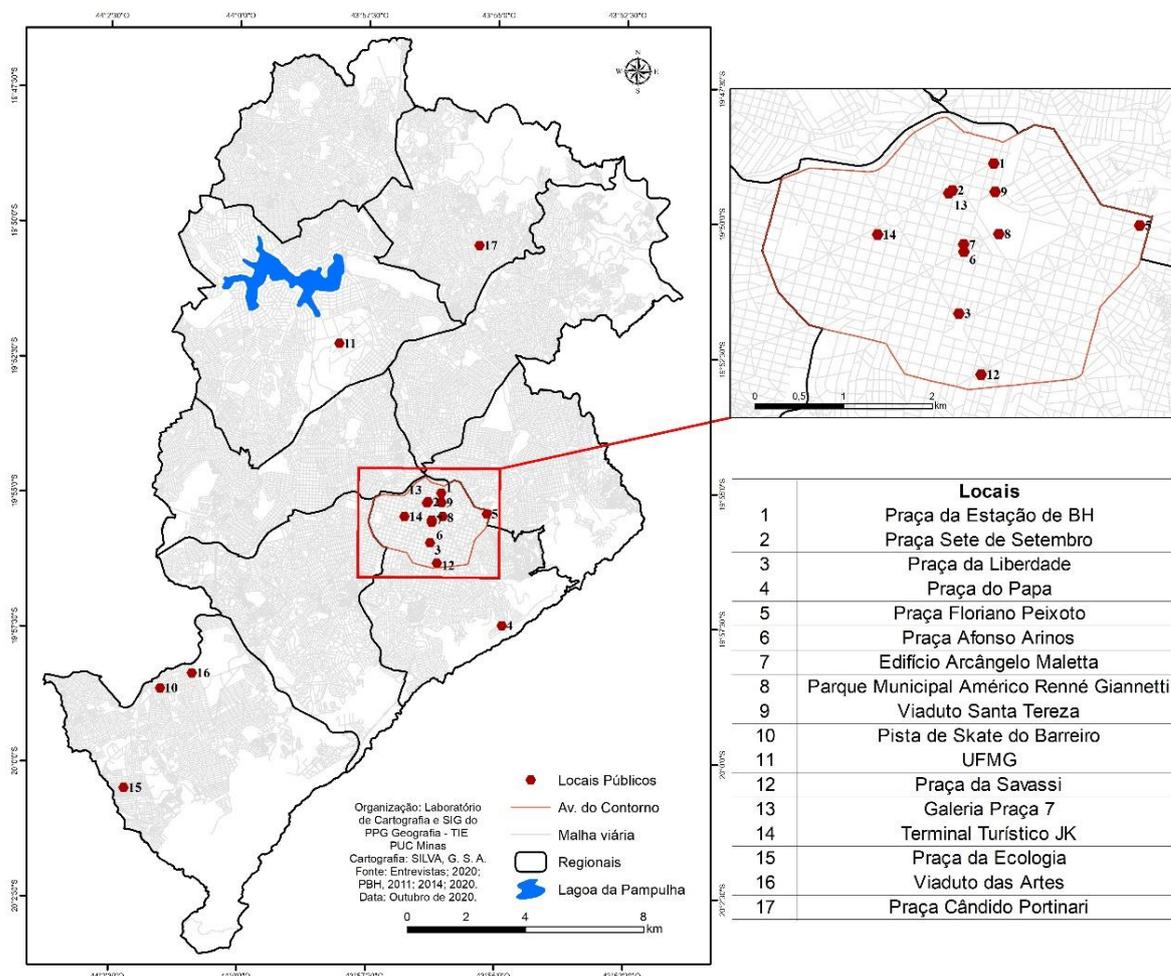
⁶³ Entrevista realizada virtualmente ao rapper belo-horizontino no decorrer do segundo semestre de 2020.

4.2. Manchas: os rolês pela cidade

Nesta presente etapa, prosseguindo a sequência de níveis de escala, focaliza-se os aprofundamentos analíticos sobre a categoria *mancha* que compõe parte integrante da cena Hip-Hop local. De acordo com as orientações dadas pelo antropólogo Magnani (2008), lembrando sua conceituação, as manchas são áreas contíguas tidas como referência e funcionalidade para um público diverso presumindo uma maior abrangência espacial e diversificação de equipamentos e usos. Sendo assim, foi realizado o levantamento dos espaços citados pelos rappers em entrevista e, para além, foram realizados levantamentos *online* em buscadores e redes sociais de locais que se enquadravam como manchas acompanhando de forma fidedigna os princípios do autor.

Como resultado desse processo, foi possível totalizar 20 *manchas* da cena do Hip-Hop de BH que integram desde locais de *shows* até igrejas, foram selecionadas seis manchas para compor este subcapítulo, pois se tratam das citadas pelos rappers em entrevista, são elas: locais públicos, bares e restaurantes, lojas, estúdios, centros culturais, e locais de shows, respectivamente.

Mapa 3 - Locais públicos da cena Hip-Hop belo-horizontina (2010-2019s)
LOCAIS PÚBLICOS DA CENA HIP-HOP BELO-HORIZONTINA (2010-2019s)



Fonte: Resultados da pesquisa (2021).

De início trata-se de discorrer análises sobre o arranjo espacial das manchas de locais públicos, mapa 4, citados pelos rappers nas entrevistas. De imediato é possível verificar a existência de manchas centralizadas, localizadas no interior da Av. do Contorno, totalizando 11 pontos. E outras manchas espalhadas periféricamente pela cidade com ocorrências nas regionais: Centro Sul, Barreiro, Pampulha e Norte. Desta maneira, pode se inferir que o hipercentro da capital e seus respectivos espaços públicos representam lugares preferenciais de encontro para os rappers e demais integrantes da cena Hip-Hop local.

Algumas dessas manchas centrais são significativas para os entrevistados, como por exemplo: Terminal JK, Galeria Praça 7, Praça 7, Praça da Estação e Viaduto Santa Tereza, pois foram a partir dessas onde tudo começou para a cena belo-horizontina. Ao recordar a história da cultura de rua, tratada no capítulo anterior com base em Dayrell (2005) e outros autores, tem o Terminal JK como um dos territórios fundantes da cena e a Galeria Praça 7

como um importante espaço de concentração de lojas da cultura. Mais recentemente, após os anos 2000, as Praças Sete de Setembro e da Estação foram durante determinado tempo os locais de encontro para os Duelos de MCs e agregando os outros elementos do Hip-Hop com os b-boys e b-girls do *break dance*, e os grafiteiros. Como dito essas manchas representam lugares da memória histórica e continuam sendo territórios integrantes do movimento Hip-Hop com a apropriação para shows e outros eventos culturais.

“Eu não peguei a época que a galera se encontrava na Praça 7, no entorno da galeria, mas um ponto de encontro que estava bem em alta nos anos de 2013 até 2016 era o viaduto Santa Tereza.” (VINICIN, 2020, trecho da entrevista)⁶⁴

“No passado, terminal turístico JK, Butecário, Praça Afonso Arinos, hoje, sem dúvida, é o viaduto Santa Tereza, quando há o Duelo de MCs.” (ROGER DEFF, 2020, trecho da entrevista)⁶⁵

Em relação às manchas periféricas, algumas delas possuem proximidade com os locais de origem dos rappers entrevistados havendo uma relação intrínseca com o processo de iniciação ao gênero rap, como por exemplo: a Pista de Skate do Barreiro citada pelo rapper João Paiva MC, e certas manchas são ocupadas para a prática de batalhas de rima e outros eventos da cultura de rua, são elas: Praça da Ecologia, Viaduto das Artes e Praça do Papa, segundo o levantamento em entrevistas e compilação de dados *online*. Compreende-se uma relação dialética, entre *pedaços* e *manchas*, acerca desses territórios para a cena Hip-Hop belo-horizontina.

“Hoje em dia é difícil não ter um lugar em BH que não tenha presença da cena Rap, isso por causa das batalhas de rimas, pois elas tomaram conta da cidade por inteiro [...]” (VINICIN, 2020, trecho da entrevista)⁶⁶

Sobre a mancha da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) é entendida como um espaço público de formação acadêmica, devido ao fato de ofertar educação básica, cursos de graduação, pós-graduação, cursos de curta duração, feiras, palestras, shows e outros eventos culturais e educacionais, para a sociedade. Ressaltando os eventos voltados à cultura negra e marginal, como é o caso do Hip-Hop e do Rap. Em suma, os locais públicos são manchas importantes para os integrantes dessa cultura, pois são lugares que compõem o *trajeto* para a galera “trombar”⁶⁷ e mostrar suas artes.

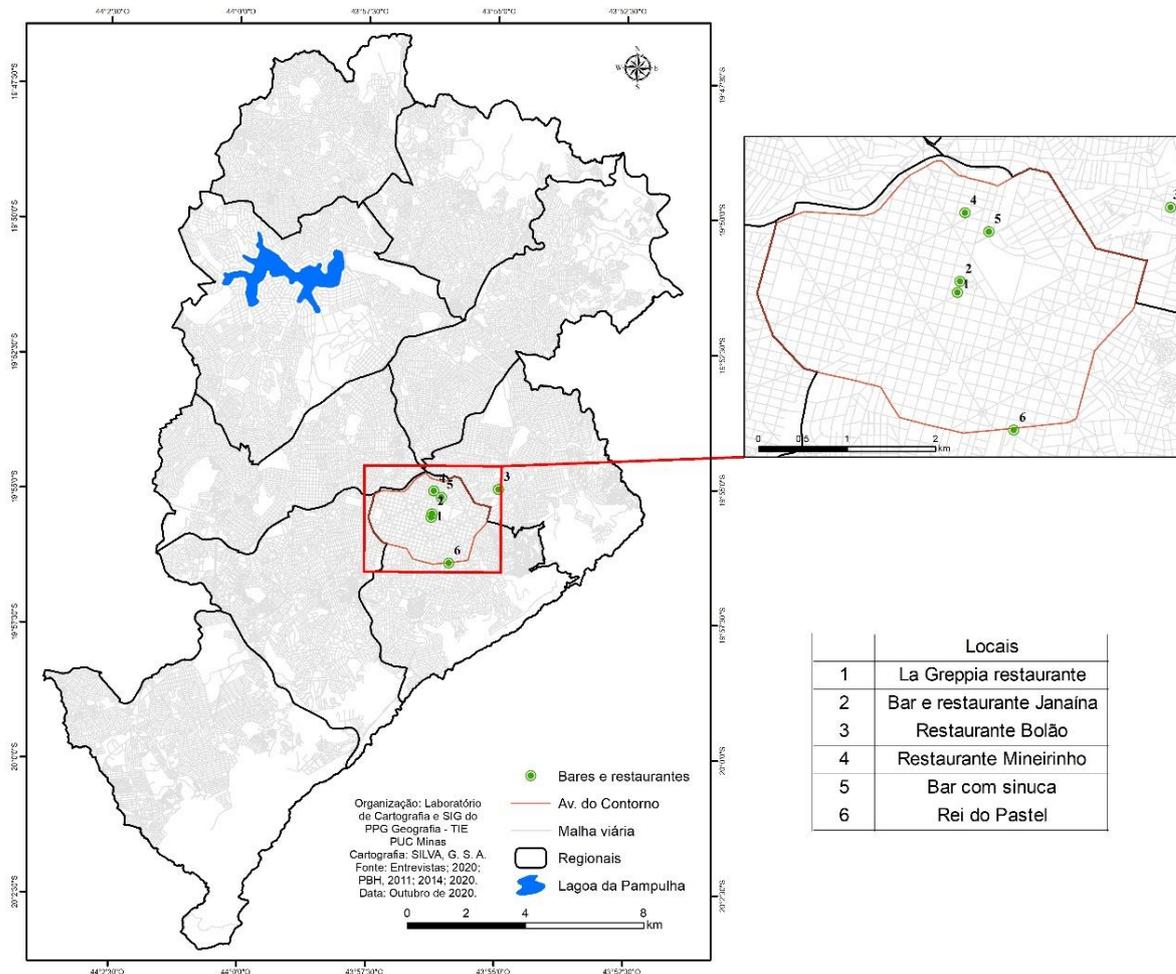
⁶⁴ Entrevista realizada virtualmente ao rapper belo-horizontino no decorrer do segundo semestre de 2020.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Refere-se ao ato de encontrar.

Mapa 4 - Bares e restaurantes da cena Hip-Hop belo horizontina (2010-2019s)
BARES E RESTAURANTES DA CENA HIP-HOP BELO-HORIZONTINA (2010-2019s)



Fonte: Resultados da pesquisa (2021).

Sobre o mapa 4, bares e restaurantes, demonstra que os estabelecimentos estão localizados na porção central da capital, mais especificamente na região do hipercentro, fugindo a regra somente o Restaurante Bolão que se localiza no bairro Santa Tereza próximo a Praça Duque de Caxias. Seguindo a ideia da categoria *mancha*, os bares e restaurantes possuem a função de atender uma diversidade de consumidores algo corroborado por suas respectivas posições geográficas privilegiadas. Importante ressaltar que o Bar e Restaurante Janaina encerrou suas atividades no decorrer da última década dando espaço para uma Drograria Araujo⁶⁸, informação concedida pelo rapper Pedro Vuks.

Detalhe interessante sobre esses locais mapeados, bares e restaurantes, é que esses foram referenciados somente por alguns rappers entrevistados, foram eles: Pedro Vuks citando os restaurantes La Greppia e Janaina, Vinicin que citou o Rei do Pastel e restaurante

⁶⁸ Localizado na rua da Bahia, nº 1070, bairro Centro.

Janaina, e Monge MC que indicou o Bolão, Mineirinho e Bar com sinuca, sobre esse último o rapper não recordou o nome, algo bastante representativo sobre a cena. Em relação a isso, se dá pelo fato de que esses rappers são “crias”⁶⁹ do Duelo de MCs, destaca-se que Monge MC e Vuks representam o coletivo Família de Rua, desta maneira tais territórios citados foram frequentados com bastante assiduidade com o intuito de ‘trombar’, tomar uma cerveja e trocar uma ideia, ou até um ponto de encontro após o rolê. Destaca-se também a proximidade ao Viaduto Santa Tereza, tais indicações aparecem no relato do rapper Vinicin.

“O que a gente fazia muito nas noites de sexta era marcar de sair para algum evento ou o rei do pastel, ou lanchonete “Janaina” depois do Duelo. Acho que a grande maioria das pessoas que frequentavam o espaço nessa época faziam isso, mas hoje em dia eu desconheço.” (VINICIN, 2020, grifo nosso)⁷⁰

Os demais entrevistados não relataram sobre bares e restaurantes junto a cena Hip-Hop local, demonstrando que esses rappers não frequentam lugares específicos ou preferenciais ao percorrer as manchas. Para corroborar com essa afirmação têm-se as falas de Zulu IMG e Samora N’Zinga.

“De todas essas opções aí, o que eu não frequentei foi restaurante.” (ZULU IMG, 2020, trecho da entrevista)⁷¹

“Goitacazes, Rua da Bahia, Maletta, Aarão Reis” (SAMORA N’ZINGA, 2020, trecho da entrevista)⁷²

Nos trechos acima, observa-se que Zulu IMG afirma não frequentar tais estabelecimentos e Samora N’Zinga refere-se à logradouros e edifícios da cidade e não de bares e restaurantes, especificamente.

⁶⁹ Gíria que remete a ideia de criação.

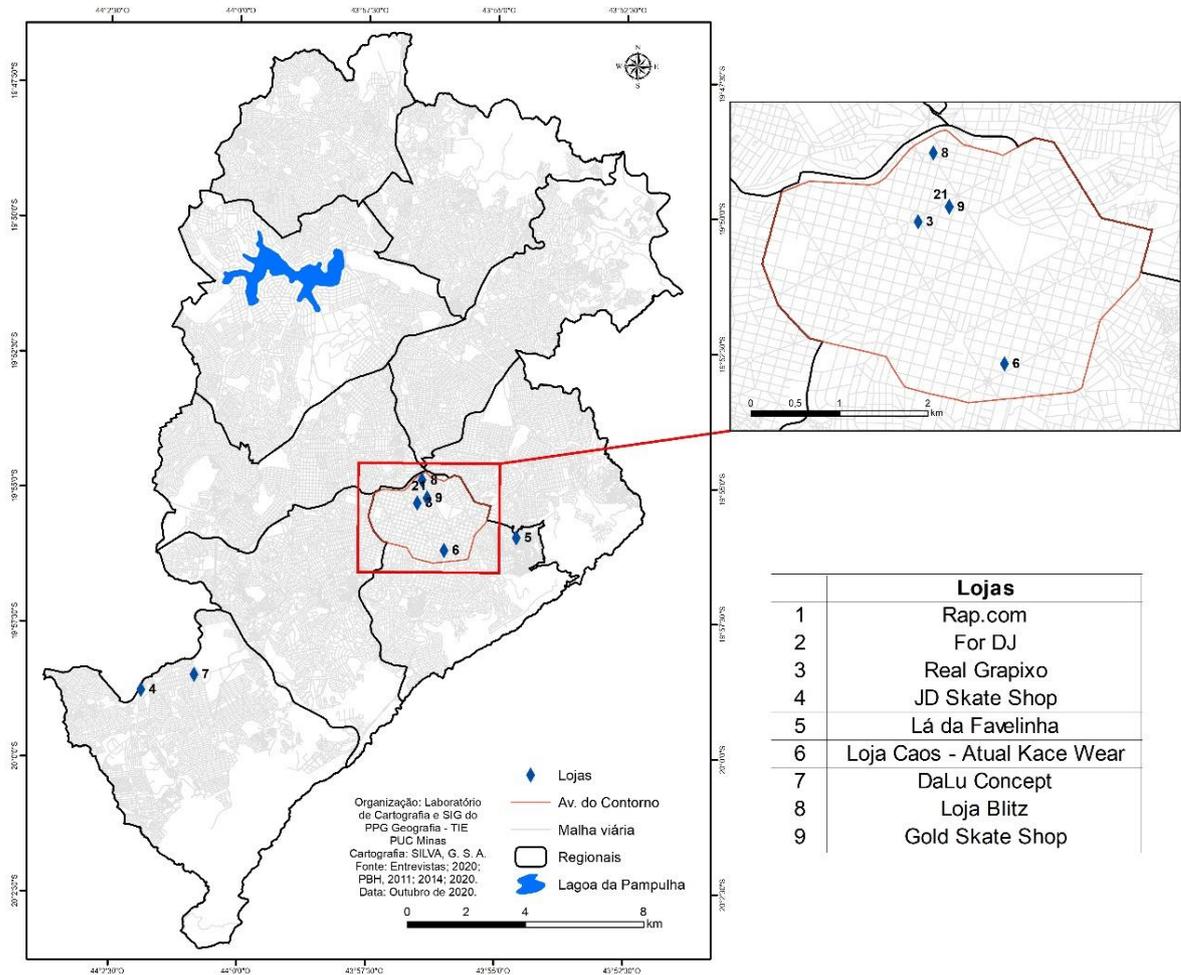
⁷⁰ Entrevista realizada virtualmente ao rapper belo-horizontino no decorrer do segundo semestre de 2020.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

Mapa 5 - Lojas da cena Hip-Hop belo-horizontina (2010-2019s)

LOJAS DA CENA HIP-HOP BELO-HORIZONTINA (2010-2019s)



Fonte: Resultados da pesquisa (2021).

