

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ROGER DEFF (ROGÉRIO FRANCISCO DIAS)

NEGRITUDE, HIP HOP E TERRITÓRIO – BH CANTA E DANÇA

ROGER DEFF (ROGÉRIO FRANCISCO DIAS)

NEGRITUDE, HIP HOP E TERRITÓRIO – BH CANTA E DANÇA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes/Música Linha de pesquisa: Processos de Formação, Mediação e Recepção.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Campos

Belo Horizonte
2021

D313n

Deff, Roger.

Negritude, hip hop e território : BH canta e dança [manuscrito] / Roger Deff --
2021

126 f., enc.: il., fotos totalmente color. ; 31 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Minas Gerais. Programa de
Pós-graduação em Artes, 2021

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Campos.

Bibliografia: f. 124-126.

1. Música popular. 2. Hip-hop (Cultura popular). 3. Negros – Identidade racial.
I. Dias, Rogério Francisco. II. Campos, Lúcia. III. Universidade do Estado de Minas
Gerais. Programa de Pós-graduação em Artes. IV. Título

CDU:78.067.26

CDD: 781

Bibliotecária responsável: Gilza Helena Teixeira CRB6/1725

Ata de Defesa do Trabalho de Conclusão de Pós-Graduação Stricto Sensu em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais

No dia dezessete de dezembro de dois mil e vinte um, às dez horas, por teleconferência pela plataforma Teams, realizou-se a prova de defesa da Dissertação do mestrando **Rogério Francisco Dias**, intitulada: **“Negritude, Hip-Hop e Território – BH Canta e Dança”**. A comissão examinadora esteve constituída pelos Professores: Profa. Dra. Lúcia Pompeu de Freitas Campos, Orientadora e Presidente da banca, da Universidade do Estado de Minas Gerais, Professora Dra. Rita Aparecida Ribeiro, Membro Interno, da Universidade do Estado de Minas Gerais, Professora Dra. Daniela Vieira dos Santos, Membro Externo, Universidade Estadual de Londrina, Professor Dr. Carlos Palombini, Membro Externo, Universidade Federal de Minas Gerais, Professor Dr. Luiz Alberto Bavaresco de Naveda, Suplente Interno, da Universidade do Estado de Minas Gerais. Concluídos os trabalhos de apresentação e de arguição, a comissão considerou o candidato:

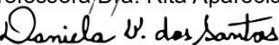
- Aprovado
 Aprovado com indicação para publicação
 APROVADO CONDICIONALMENTE, devendo o (a) candidato (a) satisfazer, no prazo máximo de 60 dias, as exigências apresentadas no formulário de modificações anexo à presente ata.
 Reprovado.

Nada mais havendo a tratar, a sessão foi encerrada sendo lavrada a presente ata, que uma vez aprovada, foi assinada por todos os membros da Banca Examinadora.

Belo Horizonte, aos 17 de dezembro de 2021.

Presidente da Banca: 
Prof. Dra. Lúcia Pompeu de Freitas Campos

Membro Interno: 
Professora Dra. Rita Aparecida Ribeiro

Membro Externo: 
Professora Dra. Daniela Vieira dos Santos

Membro Externo: 
Professor Dr. Carlos Palombini

Suplente Interno: 
Professor Dr. Luiz Alberto Bavaresco de Naveda

AGRADECIMENTOS

Agradeço às pessoas que iniciaram a caminhada no Hip Hop antes de mim e que contribuíram direta ou indiretamente para que eu conhecesse este movimento. Saúdo os Blacks que vieram antes, os MCs que vieram antes. São todas e todos responsáveis pelo início dos meus estudos.

Minha gratidão sempre à Dona Luzia Dorvalina da Silva (em memória), a senhora está sempre presente em cada passo, obrigado pela oportunidade de conviver e por me ensinar tanto. Dona Ceíça (mãe querida), Seu Teodoro (pai, obrigado pela música) e meus irmãos Ricardo HD e Rosiane Dias (meus companheiros de mil histórias). Minha companheira Janaína Tábula, pela parceria, incentivo e compreensão neste processo.

Pedro Marcos, muito obrigado por tudo irmão (em memória), MC Canário, Clodô, Fejó, Ju, Oseias, Davidson, Ronei, minha estrada na cultura Hip Hop começou com vocês, direta ou indiretamente. Aos irmãos do Julgamento, muito obrigado pela amizade, pelos anos de estrada que me ensinaram muito sobre o que é essa cultura que hoje também pesquiso.

A todas as pessoas envolvidas na construção do BH Canta e Dança, a contribuição de vocês para a cidade e para a juventude periférica e negra é incomensurável! Gratidão MC Pelé (em memória). Flávio Pereira, Dulcinéia do Carmo e DJ A Coisa, obrigado pela gentileza e generosidade em compartilhar suas histórias, por contribuírem para que esta trajetória fosse registrada. Obrigado a todos que cederam seu tempo para essa pesquisa: Eduardo Sô, Doktor Bhu, Shabê, DJ Joseph, DJ MC Wanderson, DJ Tobias, MC Ellu, DJ Roger Dee, Radical Tee, Totty Soraia e Néviton.

À minha orientadora Lúcia Campos, muito obrigado pelo apoio nesta caminhada, pelos toques, pelo aprendizado. Gratidão aos colegas pesquisadores Michel Brasil e Gustavo Souza Marques. Seguimos juntos nessa construção acerca dessa cultura tão importante e transformadora.

Amigos e amigas que fortaleceram essa caminhada:

Thiago Pereira, Raquel Batista, Flávio Boave, Rejane Ayres, Rafael Campos, Janaína Cunha, Binho Barreto e Reginaldo (Tamujunto).

Professora Daniela Vieira, Professor Carlos Palombini, Professor Luiz Naveda e professora Rita Aparecida da Conceição, grato por aceitarem participar, por compartilharem seus conhecimentos.

Ao Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, professores e colegas, muito obrigado.

Um salve e máximo respeito DJ Kool Herc.Cindy Campbel, Áfrikaa Bambaataa, DJ Grandmaster Flash (os arquitetos). Pela inspiração, sempre: Racionais, Gog, Câmbio Negro, Sharylaine, Thaíde e DJ Hum.

“Hip Hop velho amigo da estrada...” Julgamento, música “Velho Amigo” (2016)

RESUMO

A pesquisa “Negritude, Hip Hop e território – BH Canta e Dança” tem como objetivo estudar o evento de rua denominado “BH Canta e Dança”, realizado durante dez anos, e seu impacto para a construção da cultura Hip Hop de Belo Horizonte, bem como contribuir para o registro dessa memória, de uma produção cultural relevante e pungente feita por – e a partir do olhar de – pessoas pretas e periféricas em uma das capitais mais importantes do país. O estudo também pretende contribuir para a compreensão dos primeiros dias da cultura Hip Hop na cidade e os mecanismos que permitiram que jovens brasileiros se apropriassem de toda uma construção simbólica oriunda dos jovens afro-americanos e dos imigrantes latinos e jamaicanos do Bronx, em Nova Iorque.

Palavras-chave: Rap; Hip Hop; Negritude; Diáspora; Cultura; Periferia.

ABSTRACT

The research *NEGRITUDE, HIP HOP AND TERRITORY - BH CANTA E DANÇA* aims to study the street event called “BH Canta e Dança”, held for ten years, and its impact on the construction of Belo Horizonte's Hip Hop culture, as well as contributing to the record of this memory, of a relevant and poignant cultural production made – and from the perspective of – black and peripheral people in one of the most important capitals of Brazil. This study also aims to contribute to the understanding of the early days of hip-hop culture in the city and the mechanisms that allowed young Brazilians to appropriate an entire symbolic construction coming from young African-Americans, and Latin and Jamaican immigrants from the Bronx, in New York.

Keywords: Rap. Hip Hop. Blackness. Diaspora. Culture Ghetto.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Cena do filme Flashdance – bboys da Rocksteady Crew...	24
FIGURA 2 – Roger Dee (dentinho)Apresentação de B-boys, Poppers e Lockers na praça da Savassi	28
FIGURA 3 – Cartaz do filme Beat Street.	35
FIGURA 4 – Flávio Pereira em apresentação com o grupo União Rap Funk – 1987	37
FIGURA 5 – Grupo União Rap Funk no estúdio	39
FIGURA 6 – DJ Joseph em 1986	41
FIGURA 7 – Break Crazy.	45
FIGURA 8 – Natal do Menor em 1985 – recorte do jornal indica evento que daria início ao BH Canta e Dança	46
FIGURA 9 – BH Canta e Dança – 1989 – antigo campo do Atlético	47
FIGURA 10 – Filipeta da oitava edição do BH Canta e Dança	52
FIGURA 11 – Frame do vídeo do grupo Retrato Radical no BH Canta e Dança de 1992.	60
FIGURA 12 – Frame do vídeo do grupo Retrato Radical no BH Canta e Dança (1993)	68
FIGURA 13 – Jornal Estado de Minas – 23 de janeiro de 1994.	81
FIGURA 14 – Programação BH Canta e Dança Centenário I	84
FIGURA 15 – Programação BH Canta e Dança Centenário II	85
FIGURA 16 – Revista DJ Sound.....	85
FIGURA 17 – MC Ellu (arquivo pessoal)	107
FIGURA 18 – Capa do LP Fábrica Ritmos (1992)	109
FIGURA 19 – Contracapa do Lp Fábrica Ritmos (1992).	110
FIGURA 20 – Encarte LP Fábrica Ritmos (1992).	110
FIGURA 21 – Encarte do LP Fábrica Ritmos (VERSO)	111
FIGURA 22 – Capa do LP Tráfico, Morte e Corrupção – Black Soul (1993)	112
FIGURA 23 – capa do LP Efeito Moral - Black Soul (1995)	113
FIGURA 24 – Contracapa do LP Efeito Moral – Black Soul (1995).	113
FIGURA 25 – Capa do CD “Pátriamaada” – Black Soul (1997).....	114
FIGURA 26 – Capa do álbum “Seja Mais Um” - Retrato Radical (1995).....	115
FIGURA 27 – Contracapa do álbum “Seja Mais Um” - Retrato Radical (1995)	116
FIGURA 28 – Capa do álbum Alô Dee Jay - União Rap Funk (1995)	116
FIGURA 29 – Contracapa do álbum Alô Dee Jay - União Rap Funk (1995).	117
FIGURA 30 – Capa do álbum “Hip Hop Cultura de Rua” 1988 – São Paulo)	118

FIGURA 31 – Capa do álbum “Funk Brasil” 1989 – (Rio de Janeiro).....	119
FIGURA 32 – MC Pelé.....	121

SUMÁRIO

BH Canta e Dança – Arte da periferia em construção.....	10
1 HIP HOP, BAILES E CINEMA A CHEGADA DO MOVIMENTO AO BRASIL	18
..... Bai	
les, cinema e o Hip Hop em Belo Horizonte.....	18
"Você era um protagonista, você não era qualquer um"	29
Breakin', Beat Street e a compreensão do Hip Hop.....	32
Dos filmes, às festas e aos programas de rádio: o rap em BH e seus pioneiros	36
2 NEGRITUDE, HIP HOP E TERRITÓRIO – BH CANTA E DANÇA.....	43
“A arte está em todos os lugares, em todas as pessoas”	52
Apoios, estrutura e visibilidade.....	56
“Passa um filme na cabeça da gente”: memória afetiva e política	62
O rap e o Funk no contexto dos anos 90: disputas de narrativas	68
Moda, Cultura e Movimento	71
“Os negros eram todos escondidos na época”	72
A relação com as rádios, lojas de discos, grupos de dança e os bailes	76
Só Mix	77
3 FÁBRICA RITMOS	86
Sonoridades do Fábrica Ritmos	91
MC Pelé	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
REFERÊNCIAS	125

BH Canta e Dança: arte da periferia em construção

De onde viemos, aqui viemos,
representamos verdades, contradições, da cidade,
outras visões, outros sons, outros dons,
cultura ecoa do Centro, mas nasce da Extremidade...¹

É com este trecho que abro a música “Etnografia Suburbana”, do meu disco lançado em 2019, sob o mesmo título. Nestes primeiros versos, evoco questões sobre o que é periferia e o que é centro, quem determina, e o “de onde viemos, aqui viemos” deixa nítida a caminhada de quem transita das margens para a região central da capital mineira, numa alusão não apenas ao aspecto geográfico, mas ao aspecto social e cultural. Fiz com este rap, com este disco, uma análise etnográfica através da música. O trânsito do jovem negro da periferia para o centro, com todo o simbolismo que ele carrega, era algo que eu queria registrar trazendo questionamentos a partir deste movimento.

Foi a partir deste interesse e da minha vivência como rapper atuante na cultura Hip Hop da cidade que surgiu a presente pesquisa, que aborda, entre outras questões, a ocupação, através da arte, da região central de Belo Horizonte por jovens negros e brancos pobres, todos oriundos das regiões distantes da Avenida do Contorno, em torno da qual a área mais valorizada de Belo Horizonte se desenha. O ponto de partida é a história do BH Canta e Dança, evento realizado entre os anos de 1986 e 1997, que teve seu início na Praça da Savassi, zona sul da capital mineira, considerada uma região “nobre”, mas encontrou seu grande momento nas edições realizadas na Praça da Estação, no centro da cidade. Durante seus mais de dez anos de existência, o BH Canta e Dança reuniu artistas (dançarinas, dançarinos, MCs e DJs) em uma grande celebração da arte produzida na periferia da cidade.

¹ Trecho da faixa Etnografia Suburbana do disco homônimo de minha autoria.

O projeto foi organizado e realizado por pessoas ligadas aos primeiros dias da cultura Hip Hop em Belo Horizonte, entre elas, Guilherme Ferreira, o MC Pelé, artista que fez parte do primeiro grupo de dança voltado para o break em BH, a Break Crazy; Flávio Pereira – considerado o primeiro MC (sigla para Mestre de Cerimônias – que no Hip Hop é também o cantor da música, o rap) da cidade e Dulcineia do Carmo, produtora cultural e ativista das causas ligadas à juventude negra. Os três foram os principais responsáveis pela realização deste que foi um dos maiores eventos voltados para o Hip Hop e seus subgêneros já realizados em Belo Horizonte, e durante o período da sua realização foi considerado um dos maiores eventos do gênero no país. Uma grande festa da juventude negra e periférica em pleno Centro da capital mineira, segundo relatos o evento reunia entre 10 e 30 mil jovens, além de centenas de artistas, a cada edição realizada anualmente, inicialmente em um único dia e posteriormente com dois dias de duração.

O que tornou tal projeto possível foi um contexto cultural específico, num período em que os bailes, também denominados “bailes de quadra”, nomeados assim por serem festas com DJs organizadas em quadras esportivas dos bairros, eram muito comuns nas periferias da cidade. As festas eram uma herança direta dos bailes dos anos 1970, quando o repertório era o funk e o soul de James Brown, Funkadelic, Toni Tornado, Toni Bizarro, Lady Zoo, Gerson King Combo, entre outros. A virada para os anos 1980 segue com o *setlist* voltado prioritariamente para a *Black Music* norte americana, agora com o *eleto funk* de Afrika Bambaataa e Soul Sonic Force, o rap do Sugarhill Gang e Kurtis Blow e, mais adiante Run DMC e Public Enemy além do *LatinFreestyle*, estilo musical produzido por artistas de origem latina nos Estados Unidos, a exemplo de nomes como Stevie B e Toni Garcia, que, no Brasil, acabou conhecido como “funk melody”.

Foi neste contexto, dos bailes de quadra, que conheci e vivenciei essa cultura, que hoje motiva essa pesquisa. Me tornei MC e trilhei o caminho da música como integrante do grupo Julgamento, trabalho de rap no qual atuei por vários anos e por meio do qual aprendi sobre a cultura Hip Hop. E foi exatamente essa cultura que me possibilitou os caminhos para o conhecimento, que me levou de volta para a escola formal, após compreender a importância do aprendizado através dos discos, o que me levou para os livros e me possibilitou a entrada na universidade em 2003, período em que vários jovens negros acessaram o ensino superior graças às políticas de inclusão do governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Há neste contexto o surgimento de pesquisadores e pesquisadoras que vem justamente da vivência da cultura Hip Hop e é neste lugar que me coloco.

Além dos números relativos ao evento BH Canta e Dança, é importante frisar que durante todo o seu tempo de existência ele foi o mais importante espaço de exposição para artistas oriundos da periferia da cidade, o primeiro a demonstrar de maneira tão ampla para a cidade que havia algo novo acontecendo nas periferias, com a música, com a dança, com a moda. A pesquisa tem o objetivo de estudar a relação e o impacto deste evento na construção da cultura Hip Hop de Belo Horizonte, bem como contribuir para o registro da memória de uma produção cultural relevante e pungente feita por (e a partir do olhar de) pessoas pretas e periféricas.

A quase completa ausência de registro desta história, a falta desta memória para a cidade, é uma das facetas do racismo estrutural, no sentido apresentado por Silvio Almeida (2018), que tem entre suas características a invisibilidade, o apagamento da população negra e sua subalternização simbólica em relação à produção cultural originada da população branca. Contar a história do BH Canta e Dança é relatar a resistência, a contribuição e a relevância cultural de toda uma cena artística negra que se mobilizava da periferia para o centro, a partir de jovens que construíram alternativas para legitimar suas narrativas desenvolvendo caminhos próprios para a veiculação e fruição das suas manifestações através dos bailes de quadra, realizados em cada comunidade, das rodas de *break* nas ruas e os pequenos eventos, produzidos muitas vezes com recursos próprios.

Ao pesquisar o festival em questão o trabalho retoma os primeiros anos da cultura Hip Hop na cidade, com seus desdobramentos, novas formas de produção e de expressão retratando os primeiros passos de toda uma geração que se descobria protagonista da própria história, que descobria que poderia escrevê-la através das músicas, da dança e dos desenhos. O BH Canta e Dança foi resultado de um grande grito coletivo contra a invisibilidade, contra o apagamento, barulho que se fazia ouvir através das batidas, dos movimentos e cores fortes das malhas e dos grafites, o que tornava impossível não perceber a nova paisagem que se desenhava, mudando definitivamente o cenário urbano dos anos 1980 em diante. A abordagem sobre o evento em questão permite descrever e analisar o contexto cultural da época para trazer um panorama geral das manifestações artísticas que emergiam da juventude negra e periférica, a saber, as artes do Hip Hop (MC, break, DJ, grafite). Se hoje Belo Horizonte é reconhecida como um dos principais pólos da cultura Hip Hop no país, com a repercussão midiática de artistas como o rapper Djonga e a reverberação nacional do Duelo de MCs, evento que ganhou notoriedade em todo o país, essa construção tem suas raízes nos idos anos 1980 e 1990, período que compreende toda a construção de uma cena composta por agentes culturais os mais diversos e, sem dúvida, o BH Canta e Dança é um capítulo à parte em toda essa história, com sua imponência

desafiadora em surgir como uma grande festa da periferia em plena Praça da Estação, na região central da cidade.

O evento nasce em 1986, aproximadamente, e o Hip Hop em BH tem sua gênese por volta do ano de 1983. Desde então a cidade produziu uma infinidade de trabalhos em espaços criados e legitimados pelos próprios participantes da cultura. A contribuição para o registro desta história e dos seus muitos personagens constituiu a construção de um documento essencial tanto para as pessoas que vivem essa história, essa cultura, quanto para futuros pesquisadores que procurem apontar desdobramentos do que foi construído pelas gerações anteriores de *hip-hoppers*. Essa pesquisa constitui um esforço de contribuição para o registro de diferentes aspectos deste movimento no Brasil e, mais especificamente, em Belo Horizonte. Sem pretensão de abarcar toda a complexidade do período e do próprio Hip Hop, o objetivo principal é evidenciar o papel desempenhado pelo festival, bem como buscar compreender qual a dimensão do seu legado para os dias atuais, não apenas para essa cultura urbana mas para a juventude negra de uma forma geral que vem intensificando sua presença, não apenas como transeuntes, nos espaços urbanos e demais espaços culturais antes frequentados apenas por jovens brancos de classe média.

Ao tratar deste fenômeno cultural da diáspora negra, referencio intelectuais que são centrais para o tema, como o jamaicano Stuart Hall (2003) e o inglês Paul Gilroy (2001), ambos importantes para a abordagem de um movimento cultural transnacional, como é o Hip Hop. Através de Hall busco trazer os aspectos de formação identitária presentes no movimento e com Gilroy trato das circunstâncias que envolvem a disseminação das manifestações culturais de matriz africana ao redor do mundo. Outro pensador importante para os assuntos aqui abordados é Milton Santos (2003), cujo pensamento crítico a respeito dos efeitos da globalização traz perspectivas interessantes para tratar de uma cultura “periférica” e que se espalhou pelo mundo justamente pelo contexto da globalização. A maior parte da pesquisa é ancorada em entrevistas realizadas com os atores culturais relacionados direta ou indiretamente com a construção do evento, sendo, portanto, a entrevista em profundidade a principal ferramenta metodológica de coleta de dados para esta dissertação. Devido à escassez de registros, a análise documental é reduzida, resumindo-se a trechos de matérias retiradas da revista DJ Sound e alguns recortes de jornais que, mesmo não abordando o assunto diretamente, dão informações valiosas sobre o que era aquele cenário, além de alguns vídeos da época, que contribuem para a compreensão do que foi aquele momento. O fato de ser rapper e participante ativo da cultura Hip Hop foi um fator importante, uma vez que o estudo vinha, antes de tudo, da minha própria vivência nesta cultura. Conheci este movimento ainda na adolescência e pude vivenciar seu crescimento

ao longo dos anos, vindo de perto os vários estágios de mudança e evolução. Dessa forma, meu conhecimento prévio contribui para o trabalho, principalmente no que diz respeito ao acesso aos entrevistados, embora isso implique também no desafio de “estranhar” uma história que me é tão familiar, me movimentar no sentido do afastamento necessário para a realização da pesquisa. “O que vemos e encontramos pode parecer familiar, mas não é necessariamente conhecido” (VELHO, 1977, p.126).

A maior parte das entrevistas foi feita via telefone ou pelo aplicativo do WhatsApp, devido ao contexto da pandemia. A despeito dos meios utilizados para a realização da pesquisa, e neste caso trata-se de uma etnografia on-line, devido ao contato “virtual” a maior parte do tempo, o que importa aqui é o respeito aos princípios básicos da etnografia, que é a observação participante e a convivência com a comunidade em questão. No caso, trata-se da relação com uma comunidade à qual pertencço, em conversas em que as pessoas me trazem dados e impressões sobre atividades culturais que ocorreram na cidade há cerca de duas décadas atrás.

[...] a qualificação para ser considerada como uma etnografia não foi se se pesquisou especificamente contextos off-line, mas se se partiu do compromisso maior em relacionar o fenômeno a contextos mais amplos (independentemente de como foram definidos). (MILLER e SLATER, 2004, p. 44).

Mesmo à distância consegui depoimentos com informações muito relevantes e contextualizadas sobre o período em questão e, mesmo que os dados apresentados pelas fontes não tenham informações exatas, uma vez que trata-se das memórias e interpretações de cada uma delas, o que é apresentado é de grande valor ao proporcionar a descrição do cenário cultural da época e a leitura que cada um deles fazia naquele momento em que havia ainda pouca compreensão do que eram aquelas manifestações culturais, tanto do Hip Hop quanto do funk que nascia como uma manifestação proveniente das releituras do *Miami Bass* e o *Freestyle*.

As conversas com os entrevistados foram longas e cada um ressaltava aspectos diferentes, políticos, estruturais e estéticos, o que foi importante para construir um quadro mais amplo do evento e da época em que foi realizado. O foco foi na reconstituição histórica, por isso as minhas principais fontes são de fato as entrevistas através das quais articulei os diálogos com autores que contribuíssem sobre as reflexões suscitadas, sobre a cidade, sobre a diáspora negra, sobre o aspecto eminentemente político das artes, e sobre o status de arte, muitas vezes negado a quem produz à margem do “consenso” de uma determinada estética aclamada pela crítica cultural.

Além dos novos depoimentos, utilizei também entrevistas retiradas da matéria que produzi em 2016, enquanto jornalista, para o site “O Beltrano” abordando os primórdios do Hip Hop na capital mineira. Havia bastante material neste sentido o que me permitiu ter uma base importante para seguir com a construção da narrativa a partir do advento do BH Canta e Dança. Há, como eu disse anteriormente, uma grande escassez de documentos sobre o evento em si e não encontrei nenhuma pesquisa sobre o assunto, a não ser algumas citações em textos específicos como no livro do pesquisador mineiro Juarez Dayrell, de 2002, *O rap e o funk na socialização da juventude*, o que demonstra uma lacuna enorme em relação aos registros sobre o evento e tudo o que ele representou para a cidade.

Diante desta ausência, a importância de um projeto de grande impacto encontra-se apagada, sem documentos que contextualizem seu papel para a cultura na cidade, para a juventude de maioria negra que se encontrava nos bairros mais afastados, vilas e favelas, para o Hip Hop.

Percurso da Dissertação

Dou início ao **primeiro capítulo** da dissertação abordando o contexto dos bailes, situando-os como espaços essenciais para os desdobramentos da cultura urbana que chegaria ao país no início dos anos 1980. Para tratar do ambiente cultural que veio antes, dos bailes Blacks dos anos 70, utilizo o trabalho de Luiz de Lima Peixoto e Zé Octávio Sebadelhe (2016), “1976 – Movimento Black Rio” e o trabalho da pesquisadora Rita Aparecida Conceição Ribeiro (2020) “Quarteirão do Soul – Identidade e Resistência no Asfalto”. Logo em seguida o texto aborda o importante papel desempenhado pelo cinema e pelos videoclipes para a disseminação do movimento Hip Hop em todo território nacional, mas com foco para o que aconteceu em Belo Horizonte, com o surgimento dos primeiros dançarinos e que logo se tornariam grafiteiros, DJs e MCs. O foco neste primeiro capítulo é a relação com a indústria cultural, especialmente o cinema, a forma como a produção audiovisual, com filmes hollywoodianos e videoclipes, contribuiu para a disseminação, no Brasil, desta cultura originada no Bronx, Nova York. A abordagem retrata aqui também os primeiros dias do Hip Hop na cidade, com os primeiros passos rumo à construção de um movimento de cunho artístico e social. As falas demonstram momentos de descoberta e, muito mais que mera reprodução das manifestações que chegaram dos Estados Unidos, tratava-se de um processo de criação a partir daquele ponto, onde a “imitação” também era criação, carregada da interpretação e subjetividade dos sujeitos envolvidos. Junto de todo este movimento artístico, a chegada do Hip Hop demarca também o

início de um processo de ocupação da cidade, da mudança de uma paisagem urbana que, em determinadas regiões da capital, antes era majoritariamente branca e passa a ser habitada também por jovens majoritariamente negros, e que realizam essa ocupação do espaço público por meio da arte. O capítulo trata do processo de compreensão do que era o Hip Hop, das bases conceituais às técnicas dos b-boys, b-girls, DJs, MCs, grafiteiros e grafiteiras, num período de escassez de acesso às informações e acompanhamos através dos relatos como se deram estes momentos de tradução.

O **segundo capítulo** aborda o surgimento do BH Canta e Dança apenas alguns anos depois do estabelecimento do Hip Hop na cidade. As entrevistas aqui trazem as visões dos produtores envolvidos, artistas e público. As falas dos produtores Dulcineia do Carmo e Flávio Pereira trazem, cada qual à sua maneira, muito do significado do evento, tanto do aspecto eminentemente político e engajado quanto da sua importância para o movimento que se iniciava. É a partir destas memórias compartilhadas que tento demonstrar quem foi Guilherme Ferreira, o MC Pelé, o criador e principal articulador do BH Canta e Dança, falecido em 2009, aos 44 anos. Pertencente à chamada primeira geração de b-boys de Belo Horizonte, membro fundador da Break Crazy, primeira equipe de dançarinos de *break* da cidade, Pelé reunia o ímpeto artístico com uma capacidade de agregar diversas pessoas à sua volta, de diálogo estratégico com diversos atores, o que tornou o projeto possível. O evento reforça a vocação social da cultura Hip Hop ao reunir, num palco situado na região central da cidade, diversos jovens anônimos que se expressavam por meio da dança e da música e, ao mesmo tempo, trazendo escolhas temáticas alinhadas às lutas por direitos, reforçando a importância dos Direitos Humanos. Trazer este aspecto de engajamento, que sempre esteve presente, diz sobre o lugar que o Hip Hop ocupou e ocupa, enquanto arte que tem a transformação social nas suas bases, com importância igual ou maior que os aspectos estéticos. Além de trazer informações que descrevem o evento, com número e perfil de público, artistas, abordo aqui o cenário em torno do qual o evento se desenvolveu, trazendo informações sobre os bailes, lojas, DJs, MCs, dançarinos, emissoras de rádio e a relação com o poder público, todos eles essenciais para a existência do projeto. Tais informações nos dão um panorama sobre o período em questão apresentando o caminho através do qual se desenvolveu a cultura na cidade. Este é um dos aspectos mais ricos trazidos aqui, porque contribui para a construção do conhecimento acerca dos agentes e elos da cadeia produtiva da música rap em Belo Horizonte, naquele período. Os bailes, os DJs, as lojas e os artistas impulsionaram o BH Canta e Dança ao mesmo tempo em que o BH Canta e Dança foi importante para o fomento destes “personagens”. Entender toda essa engrenagem ajuda a compreender como a cultura se desenvolveu de forma independente

e, de fato, à margem de todo o processo da indústria cultural, e, paradoxalmente, foram as engrenagens da indústria cultural que fizeram com que o Hip Hop chegasse aqui.

O **terceiro capítulo** aborda os primeiros registros fonográficos dos artistas desta geração do Hip Hop em Belo Horizonte e apresenta a reflexão sobre a possível correlação entre os lançamentos destes primeiros discos e o próprio BH Canta e Dança. Apesar da resposta, trata-se de um elemento importante a ser estudado que é o processo que levou aos primeiros discos de rap na cidade, que acontecem em paralelo à realização de um grande evento que fomentava público e incentivava o surgimento de novos artistas. Este é o ponto em que exploro as peculiaridades relativas à produção do rap de BH em seus primeiros momentos, de como as primeiras produções refletiam o ambiente dos bailes realizados na periferia e do próprio BH Canta e Dança.

A leitura sobre os mundos da arte de Howard Becker (2010) é pertinente nessa análise sobre os diversos agentes envolvidos na cadeia produtiva necessária para o evento e para os primeiros trabalhos em estúdio que surgem em decorrência daquele cenário. Este momento marca outra etapa de aprendizado que é a das produções musicais, trazendo a perspectiva destes que se aventuraram nos primeiros registros em estúdio e de como todo este trabalho repercutiu para a cena, para os grupos envolvidos e para a história do rap mineiro.

Trazer à tona a história do BH Canta e Dança é uma forma de compreender os rumos posteriores da cena belo-horizontina e, principalmente, contribuir para a valorização de diversas trajetórias, de tudo o que foi feito, da caminhada inicial das pessoas envolvidas, abordando como e por que tudo o que fizeram foi de grande importância para o que se construiu depois. Entretanto é preciso registrar e afirmar, legitimar através da escrita. Minha pretensão é que este trabalho possa contribuir de alguma forma neste sentido.

1 HIP HOP, BAILES E CINEMA – A CHEGADA DO MOVIMENTO AO BRASIL

Neste primeiro capítulo, estabeleço a conexão entre o surgimento do Hip Hop no Bronx, Nova York, em 1973 e sua chegada ao Brasil, em 1983, através do cinema e dos videoclipes. Antes de tudo considero importante estabelecer quais são as bases desta cultura urbana justamente para apresentar como ela se traduz em território brasileiro, como se dá a recepção e decodificação daqueles signos pelos jovens que buscavam uma identidade através daquelas formas de arte e como o audiovisual foi importante neste primeiro momento.