Acerca das lojas (mapa 5), diferentemente dos bares e restaurantes, nota-se uma distribuição espacial que supera os limites do hipercentro. Em princípio, tratando especificamente da mancha hipercentral, nota-se uma concentração de lojas na região da Galeria Praça Sete, conhecida por ser o lugar aonde se encontram as principais lojas voltadas a *streetwear* e artigos da cultura de rua, e redondezas. Somente a loja Caos, mencionada pelo rapper Flávio Renegado, rompe com essa aglutinação estando dentro dos limites da Av. do Contorno e fixada na Savassi, zona Centro-Sul da capital. De maneira complementar, dada a vivência do autor, cabe citar a loja Real Vandal importante no segmento e localiza-se no Edifício Arcangelo Maletta.

Ainda sobre a mancha hipercentral, a loja Rap.com (figura 22) esteve entre a mais citada pelos entrevistados sendo a referência do segmento na capital mineira e há lojas mais

especializadas, como é o caso da Real Grapixo voltada para atender a galera do graffiti e da For DJ que possui um segmento técnico ofertando aparelhagens sonoras para DJs e MCs.

Figura 22 – Fachada da loja Rap.com localizada na Galeria Praça 7



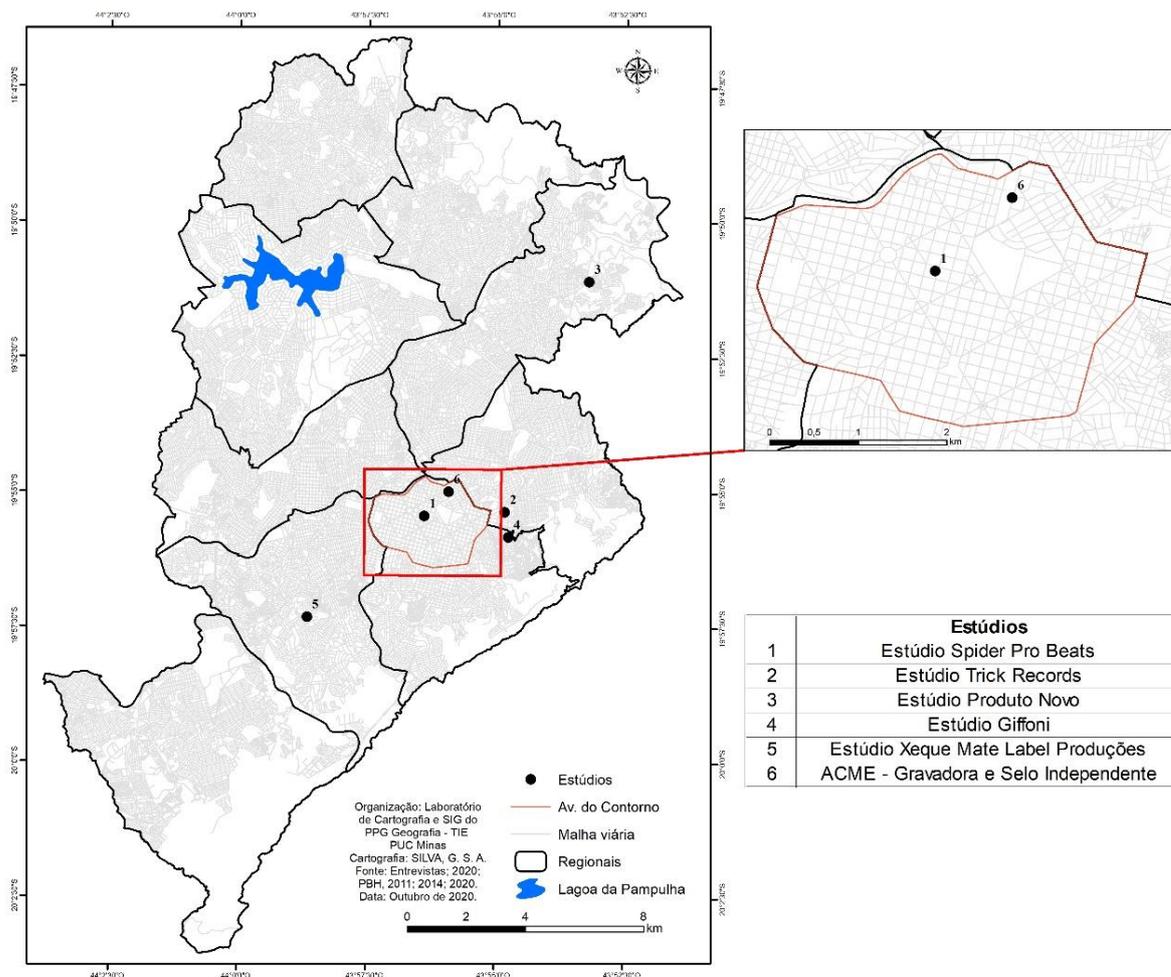
Fonte: Fotografia do autor (2020).

Outro fato observado nas falas dos rappers da Velha Escola, foram eles: Neghaum, Radical Tee e Roger Deff, diz respeito a menção da extinta loja Black & White famosa na década de 1990 por vender discos do gênero e produzir os artistas da cena local. Tais citações da Black & White alude a um traço característico da categoria mancha que é a lembrança construída na paisagem imaginativa de seus frequentadores por ter sido um ponto físico da cena promovedor de interações entre os adeptos da cultura Hip-Hop.

Sobre as manchas que superam a centralidade, percebe-se que um dos pontos localizados na regional Barreiro (loja JD Skate Shop) foi mencionado pelo rapper João Paiva MC que possui sua origem geográfica na ‘quebrada’ do Olaria localizada na mesma regional. Pode-se compreender que há uma relação entre essa mancha e o pedaço do João Paiva MC, seja por fazer parte de seu *trajeto* na cena ou por, simplesmente, ter um conhecimento da existência desta loja. Ainda na região do Barreiro, a loja DaLu Concept foi indicada por Zulu IMG por ser uma de suas patrocinadoras. E o Lá da Favelinha, citada nas entrevistas, se trata de um centro cultural e possui um segmento para comercialização de seus produtos e uma

marca denominada ‘Remexe Favelinha’. Com tudo, além das lojas indicadas, os entrevistados informaram a existência de lojas *online* e a venda de produtos pelos próprios artistas em eventos.

Mapa 6 - Estúdios da cena Hip-Hop belo-horizontina (2010-2019s)
ESTÚDIOS DA CENA HIP-HOP BELO-HORIZONTINA (2010-2019s)



Fonte: Resultados da pesquisa (2021).

Os estúdios, mapa 6, são manchas indispensáveis para qualquer gênero musical e os profissionais (cantores, instrumentistas, técnicos e produtores) desse ramo artístico. Sobre o gênero estudado, ao desenvolver o percurso histórico da cultura Hip-Hop é evidente que o rap teve uma dificuldade de aceitação, em princípio, da indústria fonográfica em âmbito tanto internacional quanto nacional. Em BH, como retratado no documentário “O som que vem das ruas” (2011) e por Dayrell (2005), o cenário não foi diferente resultando até em um período de declínio da cena nos idos da segunda metade de 1990.

Naquela época, década de 1990, a principal fomentadora da cultura Hip-Hop foi a Black & White que, além de loja, foi um selo independente que lançou diversos artistas na

cena local e nacional. Mais recentemente, após os anos 2000, a cena se reestabelece e com o surgimento do Duelo de MCs tem-se um fundamental espaço de intercâmbio da cultura pois naquela ocasião, em meio as batalhas, os MCs trocavam ideia com os DJs e vice-versa.

Sobre isso, as trocas construídas nos Duelos, verifica-se que os produtores responsáveis pelos estúdios citados pelos rappers possuem, em sua maioria, uma vivência no Hip-Hop. Como por exemplo, Sergio Giffoni, proprietário do Estúdio Giffoni, sendo membro do grupo de rap Julgamento⁷³, DJ de batalhas do Duelo de MCs, integrante do coletivo Família de Rua e produtor musical. Outro nome é Eazy CDA, responsável pelo estúdio Xaque Mate Label Produções, que é rapper e produtor.

Para além o estúdio Pro Beats, popularmente conhecido estúdio Spider Pro Beats comandado pelo DJ Spider, foi responsável por produzir grandes nomes do rap e do funk belo-horizontino e do Brasil, por exemplo: Das Quebradas, Radical Tee, Mr. Catra, FBC, Clara Lima, MC Dodô, MC Popay, Pacha Ana, DV Tribo, Chris MC, Djonga, Zulu IMG, Samora N'Zinga, Flávio Renegado e muitos outros (figura 23). Todos esses produtores são reconhecidos como célebres referências para a cultura Hip-Hop belo-horizontina e tiveram seus respectivos estúdios entre os mais citados pelos entrevistados. Sobre o estúdio Spider Pro Beats, o rapper Flávio Renegado destaca

“Nunca tivemos um estúdio muito específico assim do rap, né. O primeiro estúdio que posso falar que é específico de rap aí foi do DJ Spider que foi meu DJ durante 10 anos, tá ligado? Então é o estúdio mais voltado para o segmento Hip-Hop, rap e funk, né. Então é muito esse lugar aí.” (FLÁVIO RENEGADO, 2020, trecho da entrevista)⁷⁴

Ressalta-se houveram outros estúdios referenciados pelo rapper Samora N'Zinga, são os seguintes estúdios: Celson Music, Xaque Mate Label Produções, RC Records, IMG Musik, Esfera, GIVNT Music e A Firma Records Studio, em que o mesmo realizou suas produções e parcerias musicais. Entretanto, o artista optou por não informar o logradouro dos estúdios supracitados, tratam-se de *home studio*, pois compreendeu-se a necessidade de resguardar a integridade desses profissionais e seus respectivos ambientes de trabalho.

“Cara, a maioria é home Studio. Aí é a casa da galera. Não sei se é válido passar o endereço exato, mas esses são os bairros respectivamente: Celson Music – Prado; Xaque Mate Label Produções – Havaí; RC Records – Dom Bosco; IMG Musik – Oitis (Contagem); Esfera – Santa Efigênia; GIVNT Music Estúdio – Carmo, e A Firma Records Studio - Tupi.” (SAMORA N'ZINGA, 2020, trecho da entrevista)⁷⁵

⁷³ Composto pela seguinte formação: Ricardo HD, Roger Deff, Voz Khumalo (vocaís), Gusmão (bateria), Flávio Charchar (guitarra), Luiz Prestes (baixo) e os DJs Tobias e Giffoni.

⁷⁴ Entrevista realizada virtualmente ao rapper belo-horizontino no decorrer do segundo semestre de 2020.

⁷⁵ *Ibid.*

Além disso, a maioria dos estúdios citados se trata de produtoras musicais independentes que produzem artistas locais de gêneros provenientes da periferia, em principal o rap e o funk. Entre esses estúdios cabe destacar o Estúdio Produto Novo, comandado pelo rapper, produtor musical, educador e artista plástico Clebin Quirino, fundado em 2005 tem por finalidade tornar acessível a produção musical e audiovisual de baixo custo ou sem fins lucrativos atuando de modo colaborativo para artistas periféricos e em início de carreira, como por exemplo: os MCs de batalhas que almejam gravar suas músicas.

Outros espaços de extrema relevância para a cena Hip-Hop belo-horizontina se tratam das rádios comunitárias que cumpre a função de divulgação dos grupos e rappers belo-horizontinos ou de outras localidades. Entre as rádios locais, estão: Rádio Autêntica Favela FM 106.7 com o programa Uai Rap Soul, Rádio UFMG Educativa 104.5 com o programa Hora Rap, e a Rádio Conexão Jovem 101.3 FM com o programa Hip-Hop na Veia. Tal fato foi corroborado com as informações contidas nas entrevistas realizadas, segue abaixo.

“Pouco tempo depois decidi partir pra carreira solo, pois me sentia mais livre pra fazer o que queria, e em 2006 lancei minhas primeiras músicas na internet e no Uai Rap Soul, programa de rap mais ouvido em BH na época. Isso me levou a fazer um show na festa com o mesmo nome do programa, junto com outros grandes MCs do Brasil, e isso sem sombra de dúvida foi crucial para me firmar na cena do rap de BH na época.” (NIL REC, 2020, trecho da entrevista)⁷⁶

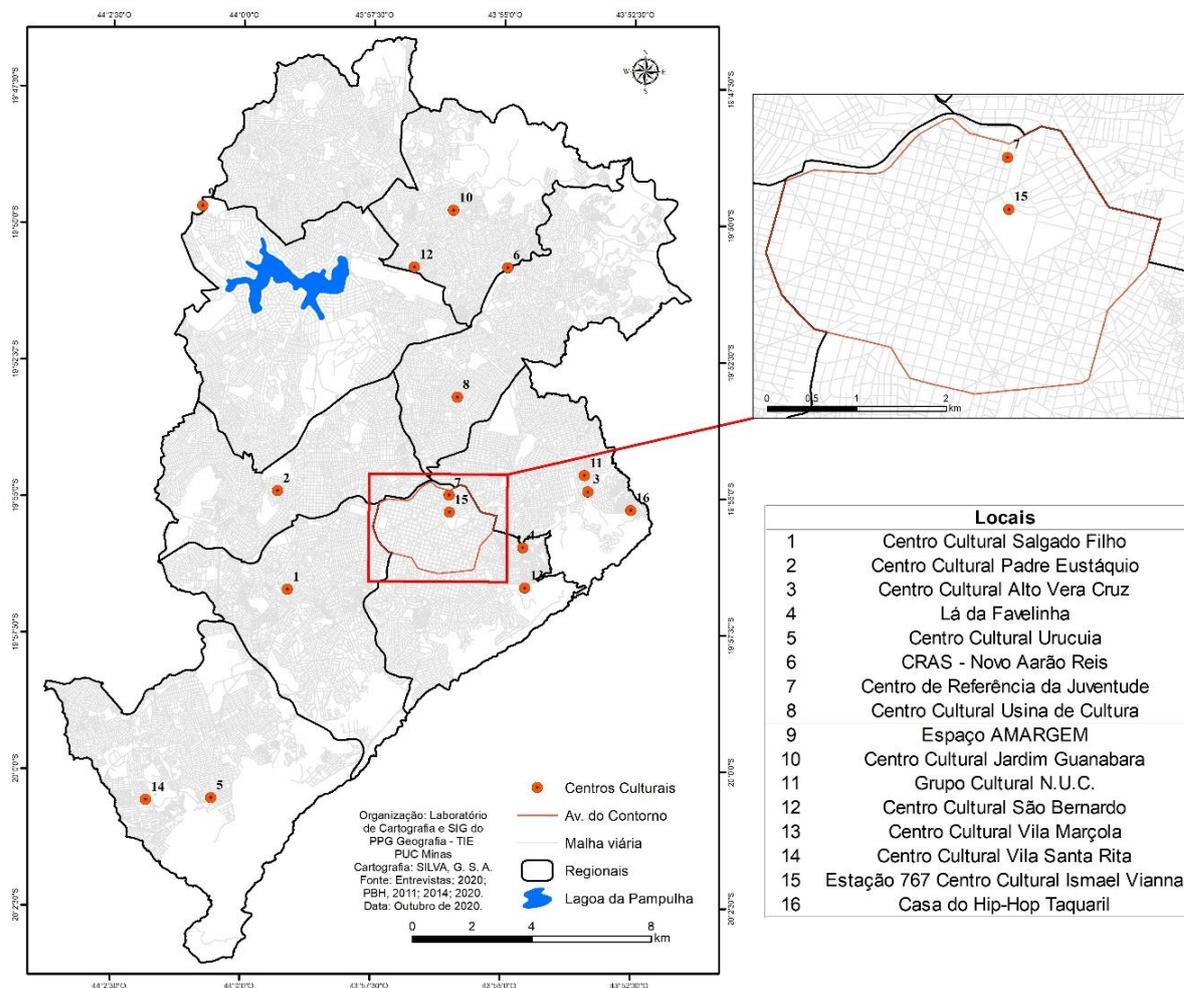
Figura 23 – DJ Spider no Estúdio Pro Beats



Fonte: Studio Pro Beats (2017).

⁷⁶ Entrevista realizada virtualmente ao rapper belo-horizontino no decorrer do segundo semestre de 2020.

Mapa 7 - Centros culturais da cena Hip-Hop belo-horizontina (2010-2019s)
CENTROS CULTURAIS DA CENA HIP-HOP BELO-HORIZONTINA (2010-2019s)



Fonte: Resultados da pesquisa (2021).

No que diz respeito a distribuição espacial dos centros culturais citados pelos entrevistados, mapa 7, nota-se que há uma espacialização bastante dispersa dos lugares referenciados sendo que esses estão presentes nas regiões periféricas e em, consideravelmente, toda extensão territorial da capital mineira. Além disso, houve alguns centros que superaram o limite da área de estudo e, conseqüentemente, não foram mapeados. Ambas as observações iniciais demonstram a superação da centralidade que é uma das prerrogativas da conceituação de Magnani sobre as “*manchas*”.

Com tudo, há uma relação intrínseca entre os centros culturais e os locais de iniciação dos rappers, sejam os bairros de origem ou as batalhas de rima, pois verifica-se um contexto de periferação e uma proximidade desses territórios. E, para além, tais espaços culturais cumprem a função de apoio para gravações musicais e são palcos de apresentações.

[...] passei por várias formações até chegar ao meu grupo que me “consagrou” no cenário em BH o KONTRAST. Ensaíamos em vários lugares desde barracos a

estúdios estruturados, chegou um tempo que só ensaiávamos em estúdio, devido termos DJ e às vezes músicos convidados, alugávamos períodos de ensaio uma média de 2 horas por período, **chegamos a ensaiar em espaços culturais também que haviam na cidade tipo o Centro Cultural N.U.C no Alto Vera Cruz.**” (NEGHAUM, 2020, grifo nosso)⁷⁷

“Durante muitos anos eu ensaiei no Centro Cultural Alto Vera Cruz, foi uma conquista da comunidade. Esse rolê” (FLÁVIO RENEGADO, 2020, trecho da entrevista)⁷⁸

Sobre isso, os centros culturais na cidade de BH emergem como importantes equipamentos públicos criados pela PBH com o objetivo de fomento da cultura local, desenvolvimento das capacidades artísticas dos cidadãos e espaços de lazer. Segundo a PBH (2020), na figura da Fundação Municipal de Cultura:

BH conta com 17 centros culturais, espalhados pelas nove regionais administrativas da cidade. Tratam-se de equipamentos públicos descentralizados, destinados ao desenvolvimento cultural, ao exercício dos direitos culturais e à promoção da cidadania por meio da formação para as artes, fomento, difusão, promoção da leitura, memória e patrimônio cultural. Com o objetivo de reservar espaços de fruição, circulação e valorização das identidades culturais locais, os centros culturais realizam oficinas de diversos segmentos, apresentações artísticas variadas, sessões cinematográficas, entre outros, sendo todas essas atividades gratuitas, o que incentiva e possibilita uma maior troca de experiências entre as comunidades. (BELO HORIZONTE, 2020)

Como pode ser visto, os centros culturais têm por finalidade atender um público diversificado justificando assim a posição geográfica descentralizada no interior do território municipal e a proximidade com os *pedaços*. Entre os centros culturais elencados destaca-se o Centro Cultural Padre Eustáquio, esse foi repetidamente citado entre os entrevistados, devido sua localização privilegiada, facilidade de acesso e aos diversos eventos ocorridos ali. Entre os eventos, ressalta-se os promovidos pela Spin Force Crew⁷⁹ que busca congregar o *break dance* com os demais elementos da cultura de rua, promovendo a unicidade da cena Hip-Hop belo-horizontina (figura 24).

⁷⁷ Entrevista realizada virtualmente ao rapper belo-horizontino no decorrer do segundo semestre de 2020.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Se trata de uma *crew* de *Breaking Dance* de BH fundada em 1992 sendo considerada pioneira e importante representação da cultura Hip-Hop belo-horizontina.

Figura 24 – Spin Force Crew em evento no Centro Cultural Padre Eustáquio



Fonte: Spin Force Crew (2016).

Nesse sentido, dentre os 17 centros culturais geridos pela Prefeitura 10 deles, ou seja 59%, foram mencionados nas entrevistas demonstrando que há o reconhecimento e utilização por parte dos integrantes da cultura Hip-Hop local. Para além dos centros culturais de responsabilidade do governo municipal, há os espaços culturais de origem comunitária criados por meio da mobilização social e coletiva da população e que, também, foram referenciados pelos rappers. Entre os centros, estão: Lá da Favelinha, Casa do Hip-Hop Taquaril, Espaço AMARGEM e Grupo Cultural NUC. Sobre o NUC, segundo relatado em entrevista, foi fundado no final da década de 1990 pelo rapper Flávio Renegado com a atribuição de um coletivo de cultura e que veio a se tornar, no início dos anos 2000, um grupo de rap.

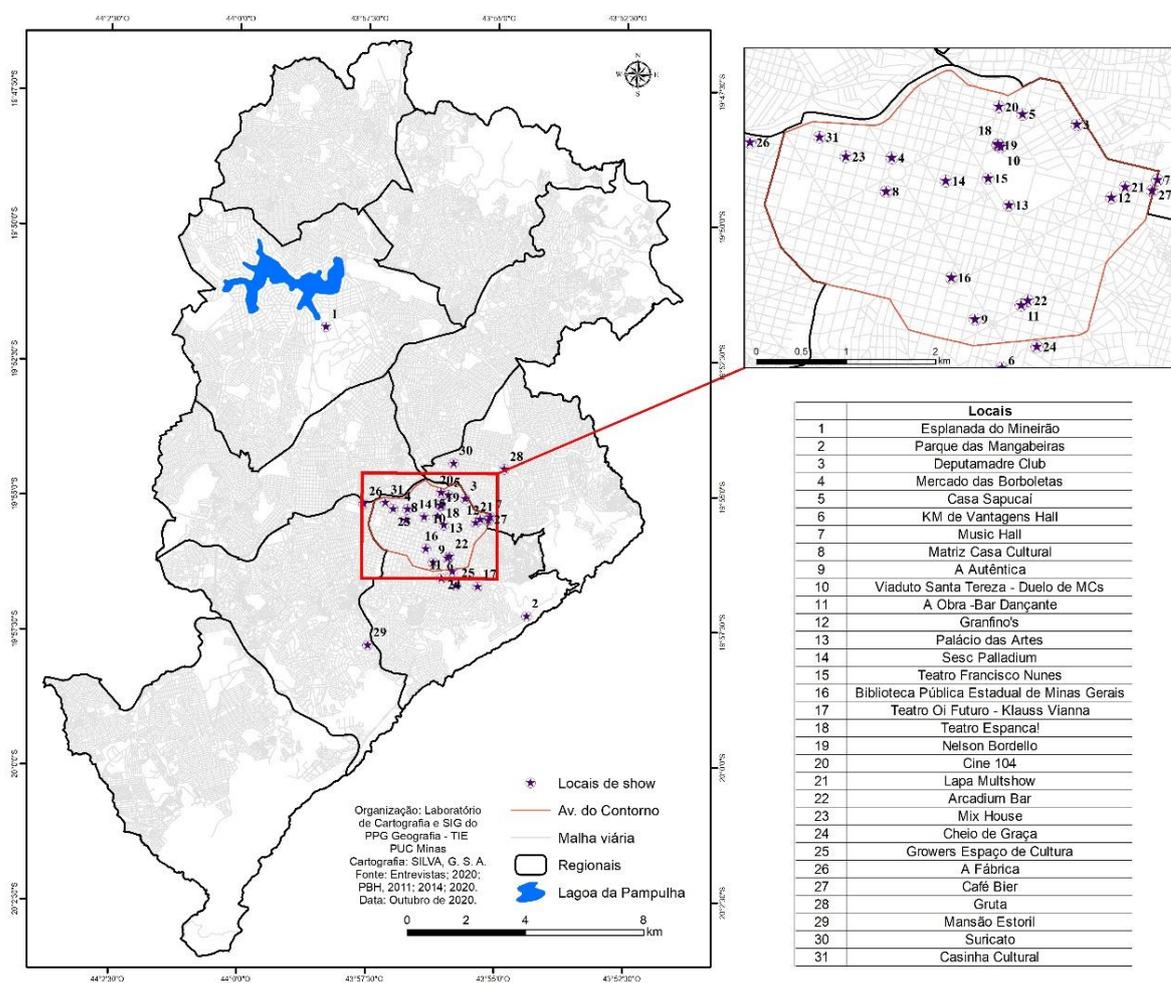
“Ah, eu comecei. Como eu contei a história, no começo ali da rádio comunitária, dali eu fiz [...] comecei o meu primeiro grupo de rap que chamava ‘Glórias do Rap’ que a gente fez, [sei lá] pouquíssimos shows. **Depois eu fundei o NUC que virou um grupo de rap de muita relevância no contexto de BH, em Minas Gerais assim né, a gente teve um reconhecimento muito grande.** Começamos a sair fora do Estado[e tal] e em 2007 eu comecei a fazer meu trabalho solo, Flávio Renegado solo. Na verdade, começou como Renegado e no meu segundo disco virou Flávio Renegado. Pô mano, é mais ou menos isso aí [...]” (FLÁVIO RENEGADO, 2020, grifo nosso)⁸⁰

Após a saída de Flávio Renegado do NUC para seguir a carreira solo, o grupo encerrou seus trabalhos no segmento musical e passou a se dedicar exclusivamente às atividades sócio-culturais, enquanto ONG, para jovens da comunidade do Alto Vera Cruz e

⁸⁰ Entrevista realizada virtualmente ao rapper belo-horizontino no decorrer do segundo semestre de 2020.

aqueles em contexto de vulnerabilidade social. Em resumo, assim como é desenvolvido pelo NUC, os centros culturais, associações e ONGs citadas acima cumprem importante papel na viabilização do gênero rap e da cultura de rua. Além de possibilitar ao jovem uma nova possibilidade de vivência através da arte, lugar de encontro e o caráter social com prestação de assistência as famílias locais, como por exemplo: a distribuição de cestas básicas e almoço diante do cenário de pandemia do COVID-19. Por fim, lembra-se que tais espaços culturais são ocupados por outros segmentos culturais e musicais.

Mapa 8 – Locais de show da cena Hip-Hop belo-horizontina (2010-2019s)
LOCAIS DE SHOW DA CENA HIP-HOP BELO-HORIZONTINA (2010-2019s)



Fonte: Resultados da pesquisa (2021).

Os locais de show, mapa 8, referenciados pelos artistas demonstram efetivamente uma concentração espacial dos lugares de apresentações na região hipercentral e havendo alguns pontos dispersos nas demais regionais da capital mineira. Sobre a concentração observada no mapa, verifica-se que 21 estabelecimentos (67,74%) estão situados na porção interna da Av. do Contorno e o restante, 10 espaços (32,26%), superaram o limite do hipercentro, mas mantem-se em áreas limítrofes. Com tudo, apenas, três locais fogem a regra de concentração

que são os casos: do Parque das Mangabeiras, Mansão Estoril e Esplanada do Estádio Mineirão localizados nas regionais Centro-Sul, Oeste e Pampulha, respectivamente. No que diz respeito aos eventos ocorridos nesses espaços supracitados, no parque das Mangabeiras e na esplanada do Mineirão acontecem festivais de grande porte que congregam diversos gêneros musicais e a mansão é uma residência locada para festas organizadas por coletivos da cultura Hip-Hop ou empresas de eventos.

“Por muito tempo o local aonde acontecia o maior número de shows na cidade foi o Mercado das Borboletas, no centro. **Hoje a maioria dos shows de rap acontece em festivais de música, que ocorrem em vários lugares diferentes, desde o Parque das Mangabeiras até a esplanada do Mineirão.**” (NIL REC, 2020, grifo nosso)⁸¹

Os territórios voltados para apresentações musicais e frequentados pelos entrevistados demonstram duas finalidades: primeiramente, lugares públicos, como por exemplo: os parques, praças, quadras, pistas de skate e os viadutos, esses últimos cito aqui o próprio Viaduto Santa Tereza e o Viaduto das Artes na região do Barreiro ambos recebem eventos da cultura de rua. Esses se caracterizam como os primeiros espaços ocupados e conquistados pela cultura Hip-Hop para manifestar suas artes em âmbito nacional e internacional. Esses são considerados prioritários para os rappers locais, pois garantem o baixo investimento na produção, graças ao fato de não pagar locação, e a facilidade em promover a participação do público agregando um grande número de espectadores por se tratar de espaços abertos e gratuitos. O rapper João Paiva MC destaca que tais locais são os mesmos onde ocorrem as batalhas de rimas.

“Os locais dos shows normalmente são os mesmos locais das batalhas, em praças públicas e ‘pá’ [...] às vezes também os centros culturais a gente costuma ir. E Virada Cultural que é onde eu já fiz show e já fui só para assistir. Enfim, são esses lugares, geralmente espaços públicos.” (JOÃO PAIVA MC, 2020, trecho da entrevista)⁸²

Sobre o Viaduto Santa Tereza, mais especificamente, é um território considerado pedra fundamental na constituição e mantimento da cultura Hip-Hop local e, assim, os rappers entrevistados consideram o Viaduto como o principal palco do rap belo-horizontino. Cabe destacar os eventos realizados nas periferias, ditos *pedaços* ou quebradas dos rappers, nos quais há apresentações nas quermesses ou festas comunitárias de maneira voluntária.

“O maior movimento é o Duelo de MCs que consegue juntar todos os elementos da cultura Hip-Hop, tem na Andradas, tem na Contorno, tem no Lourdes, Tem perto do

⁸¹ Entrevista realizada virtualmente ao rapper belo-horizontino no decorrer do segundo semestre de 2020.

⁸² *Ibid.*

Viaduto, a praça 7. Não tem como enumerar, são muitos!” (VINIÇÃO MC, 2020, trecho da entrevista)⁸³

E, secundamente, os locais privados que foram conquistados pelo gênero rap anos mais tarde após a adesão e consolidação junto à indústria fonográfica demonstrando sua rentabilidade para o mercado. Os estabelecimentos privados possuem características que são distintas dos espaços públicos. Sobre tais características, esses lugares não possuem livre acesso do público estando condicionado, em sua maioria, a apresentação de ingressos ou mediante pagamento. Seguindo, tais locais estão estrategicamente situados em pontos geográficos da cidade que garantem determinada centralidade e facilidade de acesso. Além disso, as casas de show em que ocorrem as apresentações de rap são espaços ecléticos, não voltados exclusivamente à cultura Hip-Hop, recebendo outros gêneros musicais e grupos identitários. Como destaca Shabê Furtado em sua entrevista

“Matriz, Duelo de MCs, Autêntica, Suricato, A Obra, A Casinha, Classics (geralmente no mercado). Lembrando que fora o Duelo, **esses lugares não tocam só RAP**. [...]” (SHABÊ FURTADO, 2020, grifo nosso)⁸⁴

Em relação aos lugares citados no trecho acima, cabe destacar que o Matriz, a Autêntica, Suricato, A Obra e a Casinha se tratam de espaços culturais que acolhem diversas expressões artísticas, em especial de artistas locais e independentes, representando significativos espaços democráticos para a popularização da cena autoral belo-horizontina.

Por fim, outra característica identificada sobre os locais de show privados, nota-se que há uma sazonalidade na apropriação e recepção de shows do gênero rap. Nesse sentido, em relação à apropriação, esses espaços são territorializados em temporalidades específicas pelos apreciadores da música rap e membros da cultura Hip-Hop e de rua pode-se entender que há uma territorialização fluída desses estabelecimentos estando condicionada a ocorrência de eventos do gênero.

Ademais, a sazonalidade na recepção dos shows de rap foi explicitada nas entrevistas com a justificativa de que a aceitação deste gênero musical é inconstante por causa de alguns motivos, são eles: a ideia da lucratividade para o estabelecimento, a existência de uma barreira conservadora em aceitar o conteúdo crítico do rap e ao fato que várias casas de show encerraram suas atividades ao longo dessa década estudada, como por exemplo: Arcadium Bar, Music Hall, Nelson Bordello, Cheio de Graça, Growers Espaço de Cultura e Mix House,

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Entrevista realizada virtualmente ao rapper belo-horizontino no decorrer do segundo semestre de 2020.

e atualmente as demais estão com suas atividades suspensas devido à pandemia de COVID-19.

“Nas Batalhas e algumas poucas casas de show, muito rotativo, por isso não vou citar uma específica, pois elas acabam ou param de receber shows de rap com grande facilidade.” (MONGE MC, 2020, grifo nosso)⁸⁵

“Mano, nunca teve um lugar específico. Tá ligado? Nunca foi padronizado. Uma hora era em uma boate, uma hora era em outra, outra hora era na rua. Eu, principalmente, nunca cantei fixo em um lugar. Então, é muito isso, às vezes é um festival, às vezes é um show seu às vezes é um lugar, às vezes uma casa de show. Muito do rolê mesmo, tá ligado? Eu acho que o lugar do rap que eu mais frequento é a minha mente. Tá ligado? [risos] Que eu mais me encontro. É isso aí.” (FLÁVIO RENEGADO, 2020, trecho da entrevista)⁸⁶

“Muda muito também, depende da época, todo ano aparece um lugar novo e consequentemente alguém fecha. [...]” (SAMORA N’ ZINGA, 2020, trecho da entrevista)⁸⁷

Em resumo, sobre as respectivas *manchas* analisadas neste subcapítulo, é possível verificar que as cartografias apresentam duas configurações espaciais bastante singulares de centralização e descentralização sendo capaz que qualificar como um movimento de “implosão-explosão” da cena Hip-Hop no espaço urbano de BH. Esse entendimento é construído a partir da visão dos rappers entrevistados podendo reverberar em outras cenas de municípios na RMBH.