Bailes, cinema e o Hip Hop em Belo Horizonte

Para falar sobre o cenário que tornou possível a disseminação do Hip Hop em território brasileiro através do cinema e dos videoclipes, é necessário abordar o contexto dos chamados “bailes black”. A cultura da dança e da música negra norte-americana é essencial para entendermos a relação que os jovens teriam com o *break dance* anos depois e, conseqüentemente, com a cultura Hip Hop. Explorar este cenário é essencial para a compreensão de todo o contexto, de uma cadeia de relações artísticas interdependentes, da interseção entre “mundos das artes”, evocando aqui um termo de Becker (2010). Para falar das redes de cooperação entre agentes diversos, que configura o mundo da arte em questão, com toda a sua complexidade e relação entre linguagens distintas, como a música (rap, DJ e MC), a dança (break) e as artes visuais (grafitti).

Desde o final dos anos 1960, a *soul music* e os “bailes black” já faziam parte da identidade de muitos jovens negros do Brasil, como resultado também da busca daquela juventude negra por outros espaços, de uma afirmação da própria identidade racial e social, influenciados pela luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, que tinha como figuras centrais Martin Luther King e Malcolm X naquele momento. No Brasil, em plena ditadura militar, e num cenário de racismo “velado”, o que chegou do “*Black Is Beautiful*” estava ligado principalmente à música e a uma estética visual, bem como a todo um código de comportamento inspirado nos negros norte-americanos, como a forma de se vestir, de dançar e os cabelos Black Power. O livro “1976 – Movimento Black Rio, de Luiz Felipe de Lima Peixoto e Zé Octávio Sebadelhe, explora os primeiros anos do movimento Black no Brasil, focado principalmente, como o próprio título anuncia, no que se convencionou chamar de Movimento Black Rio, com seus bailes, DJs e artistas que surgiam no território carioca entre o final da

década de 60 e meados dos anos 70. Parte da história é contada a partir da trajetória do jovem negro Asfilófilo de Oliveira Filho, o Filó, e é ele quem fala, sob seu ponto de vista, sobre como a estética Black foi incorporada ao comportamento da juventude negra do Rio de Janeiro:

A questão era que o visual se transformava em direção a uma identidade mais negra, mas que ainda não se tinha discernimento de que aquilo representava de fato. Por enquanto, essa tendência se reservava ao âmbito estético, sem qualquer discurso de superação ou busca de um orgulho próprio, de uma autoestima especificamente. (FILÓ, 2016, p.31).

Ao mesmo tempo, se o *Black Is Beautiful*, não traz, num primeiro momento, propostas no campo do debate público e das reivindicações e discussões sobre o acesso da população negra brasileira, já representava um avanço importante na autovalorização do jovem negro, num cenário em que a ideia de um Brasil cordial, em que as raças se irmanavam tornava-se uma falácia cada vez mais perceptível.

O que se apregoava sobre civilização brasileira - como um exemplo de democracia racial - revelava-se, naquele período, justamente o contrário. Um cenário pouquíssimo favorável para uma juventude negra que buscava naturalmente uma forma genuína de expressão. Essa geração raramente encontrava meios de se divertir e quase nenhuma autonomia de se revelar com autonomia. Caíam tabus e pulsavam novas diretrizes. Era um momento de se reverem valores, antigos conceitos precisavam se repensados e, principalmente, havia necessidade de uma real conscientização racial. (PEIXOTO; SEBADELHE, 1976, p. 43)

Embora o Movimento Black Rio, focado especificamente no Rio de Janeiro, tenha se destacado e gerando grande visibilidade para o movimento Black no Brasil, houve uma disseminação do soul em diversas regiões do país, a exemplo de Belo Horizonte, que iniciou seus bailes também na década de 70. O movimento na cidade teve forte influência do programa Ritmos da Noite, veiculado pela rádio Cultura AM e apresentado pelo locutor Geraldo Ferreira de Souza, o Geraldão, conforme relatado no livro “O Quarteirão do Soul – Identidade e Resistência no Asfalto” (2020) da pesquisadora Rita Aparecida da Conceição Ribeiro. O programa contribuiu para a formação da audiência para o soul, que iniciou os primeiros bailes nas periferias da cidade, até a criação do baile Máscara Negra, realizado no Centro de Belo Horizonte, entre 1975 e 1987, conforme depoimento do DJ Tatu (2007) para a pesquisa em questão.

A gente começou na periferia mesmo, na Cabana do Pai Tomás, no Buraco Quente. De lá a gente foi para o Nova Cintra que era a Rua Santarém. Cada sábado a gente fazia um baile, sempre na periferia. De lá viemos para o Máscara Negra. Foi de 1975 a 1987, quando o Máscara fechou, em 1987/88 [...] No Máscara quem ia era a

periferia. Era um clube de pobre. Era um lugar de melhor acesso e perto. (DJ Tatu, 2007, p.94).

Ao longo dos anos 1970, nomes como James Brown, Funkadelic, Tony Tornado, Gerson King Combo, dentre outros, tornaram-se referência para uma juventude preta e periférica como modelos de estética e de comportamento. Já havia, portanto, um ambiente propício de audiência para o rap, justamente porque o rap se valia das bases sonoras do funk, do soul para suas bases sonoras, era sobre essas construções rítmicas que as rimas e *srcatches* se desenhavam, os primeiros *samplers* do rap eram justamente do soul e do funk, tanto que o rap, ao chegar ao Brasil, era indissociável dos ritmos que dominavam os bailes blacks, como veremos mais adiante nos depoimentos de DJs que vivenciaram aquele período e que, não por acaso, entendiam o rap como uma espécie de “funk falado”. A referência aqui é ao ritmopelo ícone James Brown, uma vez que o funk brasileiro, ritmo que dominaria das favelas Brasil afora só surgiria no final dos anos 80. O primeiro grande sucesso *mainstream* do rap no mundo foi a música *Rapper's Delight* (1979) do trio estadunidense Sugarhill Gang. Foi sucesso entre os jovens, tanto nas discotecas frequentadas pela juventude branca de classe média, quanto nos bailes black, frequentados principalmente pela juventude negra e periférica. Para compreender como foram aqueles primeiros dias da chegada do rap ao Brasil, conversei com algumas pessoas que são referências para a construção do Hip Hop em Belo Horizonte, entre eles o DJ Roger Dee (Roger Ferreira) que narrou como foi sua percepção a respeito da chegada do daquela sonoridade em terras brasileiras². Sobre este tema, relata:

A indústria fonográfica norte-americana vendia música para o mundo inteiro e o rap chegou ao Brasil dentro do universo da *funk music*. Naquela época, se fazia rap em cima das batidas do funk e da *disco music*. O melhor exemplo disso é a música "Rapper's Delight", do Sugarhill Gang, que foi feita em cima da música *Good Times*, do Chic. Os caras pegaram o baixo e a batida, fizeram um *loop* daquilo e criaram o rap com aquela base. Antes de 1983, já circulava o elemento do rap e do MC no Brasil, mas ainda não se tinha ideia de nada sobre o Hip Hop. Aquela música era considerada um 'funk falado'. (DJ Roger Dee, 2016).

² Entrevista concedida a mim por Roger Dee, nome artístico de Roger Ferreira, e publicada no jornal eletrônico “O Beltrano”, em dezembro de 2016. Pode ser acessada pelo link: <https://www.obeltrano.com.br/portfolio/tres-decadas-de-hip-hop-em-bh/>

A fala de Roger Dee ilustra o desconhecimento do público em relação ao estilo musical que havia chegado, ao mesmo tempo, demonstra também um não estranhamento, justamente porque, como foi dito anteriormente, a sonoridade remetia ao funk, ao soul, e por isso era chamado de “funk falado”, porque a diferença estava/ está na performance vocal do rap, sem ou com poucas melodias e ênfase no ritmo para recitar os versos.

Naquele momento o trio Sugarhill Gang, formado por Wonder Mike, Master Gee e Big Bank Hank, era uma das grandes novidades da música negra estadunidense com repercussão internacional. Versos numa construção vocal praticamente falada, com poucas variações melódicas, sobre uma base sonora de *disco music*, mais especificamente da canção “Good Times” da banda Chic. Era o Rap, sigla em inglês de *Rhythm and Poetry*. Numa descrição mais precisa “o rap é uma expressão cultural negra que prioriza as vozes negras das margens dos EUA urbanos. Ela é uma forma de narrativa rimada acompanhada por música altamente rítmica e com base eletrônica” (ROSE 2021, p.12).

Essa música é uma expressão da cultura nova-iorquina do Hip Hop, movimento que, de acordo com os principais relatos sobre sua origem, teria surgido em 11 de agosto de 1973, no Bronx, através de Clive Campbell, o DJ Kool Herc, e sua irmã Cindy Campbell, quando este realizou uma festa em seu apartamento, inspirado pela cultura jamaicana do Sound System. A partir daquele evento todo um ecossistema artístico teria se desenvolvido, reunindo, além do DJ, elementos como o grafitti, o MC e o b-boy. O status de movimento cultural se dá através da criação da *Universal Zulu Nation*, organização cultural encabeçada por Kevin Donovan, o DJ Afrika Bambaataa. Foi essa a organização que assimilou os elementos culturais que se encontravam nas festas realizadas por Kool Herc e outros DJs. Adotando como princípios: o conhecimento, a paz, o amor, a união e a diversão. Esta história é contada em detalhes nos primeiros episódios da série documental *Hip Hop Evolution* (2016), produção canadense dirigida por Darby Wheeler que explora a gênese da cultura Hip Hop nos Estados Unidos. Trago aqui essas informações para demonstrar que compreender as nuances e características deste movimento que é cultural e também social exige uma leitura sobre os elementos que o integram, sua base filosófica e sua origem artística e também política, algo que demora para ser apreendido mesmo pelas pessoas que se entendem como parte desta cultura tipicamente urbana. Cultura que reúne dança, arte visual e música, a partir de um contexto de escassez de recursos, o Hip Hop se desenvolve a partir da ressignificação de tradições, transformando performances pré-existentes em novas criações e subvertendo os conceitos de centro e periferia ao ganhar o mundo e conquistar centralidade a partir das narrativas de sujeitos periféricos.

A proliferação e a disseminação de novas formas musicais híbridas e sincréticas não pode mais ser apreendida pelo modelo centro/ periferia ou baseada simplesmente em uma noção nostálgica e exótica de recuperação de ritmos antigos. É a história da produção da cultura, de músicas novas e inteiramente modernas da diáspora – é claro aproveitando-se dos materiais e formas de muitas tradições musicais fragmentadas (HALL, 2003, p.42).

A análise de Stuart Hall traduz com precisão o modo como o próprio Hip Hop se desenvolve enquanto cultura que recorre aos fragmentos de várias tradições para criar o novo e estabelecer diálogos e pontes entre gerações e escolas culturais diversas. A reinvenção a partir de referenciais preexistentes não constitui em si uma novidade, mas é marcante a forma como o Hip Hop desenvolveu sua linguagem literalmente assumindo estes recortes culturais e sonoros como parte perceptível da sua construção, conforme observa Paul Gilroy (1993) em seu livro *O Atlântico Negro*:

Os componentes musicais do hip-hop são uma forma híbrida nutrida pelas relações sociais no South Bronx, onde a cultura jamaicana do soundsystem foi transplantada durante os anos de 1970 e criou novas raízes. Em conjunto com inovações tecnológicas específicas, essa cultura caribenha expulsa e re-enraizada acionou um processo que iria transformar a auto percepção da América negra e igualmente uma grande parcela da indústria da música popular (GILROY, 1993, p. 89).

Por tratar-se de um ecossistema cultural complexo, com nomenclaturas próprias, com conceitos próprios, uma base filosófica que tem tanta importância quanto a estética sonora e visual, o Hip Hop não poderia ser compreendido através de uma ou algumas músicas, eram necessárias mais informações. Quando música *Rapper's Delight* chegou ao Brasil, Paulo Soares, o DJ A Coisa, conhecido dos bailes de soul e produtor dos primeiros discos de rap em Minas Gerais, já comandava festas na região metropolitana de Belo Horizonte desde os anos 1970. Quando o entrevistei o DJ A Coisa (2016) confirmou que ninguém sabia do que se tratava, muito menos o nome. Ele relata que “o rap da década de 70 e 80, em Belo Horizonte, era chamado de ‘funk pesado’, era uma outra linguagem de funk, e não Hip Hop. Não era rap para nós”.

Certo entendimento do que exatamente seria o “rap” só viria posteriormente e por meio de outros mecanismos, como tratarei mais adiante. Antes é importante falar um pouco mais sobre o *Rapper's Delight*, cujo sucesso não se restringiu ao jovem negro no Brasil. Tratava-se de um sucesso fonográfico, tocado na programação das grandes rádios e em todas as discotecas da época, incluindo as frequentadas pelos jovens brancos da classe média. A repercussão foi tamanha que acabou gerando o registro de uma versão em português gravada pelo apresentador

de TV Luís Carlos Miele, chamada *Melô do Tagarela* e datada de 1980. Lançada num vinil compacto, era, porém, uma música ainda sem relação com o Hip-Hop, impulsionada pela popularidade do estilo nas rádios.

Luiz Carlos Miele atuou em tantas posições no campo cultural brasileiro que acabou entrando no time do rap, mesmo com origem na bossa nova e MPB. O produtor, apresentador, ator, diretor e músico que morreu nesta quarta-feira (14) cantou a faixa considerada pioneira do estilo no Brasil. "Melô do tagarela", compacto lançado em 1980, é tida por estudiosos como o primeiro registro em disco de rap em português no país. (O GLOBO, 2015).³

A criação da versão era um indício nítido do sucesso da música, registrando a chegada de um dos elementos da cultura Hip Hop ao país, mas não da chegada da cultura propriamente dita, uma vez que, as informações que chegavam não traziam elementos o suficiente que pudessem traduzir o todo. O fato é que música rap havia chegado, o elemento mais popular deste movimento, sem dúvida, mas o que geraria impacto de fato, no sentido de demarcar o início, ainda estava por vir, e seria por meio de outro elemento da cultura Hip-Hop: o break, o b.boy, a b.girl ou “dançarino/ dançarina de break”. A indústria do audiovisual, representada pelo cinema, e a indústria fonográfica foram importantes para a disseminação da dança, chamada de forma genérica de *breakdance*. Foi o que aconteceu em videoclipes de Lionel Richie, Michael Jackson e o filme *Flashdance*, dirigido por Adrian Lyne e lançado no país em setembro de 1983. Sucesso nos cinemas do mundo inteiro, o filme *Flashdance* é considerado pelos meus interlocutores, que pertenceram à primeira geração do Hip Hop em Belo Horizonte como o marco inaugural dessa cultura no país. Embora o tema central do filme não fosse a cultura Hip Hop, a cena⁴ em que aparecem os *b-boys* (dançarinos) da Rocksteady Crew, importante *crew de break* de Nova York, foi o suficiente para que desencadeasse um processo

³Jornal o Globo “Miele gravou ‘Melô do Tagarela’ considerado o primeiro rap brasileiro – Consulta em 18/08/2021 - <http://g1.globo.com/musica/noticia/2015/10/miele-gravou-melo-do-tagarela-considerado-1-rap-brasileiro-ouca.html>

⁴ A cena citada pode ser assistida pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=Q3ZNFGE8PZE>

explosivo de identificação dos jovens brasileiros com a cultura de rua que existia, ao menos desde 1973, nos Estados Unidos da América.



Figura 1 – Cena do filme Flashdance – b-boys da Rocksteady Crew (1983)

A cena tem duração de 1 minuto e 15 segundos. A personagem principal e sua amiga passeiam por um parque de Nova York, quando encontram dois dançarinos de rua. Aos poucos, aparecem outras pessoas, formando uma roda, que já conta com mais dançarinos. O trecho em questão apresenta várias técnicas do que ficou conhecido como *breakdance*, num espaço curto de tempo. Aquele trecho foi uma das escolas iniciais para os b-boys (dançarinos da cultura Hip Hop) como fica evidenciado nas entrevistas realizadas para esta pesquisa. Em conversa que tive com Paulo Soares, o DJ A Coisa, ele lembra que, na década de 1980, os primeiros filmes que introduziram o breakdance não utilizavam o termo “cultura Hip Hop”. Em sua fala ele afirma: “qualquer pessoa que pegar os filmes da época verá que nossa primeira referência (sobre Hip Hop) foi o Flashdance, não havia outra antes daquilo” (DJ A Coisa, 2016). Essa contextualização trazida pelo relato do DJ A Coisa reforça o papel das imagens para a tradução e consequente compreensão do que acontecia naquele momento. Se a música por si só suscitava a interpretação superficial de que se tratava de uma nova versão do *funk e do soul*, as imagens dos corpos em movimento não deixavam dúvidas de que se tratava de algo totalmente novo, uma nova estética, uma nova forma de ser e de estar na cidade, com a música, com a dança, com a arte.

Realizei entrevistas com outros personagens que viveram estes primeiros dias da cena na cidade, pessoas com as quais tive contato devido à minha vivência no cenário Hip Hop, entre eles o Flávio Pereira, considerado o primeiro MC (Mestre de Cerimônia e cantor de rap) de

Belo Horizonte. Ele relembra o impacto da cena do filme *Flashdance* para os jovens da época⁵. Ele discorre também sobre a relação com a produção cultural estrangeira, principalmente a norte-americana que, naquele contexto, tornara-se a base para a construção identitária dos jovens negros e pobres que buscavam algo da postura do orgulho negro, do “Black Power”, desde a época dos bailes black. A globalização cultural e a busca por uma construção identitária já chancelada pela mídia podem ser alguns dos fatores que explicam o fascínio que o filme provocou nos jovens em todos os cantos do Brasil naquele momento. Em entrevista concedida a mim, Flávio Pereira relata:

Cara, é o seguinte meu irmão, aquela loucura de ver os filmes né? Sabe como é que é, nós brasileiros... tão difícil explicar isso... Mas nós fomos colonizados, tá entendendo? E o Brasil fica sempre esperando o que vem de fora. Então sempre aquela história: a gente tava sempre pendente das coisas nos anos 70 e 80, sempre o que vem de fora, e infelizmente o brasileiro tem essa mania de valorizar o que vem de fora, por uma questão de colonialismo, e sempre tá escutando desde o berço que o melhor é o que vem de fora. Então eu caio nessa história, pra contar que nos anos 70 e 80 a gente tava sempre naquela coisa né? ‘vamo esperar, vamo esperar, que vai vim’ e aí veio o *Flashdance*, e aí fomos ver o filme e o que mais chamou a atenção foi a hora que nós vimos aquele cara lá no fundo, escorregando pra trás com aquele guarda-chuva. Aquilo ali matou, matou. A gente que tava no mundo do break, aquilo matou a gente, eu falei ‘porra, como é que é isso cara? Eu tenho que aprender isso!’ e aí já começou a revolta, a revolução toda. E é isso meu irmão! (PEREIRA, 2020).

A fala de Flávio Pereira evidencia a percepção dos efeitos do colonialismo sobre a nossa formação cultural, ao mesmo tempo em que demonstra como, a partir de cenas tão curtas, os jovens do Brasil conseguiram se identificar e talvez perceber a potência por trás de uma cultura que eles nem compreendiam ainda. Houve uma identificação com algo que era “revolucionário”, percebido assim quando ele diz “começou a (...) revolução toda”.

Essa percepção de que o *Flashdance* foi a fagulha inicial para o Hip Hop não é apenas dos b-boys de Belo Horizonte, conforme explica o DJ Roger Dee, artista que viveu os quatro elementos da cultura, atuando como DJ, dançarino, rapper e também grafiteiro. Roger é categórico ao dizer sobre o papel fundamental desempenhado pelo lançamento do filme em território brasileiro: “as pessoas da velha escola, em todo o Brasil, consideram que aquela cena

⁵ Entrevista concedida a mim por Flávio Pereira em abril de 2020.

do Flashdance foi o que detonou o Hip Hop por aqui. Porém ninguém sabia o nome da dança e muito menos que existia uma cultura chamada Hip Hop por trás daquilo” (Roger Dee, 2016). Dee conta ainda que, após o filme, chegaram mais informações sobre a *breakdance*:

Na verdade, esse foi um nome criado pela mídia, que pegou todos aqueles estilos de dança que nós chamávamos de sociais ou *street dance*, e colocou num balaio só, dizendo que tudo aquilo era simplesmente ‘breakdance’. Na verdade, ‘b.boys’ e ‘b.girls’ são os dançarinos da cultura Hip Hop. O ‘Popping’ e o ‘locking’ são dançarinos de outra cultura oriunda da costa oeste dos Estados Unidos (DEE, 2016).

A dança começou a ser praticada nas quadras e danceterias, tornando-se muito popular entre os jovens da década de 1980. A primeira vez que os dançarinos de break puderam ser vistos nas ruas de Belo Horizonte foi na Praça da Savassi, quando alguns garotos, impressionados com as cenas de Flashdance, foram ensaiar seus passos ali. Eram eles Eduardo Sô, Cromado, Charlinho, Claudinho, também apelidado de ‘Tia Dulce’, por ser filho da popular apresentadora de um programa infantil da época, e Guilherme Ferreira, o Pelé, que viria a desempenhar papel fundamental na promoção do movimento que se iniciava. Nascia ali uma das primeiras *crews* de *break* de Belo Horizonte, a Break Crazy, em 1984. O termo em inglês “crew” significa equipe ou grupo, e é uma nomenclatura comum aos grupos artísticos da cultura Hip Hop, principalmente os dançarinos de break e os grafiteiros, cujas manifestações costumam se realizar de forma coletiva. Veterano remanescente da cena original de Belo Horizonte, Eduardo Augusto da Silva, o dançarino Eduardo Sô, descreve⁶ como foram os seus primeiros contatos com o Hip Hop naqueles dias:

Eu conheci o Pelé [MC Pelé, José Guilherme Ferreira, falecido em 2009] nas férias de 1983 para 1984. Nessa época, foi inaugurado o BH Shopping e naquelas férias funcionaram ali uma danceteria e uma pista de patinação. Foi lá que conheci o Marquinho [Marcos Pinheiro] e o Charlinho. Em fevereiro de 1984 fui para a academia do Maurício Tobias, a convite do Pelé. Ganhei uma bolsa e o Marquinho e o Charlinho me chamaram para formar o grupo. A primeira vez que a gente dançou foi no Padre Eustáquio (região Noroeste da cidade). Mas a roda oficial, quando chamamos os parentes e amigos para nos verem dançar, foi na Praça da Savassi, onde

⁶ Entrevista concedida a mim por Eduardo Sô, nome artístico de Eduardo Augusto da Silva, e publicada no jornal eletrônico “O Beltrano”, em dezembro de 2016. Pode ser acessada pelo link: <https://www.obeltrano.com.br/portfolio/tres-decadas-de-hip-hop-em-bh/>

hoje é a loja da TIM. Fomos Pelé, Charlinho, Marquinho e eu, ao som do tocador de fita k7 do Fusca azul do Marquinho. Aquela foi a primeira roda a ir para rua, no início [primeira semana de fevereiro] de 1984. O lugar virou um *point* depois disso. As rádios falavam a respeito, ganhamos patrocínio. (SÔ, Eduardo 2016).

O relato de Eduardo Sô demonstra o quanto o “simples” fato de ocupar as ruas da cidade através da dança gerou repercussão inclusive midiática. Ele conta ainda que eram todos muito jovens, com idades que variavam de 15 para 20 anos.

Eu era de menor, tinha 15 para 16. O Pelé, Cromado, Cláudio, já tinham entre 18 e 19, o Charlinho e marquinho tinham por volta de 22 ou 23. A maioria estava nessa faixa de 15 a 18 anos, e o Flávio Pereira deveria ter uns 24 ou 25 na época. (SÔ, Eduardo, 2020).

Chama a atenção o fato de uma ação de jovens oriundos da periferia, da criação de uma roda de *breakdance* na rua, ser realizada justamente na Savassi, espaço ocupado pela elite econômica da cidade de Belo Horizonte. Neste caso, há algo que remete ao fenômeno dos “rolezinhos”, quando nos anos 2000, jovens pretos e pobres ocuparam shopping centers, estes espaços privilegiados de consumo, para serem vistos ali. O caso dos *b-boys* de Belo Horizonte, no início dos anos 1980, é similar no sentido de ocuparem espaços que estão distantes da sua realidade cotidiana, conforme argumenta a cientista social e antropóloga Rosana Pinheiro-Machadoem seu artigo *A Etnografia do Rolezinho* no qual observa que “esses jovens estão se apropriando de coisas e espaços que a sociedade lhes nega dia a dia” (MACHADO, 2014). Naquele momento inicial, os dançarinos ainda não tinham conhecimento sobre do que se tratava aquele movimento artístico, sequer sabiam que estavam criando um movimento. Ainda assim, o que viram nas telas do cinema foi o suficiente para que se sentissem compelidos a tomar as ruas com aquela então nova forma de arte urbana, encenando movimentos que até então não eram vistos por aqui, os primeiros dançarinos de break foram às ruas inspirados pelo cinema, pelos videocliques, mas levando também como referências as suas vivências prévias, portanto mais do que simplesmente “copiar” aqueles movimentos de dança, eles os recriam, a partir das suas próprias referências. Em seu livro *O Terreiro e a Cidade: a forma social negro brasileira*, Muniz Sodré (1988) relata a força da dança como estratégia dos povos escravizados para a manutenção das suas tradições, no que ele chama de *jogo*.

A dança é um jogo de descentramento, uma reelaboração simbólica do espaço. Considere-se a dança do escravo. Movimentando-se, no espaço do senhor, ele deixa momentaneamente de se perceber como puro escravo e refaz o espaço circundante nos termos de uma outra orientação, que tem a ver com um sistema simbólico diferente do manejado pelo senhor e que rompe limites fixados pela territorialização dominante. (SODRÉ, 1998, p. 135).

A descrição feita pelo jornalista e pesquisador sobre as estratégias dos negros escravizados para subjugar a dominação dos senhores por meio da dança, subvertendo o simbólico daqueles territórios se assemelha ao que acontece através da ocupação da cidade pelos jovens negros por meio do *break*. Ao fazerem isso, mudam a estrutura simbólica daqueles espaços dominados por grupos historicamente hegemônicos, ampliando os limites territoriais impostos por questões relativas à classe social e à cor. Neste caso, o breakdance é o “jogo de descentramento” adotado pelos jovens como forma de se fazerem presentes e percebidos nestes espaços urbanos privilegiados.



Figura 2 – Roger Dee (dentinho) Apresentação de B-boys, Poppers e Lockers na praça da Savassi⁷.

⁷ A foto acima data de janeiro de 1985 e faz parte do acervo pessoal de Roger Dee e ao fundo pode-se ver Eduardo Sô e Natalício, em Belo Horizonte - MG.

"Você era um protagonista, você não era qualquer um"

É deste lugar de ocupação da cidade de que falam todos os entrevistados, e falam também sobre a formação de uma identidade, ainda que não utilizem estes termos. A identificação com aquele movimento cultural estava muito além de ser uma experiência passageira movida pela empolgação, tanto que hoje, mais de três décadas depois, alguns deles tornaram-se verdadeiras autoridades no assunto, desenvolvendo as danças e buscando legitimá-las como conhecimento.

Eduardo Sô, figura importante da história do Hip Hop em Minas Gerais, pesquisou a fundo as danças ligadas ao Hip Hop, a ponto de visitar Los Angeles para se encontrar com alguns dançarinos do contexto norte-americano. De acordo com Sô, o que a mídia denomina simplesmente de break é, na verdade, um conjunto de danças oriundas de lugares e culturas distintos. O *breaking*, a cultura dos b-boys, veio de Nova Iorque, enquanto as danças do *popping* e do *locking* são originárias de Los Angeles, sem ligação direta com o nascimento do Hip Hop, que é uma cultura originária de Nova York.

A mídia não quis entender isso e simplesmente denominou tudo como *breakdance*, como se fosse coisa única. Mais ou menos, foi o que aconteceu também com a gente, vendo os videoclipes e filmes como *Flashdance*, em que os dançarinos de Nova Iorque dançam o *breaking*, mas também estilos como o *robot*, o *popping* e o *locking*. São coisas diferentes, mas houve um 'sincretismo', uma mistura positiva e, espontaneamente, muitos b.boys passaram a dançar o *popping* e o *locking*. (SÔ, Eduardo, 2020).

A fala demonstra um conhecimento sobre as diferenças, inclusive regionais, dentro do Hip Hop, fruto de anos de vivência e também de pesquisa na "cultura de rua". Em todas as vezes que conversamos, Sô demonstrou um domínio raro sobre os temas, raro inclusive para quem está inserido no movimento, por isso tornou-se um dos meus interlocutores mais frequentes. Durante estas e outras entrevistas, não apenas com o Sô, mas também com outros artistas, ficou evidenciado que, além do filme *Flashdance*, outros trabalhos audiovisuais foram importantes, a exemplo do videoclipe da música *All Night Long*, sucesso do cantor estadunidense Lionel Richie do seu álbum *Can't Slow Down*, lançado em outubro de 1983. O vídeo também conta com as participações de dançarinos de rua. De uma forma geral, o papel da mídia, da indústria cultural, é central para a proliferação da cultura Hip Hop. É uma cultura que nasce da utilização da tecnologia, a exemplo dos toca-discos transformados em

instrumentos musicais, e da reinterpretação que os sujeitos faziam/fazem dos produtos gerados pelas imagens e sons difundidos pela indústria cultural.

O início do processo é com o Flashdance e os videoclipes, quando entramos em janeiro de 1984, explodiu uma moda. Todo mundo passou a ver aquilo porque a mídia no geral deu ênfase a essa moda chamada Breakdance. E continuou investindo em videoclipes, em matérias de revistas, além de jornais. A mídia no geral, aí veio a indústria fonográfica: discos, LPs, então a coisa cresceu, coletâneas da moda breakdance, músicas que estouraram que não tinham videoclipes, e do nada faziam videoclipes. No início de 1984 todo mundo passou a usar isso de maneira comercial em todos os âmbitos. Aí explodiu, não só aqui, em Berlim, Londres, Tóquio, Madri, Paris, todos os países, apesar do Brasil ter poucos meses de atraso em relação a outros países, poucos meses, a moda aqui acabou um pouco mais tarde. Em Berlim e Londres a moda acabou antes, em Nova York também, então no início de 1984 o pau quebrou, e começaram a lançar discos de grupos brasileiros, como o Black Juniors, e as rádios que foram muito importantes com os seus DJs tocando ao vivo. Era uma coisa de louco. Nas escolas, todas as crianças dançando break. Desde 1975 até aqui eu nunca vi uma moda como o breakdance, não houve, todo mundo dançou. Porque a moda breakdance atingiu várias faixas etárias, era incrível. Então você, na sua cidade, dançando aquilo, era um protagonista, você não era qualquer um. (SÔ, Eduardo, 2020).

Há todo um processo a ser analisado nesta fala, que reflete um papel relevante dos meios de comunicação na formação de uma cultura transnacional, para além dos valores identitários oriundos do Estado Nação e da própria ideia de etnia. É o que o pesquisador britânico Paul Gilroy (2001) trata quando discute a cultura proveniente da diáspora negra em seu livro *O Atlântico Negro – Modernidade e dupla consciência*. Gilroy aborda o Atlântico como uma metáfora sobre o fluxo de informação proveniente da população negra, primeiro através dos navios e depois, de forma muito poderosa, através das artes, principalmente da música e da dança:

O movimento contemporâneo das artes negras no cinema, nas artes visuais e no teatro, bem como na música, que fornecia o pano de fundo para esta liberação musical, criou uma nova topografia de lealdade e identidade na qual as estruturas e pressupostos do estado-nação têm sido deixados para trás porque são vistos como ultrapassados. (GILROY, 2001, p. 59).