Além disso, os locais públicos se mantêm como vitais para o mantimento da cultura Hip-Hop sendo os primeiros territórios ocupados e, ainda hoje, são importantes palcos para as batalhas e eventos possuindo uma dupla função categórica (*pedaço e mancha*). Os bares e restaurantes são praticamente pouco frequentados pelos rappers. Sobre as manchas constituídas pelos próprios membros do rap e do Hip-Hop com destaque para as lojas e estúdios ainda possuem uma limitação espacial havendo poucos pontos pela cidade. Os centros culturais, em si, cumprem uma função de descentralização que é característica desse equipamento público. E, por fim, os locais de show são rotativos devido ao fato da recepção esporádica de shows ou fechamentos dos estabelecimentos.

As *manchas*, ao longo da década analisada, garantem aos rappers e demais adeptos do Hip-Hop uma territorialização constante por causa dos lugares que se tornam territórios fixos na cidade. Contudo, tais territórios podem estar sujeitos à ocupação de tribos urbanas

⁸⁵ Entrevista realizada virtualmente ao rapper belo-horizontino no decorrer do segundo semestre de 2020.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

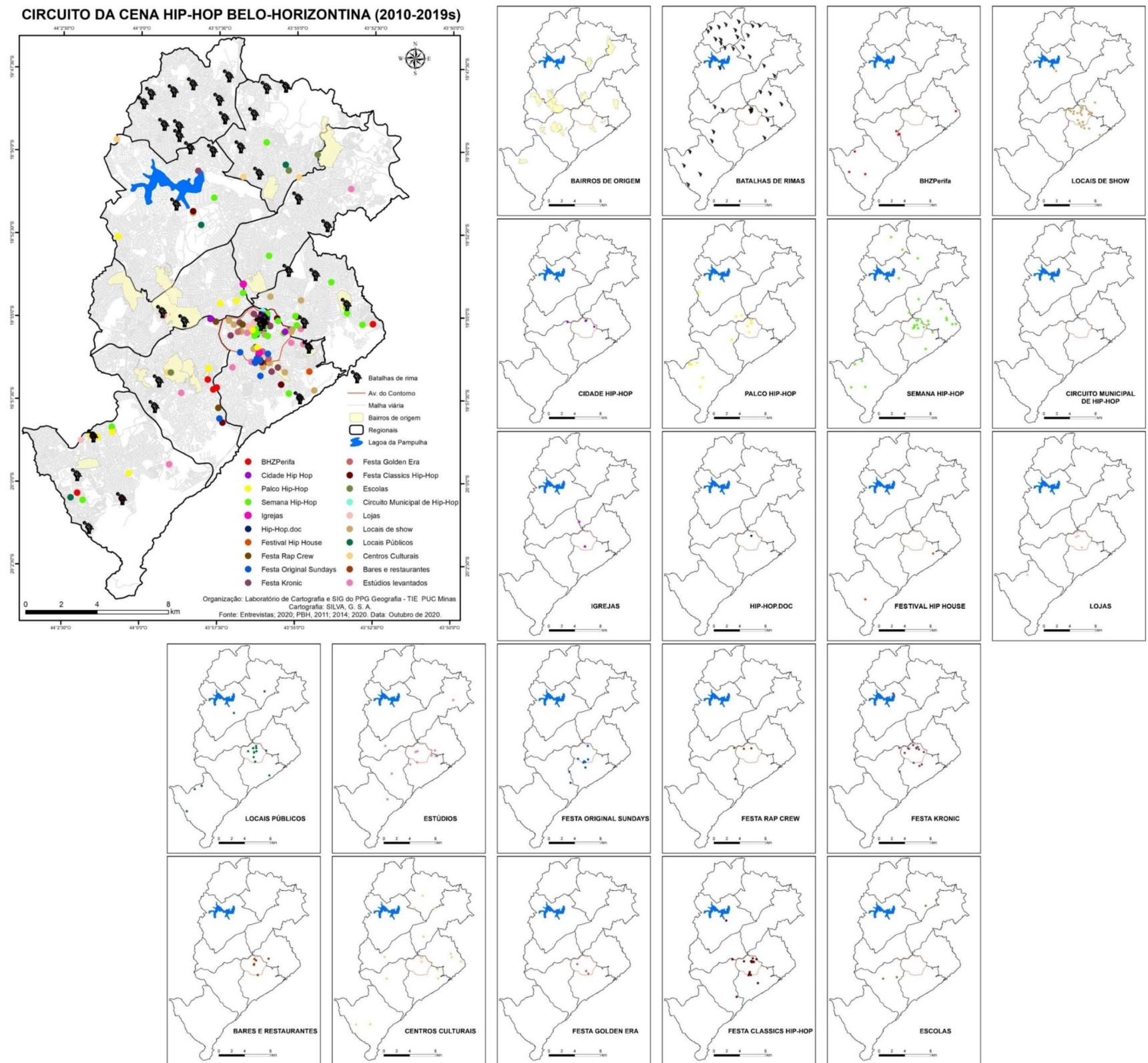
disitintas, como por exemplo: headbangers, funkeiros, góticos, emos, roqueiros, rastas, skatistas e outros, e até a mudança de funcionalidade ao longo do tempo.

4.3. Circuito: a capital mineira ocupada pelo Hip-Hop

Neste momento do estudo é alcançada a totalidade da cena, do ponto de vista de uma menor escala geográfica e maior abrangência de análise, têm-se a categoria *circuito*. De modo a congregar todos os elementos e, conseqüentemente, as categorias metodológicas com o intuito de promover uma visão conjuntural da cena Hip-Hop belo-horizontina. Recapitulando a definição de *circuito*, trata-se da união de estabelecimentos, equipamentos e espaços caracterizados pelo exercício de determinada prática, contudo não possuem uma continuidade espacial na paisagem urbana, sendo reconhecidos por certos sujeitos ou determinado coletivo (MAGNANI, 2008). Essa categoria foi proposta para pensar os demais espaços urbanos que não se adequam enquanto *pedaço*, *mancha* ou *trajeto*.

Desta maneira, neste subcapítulo será apresentado à compilação total dos *pedaços*, totalizam dois mapeamentos analisados anteriormente, e *manchas*, somam-se 20 cartografias sendo que seis destas foram analisadas no subcapítulo anterior, e para articular ambas as categorias tem-se a noção de *trajeto* que será utilizada para gerar uma rede de fluxos no espaço urbano e abertura de trânsito entre os territórios da cena corroborando para fundamentar a ideia de *circuito*. Sobre a orientação analítica desta etapa, cabe destacar que serão trabalhadas, mais profundamente, as demais *manchas* levantadas (14) por meio das pesquisas *online* e vivências do autor. Essas são caracterizadas por eventos públicos e privados, organizados por: coletivos, ONGs, empresas, pessoas físicas e jurídicas, órgãos públicos e parcerias entre público-privado, igrejas e escolas. E, finalmente, se encerrará com a análise do mapa síntese do circuito. Sendo assim, os produtos cartográficos analisados nos subcapítulos anteriores não serão repercutidos para não gerar uma exaustão na leitura.

Mapa 9 – Circuito da cena Hip-Hop Belo-Horizontina (2010-2019s)



Fonte: Resultados da pesquisa (2021).

O mapa de coleção do circuito da cena Hip-Hop belo-horizontina da última década (2010-2019s), mapa 9, demonstra a soma de esforços na compilação de informações oriundas das entrevistas concedidas pelos rappers locais que transmitiram valiosas contribuições. Essas foram apuradas e aprimoradas por meio das pesquisas *online*, levantamento de bases documentais, registros forográficos e audiovisuais, e dados secundários que enriquecerão a análise desta cartografia.

Inicialmente, orientado pela ordem da coleção de mapas, o BHZPerifa se trata de um evento organizado pela rádio Bhz Periferia. Sobre a rádio, em si, foi criada em outubro de 2010 e seu conteúdo é voltado totalmente aos gêneros da *black music* com sua programação *online* 24 horas por dia em todos os dias. A Bhz Periferia é tida como um importante veículo cultural na divulgação de artistas locais de BH e região metropolitana com destaque para o rap e Hip-Hop por meio das ondas do rádio e, também, por meio de projetos e eventos. No que diz respeito a esse último, eventos, retoma-se aqui o BHZPerifa que se trata de um encontro comunitário iniciado em 2016 e somam 13 edições, sendo que a última ocorreu em novembro de 2019.

A finalidade do BHZPerifa é promover um espaço para valorização das artes, em especial as de rua, por meio da socialização livre e democrática com o compartilhamento de saberes e o desenvolvimento pessoal, social e cultural da comunidade periférica, tal iniciativa foi ressaltada pelo rapper Shabê Furtado. Essa proposta se fundamenta na ocupação de espaços públicos nas periferias da cidade, como observado no mapa acima, que se tornam importantes palcos para os artistas independentes, entre os espaços que receberam as edições do BHZPerifa, têm-se: Centro Cultural Urucuia, Pista de Skate do Barreiro, quadra da Escola de Samba Cidade Jardim, Mirante do Terrão, Casa Hip-Hop Taquaril, Pracinha do Buraco Doce e outros.

Seguindo, o evento Cidade Hip-Hop é um evento organizado pela PBH sob a figura da Fundação Municipal de cultura com a parceira da Vivo, Coletivo Bambata e Grupo Cultural NUC e realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo a Cultura de BH. Tem por objetivo fomentar a cultura Hip-Hop e todas suas vertentes artísticas a partir da ocupação do espaço urbano da cidade

De acordo com as pesquisas realizadas *online* em sites de notícias, redes sociais e da própria Prefeitura, o projeto Cidade Hip-Hop se iniciou em 2010 no Centro Cultural da UFMG com a presença de Max BO, Alessandro Buzo, Vanessa Beco, MC Marechal, Roger

Deff e outros nomes da cultura Hip-Hop local e nacional. Com periodicidade anual, o Cidade Hip-Hop retornou em 2011 com eventos nas cidades de Betim e Uberaba contando a presença de Roger Deff.

Em 2012 voltou a ocorrer em BH, mais precisamente na Funarte, com a presença do rapper paulistano Rodrigo Ogi. No ano de 2013, aconteceram duas edições sendo uma em BH e outra em Uberaba. Após certo período de interrupção, o Cidade Hip-Hop retoma suas atividades em 2017 com a realização de cinco eventos no Núcleo de Estudos de Cultura Popular (NECUP) contando com a participação de grandes nomes do rap, são eles: GOG, Eazy CDA, Paula Ituassú, Projeto Manobra, Tamara Franklin, Radical Tee, Dokttor Bhu e Shabê, Yzalú, Das Quebradas, DJ Spider, Roger Deff e Clara Lima (Figura 24). Contudo, sua realização não foi mantida nos anos proceguintes. Do ponto de vista geográfico, os territórios em que receberam as apresentações de cada edição se localizam centralizados na capital dentro do limite do hipercentro e em seus arredores imediatos.

Figura 25 – Flyer dos shows de GOG e Dokttor Bhu & Shabê no Cidade Hip Hop



Fonte: Cidade Hip Hop (2017).

O projeto “Palco Hip-Hop” emerge no cenário cultural belo-horizontino nos idos de 2011 em parceria com o Verão de Arte Contemporânea (VAC) e, logo, provocou a efervescência junto aos membros e coletivos da cultura Hip-Hop. Pouco tempo depois, o projeto passou a ser demoninado “Palco Hip-Hop – Danças Urbanas” e desde seu surgimento vem ocorrendo edições anuais contando com o apoio e patrocínio dos governos federal, estadual e municipal, e de entidades privadas (entre elas: Uni-BH, Sistema Fecomércio – Sesc/Senac, Senai-Fiemg, Ingresso Rápido, Cantina do Lucas, Vivo, Real Vandal, PUC

Minas e muitas outras) que variam de acordo com as edições. Além disso, possui o incentivo da Lei Municipal de Incentivo à Cultura.

O projeto alterou sua nomeação para “danças urbanas”, a fim de focalizar nessa atração artística promovendo seletivas, concursos e batalhas das mais variadas vertentes da dança de rua com a participação de jurados especializados e, também, havendo premiações para os vencedores. Contudo, para além da dança, o projeto se tornou um grande espaço para apresentação e divulgação dos demais elementos da cultura Hip-Hop, em especial do rap com MCs locais e nacionais, tendo como principal palco o Grande Teatro do Sesc Palladium. Ao longo de sua história, o Palco Hip-Hop - Danças Urbanas não se limitou ao Sesc Palladium, esse sendo seu local fixo, ocorrendo em diversos espaços da capital mineira, outros municípios e estado (tabela 2).

Tabela 3 – Edições do Palco Hip-Hop – Danças Urbanas e seus respectivos locais

Edições	Locais
Palco Hip-Hop – Danças Urbanas (2011)	Rua Flávio Marques Lisboa, 345 – Barreiro de Baixo; Pista de Skate do Barreiro.
Palco Hip-Hop – Danças Urbanas (2012)	Escola Municipal Hugo Werneck; Sesc Palladium; PUC Barreiro; Z.A.P 18; Viaduto Santa Tereza; Teatro Espanca!; CentroeQuatro; Espaço Cultural Zé Delfino Catarina.
Palco Hip-Hop – Danças Urbanas (2013)	Arena Carioca Dicro (RJ); Oi Futuro Labsônica (RJ).
Palco Hip-Hop – Danças Urbanas (2014)	Arena Carioca Dicro (RJ); Oi Futuro Labsônica (RJ).
Palco Hip-Hop – Danças Urbanas (2015)	Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB).
Palco Hip-Hop – Danças Urbanas (2016)	Sesc Palladium
Palco Hip-Hop – Danças Urbanas (2017)	Sesc Palladium; Centro Cultural Urucua.
Palco Hip-Hop – Danças Urbanas (2018)	Praça Modestino Sales Barbosa; Sesc Palladium; Cafua – Casa Fusion de Arte; Sede do Grupo Cultura do Ghetto; Centro Educacional de Ibirité; Palácio das Artes Nair Fonseca Lisboa (Vespasiano).
Palco Hip-Hop – Danças Urbanas (2019)	Sesc Palladium; Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB).
Palco Hip-Hop – Danças Urbanas (2020)	Sesc Palladium; Cafua – Casa Fusion de Arte; Programação Virtual.

Fonte: Levantamento online (2021).

Como se percebe na tabela acima, o projeto superou os limites administrativos da capital mineira havendo eventos nos municípios de Ibirité e Vespasiano, ambos na RMBH. Além disso, alcançou um novo Estado, a cidade do Rio de Janeiro recebeu duas edições do “Palco Hip-Hop – Danças Urbanas”, de 2013 e 2014, em decorrência da falta de verba que vinha afligindo o projeto anos anteriores (PRATA, 2018). Essa possibilidade de ocorrer em terras fluminenses surgiu, de acordo com Prata (2018), após longas articulações e o surgimento de uma curadoria que viabilizou a realização de ambas as edições de maneira gratuita.

No interior do território belo-horizontino, como é possível verificar no mapa de coleção, os espaços que receberam o projeto se localizam dispersos em diferentes regionais da cidade. Entretanto, nota-se um protagonismo do hipercentro, pois é onde está fixado o Sesc Palladium, e da regional Barreiro trazendo à tona uma relevância dessa região para a cena Hip-Hop.

Citado pelo rappers entrevistados, o Palco Hip-Hop é um importante movimento para a cena local e mineira que ao longo da década estudada recebeu milhares de participantes e espectadores, sejam membros da cultura de rua, admiradores ou artistas de diferentes vertentes, assim tal projeto é entendido como uma porta aberta para alavancar a carreira com a oportunidade de shows musicais, intervenções de graffiti, apresentações de DJs e dançarinos.

Em relação à música, os palcos das periferias e dos teatros receberam ao longo das edições grandes nomes do rap nacional, como: Clara Lima, MV Bill, Douglas Din, DJ Erick Jay, DJ Junin Bumbep, Thiago Elniño, Dokttor Bhu e Shabê, Monge MC, Radical Tee, Neghaum, Eazy CDA, Soul Guetto, Brother Soul, Julgamento, Vinição MC, Kdu dos Anjos, Kontrast, Rappin Hood e muitos outros. Ressalta-se, também, a relevância política do projeto para o contexto cultural e social da cidade, a título de exemplo: Áurea Carolina, apresentadora de algumas edições e membra da cultura Hip-Hop belo-horizontina, atualmente exerce o cargo de Deputada Federal em Brasília e participou ativamente do Palco Hip-Hop e da cena, em si.

Já na metade da década de estudo, surge a Semana Hip-Hop BH que se trata de uma iniciativa da PBH, por meio da Secretaria Municipal de Cultura, que tem por objetivo ressaltar a cidade de BH como a capital do Hip-Hop. É importante destacar que a Semana Hip-Hop é fruto de um esforço coletivo do Fórum de Hip-Hop BH que é um importante canal popular e democrático de interlocução desta cultura com o poder público.

No ano de 2015 aconteceu sua primeira edição, tendo como temática: “Empoderamento Feminino”, e, posteriormente, houve novas edições com periodicidade anual totalizando cinco edições até 2019. No mais, a programação se difere dos eventos supracitados porque buscam promover atividades diversas desde oficinas culturais, ciclos de palestras e rodas de conversas sobre economia popular, empreendedorismo, negritudes, políticas públicas culturais, empoderamento e outros temas, até entrega de títulos de Honra ao Mérito. Claro, sem esquecer-se dos palcos para as apresentações artísticas que priorizam dar visibilidade aos artistas do Hip-Hop local e segue a prerrogativa de descentralização das atividades culturais algo semelhante ao projeto Palco Hip-Hop. Como pode ser observado no mapa da Semana Hip-Hop (mapa 9) e na tabela a seguir com os locais de acordo com cada edição (tabela 3).

Tabela 4 – Edições da Semana Hip-Hop e seus respectivos locais

Edições	Locais
1ª edição da Semana Hip-Hop (2015)	Centro Cultural Alto Vera Cruz; Teatro Marília; Centro de Referência da Moda; Lá da Favelinha; FAN - Parque Municipal; Casa do Jornalista; Praça Che Guevara; Escola de Design da UFMG; Centro Cultural São Geraldo; Escola Guignard da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG).
2ª edição da Semana Hip-Hop (2016)	Teatro Marília; Viaduto das Artes; Centro Cultural Alto Vera Cruz; Casa do Hip-Hop Taquaril; Cine Santê; Centro de Referência da Juventude; Benfeitoria; Centro Cultural Vila Santa Rita; Centro Cultural Jardim Guanabara; Escola Municipal Israel Pinheiro; Associação Comunitária de Moradores Vila Pérola; Centro Cultural São Geraldo; Parque Municipal;
3ª edição da Semana Hip-Hop (2017)	Casa do Hip-Hop Taquaril.
4ª edição da Semana Hip-Hop (2018)	Centro de Referência da Juventude.
5ª edição da Semana Hip-Hop (2019)	Centro Cultural Urucuia; Câmara Municipal de BH; Fundação Municipal de Cultura; Casa do Hip-Hop Taquaril; Centro Cultural Venda Nova; Centro Cultural Usina; Mercado Popular da Lagoinha; Casa Socialista; Centro Cultural Liberalino Alves de Oliveira; Pista de Skate do Barreiro; Granfinos; Batalha da Matriz.

Fonte: Levantamento online (2021).

Dando continuidade aos eventos públicos, o Circuito Municipal de Hip-Hop e o Festival Hip House também são iniciativas recentes, criados na segunda metade da década de 2010, da Secretaria Municipal de Cultura com o Fórum de Hip-Hop BH que visam dar continuidade a proposta da Semana Hip-Hop e fomentar a cena local sendo BH a capital do Hip-Hop. Ambas são resultantes da Lei Municipal de Incentivo à Cultura. Elaborado em final de 2019, a ideia do Circuito Municipal é promover seminários colaborativos como o tema “O grito da periferia” que tratou de produção artística e executiva, o papel do discurso politizado, e militância no universo da cultura Hip-Hop contando com a participação de Fabrício FBC e DJ Zeu. O espaço escolhido foi a Funarte na região central da capital.

Em relação ao Festival Hip House, esse foi concebido no ano de 2017 conquistando o fomento por meio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura e seu propósito é congrega as mais variadas vertentes artísticas da cultura urbana. Como seu próprio nome já diz, o festival é palco para receber todos os elementos do Hip-Hop e o estilo da House Music que se trata de um gênero da música eletrônica estadunidense da década de 1980. Apesar de ter sido criado em 2017, a primeira edição do Festival Hip House só foi acontecer em 2019 com uma programação diversificada com performances de dança, shows de rap, discotecagem de DJs, graffiti, palestras, e batalhas de MCs e DJs com premiações. Além disso, todas as atrações foram gratuitas em centros culturais nas periferias de BH (mapa 9 e figura 25).

Figura 26 – Flyer do Festival Hip House



Fonte: Festival Hip House (2019).

O evento Hip-Hop.doc se trata de um projeto itinerante que objetiva divulgar a cultura Hip-Hop em Minas Gerais e é promovido pela UN Music, produtora de eventos, selo fonográfico e estúdio, com o incentivo do governo estadual à partir da Lei Estadual de Incentivo à Cultura e o patrocínio de empresas privadas. Ao longo dos anos, o projeto já percorreu diversos municípios mineiros, como por exemplo: Itabirito, Barbacena, Lagoa Santa e Ouro Preto, e no ano de 2017 o HipHop.doc aterrizou no famoso palco do Hip-Hop belo-horizontino: o Viaduto Santa Tereza. Naquela ocasião o evento contou com a participação de importantes nomes da cena local, com shows de Barbara Sweet, Paula Ituassú, Zimun, Família de Rua, Rimas & Melodias, e o consagrado Duelo de MCs com suas rimas *freestyle*.

Sobre as manchas de festas levantadas foram totalizadas cinco, sendo que duas foram citadas nas entrevistas e as demais haviam sido identificadas por conhecimento do autor e pesquisas prévias, ao longo da década de 2010. Foram listadas as seguintes festas, são elas: Golden Era, Rap Crew, Kronic, Original Sundays e Classics Hip-Hop. Essas serão analisadas conjuntamente porque se tratam de eventos que possuem finalidade semelhante que é a

apresentação de cantores e grupos de rap, mas cada uma possui suas especificidades culturais, espaciais e temporais.

De início, é possível constatar que há algumas características que as assemelham, diz respeito ao fato de todas são organizadas por membros, coletivos ou empresas relacionadas à cultura Hip-Hop e de rua, são eventos itinerantes e privados. De modo específico, a Festa Golden Era foi inspirada nas primeiras *Block Parties*, remetendo a década de 1980, que esbalavam os guetos dos subúrbios estadunidenses quando o Hip-Hop foi fundado. Sendo assim, as sonoridades que embalavam as festas eram os clássicos do rap internacional e nacional sob o comando dos DJs Cost e Junin Bumbep, grandes nomes da cena local, e receberam os rappers Nil Rec, Rincon Sapiência e Stefanie. A Golden Era ocorreu entre 2015 e 2016 totalizando três eventos que foram realizados na região do hipercentro, nas seguintes casas de show: Mary In Hell, Jungle Music Bar e EMME Club.

A Festa Rap Crew foi lançada em 2016 pela produtora de eventos de mesma denominação que é a variação de “Rap” gênero musical e “Crew” que se trata de um coletivo ou grupo na cultura Hip-Hop. Seguindo a prerrogativa da itinerância, as festas da Rap Crew ocorreram em locais espalhados geograficamente na cidade, entre os espaços: Viaduto Santa Tereza, Mercado das Borboletas, Mansão Estoril e A Fábrica, com shows de Hot Apocalypse, DV Tribo, Froid, Das Quebradas, Shawlin, Zarastruta. Os eventos da Rap Crew se encerraram logo no ano seguinte de 2017.

Sobre a Festa Kronic, diferentemente das festas anteriores, possui um tempo maior tendo seu primeiro evento no ano de 2015 e o último aconteceu em 2019. Além disso, cabe destacar que a Kronic possui uma periodicidade mais frequente com uma média de 3 a 4 festas ao longo do ano e, também, com maior rotatividade entre os locais de show em BH pois era um prerrogativa da produtora que ser um movimento que viabiliza-se o cenário cultural *underground* e como pode ser observado no mapa de coleção (mapa 9). E até havendo eventos em outros municípios de Minas Gerais, como foi o caso de Nova Lima e São João Del Rei.

Neste momento serão tratadas das festas Original Sundays e Classics Hip-Hop que foram citadas nas entrevistas. Em relação a Original Sundays, a festa foi criada em 2008 pelos DJs Jahnu e Xeréu com a ideia de ser um projeto que resgatasse as influências da música jamaicana com o reggae, raga, ska e a cultura do *soundsystem*, e do gênero rap com os clássicos dos anos 80 e os novos lançamentos, promovendo assim a *Black Music* na cidade

belo-horizontina. De acordo com o DJ Xeréu, por ser itinerante e possuir mais de 12 anos de história, a Original Sundays já soma cerca de 300 eventos realizados e milhares de participantes, sobre tais dados o próprio organizador relata que não é possível afirmar com exatidão.

No que diz respeito à espacialização da festa Original Sundays, é perceptível no mapa 9 que já foram ocupadas diversas casas de shows da cidade, entre elas: Arcadium, DDuck Club, Roxy Club, Clube Chalezinho, Amsterdam Pub, Nosso Botequim, Velvet Club e muitas outras, e nos últimos anos a festa se fixou na Casa Sapucaí na Rua Sapucaí próxima ao Viaduto Santa Tereza. A Original Sundays, muito popular entre as festas locais e famosa entre os integrantes da cultura *black* e de rua, sendo mencionada pelos rappers entrevistados.

“Algumas festas já são bem tradicionais na cidade, e abrangem um público maior e mais diversificado, posso citar Original Sundays [...]” (NIL REC, 2020, trecho da entrevista)⁸⁸

“O cara, hoje, lugar em BH tipo não tá tendo por causa do Corona. Mas, tem os manos da Original Sundays [...] Na Original Sundays, por exemplo, acontece no pico é na Casa Sapucaí.” (ZULU IMG, 2020, trecho da entrevista)⁸⁹

Dando continuidade às análises, finalizando as manchas de festas da cena, tem-se a Classics Hip-Hop que é considerada atualmente a maior festa de Hip-Hop do Brasil e tradicionalmente conhecida em BH. A festa foi pensada pelo DJ Zeu em janeiro de 2007 e em 2020 completou 13 anos de existência com cerca de 200 eventos realizados, sendo uma média de 15 eventos por ano, e desde o início sob o comando do próprio Zeu. A Classics Hip-Hop possui uma idealização maior que ser uma festa, trata-se de um projeto da cultura negra local que busca o entreterimento, o encontro, a ocupação urbana, a divulgação da cultura Hip-Hop por meio da música, dança e moda, e, sobretudo, um movimento político. Suas ações e festas possuem reconhecimento e reverberações em todo Brasil resultante das manifestações antirracistas por igualdade racial e dos eventos que já aconteceram em diversas cidades de Minas Gerais e de outros Estados, com destaque para Montes Claros, Varginha, Rio de Janeiro, Vitória e Blumenau.

Como pode ser observado no mapa 9, assim como apresenta a Original Sundays, a Classics Hip-Hop territorializou diversos espaços da capital, como por exemplo: a Esplanada do Mineirão, Parque Municipal, Serraria Souza Pinto, A Fábrica, Mercado das Borboletas, Casa Sapucaí, Deputamadre Club, NECUP, Lab., Bar Latino, Roxy Club, DDuck Club e

⁸⁸ Entrevista realizada virtualmente ao rapper belo-horizontino no decorrer do segundo semestre de 2020.

⁸⁹ *Ibid.*

outros, se apresentando pulverizada pela cidade. E, como dito por ser muito popular entre os integrantes do Hip-Hop e local de encontro, a festa foi constantemente citada nas entrevistas.

“Muda muito também, depende da época, todo ano aparece um lugar novo e conseqüentemente alguém fecha. Por exemplo, uma das maiores festas de Hip-Hop é a Classics, ela é itinerante, não tem um lugar fixo [...]” (SAMORA N’ZINGA, 2020, trecho da entrevista)⁹⁰

“**Algumas festas já são bem tradicionais na cidade**, e abrangem um público maior e mais diversificado, posso citar Original Sundays, que acontece todo domingo na Casa Sapucaí e **Classics Hip-Hop, que sempre acontece num lugar diferente na cidade.**” (NIL REC, 2020, grifo nosso)⁹¹

“O cara, hoje, lugar em BH tipo não tá tendo por causa do Corona. Mas, tem os manos da Original Sundays, **tem a festa do Zeu que é a Classics**. Porra tem muito rolê da hora aí na cidade, mano, dá para perder até a conta. Mas é basicamente isso, sempre que meus amigos vão fazer show eu estou presente, às vezes participando no palco, às vezes só de rolê ‘memo’ nos bastidores ali. Mas é isso, e o que eu mais frequente não tem, hoje não tem, mas de uns meses atrás e tal. **Um tempo atrás aí, o que eu mais frequentei rolê de rap aí ‘memo’ foi a Classics.**” (ZULU IMG, 2020, grifo nosso)⁹²

“[...] o duelo de MCs como a maior potência de todos os tempos da cidade revelando talentos do rap para o mundo. eu costumo dizer os meninos de viaduto(família de rua) Resgata o brilho do Hip-Hop e a sua magia. **E a magia da festa Classics do meu irmão DJ Zeu um luxo, um diálogo com o corpo e com alma.**” (RADICAL TEE, 2020, grifo nosso)⁹³

Em relação às manchas de igrejas e escolas do circuito, ambas possuem a finalidade em comum de encontro entre os integrantes da cena e de iniciação aos elementos do Hip-Hop, aqui tratado especificamente da música devido às menções dos rappers entrevistados. As igrejas, Igreja Batista Lagoinha e Lagoinha Savassi, foram mencionadas pelo rapper Pedro Vuks como sendo seu território de iniciação e onde, atualmente, ele faz suas pregações do evangelho e canta rap.

Há uma proximidade entre o gênero musical rap e o gospel, na qual se faz muito presente nos subgêneros do rap consciente e rap gospel, em que buscam promover a reflexão e conscientização dos ouvintes por meio das letras e rimas a fim de evitar o envolvimento com a criminalidade e as drogas. Essa associação se faz muito presente nas músicas produzidas pelos rappers da Velha Escola e sendo possível fazer uma analogia com o surgimento do *Soul*, ao lembrar, se trata da junção do *rhythm and blues* e o *gospel* estadunidense. Para além do ambiente das instituições religiosas, o rapper relata frequentar o Duelo de MCs, a Batalha dos Predim e os lugares da cena em que é convidado.

⁹⁰ Entrevista realizada virtualmente ao rapper belo-horizontino no decorrer do segundo semestre de 2020.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

“No início meu intuito era só improvisar por improvisar mesmo, passar o tempo e externar algumas coisas. Tomou uma proporção diferente e mudou minha vida por completo. A partir do rap eu conheci uma galera que ia pra igreja, com eles fiz meu primeiro grupo de rap e estou na igreja desde então. [...] Shows hoje eu vejo que são mais nas ruas, festivais e algum rola em festa fechada. Eu vou neles mas eu canto mais em igreja.” (PEDRO VUKS, 2020, trecho da entrevista)⁹⁴

E as escolas, assim como as igrejas, são ocupadas pelos membros do Hip-Hop. Desta maneira, essas também foram citadas nas entrevistas e se apresentam como locais de introdução à cultura, enquanto territórios abertos para desenvolver oficinas, palestra e apresentações. Como observado nos relatos dos rappers, abaixo:

“Meu primeiro contato foi com meu Mano Girinim, eu estudava numa escola no bairro que ele morou, e nos conhecemos lá através de uma Feira de Cultura, onde fiz um rap junto com outros dois Manos, falando de um tema, e o Girinim colou na escola esse dia, e vendo a apresentação, colou na hora, e começou a dançar um break, passos de b.boy a rapa pirou, eles acharam que aquilo era parte da apresentação, mas não era, foi foda. Daí em diante comecei a ter mais contato, Girinim começou a nos apresentar a cultura, com discos de rap, revistas, e nos levar para os eventos na área central e nas quebradas de BH e região metropolitana.” (NEGHAUM, 2020, trecho da entrevista)⁹⁵

“Há lugares na comunidade que a gente ocupa, levando cultura, levando oficina, aqui no Morro das Pedras na Rua Central. Tem o Colégio Hugo Werneck, são lugares que abrem a porta para a cultura Hip-Hop.” (VINIÇÃO MC, 2020, trecho da entrevista)⁹⁶

“‘Vixe’ rodei tanta escola dando oficina e palestra que é difícil.” (MONGE MC, 2020, trecho da entrevista)⁹⁷

As escolas, referenciadas no mapa, são: Escola Estadual Bolívar Tinoco Mineiro, localizada no bairro Ribeiro de Abreu; Escola Municipal Hugo Werneck, localizada no São Jorge 2ª Seção; Escola Estadual Cândido Portinari, no bairro Salgado Filho; e Escola Estadual Presidente Tancredo Neves, bairro Tupi. E mencionadas pelos rappers: Neghaum, Vinição MC, Radical Tee e Vinicin, respectivamente. Além das escolas anteriores, o rapper Zulu IMG mencionou a Escola Estadual Profª Lúcia Maria De Magalhães localizada no bairro Colorado em Contagem. No que diz respeito à territorialização desses ambientes de ensino, nota-se uma configuração espacial comum, todos se apresentam dispersos pela mancha urbana e geralmente nas periferias da cidade. Havendo uma semelhança com a geografia dos *pedaços* da cena.

Com tudo, em uma análise coletiva de todos os pedaços e manchas que compõem a cena, é possível constatar no mapa síntese do *circuito* (mapa 9) que a cena Hip-Hop belo-horizontina, de acordo com as contribuições dos rappers entrevistados e dados secundários, demonstra-se espacialmente presente em inúmeros pontos da capital mineira com territórios e

⁹⁴ Entrevista realizada virtualmente ao rapper belo-horizontino no decorrer do segundo semestre de 2020.