O processo de disseminação da *soul music*, do *funk* e, posteriormente do Hip Hop, se dá justamente neste lugar, de construção de uma identidade negra que está além das fronteiras nacionais, uma identidade calcada em uma cultura essencialmente diaspórica. A chegada destes movimentos culturais e suas manifestações sonoras foi percebida pela intelectualidade brasileira, tanto ligada à esquerda quanto à direita, como modismos, meras cópias de uma cultura estrangeira e havia até mesmo o discurso de que o soul importava para o Brasil um racismo que não existia no Brasil, conforme conta o pesquisador Denis Novaes (2020) em seu trabalho de doutorado intitulado *Nas Redes do Batidão: técnica, produção e circulação musical*

no funk carioca. Este argumento de “importação de um racismo que não existe aqui” ainda persiste, principalmente por parte dos setores mais conservadores da sociedade, como resultado da constante negação do racismo no país, usando sempre como estratégia a comparação com a discriminação explícita e legal existente nos Estados Unidos décadas atrás, mas, estrategicamente, ignorando o racismo velado brasileiro, no qual o afrodescendente não tem seus direitos tolhidos por força de Lei, mas segue como subcidadão, sem acesso aos direitos básicos, constituindo a maior parte da população analfabeta, carcerária e em situação de rua no país.

Em seu texto, Novaes (2020) fala especificamente do movimento Black Rio, que remete ao surgimento dos bailes Black nos anos 70, no entanto a lógica de construção e identificação cultural é muito similar ao Hip Hop, sendo o movimento iniciado por Kool Herc, Cindy Campbel e África Bambaataa resultado, entre outros fatores, da música negra norte-americana, do movimento black. Em ambos os casos, em ambas as épocas, a ideia do nacionalismo é evocada para deslegitimar e reduzir a importância e o impacto cultural do que estava acontecendo, sem que se dessem conta que o paradigma do nacionalismo era e é obsoleto para a análise de algo que se dava num contexto em que as fronteiras não eram mais tão relevantes, como resultado do processo de globalização em que os códigos compartilhados por meio da indústria cultural são assimilados e interpretados pelos atores locais, claro, levando em conta que esse fluxo não é de mão dupla, já que não há, naquele momento, nenhuma comparação possível com o poder de disseminação cultural dos Estados Unidos.

É importante enfatizar que essa assimilação não se dá de forma passiva e irrefletida, há a interpretação dos sujeitos envolvidos, embora este questionamento sobre a validade dessa absorção e leitura local da cultura oriunda dos Estados Unidos ganhe mais força quando se trata de analisar os produtos culturais consumidos pela comunidade negra, e menos quando se trata de analisar absorção da população branca brasileira em relação ao rock de artistas como Beatles, Rolling Stones e Elvis Presley.

Os discos de soul - e, junto com eles, os trajes, cabelos e passos de dança - costuravam as redes da diáspora, simultaneamente conectando e forjando uma comunidade negra transnacional. A dicotomia “nacional x estrangeiro”, por consequência, é incapaz de abarcar a noção de pertencimento operada pelos entusiastas do Black Rio. (NOVAES, 2020, p. 29)

Os signos que vêm junto da música, os códigos de comportamento, e toda a linguagem estão muito além de mera tentativa de mimetizar o que vem de fora. A melhor forma de compreender este fenômeno cultural é, nos termos utilizados por Gilroy, como uma “cultura

transnacional”. Gilroy enfatiza que a arte, novamente, música e dança, foi a principal forma de comunicação e registro das narrativas dos afrodescendentes na diáspora e encontraram nos meios de comunicação, nas indústrias fonográfica e audiovisual, os meios para disseminação de toda uma produção cultural, que é oral, imagética, dos movimentos e dos sons.

Breakin’, Beat Street e a compreensão do Hip Hop

Se o filme *Flashdance* contribuiu para o que podemos chamar de primeira fagulha da cultura Hip Hop no Brasil, o filme *Breakin* (1984), dirigido por Joel Silberg e lançado no Brasil com o título *Breakdance*, contribuiu ainda mais para alimentar aquele movimento que acabara de surgir no país. O dançarino Eduardo Sô (2020) explicou⁸ as diferenças entre cada uma destas obras e de como, através delas, eles foram capazes de perceber na época as características que demonstravam diferenças culturais regionais entre Los Angeles e Nova York, sendo esta última o berço da cultura Hip Hop:

O filme *Breakin*’ ele realçou a moda, mas ele é Califórnia, e o “Beat Street” é Nova Iorque, onde é o berço da cultura Hip Hop e o filme *Breaking* era mais um conteúdo que foi lançado por causa da moda, e ali a gente viu junto já específico a dança *breaking*, o *popping* e o *locking*, mas a gente percebeu que na época eram cidades diferentes, porque a gente via videoclipes e filmes, então a gente percebia, ‘opa! Isso aqui é Nova Iorque’, ‘Isso aqui é outro lugar. É Califórnia, praia’ um outro contexto e o (filme) *Breakdance* tinha muito essa questão de praia, mostra várias vezes Long Beach, esses lugares de turismo, onde as pessoas se encontram pra dançar, pra fazer arte, pra andar de patins, enfim... Uma porrada de coisas. Então, vários cliques mostravam estes lugares lá, Califórnia, lugares que a gente reconheceu de videoclipes também, entendeu? Então o *Breakin*’ (ou *Breakdance* – nome do filme no Brasil) era o break romântico, aquela coisa da moda, lá também mostra o DJ, mostra o grafitti, mas não tinha aquela conotação de viver a cultura. Já o *Beat Street* não. O *Beat Street* mostrou - cada macaco no seu galho - mostrou o grafitti, pessoas fazendo grafitti, o DJ, aquela coisa do DJ mesmo, o DJ produzindo, mostrou os b.boys, as crews de b.boys, entendeu? Os MCs, mostrou o universo de cada um assim, de maneira muito nítida, muito sólida. Já o *Break Dance* não mostrou de maneira sólida, mostrou de maneira solta. Por isso que temos que o *Beat Street* era um divisor de águas. Antes dele era uma coisa, após ele... Só pra você ter uma ideia na estreia do filme *Breakdance* no cinema, o grupo *Break Crazy* abriu (o lançamento do filme) ali onde é o Shopping Cidade hoje, no Cine Jacques, na Rua Tupis. Nós abrimos, fizemos lá a

⁸ Informação fornecida em entrevista concedida a mim por Eduardo Sô, nome artístico de Eduardo Augusto da Silva, em julho de 2020.

abertura, na estreia do filme. Pô, era uma loucura cara, todo mundo ali dentro do cinema, e a estreia foi à noite, não me lembro agora se foi quarta ou quinta, foi um dia de semana à noite, tipo sete e meia da noite ou oito da noite. Cara, todo mundo gritava dentro do cinema ‘ah caralho!’, sabe? E depois continuou nos cinemas, a gente entrava duas da tarde e saía oito da noite, via várias vezes, e todo mundo gritando dentro do cinema, ‘ah, eu peguei isso, ah eu peguei aquilo’ (referindo-se aos passos e movimentos de dança apresentados no filme), todo mundo parecendo criança, com confete, bala, pirulito, pipoca... Mas o *Beat Street* não teve essa reação não cara, no *Beat Street* nós ficamos quietos, acabou o filme ninguém dançava, ninguém falava nada. A reação foi outra. Não foi de brincadeira, não foi de moda. Foi foda! Todo mundo ficou assim ‘é cultura hip hop cara, é sério, tem uma filosofia por trás disso’, não é só dançar, não é só isso’. Entendeu? Aí as coisas mudaram, mano. Tanto que depois do *Beat Street*, cara, a maioria da galera da moda foi parando e aqueles que entenderam a mensagem foram criando uma resistência, um corpo único daqueles que iam começar a representar a cultura Hip Hop em BH ou em cada cidade que as pessoas viram, entendeu? (SÔ, Eduardo, 2020).

Se coube ao *Flashdance* apresentar o break enquanto dança, como forma estratégica e despretensiosa de ampliação de territórios, utilizando aqui, novamente, o conceito “descentramento” de Muniz Sodré (1988), coube ao filme *Beat Street* apresentar o Hip Hop conceitualmente, de juntar as pontas soltas. O filme que, de acordo com os depoimentos de Eduardo Sô e outros b.boys, seria responsável por consolidar as bases da cultura Hip Hop no Brasil, foi lançado em junho de 1984. Dirigido por Stan Lathan, o filme foi a peça que faltava para completar o quebra-cabeças, por ser totalmente voltado para a cultura Hip Hop.

De acordo com o DJ Roger Dee, aquele foi um momento de compreensão sobre a complexidade do movimento cultural nascido anos antes no Bronx:

Pela primeira vez ficou claro que tudo aquilo era uma cultura e não apenas mais uma moda. Em 1984 a gente descobriu por vídeos e revistas que o Hip Hop envolvia outros elementos, como o DJ e o grafite, e que a junção de tudo se chamava Hip Hop. Mas ainda não sabíamos como as coisas funcionavam. O filme *Beat Street* nos trouxe a primeira visão do Hip Hop em ação, com todos os seus elementos. Foi o *Beat Street* que mostrou pra gente como era o Bronx e o estilo de vida daquelas pessoas. (DEE, 2016).

Em sua fala, Eduardo Sô (2020) também reforça a importância do filme: “Vivíamos a moda, mas depois de *Beat Street* passamos a viver a filosofia da cultura Hip Hop. Muitos de nós depois viraram DJs. No começo era a dança, mas quando entendemos tudo, queríamos praticar os quatro elementos”.

A palavra “moda” é constantemente usada em oposição à palavra “cultura” justamente para enfatizar a solidez da proposta, como estilo de vida, não como algo efêmero, passageiro e, neste sentido, tanto Eduardo Sô quanto Roger Dee queriam reforçar que foi e é algo que os define, bem como define as demais pessoas que escolheram aquelas manifestações como forma

de se colocarem diante da sociedade, ao mesmo tempo ele reconhece que a “moda”, no caso a indústria cultural, foi o que possibilitou sua vivência da “cultura”.

Eu vejo que a moda fez parte do processo, porque os filmes que mudaram as nossas vidas, o Beat Street no caso, era um filme da moda. Foi a partir de um filme da moda que a gente se posicionou. É incrível isso, né? Mas é um filme da moda. Tanto que quando a gente fala com os caras de Nova York que fizeram parte do filme, o Crazy Legs (dançarino nova-yorquino) falou assim ‘ainda bem que essa porcaria serviu pra alguma coisa’ ele falou deste jeito quando perguntamos pra ele. É lógico que a moda passando, a gente se fortaleceu, neste contexto, então a moda teve sua importância, não é uma questão de se contrapor, é uma questão de processo mesmo, porque na moda a gente via os videoclipes, mostrava DJ, mostrava dança, mostrava MC, então era moda, tudo moda, tinham os filmes que eram comerciais, os que não eram comerciais, e a gente foi entendendo isso. (SÔ, Eduardo, 2021)

Embora o termo “cultura” possa ser analisado e interpretado de várias formas, o significado que interessa aqui é bem próximo do que aponta Edgard Morin:

Podemos adiantar que uma cultura constitui um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções. Esta penetração se efetua segundo trocas mentais de projeção e de identificação polarizadas nos símbolos, mitos e imagens da cultura como nas personalidades míticas e ou reais que encarnam os valores (os ancestrais, os heróis, os deuses). Uma cultura fornece pontos de apoio imaginários à vida prática, pontos de apoio práticos à vida imaginária; ela alimenta o ser semi-real, semi-imaginário, que cada um secreta no interior de si (sua alma), o ser semi-real que cada um secreta no exterior de si e no qual envolve (sua personalidade). (MORIN, 1962, p. 15)



Figura 3 – Cartaz do filme Beat Street

Dos filmes às festas e aos programas de rádio: o rap em BH e seus pioneiros

A dança era a manifestação central da cultura Hip Hop, não só em Belo Horizonte, mas no Brasil como um todo, naqueles primeiros dias, mas em torno dela vieram outras manifestações artísticas, é o caso do rap. Não é uma tarefa simples precisar quem teria sido a primeira pessoa a executar essa “modalidade” artística publicamente, mas todos os relatos levam ao Flávio Pereira, dançarino da Break Crazy considerado o primeiro MC da cidade. Os primeiros raps criados em Belo Horizonte surgiram por volta de 1984, bem no início do desenvolvimento da cultura Hip Hop na capital mineira. Flávio Pereira, que já tinha envolvimento com manifestações artísticas afro-brasileiras, a exemplo das danças afro com as quais se apresentava artisticamente, além de ter frequentado os bailes black, se identificou muito com aquela cultura de rua que, até então, antes do lançamento do filme *Beat Street*, as pessoas não sabiam bem o que era. Segundo Roger Dee, ele trazia uma bagagem cultural e de identidade negra muito sólida:

Ele era dançarino de afro, músico, fazia parte do movimento do soul. A gente costumava brincar que o Flávio era o nosso Afrika Bambaataa, uma grande referência para nós dentro da arte e da cultura negra, de postura artística. Isso é algo que não existia em São Paulo, como fica claro quando se conversa com os caras que frequentavam a São Bento (Estação de Metrô onde os primeiros dançarinos de São Paulo se encontravam). Eles não tinham muito essa pegada artística no início. Então, pessoas como Flávio, Charlinho e Maurício Tobias nos ajudaram muito nisso. (DEE, 2016).

Neste ponto a fala do DJ Roger Dee traz um aspecto que precisa ser destacado que é o fato de que não havia ainda uma relação com o mundo das artes por parte dos dançarinos de break, ou que eles ainda não se entendiam como artistas, o que era um diferencial para o Flávio Pereira, devido à sua experiência prévia nos palcos. Enquanto Eduardo Sô e Roger Dee tinham em torno de 16 e 12 anos na época, Flávio, mais maduro, já era um jovem de 21 anos de idade, o que fez dele uma referência para os garotos naquele momento.

Vivendo atualmente na Espanha, Flávio Pereira lembra com saudades dos seus tempos de rimador e dançarino nas ruas de BH, é categórico ao lembrar que “naquela época era tudo com amor. Se você faz arte sem amor, não vale”. Diz ainda:

Eu adorava aquilo. Ia aos clubes e improvisava (as rimas). As pessoas pediam pra eu repetir a letra, mas era impossível. Comecei a improvisar quando vi os americanos fazendo essa parada. Eu cantava nos clubes o que tinha na alma, coisas como ‘vem pra cá, vamos dançar, abre seu coração’. E o pessoal gostava dessas intervenções. Se eu tivesse que viver tudo aquilo outra vez, viveria, porque realmente foi lindo demais. (PEREIRA, 2016).

Sobre ser considerado o primeiro MC de Belo Horizonte, ele diz não ter certeza. “Se, naquela época, havia outra pessoa fazendo rap, não sei. Neste planeta você nunca deve achar que está fazendo algo sozinho. A questão é quem apresenta o trabalho primeiro, né?”, afirma. Quanto ao lugar em que cantou pela primeira vez, diz não se lembrar bem, mas conta sobre o contexto: “Naquela época eu já cantava, não rap, mas tinha minhas coisas desafinadas. O primeiro lugar que eu cantei foi com o Misael, numa discoteca que tinha na avenida do Contorno” (PEREIRA, 2016). Segundo o DJ Roger Dee:

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. (DEE, 2016).

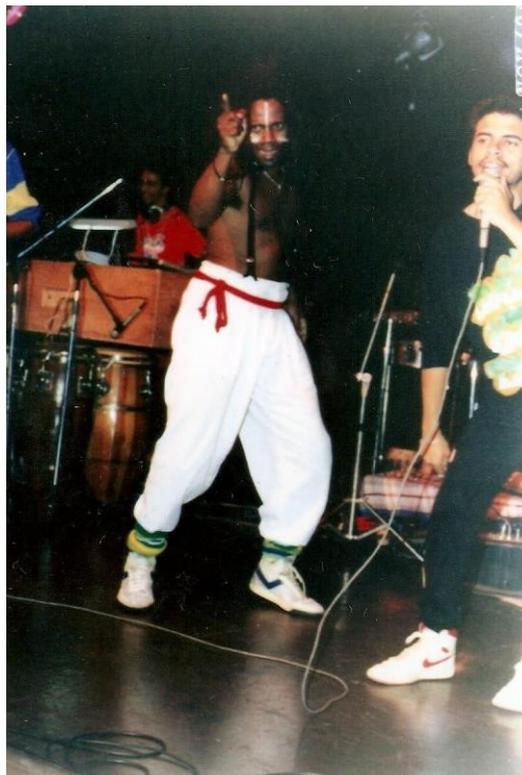


Figura 4 – Flávio Pereira em apresentação com o grupo União Rap Funk - 1987

A primeira rádio a tocar rap em Belo Horizonte foi a Liberdade FM, entre 1986 e 1987. O programa em que os raps eram veiculados chamava-se Mega Mix e era apresentado por José Luiz de Carvalho, o DJ Joseph. De acordo com Paulo Soares, o DJ A Coisa, “alguns dos raps

que ele apresentava eram feitos por MCs que tocavam nas festas dele, ao vivo. As músicas eram gravadas em fitas cassete que ele veiculava no programa” (DJ A Coisa, 2016). Naquele período, início dos anos 80, as rádios constituíam a principal forma de consumo de música, logo a formação de público estava intrinsecamente ligada à programação que se apresentava. O Hip Hop que já havia conquistado espaço graças aos filmes e clipes, ganharia também espaços exclusivos nas rádios FM. O Mega Mix se tornaria um dos programas favoritos dos adolescentes da época. DJ Joseph relata que o programa surgiu de uma ideia da produção da rádio, de colocar no ar um programa com músicas “alternativas”:

O cara falou comigo que não queria Madonna ou outros sucessos. O DJ Blau morava nos Estados Unidos e me mandava muita música. O Hip Hop estava em alta por lá, e eu tinha muita coisa exclusiva para tocar. Aí surgiu o Mega Mix. O programa ia ao ar às sextas e sábados à noite, com uma hora de duração. (JOSEPH, 2016).

Além de estreitar o primeiro programa dedicado ao gênero, Joseph também integrou o primeiro grupo de rap da cidade, formado por pessoas mais ligadas ao funk e ao soul, sem uma conexão ou mesmo uma compreensão maior em relação à cultura recém-chegada ao Brasil.

O Alibabáticos era um grupo de dança que ganhava prêmios em todas as competições, e eu fazia as montagens das músicas pra eles dançarem. O Néviton Marques teve a ideia de cantar além de dançar, fazer um rap também, já que o negócio estava na moda. Aí veio a ideia de fazermos um grupo que reunisse o Marcelo e o Néviton, dos Alibabáticos, o Walber, do Stop Listen, e eu, do Dup Som, e esse foi o primeiro grupo de rap de Belo Horizonte. Eu já fazia uns raps e o Walber também. Então, juntamos tudo e nasceu o União Rap Funk, por volta de 1985 ou 1986. (JOSEPH, 2016).

As competições às quais Joseph refere-se eram as de dança, de grupos de street dance, realizadas nas casas noturnas da cidade, principalmente nos espaços situados na periferia da capital e foi nestes espaços que o grupo se desenvolveu e migrou da dança para a música, fazendo rap. O União Rap Funk não foi apenas o primeiro grupo de rap de Belo Horizonte, foi o também o primeiro trabalho de rap da cidade a tocar no rádio, O fato é que as músicas feitas pelo União Rap Funk chegaram aos ouvidos de muita gente através da Rádio Liberdade, alcançando também os dançarinos da Break Crazy.

“Quando o União Rap Funk apareceu nas rádios, no programa do Joseph, aquilo foi surpreendente pra gente (...) nenhum de nós conhecia os caras, e lá estavam eles, fazendo rap. Aquele era o primeiro grupo de rap de que se tinha notícia por aqui”, conta Roger Ferreira, o DJ Roger Dee (2016). Néviton Marques de Lima, vocalista do União Rap Funk, conta como se deu seu envolvimento com a cultura. Assim como tantos outros jovens da época, ele se aproximou por conta da moda, da música e da dança:

Eu ouvia Prince, One Way... Esses sons que eram mais funk. Nesta época eu decidi que o nosso grupo de dança, o Alibabáticos, dançaria músicas cantadas por nós mesmos. A primeira música que fiz chamava-se “Big Ali Beat”, e foi justamente nesta onda, naquela empolgação com o inglês, que nós começamos (...). Como éramos um grupo de dança funk, unimos a ideia de fazer rap e dançar funk. Procurei o Joseph e ele começou a produzir as bases. Na época não era produzir, era pegar os instrumentais dos nossos discos e fazer letra por cima. Então, surgiu a ideia de montar o grupo (de rap). Começamos eu, Joseph, meu irmão e o Walber, mas quem ficou mesmo fomos eu, o Joseph e o Marcelo. A música que mais bateu foi a ‘União Rap Funk’, e decidimos que este seria o nome do grupo. (LIMA, 2016)

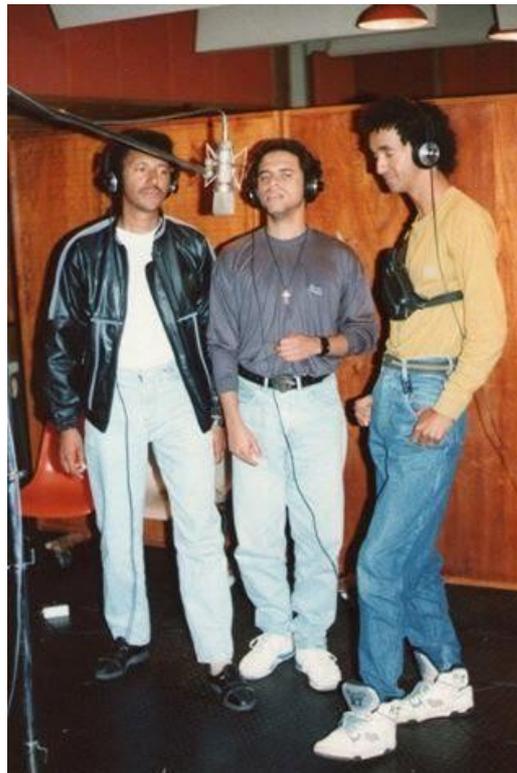


Figura 5 – Grupo União Rap Funk no estúdio - primeiro grupo de rap de Belo Horizonte - arquivo pessoal DJ Joseph (1987)

O grupo alcançou um grau de popularidade inesperado. De acordo com os relatos de Roger Dee, o grupo, mesmo sem ter uma noção abrangente do que era o Hip Hop, fazia um trabalho totalmente ligado à cultura. Dee (2016) conta que “nem todo mundo sabia que o *break*, o *rap* e os outros elementos eram partes integrantes de uma mesma cultura. Aí, chegamos pros caras e falamos sobre o Hip Hop. Eles tinham até um DJ, o Joseph, que foi o primeiro cara a fazer *scratch* em Belo Horizonte”.

Hoje não há quem não saiba que o *scratch* é o efeito sonoro produzido pelos DJs ao girar o disco de vinil nos sentidos horário e anti-horário. Mas isso não era nada óbvio nos anos 1980, não havia o acesso a imagens que permitissem visualizar o que era , num mundo pré-

internet o acesso à informação era bem mais restrito. Se no Bronx, nos anos 1970, Grandmaster Flash e outros DJs desenvolveram as técnicas que transformaram os toca-discos em verdadeiros instrumentos musicais, esse conhecimento circulava dentro de uma cultura *underground*, como era o Hip Hop naqueles dias. Num tempo sem as possibilidades de pesquisa via internet e ausência de imagens que pudessem demonstrar o que era aquele efeito sonoro, a descoberta necessitava de uma verdadeira pesquisa, numa situação em que as fontes necessárias estavam em outro país. Joseph é considerado por todos o pioneiro da façanha, sendo que, em Belo Horizonte, não se tem notícia de alguém que tenha utilizado a técnica do *scratch* antes dele, que também fazia rap e foi apresentador do primeiro programa de rádio do gênero. O veterano DJ A Coisa reforça essa informação: “Joseph foi o cara que popularizou o *scratch*. Eu ouvia o programa dele, o Mega Mix, e demorei pra distinguir o que eram as intervenções dele sobre as músicas dos discos” (DJ A Coisa, 2016).

O próprio Joseph relata⁹ como foi difícil entender, na época, do que se tratava:

Em 1981 tinha saído um single do Grandmaster Flash que chamava-se ‘The Adventures of Grandmaster Flash on The Wheels of Steel’. Era um monte de pedacinhos de música, um medley. Mas esse medley tinha uns barulhos que me incomodavam. Fiquei tentando entender o que era aquilo. Naquela época, fui o único que ficou correndo atrás para saber o que era. Para descobrir o que era aquilo ouvia de novo, e de novo... Tive que comprar outro disco, porque ferrei o LP de tanto ouvir. E aquele barulho era o tal do *scratch*. (JOSEPH, 2020).

A história contada por ele dá a dimensão da falta de referências visuais sobre a cultura que, até então, era uma completa novidade no Brasil. Tratava-se de um verdadeiro trabalho de investigação, com informações incompletas e muitas lacunas. Entre a música que despertou a curiosidade de Joseph e a descoberta se passaram dois anos:

Em 1983 começou a tocar outra música no rádio, do Malcolm McLaren. Era um disco de sons *world music* e no meio havia uma música com DJs usando o toca-discos como percussão. A música era ‘Buffalo Gals’. Eu percebi que era um som indo e voltando porque o refrão dizia ‘looking like a robot’ e a voz dava essa ideia de volta. Eu pensei que era um gravador de rolo. Tentei fazer com esse equipamento e não deu. Só algum tempo depois a informação chegou, de forma inesperada. Quando eu peguei a capa do disco, havia a explicação de que eram DJs de Nova Iorque que usavam os toca-

⁹ Entrevista concedida a mim por DJ Joseph, nome artístico de José Luiz de Carvalho, em maio de 2020.

discos indo e voltando e vi o desenho na mão em cima do disco. Pensei comigo: como pode ser tão óbvio e ninguém notou? Comecei a treinar durante a semana. Naquele fim de semana, mostrei o scratch pra galera e aí apareceu aquele monte de DJs no baile do Novo Aarão Reis interessados em aprender. (JOSEPH, 2020).

Quanto ao pioneirismo na técnica do *scratch* em BH, Joseph pondera com cautela:

Como nunca tinha visto ninguém fazer scratch, e ninguém conta nada antes disso, a minha história parece ter sido a primeira aqui em Belo Horizonte. O primeiro *scratch* que fiz, a primeira vez que fiz um scratch, foi numa matinê, num domingo. Naquele fim de semana eu mostrei o Scratching para vários DJs que estavam no matinê do Grekar, no bairro Aarão Reis em BH, e a música era 'You Gotta Believe'. (JOSEPH, 2020).



Figura 7 – DJ Joseph em 1986 - primeiro DJ a fazer *scratch* em BH, acervo pessoal.

Mais do que simplesmente a importação de um estilo musical ou uma moda estadunidense para o Brasil, o Hip Hop é um fenômeno cultural global de formação identitária e de construção política das populações marginalizadas, especialmente as oriundas da diáspora africana. Em seu livro *Por uma Nova Globalização* o geógrafo brasileiro Milton Santos fala sobre três aspectos da globalização, o primeiro é a “globalização como fábula” na qual o discurso de um mundo homogeneizado e de fusão das culturas só serve para mascarar as desigualdades do processo, o segundo é a “globalização como perversidade”, na qual as desigualdades se evidenciam e as disparidades sociais, não apenas entre indivíduos, mas entre países se aprofundam, enquanto a ideia de uma “aldeia global” (MCLUHAN, 1962) não reflete o fato de que as pessoas seguem cada vez mais desinformadas.

O terceiro aspecto que o autor busca é o que ele chama de “uma outra globalização”, na qual as condições históricas e sociais são utilizadas para a disseminação de conhecimento, mas conhecimento sob outros paradigmas que não apenas o europeu:

Considerando o que atualmente se verifica no plano empírico, podemos, em primeiro lugar, reconhecer um certo número de fatos novos indicativos da emergência de uma nova história. O primeiro desses fenômenos é a enorme mistura de povos, raças, culturas, gostos, em todos os continentes. A isso se acrescenta, graças aos progressos da informação, a “mistura” de filosofias, em detrimento do racionalismo europeu. (SANTOS, p. 10, 2000, grifo nosso).

E é dessa mistura, da qual fala Milton Santos, que nasce o Hip Hop, cultura que se desencadeia pelo encontro entre imigrantes, filhos de imigrantes e afro-americanos, se conectando com o mundo via indústria fonográfica e audiovisual, a exemplos dos filmes e videoclipes. No entanto, ao chegar a cada lugar, a mensagem percebida por jovens que se encontram em contexto histórico e social muito similar aos criadores deste movimento é de que se trata de algo mais do que apenas consumo, o que gera identificação suficiente para que o estilo de vida criado por jovens negros, porto-riquenhos e jamaicanos pobres de Nova York fosse adotado e reinventado por jovens em sua maioria negros pobres de Belo Horizonte, São Paulo e de outras cidades do Brasil.

2 NEGRITUDE, HIP HOP E TERRITÓRIO – BH CANTA E DANÇA

De acordo com os relatos dos b.boys da chamada “primeira geração” Hip Hop chega ao mesmo tempo, em diversas regiões do país, através do cinema, no início da década de 1980 e, pelo menos naquele momento inicial, não havia qualquer influência de São Paulo, cidade que se notabilizou, não por acaso, como a grande referência desta cultura para o país. É inegável a relevância de São Paulo como cidade que contribuiu para a popularização do rap no Brasil, como a cidade que lançou os primeiros LPs de rap nacional, como as coletâneas “Hip Hop Cultura de Rua (1988) e “Consciência Black Vol1” (1989), bem como seu papel como um dos principais polos da cultura de rua em território brasileiro, mas, se o que contribuiu para a difusão da estética do *breakdance* e, conseqüentemente, para o surgimento do Hip Hop no país foi o cinema, isso se deu em várias regiões do Brasil, quase simultaneamente, e não de São Paulo para as demais cidades, como é comumente descrito em textos que tratam deste tema.

Um exemplo é o artigo publicado no site da Red Bull, marca que tem apoiado e patrocinado diversos eventos ligados ao Hip Hop no Brasil nos últimos anos, no qual afirma que o Hip Hop teria chegado primeiro em São Paulo e, a partir desta cidade, teria se disseminado para o restante do país.

O hip-hop chega ao Brasil.

A viagem de sucesso do hip-hop pelo mundo desembarcou no Brasil no início da década de 80, na cidade de São Paulo, quando os jovens começaram a receber informações do movimento que estava acontecendo em Nova York. Grupos de periferia passaram então a se reunir na Galeria 24 de Maio e na estação São Bento do metrô para escutar as músicas vindas do Bronx, acompanhados de novos passos de dança. Os primeiros frequentadores do local foram os dançarinos de breaking, e alguns dos maiores precursores do estilo foram nomes que até hoje causam impacto na cena, como Nelson Triunfo e Thaíde. <https://www.redbull.com/br-pt/music/O-surgimento-da-cultura-hip-hop-no-Brasil> (consulta em 02/11/2021).

Importante pontuar que, quando falo das cidades que absorveram o Hip Hop inicialmente, me refiro principalmente às capitais, que possuíam uma oferta de salas de cinema, o que não era uma realidade em diversas cidades do interior, devido à concentração de espaços de exibição, principalmente nas regiões sudeste e sul.