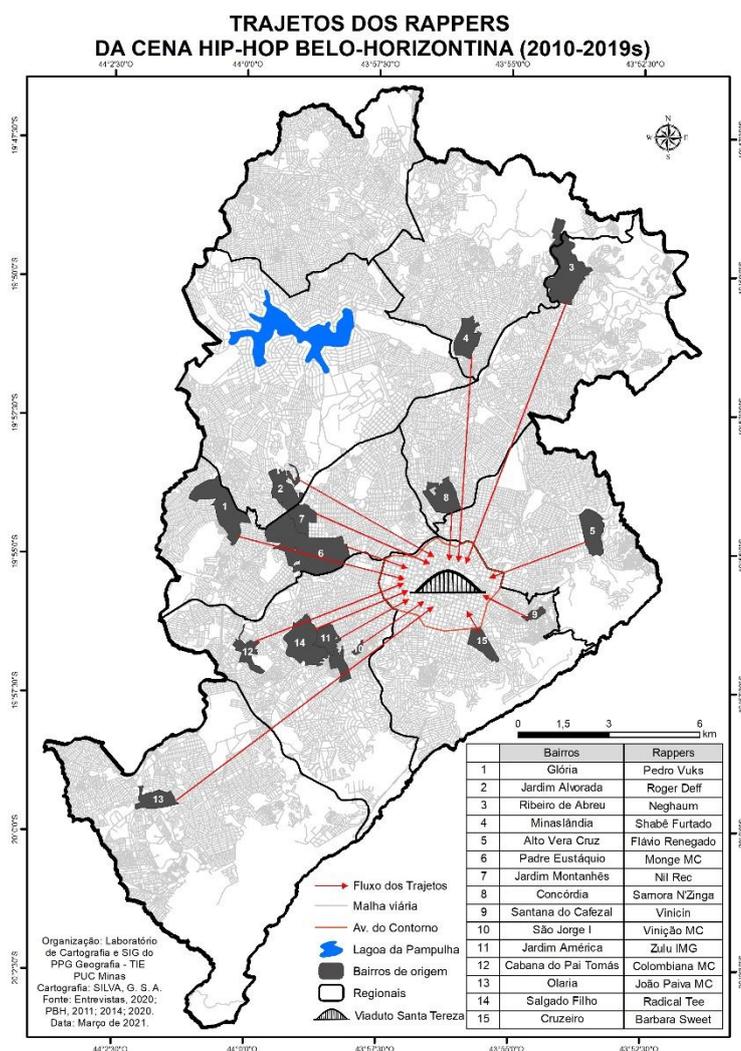
⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

territorialidades que compreendem todas as regionais administrativas, com destaque para a regional Centro-Sul. Tal fato, propiciando retomar a discussão sobre a configuração espacial de ‘implosão-explosão’ identificada a partir das *manchas* no subcapítulo anterior, é resultante de apropriações urbanas centralizadas e descentralizadas dos sujeitos que compõem essa cultura. No que diz respeito à implosão, caracterizada pela territorialização e concentração de territórios fruto das manifestações artísticas na porção central e hipercentral da cidade, essa é impulsionada por diversos fatores que movimentam a cena: desde as batalhas de rima, lojas, estúdios de gravação, eventos específicos até, em principal, as localizações geográficas dos locais de show. Esses últimos, locais de show, promovem a aglutinação das festas e shows assim orientando o *trajeto* dos membros para a região central (mapa 10).

Mapa 10 – Trajetos dos rappers da cena Hip-Hop belo-horizontina (2010-2019s)



Fonte: Resultados da pesquisa (2021).

Em relação aos *trajetos* da cena Hip-Hop local, houve um consenso entre os rappers entrevistados que não existe um trajeto preferencial para se descolar pela cidade ou chegar a algum dos territórios identificados, seja aos pedaços ou manchas, da cena. Entretanto, verificaram-se nas entrevistas três características sobre a realização dos *trajetos*: primeira característica, normalmente as *crews* de determinado pedaço ou região se trombam para se descolarem juntos para lugares da cidade para participar de eventos ou ações da cena Hip-hop ou de outras culturas de rua. Com tudo se nota que, prioritariamente, os direcionamentos principais dos grupos ocorrem rumo ao hipercentro de BH como foram destacados pelos fluxos cartografados.

“Existir existe, mas aí vai mais do seu grupo. Galera de Contagem de um trajeto, do Barreiro tem outro, de Betim tem outro. Pessoal marca com seu bonde/amigos e vai.” (SAMORA N’ZINGA, 2020, trecho da entrevista)⁹⁸

“Assim, acho que a galera, pelo menos, do Barreiro quando vai ir para algum lugar que é no Centro de BH ou em outra regional. Geralmente se tromba na Estação Barreiro para ir. Mas aí geralmente, também, tem vários grupinhos. Não se tromba todos os mcs do Barreiro para ir para o lugar junto. Geralmente tem os grupinhos da galera que se tromba mais e que é amigo.” (JOÃO PAIVA MC, 2020, trecho da entrevista)⁹⁹

A segunda característica é de que não há rotas preferenciais e, sim, pontos de referência na cidade para os manos e minas ‘trombar’ para o rolê, entre os pontos estão: Praça Sete, Praça da Estação e o próprio Viaduto Santa Tereza. Esse último, Viaduto, o mais citado e evidenciado no mapeamento acima.

“Um ponto de referência é a Praça Sete e outro a Praça da Estação na saída do metrô.” (RADICAL TEE, 2020, trecho da entrevista)¹⁰⁰

“Viaduto Santa Tereza tem sido nos últimos 13 anos local de passagem das novas gerações do Rap da cidade, agora começasse a se tornar um cenário mais difuso, mas ainda é um epicentro na cidade.” (MONGE MC, 2020, trecho da entrevista)¹⁰¹

E, por fim, a terceira característica diz respeito aos locais e trajetos evitados pelos integrantes da cultura Hip-Hop que se trata de territórios com a presença de policiamento.

“Eu acho que não tem nenhum lugar que a gente evita. Só, assim, eu gosto de evitar presença de policiais que é uma galera que tem uma ‘vibe’ ruim.” (JOÃO PAIVA MC, 2020, trecho da entrevista)¹⁰²

“Trajetos onde tem polícia, sempre é o trajeto que nós evitamos.” (FLÁVIO RENEGADO, 2020, trecho da entrevista)¹⁰³

⁹⁸ Entrevista realizada virtualmente ao rapper belo-horizontino no decorrer do segundo semestre de 2020.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Entrevista realizada virtualmente ao rapper belo-horizontino no decorrer do segundo semestre de 2020.

¹⁰³ *Ibid.*

“Pessoal ‘costuma’ evitar delegacia.” (SAMORA N’ZINGA, 2020, trecho da entrevista)¹⁰⁴

“Onde houver excessos de policiamento, devido à opressão e repressão.” (MONGE MC, 2020, trecho da entrevista)¹⁰⁵

Sobre os meios de locomoção empregados para descolar pelo circuito da cena houve a unanimidade na utilização do transporte público por ônibus, sendo citado por 11 entrevistados, seguido de transporte por aplicativos (seis citações), metrô (quatro), a pé (quatro) e veículo particular, esse último citado somente por dois rappers. Em relação aos meios de transporte, é perceptível que o veículo particular não é uma realidade comum entre esses artistas independentes do Hip-Hop. E outro fato interessante presente nas entrevistas foi à citação do emprego da tática de “pulão” nos ônibus que se trata de utilizar desse transporte público sem efetuar o pagamento da tarifa.

Retomando sobre a análise espacial do circuito, em relação à descentralização, têm-se o movimento de ‘explosão’ dos territórios que são orientados pelos *pedaços*, com as batalhas de rimas e os bairros de origem, e pelas *manchas*, mais especificamente os locais públicos, as festas, os centros culturais, as escolas e os eventos voltados à essa cultura, nos quais se apresentam geograficamente territorializando lugares nas periferias e porções marginais de BH. Tal fato, periferização dos territórios da cena, é resultante de uma tendência histórica da cultura Hip-Hop que desde sua origem busca manter suas raízes e práticas em locais marginais. Enfim, o *circuito* da cena demonstra ocupações territoriais distantes dos rappers por toda cidade havendo manifestações artísticas e territorialidades na região do hipercentro e áreas limítrofes, e um consolidado movimento periférico garantindo ao Hip-Hop seu caráter de resistência cultural suburbana.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo sobre a cena Hip-Hop belo-horizontina, desenvolvido por meio da combinação de entrevistas semiestruturadas, dados secundários e geoprocessamento, proporcionou aprofundamentos analíticos sobre as práticas espaciais dos rappers acerca de suas manifestações artísticas, ocupações urbanas, territórios e territorialidades ao longo da última década (2010-2019s) e as reverberações no espaço urbano da capital mineira alcançando as seguintes considerações.

A pesquisa obteve êxito em alcançar os objetivos propostos. Sendo executados os **objetivos secundários**: foram identificados diversos nomes do Rap local e selecionados quinze rappers, ou MCs, que representaram a diversidade deste gênero musical para responder as entrevistas; Posteriormente, identificou as origens geográficas e os locais elencados nas falas de cada artista; E, assim, esses espaços foram compreendidos e cartografados no plano urbano da cidade, cumprindo as quatro etapas específicas. Para, deste modo, determinar o **objetivo principal** da pesquisa que foi compreender as territorialidades dos rappers e seus respectivos territórios na capital mineira na década de 2010 construindo a cena Hip-Hop belo-horizontina.

No que diz respeito à hipótese, sobre a territorialização praticada pelos rappers locais, essa foi verificada demonstrando a existência de ambas as configurações espaciais supostas sobre a cena Hip-Hop belo-horizontina. Primeiramente, nota-se que há a dispersão da cena por toda capital mineira por causa dos territórios e territorialidades, esses dizem respeito aos *pedaços* e determinadas *manchas*, que se espacializam em regiões marginais e bairros periféricos da cidade. Como por exemplo: as origens dos MCs, as batalhas de rima, os centros culturais e locais públicos. E, segundo, é certificada a existência de inúmeros territórios da cena na porção hipercentral de BH resultante das ocupações de lugares públicos e privados mais centralizados, como por exemplo: casas de shows, lojas, bares e restaurantes, alguns estúdios, praças e o próprio Viaduto Santa Tereza, em ocasiões específicas para shows, festas, encontros, batalhas do Duelo de MCs, gravações, consumo de produtos da cultura e demais eventos voltados à cultura de rua. Em resumo, é comprovado que o Viaduto Santa Tereza possui singular significado para todos os entrevistados e as práticas urbanas dos membros do Hip-Hop local possuem um cunho de resistência cultural e espacial no espaço urbano.

Sobre a contextualização teórica e sua aplicabilidade ao objeto de estudo foi possível estabelecer uma aproximação categórica denominada “Cartografias do Rap”, na qual houve o diálogo entre as categorias analíticas da Antropologia Urbana e os conceitos fundantes da Geografia, por intermédio da Cartografia. Em relação à categoria **pedaço**, essa se aproximou do conceito de **lugar**, pois é evocado o sentimento topofílico de laços que garantem uma identidade primária, estabilidade e um elo afetivo de significações em que o sujeito têm suas primeiras experiências sonoras. No que tange o aspecto espacial verificou a periferização da cultura, com os bairros de origem dos rappers e as batalhas de rima que se localizam em espaços marginais da cidade, algo comum na cultura Hip-Hop.

As **manchas** possuem estreita relação tanto com o conceito de **lugar** quanto de **território**. Esse fato ocorre porque as manchas têm características e finalidades distintas entre si e se apresentam geograficamente dispersas em vários locais da cidade. Deste modo, as manchas de locais públicos, escolas e centros culturais se associam com o lugar devido a territorialização dos rappers para realizar suas iniciações ao gênero musical seja por meio do rap *freestyle* das batalhas, oficinas ou apresentações iniciais¹⁰⁶ que são dotadas de experiências, significações e histórias singulares. Para além, as manchas conecta com o território dado ao fato de que os locais de shows, lojas e estúdios são territórios fixos no espaço urbano que possuem territorialidades fluídas praticadas pelos membros da cultura. Como dito anteriormente, ressalta-se que as manchas citadas contêm singularidades tratadas ao longo da pesquisa e aqui foram empregadas a título de exemplificação da aproximação categórica. como fiz a discussão dessas categorias dentro da abordagem para a análise da cena

A categoria **circuito** traz à tona a ligação com os conceitos os três conceitos geográficos: lugar, território e **espaço vivido**, pois sua principal função é a articulação das categorias antropológicas, são elas: pedaço, mancha e trajeto, concebendo a unicidade da cena Hip-Hop belo-horizontina. Desta maneira, o circuito incorpora os lugares e territórios (fixos e não-fixos¹⁰⁷) com suas dimensões material e imaterial que constituem o espaço vivido enquanto palco de vivências, representações e apropriações coletivas.

Com tudo, é importante ser salientado que a pesquisa passou por algumas limitações desde o surgimento da pandemia global de COVID-19 influenciando no andamento da pesquisa que demandou em adaptações metodológicas, mais precisamente no tocante à

¹⁰⁶ Fato relatado nas entrevistas realizadas.

¹⁰⁷ Diz respeito as festas e demais eventos da cena.

aplicação das entrevistas e visitas de campo, para um estudo remoto respeitando as medidas sanitárias implementadas pela OMS e o isolamento social para preservação da saúde do pesquisador e dos participantes.

Importante ressaltar a relevância de um estudo desse porte para o fomento de discussões acadêmicas que relacionam âmbitos da Geografia, da Cultura, do Social e da Política por meio da investigação de práticas urbanas dos grupos identitários marginalizados, como é o caso do Hip-Hop. Nesse sentido, essa pesquisa se apresenta como um campo aberto para novos aprofundamentos sobre a cultura Hip-Hop, ao fato de que se debruçou em um determinado elemento dentre os quatro existentes e optou pelo recorte espacial da cidade de BH, e as demais culturas marginais, suburbanas e negras, pois se tratam de temas emergentes da sociedade contemporânea que nos últimos anos tem sido objeto de investigação de cientistas das Ciências Humanas e, mais precisamente, da chamada ‘Geografia Maldita’. E do ponto de vista metodológico, essa dissertação provocou a interdisciplinaridade, conectando a Geografia com a Antropologia por intermédio da Cartografia para a análise espacial do fenômeno.

Além disso, superando o campo científico, essa pesquisa é uma importante ferramenta de visibilidade e valoração das experiências dos rappers que objetiva fortalecer o pertencimento entre os membros da cultura Hip-Hop e garantir seu reconhecimento perante aos demais segmentos da sociedade. Sendo que os resultados apresentados, mapas e dados, venham beneficiar estudos posteriores sobre essa cultura, auxiliar iniciativas de coletivos e ONGs voltadas à cultura, fomentar políticas públicas e, principalmente, expandir as territorializações que visam à ocupação de espaços públicos para a manifestação das artes. Em fim o arquétipo, num todo, se apresenta com duplo caráter: acadêmico que visa a disseminação do conhecimento como prega Afrika Bambaataa com a Universal Zulu Nation e político consistindo em um manifesto, assim como o Rap, de afirmação da identidade negra periférica por igualdade sociorracial que são pilares do Hip-Hop.

REFERÊNCIAS

- AFRIKA BAMBAATAA e a origem do Hip-Hop. **Revista Raça – Páginas Pretas**, [S.l.], 30 out. 2016. Disponível em: <https://revistaraca.com.br/afrika-bambaataa-e-a-origem-do-Hip-Hop/>. Acesso em: 22 jan. 2020.
- ALMEIDA, Jessica. Alma Black da cidade. **O Tempo: Pampulha – O semanário de BH**, Belo Horizonte, 27 out. 2016. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/pampulha/alma-black-da-cidade-1.1361652>. Acesso em: 10 mar. 2020.
- ALVES, R. C.; SOUZA DE DEUS, J. A. O não-lugar e as paisagens do medo: nuances toposfóbicas. Barra dos Garças: **Revista Eletrônica Geoaraguaia**, v. 4, n. 1, p. 70-82, 2014. Disponível em: <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/geo/article/download/4874/3284>. Acesso em: 26 abr. 2020.
- AMORIM FILHO, O. B. O contexto teórico do desenvolvimento dos estudos humanísticos e perceptivos na Geografia. In: AMORIM FILHO, O. B. **Percepção Ambiental: contexto teórico e aplicações ao tema urbano**. Belo Horizonte: Instituto de Geociências da UFMG, v. 1, 1987.
- AMORIM FILHO, O. B. A Evolução do Pensamento Geográfico e a Fenomenologia. Uberlândia: **Sociedade & Natureza**, v. 11, n.21-22, p. 67-87, 1999.
- AMORIM FILHO, O. B. Topofilia, topofobia, topocídio em Minas Gerais. In.: DEL’RIO, V.; OLIVEIRA, L. (Orgs.). **Percepção ambiental: A experiência brasileira**. São Carlos: EdUFSCAR, 1999b.
- ANGROSINO, Michael V. **Etnografia e observação participante**. Porto Alegre: Penso, 2009.
- ARRUDA, Daniel P. **Cultura Hip-Hop e Serviço Social: a arte como superação da invisibilidade social da juventude periférica**. 2017. Tese (Doutorado em Serviço Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.
- BACK SPIN CREW. **Hoje é comemorado 47 anos da Cultura Hip Hop!**. São Paulo, 11 ago. 2020. Instagram: Back Spin Crew @backspincrew1985. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CDxG55dBXab/>. Acesso em: 18 fev. 2020.
- BALDIN, Nelma; MUNHOZ, E. M. B. Snowball (bola de neve): uma técnica metodológica para pesquisa em educação ambiental comunitária. In: CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO – EDUCERE, 10., 2011, Curitiba. **Anais** [...]. Curitiba: PUCPR ; I Seminário Internacional de Representações sociais, subjetividade e educação, 2011. Disponível em: https://educere.bruc.com.br/CD2011/pdf/4398_2342.pdf. Acesso em: 20 nov. 2019.
- BARBOSA, Daniel. O fôlego do Hip-Hop mineiro. **O Tempo: Diversão – Magazine - Artigo – Cena**, Belo Horizonte, 08 ago. 2010. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/o-folego-do-Hip-Hop-mineiro-1.237268>. Acesso em: 12 mar. 2020.

BARROS, Cláudio Soares. **UMA ESQUINA NO MUNDO: A DIFUSÃO ESPACIAL DO MOVIMENTO CLUBE DA ESQUINA COMO FENÔMENO ESTÉTICO CULTURAL**. 2020. Tese (Doutorado em Geografia) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

BELO HORIZONTE, Prefeitura. Praça da Estação será palco da Grande Final do Duelo de MCs Nacional 2019. **Prefeitura de Belo Horizonte (PBH): Notícias**. Belo Horizonte, 17 dez. 2019. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/praca-da-estacao-sera-palco-da-8a-edicao-do-duelo-de-MCs-nacional-2019>. Acesso em: 17 abr. 2020.

BELO HORIZONTE, Prefeitura. Centros culturais e de referência. **Prefeitura de Belo Horizonte (PBH): Fundação Municipal de Cultura**. Belo Horizonte, 04 set. 2020. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/centros-culturais>. Acesso em: 20 dez. 2020.