De cada dez salas de cinema no Brasil, sete estão em cinco estados do Sudeste e do Sul (São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraná). Mais da metade está nos estados do Rio e de São Paulo. Seis de cada dez salas estão localizadas em 38 municípios com mais de 500 mil habitantes, que respondem por apenas 0,68% dos 5.565 municípios brasileiros. <https://memoria.ebc.com.br/2012/09/desigualdade-regional-marca-dificuldade-de-acesso-ao-cinema-no-brasil> (Consulta em 17/11/2021)

Vejamos o caso de Belo Horizonte, por exemplo, a Break Crazy, que é considerada a primeira equipe de *break* da cidade, nasceu sob as influências citadas aqui - os filmes, os videoclipes - mas não tinha o movimento realizado em outras cidades brasileiras como referência. Bem no início de tudo, em 1984, a capital mineira já apresentava uma movimentação significativa de jovens dançarinos de *break*, as rodas na Savassi, na região Central e em outros lugares também. Naquele ano aconteceu o que podemos chamar de a primeira manifestação pública de cunho político da juventude ligada ao Hip Hop na cidade. Segundo relatos de Roger Dee, Eduardo Sô e Flávio Pereira¹⁰, tudo aconteceu após a revista *Dance o Break* publicar uma matéria na qual citava a “moda” da dança, do *break*, em várias cidades, mas com ênfase principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro. A cidade de Belo Horizonte não foi citada e a omissão causou revolta nos dançarinos locais. O dançarino conhecido como Charlinho, que era o líder da Break Crazy naquele momento, teve a ideia de realizar um protesto para chamar a atenção da imprensa local para o movimento na capital mineira, em maio daquele ano. Flávio Pereira, que já transitava no meio artístico, pelos contatos que possuía, com assessores e jornalistas, foi quem organizou a pauta junto à imprensa da cidade, como ele relata:

Eu era do Break Crazy (grupo de dançarinos) e o Pelé era do Break Machine (outro grupo de dançarinos) na época. A gente era amigo, eu ele e o Chocolate, a gente sempre tava ali na Savassi fazendo “os break” lá. Mas, cara, a história começou mais ou menos assim: saiu na televisão uma reportagem, não sei se do Rio ou São Paulo, falando que eles eram os melhores do Hip Hop... Aquela história, né? Sempre o eixo Rio/São Paulo. Então, eu fiquei meio chateado com essa história e pensei “o que se passa com o jornalismo aqui de Belo Horizonte?”. Fizemos ali na Praça Afonso Arinos (Centro de Belo Horizonte), chamamos televisão, foi uma coisa de louco... Saiu tanta gente, que você não imagina... Aí todo mundo deu entrevista e dançamos pra caramba, foi muito bonito! Passou uns meses, o Pelé falou que tava a fim de fazer um evento assim, como aquele, que foi foda e tal, aí eu falei pra ele mandar bala. Aí, passou um tempo, o Pelé me falou que tava fazendo um negócio lá na Savassi e que eu tinha que ir lá, aí eu fui. E foi, se não me engano, foi isso que deu a origem ao BH Canta e Dança. (PEREIRA, 2020).

¹⁰ Em entrevistas realizadas em Belo Horizonte, em 2020 e 2021...

Dias antes daquele encontro, Guilherme Ferreira (o Pelé) e Marquinho não estavam mais na Break Crazy, grupo que ajudaram a fundar. Criaram um novo grupo chamado Break Machine e foi assim que compareceram ao protesto.



Figura 8 – Break Crazy – ao centro da foto, os dançarinos Eduardo Sô e Sérgio - Arquivo pessoal Roger Dee e Eduardo Sô - Protesto em 1984 na Praça Afonso Arinos (BH/ MG)

O sucesso do encontro na Afonso Arinos realmente inspirou Pelé a organizar ações semelhantes com a finalidade de arrecadar doações para crianças no bairro onde morava, conforme relata Eduardo Sô (2020): “Em dezembro de 84, Pelé começou a fazer encontros pra arrecadar brinquedos para crianças no Jardim América. Ele apoiava uma creche de lá, através de alguns eventos”. Sobre as iniciativas de Pelé, acrescenta:

Ele começou fazendo eventos como o ‘Natal do Menor’ , na Savassi, onde reunia dançarinos de Break para se apresentarem em palcos com apoio de emissoras de rádio e prefeitura. Daí incentivava as pessoas a levarem presentes que seriam doados para essa creche. (SÔ, Eduardo, 2020).

O evento seguiu no formato inicial, organizado apenas por MC Pelé, de 1984 a 1986 e, em 1987, ele chamou alguns amigos para construir um evento maior. Flávio Pereira, que foi, assim como a educadora e ativista social Dulcineia do Carmo, um dos principais parceiros na construção do BH Canta e Dança, narra como foram os primeiros dias de construção do evento, os desafios e os percalços:

(...) e aí começamos a fazer... Ele fez este evento e depois falou da gente buscar uns patrocinadores, começamos a buscar os lugares, ele buscando... porque tinha muitos contatos também, né? A história do BH Canta e Dança cresceu aí. E como naquela época eu tinha um relacionamento com a Dulcineia [Do Carmo] e ela também é uma pessoa que sempre estava ligada a movimentos culturais, políticos, coisas assim, e eventos é uma coisa que ela gosta de fazer bastante, ela tem bastante experiência com isso, falei com ela pra gente ir nessa.

Eu sei que na primeira que vez que nós fizemos ela não entrou não, mas na segunda... Não sei, não sei, não lembro. Só sei que ela tava na parada e assim nós fomos levando essa bandeira, durante todos estes anos, foi muito bonito. Infelizmente, foi uma sacanagem, a gente tinha muito amor, mas não tinha cabeça pra ganhar dinheiro nisso. Teve um cara que parou a gente na rua e falou, ‘pô, quando é que vocês vão fazer outro evento deste?’ E eu perguntei ‘porquê’ e ele respondeu ‘Pô cara, nunca vendi tanto picolé na minha vida e neste dia eu saí cheio de dinheiro’.

Eu fiquei olhando pra cara do Pelé, o Pelé olhando pra minha cara, e pensamos, ‘que merda é essa?’ Os caras foram lá, montaram barraca, ganharam o dinheiro deles e nós, nada... Pregando cartaz de madrugada, e aí vinha um outro grupo que tava fazendo show neste mesmo dia e colava cartaz em cima do nosso, e a gente colocava cartaz em cima do deles. Foi foda, bicho! Mas tinha uma coisa bonita, a essência é que a gente fazia com muito amor isso, e a gente poderia estar a qualquer hora na rua, no Centro e nos bairros, que não tinha nenhum perigo, agora com tanta gente mal intencionada...(PEREIRA, 2020).

Tive essa conversa com o Flávio Pereira via WhatsApp, assim como a maioria das entrevistas, e isso se deu devido ao fato de ele morar na Espanha e também ao contexto da pandemia, o que impossibilitou conversas presenciais durante o período da escrita desta pesquisa. Obtive o contato através do Eduardo Sô, que foi uma das minhas principais fontes de consulta devido à memória que ele traz dos anos iniciais do Hip Hop em BH. Na fala em questão o Flávio traz dados interessantes, como o fato de que jamais houve ganhos financeiros para as pessoas envolvidas na realização do BH Canta e Dança, apesar das dimensões gigantescas do evento.



Figura 8 – Natal do Menor em 1985 – recorte do jornal indica evento que daria início ao BH Canta e Dança.



Figura 9 – BH Canta e Dança – 1989 – antigo campo do Atlético

De acordo com informações colhidas com os entrevistados, o evento durou cerca de dez anos, com a maioria das edições realizadas na Praça da Estação, reunindo, a cada ano, mais de 10.000 jovens, grande parte originada dos bairros pobres de Belo Horizonte. O número de artistas, bem como o público que se reunia para acompanhar as apresentações e shows, tornava o BH Canta e Dança um evento único, não só em Belo Horizonte, mas no Brasil como um todo, a ponto de chamar a atenção da mídia especializada. A revista paulistana DJ Sound, publicação mensal especializada na cultura dos DJs, organizada pelo DJ Iraí Campos, contava com uma coluna do jornalista, produtor e pesquisador Fábio Macari (maio de 1962 a julho de 2012), um dos principais formadores de opinião do Hip Hop durante a década de 90. Na publicação de abril de 1995, Macari anunciava a 10ª edição do festival e dava detalhes sobre a quantidade de artistas contemplados, bem como do público que frequentava o espaço.

É com muita, muita alegria que informo e convoco todos os interessados na arte do Hip Hop para o 10º BH Canta e Dança, um evento que vai acontecer em agosto em Belo Horizonte – MG, com nada mais, nada menos que a apresentação de 220 grupos, 17 DJs, 14 calouros que serão conduzidos aos palcos por 7 apresentadores e mais 3 animadores de auditório. Acontecerá uma série de eventos distribuídos nas melhores danceterias da cidade e mais 28 horas de eventos na Praça da estação para um público médio de 100 mil pessoas. O evento será registrado por todo o tipo de imprensa, numa organização do MC Pelé, que está a frente de uma competente equipe de produção de

eventos especiais. Nas próximas edições você vai saber mais a respeito do BH Canta e Dança. (MACARI, 1995).

Em seu texto, Fábio Macari traz dados que contribuem para a compreensão da dimensão do evento. Tratava-se de um grande encontro de toda uma produção cultural da juventude negra e periférica de Belo Horizonte, mais especificamente ligada à cultura dos bailes e dos DJs, portanto, a presença dos grupos de dança, artistas do rap, do funk e dos DJs era predominante. De uma forma geral o evento apresentava a música e as danças ligadas ao Hip Hop, sendo uma grande vitrine para o rap que se desenvolvia na capital mineira naquele momento. Em seu relato, Dulcineia do Carmo, educadora que foi uma das cabeças à frente do BH Canta e Dança, conta da sua experiência durante os anos do projeto:

Foram onze edições. A última foi feita pelo DJ a Coisa, lá na Praça da Estação, não deu muito certo... Mas ele fez como BH Canta e Dança então a gente tem que considerar. Realmente, começou em 85 ou 87 e o ano 97 foi uma das últimas (edições) mesmo. As primeiras foram no antigo campo do Atlético, que hoje é campo do Cruzeiro, teve algumas edições na Savassi, e umas quatro edições ou mais, foram na Praça da Estação. A polícia que fazia a contagem dos eventos, eles falaram que, numa das últimas edições nossas, tinha quase trinta mil pessoas. Sempre arrastava um público muito grande, entre 20 e 25 mil. (CARMO, 2019).

Havia uma demanda crescente dos artistas ligados ao Hip Hop e ao Funk, de Belo Horizonte e Região, pelo palco do BH Canta e Dança, justamente por se tratar do evento de maior visibilidade e estrutura dedicadas às manifestações de dança e música ligadas ao Hip Hop e ao Funk. Além dos artistas, as comunidades às quais eles pertenciam também eram contempladas. Por exemplo: um grupo de dança do Alto Vera Cruz levava consigo o nome do seu território, e este lugar era enfatizado a cada apresentação, pelo mestre de cerimônia que sempre citava o bairro de origem do grupo artístico ou artista solo que iria se apresentar, contando com os aplausos do público daquela comunidade em questão. Nisso, se o evento contemplava um número elevado de artistas ele trazia também a representação de diversos territórios da cidade. A periferia estava ali, em pleno Centro da capital mineira, não apenas representada por seus artistas que se revezavam nos palcos, mas também pela presença em massa dos jovens moradores das vilas e favelas que compunham a maior parte do público do evento.

(...) a gente colocava em dois dias, uma média de 500 pessoas em cima do palco, eram várias pessoas, vários grupos, cada grupo com 5 ou 6 elementos então o grupo de participantes era muito grande, a maioria dos grupos eram grupos de periferia. Para além de se apresentarem, estes grupos levavam as suas respectivas comunidades, o território todo dos grupos ali descia para a Praça da Estação. (CARMO, 2019).

O relato de Dulcineia do Carmo, ao pontuar que os artistas levavam junto suas respectivas comunidades para as apresentações, traz outro aspecto importante desta ocupação do centro da cidade pela arte produzida na periferia, que é o de reforçar a presença destas populações marginalizadas em espaços que, na maioria das vezes, são apenas de trânsito e não de fruição para este público específico. O crescimento do público ao longo dos anos tornava a organização mais complexa, do ponto de vista da infraestrutura e da segurança. Apesar disso, das dificuldades inerentes à realização de um evento que atendia um número tão amplo de artistas e público, Dulcineia do Carmo observa que o BH Canta e Dança era um momento de celebração muito respeitado por todas as comunidades envolvidas, o que contribuiu muito para que se estabelecesse um ambiente de encontros e convívio entre os diferentes territórios ali representados.

Todos os eventos, em todas as edições, nós nunca tivemos nenhum problema de violência, de briga, de assalto, de arrastão... As pessoas que frequentavam tinham todo o respeito com os artistas, com as pessoas que estavam participando. Eu considero o BH Canta e Dança um dos eventos que mais juntou pessoas da periferia, que mais trouxe exemplos de paz, de harmonia, apesar do grande número de pessoas que participavam. (CARMO, 2019).

O BH Canta e Dança, assim como os demais eventos e projetos relacionados com o mundo das artes do Hip Hop, evidenciava uma juventude negra e periférica que se recusava a permanecer invisível. A ocupação dos espaços públicos através da arte é um caminho encontrado para que grupos historicamente marginalizados ocupem determinados territórios. Não se trata apenas de visibilidade pela visibilidade, há um contexto, um esforço que se traduz em exercício de cidadania destes sujeitos que, por questões históricas e estruturais, foram empurrados para a margem da cidade. A visibilidade à qual me refiro vai além de ser ou não percebido artisticamente, se trata disso também, mas é a partir da noção de visibilidade como cidadão, de participação, do exercício do direito à cidade, ao espaço público. A “disputa” em questão é pelo direito à cidade, por uma cidadania que se traduz, entre outras questões, na fruição do espaço público, uma vez que este acesso varia entre grupos sociais específicos, os chamados “guetos”, com suas realidades específicas. Neste sentido, o grupo, ou grupos sociais que frequentavam o BH Canta e Dança estabeleciam um ritual próprio e, enfático, específico das suas respectivas realidades sociais.

Mesmo onde a separação dos grupos sociais não aparece de imediato com uma evidência berrante, surgem, ao exame, uma pressão nesse sentido e indícios de segregação. O caso-limite, o último resultado é o gueto. Observemos que há vários guetos: os dos judeus e os dos negros, mas também os dos intelectuais e operários. A seu modo, os bairros residenciais são guetos; as pessoas de alta posição, devido às

rendas ou ao poder, vêm a se isolar em guetos da riqueza. (LEFEBVRE, 2001, p. 98).

Lefebvre aborda aqui a separação cultural, geográfica e, acima de tudo, social, decorrente da organização das grandes cidades, com o surgimento de guetos com suas particularidades de acesso, uns com mais e outros com menos, e com recortes econômicos que se definem também a partir de fatores como classe e raça e, no caso do Brasil, é notório que a cor da pele determina e muito os lugares sociais e espaços de fala a serem ocupados, principalmente numa sociedade cujo Estado está estruturado sob as premissas do racismo, numa relação em que brancos são o ideal de humanidade e não brancos, mais especificamente negros e indígenas, encontram-se socialmente subalternizados. Silvio Almeida (2018) contextualiza a intrínseca relação entre racismo e Estado.

Uma vez que o Estado é a forma política do mundo contemporâneo, o racismo não poderia se reproduzir se, ao mesmo tempo, não alimentasse e fosse também alimentado pelas estruturas estatais. É por meio do Estado que a classificação de pessoas e a divisão dos indivíduos em classes e grupos é realizada (ALMEIDA, 2018, p. 54)

Um palco como o do BH Canta e Dança possibilitava que jovens invisibilizados em diversos aspectos ganhassem espaço e condições de reverberar suas reivindicações. Essas reivindicações aconteciam pela “simples” presença naquele lugar, de modo a afirmar e lutar pelo direito à existência das suas manifestações artísticas e, prioritariamente, ao próprio direito de existirem enquanto sujeitos. As manifestações aconteciam também de forma explícita e direta, como através do protesto do rap “190 pra nós é lixo” no refrão do grupo Justiça Rap, um dos muitos artistas do gênero a se apresentarem no festival. O evento foi espaço para que aquelas vozes e rostos ganhassem visibilidade coletiva, tanto pela multidão que ocupava a Praça da Estação no Centro de Belo Horizonte uma vez ao ano, quanto pela repercussão nos meios de comunicação. É importante enfatizar que o MC Pelé tornou-se uma figura emblemática de tudo o que o BH Canta e Dança representava. Um jovem artista negro que contribuiu para que vários outros pudessem amplificar suas sonoridades para a cidade. A visibilidade de minorias sociais em determinadas condições, no entanto, pode muitas vezes não ser o suficiente para levantar o debate que é central na discussão, como o porquê das disparidades e a contradição que é o fato de uma maioria expressiva da população ter acesso a tão pouco. O intelectual jamaicano Stuart Hall avalia que a exposição de modelos negros em revistas de grande circulação ou mesmo em qualquer outro espaço midiático é uma diferença “que não faz diferença alguma”, compreendendo que esta ocupação, embora importante do ponto de vista da representação e do

simbólico, não altera o que é essencial no funcionamento da estrutura dos espaços de poder. Ao mesmo tempo, ele reconhece que a cultura ocidental “tem sido transformada pelas vozes das margens” (HALL, 2003), pelas narrativas potencialmente transformadoras que essas vozes trazem, e essas vozes se articulam a partir da ocupação de espaços estratégicos. O Hip Hop pode ser visto como este espaço estratégico, um exemplo de cultura popular marginalizada que causou e ainda causa transformações em diversos âmbitos da sociedade, mudando a forma como a mesma se retrata e se percebe, com reflexos que podem ser percebidos na comunicação de massa e na forma como as pessoas se identificam e se veem. A própria ocupação do centro da cidade de Belo Horizonte pela música e pela dança originadas de movimentos culturais situados à margem, com um processo de continuidade que perdurou por uma década inteira, já é um elemento perceptível, resultado destas transformações das “vozes das margens”.



Figura 10 – Filipeta da oitava edição do BH Canta e Dança (1993)

“A arte está em todos os lugares, em todas as pessoas”

Quando comecei minha caminhada no rap, na segunda metade dos anos 1990, o BH Canta e Dança era considerado o ponto máximo de reconhecimento e visibilidade para os artistas da periferia. Era o máximo que um artista ligado ao rap, ao funk, como DJ, MC ou dançarino, poderia aspirar em termos de alcance. Não cheguei a subir naquele palco, mas sei bem do reconhecimento e da visibilidade que ele proporcionava, embora não seja lembrado com a devida importância, dado o impacto cultural e a longevidade do projeto. Durante seus mais de 10 anos de existência ele tornou-se, de acordo com as falas de alguns dos seus participantes, “a maior vitrine” da produção artística da periferia, incluindo o funk e os elementos do Hip Hop, com uma procura que, como já vimos, aumentava a cada ano, dada a relevância do evento. O fato é que, em Belo Horizonte grupos de dança, de rap, de funk, tinham seu momento de maior visibilidade durante aquele grande encontro realizado uma vez ao ano na Praça da Estação, bem no coração da cidade. O termo “vitrine” apresentado aqui refere-se a uma ideia de visibilidade, de exposição dos trabalhos artísticos para que todos vejam, para que o público o acesse e vice-versa, para que este artista amplie seu contato com o público também.

O rapper Anderson Luiz de Paula, o Radical Tee, o mais antigo MC em atividade em Belo Horizonte, foi integrante do grupo Retrato Radical, um dos mais importantes trabalhos do rap mineiro, tendo sido o segundo grupo a gravar um disco, o LP “Seja Mais Um” em 1995, pelo selo Black White Discos. Antes mesmo do lançamento do primeiro álbum, o Retrato Radical já era um grupo renomado na cidade, e um dos fatores de reconhecimento foram as apresentações no BH Canta e Dança, sendo o grupo um dos nomes mais elogiados pelo público que frequentava o evento ano após ano. Sobre a contribuição para sua carreira, Radical Tee conta que:

O Canta e Dança contribuiu muito [para a caminhada do Retrato Radical] porque os grupos da época trabalhavam o ano inteiro pra chegar na cereja do bolo, a cereja do bolo era participar do BH Canta e Dança. Eu me lembro que o Retrato Radical fez a primeira apresentação, se não me engano, em 1991/ 92, onde a gente encarou um público muito grande, e foi no BH Canta e Dança, e a gente ensaiava muito, a gente se preparava muito pra fazer bonito. Cada grupo tinha dez minutos de apresentação pra poder colocar em prática tudo aquilo que a gente acreditava, dentro da cultura. Isso aí valorizou muito a caminhada do Retrato Radical, porque um evento daquela proporção era na época o que abria as portas pra gente se apresentar em outros lugares. O BH Canta e Dança era como se fosse um Rock in Rio. Na época, olhando à distância, tanto tempo se passou e a gente tinha o BH Canta e Dança na mesma maturidade profissional e proporção profissional de um Rock in Rio, de um Lollapalooza, de um evento de magnitude, que a gente se preparava muito. Olhando à distância, eu vejo, puta merda, que a gente tava lá e fez parte dessa história. A gente

colocou o nosso DNA ali naquele lugar, naquele local. A gente se encontrava com pessoas incríveis, com pessoas que hoje não estão ativamente dentro da cultura Hip Hop, mas elas fizeram um alicerce sólido, pesado, pra dar essa continuidade. (TEE, 2020).

A fala de Radical Tee traduz o grau de importância do evento para a formação de plateias para os trabalhos que surgiam naquele momento. Importante enfatizar aqui que o Retrato Radical era, entre os grupos de rap, o trabalho mais respeitado e admirado entre os adeptos do Hip Hop. Ao longo dos anos de participação no projeto, o grupo tornou-se um dos mais icônicos e importantes nomes de rap a pisar naquele palco. Inspirados pela banda norte-americana Public Enemy, o “Retrato”, como era chamado pelas pessoas que acompanhavam seus shows, trazia algumas das performances mais viscerais do rap mineiro, com palavras de ordem em suas músicas como “faça a coisa certa”, frase seguida por um grito “sampleado” do cantor James Brown. o *scratch* resultante do movimento de vaivém das mãos dos DJs que integravam o grupo, DJ Pooh, e DJ Iceman (este último falecido em 2012).

Ainda que, naquele momento, o rap ainda estivesse na sua fase inicial de desenvolvimento, grupos como Retrato Radical já eram referência de qualidade dentro do estilo. Eles estavam entre os melhores trabalhos da cidade, por algumas questões como o cuidado com a lírica e a criação de um estilo, uma assinatura própria dos MCs ao produzirem seus raps e o fato de não terem apenas um, mas dois DJs, formação que até hoje é incomum entre os artistas de rap. Tudo isso fez com que eles se tornassem referências na cidade.

O DJ Tobias, integrante do grupo de rap Julgamento e atuante na cena Hip Hop da cidade desde o final dos anos 1980, presenciou os primeiros anos da cultura em Belo Horizonte. Ele recorda¹¹ o episódio em que um amigo, Juraci Dias, integrante do grupo de rap NJJC, subiu ao palco do BH Canta e Dança para fazer o que os dançarinos de *break* chamam de “moinho”, movimento que consiste em girar de cabeça no chão com as pernas no ar, simulando o giro das hélices de helicópteros. O movimento que, por si só, já era ousado, ganhou outra carga simbólica, uma vez que Juraci estava servindo no exército na época e subiu ao palco para dançar

¹¹ Entrevista concedida a mim por DJ Tobias em junho de 2020.

fardado, fato que fez com que policiais presentes o prendessem tão logo terminasse a apresentação. Apesar da intenção ou não de subverter símbolos através daquele ato, é inegável que o ímpeto de se colocar naquele espaço, através da dança, utilizando uma farda, tem uma forte simbologia política. Ao ser perguntado sobre o que seria considerado um trabalho de “qualidade” naquela época Tobias explicou o quanto era complexo determinar a arte qualitativamente naqueles tempos: “Tudo era tão novidade que a gente já achava incrível só de um amigo nosso estar num palco. Então só essa atitude já representava qualidade, já era muito” (DJ Tobias, 2020). O relato do DJ Tobias descreve essa fase inicial das manifestações artísticas do Hip Hop na cidade de Belo Horizonte, assim como no restante do Brasil, da novidade que tudo aquilo representava. O simples fato de subir no palco, de desafiar aquele espaço, já era digno de admiração, principalmente num período em que as técnicas, dos MCs, dos DJs e dos dançarinos, ainda estavam em construção, todas as pessoas estavam aprendendo, desenvolvendo o olhar e o próprio estilo. Este período de descoberta resultou num aumento de pessoas interessadas na dança e na música, nas artes ligadas ao Hip Hop de uma forma geral. Com a crescente demanda de artistas pelo espaço do BH Canta e Dança, os organizadores perceberam a necessidade de estabelecer formas de seleção para que as oportunidades se dessem de maneira mais justa. Ao mesmo tempo, na medida em que os artistas ganhavam popularidade e alguns se sobressaíam em relação aos demais em suas performances, a ideia de “qualidade” artística passava a fazer parte dos critérios de seleção do evento:

A gente fazia as audições para dar uma peneirada nos grupos. Como tinha muita gente querendo participar e a gente não queria ser injusto com ninguém, então a gente criou essa coisa de fazer as audições. Porque chegou o momento de gente que nunca havia subido num palco ir lá para dançar, para cantar... O pessoal não vaiava, não falava nada, mas ficava meio assim, “agora vale isso, qualquer grupo” e daí começamos a fazer as audições para dar uma peneirada, mas normalmente entrava todo mundo. Nunca deixamos ninguém de fora, até porque a arte que a gente considera e considerava na época, a arte está em todos os lugares, em todas as pessoas. E se a pessoa tem o desejo de subir no palco e cantar, mesmo que ela não saiba, ela tem esse direito, então normalmente a gente só ‘gongava’ aquilo que era muito ruim. (CARMO, 2020).

Dulcineia do Carmo utiliza o termo “arte” para se referir aos trabalhos das pessoas que subiam no palco do BH Canta e Dança, e de fato é arte, não resta dúvida, mas é interessante pensar sobre a percepção que essas pessoas tinham sobre o que estavam fazendo. Principalmente os rappers que viam seus trabalhos muito mais como manifestos do que como arte propriamente dita, além de existir uma ideia sobre o significado do termo “artista” colocando a palavra como uma espécie de sinônimo de reconhecimento do valor estético do

que era apresentado. O rapper Mano Brown (2000), do Racionais MCs, chegou a dizer em uma entrevista¹²: “Eu não sou artista. Artista faz arte, eu faço arma. Sou terrorista”. A fala reforçava o papel ativista do rapper, traz uma provocação quanto ao seu papel enquanto pessoa pública, que se mantinha distante dos holofotes da grande mídia naquele momento. É uma fala que subverte e coloca em destaque um papel de atuação política, de arte como ferramenta de transformação social. O fato é que o Hip Hop e as culturas que resultam dele, como o funk, passaram, em um determinado momento a ser vistas como arte, não apenas isso, mas a reivindicar este status para si. Segundo a pesquisadora Roberta Shapiro (2006), que aborda esse caminho de transformação da “não-arte em arte”, a “artificação é o processo pelo qual os atores sociais passam a considerar como arte um objeto ou uma atividade que eles, anteriormente, não consideravam como tal” (Shapiro, 2006, p 136 – 137). O período de realização do BH Canta e Dança (1986 a 1997) compreende a primeira década do rap no Brasil, momento em que ainda se tratava de um gênero musical estigmatizado, com um público consumidor, de uma forma geral, restrito às periferias, o que só mudaria a partir dos anos 2000 com a ascensão de artistas do estilo para o chamado *mainstream*, a exemplo de nomes da cena paulistana como Criolo, Emicida e o belo-horizontino Renegado, rappers que passam a circular em meios anteriormente impensáveis para a geração dos anos 80 e 90, conforme articula a pesquisadora Daniela Vieira dos Santos (2019) em seu artigo “Sonho Brasileiro: Emicida e o Novo Lugar Social do Rap” no qual ela demonstra como as condições sociais de acesso para a juventude negra à educação e aos bens de consumo, provenientes da gestão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, foram essenciais para que a visibilidade e reconhecimento destes nomes fossem possíveis.

O cenário dos anos 80 e 90 é outro, um país pós redemocratização e convivendo com disparidades sociais e culturais que mantinham intocado o abismo que separava negros e brancos, pobres e ricos. Neste lugar de falta de oportunidades e completa ausência de possibilidade de reconhecimento daqueles artistas negros e periféricos por outros meios, o BH Canta e Dança tem seu papel e responsabilidade ampliados, sob vários aspectos, estruturais e simbólicos.

¹² Entrevista concedida por Mano Brown à revista Showbizz, n. 155, jun. 1998.

É razoável pressupor que a existência do BH Canta e Dança teve papel importante na percepção que os participantes construíram sobre os seus trabalhos. Diante de uma estrutura digna, que possibilitava que manifestações culturais da periferia ocupassem o Centro da cidade, tantos os jovens participantes quanto o público tomavam consciência de que se tratava de arte o que estavam realizando. O rapper Anderson Luiz de Paula, o Radical Tee, do lendário Retrato radical, artista que participou de várias edições, pontua o quanto o evento foi importante para a valorização daquelas manifestações culturais oriundas das vilas e favelas.

Mano, não tem como você separar arte de cultura, já começa por aí. É porque arte, todos nós, fazemos arte, quando você pinta um grafitti, está fazendo arte, quando você está contando uma história do nosso povo você está fazendo arte e quando você faz arte você está num contexto que é Cultura. Eu acho que o BH Canta e Dança contribuiu para que as pessoas entendessem que eu estava fazendo arte dentro de uma cultura. O veículo BH Canta e Dança estava jogando para as pessoas aquilo que eu estava fazendo de melhor. Porque as pessoas **entendem** que cultura é só o que é feito no Palácio das Artes, nos grandes teatros, mas não, a cultura é manifestação de um povo. E a cultura Hip Hop passou a ser uma cultura de diáspora, porque ela chegou aqui no Brasil através do cinema, através da indústria cultural e foi para o mundo inteiro. O BH Canta e Dança contribuiu demais não só para mim, mas para toda uma geração que passou pelo evento. Olha o tanto de pessoas que estavam naquela praça... Lembro dos Titãs, e penso na frase, “a gente não quer só comida, a gente quer comida, diversão e arte”. A classe dominante tem os teatros, as casas de cultura, não adianta criar essa estrutura se as pessoas periféricas não puderem mostrar suas artes também. E é aí que eu te falo da importância que o BH Canta e Dança teve naquela época e tem ainda. Quando você fala de Duelo de MCs, dos bailes, tudo tem o dedo do BH Canta e Dança, porque é tudo interligado, independente da época. O BH Canta e Dança tem um papel importante para o Radical Tee, por conta da transformação que o evento trouxe, entendendo que aquilo que a gente estava fazendo era cultura e arte. (TEE, 2021).

Apoios, estrutura e visibilidade

O BH Canta e Dança era realizado uma vez por ano, com uma estrutura bastante robusta em relação aos demais eventos voltados para o rap e o funk na época, justamente por contar com apoios e patrocínios que possibilitavam os itens necessários como a sonorização, o palco e a própria divulgação. A produtora Dulcineia do Carmo relatou também sobre como se dava a escolha da data e como conseguiam apoiadores para um evento cuja maior parte da programação não contava com nomes conhecidos do grande público.

O evento acontecia no mês de agosto, que a gente aproveitava pra comemorar o aniversário do MC Pelé. Então, normalmente, a gente fazia nos meses de agosto, começava num sábado, terminava num domingo e na segunda a gente já estava fazendo a produção do próximo, porque era muito complexo. Eram muitos grupos inscritos e muitos ficavam numa fila, então no outro ano a gente tinha que se programar pra próxima edição a gente conseguir encaixar aquelas pessoas. Hoje quando eu lembro, de como eu conseguia montar aquela programação, eu mesmo não

entendo como eu dava conta de fazer isso e depois passar dois dias no pé do palco ali, fazendo a recepção dos grupos e botando todo mundo ali em cima do palco. Nunca tivemos apoio financeiro de ninguém, de órgão ou empresa, o que a gente tinha era o apoio logístico de empresas como a **Coca Cola**, que nos dava pequenas coisas, como chamada nas rádios, e a Belotur (Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte), material de divulgação, palco, som. A PM sempre apoiou, teve um ano que nos deram um helicóptero, pros meninos descerem, de helicóptero. Mas grana mesmo, nada, nunca recebemos... E as equipes também não tinham gastos com o evento, o que eles gastavam era com as roupas pra se apresentarem, faziam maquiagem, cabelo... Muitos grupos que eram totalmente desconhecidos ficaram conhecidos a partir do BH Canta e Dança, e muitos grupos já renomados faziam questão de pagar as passagens do bolso deles pra participar. Deu tão certo que a gente entrou no calendário de eventos da cidade, tinha um guia de eventos da Belotur e nós fomos agraciados de estar neste guia de turismo de Belo Horizonte, como sendo parte do patrimônio de festas de Belo Horizonte. A gente terminava o evento e saía de ônibus pra chegar em casa 4 horas da manhã, a gente não tinha grana nem pra pegar táxi. (CARMO, 2020)

O trabalho descrito por Dulcineia do Carmo era o que tornava possível tudo o que acontecia nos dois dias do BH Canta e Dança (inicialmente o evento acontecia num único dia). Quando ela traz em seu depoimento o fato de ter o evento reconhecido dentro do calendário oficial da cidade, tal informação demonstra o respeito conquistado até aquele momento, e a partir de um evento produzido realizado e protagonizado por jovens artistas pretos e periféricos.