BEM-vindo meus cria. Intérpretes: Marcelo D2. Compositor: Marcelo D2. In: ASSIM Tocam os MEUS TAMBORES. Intérprete: Marcelo D2. Rio de Janeiro: Pupila Dilatada, 2020. 1 CD/1 Filme (37:58) – obra transmídia, faixa 1.

BLACK Soul – Bomba de Efeito Moral – Efeito Moral – Oficial. Belo Horizonte: Black Soul, 19 jul. 2017. 1 vídeo (4:04min). Publicado por Atração Divulga. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wVvqVYdLhnw>. Acesso em: 23 abr. 2020.

BOA Esperança. Intérpretes: Emicida e J. Ghetto. Compositores: Emicida e Nave. In: SOBRE Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa.... Intérprete: Emicida. São Paulo: Laboratório Fantasma e Sony Music, 2015-2016. 1 CD, faixa 10.

BORRI, Giovanna Teixeira. **Hip-Hop: Movimento Político-Cultural de resistência da juventude da periferia e sua inserção nos saraus**. 2015. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

BRASIL, M. A. **GERAÇÃO BOOM BAP: Sampling e Produção Musical de Rap em BH**. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

BUMPY, J. Grandmaster Flash and the Furious Five, and the Greatest Hip-Hop Song of All Time. BUMPY, J. **Medium**. [s.l.], 19 abr. 2018. Disponível em: <https://medium.com/@briangilmore/grandmaster-flash-and-the-furious-five-and-the-greatest-Hip-Hop-song-of-all-time-ab494360ab40>. Acesso em: 08 fev. 2020.

BUZATTI, Lucas. Patrimônio do rap das Gerais. **O Tempo: Diversão – Magazine - Artigo - Radical Tee**, Belo Horizonte, 07 ago. 2016. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/patrimonio-do-rap-das-gerais-1.1351099>. Acesso em: 12 mar. 2020.

BUZATTI, Lucas; TAVARES, Flávio. Kdu dos Anjos: 'Não adianta falar sobre empoderamento na favela com panelas vazias'. **Hoje em dia: Almanaque**, Belo Horizonte, 29 out. 2018. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/kdu-dos-anjos-n%C3%A3o-adianta-falar-sobre-empoderamento-na-favela-com-panelas-vazias-1.666447>. Acesso em: 12 mar. 2020.

BUZO, Alessandro. **Hip-Hop: dentro do movimento**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010. *E-book*. Disponível em: https://issuu.com/tramas urbanas/docs/hip_hop/227. Acesso em: 10 abr. 2020.

CALAÇA, Gleyber. **Na trilha do metal**: a construção de territorialidades das bandas de Heavy Metal em Belo Horizonte nos anos 1980. 2018. Monografia (Geografia - Bacharelado) Graduação em Geografia da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

CALAÇA, G. E.; NASCIMENTO, L. A.; DINIZ, A. M. Na trilha do metal: a construção de territorialidades das bandas de heavy metal em BH nos anos 1980s. Belo Horizonte: **Caderno de Geografia**, v. 28, n. 54, p. 650-673, 2018. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/geografia/article/view/17939>. Acesso em: 10 ago. 2020.

CAMPOS, L F. **Ocupa Belo Horizonte**: cultura, cidadania e fluxos informacionais no Duelo de MCs. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciências da Informação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

CAPÍTULO 4, versículo 3. Intérprete: Racionais MCs. Compositor: Mano Brown. In: **SOBREVIVENDO no inferno**. Intérprete: Racionais MCs. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 1997. 1 LP/ CD, faixa 3.

CARAMANICA, Jon. Lovebug Starski, Hip-Hop Trailblazer, Is Dead at 57. **The New York Times**, New York, 9 fev. 2018. Obituaries. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/02/09/obituaries/lovebug-starski-Hip-Hop-dead.html>. Acesso em: 04 fev. 2020.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: FFLCH, 2007. *E-book*. Disponível em: http://gesp.fflch.usp.br/sites/gesp.fflch.usp.br/files/O_lugar_no_do_mundo.pdf. Acesso em: 10 fev. 2020.

CARNEY, G. O. **The sounds of people and places: a geography of american music from country to classical and blues to bop**. Lanham: Rowman and Littlefield, 2003. *E-book*. Disponível em: <https://searchworks.stanford.edu/view/5335891>. Acesso em: 22 mar. 2020.

CARNEY, G. O. Música e lugar. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007, cap. 4, p. 123-150.

CASTANHEIRA, Felipe. Mobilização faz prefeitura liberar área do Viaduto Santa Tereza. **O Tempo**: Artigo – Ocupação, Belo Horizonte, 28 jan. 2017. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/cidades/mobilizacao-faz-prefeitura-liberar-area-do-viaduto-santa-tereza-1.1428900>. Acesso em: 12 mar. 2020.

CHRISTOFOLETTI, A. (Org.) **Perspectivas da geografia**. São Paulo: Difel, 1982.

CIDADE HIP HOP. **Gog e Doktor Bhu & Shabê**. Belo Horizonte, 9 out. 2017. Facebook: Cidade Hip Hop @cidadehiphop. Disponível em: <<https://www.facebook.com/cidadehiphop/photos/10155732802566530>> Acesso em: 15 set. 2020.

CLAVAL, Paul. O papel da nova geografia cultural na compreensão da ação humana. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.) **Matrizes da Geografia Cultural**. Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2001. cap. 2, p. 35-86.

CLAVAL, Paul. Geografia Cultural: um balanço. Londrina: **Revista Geografia**, v. 20, n. 3, p. 5-24, 2011. Disponível em:

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/geografia/article/view/14160/11911>. Acesso em: 02 mai. 2020.

COLETIVO BAMBATA. **Encontro do Racionais MCs com grupos locais no Butecário em 1997 no Butecário. Registro do fanzine MH2 Acontece**. Belo Horizonte, 17 ago. 2014. Facebook: Coletivo Bambata @coletivobambata. Disponível em: <https://www.facebook.com/Coletivo-Bambata-209274665749974/photos/854522234558544>. Acesso em: 22 fev. 2020.

CONTADOR, Antonio Concorda; FERREIRA, Emanuel Lemos. **Ritmo e Poesia: Os Caminhos do Rap**. Lisboa: Assirio e Alvim, 1997. *E-book*. Disponível em: https://www.academia.edu/21291964/Ritmo_e_poesia_Os_caminhos_do_rap. Acesso em: 15 abr. 2020.

CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. Literatura, música e espaço: uma introdução. *In*: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. **Literatura, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007. cap. 1, p. 7-16.

CORRÊA, R. L. **Sobre a Geografia Cultural**. Porto Alegre: Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, [s.v.], [s.n.], p. 1-9, 2009.

CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. **Introdução à Geografia Cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 3. ed., 2010.

CORRÊA, R. L. Carl Sauer e Denis Cosgrove: a Paisagem e o Passado. Rio de Janeiro: **Espaço Aberto**, v. 4, n. 1, p. 37-46, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/EspacoAberto/article/view/2431>. Acesso em: 07 abr. 2020.

COSTA, B. P. As relações entre os conceitos de território, identidade e cultura no espaço urbano: por uma abordagem microgeográfica. *In*: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, R. L. **Geografia: Temas sobre cultura e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005. cap. 4, p. 79-114.

DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

DAVIM, D. E. M.; MARANDOLA JR., E. O pensamento fenomenológico na educação geográfica: caminhos para uma aproximação entre cultura e ciência. Belo Horizonte: **Caderno de Geografia**, v.26, n.47, p. 684-713, 2016. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/geografia/article/view/p.2318-2962.2016v26n47p684/10135>. Acesso em: mai. 2020.

DAYRELL, Juarez Tarcisio. **A música entra em cena: o Rap e o Funk na socialização da juventude em BH**. 2001. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

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

DEFF, Roger. Três décadas de Hip-Hop em BH – Parte 1. **O Beltrano: Colunistas – Especiais**, Belo Horizonte, 13 dez. 2016. Disponível em: <https://www.obeltrano.com.br/portofolio/tres-decadas-de-Hip-Hop-em-bh/>. Acesso em: 10 mar. 2020

DJ RIC. Djs e MCs que estiveram no Brasil. *In:* DJ RIC. **A História do Hip-Hop**. [s.l.], 15 fev. 2010. Disponível em: <http://www.djric.com.br/2010/02/15/djs-e-MCs-que-estiveram-no-brasil-4/>. Acesso em: 19 mar. 2020.

DO THE Right Thing. Direção: Spike Lee. [s.l.]: Universal Pictures, 1989. Disponível em: https://www.telecineplay.com.br/filme/Faca_A_Coisa_Certa_4068. Acesso em: 13 fev. 2020.

DUELO DE MCS. Cuide do que é nosso!. *In:* DUELO DE MCS. **Blog do Duelo de MCs**. Belo Horizonte, 29 mar. 2010. Disponível em: <http://duelodemcs.blogspot.com/search?updated-max=2010-03-30T04:28:00-07:00&max-results=10&reverse-paginate=true&start=195&by-date=false>. Acesso em: 11 jun. 2020

EXPRESSO da Meia-Noite. Intérprete: Racionais MCs. Compositor: Edi Rock. *In:* NADA como um dia após o outro dia. Intérprete: Racionais MCs. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. 2 CDs, faixa 8 – CD 2.

FAMÍLIA DE RUA. **Família de Rua na Estrada**. Belo Horizonte, 18 fev. 2014. Facebook: familiadrua. Disponível em: <https://www.facebook.com/familiadrua/timeline>. Acesso em: 21 jul. 2020.

FAMÍLIA DE RUA. Quem somos. *In:* FAMÍLIA DE RUA. **FDR Store**. Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <https://www.familiaderua.com.br/pagina/quem-somos.html> Acesso em: 22 jan. 2020.

FAMÍLIA DE RUA. **Hoje nós lançamos no Canal o minidocumentário do Duelo de MCs Nacional 2019. Vocês já assistiram? Perde tempo não. Link na Bio!** . Belo Horizonte, 06 de março 2020b. Instagram: @familia_de_ua. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B9aQpeGHIR9/>. Acesso em: 24 mar. 2020.

FERREIRA, J. Pra história, disco “Hip-Hop cultura de rua” completa 30 anos. *In:* ABRAÃO, Douglas. **ZonaSuburbana**, [s.l.], 02 nov. 2018. Disponível em: <http://www.zonasuburbana.com.br/pra-historia-disco-Hip-Hop-cultura-de-rua-completa-30-anos/>. Acesso em: 17 mar. 2020.

FERREIRA, M. M. Diário pessoal, autobiografia e fontes orais: a trajetória de Pierre Deffaunteines. *In:* ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 22., 1998, Caxambu. **Anais** [...]. Caxambu: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/22-encontro-anual-da-anpocs/gt-20/gt01-12/5034-mferreira-diario-pessoal/file> Acesso em: mai. 2020.

FESTIVAL HIP HOUSE. **Já tá por dentro né? Nós temos dois dias de programação em duas quebradas diferentes** [...]. Belo Horizonte, 29 mar. 2019. Facebook: Festival Hip House @festivalhiphouse. Disponível em: <https://www.facebook.com/festivalhiphouse/photos/2242644679108175>. Acesso em: 10 nov. 2020.

FIGUEIREDO, Bruno. **Viaduto Santa Tereza Ocupado em 2014**. Belo Horizonte, [s. d.]. Tumblr: ouviaduto. Disponível em: <https://ouviaduto.tumblr.com/post/95985560671/timeline>. Acesso em: 19 mar. 2020.

FRÉMONT, Armand. **A Região, Espaço-Vivido**. Tradução: Antônio Gonçalves. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

GEERTZ, Clifford. Art as a Cultural System. Baltimore: **The Johns Hopkins University Press**, v. 91, n. 06, p. 1473-1499, 1976. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2907147> Acesso em: 01 mar. 2020.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GEORGE, Pierre. **Os métodos da Geografia**. 2. ed. São Paulo: Difel, 1986.

GIMÉNEZ, Gilberto. Territorio e identidad - Breve introducción a la geografía cultural. Monterrey: **Trayectorias**, vol. 7, n. 17, p. 8-24, 2005. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/607/60722197004.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2020.

GOMES, P. C. C. **Geografia e modernidade**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2000.

GOMES, Carin Carrer. **O uso do território paulistano pelo Hip-Hop**. 2008. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GOMES, Renan Lélis. **Território usado e movimento Hip-Hop: cada canto um rap, cada rap um canto**. 2012. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

GOODEY, Brian; GOLD, John. **Geografia do Comportamento e da Percepção**. Belo Horizonte: Departamento de Geografia – Instituto de Geociências da UFMG, 1986.

HAESBAERT, Rogério. Des-caminhos e perspectivas do território. In: RIBAS, A. D.; SPOSITO, E. S.; SAQUET, M. A. (Org.) **Território e desenvolvimento: diferentes abordagens**. Francisco Beltrão: Editora da UNIOESTE, 2004. Disponível em: <http://unbral.novem.ufrgs.br/base/items/show/2800>. Acesso em: 17 abr. 2020.

_____, Rogério. Desterritorialização: entre as redes e os aglomerados de exclusão. In: CASTRO, I. E.; GOMES, P. C. C.; CORRÊA, R. L. (Org.). **Geografia: conceitos e temas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 16 ed., 2014. cap. 6, p. 165-206.

HARVEY, David. O espaço como palavra-chave. Rio de Janeiro: **Revista GEOgraphia**, v. 14, n. 28, p. 8-39, 2012. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/download/13641/8841>. Acesso em: 15 mai. 2020.

HENRIQUE, Guilherme. Djonga: “Uma hora você quer pegar no revólver, outra hora quer ler um livro, até entender seu caminho”. **El País: Cultura - Entrevista** – Djonga, [s. l.], 16 mar. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-03-16/uma-hora-voce-quer-pegar-no-revolver-outra-hora-quer-ler-um-livro-ate-entender-seu-caminho.html>. Acesso em: 20 mar. 2020.

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

HERSCHMANN, Micael M. **O funk e o Hip-Hop invadem a cena**. 2. ed., Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

HILL, Donald R. **Calypso Calaloo: Early Carnival Music in Trinidad**. Gainesville: University Press of Florida, 1993. *E-book*. Disponível em: <https://archive.org/details/calypsocalalooea00hill>. Acesso em: 11 jan. 2020.

HIP-HOP Evolution. Direção: Darby Wheeler; Rodrigo Bascuñán. Califórnia: Netflix, 2016. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80141782>. Acesso em: 14 jan. 2020.

HOLZER, Werther. Uma discussão fenomenológica sobre os conceitos de paisagem e lugar, território e meio ambiente. Rio de Janeiro: **Revista Território**, v. 2, n. 3, p. 77-85, 1997. Disponível em: http://www.laget.eco.br/pdf/03_6_holzer.pdf. Acesso em: 07 fev. 2020.

_____, Werther. O conceito de lugar na geografia cultural-humanista: uma contribuição para a geografia contemporânea. Rio de Janeiro: **GEOgraphia**, v. 5, n. 10, p. 113-123, 2003. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13458/8658>. Acesso em: 11 abr. 2020.

_____, Werther. **A geografia humanista: sua trajetória de 1950 a 1990**. Londrina: EDUEL, 2016.

KONG, Lily. Popular music in geographical analyses. Califórnia: **Progress in Human Geography**, v. 19, n. 2, p. 183-198, 1995. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/030913259501900202>. Acesso em: 22 mar. 2020.

INTRO [part. KL Jay]. Intérpretes: Paulo Roberto, Baco Exu do Blues e KL Jay. Compositores: Orquestra Afro-Brasileira e Baco Exu do Blues. In: ESÚ. Intérprete: Baco Exu dos Blues. [s.l.]: Independente, 2017. 1 CD, faixa 1.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A crise moderna da antropologia. São Paulo: **Revista de Antropologia**, v. 10, n. 1-2, p. 19-26, 1962. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/110422>. Acesso em: 23 mar. 2020.

LEAL, Sérgio José de Machado. **Acorda Hip-Hop: despertando um movimento em transformação**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. *E-book*. Disponível em: https://issuu.com/tramas.urbanas/docs/acorda_hip_hop. Acesso em: 18 fev. 2020.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à cidade**. Tradução: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Editora Centauro, 2001.

_____, Henri. **A Revolução Urbana**. Tradução: Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____, Henri. **A produção do espaço**. Tradução: Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. [s.l.]: [s.n.], 2006.

LÉLIS, Renan. A REGIONALIZAÇÃO DO HIP-HOP NO BRASIL SOB A ÓTICA DA GEOGRAFIA: HORIZONTALIDADES E VERTICALIDADES. Costa Rica: **Revista Geográfica de América Central**, v. 2, n. Especial EGAL, p. 1-10, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/geografica/article/view/2457>. Acesso em: 11 jan. 2020.

LOPES, J. G. As especificidades de análise do espaço, lugar, paisagem e território na geografia. Santa Maria: **Geografia Ensino & Pesquisa**, v. 16, n. 2, p. 23-30, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/geografia/article/viewFile/7332/4371>. Acesso em: 07 abr. 2020.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Tradução: Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Edições 70, 1997.

MACEDO, Iolanda. **O discurso musical rap: Expressão local de um fenômeno mundial e sua interface com a educação.** 2010. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2010.

_____, Iolanda. A linguagem musical rap: Expressão local de um fenômeno mundial. Cascavel: **Revista Tempos Históricos**, v. 15, p. 261-290, 2011. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/tempohistoricos/article/view/5708>. Acesso em: 10 jan. 2020.

MAGNANI, J. G. C. Tribos urbanas: Metáfora ou categoria?. São Paulo: **Cadernos de Campo**, v. 2, n. 2, p. 48-51, 1992. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/40303>. Acesso em: 21 mar. 2020.

_____, J. G. C. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade.** 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____, J. G. C. DE PERTO E DE DENTRO: NOTAS PARA UMA ETNOGRAFIA URBANA. São Paulo: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v17n49/a02v1749.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2020.

_____, J. G. C. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In: MAGNANI, J. G. C.; TORRES, L. L. (Org.). **Na metrópole: textos de antropologia urbana.** 3. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

_____, J. G. C. Antropologia urbana: desafios e perspectivas. São Paulo: **Revista de Antropologia**, v. 59, n. 3, p. 174-203, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/124814>. Acesso em: 21 mar. 2020.

MAPIO. Boate TRASH em 1994. In: MAPIO: **Mapio.net.** Belo Horizonte, [s.d.]. Disponível em: <https://mapio.net/pic/p-20481448/>. Acesso em: 15 fev. 2020.

MARANDOLA JR., E. Arqueologia fenomenológica: em busca da experiência. São Paulo: **Revista Terra Livre – AGB**, v. 2, n. 25, p. 1-9, 2005. Disponível em: <https://agb.org.br/publicacoes/index.php/terralivre/article/view/398/378>. Acesso em: 04 mai. 2020.

_____, E. Heidegger e o pensamento fenomenológico em Geografia: sobre os modos geográficos de existência. Rio Claro: **Revista Geografia**, v. 37, n. 1, p. 81-94, 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/ageteo/article/view/7733/5448>. Acesso em: 05 mai. 2020.

_____, E. Fenomenologia e pós-fenomenologia: alternâncias e projeções do fazer geográfico humanista na geografia contemporânea. Rio de Janeiro: **Geograficidade**, v. 3, n. 2, p. 49-64, 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/12864/pdf>. Acesso em: 05 mai. 2020.

MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. **Fundamentos de metodologia científica.** 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MARTHELOT, Pierre. Géographie et religions: D'après Mr Pierre Deffontaines [note critique]. Paris: **Annales de Géographie – Armand Colin**, v. 60, n. 318, p. 54-57, 1951. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_1951_num_60_318_13169. Acesso em: 05 mai. 2020.

MARQUES, Gustavo Souza. **O SOM QUE VEM DAS RUAS: Cultura Hip-Hop e música rap no Duelo de MCs**. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

MENEZES, H. J.; CARDOSO, E. S. Território e territorialização: questões conceituais para uma abordagem e leitura dos movimentos sociais. Presidente Prudente: **Revista Pegada**, v. 18, n. 3, p. 101-123, 2017. Disponível em: <https://revista.fct.unesp.br/index.php/pegada/article/download/5140/4174>. Acesso em: 20 abr. 2020.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MIXAGEM. In: MICHAELIS. **Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. 2. ed. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2015.

MOTTA, Marlene François. **Espaço Vivido/ Espaço Pensado: o lugar e o caminho**. 2003. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

MOVIMENTO dos civis dos negros nos Estados Unidos. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2020]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento_dos_direitos_civis_dos_negros_nos_Estados_Unido_s. Acesso em: 25 mai. 2020.

NASH, Peter H.; CARNEY, George O. The seven themes of music geography. Ottawa: **The Canadian Geographer**, v. 40, n. 1, p. 69-74, 1996. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1541-0064.1996.tb00433.x>. Acesso em: 10 abr. 2020.

NEY, Thiago. Public Enemy toca no Brasil e redireciona seu discurso. **Folha De São Paulo: Ilustrada**, São Paulo, 28 out. 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u38262.shtml>. Acesso em: 05 mar. 2020.

NOISE, D. Afrika Bambaataa | Hip-Hop, 4 décadas de história e resistência. NOISE D. **Bocada Forte**, [s.l.], 28 dez. 2016. Disponível em: <https://www.bocadaforte.com.br/materias/entrevistas/afrika-bambaataa-Hip-Hop-4-decadas-de-historia-e-resistencia>. Acesso em: 14 mar. 2020.

O SOM que vem das ruas. Belo Horizonte: Família de Rua, 2011. 1 vídeo (34:53). Publicado por Família de Rua. Disponível em: <https://vimeo.com/99645819>. Acesso em: 15 mar. 2020.

PANITZ, Lucas Manassi. **Por uma Geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina**. 2010. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

_____, Lucas Manassi. Geografia e música: uma introdução ao tema. Barcelona: **Biblio3W Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales**, v. 17, [s.n.], p. 1-31, 2012. Disponível em: <https://revistes.ub.edu/index.php/b3w/article/view/25964>. Acesso em: 14 mai. 2020.

PEREIRA, L. A. G.; CORREIA, I. S.; OLIVEIRA, A. P. Geografia Fenomenológica: espaço e percepção. Uberlândia: **Revista Caminhos de Geografia**, v. 11, n. 35, p. 173-178, 2010.

Disponível em:

<http://www.seer.ufu.br/index.php/caminhosdegeografia/article/view/16271/9135>. Acesso em: 15 mar. 2020.

PEREIRA, Thiago. O silêncio no viaduto do rap. **O Tempo: Diversão – Magazine - Artigo – Música**, Belo Horizonte, 26 jun. 2013. Disponível em:

<https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/o-silencio-no-viaduto-do-rap-1.670316>

Acesso em: 12 mar. 2020.

PIMENTEL, Spensy. **O Livro Vermelho do Hip-Hop**. 1997. Monografia (Graduação em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

PISKOR, Ed. **Hip-Hop Genealogia**. São Paulo: Editora Veneta, 2016.

POSTALI, Thífani. **Blues e Hip-Hop: Uma perspectiva folkcomunicacional**. Jundiaí: Paco Editorial, 2011.

_____, Thífani. Processo folkcomunicacional: a tradução cultural do Hip-Hop no Brasil.

In: XII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO LATINO AMERICANA DE

INVESTIGADORES EM COMUNICAÇÃO, 7., 2014, Lima. **Anais [...]**. Lima: PUCP, 2014.

Disponível em: <http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/09/GT1-Th%C3%ADfani-Postali.pdf>. Acesso em: 03 fev. 2020.

PRATA, Thiago. Palco Hip Hop ‘migra’ para o Rio. **O Tempo: Diversão – Magazine – Artigo**, Belo Horizonte, 10 out. 2018. Disponível em:

<https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/palco-Hip-Hop-migra-para-o-rio-1.2052906>.

Acesso em: 05 jan. 2021.

RACIONAIS MCS. **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. Tradução: Maria Cecília França. São Paulo: Editora Ática, 1993.

RAIBAUD, Yves. Comment la musique vient au territoire: introduction. Bourdeaux: **MSHA**, p. 13-26, 2009. Disponível em: https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00368407/file/Musique_Territoire_Introduction.pdf. Acesso em: 25 jan. 2020.

RECHENBERG, Fernanda. **Antropologia 1**. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 2017. Disponível em:

https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/176504/2/Ci%C3%A4AnciasSociais_Antropologia1.pdf. Acesso em: 12 fev. 2020.

RELPH, Edward C. As bases fenomenológicas da Geografia. São Paulo: **Revista Geografia – UNESP**, v. 4, n. 7, p. 1-25, 1979. Disponível em:

<https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/ageteo/article/view/14763/11395>.

Acesso em: 09 mai. 2020.

RIBEIRO, Cláudia V. **Espaço-vivo**: as variáveis de um espaço-vivo investigadas na cidade de Diamantina, do ponto de vista dos músicos. 2006. Tese (Doutorado em Geografia) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

ROCK and roll: Early style of rock music. *In*: ENCICLOPÉDIA BRITÂNICA: O padrão mundial em conhecimento desde 1768. [London, UK: Encyclopædia Britannica, 1768].

Disponível em: <https://www.britannica.com/art/rock-and-roll-early-style-of-rock-music>. Acesso em: 22 jan. 2020.

RODA viva – Emicida. São Paulo: TV Cultura, 27 jul. 2020. 1 vídeo (1h 35min 48s). Publicado por Roda Viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pDV3SGzV3m4>. Acesso em: 28 jul. 2020.

ROSE, T. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no Hip-Hop. In: HERSCHMANN, M. (Org.). **Abalando os anos 90: funk e Hip-Hop: globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, p. 190 – 213, 1997.

SÁ, Teresa. Lugares e não lugares em Marc Augé. São Paulo: **Revista Tempo Social**, v. 26, n.2, p. 209-229, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ts/v26n2/v26n2a12>. Acesso em: 15 abr. 2020.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. O território e o saber local: algumas categorias de análise. Rio de Janeiro: **Cadernos do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro**, v. 13, n. 2, p. 15-26, 1999. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ippur/issue/viewFile/277/86>. Acesso em: 05 nov. 2020.

_____, Milton. **Por uma Geografia Nova: Da Crítica da Geografia a uma Geografia Crítica**. 6. ed. São Paulo: EdUSP, 2004.

SANTOS, Rosenverck Estrela. **Hip-Hop e Educação Popular em São Luís do Maranhão: uma análise da organização**. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Maranhão, Maranhão, 2007.

SAQUET, M. A.; SILVA, S. S. MILTON SANTOS: concepções de geografia, espaço e território. Rio de Janeiro: **Geo UERJ**, v. 2, n. 18, p. 24-42, 2008. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/geouerj/article/view/1389/1179>. Acesso em: 25 abr. 2020.

SARMENTO, João. David Harvey e a Geografia Cultural. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. **Espaço e cultura: pluralidade temática**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008. cap. 5, p. 107-153.

SEEMANN, Jörn. Cartografia e Cultura: Abordagens para a Geografia Cultural. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. **Temas e Caminhos da Geografia Cultural**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. cap. 4, p. 115 – 156.

SEXTA. Intérprete: Djonga. Compositor: Djonga. In: SEXTA. Intérprete: Djonga. Belo Horizonte: Independente, 2020. 1 CD, faixa única.

SILVA, J. C. G. da. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana**. 1998. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

SKILLZ, Mark. DJ Hollywood: The Original King of New York. In: SKILLZ, Mark. **Medium – Cuepoint**. [s.l.], 19 nov. 2014. Disponível em: <https://medium.com/cuepoint/dj-hollywood-the-original-king-of-new-york-41b131b966ee> Acesso em: 04 fev. 2020.

SORRE, Maximilien. **El Hombre En La Tierra: Introducción**. Barcelona: Editorial Labor, 1967.

SOUZA, M. J. L. O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. *In*: CASTRO, I. E.; GOMES, P. C. C.; CORRÊA, R. L. (Org.). **Geografia: conceitos e temas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 16 ed., 2014. cap. 3, p. 77-116.

SOUZA, Rose Mara Vidal de; CARACRISTI, Maria de Fátima. Cultura Hip-Hop. Identidade e Sociabilidade: Estudo de caso do Movimento em Palmas. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30., 2007, Santos. **Resumos [...]**. Santos: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2007. p. 1-15. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1851-1.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2020.

SPIN FORCE CREW. **Festa de aniversário de aniversário da @spin_force_crew, amigos, box, Mcs, Bboys todos unidos curtindo a festa**. Belo Horizonte, 15 out. 2016. Instagram: Spin Force Crew @ spin_force_crew. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CGYqULxITbs/> Acesso em: 23 nov. 2020.

STUDIO PRO BEATS. **Bom dia família! A ProBeats esta de portas abertas, só chegar!**. Belo Horizonte, 15 jul. 2017. Facebook: Studio Pro Beats @djspiderprobeats. Disponível em: <https://www.facebook.com/djspiderprobeats/photos/1529988500379762>. Acesso em: 15 dez. 2020.

SUESS, R. C.; LEITE, C. M. C. GEOGRAFIA E FENOMENOLOGIA: UMA DISCUSSÃO DE TEORIA E MÉTODO. Boa Vista: **ACTA Geográfica**, v. 11, n. 27, p. 149-171, 2017. Disponível em: <https://revista.ufr.br/actageo/article/view/4409/2428>. Acesso em: 20 mar. 2020.

TEPERMAN, Ricardo I. **Se liga no som: As transformações do rap no Brasil**. São Paulo: Ed. Claro Enigma – Grupo Companhia das Letras, 2015.

TERRA, Ademir. Evolução histórica da categoria geográfica território e a sua atual multiplicidade interpretativa. Presidente Prudente: **Caderno Prudentino de Geografia**, v. 1, n. 31, p. 17-31, 2009. Disponível em: <http://agbpp.dominiotemporario.com/doc/CPG31A-4.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2020.

THE GET Down. Direção: Baz Luhrmann; Stephen Adly Guirgis. Califórnia: Netflix, 2016. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80025601>. Acesso em: 10 jan. 2020.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução de Livia de Oliveira. Rio de Janeiro: DIFEL, 1983.

_____, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

_____, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Londrina: EDUEL, 2012.

TURINO, J. P.; FARIA, L. C. F. de. Geografia e Música: A relação entre a migração jamaicana e a música internacional. Presidente Prudente: **Colloquium Socialis**, v. 02, n. 2, p. 885-889, Jul./Dez., 2018. Disponível em: <http://www.unoeste.br/site/enepe/2018/suplementos/area/Socialis/Artes.pdf>. Acesso: 05 fev. 2020.

TURRA NETO, Nécio. **Múltiplas trajetórias juvenis em Guarapuava: territórios e redes de sociabilidade**. 2008. Tese (Doutorado em Ciências e Tecnologia) - Universidade Estadual Paulista - UNESP, 2008.

TURRA NETO, Nécio. Movimento Hip-Hop do mundo ao lugar: difusão e territorialização. Juiz de Fora: **Revista de Geografia**, v. 3, n. Especial, p. 1-11, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/geografia/article/view/17962> Acesso em: 10 jan. 2020.

UNSOLVED. Direção: Kyle Long. Califórnia: Netflix, 2018. Disponível em: <https://www.netflix.com/title/80177416>. Acesso em: 20 fev. 2020.

ZANATTA, Beatriz Aparecida. A abordagem cultural na Geografia. Anápolis: **Revista Temporis[ação]**, v. 1, n. 09, p. 224-235, 2008. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/article/view/5995>. Acesso em: 01 out. 2020.

ZILLES, Urbano. Fenomenologia e teoria do conhecimento em Husserl. Goiânia: **Revista da Abordagem Gestáltica**, v. 13, n. 2, p. 216-221, 2007. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rag/v13n2/v13n2a05.pdf>. Acesso em: 01 out. 2020.

30 ANOS do álbum 'Hip-Hop Cultura de Rua', segundo DJ Hum - Parte 1. São Paulo: Showlivre, 26 jul. de 2018. 1 vídeo (6min 50s). Publicado por Showlivre. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p4Vpe7c7L2Q>. Acesso em: 10 jan. 2020.

30 ANOS do álbum 'Hip-Hop Cultura de Rua', segundo DJ Hum - Parte 2. São Paulo: Showlivre, 26 jul. de 2018b. 1 vídeo (11min 30s). Publicado por Showlivre. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Db9GDcveNDE>. Acesso em: 10 jan. 2020.

APÊNDICE

Roteiro de entrevistas semiestruturadas

Universo amostrado: Cantores do gênero musical rap originários de Belo Horizonte e região.

Definição dos *rappers* foi por meio levantamento bibliográfico, referências audiovisuais, pesquisas em redes sociais e plataformas digitais dedicadas ao rap, e vivências do pesquisador dentro do movimento Hip-Hop.

Entrevista N. _____. Data. ____/____/_____.

Entrevistado (nome completo): _____

Codinome no RAP: _____

Endereço: _____

Sexo	Idade	Local de nascimento	Nível educacional	Profissão	Hábitos de lazer

- 1 – Para você o que vem a ser o gênero rap?
- 2 - Como conheceu o Hip-Hop e, conseqüentemente, o rap? E a cena específica de BH?
- 3 – Qual foi o intuito de fazer rap e as conseqüências para sua vida?
- 4 – Como você iniciou neste gênero musical (data e origem geográfica – cantor solo ou grupo –, locais de ensaio e apresentação)? Por quê?
- 5 – Quais são suas referências musicais e artísticas (internacionais, nacionais e locais) do universo Hip-Hop?
- 6 – Quais os lugares, em BH, onde há presença da cena rap? E quais você conhece e mais frequenta?
- 7 - Quais os locais de encontro dos grupos (*rappers*, DJs, b-boys e b-girls, grafiteiros e seguidores) do movimento?
- 8- Quais os locais onde ocorrem as batalhas de rimas?
- 9 - Quais os locais de shows? (Que você assiste e canta)
- 10- Lojas de produtos do gênero? (Qual o lugar/área/região dessas lojas)

11- Quais os trajetos feitos e os meios de transporte utilizados para chegarem aos locais citados nas respostas anteriores (shows, ensaios, casa de amigos do rap, lojas e etc.) e por quê? Descreva-os.

12- Há uma rota preferencial dos integrantes do rap para se “trombar” na cidade ou se seguir para determinado evento/local voltado ao gênero?

13- Existem locais e trajetos evitados pelos integrantes do rap e movimento Hip-Hop, em si?

13 – Como você concebe a cena rap belo-horizontina? **Passado, presente e futuro.**

14 - Qual o perfil social dos frequentadores da cena rap? E dos cantores? (Em termos de escolaridade, classe social e etc.)

15 - De onde você acha que os frequentadores dos shows vêm? E os cantores? (Bairro, região da cidade, etc.)

16 – Qual rapper você indica para contribuir com essa pesquisa (nome e contato)?

TERRITÓRIOS DA CENA RAP BELO-HORIZONTINA Quais eram os locais onde você frequentava na condição de <i>rapper</i>?	
Lojas de disco	
Lojas de produtos/objetos ligados à cena do rap	
Estúdios de música	
Bares/restaurantes	
Locais públicos: Ruas, praças, edifícios, viadutos, parques...	
Locais de shows	
Escolas	
Bairros	
Espaços culturais	
Outros	
MARCAS DA TERRITORIALIDADE Como esses territórios eram demarcados?	
Pichação	
Flyers (divulgação, publicidade)	
Ocupação/presença física	

Shows	
Venda de objetos ligados à cena	
Outras	