Toda a produção era realizada de forma coletiva e voluntária, e por uma equipe reduzida de pessoas, mesmo diante de um público tão vasto e de tantos artistas participantes, conforme relato de Dulcineia do Carmo:

A produção era muito precária. Na verdade, nós não tínhamos a ideia da dimensão que aquilo atingia, e era meio que uma produção coletiva. Todos os envolvidos faziam essa produção. Eu caí nessa produção meio de paraquedas. No primeiro ou no segundo Canta e Dança que era ali no Campo do Lazer, os meninos estavam meio perdidos, Pelé e Flávio, porque eles eram os produtores, os apresentadores, os dançarinos... Eu cheguei lá pra ajudar. A partir daquele ano eu peguei a produção e fazia toda a organização artística do BH Canta e Dança, porque ele por si só já caminhava. As pessoas perguntam se tínhamos dinheiro, mas nós não tínhamos dinheiro, o que nós tínhamos eram os patrocínios e as trocas de serviço, porque essas empresas sabiam que teriam um resultado positivo e a Belotur tinha interesse também nesses eventos e através dela tínhamos banheiro, palco... Foi um evento que a cidade realmente abraçou, tanto que a Belotur incluiu em seu calendário. Mas dinheiro mesmo nós não tínhamos, tanto é que a gente sempre brincava, acaba o BH Canta e Dança e ficávamos nós três sentados aqui na Praça com a mão na cara como é que íamos embora, já que ninguém tinha carro. O evento tomou esse vulto porque buscávamos nas comunidades dar oportunidades para pessoas que tinham vontade de se apresentar. E essas pessoas que não tinham se apresentado nem para dez pessoas de repente se apresentavam para trinta mil pessoas. Eu vejo hoje artistas que nasceram dentro do BH Canta e Dança e que estão alcançando outros vãos. Negra Li (cantora paulistana de rap) quando começou a carreira dormiu lá em casa, **Ademir Lemos** (um dos precursores do funk no Brasil) dormiu na casa do MC Pelé, e nós buscávamos cobertores para as pessoas que recebíamos na Defesa Civil. Vários DJs passaram pelo BH Canta e Dança. Eu não vi, depois que acabou o BH Canta e Dança, nenhum evento que atingisse tantas pessoas de vilas e comunidades e artistas anônimos como fazíamos no passado. (CARMO, 2020, grifo nosso)

Ademir Lemos, citado por Dulcineia do Carmo, é um nome de grande importância para a música negra no Brasil, mais especificamente para a difusão do soul através dos bailes Blacks que, se tornariam os Bailes Funk. Nos anos 1980 foi um dos artistas do LP Funk Brasil (1989), produzido pelo DJ Marlboro e lançado pela gravadora Polydor. O artista tinha acesso aos principais programas de entretenimento da época, a exemplo dos apresentados por Xuxa e Angélica, respectivamente na Rede Globo e na extinta TV Manchete. O fato de um artista com a visibilidade que Ademir Lemos possuía viajar para se apresentar num evento no qual não receberia cachê diz muito da importância do festival e de como ele era percebido, inclusive fora da cidade. Havia uma percepção compartilhada de que se tratava de um evento relevante, pela estrutura e pelo público atingido, provavelmente o maior evento regular voltado para aqueles estilos musicais, não apenas em Belo Horizonte, mas no país, naquele período.

Em seu relato, Flávio Pereira pontuou o quanto os artistas de diversas regiões desejavam participar e de como essa demanda crescente fez com que eles tivessem que ampliar a duração do evento, justamente para contemplar tantos grupos interessados.

Foi todo um processo muito bonito, nós vivemos uma história muito bonita cara. Sabe o que é você fazer uma coisa com amor? Era impressionante isso. E é uma sacanagem, né? Ninguém mais conseguiu fazer o BH Canta e Dança outra vez, talvez por uma questão de muita violência que tem agora e é uma sacanagem você não poder mais dançar assim na rua... Tô falando daquela época, dez, quinze, trinta mil pessoas, era muita gente. O BH Canta e Dança foi uma coisa muito bonita que aconteceu em Belo Horizonte, cara. Chegou o momento em que chegava gente de Betim, São Paulo, Rio, as pessoas um ano antes pedindo pra participar, aí tivemos que fazer dois dias, aí já começou a fugir do controle, porque ficávamos muito cansados... (PEREIRA, 2020).

Sobre o formato do evento, era como uma espécie de baile a céu aberto, onde as comunidades se organizavam em coreografias, os chamados “passinhos”, a cada *setlist* (repertório) dos DJs que se revezavam no palco. Colocavam músicas de artistas internacionais, como Tony Garcia, Stevie B, ambos representantes do estilo chamado “Latin Freestyle”, que no Brasil ficou conhecido como “Funk Melody”. Outras vezes ao som de “Planet Rock”, de Afrika Bambaataa e Soul Sonic Force, James Brown, ou do que ficou conhecido em BH e São Paulo como “Funk Carioca”, com artistas brasileiros cantando em português, inspirados inicialmente por artistas norte-americanos como 2 Live Crew e DJ Magic Mike, esses dois últimos representantes do subgênero do Hip Hop conhecido como *Miami Bass*. Desses ritmos era formada a paisagem sonora do BH Canta e Dança.

A produção, gigantesca, era realizada a partir das mais diversas parcerias, tanto com o poder público quanto com a iniciativa privada, relações que tornavam toda a estrutura por trás

do evento viável. Dentro de um contexto político de valorização da produção cultural, conforme relato da produtora Dulcineia do Carmo.

Também era uma época em que a cultura estava em alta, a questão da valorização cultural, que foi a época de uma gestão petista em Belo Horizonte, o Patrus que estava na prefeitura, o presidente da Belotur virou nosso amigo assim, de ir nas festas que a gente fazia de confraternização com os grupos, que para além das festas... Para além das audições fazíamos também encontros que sempre aconteciam na casa do Pelé. Aí, ou era churrasco, ou era almoço, e o presidente da Belotur ia até a casa do Pelé para participar. Sempre a gente fazia lá. Outra coisa interessante também é que a gente sempre fez o BH Canta e Dança no mês de agosto porque era o mês do aniversário do Pelé. Então, muitas vezes caiu exatamente no aniversário dele. Então, era muito fácil fazer cultura. A gente não ganhava dinheiro mas tinha um prestígio junto aos órgãos municipais, estaduais, da prefeitura, Belotur, as gráficas, as próprias empresas aí, como a Coca Cola, a gente tinha uma abertura muito grande, de troca, não financeira, mas de troca mesmo, de material de divulgação, cartazes, lambe, lambe, estrutura de palco e som. Num dos últimos a gente colocou dois palcos gigantescos, um de frente pro outro na Praça da Estação, tava tipo o Rock in Rio, terminando uma coisa num palco e o outro já estava começando, pra não ter que ficar desmontando.(CARMO, 2020).

A relação com o poder público chama a atenção na fala de Dulcineia do Carmo, e este diálogo entre o Hip Hop e a gestão do município e do Estado é algo que se manteve ao longo dos anos, nas gerações posteriores de hip-hoppers, com momentos de aproximação e afastamento, numa relação nem sempre harmoniosa, devido às características de cada gestão. No caso do BH Canta e Dança, essa proximidade foi essencial para que o evento se concretizasse.

Ativismo social e a relação entre público e artistas



Figura 11 – Frame do vídeo do grupo Retrato Radical no BH Canta e Dança de 1992.

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=dE_qtx5yzkI (Acesso em: 18/11/2021)

Uma verdadeira multidão tomava conta da Praça da Estação durante a realização do BH Canta e Dança. A imagem acima, vista do palco durante a apresentação do grupo Retrato Radical em 1992 traz a dimensão da área central da cidade totalmente ocupada por jovens vindos das mais diversas regiões, tanto da periferia da capital quanto de cidades vizinhas. O público quando não estava organizado em grupos, realizando passinhos coletivos, ou rodas de *break*, assumia o papel de plateia mais tradicional, prestigiando os artistas que se revezavam no palco, entre grupos de dança, DJs e MCs. Durante as apresentações, o público, formado em sua maioria por jovens oriundos das comunidades das vilas e favelas da cidade, assumia também um papel de torcida para os respectivos artistas, que vinham das mesmas comunidades. A partir de 1992, com os primeiros registros fonográficos, alguns artistas locais passam a ter maior atenção do público, atingindo grande popularidade em meio a uma juventude que estava descobrindo e, ao mesmo tempo, escrevendo a história de todo um movimento cultural. Grupos como o União Rap Funk, e o Protocolo do Subúrbio tinham suas músicas já conhecidas pelo público, ambos haviam participado das coletâneas Funk Brasil, em 90 e 91. Os grupos Black Soul e Retrato Radical, como representantes do segmento do rap, lançariam seus álbuns em 1993 e 1995, respectivamente, além de outros artistas como MC Ellu, uma das primeiras mulheres do rap em Belo Horizonte, e o próprio MC Pelé, que além de protagonizar o BH Canta e Dança, àquela altura, havia conseguido gravar uma das suas músicas na primeira coletânea dedicada ao rap e ao funk de Belo Horizonte. Havia também os DJs e é possível atribuir a eles boa parte do público que se deslocava dos seus bairros para acompanhar o evento. Os DJs gozavam de grande popularidade por comandarem os bailes que eram realizados ao longo do ano. Além das festas, muitos deles estavam nos rádios, a exemplo dos mais famosos como DJ Joseph e DJ A Coisa. Estes eram alguns dos nomes de maior destaque naquele período, mas a grande força do BH Canta e Dança estava no coletivo, nos vários artistas que se apresentavam ao longo da programação. A maioria jamais teve possibilidade de registrar os seus trabalhos mas eram representativos de toda uma gama de territórios da periferia. Além de tudo, reunir pessoas de tantos territórios diferentes naquele espaço demonstra a força do evento, uma vez que vários jovens ali presentes eram pertencentes a grupos rivais, as chamadas “galeras”, e essa rivalidade remete à mesma rivalidade das gangues dos Bronx, berço da cultura Hip Hop. Naquele espaço, naquele momento, essas rivalidades eram deixadas de lado, conforme relato

do rapper Dokttor Bhu, artista que possui uma longa trajetória no movimento Hip Hop da cidade.

Por ser realizado no centro era como se fosse um território neutro, e era tão grandioso o evento que praticamente não existia confusão, você queria se divertir, não arrumar tumulto, ninguém tinha tempo para arrumar tumulto ali. A periferia, de um modo geral, era carente de diversão. Então o que se via ali era gente de todos os lugares. Quem ia para se apresentar naqueles 10 minutos, num grande palco, pra muita gente, era como tocar num *The Voice*. Talvez se o Pelé estivesse vivo com as oportunidades que ele teria hoje, talvez o BH a Canta e Dança seria como se fosse um pop rock, porque tudo era novidade pra todo mundo. Eu acho que um evento da mesma dimensão, depois do BH Canta e Dança, foi o FAN (Festival de Arte Negra), mais voltado para a cultura popular. (BHU, 2021).

Reunir tantas pessoas, a maioria negra, criando possibilidades para que aquelas vozes e corpos fossem reconhecidos por suas expressões artísticas já era por si só um ato político transgressor num país de profundas raízes escravocratas e, portanto, fundado sob premissas racistas. Ao abraçar temáticas de cunho social anualmente o evento reforçava esta que era uma das suas principais vocações desde o início. Conforme relatos de Eduardo Sô e Dulcineia do Carmo, a primeira edição, antes mesmo do festival ganhar o nome com o qual se tornaria conhecido, já trazia o objetivo de arrecadar brinquedos para crianças ligadas a projetos socioeducativos apoiados pelo MC Pelé. A realização de campanhas de arrecadação de alimentos ou de sensibilização às causas importantes seguiu como uma das características marcantes do evento. Em 1995, por exemplo, o BH canta e Dança homenageava o líder sul-africano Nelson Mandela, que havia sido libertado em 1990, após 27 anos de prisão pelo seu enfretamento ao regime do Apartheid e havia sido eleito o primeiro presidente negro da África do Sul, em 1994.

A cada edição nós pensávamos num tema para trabalhar, já fizemos o “Não à violência”, “Não ao uso de drogas”, campanha de arrecadação de alimentos... Neste nós conseguimos o equivalente a três carretas de alimentos, a gente montou os kits de cesta básica e a gente saía nas ruas, nas vilas, onde a gente via gente, população que estava nas ruas com crianças, naquelas vilas mais empobrecidas, que não tinham nem saneamento básico, a gente chegava com os kits já montados e distribuía para as famílias. A gente não tem registro disso porque a gente fazia porque a gente acreditava nessa mudança, nessa transformação social, de formiguinha, cada um fazendo um pouquinho. E o nosso interesse não era político, era tentar dar um pouco de conforto pra aquelas pessoas. (CARMO, 2020).

O BH Canta e Dança foi um projeto de relevância artística e social para a cidade, além de ser um marco na ocupação do espaço urbano, muito antes da Praia da Estação. Criada nos anos 2000, quando jovens passam a ocupar a Praça da Estação, adotando comportamento de quem de fato está numa praia, Praia da Estação foi a movimentação que resultou na revitalização do carnaval de Belo Horizonte.

“Passa um filme na cabeça da gente”: memória afetiva e política

Uma questão importante aqui é justamente em relação à questão da memória social. Há, de uma forma geral, poucos registros sobre a construção cultural da diáspora negra no Brasil, se compararmos com os registros que falam dos descendentes europeus, conforme pontua Mário Augusto Medeiros da Silva em seu artigo *Preservar a memória negra e lutar contra a dupla morte*:

Memória social é uma forma de poder. A recordação coletiva não diz respeito ao passado. É uma tarefa sempre do tempo presente, por meios de seleções. Os grupos sociais que historicamente tiveram papel hegemônico no exercício do poder no Brasil também condicionaram a nossa memória coletiva. **Ela é excessivamente masculina, branca, urbana**, vinculada a cultos religiosos específicos, a lugares de memórias patronais ou das classes economicamente dominantes. (MEDEIROS, 2020, grifo nosso).

O evento BH Canta e Dança encontra este mesmo problema. Produzido por pessoas negras, com estética artística negra e para um público formado majoritariamente por pessoas negras, apesar da sua relevância e longevidade (cerca de dez anos), praticamente não há registros acessíveis da sua existência. Muito se deve ao fato de ter sido feito num período em que os registros audiovisuais eram mais difíceis, não estavam ao alcance como hoje, em tempos de celulares e redes sociais, mas há também uma questão estrutural, relativa ao poder de estabelecer narrativas, que faz com que a história da população negra e periférica, com suas manifestações culturais, seja muitas vezes descrita de forma superficial quando não relegada ao esquecimento. O fato é que, via de regra, no Brasil a narrativa destas comunidades culturais e artísticas se encontra nas mãos de terceiros. No caso do evento em questão, vivenciado por grupos sociais cujos sujeitos seguem à margem dos processos que resultam em registros históricos que atestem a relevância cultural e social destas experiências, alguns dos efeitos verificados é uma estranha ausência de memória. O que impressiona justamente pelas proporções e até pelo alcance do festival, já que era reconhecido também fora de Minas Gerais. Existem poucos registros acessíveis sobre a sua história, sendo os relatos das pessoas que ajudaram a construí-lo as principais fontes. Os próprios produtores não se preocupavam em guardar os registros do que acontecia. Esta ausência ou escassez de documentos e registros foi recorrente durante todo o processo desta pesquisa, todo o percurso para compreender o que foi o BH Canta e Dança foi ancorado principalmente nos relatos dos participantes que, mesmo que não apresentem dados exatos, dão o recorte do valor simbólico e das performances artísticas que se apresentavam ali. Dulcineia do Carmo falou sobre essa ausência de registros e de como eles lidavam com o momento, com o que acontecia a cada edição do projeto:

A gente não datava as nossas coisas, a gente não conseguia entender a grandiosidade daquele evento que a gente fazia, éramos muito jovens, muito doidos. (CARMO, 2020).

Há um recorte social e geográfico perceptível sobre as memórias do BH Canta e Dança, e quando digo “geográfico” me refiro a essa dicotomia “periferia/ centro”. De uma forma geral, as lembranças vêm, obviamente, dos artistas que participaram na época e do público que, como já foi dito, era formado majoritariamente por moradores da periferia da cidade. Fora deste recorte, percebo que há pouca ou quase nenhuma informação sobre o evento, mesmo entre pessoas que compartilharam a vivência na cidade naquela mesma época, então é uma memória compartilhada entre um determinado círculo cultural, social e geracional, retomando aqui o conceito de guetos utilizado por Lefebvre, 2001.

A importância do evento para artistas do meio que atuaram naquele período, mesmo em outros Estados, é perceptível a partir de falas que demonstram o quanto a ação reverberava para outros territórios, além da capital mineira. Totty Soraia é empreendedora da cena Hip Hop e atuou como produtora de eventos da cultura de rua na cidade, entre os anos 90 e meados dos anos 2000. Nos tornamos amigos quando me apresentei num dos eventos realizados por ela no Vale do Jatobá, região do Barreiro, com meu grupo de rap chamado Julgamento. Conversamos sobre o BH Canta e Dança depois que ela fez uma postagem em seu Instagram, em que citava o evento e contava como o rapper MV Bill, carioca que é um dos grandes nomes do rap brasileiro ao lado de Racionais e Thaíde, comentou que teve muita vontade de se apresentar no BH Canta e Dança. Trata-se de uma fala muito importante, porque demonstra como a reputação do evento, de fato, transcendia os limites de Belo Horizonte, se comunicando com comunidades e artistas periféricos de outras regiões do país. Entrei em contato e quis saber mais sobre suas memórias a respeito do BH canta e Dança, enquanto parte do público que ano após ano demarcava a Praça da Estação com dança e música negras.

O BH Canta e Dança foi um evento histórico, em todos os sentidos, desde a atitude das pessoas, dos organizadores, em pensar e fazer o evento, quanto na proporção gigantesca que era o BH canta e Dança, porque havia um dado momento em que a Praça da Estação ficava tomada de gente, gente de todos os cantos que você imaginaria pro BH Canta e Dança, e era muito bonito ver a galera chegando de ônibus fretado, de vários cantos. Depois de um tempo eu fiquei sabendo que vinham pessoas do interior pra cá, pra poder ir pro evento, pra assistir de perto. E assim, um evento que prestigiava a geral da cultura local. Os grupos daqui tinham o seu lugar garantido no evento. E aí quando a gente para pra pensar que um evento daqueles, na Praça da Estação, é surreal. Naquela época, se pensar um evento daquela proporção na Praça da estação. E eu ficava encantada com tudo, porque foi o meu primeiro contato com um evento organizado por pessoas pretas e pensado por estas pessoas também. E pessoas que eu admirava e admiro muito. E aí estava lá a Dulcineia do Carmo que é uma pessoa que eu tenho um respeito, uma admiração enorme, pelo DJ a Coisa, o

falecido MC Pelé, e tanto Dulcineia quanto o DJ a Coisa são meus amigos, então quando a gente para pra conversar sobre o BH Canta e Dança vem várias histórias. Foi um momento muito marcante da minha vida. A importância do BH canta e Dança para além do que o evento foi e conhecer e ver os artistas da época naquele palco e logo depois eu vir a ter contato com essas pessoas... Marcou pra mim essa questão de ficar apaixonada pelos bastidores, eu ficava encantada com tudo ali. Só saía quando o evento terminava. E eu via a Dulcineia andando pra lá e pra cá, com a pastinha na mão e foi aí que eu falei comigo 'é isso. Um dia eu quero ser igual a essa mulher, essa mulher é muito foda'. E ela chegava e você não via a Dulcineia xingando ninguém, você não via a Dulcineia sendo mal-educada com ninguém, entendeu? Uma competência absurda e sempre atenta a tudo e eu fiquei muito encantada pelo trabalho dela e pela presença dela ali. Apesar de na época eu já morar no Vale do Jatobá e a Dulcineia morar uma rua abaixo da minha, inclusive pra ir para a casa da minha irmã eu passava na porta da casa da Dulcineia. A Dulcineia depois foi coreógrafa numa apresentação que eu fiz na escola, eu e mais seis amigas e a Dulcineia fez toda a coreografia pra gente se apresentar na escola. Neste dia foi uma homenagem ao Betinho, sobre a fome, a gente estava fazendo um trabalho e aí a gente fez uma apresentação e depois ela montou uma outra coreografia para nos apresentarmos no dia da Consciência Negra. A partir desta apresentação este foi o primeiro dia da Consciência Negra que nós fizemos na Escola Aurino de Morais, eu, Denilson, professora Margarete, com coreografia da Dulcineia. Nós tivemos a primeira iniciativa de fazer o dia da consciência Negra na escola, e depois disso ficou no calendário da escola. O BH Canta e Dança foi um marco na minha vida, e a Dulcineia veio com toda a bagagem dela e eu fui aprendendo muita coisa com ela e aí a gente fez um marco dentro de uma escola onde a gente, automaticamente, após essa apresentação e gente colocou o Dia da Consciência Negra, como realização do evento dentro da escola.

Depois disso, eu fui iniciar minha trajetória dentro do Hip Hop, participei da Posse Real, organizei o Coletivo Militantes R.A.P, com mais 7 ou 8 pessoas, éramos na maioria mulheres, e éramos mulheres, assim, cabeçadas, só mulher foda neste coletivo. Tinham também mais três caras que também fechavam com a gente neste coletivo e aí depois fui participar da primeira formação da CUFA BH (Central única das Favelas) que depois ficou CUFA MG e foi aí que começamos a acompanhar o MV Bill, nas visitas aos presídios, tanto aqui com o lançamento do livro Falcão - Meninos do Tráfico, e aí num destes encontros, eu parada conversando com ele, começamos a falar sobre os eventos, eu ele, Sergião, que era segurança dele, e a Nega Gizza, e aí eu falei pra ele "Bill, tinha um evento aqui que era o BH Canta e Dança, você tinha que ver que coisa maravilhosa, que evento grandioso e potente, um evento organizado por pessoas pretas e tal", foi quando ele falou assim "nossa, Totty, eu sei demais da história deste evento. Este evento era muito foda. Eu tinha uma vontade enorme de participar deste evento". Aí eu respondi "Sério Bill" e ele "Sério! Eu cheguei até a falar sobre este evento". Aí não lembro mais o que ele disse, mas ficou marcado pra mim isso, que coisa doida, a gente tava aqui, o evento acontecendo aqui, e talvez nem os organizadores tinham noção de que alguém como o MV Bill sabia do evento... Apesar de na época ele não ter este reconhecimento todo, mas é isso. Perguntei pra ele se ele queria cantar no BH Canta e Dança e ele respondeu "queria, queria muito, tinha uma vontade muito grande de me apresentar neste evento, mas aí passou um tempo e o evento acabou né". Eu achei fantástico, nunca imaginaria mesmo, porque a primeira pessoa a falar do MV Bill comigo foi o Mano Brown, tanto ele quanto o KL Jay (do grupo Racionais), eles falaram assim: "vocês ainda vão ouvir falar muito de um cara chamado MV Bill, e falou o nome dele, que é Alex. Disseram assim ainda "vocês ainda vão ouvir falar muito deste cara, este cara é muito foda". Porque toda vez que a gente tinha a oportunidade de falar com os caras do Racionais, quando eles vinham aqui, o KLJay sempre adiantava algum som que ia ser lançado. Então eu até cheguei a comentar isso com o MV Bill, que a primeira pessoa a comentar dele comigo foi o Mano Brown, aí ele comentou a contar várias coisas, conversando horas e horas. Então assim, o BH canta e Dança é um dos eventos mais marcantes na minha vida, eu só tenho a agradecer, toda vez que vejo o DJ A Coisa, a Dulcineia do Carmo, eu abraço essas pessoas e agradeço. Falo com eles que são relíquias, patrimônios dessa cidade, porque é isso (SORAIA, 2021).

Esse relato, feito no dia 12 de agosto de 2021, traz a perspectiva de quem recebia a programação do evento, do ponto de vista da fruição, demonstrando a percepção das pessoas quanto à importância de tudo o que ele trazia. Nesta análise, Totty fala tanto das dimensões gigantescas do evento, algo que venho frisando com recorrência ao longo do texto, quanto da forma como os jovens se organizavam para chegar até lá. Ela dá ênfase também em como ela percebe o papel dos organizadores, numa produção organizada por pessoas negras, cujo foco era justamente potencializar a divulgação de artistas oriundos da periferia da cidade, negros e negras em sua maioria.

Circulação entre a periferia e o centro

Sobre o trajeto até a Praça da Estação, é interessante atentar como o relato demonstra que o deslocamento para o centro da cidade não era tão simples. A maioria das pessoas não possuía veículos próprios, então os ônibus coletivos eram a única maneira de realizar o trajeto até a Praça da Estação.

Era muito louco, Roger, a gente ver o ponto de ônibus lotado, todo mundo marcando de encontrar e naquela época não tinha celular, e às vezes a gente trocava ideia pelo orelhão, ou no final de semana que a gente se encontrava a gente já falava que na semana seguinte teria o evento e marcávamos o lugar pra descer. Aí a gente marcava o lugar e descia, quando a gente não descia todo mundo junto, a gente marcava o lugar e se encontrava lá, no evento. Aí a gente marcava um determinado local e ficava aguardando lá, esperando. Enquanto isso, as outras pessoas iam chegando e a gente ia encontrando lá. Mas era assim, um bondão, e a gente descia mesmo de bonde, a galera do Barreiro lotava aquela Praça da Estação. Os ônibus desciam extremamente lotados. E na hora de voltar era aquele esculacho, enquadro (da polícia) e a gente não arredava o pé assim. Mas foi uma época muito pura, e eu fico até assim emocionada, passa um filme na cabeça da gente. Eu sou muito grata a essas pessoas, a todos os produtores culturais dessa cidade, que fizeram tudo com muita raça, com muito amor e foi maravilhoso. (SORAIA, 2021).

O trecho da fala que aborda os “esculachos” e “enquadros” reflete à recorrente abordagem violenta da segurança pública em relação à juventude negra e periférica, além da questão estrutural da falta de recursos para o deslocamento.

Emerson Furtado, conhecido como Shabê, é hoje um dos MCs mais atuantes da cena belo-horizontina, com uma carreira na qual atua em dupla com o rapper Dokttor Bhu. Nos anos 1990 Shabê fez parte do grupo de dança Caçadores de Estilo e foi um dos destaques do festival.

Meu primeiro contato com o BH canta e Dança foi através do Caçadores de Estilos, e o BH Canta e Dança foi pra gente, naquela época, uma espécie de premiação, sabe? O Canta e Dança era o evento mais importante de Belo Horizonte, de arte periférica, vou usar essa expressão pra identificar mais fácil, música e dança periféricas, e pra gente ser convidado para o Canta e Dança foi muito orgulho. Isso foi em 1993, minha

memória é muito ruim. E eram muitos grupos e eram dois dias, se eu não estiver enganado, muito grupo de dança, muito grupo de rap, de funk, sabe? Outras expressões também, acho que tinham grupos de samba... Em algum momento. Era um tempo curto pra cada grupo, era entrar e sair pro outro entrar, não tinha cachê, mas pra nós já estava ótimo. Então, era uma diversidade muito grande, uma alegria muito grande, sabe, uma disposição, uma alegria gostosa e motivadora. E essa coisa da diversidade, muita gente massa, muito grupo bom, de dança, de rap. Tem a questão da estrutura, a gente não tinha uma estrutura como o BH Canta e Dança, como o BH Canta e Dança disponibilizava pra gente, pros periféricos, pros favelados. Então era muito massa. O MC Pelé apresentava, tinha o Flávio Pereira na organização que eu acho que também apresentava às vezes, a Dulcineia... O Caçadores de Estilos foi se apresentar anos depois, a gente já era mais conhecido, e tinha a coisa do horário, um ano a gente se apresentava num horário ruim, no outro a gente se apresentava num horário bom... (SHABÊ, 2021).

Shabê, por sua vez, traz essa perspectiva do artista, de alguém que segue atuante desde aquele período. A fala traz um panorama completo de como aconteciam as apresentações e também como o espaço era importante para os artistas que surgiam naquele contexto. Perguntei a ele sobre o deslocamento até o local, da relação com o público que os acompanhava e, baseado na fala da Totty, perguntei sobre a questão da violência policial também.

Eu era da Zona Norte, os outros meninos eram da Leste. A gente tinha pessoas que gostavam da gente, que acompanhavam, e depois a gente teve até fã-clube, sabe? E essas pessoas sempre estavam no Canta e Dança e, a partir do evento, mais pessoas passaram a acompanhar a gente. Quem curtia a gente ia pra aplaudir e apoiar. E a gente ia de ônibus, mas não lembro de nenhum enquadro, de problemas com a polícia. A gente tinha dificuldade para levar o figurino, porque era no ônibus, então às vezes a gente ia até vestido já para a apresentação, e a gente tinha orgulho disso, o pessoal ficava olhando, ficava apontando. Mas a gente tinha orgulho, a gente não ligava. A gente não tinha dinheiro pra passagem, um ou outro tinha e fortalecia os demais, as vezes passávamos juntos na roleta, as vezes pulava a roleta, as vezes alguém fortalecia. (SHABÊ, 2021).

O que fica evidenciado no relato sobre o BH Canta e Dança para além da visibilidade, a “vitrine” mencionada anteriormente, sua grande conquista estava na ocupação do espaço, dos encontros, de fazer daquele espaço um lugar de pertencimento. Interessante também ler sobre o deslocamento dos artistas, no caso do grupo Caçadores de Estilos, formado por pessoas da Zona Leste e Zona Norte de Belo Horizonte que também tinham o transporte coletivo como a única maneira de chegarem até o local do evento. Em todas as falas o que se percebe é o respeito ao que o BH Canta e Dança representava, e havia essa noção compartilhada do significado daquele espaço. O rapper Radical Tee também relatou o quanto o evento mobilizava as pessoas:

Naqueles tempos do BH Canta e Dança, em 1992, as periferias da cidade paravam, não só de BH mas de toda a Região Metropolitana. As periferias tinham aquele compromisso naquele sábado e naquele domingo, na Praça da Estação, por causa do BH Canta e Dança, e nessa atmosfera a gente se deslocava de ônibus (para fazer os shows) porque quase ninguém tinha estrutura de carro naqueles tempos. Imagina então, 1992, praticamente 30 anos atrás nossas condições eram condições periféricas,

eram o mínimo, e o mínimo que a gente fazia com muito amor era a dedicação ao Hip Hop, né? E através do Hip Hop a gente formou o Retrato Radical e a gente teve o privilégio de subir naquele palco. E a atmosfera daquele lugar era mágica mano, porque a gente via artista de todos os gêneros, naquele palco, dança, rap, funk, muita influência da dança afro e muita diversidade. (TEE, 2021).

Sobre a repressão policial e circulação das pessoas, Radical relata:

A ditadura acabou em 1984, né?! De 1984 pra 1992 é muito pouco tempo. A polícia ainda tinha aquele cheiro de truculência. Quanto ao transporte ,os balaios (ônibus) iam lotados. Uma coisa que não me sai da cabeça é que muita gente dizia que não poderia ficar mais para não perder o ônibus, e aí muita gente curtia até um certo horário porque não tinham tantos ônibus assim, a estrutura era precária. As lembranças que eu tenho é da multidão chegando e interagindo. (TEE, 2021)



Figura 12 – Frame do vídeo do grupo Retrato Radical no BH Canta e Dança de 1992.

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=dE_qtx5yzkI (Acesso em: 17/11/2021)

O rap e o Funk no contexto dos anos 90: disputas de narrativas

Para os artistas, que não tinham envolvimento direto com a produção, a percepção em relação ao que era o evento mudava muito. A exemplo do DJ Roger Dee, que vinha da primeira

geração do Hip Hop e era um dos que defendiam a fidelidade às bases da cultura, Dee compreende a importância do evento, mas, devido aos diálogos que ele promovia com o Funk, por exemplo, sua impressão é que se tratava de uma ação com impacto relativo para a cultura Hip Hop, à qual ele defendia dentro dos seus moldes estéticos originais:

O BH Canta e Dança não era um evento de Hip Hop, era um evento de vários segmentos, mas o Rap, Breakdance e o DJ estavam bem presentes. O Hip Hop não dependia muito do BH Canta e Dança não, mas era uma data esperada pelos grupos de Rap. Quando o Funk explodiu em BH, o evento ficou bem mais com a cara do Funk. Pra falar a verdade, teve uma época que o evento em Itaúna era bem mais Hip Hop que o BH Canta e Dança. Você tem que entender que os grupos União Rap Funk e o Protocolo do Subúrbio foram grupos que saíram no Funk Brasil (coletânea à qual é atribuída a origem ao Funk carioca), isso teve uma influência direta na cena de BH. Muitos grupos começaram a seguir essa linha e os bailes tocavam praticamente 90% de Miami Bass, Freestyle e o Melô que vinha do Rio de Janeiro além dos produzidos aqui. Então o BH Canta e Dança era a principal vitrine para esses grupos. Era normal que o BH Canta e Dança, em uma determinada época, tivesse uma predominância desses estilos que estavam bombando nos bailes. (DEE, 2020).

De fato, o BH Canta e Dança refletia principalmente o que era tocado nos bailes ao longo do ano e, neste sentido, o rap não era o estilo musical mais executado e sim o funk carioca, o Miami Bass e o Freestyle, citados pelo DJ Roger Dee. O rap permanecia na programação, mas a profusão de artistas de funk naquele momento era muito maior justamente devido ao sucesso midiático do estilo. O evento da cidade de Itaúna, ao qual Roger Dee faz referência, era inspirado no BH Canta e Dança, o “Itaúna Canta e Dança” que também tinha periodicidade anual. Contava com uma estrutura bem menor, e apresentava uma programação mais focada nos elementos do Hip Hop, e justamente por isso ganhava a predileção dos adeptos da cultura que, naquele momento, procuravam reproduzi-la da mesma forma como ela surgiu na cidade Nova York, com o MC, o DJ, o break e o grafitti. O Funk, e reforço que aqui refiro-me ao funk nascido no Brasil a partir das influências do *Miami Bass* e do *Latin Freestyle*, era visto com ressalvas por uma parte da comunidade Hip Hop. Como MC, vivenciei essa relação em que o funk era visto como um “produto da mídia” por parte dos rappers, algo como uma pasteurização do que fazíamos com o Hip Hop. Na década de 1990 era, para as pessoas envolvidas, uma questão de defesa de uma identidade. Um exemplo deste debate foi a participação do grupo mineiro Protocolo do Subúrbio na segunda compilação do Funk Brasil em 1990. Formado por DJ A Coisa, e os MCS Natalício, Linguíça e Carniça, o grupo procurava uma oportunidade e, após levar o trabalho para gravadoras de São Paulo, chegaram ao Rio de Janeiro onde conheceram o DJ Marlboro, responsável pela produção do que ainda viria a ser o primeiro Funk Brasil. Como o disco já estava fechado em termos de artistas, o Protocolo do Subúrbio pleiteava o espaço num segundo LP. Segundo Paulo Soares, o DJ A Coisa:

A condição para que participássemos do Funk Brasil era que fizéssemos um som mais próximo do que era consumido no Rio de Janeiro, o que era conhecido como “melô”, que eram músicas de duplo sentido, sem aquela questão mais séria do rap. Aproveitamos a oportunidade e fizemos uma música que se encaixava no que pediam. O Natalício saiu do grupo por isso, porque ele se interessava mesmo era em fazer aquele rap de Nova York, mais pesado. Foi uma oportunidade e agarramos, mas em BH muita gente do Hip Hop parou de conversar com a gente. (A Coisa, DJ 2020).

O grupo União Rap Funk, que foi o primeiro grupo de rap de BH, também participou do LP Funk Brasil (volume 2) e foi desta forma que se aproximaram mais do funk carioca que do rap propriamente dito. Estes dois grupos tiveram destaque na coletânea e, desta forma, tiveram participação importante na construção do novo gênero que se desenhava ali, então é possível afirmar que houve uma contribuição relevante de artistas mineiros na construção do funk carioca, ou simplesmente funk, este ritmo que hoje é parte indissociável da paisagem sonora dos morros, vilas e favelas do Brasil e, não apenas isso, é uma produção reconhecida mundialmente como uma relevante contribuição brasileira para a música eletrônica. Os artistas de Belo Horizonte que integraram o disco tornaram-se algumas das principais atrações do BH Canta e Dança, distanciando, de certa forma, o evento do que seria o ideal estético da cultura Hip Hop. Havia uma separação, um distanciamento entre os envolvidos com o Hip Hop e os que estavam inseridos no contexto do funk, conforme avalia o pesquisador Juarez Dayrell:

[...] ficou mais clara a separação que já ocorria entre aqueles que aderiam ao movimento Hip Hop ou ao funk, começando a delinear estilos próprios. De um lado, vários grupos se ligavam mais no som funk, aos bailes, nos quais predominava o chamado “melô”, com um ritmo mais dançante, as letras abordando temas jocosos, de sátiras, ou músicas mais melodiosas, com a inclusão de solos de teclado e letras abordando temas românticos. Era o caso de grupos como o União Rap Funk e o Protocolo de Subúrbio. De outro lado, jovens que aderiam à “ideologia” do movimento hip hop, com uma proposta mais radical, ligados a um som menos dançante, mais marcado, com letras que faziam críticas políticas ao sistema, a denúncia da realidade social. Era o caso dos breakers e dos grupos de rap, como o Prefixo T, Divisão de Apoio, Processo Hip Hop. (DAYRELL, 2005, p. 52).

Entretanto, ao acontecer na rua, com uma releitura brasileira de uma música nascida nos Estados Unidos, e mantendo os mesmos princípios de uma festa realizada na rua, promovendo a autoestima dos jovens e com campanhas contra a violência e as drogas, havia muito mais diálogo com os ideais do Hip Hop e seu papel de transformar jovens do que se percebia de forma superficial. O rap e o funk constituem formas de socialização e construção de narrativas e identidade, próprias dos jovens moradores das periferias dos grandes centros urbanos, nesta forma de construir e acessar bens culturais há um processo muito importante de construção de cidadania, o que é resultado ou resultante de ocupações do espaço público por meio da arte, a

exemplo do BH Canta e Dança. Em seu artigo “O rap e o funk na socialização da juventude”, Juarez Dayrell (2002) fala da importância da construção e compartilhamento de redes simbólicas para estes jovens:

Para aqueles que se encontram desempregados, o cotidiano se mostra vazio. Andando pelos bairros de periferia nos dias de semana, é possível ver dezenas de jovens pelas ruas e calçadas, conversando em grupos ou simplesmente sentados, passando o dia sem ter o que fazer, sem acesso a equipamentos sociais, como centros culturais ou mesmo praças públicas, sem espaços e tempo que os estimulem, que ampliem as suas potencialidades. Não têm outra alternativa a não ser levar uma vida empobrecida não só de recursos materiais, mas, principalmente, de recursos simbólicos que os capacitem a enfrentar as transformações pelas quais a sociedade vem passando. Talvez esteja aí uma das principais razões que levam os jovens pobres a se envolverem com as drogas e a marginalidade. Para os jovens ligados aos grupos musicais, existe pelo menos o sonho de se tornarem cantores, gravar, fazer sucesso. Um sonho que, independentemente das possibilidades da sua realização, dá um sentido ao cotidiano deles. (DAYRELL, 2002, p. 123)

E nesta busca de produção de sentidos, o BH Canta e Dança ocupou um lugar muito importante para o estímulo à produção do rap na capital mineira, não só do rap, mas também das danças ligadas ao Hip Hop.

Moda, Cultura e Movimento

Morador de Venda Nova, o rapper Dokttor Bhu iniciou sua trajetória através da dança no início dos anos 90, quando fez parte da *crew* de *break* (grupo de dançarinos de break) New BH City Break. Foi integrante também do grupo de rap Divisão de Apoio, o primeiro a misturar elementos como baixo e guitarra em sua formação. Artista atuante no cenário, Dokttor me falou¹³ da importância do BH Canta e Dança para a visibilidade do rap na cidade:

Eu fui ao último BH Canta e Dança realizado ali no ex-campo do Atlético. Era em 1991. E eu tinha 19 anos. Neste mesmo evento eu vi o show do retrato Radical. Todo mundo muito novo... existe uma divergência entre eu e o Radical Tee (Retrato Radical), que ele fala que canta rap por minha causa, mas na verdade fui eu quem vii ele primeiro cantando. Depois o BH Canta e Dança foi pra Praça da Estação, mas me parece que o BH Canta e Dança começou na Savassi, sabe? Depois de 1991, quando

¹³ Informação fornecida em entrevista concedida a mim por Dokttor Bhu, nome artístico de Rubens Alves, em abril de 2020.

ele foi pra Praça da Estação, meu grupo, o Divisão de Apoio, participou de todas as edições que vieram. Eu acho que o BH Canta e Dança foi uma vitrine pra vários grupos de rap. Não tinham tantas casas assim na época, principalmente pro nosso tipo de música. Existia o movimento soul, as casas de samba, de gafeira, mas do nosso gênero musical não existia. Existiam as casas de soul, mas não era só o Hip Hop lá, era o soul, o jazz... O BH Canta e Dança foi uma vitrine para muitos artistas. (BHU, Doktor, 2020).

De fato, não existia horizonte maior na cidade de visibilidade além do BH Canta e Dança. Para além disso, há o aspecto inegavelmente político de ser um evento organizado por pessoas negras, com artistas negras e negros, todos oriundos da periferia, ocupando o centro da cidade, num movimento que durou dez anos. Vários debates e pautas estavam em jogo ali, como o direito à cidade, a construção e valorização de uma identidade, e uma identidade com símbolos que valorizavam a cultura negra, mais do que simplesmente trazer referenciais culturais estadunidenses, os jovens negros e pobres que, naquele momento, pareciam não se sentir representados pela cultura nacional, cuja música popular voltada para o jovem era o rock nacional, com músicas compostas e executadas por artistas brancos vindos da classe média. Nisso, a música, a dança e as cores do Hip Hop pareciam falar com eles com muito mais propriedade, com mais legitimidade. Paradoxal ou não, a música negra produzida nos Estados Unidos dialogava mais com os jovens negros e pobres brasileiros do que o rock feito aqui, cantado em português para uma audiência imaginada que não os tinha em conta. O Hip Hop enquanto movimento artístico é indissociável do contexto histórico, social e econômico, ele nasce a partir das contradições, das disparidades, daí o caráter engajado das letras de rap e que representa também construção de identidade. Importante, ao analisar o Hip Hop interpretar, além dos seus elementos artísticos, compreender também sua proposta enquanto movimento de transformação cujo diálogo com a realidade social e histórica dos indivíduos ou grupos sociais que o compõem é ponto central, bem como o processo de construção identitária que vem principalmente da diáspora negra. Conforme argumenta o intelectual jamaicano Stuart Hall (2003), a abertura para estas manifestações culturais oriundas da periferia e protagonizadas por pessoas negras vem das várias lutas pela afirmação e direito de existência das diferenças étnicas e culturais.

Devemos ter em mente a profunda e ambivalente fascinação do pós-modernismo pelas diferenças sexuais, raciais, culturais e, sobretudo, étnicas. Em total oposição à cegueira e hostilidade que a alta cultura européia demonstrava (...). Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi um espaço tão produtivo como agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. (HALL, 2003, p. 337-338).

“Os negros eram todos escondidos na época”

Em uma das entrevistas realizadas, a educadora e produtora cultural Dulcineia do Carmo relata o seu percurso e conta como a arte, a educação e a militância estão entrelaçadas em sua trajetória¹⁴, reforçando também uma construção de identidade negra ligada ao orgulho afro, à valorização das características étnicas e culturais. Por se tratar de um relato complexo, optei por apresentá-lo sem cortes, preservando as particularidades da sua fala:

Aos 18 ou 19 anos eu passei num concurso público estadual para trabalhar na Febem, e desde então eu comecei a repensar a minha história enquanto mulher, enquanto negra, enquanto periférica. A partir do momento que eu comecei a trabalhar com crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade, porque naquela época, nos idos anos 1970, não existia esse termo, era “criança marginalizada”. A gente era concursado pela FEBEM e trabalhávamos no CIAME (Centro Integrado de Atendimento ao Menor) aqui do Vale do Jatobá, e a nossa equipe, já revolucionária na época, já com idéias mais avançadas, pensávamos que não tínhamos que esconder das crianças e adolescentes o que estava na cara de todo mundo: drogas, violência doméstica, a questão da gravidez na adolescência... Então, nas nossas aulas, eu dava aula de artes na época, eu sempre fui muito voltada para a questão artística, eu sempre achei que a arte consegue transformar a pessoa, o sujeito, enfim, o ser humano, quando ele faz arte ele se torna mais sensível. E a gente fala sobre isso nas aulas, fazendo as aulas de arte, e minha carreira no funcionalismo público não durou quatro anos porque na época o presidente da FEBEM, que era alguém muito direitista e homofóbico, racista, nos colocou contra a parede e nos chamou de subversivos, a nossa equipe, porque os demais andavam sob os pés dele, e disse que ou pedíamos exoneração ou a gente tinha que ser transferido pra outro SIAME na Pedreira Prado Lopes, onde ninguém queria ir. E eu era recém casada com filho pequeno, meu filho era doente... e eu acabei pedindo exoneração, foi a maior burrice que eu fiz na minha vida... Mas foi bom porque comecei a despertar para a questão política, para essa questão da independência da mulher, foi nessa época que eu raspei o meu cabelo alisado, porque eu vinha dessa questão familiar que a minha mãe considerava o cabelo da gente ruim, que pra pentear doía, então eu tinha o cabelo gigante muito alto e ela desbastava o cabelo da gente com gilete, pra ficar mais baixo pra ficar mais fácil de passar todo o tipo de alisante, ferro quente, aquelas pastas que queimavam o cabelo... Aí eu me rebelei foi nessa época, que eu fui no salão com cabelo enorme, liso até o joelho e pedi pra raspar. Quando cheguei em casa o povo queria me matar, obviamente, né? Tanto minha mãe, quanto meu marido, quanto minha irmã. E a partir daí a gente começou essa inserção política e social. Logo na sequência, nos anos 1980, foi lançado o PT, e aí eu fiz a frente deste partido aqui no bairro.

¹⁴ Informação fornecida em entrevista concedida a mim por Dulcineia do Carmo em junho de 2020.

E foi nessa época também que a gente entrou pra aqueles grupos de reuniões clandestinas que eram extremamente proibidas porque a gente tava ainda sob a ditadura, onde não podia reunir ninguém, não podia fazer reuniões políticas, que eles chamavam de “lavagem cerebral pra virar comunista, pra comer criancinha”. Foi nesse grupo que eu conheci várias dessas pessoas que hoje estão no cenário político como o Patrus [Ananias], o próprio Arnaldo Godoy, o Nilmário Miranda, entre outros que são hoje grandes políticos da esquerda. E a gente começou aí as atividades políticas e nessa época também que a gente começou aquela luta no movimento negro. Foi lançado o movimento negro, e a gente fazia também várias inserções em vários locais e a gente tinha uma equipe. Estava nessa equipe o Wilson Queiroga, que era o nosso guru, líder. Então a gente fez várias ações com vários artistas, indo na casa do povo, fazendo a cooptação, no bom sentido, da mulherada, no bom sentido, falando sobre autoestima, negritude. Então, dentro desses movimentos culturais e sociais eu fui trabalhar com o Arnaldo Godoy, nessa época ele nem era vereador, ele tinha uma escola, e essa escola era uma escola moderna, que era educação pelo saber. Então ali também eu entrei em contato com vários políticos, inclusive dei aula pra vários meninos que hoje são vereadores, como o Pedro Patrus, então eu fui entrando na política, sem muito planejamento, a gente fazia instintivamente... E aí, nessa aí que eu comecei a trabalhar com teatro, aí foi uma época muito conturbada da minha vida porque eu me separei, e aí eu fui trabalhar com teatro, com dança e aí conheci o Flávio Pereira e a gente começou a namorar. Ele já dançava com a Marlene Silva, e com outras pessoas e eu sempre me interessei muito pela cultura negra, tanto é que nos anos 1970 eu fui uma das primeiras mulheres negras aqui em Belo Horizonte que assumi o meu cabelo, enquanto algumas mulheres usavam peruca, porque acabavam com o cabelo alisando, eu cortei o meu “Joãozinho” e na rua eu era chamada de travesti, sapatão. Eu enfrentei uma discriminação muito grande, eu não tinha noção de penteado. Então, comprei uns arquinhos, pra poder fazer algum penteado, então naquela época sem internet a gente não tinha noção de nada, a gente vivia um outro mundo aqui. Enfim, eu fiz muita história com essa minha revolução aqui em Belo Horizonte, porque na Bahia, em Salvador já tinha, mas aqui não, e a gente não tinha essa visão ampla como a gente tem hoje, de rede social, televisiva, **até porque os negros eram todos escondidos na época.** Conheci o Flávio numa festa, não me lembro direito, a gente se conheceu através de outros amigos, e ele me convidou pra dançar num espetáculo que ele estava participando, acabou que ficamos juntos um tempão. Nessa época, ele falando da questão do Belo Horizonte Canta e Dança e acabou me convidando pra conhecer essa festa. E essa festa era o BH Canta e Dança. Daí, chegando lá, obviamente, ele era um dos que faziam a apresentação, me apresentou o Pelé e a gente logo se enturmou, ficamos todos amigos. Nesse mesmo dia tava aquela zona de confusão, gente brigando, xingando, querendo subir pro palco e o Pelé, maluco da cabeça, correndo pra cima e pra baixo, porque não dava conta de tanta gente e da produção que não existia. Aí como eu estava lá, comecei a ajudar a fazer uma ordem ali de apresentação, anotando nomes das pessoas... E o Pelé na época trabalhava com movimento de meninos e meninas de rua e eu tava até desempregada na época, tinha fechado a escolinha do Arnaldo Godoy, eu já tinha passado por outros trabalhos assim... Mas eu gostava mesmo é de trabalhar com movimento social, e o Pelé na época trabalhava no movimento nacional de meninos e meninas de rua e me convidou pra trabalhar ‘ah, tem uma vaga lá, pra trabalhar na casa, com inserção artística...’. Foi uma época em que estavam indo pra rua, pra dar aula de arte para os meninos de rua, porque a arte era transformadora, descobriram isso assim, do nada, uma coisa que eu já sabia lá atrás... enfim. E eu fui trabalhar neste movimento no qual eu fiquei durante uns 15 anos. Eu acompanhei e estive presente quando foi criado o Estatuto da Criança e do Adolescente lá em Brasília, fizemos várias inserções em Brasília, com várias crianças de rua, fizemos vários trabalhos com famílias de rua, com crianças e adolescentes marginalizadas. Daí eu não parei mais com essa questão sociopolítica e cultural que era fazer uma ponte entre a questão social, as artes e a questão política, então assim... Sempre defendendo essas famílias, essas crianças, sempre procurando que essas mulheres se fortalecessem, criassem independência financeira, que denunciassem seus parceiros... Esqueci de contar que, lá atrás, nessa fase ainda da Febem, pouco depois, ainda nos anos 1990, eu fui uma das fundadoras do movimento de creche aqui do Barreiro, do

movimento de transporte, que inclusive era reconhecido aqui no Barreiro, o nosso movimento aqui, do movimento cultural aqui, os primeiros festivais, inclusive vários artistas participaram disso que estão em evidência hoje.

Então, foram conquistas, tanto nessa parte com criança e adolescentes, quanto nessa questão da cultura negra, desse nosso levante negro, quanto na questão cultural do hip hop que era um setor também discriminado, que a gente foi correndo e nos impondo enquanto pessoas que estávamos na base. Eu sempre reclamo muito isso hoje que as bases estão esquecidas. Elas foram muito usadas politicamente. As bases e as pessoas só eram procuradas para serem votantes, e que depois aquilo era esquecido, e eu vejo que é isso aí até hoje, as pessoas preferem usar isso como plataforma política para poder prometer, porque senão o que é que vai prometer se estiver tudo bem?

Também fui uma das diretoras da casa Dandara, tive um jornal também “O Canto Noturno”, trabalhei com Marilton Borges, fazendo introdução do programa dele, que agora não vou lembrar o nome... Então, assim, eu me lancei neste mundo, “sem eira nem beira”, meio sem noção e ia fazendo as coisas intuitivamente e as coisas davam certo. Voltando a falar também do movimento Hip Hop, que era um movimento bastante discriminado e sem visibilidade nenhuma, nem na mídia, nem entre os próprios artistas que tinham os grupos que cantavam e dançavam ali, o BH Canta e Dança acho que foi um marco. Foi o antes e o depois do BH Canta e Dança pra esse setor, porque foi dali que um monte de artistas, vários, vários, se fizeram na música, na dança, tiveram visibilidade, gravaram, foram para as rádios e TVs e o movimento cresceu, se tornou forte, se tornou respeitado, sabe? E eu sinto muito orgulho em falar isso hoje porque eu sei que foi um passo muito importante do nosso trabalho, do Pelé, do Flávio, meu, gratuitamente porque a gente nunca ganhou nada com isso, eu sempre reafirmo isso, porque é a verdade. Porque a gente sempre acreditou que a cultura, a arte ela é um instrumento transformador, e eu sempre tive isso na minha cabeça. É um instrumento transformador. Vá a um médico que nunca fez um desenho, que nunca pensou artisticamente... Ele é um médico duro sem saídas criativas, ele tem uma viseira e vai fazer aquilo que ele aprendeu lá. Pega uma pessoa que faz arte, que é também médico. Ele vai ter saídas criativas, vai lidar com a pessoa com outro olhar mais colorido. Pode ser meio utópico este meu pensamento, mas eu sinto isso, então quando você pega uma pessoa, uma criança ou um adolescente que você o traz pra dentro de um mundo melhor através da arte, ele vai ser muito mais criativo, ele vai ser mais sensível, ele vai ter mais condições de ter saídas criativas no dia a dia dele. Ele pode ficar na favela, lá na vida dele, mas ele vai pensar em saídas mais criativas, ele vai ter uma visão melhor, do que ele poderia produzir, do que ele pode ser. Não é que todo mundo vai ser artista, vai ser desenhista, vai ser pintor, dentro da arte ali que a gente repassa, mas é criar nessa pessoa através desta arte essas saídas mais criativas. E assim é na música, foi assim no Hip Hop e no BH Canta e Dança, que muita gente não seguiu isso mas se tornaram grandes homens, pessoas que hoje fazem a diferença, então eu acredito muito nisso, e aposto nisso até hoje. Então não é à toa que estou em outro projeto, me aposentei e estou à frente de projetos sociais e culturais. (CARMO, 2020).

A questão racial não é secundária na abordagem da história do Hip Hop, tampouco na história do BH Canta e Dança. Importante situar que estes movimentos ditos periféricos são hoje centrais na cultura globalizada, como resultado de lutas de inclusão, como lembra Stuart Hall (2003). A arte elevou a importância, fez com que aquelas vozes fossem de fato percebidas. O rap, assim como o funk carioca, tornou-se um gênero musical cosmopolita, capaz de amplificar o discurso sobre as desigualdades raciais e sociais, com os rappers falando através da música para pessoas da própria comunidade ou para além dela, ecoando o discurso que desvela, muitas vezes, as desigualdades do país e desfazendo o mito da democracia racial brasileira, conforme discute Liv Sovik:

A hierarquia na qual a branquitude é valorizada sem se falar nela, a mestiçagem destacada e a negritude silenciada, enfrenta um quadro em que rappers como Mano Brown e MV Bill se reconhecem como cidadãos globais, parte de um movimento cultural cosmopolita. O rap representa uma voz narradora diferente da tradição bossa-novista e tropicalista, ao falar diretamente, como “povo”, para um público projetado como semelhante, vizinho ou concidadão e não, em primeiro lugar, apreciador. Aparentemente, acaba com os jogos e intertextualidades sutis e com os duplos sentidos que contornavam os censores em outra época. O rap e congêneres da periferia urbana encenam uma referência estável em uma cultura em que o discurso hegemônico sobre raça e classe é estruturado em duplas afirmações, como álibis no mito barthesiano. Para lembrar exemplos desses mitos no discurso identitário brasileiro, um diz que o racismo não é o problema tanto quanto a exclusão social e a pobreza dos negros (omite-se a história, segundo Barthes); outro, que o racismo brasileiro não é tão cruel quanto o norte-americano. (SOVIK, 2009, p. 102-103).

Sovik traz uma análise importante no que se refere ao papel do rap e do funk na construção de outras narrativas para a realidade social e racial no Brasil, sob o ponto de vista de quem vivencia de fato as diversas violências decorrentes das desigualdades históricas. É realmente revolucionário e transgressor levar todas aquelas vozes e corpos para a Praça da Estação, cartão postal de uma das principais capitais do País, com a arte diaspórica negra promovida por toda uma juventude periférica, com toda sua carga discursiva, que é sempre política, mesmo quando isso não se dá através de um discurso político explícito.

A relação com as rádios, lojas de discos, grupos de dança e os bailes

De várias formas o BH Canta e Dança contribuiu para a ressignificação da paisagem urbana da cidade evidenciando todo um cenário cultural que emergia com seus símbolos, agentes, conexões e redes. Por trás daquele evento que acontecia uma vez ao ano haviam vários elos, uma cadeia produtiva e interdependente que se desenvolvia ao longo do ano, com bailes, DJs, lojas de discos, programas de rádio, dançarinos, dançarinas e MCs.

Howard Becker (2010) no livro *Mundos da arte* trata dos vários processos, os vários “mundos” que envolvem a chamada cadeia produtiva da arte, uma vez que as obras de arte resultam de atividades interdependentes e, logo, cooperativas.

Imaginem se todas as atividades necessárias para que uma obra de arte se possa apresentar enquanto tal. Por exemplo, para que orquestra sinfônica possa dar um concerto, foi necessário inventar instrumentos, construí-los e conservá-los em bom estado. Foi necessário conceber uma notação e compor música utilizando essa notação. Os músicos tiveram que aprender a tocar nos seus instrumentos as partituras resultantes, foi necessário dispor de tempo e de um local conveniente para os ensaios, anunciar o programa do concerto, organizar a publicidade, vender bilhetes e atrair um público capaz de escutar e de alguma forma compreender o concerto. (BECKER, P.28, 2010).

Nos depoimentos apresentados anteriormente foi possível compreender como se deu a criação do BH Canta e Dança, a partir dos grupos de *breakdance* e todo o cenário artístico que se desenhou a partir da chegada este fenômeno cultural ao Brasil, mais especificamente à cidade de Belo Horizonte. Algumas perguntas que ficam: como a comunicação sobre um evento daquela natureza, realizado uma vez por ano, chegava ao público? Qual era o contexto cultural e social que permitia que cerca de dez mil pessoas tomassem a Praça da Estação numa grande festa a céu aberto, dominada pelos DJs, dançarinos, dançarinas e MCs do funk e do rap? Para responder a tais questões é necessário recorrer ao que acontece antes (e até durante), ao que tornou possível a realização de um projeto tão ambicioso em termos de público, num contexto pré-internet. Tanto os meios de comunicação de massa quanto os bailes realizados neste período foram essenciais, imprescindíveis para que o BH Canta e Dança fosse possível.

Nos anos 1980 e 1990, Belo Horizonte possuía uma infinidade de “sons de quadra” nome dado aos bailes realizados nas periferias da cidade nos finais de semana, cujo *setlist* (repertório musical dos DJs) era formado basicamente por estilos como o funk, *Miami Bass*, *Breakbeat* e o rap. No meu bairro, Jardim Alvorada, região Noroeste de Belo Horizonte, tínhamos um “Som”, a poucos minutos da minha casa. Sempre que alguém dizia “vou ao som” o entendimento é que essa pessoa iria ao baile, na verdade o termo “baile” não era utilizado, as pessoas iam ao “som”, numa cultura que era muito mais a dos “passinhos”, as chamadas “danças sociais”, com coreografias executadas em grupo.

A mais famosa quadra de som era a do Vilarinho, Zona Norte de BH, conhecida pelo folclore em torno da lenda urbana do “Capeta do Vilarinho”, na qual contavam que um dançarino com patas de bode aparecia de vez em quando, assombrando os frequentadores. Havia ainda o Chiodi, na Cidade Industrial, o Pouso Forçado, no Bairro Caiçara, e outros vários, menos conhecidos, espalhados pela cidade. O que todos tinham em comum era o protagonismo dos DJs, que se apresentavam sozinhos ou em equipes, as chamadas “equipes de som”, a maioria traziam nomes com sonoridade em inglês. Era neste contexto, dos sons de quadra, que nasciam também os grupos de dança, com figurino, nomes e coreografias montadas a partir de *setlists* produzidos especialmente para eles. Muitos destes grupos se tornavam conhecidos a partir das competições que aconteciam na cidade, nos bailes, onde os vencedores muitas vezes recebiam prêmios simbólicos, com medalhas, ou até mesmo ingressos. Os DJs, que eram os verdadeiros ícones de toda essa história, ganhavam ainda mais visibilidade através das rádios, já que algumas delas mantinham programas especializados em funk, rap, house, e ter um DJ conhecido à frente era uma espécie de atestado de legitimidade.

Só Mix

O DJ Joseph, já citado nesta pesquisa, por exemplo, estava à frente no MegaMix 98, da rádio 98 FM. A Rádio Extra FM, criou o programa Extra Beat, apresentado pelo DJ Normandes e a Rádio BH FM, por sua vez, criou o programa Só Mix, veiculado todos os sábados, a partir das 16h, com uma ou duas horas de duração. A proposta era receber fitas mixadas dos DJs da cidade, e cada um teria seu *setlist* executado por cerca de 15 minutos. O termo “mixar” vem da ideia de “misturar” os sons. Entre uma música e outra o DJ realizava a famosa “passagem” que consistia em fazer a transição de uma música para outra equilibrando as batidas, de forma que elas se encontrem, o objetivo é fazer com que as pessoas na pista continuem dançando sem interrupções bruscas. Qualquer um que se dissesse DJ precisava, no mínimo, dominar essa técnica básica.

O responsável pela apresentação do programa nos últimos anos era o locutor Mardone Carlos (1960-2021), cuja voz ficou conhecida principalmente pelo programa “Good Times”, que trazia uma programação de músicas românticas com leituras de recados dos ouvintes. O Só Mix foi um programa extremamente importante para a difusão da cultura de DJs na cidade, justamente devido ao alcance da emissora de rádio, a BH FM, que integra o grupo Globo. O programa contava com a audiência dos jovens que se dirigiam aos bailes nos finais de semana, e muitos aproveitavam para gravar fitas cassetes uma vez que nem todos tinham acesso às músicas.

Neste contexto, os bailes, ou “sons” comandados pelos DJs, contribuía para o cenário desta cultura da dança e da música ligadas ao funk e ao Hip Hop em BH e isso era amplificado pelo rádio. Desta forma, o público que ia ao BH Canta e Dança era formado durante todo o ano nestes espaços. A popularidade dos programas de rádio voltados para os DJs, que sempre apoiavam o evento, contribuía para que todo o público soubesse das datas e horários, sem contar o fato de que boa parte dos DJs das quadras espalhadas pela capital e região metropolitana fazia parte da programação do evento. A BH FM foi durante anos a principal apoiadora do evento, justamente através do programa Só Mix. O DJ A Coisa foi um dos DJs mais recorrentes do programa, por se tratar de um nome destacado do cenário. Ele explica como funcionava essa parceria e como isso potencializava o BH Canta e Dança.

O Só Mix era um programa do sistema Globo de rádio e tinha em todas as cidades onde existem empresas do grupo. No Rio, por ser matriz do sistema Globo de rádio, o DJ Fernandinho que comandava o programa lá, mixou o disco (LP) Só Mix que foi febre nacional porque as músicas selecionadas conciliaram com a tendência dentre 84/85 e vendeu muito bem em MG. O primeiro DJ do programa em BH foi o João

Otávio. Os locutores desse momento eram William Jorge e depois o Bell. O BH Canta e Dança foi fundamental pra direção da rádio através do Reginaldo Gomes, diretor na ocasião, pra fortalecer a audiência e o vínculo com as equipes de som que contratavam o só mix, passou a colocar um convidado por programa.

Era João Otávio e um DJ por semana. A BH precisava ocupar os espaços que a Rádio Cultura (emissora concorrente) ocupava, na periferia onde o AM ainda imperava. Com o BH Canta e dança, a Rádio vinculou o nome do evento à promoção da rádio como se fosse um evento vinculado. Ou seja, a carona que deu certo pelas coincidências. (A COISA, DJ 2021).

O relato do DJ A Coisa traz diversos elementos. O mais importante é que, ao apoiar ao BH Canta e Dança, muitas pessoas acreditavam que se tratava de um evento promovido e realizado pela emissora de Rádio BH FM, devido a uma coincidência nos nomes, como o próprio Coisa explicitou, no entanto, para a rádio essa relação foi vantajosa porque ela ganhava marketing gratuito para um dos seus programas justamente em um espaço que concentrava o público-alvo daquela programação, para o Canta e Dança as chamadas no rádio garantiam a ampla divulgação necessária para que tantas pessoas se dirigissem até a Praça da Estação naqueles dias.

Um dos DJs mais atuantes no programa foi o DJ MC Wanderson, na época morador da antiga Vila São José, região noroeste de Belo Horizonte. Realizador de bailes funk no Jardim Alvorada e outros bairros próximos, o conheci quando iniciava meus primeiros passos na cultura Hip Hop. A presença na rádio fez com que ele se tornasse muito conhecido, se destacando entre os muitos nomes da discotecagem que atuavam naquele período, compreendido entre 1984 e meados dos anos 1990. Conversamos, por telefone, sobre o que significava ser um DJ naqueles dias, e Wanderson lembrou que era algo muito forte, pelo reconhecimento que recebiam. Ele contou sobre como foi sua participação no Só Mix, com detalhes sobre o desenvolvimento do programa ao longo dos anos, bem como a relação do projeto com o BH Canta e Dança.

Cara, o Só Mix era transmitido uma da tarde, todos os dias na BH FM, com o João Otávio. Ele não se apresentava como “DJ” era apenas João Otávio. Aí que passei a ser ouvinte do programa, ouvindo todos os dias. Com o tempo, o programa passou para os sábados, às 16h. Não lembro se o início foi no final de 1990 para 1991, ou de 1988 a 1991, mas é mais ou menos isso. Com a mudança do programa para o sábado, o Reginaldo Gomes (diretor da BH FM) abriu espaço para DJs participarem, para não ter custos para a emissora. Aí o cara mandava uma fita, e assim participavam vários DJs. No início da mudança de horário, eu procurei me informar sobre como participar. Nessa época eu tocava na Play Dance, na praça são Vicente (bairro Padre Eustáquio) e liguei para a rádio e falei com o Reginaldo, falei que era DJ e queria participar. Ele falou pra eu gravar uma fita 15 minutos, se eles gostassem eu poderia participar. Aí com o tempo a coisa cresceu e virou tipo uma competição com DJs de todas as regiões enviando fitas, tinha o Clebinho do Lindeia, o Walmir de Sabará, e cada sábado participavam quatro DJs e a galera dos bairros, que eram os ouvintes, votavam nos DJs. No final o programa ficou só o Mardone (apresentador) e o Walmir (DJ), até

acabar o por volta de 1994. Eu acho que acabou por questão financeira, porque eles faziam o programa ao vivo em vários bailes, e isso gerava festas que geravam lucros com os ingressos, então acho que resolveram restringir isso a poucas pessoas. Sobre a relação com o Canta e Dança... A maioria do público do BH Canta e Dança era do Só Mix. Belo Horizonte literalmente parava às 16h da tarde, no sábado, para ouvir o Só Mix, o que contribuía muito para o público que ia para a Praça da Estação. A BH FM foi a primeira rádio envolvida no Canta e Dança, nos últimos anos foi a Rádio Líder. (WANDERSON, 2021)

Os DJs, os bailes ou “sons” constituíam as bases da cadeia produtiva daquele mundo das artes (Becker, 2010), sendo as emissoras de rádio espaços de grande importância para a divulgação daquele cenário. Os DJs lidavam também com os custos dos discos de vinil, que era o suporte para as músicas, num tempo anterior à popularização do CD e ainda sem o formato MP3 e o *download* via internet.

As lojas de discos, mais especificamente as lojas da Galeria Praça Sete, Black White e DJ Kings, desempenhavam outro papel importante neste contexto que era o de fornecer material, discos de vinil, toca-discos, *mixers*, para os DJs. As lojas Black White trabalhavam com discos pirata, o que permitia a venda por preços muito abaixo do mercado, em valores acessíveis para os DJs que eram, em sua maioria, pertencentes às camadas sociais menos favorecidas. Não apenas por uma questão de valor, mas o espaço tornava os lançamentos acessíveis a todos, material que não chegaria às mãos dos DJs se não fosse por aquela mediação.

O documentário “O Som que vem das Ruas - Volume 3” (2017) é dedicado aos DJs de Belo Horizonte e foi realizado pelo Coletivo Família de Rua. Neste registro audiovisual, o DJ Roger Dee fala sobre o papel das lojas da Galeria Praça Sete na cultura dos DJs e como eles viabilizaram o acesso dos DJs aos discos.

Jeferson, Anderson e Sanderson eram os donos da Black White. O Anderson morava nos Estados Unidos e mandava os discos importados, para a Black White, e o Jeferson morava em São Paulo e fazia os discos pirata, ele abastecia as galerias de São Paulo (que também tinham lojas de discos) e trazia para Belo Horizonte e o Sanderson era o cara que cuidava da loja, então tinha um nos Estados Unidos, um em São Paulo e um que cuidava da loja aqui em Belo Horizonte. (DEE, 2017).

No mesmo documentário o DJ Walmir comenta:

Não fossem os discos pirata, o DJ teria morrido, cara. Porque não ia ter material pra tocar. Como é que você ia pagar 17 dólares num disco? E aí um disco pirata vinha com 6 músicas e custava, vamos colocar assim, 3 dólares, né? Então todo mundo passou a ter o material, aí que a cena de DJs cresceu. (WALMIR, 2017).

A Galeria Praça Sete, com as lojas Black White, DJ Kings e For DJ foi de fato essencial para toda uma cena. Estas mesmas lojas tornaram-se os selos/gravadoras responsáveis pelos

lançamentos dos primeiros discos dos gêneros rap e funk em Belo Horizonte, o que será detalhado no próximo capítulo da pesquisa. Mais do que um espaço para acesso aos discos, a Galeria era um espaço de encontro entre os DJs, um espaço de formação. O jornal Estado de Minas dedicou uma matéria inteira ao tema em 23 de janeiro de 1994, edição de domingo assinada pelo jornalista Walter Sebastião com o título “O gueto da *dance music* no coração de BH – Galeria reúne adeptos numa espécie de trincheira cultural”.

Mal a porta do elevador abre-se no segundo andar da galeria Praça Sete e as batidas poderosas da *dance music* já podem ser ouvidas com nitidez. Canções diferentes são tocadas ao mesmo tempo e a música está no ar. “Aqui é a galeria da música”, garante um dos frequentadores. (SEBASTIÃO, 1994).

Em outra seção da mesma matéria, intitulada “Uma babel de ritmos e estilos”, ele fala mais especificamente sobre as cenas do rap e do funk e como os estilos musicais da chamada *dance music* se dividiam entre os DJs e casas noturnas.

São os disc-jóqueis Misael (DCE da católica), David Fiuza (Upstairs) Chaminho (Hippodromo), entre outros frequentadores das lojas da galeria Praça Sete, que informam sobre a geografia da *dance-music*, a produção de estilos (house, funk, hip-hop, Bahia, Brown, Miami, Club, etc) é apresentada para dois públicos, “Zona Sul” e “Povão”, caracterizado por um referencial não muito preciso da localização das casas noturnas. Se as primeiras cobram novidades e regravações dos anos 70, por exemplo, as últimas têm o soul – “O Brown é tradição, Miami, hip hop” e “música mais dirigida à consciência e à crítica social”. (SEBASTIÃO, 1994).



Figura 13 – Jornal Estado de Minas – 23 de janeiro de 1994.

A matéria em questão, publicada em 1994, ano da 9ª edição do BH Canta e Dança, apresenta um interessante panorama da cena dos DJs naquele período, trazendo ainda nomes de algumas casas noturnas onde alguns daqueles DJs se apresentavam. Sobre a estrutura básica de formação de público/audiência do evento, o DJ é personagem central, pois é ele quem realiza o baile nos fins de semana, o próprio baile como espaço de formação daquela audiência jovem do rap e do funk. Alguns deles se tornariam também DJs, dançarinos(as) e MCs e, as lojas de disco da Galeria Praça Sete, com os discos de vinil pirata cujos preços acessíveis, permitiam que os DJs conseguissem material para a realização dos seus respectivos bailes. Um outro elemento importante foram as emissoras de rádio, dialogando com uma audiência jovem que vivenciava aquelas culturas, naquele momento, ainda emergentes no Brasil. O alcance e o sucesso do BH Canta e dança se dava, portanto, devido a estes fatores, e sua própria existência tinha como base aquele cenário cultural e social, situado naquela época específica.

Conversei com pessoas que viveram aquele período e que gostariam de trazer o BH Canta e Dança de volta. Seria outro evento, ainda que trouxesse o mesmo nome, não só devido às décadas que nos separam do evento original, mas também devido ao contexto cultural. O Hip Hop cresceu e ganhou solidez como manifestação cultural, o mesmo com o funk brasileiro que segue um caminho próprio, totalmente independente do Hip Hop, tanto na proposta estética quanto pelo público com o qual se comunica. Além disso, os bailes hoje são iniciativas pontuais não tão presentes nas periferias como eram na década de 1990, quando eram realizados praticamente em todos os bairros periféricos de Belo Horizonte e Região Metropolitana.

Os próprios DJs (e me refiro ao DJ do baile) hoje são em número bem menor, ainda que com acesso mais facilitado às músicas. Se levarmos em conta que o BH Canta e dança se caracterizava pelo encontro entre DJs de comunidades diferentes, pelo encontro destas comunidades, com jovens que frequentavam os bailes, o evento teria outra configuração. O último BH Canta e Dança, sob a chancela do MC Pelé, foi realizado em 1997, desta vez num espaço fechado e com cobranças de ingressos em um galpão chamado Estação 767, local que no final dos anos 90 foi um dos principais espaços para grandes shows na cidade. O evento foi batizado de BH Canta e Dança Centenário e chegou a organizar uma programação robusta, para vários dias. O público habituado a um evento realizado em caráter gratuito por vários anos não compareceu como o esperado, o que fez com que os organizadores encerrassem a programação antes do previsto, evitando maiores prejuízos

A tentativa de refazer o evento em 2001, pelo DJ A Coisa, não foi bem-sucedida por vários fatores, nem todos verificáveis neste momento, mas posso elencar a ausência de um apoio de comunicação (como eram as rádios), com força suficiente para levar a ideia até o público de

interesse, e, o mais importante, os bailes, que naquele momento estavam bem reduzidos em relação à década anterior. Os bailes constituíam uma rede de comunicação importante, mais do que isto, eles eram a base tanto da formação de público quanto da formação de artistas. Em seu depoimento o DJ A Coisa contextualiza o momento, embora atribua o não sucesso do evento a outros fatores que não a redução dos bailes.

O que aconteceu foi o seguinte: O nome do evento que realizamos (depois do fim do BH Canta e Dança) era Estação Canta e Dança Não podíamos utilizar o nome “BH Canta e Dança”. Antes disso, quando eles fizeram a última edição o BH Canta e Dança Centenário, realizado no centenário da cidade, foi na época em que as praças estavam passando por um processo de proibição de eventos. Tinha uma associação moradores, do bairro Floresta, da área central, esse pessoal estava com uma liminar contra a prefeitura por causa dos eventos da Praça da Estação, por causa do som alto que incomodava o pessoal da Rua Sapucaí, então na época tiveram estes problemas, por isso o BH Canta e Dança do Centenário aconteceu na Estação 767. Resolvemos fazer o Estação Canta e Dança porque a gente queria voltar com alguma coisa grande para a Praça da Estação, eram os primeiros anos da gestão do PT no município, então foi o momento em que a gente conseguiu fazer alguma coisa na Praça da Estação. Já a questão do público, do pouco público que tivemos, foi o seguinte: a própria gestão da prefeitura dificultou tanto as coisas pra gente que quando conseguimos a documentação necessária o evento já estava em cima, então não conseguimos fechar uma boa parceria com rádios, conseguimos pouca coisa com os jornais e aí foi um evento que usamos como contrapartida a doação de sangue para o Hemominas, foi ali que nasceu a ideia para o Hip Pop na Veia, em Betim (festival em que os participantes faziam doação de sangue). A questão dos bailes nos bairros não influenciou não, o que influenciou na verdade foi a demora da prefeitura para liberar a documentação para utilização da Praça. (A COISA, DJ, 2021).

No final, a história do BH Canta e Dança se encerra realmente na Praça a Estação, onde se tornou conhecido como um dos maiores eventos de dança, rap e funk do país, com uma importância social e artística que vai além de questões numéricas, como o alcance de público ou o número de artistas contemplados, mas pelo caráter simbólico de contribuir para o reconhecimento e valorização de manifestações culturais emergentes naquele momento e oriundas de jovens que se encontravam à margem dos processos de ocupação da cidade e, principalmente, muito distantes de qualquer possibilidade de legitimação midiática ou institucional sobre suas respectivas produções. Essa legitimação, importante enfatizar, veio antes das próprias redes, a exemplo do evento estudado nesta dissertação e, de uma forma geral, a legitimação que importa para o Hip Hop, seus subgêneros ou gêneros derivados dele (a exemplo do Funk Carioca) vem das pessoas que integram estes movimentos.

PROGRAMA

KIT PÉLO APRESENTA

BH CANTA e DANÇA CENTENÁRIO

ESTÁÇÃO 767

AV. DAS ANDRADAS 767 - CENTRO
CINEMA DO PARQUE MUNICIPAL

OUTUBRO
DIA 26/10 - DOMINGO - DE 10:00 A 1:00 H

NOVEMBRO
DIA 01/11 - SÁBADO - DE 12:00 A 03:00 H
DIA 02/11 - DOMINGO - DE 10:00 A 1:00 H

99.9

INGRESSOS ANTECIPADOS COM OS GRUPOS
NA BLACK WHITE - SALDA 767 - (51) 3213-4304
NA AV. ANDRADAS, 767, CENTRO

1311 222-5576

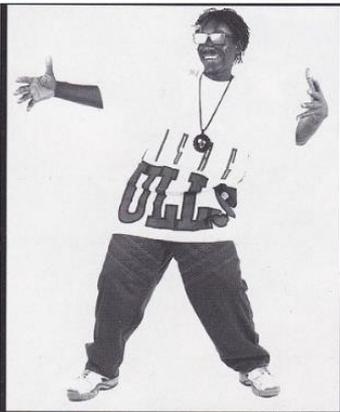
Figura 14 – Programa BH Canta e Dança Centenário

DO CENTENÁRIO
SÁBADO - 01/11

HORARIO	ARTISTA	HORARIO	ARTISTA
12:00	ABERTURA	18:59	Comédia Cult
12:12	Ação Especial	19:34	DJ Devo (Já tá no Top)
12:46	Mônica do Rap		
12:53	W O M	19:55 Trem de Doide	
13:00	Aero Street		
13:24	Convidado Especial	20:44 BLOCO DJ A COISA	
13:31	DJ Convidado	20:51 MC Junior	00:00
13:43	MC's Bê e Ted	21:01 Protocolo do Subúrbio	00:10
13:50	Grupo 315	21:15 Face Oculta	00:15
14:14	Reset Tye (Nova Lima)	21:30 DJ A Coisa	00:20
14:21	MC's Gibi		
14:28	Convidado especial	21:54 Omeriah	00:24
14:35	Denver Dance		
		22:43 BLOCO DJ JOSEPH	
14:54 Sindicato do Rap	00:27	22:55 Conquest (Juiz de Fora)	00:12
15:05 Julgamento Rap	00:27	23:09 Rodnas	00:12
15:14 DJ Blaw	00:10	23:23 Fernandinha MC	00:00
15:24 The Boys MCs	00:27	23:23 Daniela MC	00:00
15:47 Beth Mello	00:10	23:43 DJ Joseph	00:10
15:59 Arrastão Dragões do Park	00:07		
16:00 Grupo de Itauna	00:10	00:07 Thaide & DJ Hum	
16:20 Grupo de Itauna	00:10	01:06 MC Elu	00:10
16:22 DJ Carlos	00:10	01:18 The Prince of Dance	00:07
		01:27 Estado de Coma	00:07
16:56 Magnatas do Samba		01:36 Cultura Rap (Sera)	00:07
17:30 Roger People (Mariana)	00:12	01:45 Sistema Rap	00:12
18:04 Convidado Especial	00:10	01:54 Detroide Smart Dance	00:00
18:16 Andréia Oliveira	00:00	02:13 Ritmi Dance	00:00
18:35 Pim Star	00:10	02:20 MC Marcos e MC Fabrício	00:00
18:47 Mix of Dance	00:10	02:27 Electric Soul Nova Geração	00:00
		02:34 DJ Leonardo	00:00

NÃO PERCA - DIA 06 DE DEZEMBRO
NOITE DOS RITMOS NO CHIODI

Figura 15 – Programação BH Canta e Dança Centenário

BELO HORIZONTE - MG
Tony Black
MC PELÉ (foto à direita) convoca todos os rappers para o maior evento do Brasil. Inscreva já o seu Grupo de Rap ou de Dança enviando: Release, Fita Demo com 3 faixas e/ou fita de vídeo para - R. Jamil Farah, 530 - Bairro - Havaí - Belo Horizonte - MG - A/C. MC Pelé - CEP 30.570-320 - "10º BH - Canta e Dança" - Informações: (031) 374-1360.

DJ SOUND • 71

Figura 16 – Revista DJ Sound

3 FÁBRICA RITMOS

O BH Canta e Dança foi resultado de toda uma cadeia produtiva da arte que se desenhava naquele momento, nos anos 1990, e que, ao mesmo tempo, influenciou e potencializou esta mesma cadeia produtiva. Os bailes, os DJs, os artistas, os programas de rádio, as lojas de discos, tudo aquilo confluía para um cenário de produção interligada, é o que Becker (2010) chama de “Mundos da arte”, que são artes e processos artísticos interdependentes em atividades necessariamente cooperativas entre si. Deste contexto vieram também os primeiros registros fonográficos do rap e do funk em Belo Horizonte, entre os quais o LP *Fábrica Ritmos* (1992), considerado o primeiro trabalho em estúdio destes estilos musicais lançados na capital mineira. O álbum em vinil, contendo 8 faixas, foi produzido por DJ A Coisa, DJ Joseph e Marcelo, os dois últimos integrantes do grupo União Rap Funk. As canções do álbum são interpretadas pelos artistas Evandro MC, LDM, MC Ellu, MC Lili (Black Soul), Ricardo e MC Pelé, e foram gravadas e mixadas no estúdio Audio Digital, em Belo Horizonte¹⁵.

O disco mesclava as duas tendências musicais incorporadas pela juventude negra naquele momento, o Hip Hop e o Funk. Embora, ao longo das entrevistas, as versões contadas sobre a origem do LP *Fábrica Ritmos* apresentem divergências, não resta dúvida quanto ao pioneirismo deste trabalho. Lançado num período que pode ser considerado o auge do BH Canta e Dança, o início dos anos 1990, um momento de grande popularidade daqueles segmentos musicais, o disco contou com a produção e a participação de alguns artistas de destaque daquele cenário, entre eles o MC Pelé, principal protagonista do BH Canta e Dança, e seu parceiro Flávio Pereira. A partir da investigação das redes de ações em torno da produção do disco veio então a pergunta se havia alguma relação entre este disco e o próprio evento.

Entretanto, essa relação, de causa e efeito, entre o evento BH Canta e Dança e o LP *Fábrica Ritmos*, não é a questão central. O que é importante abordar aqui de fato é o surgimento

¹⁵Setlist das músicas do *Fábrica Ritmos* disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=vrmwEZ5g6rl>>Acesso em: 27/11/2021.

de um registro fonográfico naquele momento e que traduz muito do que era aquela música apresentada, naquela grande festa realizada anualmente por MC Pelé, Dulcineia do Carmo, Flávio Pereira e DJ A Coisa, entre outras pessoas envolvidas. O disco traz muito sobre aquela produção musical emergente e é um retrato daquele contexto cultural em que os bailes, os DJs, as lojas de discos e o próprio BH Canta e Dança têm papéis centrais. Mesmo que não haja um consenso nos depoimentos sobre o papel direto do evento no desenvolvimento da coletânea, a existência de um grande evento de visibilidade, realizado anualmente no Centro da cidade pode de fato ter influenciado na formação de público daqueles artistas locais, o que teria justificado o investimento financeiro necessário ao desenvolvimento da obra.

Apesar do pioneirismo evidente do LP *Fábrica Ritmos*, o disco foi negligenciado por boa parte do público ligado ao Hip Hop ao longo dos anos. O trabalho reconhecido como o primeiro LP de rap lançado em Belo Horizonte é o “Tráfico, Morte e Corrupção” (1993), do grupo Black Soul, formado em sua maioria por moradores da favela Morro do Papagaio, zona sul da cidade. De fato, o *Fábrica Ritmos* não era considerado por grande parte dos artistas da cena Hip Hop como o primeiro registro de rap por ser um álbum que misturava estilos musicais, com ritmos como *o funk melody* e o funk, na época também chamado de “melô”, que emergiam naquele momento, graças ao disco Funk Brasil lançado em 1989. Com produção do DJ Marlboro, pela gravadora Polydor, o disco Funk Brasil é considerado por muitos como um dos marcos iniciais do gênero “funk” no Brasil. , conforme relata o pesquisador Micael Herschmann (2005) em seu trabalho “O funk e o hip hop invadem a cena”.

Um dos responsáveis pela fase atual do funk, pelo processo de “nacionalização” da música, isto é, pelo surgimento de músicas cantadas em português, foi o DJ Marlboro, que em 1989 organizou e produziu o disco Funk Brasil no 1. O sucesso alcançado por essa coletânea redimensionou o mercado fonográfico nacional, abrindo caminho para que vários jovens “adquirissem voz” e saíssem do anonimato, colocando em evidência uma “realidade dura” e uma cultura do subúrbio. (HERSCHMANN, Micael, 2005 pág. 28).

É importante frisar que o funk em seus primeiros dias não era visto com bons olhos pelos defensores do Hip Hop. Aquele movimento que teve sua origem atribuída aos bailes do Rio de Janeiro era interpretado como uma espécie de pasteurização da cultura nascida nas ruas de Nova York, com algumas discussões que soavam pertinentes num primeiro momento, como as que diziam respeito à preservação dos elementos que faziam parte da cultura de rua, mas que

também demonstravam uma incompreensão do dinamismo dos fenômenos culturais, com as diversas possibilidades de reinterpretação e das inevitáveis mudanças decorrentes das trocas e recriações.

À medida, portanto, que o funk foi se nacionalizando, foi também se distanciando do referencial hip-hop. Entretanto, parte da juventude negra mais politizada permaneceu-lhe fiel. Enquanto no Rio o conteúdo, o ritmo, se traduziu num clima e em uma música mais dançante, alegre e não necessariamente politizada, em São Paulo, e dentro de alguns círculos, o hip-hop foi se afirmando como importante discurso político que tem revitalizado parte das reivindicações do movimento negro (...) Assim, ao longo da década de 90, à medida que o funk e o hip-hop se “nacionalizavam” e popularizavam – um no Rio e outro em São Paulo –, funkeiros e b-boys se distanciavam: criou-se a dicotomia entre “alienados” e “engajados” (HERSCHMANN, Micael, 2005, p. 27 e 28).

Por outro lado, o que percebemos ao longo dos anos é que o funk encontrou seu próprio caminho como cultura autônoma, com suas próprias características sonoras e comportamentais, enquanto o Hip Hop também seguiu seu caminho, ambos encontrando suas respectivas identidades nacionais, incorporando elementos da cultura local.

Pode-se dizer que, cada vez mais, o “local reinterpretava o global”; estava em andamento um intenso processo de apropriação da cultura hip-hop por parte dos consumidores cariocas que determinou similaridades mas, principalmente, diferenças entre o “funk nacional” e o hip-hop em geral, ressimbolizado no mundo inteiro (HERSCHMANN, 2005, p. 25).

O ritmo (funk), nascido da influência do *Miami Bass*, um subgênero do Hip Hop, e do *Latin Freestyle* era também chamado de “funk carioca”, como forma de diferenciar este funk brasileiro do *funk* cantado por James Brown. Embora seja uma leitura brasileira de outros ritmos, como já mencionado, a influência mais marcante para o então novo estilo musical era o *Miami Bass*, nascido na cidade de Los Angeles e marcado pelos graves da bateria eletrônica, os “batidões” que se tornaram as características mais marcantes do funk, ao lado das letras debochadas de duplo sentido, a exemplo de grupos de sucesso como o 2 Live Crew, que foram referências fundamentais. Suas músicas faziam grande sucesso nos bailes e, mesmo sem a compreensão do inglês, o público já fazia leituras, cantando refrões em português que traziam o mesmo humor e apelo sexual das versões originais.

Se o apelo à sexualidade feito por grupos como o 2 Live Crew foi tão bem recebido na cena do Rio de Janeiro, é porque já era comum entre o público parodiar as músicas e cantar em coro refrãos jocosos, geralmente com apelo sexual, desde a primeira metade da década de 1980. (NOVAES, 2020, p. 39).

Enquanto isso, São Paulo apresentava, em sua estreia fonográfica, algo mais parecido com o rap de Nova York, através da coletânea *Hip Hop Cultura de Rua* (1988). O Rio, por sua vez, marcava o nascimento do funk carioca através da afinidade com o som produzido em Los Angeles, e BH mesclava as duas tendências em seu disco de estreia, o que refletia o que eram os bailes e o próprio BH Canta e Dança em sua pluralidade, uma vez que o evento, em termos artísticos, de estética, era resultado de todo aquele cenário que se desenvolvia na capital mineira e região metropolitana.

Em seu relato, Flávio Pereira me contou sobre o que foi viver os dias em que aqueles ritmos estavam sendo descobertos e os artistas brasileiros ainda buscavam referências dentro dos estilos derivados da cultura Hip Hop:

Roger, seguinte, o Fábrica Ritmos, aquilo foi uma ilusão, a gente era muito jovem, foi uma coisa linda, cara, eu tenho um respeito com o Fábrica Ritmos... Eu tenho um respeito, um amor muito grande com as pessoas que estavam envolvidas com aquele projeto. Em primeiro lugar, foi o primeiro disco de toda a Minas Gerais, O primeiro de rap, sabe? O primeiro. Então, a gente tá falando de mais de 700 municípios. E as pessoas que triunfaram também dentro dessa linha, MC Ellu, MC Pelé, o Lili da Black Soul, esses foram os que foram mais longe, vamos dizer assim, nessa coisa moderna da época. E com o Fábrica Ritmos fizemos vários shows, foi bastante interessante, lindo esse trabalho. Pra ser sincero, a idéia foi do Joseph e do Coisa, eles é que fizeram o projeto e chamaram a gente. São coisas que naquele momento pra gente foi um presente, foi um diamante. A gente quando tá jovem tem muita ilusão, né, cara? Infelizmente essa música que a gente tava tocando é diferente com os rappers americanos quando começaram... Primeiro, a gente tava interpretando um papel que não era nosso. Mas a recepção com o povo americano, com a coisa deles, era muito grande... A mesma é o que acontece no Brasil. O movimento do samba é uma coisa monstruosa, fantástica, é uma coisa muito grande e isso é porque a gente tá com a nossa identidade. É a mesma coisa se um americano vai cantar samba, sabe? Lá ele vai ter um trabalho duro em cima. Tanto que aquela época era a época que tava começando tudo, né? Era James Brown e foram chegando as novas modas em cima, tudo, e chegou o Hip Hop e vamo seguindo, seguindo... Aquela coisa mágica, né? Então, o Fábrica Ritmos, nós trabalhamos muito duro pra levar esse trabalho, então de certa maneira nós estávamos conscientizando as pessoas que existia isso também, e isso era tudo muito novo. O pessoal acostumado a só ver as coisas na TV pelo videoclipe... Então, o Fábrica Ritmos foi um diamante. Certa vez eu critiquei, não vou citar nomes, porque algumas pessoas não vêem o Fábrica Ritmos como uma relíquia, porque pra mim é uma relíquia, é uma coisa que deve ser um patrimônio mineiro, vamos dizer assim. Porque foi uma coisa muito suada, muito trabalhada. Experiência de fazer as canções, de entrar num estúdio e mesclar... A gente tava lutando com tudo, Joseph, Coisa, os meninos, todo mundo ensaiando, aquela loucura, sabe? Tinha que pagar o estúdio. Aquela loja de discos, 'Black White' creio que ajudou também, não me lembro... Então é um processo mas a gente acreditava tanto, a gente tinha muito amor naquilo, era muito amor, cara, isso posso te garantir, por parte de todos, e muita felicidade, porra, aquilo foi lindo! Fábrica Ritmos, deveria ter o Fábrica Ritmos 2, produzido 100% em Minas Gerais, mas desta vez com essa tecnologia que a gente

tem agora na mão, deveria fazer um projeto assim, a nova geração. Tá na hora, é o momento! (PEREIRA, 2020).

Em sua fala, emocionado, Flávio Pereira evidencia sua percepção quanto ao valor do projeto, por se tratar da primeira vez que artistas mineiros dos dois estilos (rap e funk) entraram num estúdio para gravar suas canções. “Foi o primeiro disco de toda a Minas Gerais, O primeiro de rap, sabe? O primeiro. Então, a gente tá falando de mais de 700 municípios” (PEREIRA, 2020). Outro ponto que ênfase é a fala do Flávio sobre a falta de reconhecimento em relação à importância do álbum como o registro precursor do segmento em Minas Gerais. “Certa vez eu critiquei, não vou citar nomes, porque algumas pessoas não vêem o Fábrika Ritmos como uma relíquia, porque pra mim é uma relíquia, é uma coisa que deve ser um patrimônio mineiro, vamos dizer assim” (PEREIRA, 2020). As três produções, “Hip Hop Cultura de Rua” (1988/ SP), “Funk Brasil (1989/ RJ) e “Fábrika Ritmos (1992/BH) são resultados, cada uma à sua maneira, das interpretações que MCs e DJs brasileiros fizeram daquela produção de origem estadunidense que chegava ao país através dos videoclipes, filmes e discos. Portanto, vão além de “meras cópias”, são novas produções híbridas que se baseiam em um cenário cultural da diáspora negra marcado pelo hibridismo, pelo encontro entre o *sound system* jamaicano, o *soul music* norte-americano, Posteriormente o Hip Hop assimilou outros elementos sonoros, a exemplo do que aconteceu no Brasil a partir da segunda metade dos anos 1990, quando essa cultura se encontrou com outras manifestações como no encontro do rap com o samba, mas no momento inicial, do surgimento a base cultural é a partir do encontro da cultura jamaicana com o cultura afro-americana. Tal processo gerou todo um movimento da música popular negra no mundo, conforme explica Paul Gilroy.

Os componentes musicais do hip-hop são uma forma híbrida nutrida pelas relações sociais no South Bronx, onde a cultura jamaicana do *sound system* foi transplantada durante os anos de 1970 e criou novas raízes. Em conjunto com inovações tecnológicas específicas, essa cultura caribenha expulsa e reenraizada acionou um processo que iria transformar a auto-percepção da América negra e igualmente uma grande parcela da indústria da música popular. (GILROY, 1993, p. 89)

É interessante acessar este trabalho nos dias atuais e perceber como os artistas e produtores envolvidos traduziram aqueles estilos musicais a partir das suas respectivas referências, tudo ainda em sua fase inicial de descobertas, uma vez que a idéia do Hip Hop havia chegado ao Brasil há menos de uma década. O próprio funk carioca ainda estava se

definindo esteticamente e se encontrava muito distante do ritmo que conhecemos hoje, ainda não era essa batida característica que traz, em sua construção, elementos musicais dos tambores dos terreiros, das religiões afro-brasileiras. Tampouco o rap brasileiro havia encontrado a força dos versos dos trabalhos mais maduros do grupo Racionais MCs, que lançaria o álbum clássico “Raio X do Brasil” no ano seguinte, em 1993, influenciando o surgimento de vários artistas do estilo Brasil afora. Talvez este seja um dos poucos trabalhos em que, justamente devido ao momento, seja possível encontrar algo próprio da descoberta e reinvenção do rap em terras mineiras, na forma como essas músicas foram desenvolvidas, escritas e gravadas pelos artistas da primeira geração destes movimentos. Nas linhas seguintes tento analisar a sonoridade do álbum a partir das comparações com as referências que serviram de influência, não apenas os elementos musicais, mas também ao contexto social e cultural do qual aqueles trabalhos emergiam.

Sonoridades do Fábrica Ritmos

O LP Fábrica Ritmos traz oito faixas, quatro de cada lado do álbum. As músicas nos discos de vinil seguiam uma lógica de organização de modo que os trabalhos com maior potencial de alcance de público eram colocados no lado A, funcionando como uma espécie de cartão de visitas do disco, enquanto as faixas mais experimentais ou que eram vistas pelos produtores como as que possuíam menos possibilidade de agradar a maioria dos ouvintes, iam para o lado B. Com o Fábrica Ritmos não foi diferente. O LP transita entre o rap e o funk carioca, embora essas divisões ainda não estivessem tão estabelecidas para alguns artistas e para a maior parte do público mineiro naquele período. No ano em que o disco foi lançado, 1992, o funk carioca, ao lado do *Miami bass* e do *latin Freestyle*, eram os ritmos mais executados nos bailes de quadra, isso falando especificamente de Belo Horizonte, mas, de uma forma geral, o funk era um fenômeno cultural que estava em diversas periferias Brasil afora. O DJ Tobias, atuante na cena Hip Hop da cidade de Belo Horizonte desde o início dos anos 1990, relata sobre a popularidade destes estilos nos bailes realizados naquele período.

Eu comecei a frequentar os bailes, as festas, as danceterias da época, por volta de 1989-1991, eu devia ter entre 13 e 14 anos. Em 1989 e 1990 o estilo musical predominante era aquele estilo eletrônico do fim da década de 80, com nomes como Lisa Lis & Cult Jam, que se misturava com Kraftwerk, Shanna, Cynthia... Artistas de música *Freestyle*, que na época a gente chamava de *Club Music*. O Miami começou a adentrar de fato os bailes um pouquinho depois do *Latin Freestyle*. Quando os caras [os Djs] tocavam, eles tocavam meio misturado, então a gente não conseguia definir muito bem quais eram aqueles estilos (...)o Miami bass passou a ficar muito marcado pelos timbres muito graves e pesados e os scratches, as músicas tinham poucos vocais, já o

Latim Freestyle, os clubs, tinha um andamento um pouco mais definido, até mais previsível, com elementos musicais que traziam um certo peso, mas com vocais mais melódicos que inclusive naquela época, muita gente chamava de funk melody, porque a batida era mais funk, e os artistas que produziram aquelas músicas se inspiraram, por exemplo, no Planet Rock do Afrika Bambaataa, que serviu de base para várias músicas de Freestyle, eles pegavam essa batida funk, esse instrumental mais eletro, e criavam aquela batida, com uma parte harmônica que combinava mais com a melodia da música e surgiu este estilo que alguns chamam de funk melody, outros de club, e outros de latim Freestyle, enfim... Isso era muito predominante no início dos anos 90 nestes bailes, como Pouso Forçado, Esparta, Quadras do Vilarinho, Chioddi. (...) Então o Freestyle foi um estilo que predominou, e nessa época a gente tinha artistas que se destacaram, como Toni Garcia e talvez o maior ícone dessa época seja o Steve B, que emplacou vários hits, que tocam até hoje (TOBIAS, 2021).

A fala traz dados interessantes sobre a formação de uma audiência para aquela música através dos bailes. Interessante também notar a influência do Planet Rock, clássico de Afrika Bambaataa e Soul Sonic Force, sobre as bases das músicas do Latin Freestyle. Mais adiante, em seu depoimento, ele fala também da recepção do Miami Bass e de como isso influenciou na construção do funk no Brasil.

O Miami talvez tenha emplacado alguns hits, mas alguns hits que exploravam menos a participação do DJ na música, digo isso porque várias faixas do Miami trazem o DJ como a figura principal, trabalhando com os *scratches*, mas as músicas deste estilo que eram executadas nos bailes traziam uma predominância dos vocais, e a figura do DJ não era totalmente dispensada mas a participação ficava ali, mais discreta. Via de regra as faixas de *Miami Bass* que se destacavam nos bailes tinham essa característica, de trazer a batida e mais vocal. O trabalho deste estilo que mais se destacou nessa época foi o do [grupo] *2 Live Crew*, a gente tem alguns hits dele como o “*Do Wah Diddy*” que ficou conhecido no Brasil como “Melô da Mulher Feia” que, no [LP] Funk Brasil o DJ Marlboro produziu uma versão em português. Outros tempos né? Em que a não discriminação, dessa consciência, não permeava os públicos, então se permitia naquela época, naquele recorte de tempo, ter uma música chamada “Melô da Mulher Feia”, (...)” (TOBIAS, 2021).

Neste trecho o depoimento do DJ Tobias, enquanto público observador, corrobora a relação entre o Miami Bass e a “nacionalização” do estilo, que passa a ser chamado de funk carioca. E, sem uma separação muito nítida, dado o processo de amadurecimento dos estilos, não havia, nas festas, uma separação entre estes segmentos. Os DJs reuniam essas tendências musicais em seus repertórios, e isso refletiu também na programação do próprio BH Canta e Dança, no qual estes gêneros musicais estavam juntos.

As festas, como o próprio **BH Canta e Dança**, misturavam artistas que se propunham a fazer uma coisa mais na linha do funk e o pessoal do Hip Hop. Essas pessoas andavam juntas como se fossem todos componentes de um mesmo movimento, de um mesmo universo musical... E com o passar do tempo a gente viu isso se separando e, mais do que isso, criando uma distância. Hoje quando a gente vê o que é o Hip Hop a gente não percebe um diálogo tão fácil entre pessoas deste mesmo universo, e naquela época era muito comum, a gente ia pra um baile, abria uma roda para dançar break enquanto tocava melo de bêbado [exemplo de um dos sucessos do primeiro Funk Brasil]. Com o passar do tempo isso foi acabando, principalmente por parte de um

pessoal que era mais sectário, mais purista, eles achavam que aquilo não combinava com o que eles classificavam como o “Hip Hop raíz”, o Hip Hop “puro”. E com o tempo isso foi se separando, e de certa forma a coisa foi se modernizando, na medida em que os estilos musicais foram criando seus próprios nichos de produção e reverberação (TOBIAS, 2021).

Este trecho do depoimento reforça a ideia de que não havia, inicialmente, uma separação entre os segmentos. Por isso, tanto o BH Canta e Dança quanto o LP Fábrica Ritmos refletiram o que era aquele ambiente dos bailes. No caso mais específico do álbum, ele trouxe uma representação tanto do rap quanto do funk emergente naqueles dias. Sobre a organização das faixas no vinil, devido ao alto grau de popularidade do funk em 1992, os produtores optaram por organizar do lado A justamente as músicas que apresentavam essa estética, sendo elas (exatamente nessa ordem) “A Pistola do Sargento” (Evandro MC), “Decisão” (LDM), “Tira a mão de mim...” (MC Ellu) e “Melô do chuchu” (MC Lili – Black Soul). No lado B do disco estão as músicas que atendiam a recortes mais específicos. A que abre o disco é a canção “Dúvidas” do artista Ricardo, que era conhecido por suas imitações de Michael Jackson e, aparentemente, se inspirou no ídolo para a construção da sua música. As demais são “Melô do Rap”, do MC Pelé, e Rap’reciso, do Flávio Pereira, encerrando com “Melô do Missionário”, faixa instrumental assinada pelos produtores do disco.

O rap, propriamente dito, que naquele momento não era a música preferencial do público nos bailes, era representado por estas duas faixas interpretadas por Pelé e Flávio, ambos protagonistas do BH Canta e Dança. Entretanto, o funk ainda estava bem ancorado na estética do Miami Bass, que também é rap, embora com características distintas do rap produzido originalmente em Nova York. Apesar das discussões estéticas e do entendimento dos diversos agentes envolvidos (produtores, artistas, público...), o trabalho apresentado é resultante da chegada da cultura Hip Hop ao Brasil trazendo uma visão ampla das interpretações que aquelas estéticas sonoras receberam por aqui.

A faixa que abre a coletânea “Pistola do Sargento”, de Evandro MC segue certo padrão do funk carioca: letra de duplo sentido, com alguma conotação sexual e uma dose de humor na abordagem, com uma batida bem característica do *Miami Bass*. A faixa lembra muito as músicas do grupo 2 Live Crew, citado nesta pesquisa como uma das bases essenciais para o funk, e poderia muito bem ser uma das músicas dos discos Funk Brasil produzidos pelo DJ Marlboro, no Rio de Janeiro. Com uma ideia de duplo sentido ela segue o padrão dos refrões cantados nos bailes funk do Rio de Janeiro: “Ôoo, tem caô no batalhão, todos querem a pistola do sargento na mão” (Evandro MC, 1992). A batida é um misto de Miami Bass com o eletro

funk de Afrika Bambaataa e Soul Sonic Force, e este último é sampleado com o trecho “Party People” da música Planet Rock. A faixa “Decisão” (LDM) estava mais próxima do estilo que ficou conhecido por aqui como Funk Melody, conhecido originalmente como Latin Freestyle nos Estados Unidos, ritmo que consagrou nomes como Steve B e Tony Garcia, muito populares também nos bailes realizados no Brasil. Uma característica destas produções é a abordagem de temas românticos, como o término de relações amorosas, etc. “Tira a mão de mim” (MC Ellu), foi provavelmente o primeiro registro fonográfico de funk interpretado por uma cantora de funk no Brasil, como discutiremos mais adiante. Embora Regina Casé e Derci Gonçalves tenham gravado no segundo Funk Brasil (1990), elas eram duas atrizes, sem relação direta com este cenário, o que pode fazer da MC Ellu a primeira mulher desta cena a gravar uma música em estúdio. Tanto “Tira a mão de mim” quanto “Melô do Chuchu” seguem a estética sonora e lírica do funk tocado nos bailes. “Dúvidas” (Ricardo) tem inspiração nas músicas de Michael Jackson, fugindo do padrão geral do álbum. “Melô do rap” de MC Pelé, com *sampler* de Public Enemy, é a música que mais se aproxima da sonoridade dos rappers norte-americanos. Pelé apresenta uma letra que fala sobre fazer rap, sobre ser um MC, distante das denúncias sociais que marcaram o gênero: “esse é o nosso rap feito pra se cantar, esse é o nosso rap feito pra se dançar, não queremos brincadeira, nós queremos é mostrar, toda essa moçada quero ver dançar” (MC Pelé, 1992). “Rapreciso”, interpretada por Flávio Pereira, é um rap escrito por sua mãe, Dirce Pereira: “é preciso ter calma, é preciso ter fé, é preciso aceitar, é preciso lutar”. O destaque da música está no diálogo que ela propõe ao final, sampleando a bateria do grupo baiano Olodum, algo novo para o rap naquele momento, trazendo elementos da cultura afro-brasileira para uma construção musical ainda muito baseada no soul e no funk. “Melô do Missionário, que encerra o álbum, é um Miami Bass com todos os elementos do estilo, uma faixa instrumental marcada pelo graves característicos do estilo, e do Eletro Funk de Afrika Bambaataa e Soul Sonic Force.

Conversei com Flávio Pereira sobre a faixa “Rap’reciso” para entender de onde veio a ideia de construí-la daquela forma. Como Flávio, já naquela época, era um artista envolvido com outras manifestações da cultura afro-brasileira, ele levou essas influências para os produtores:

Meu irmão, é o seguinte, eu estava fazendo várias coisas ao mesmo tempo. Eu estava dando aula de dança afro, também naquela época... Tinha shows no Palácio das Artes, [sala] João Ceschiatti, [teatro] Francisco Nunes, com essa história de afro, né? Às vezes fazia alguma coisa com o Marku Ribas... Então, claro, pra você poder dançar a dança afro tinha que estar pesquisando um pouco, né? Pesquisando, buscando músicas de artistas africanos, e buscando influências, buscando as coisas do Brasil, de afro, no Brasil. Então, pô, isso tudo tá aí né? E falei: “Pô, Joseph (primeiro DJ do Hip Hop de BH e um dos produtores do disco) vamos fazer uma coisa nessa bateria aí...” porque

nessa época tava muito na moda do ‘tugdumdum’ [onomatopéia que faz referência aos tambores baianos do axé], e tava entrando o Olodum arrebatando tudo cara, então, pô, vou pegar um gancho aí, né? Então, na verdade, eu penso, não estou seguro porque também não pesquisei pra poder afirmar, mas é o primeiro disco em todo o território brasileiro que existe este ‘tugdumdum’ no meio desse ritmo, do rap, daquela época, né? Porque nem os paulistas, nem os cariocas, tampouco, nada disso... Eles estavam naquela onda bem americana mesmo e ponto. Você tá entendendo? E aí foi a minha ideia, eu tinha que colocar um afro aqui, porque eu imaginei que como eu danço afro, naquele momento eu faço uns movimentos de afro, tava pensando na música dessa maneira, né? E aí expliquei pro Joseph, falei pra ele fazer o ‘tugdumdum’ ele foi mandou bala no negócio e fez. Então a tentativa da autenticidade, né? Tanto que eu nem tinha tanta consciência... tinha consciência do que eu estava fazendo naquele momento, mas agora a quantidade de informação que eu tenho agora, é muito diferente. E em cima tinha muito amor naquele trabalho, tanto que era a letra da minha mãe, ela quem fez a letra. O Rapreciso pra mim é uma oração. (PEREIRA, 2020).

Uma das características do rap, desde a sua origem, é a criação a partir de obras pré-existentes, através do sampler ou mesmo de criações que emulassem músicas já conhecidas pelo público, como foi o caso de Rappers Delight, do Sugarhill Gang, que fizeram uma nova música simplesmente tocando os acordes de Good Times, do grupo Chic. Nascido a partir da relação Jamaica com o Bronx, através do DJ Kool Herc, o rap surge do diálogo intercultural da diáspora negra. O Fábrica Ritmos apresenta leituras daqueles estilos musicais a partir das referências dos DJs e MCs de Belo Horizonte, como no caso da faixa cantada por Flávio Pereira. A música nascida de um contexto tido como “periférico” ganha contornos que transcendem os territórios de origem, mesclando-se e criando novas possibilidades, conforme argumenta Stuart Hall.

A proliferação e a disseminação de novas formas musicais híbridas e sincréticas não pode mais ser apreendida pelo modelo centro/ periferia ou baseada simplesmente em uma noção nostálgica e exótica de recuperação de ritmos antigos. É a história da produção da cultura, de músicas novas e inteiramente modernas da diáspora – é claro aproveitando-se dos materiais e formas de muitas tradições musicais fragmentadas. (HALL, 2003, p.42).

A fala de Hall sintetiza o ponto principal deste capítulo que é o processo pelo qual artistas brasileiros criaram a partir das influências norte-americanas, incorporando também, obviamente, muito da bagagem cultural local. E é este o contexto do Fábrica Ritmos. O LP traduzia o que era realmente o cenário musical formado por artistas que, naquele momento, estavam aprendendo sobre o Hip Hop e absorvendo também outras influências, que vinham de outros espaços, como o próprio funk e o Latin Freestyle. Tratava-se de um retrato muito mais fiel daquele cenário de bailes, do que seria um eventual disco de rap. Como dito anteriormente, BH optou por um caminho híbrido no qual as duas tendências musicais (do funk e do Hip Hop) dialogavam e dividiam espaço. Hoje é possível separar esteticamente o rap e o funk, uma vez

que ambos os estilos seguiram caminhos distintos e o funk amadureceu de tal forma que se tornou um estilo brasileiro, o funk carioca, distante do estilo norte-americano que o inspirou. Mas naqueles dias essa divisão não era tão nítida, conforme relatado no texto “Do baile da Vilarinho ao cavaco do Delano: uma história do funk mineiro” publicado no site do Kondzilla, um dos principais produtores audiovisuais do funk no Brasil:

O álbum “Fábrica Ritmos” foi o primeiro disco a apresentar os MCs belo-horizontinos em um momento em que rap e funk eram tão próximos que se confundiam. “Não era um disco especificamente de funk, mas refletia essa época. Tinha miami, tinha house, tinha hip-hop. Tinha de tudo no disco. A gente achava que fazer um disco mais abrangente seria mais legal, uma música que agradasse a gregos e a troianos”, explica DJ Joseph, um dos produtores. “Foi um disco que marcou época, com certeza. Mas esse lance de fazer vários estilos no mesmo disco foi um equívoco nosso. (ALBUQUERQUE, 2017).

A fala do DJ Joseph sobre considerar “um equívoco” a mistura de estilos no Fábrika Ritmos pode ser atribuída à não aceitação do álbum por parte das pessoas envolvidas com a cena Hip Hop naquela época, o que prejudicou inclusive o reconhecimento da importância deste disco para o movimento, posteriormente. O trecho em questão evidencia o quanto esses estilos musicais estavam próximos na vivência dos jovens que frequentavam os bailes realizados nas quadras esportivas dos bairros, durante os fins de semana, não havendo, portanto, separação entre os universos simbólicos, a não ser entre as poucas pessoas que possuíam conhecimento mais aprofundado sobre a cultura Hip Hop e traziam uma militância também estética, como no caso dos dançarinos da Break Crazy, que pela vivência e pesquisa tinham a cultura praticada no Bronx como o grande referencial, entendendo os quatro elementos artísticos que compõe o movimento cultural iniciado pelo DJ Kool Herc em 1973. Para a maior parte dos jovens, no entanto, nada disso era claro, tudo que havia para os demais era o baile nos fins de semana, o DJ reconhecido como o grande maestro da noite apresentando lançamentos de artistas que passavam por uma série de estilos que, para muitos, traduziam uma mesma linguagem. Estas percepções vêm da minha própria vivência enquanto adolescente frequentador do baile realizado no Jardim Alvorada, nos anos 1990, as pessoas não sabiam do que se tratava aquele caldeirão cultural, muito menos que se tratava de um conjunto de culturas. O que havia em comum de fato é que em todas elas, do Hip Hop ao funk carioca e à *house music*, havia a predominância da batida eletrônica, do sampler, e a presença do DJ que animava a cultura dos bailes. O disco, assim como o próprio BH Canta e Dança, traduzia, e muito bem, essa realidade das festas realizadas nas periferias de Belo Horizonte, de toda uma cena artística ainda em construção naquele momento.

Importante enfatizar que, no disco em questão, as diferenças estéticas entre os dois estilos musicais (rap e funk) ainda eram muito tênues, tanto pelo fato de naquele período ambos os estilos estarem desenvolvendo suas próprias linguagens, quanto pelas próprias similaridades entre aqueles artistas, contemporâneos que vivenciaram uma mesma cena, com as mesmas referências artísticas. O rap e o funk estavam ali, lado a lado:

Mas o fato é que, no disco “Fábrica Ritmos”, esta distinção ainda não se manifesta. O modo de usar a voz, a métrica das frases, e a temática abordada pelos MCs eram muito parecidas. A estética dos *beats* também possui uma certa unidade, uma vez que foram produzidas por uma dupla de produtores, que compartilhou os mesmos equipamentos (samplers, sequenciadores e baterias eletrônicas). Embora a maioria dos informantes consultados durante a pesquisa [Geração Boom Bap: Sampling e Produção Musical de Rap em Belo Horizonte] estejam mais ligados à vertente do rap, vários deles afirmaram considerar o álbum “Fábrica Ritmos” como o primeiro disco de rap produzido e lançado em Belo Horizonte. (TEIXEIRA, 2018).

O primeiro passo rumo a uma história fonográfica que só ganharia reconhecimento muitos anos depois foi dado com o lançamento deste disco. Entender como ele foi viabilizado é uma forma de compreender como se dava o acesso à produção musical naqueles dias, assim como a escassez de recursos para o desenvolvimento daqueles trabalhos, num tempo em que existiam poucos estúdios na cidade, nenhum deles com familiaridade no processo de produção de gêneros musicais como o rap e o funk.

O primeiro disco

A coletânea *Fábrica Ritmos* foi lançada em 1992, época em que o BH Canta e Dança já estava consolidado, e reuniu artistas de destaque do evento. Estes, entre outros fatores, me levaram a investigar nesta pesquisa se havia ou não relação entre o festival e a primeira experiência fonográfica dos artistas do rap e do funk em BH. Conversei com algumas pessoas que tiveram participação nestes processos. Mesmo com visões muito divergentes umas das outras, com percepções muito particulares, os depoimentos constroem um panorama interessante do período, demonstrando os anseios e perspectivas daqueles jovens, naquele momento.

O mais importante foi perceber que, assim como o evento que é o centro desta pesquisa, o LP é um retrato muito interessante do cenário que se desenvolvia naquele período em que aqueles elementos culturais ainda estavam se consolidando, embora já demonstrassem muita potência cultural. As coincidências, que incluíam a participação de artistas da programação do

BH Canta e Dança no álbum, indicavam que havia uma conexão. Perguntei à Dulcineia do Carmo se existia essa relação do disco com o festival, ao que ela respondeu:

Sim, foi inclusive um patrocínio que o Pelé conseguiu na época com algumas gravadoras e foi feita uma coletânea dos participantes do BH Canta e Dança, que fizeram a gravação do disco. Foi logo no início, se eu não me engano, que a gente tinha o sonho de toda a edição (do BH Canta e Dança) fazer um disco, na época era LP, né? Mas a gente só conseguiu fazer um, porque era caro e foi este patrocínio que juntou uma quantidade de gente que ajudou, a gente também ajudou a pagar estúdio. Minhas filhas eram super pequenas, elas tinham 3 ou 4 anos, isso tem muitos anos, elas estão com 30 agora... A gente foi pro estúdio gravar e elas foram juntas. Foi uma força tarefa... E a gente achava tão fácil fazer cultura naquela época, achava tão divertido, e sem dinheiro, sem essa expertise que as pessoas têm em relação a fazer um movimento. A gente acordava de manhã e falava: 'é hoje, vamos fazer e pronto', 'ah vamos fazer um disco? Vamos!' E as coisas iam acontecendo. (CARMO, 2020).

Além da relação do BH Canta e Dança com o disco, Dulcineia do Carmo trouxe informações importantes sobre como Pelé se articulava junto a diversos parceiros para articular o evento. Sobre a construção do Fábrica Ritmos ela traz elementos que indicam que de fato houve uma mobilização dos organizadores do evento para a criação de uma coletânea com artistas participantes. Essa informação já conectava os dois trabalhos, sendo um resultado do outro. Diante dessa informação fui em busca das pessoas envolvidas diretamente com a criação daqueles trabalhos. A produção do disco ficou a cargo do DJ Joseph, Marcelinho, ambos integrantes do União Rap Funk, e do DJ A Coisa. Ao conversar com eles, soube que nenhum dos três jamais havia entrado em um estúdio antes da gravação do LP, mas Joseph e Marcelo já possuíam experiência com a criação de instrumentais para o grupo União Rap Funk, do qual ambos faziam parte. Em entrevista¹⁶, o DJ Joseph conta como se aproximou da produção, como viu nascer o projeto:

Sobre o Fábrica Ritmos eu só consigo contar uma parte da história, né, porque é uma história muito legal. Resumindo, foi o seguinte: tinha o BH Canta e dança e as pessoas que a gente achava que estavam se destacando mais no mercado, e um pouco pela amizade também, que era o Flávio Pereira, o Lili, o Evandro, a MC Ellu, o Ricardo,

¹⁶ Entrevista realizada via WhatsApp nos dias 2 e 3 de maio de 2020.

que fazia apresentações imitando o Michael Jackson, então tinha essa galera. O Coisa [DJ ACoisa, um dos principais nomes da cena] tinha ido lá em cima na Rádio 98 [emissora FM de rádio situada no alto do Aglomerado da Serra, ponto alto da cidade de Belo Horizonte, por isso o 'lá em cima'], porque ele havia comprado uma bateria eletrônica e um *sampler* Roland e ele não sabia mexer, e queria uma consultoria nossa, pra gente ensinar pra ele como é que ia fazer e a gente também não sabia, a gente sabia zero sobre esses aparelhos aí... Então a ideia era a gente aprender como poderíamos mexer nos aparelhos e com isso ensinar ao Coisa. Então, quando a gente desceu lá da rádio, a gente desceu a pé, passando ali em frente ao Instituto de Educação, descendo a Afonso Pena ali e veio a ideia, já que precisávamos aprender, da gente aprender a produzir fazendo alguma coisa... Pra sair um fruto daquilo ali, já que estávamos eu, Marcelo e o Coisa. O Coisa tinha o [grupo] Protocolo do Subúrbio, mas aquela ideia não tinha o Protocolo do Subúrbio, era o só o DJ A Coisa, então resolvemos fazer um disco que fosse o resultado deste aprendizado. Foi aí que pintou a ideia de fazer um disco que se chamasse “Fábrica Ritmos”. A ideia do nome foi minha, porque tinha o [grupo de rap norte-americano] C&C Music Factory, que é “fábrica de música” então eu tive essa ideia de fazer o “Fábrica de Ritmos”, eu tirei o ‘de’ porque eu achei o Fábrica Ritmos mais sonoro e tal. E a gente resolveu fazer esse disco. Aí o equipamento do Coisa veio aqui pra casa, Marcelinho [integrante do União Rap Funk e um dos produtores da Fábrica Ritmos] morava aqui do meu lado, e a gente aprendeu, foi aprendendo no dia a dia a mexer com o equipamento aqui em casa e automaticamente começou a sair as músicas, e aí depois a gente pegou o equipamento e levamos para a casa do Coisa e acabamos de fazer o restante lá. Mas foi um disco que pintou do aprender a mexer com o equipamento que o Coisa tinha acabado de adquirir e com isso a gente aproveitar e fazer um disco que abrangesse todo mundo... vários estilos, né? Eu lembro que a ideia era fazer com cada grupo um estilo diferente e fazer uma miscelânea daquilo tudo ali e foi o disco que saiu. (JOSEPH, 2020, grifo nosso).

A fala do DJ Joseph revela o quanto aquela experiência foi importante para o rap e para o funk que nasciam na capital mineira naquele momento. Aquele primeiro registro fonográfico foi essencial para que o próprio Joseph e o DJ A Coisa se firmassem como referências da produção musical ligadas aos dois estilos. O disco foi bem recebido e havia a expectativa de uma continuidade, o que acabou não acontecendo. Perguntei a ele porque o projeto não teve continuidade e ele respondeu:

Porque não teve o Fábrica Ritmos 2? Foi o seguinte, quando ficou pronto o disco, a gente tinha algumas reuniões com a galera toda que tava participando e tal, e logicamente que a ideia era ter outros discos com outras participações... muita gente, né? Naquela época, o BH Canta e Dança reunia muita gente, muita gente boa, querendo também participar. Quando o disco ficou pronto e os amigos tavam todos dando moral e querendo fazer show - tinha o Disco Show no bairro São Paulo, Stop Listes tava no Vilarinho, os Djs do Chiodi também eram meus amigos, o dono do Chiodi, eram meus amigos, eu tinha feito muitas festas lá - e todo mundo divulgando as músicas, tocando as músicas e preparando pra rolar o show. Aí a gente estabeleceu na época um preço de show que era, vamos supor, 1000 reais. Era assim, a gente dividia pela quantidade de grupos, então se eram nove grupos aí a gente dividia pela quantidade de grupos e a pessoa que vendeu o show ganhava uma parte. Fizemos vários shows, fizemos lá no Jaqueline, no Bairro São Paulo... Nossa! No Bairro São Paulo a gente arreventou! E aí, eu trabalhava na 98, tinha o MegaMix [primeiro programa de rap da história de BH], e o meu chefe, Marco Aurélio, me deu uma mídia cheia que significava que eu teria 5 inserções da divulgação de uma festa durante uma semana, e isso era caríssimo. Aí eu peguei esse valor, que eu tinha, e negocieei com o

Chiodi [baile realizado no Cidade Industrial]. A gente tinha um preço que era mil reais o cachê, certo? Supondo... Porque nem lembro se naquela época a moeda era o Real. Aí eu combinei com o Marquim do Chiodi e falei que eu tinha uma mídia cheia na Rádio 98 FM, eram cinco chamadas por dia, na programação do Rádio, de segunda até sábado, que era o dia da festa, era uma mídia forte, expressiva que eu tinha ganho, não era o Fábrica Ritmos que tinha ganho, o DJ Joseph que tinha ganho. Então, eu combinei com o pessoal do Chiodi, negociei com eles meio a meio a bilheteria, em troca das chamadas no rádio. Ele topou comigo, fazer pelo percentual. Como eu negocieei por 50%, quando acabou a festa eu chamei a galera no camarim, paguei todo mundo a sua parte do cachê, foi todo mundo embora e eu fiquei lá acertando o percentual da minha parte da bilheteria. E isso causou uma revolta, de alguns participantes do grupo, porque eles achavam que tinha que ter pego a bilheteria e dividido pra todo mundo, e eu falei 'não galera, eu negocieei com o Marquinho, foi a mídia que ganhei na 98, então se eu tivesse negociado com vocês um show por bilheteria, se der todo mundo leva mas não der ninguém leva nada, aí eu teria que dividir, mas como foi uma negociação particular, porque eu tinha a mídia cheia, que valia muita grana, então eu ganhei o dinheiro nessa negociação...', mas o pessoal achou que eu deveria ter pego a minha parte da bilheteria e dividir pra todos. Aí teve uma reunião na Galeria Praça Sete, todo mundo muito revoltado comigo, aí eu falei: 'se alguém conseguir combinar uma bilheteria que acha que vai dar uma grana alta e depois ele chegar e pagar pra cada um a sua parte do cachê, eu não vejo problema nenhum não'. E por causa disso o pessoal não quis mais que eu fechasse shows, então eu falei 'paro de fechar shows, vou deixar só pra vocês fazerem, pra evitar esse tipo de coisa, então eu paro de fechar os shows e vou deixar só vocês fecharem. Eu vou abrir mão, inclusive do meu percentual, já que a minha parte é só se eu fechar show e como não estarei mais fechando shows, vai ficar até melhor pra dividir entre vocês'. E a partir dali eu não fechei mais shows, e não houve mais, porque todos os shows que a gente fez naquela época do lançamento do disco, quem fechou fui eu. Aí o pessoal do Protocolo do Subúrbio já tava meio chateado porque o Coisa era do Protocolo e o Fábrica Ritmos não incluía o grupo nas decisões, aí o Coisa optou por não dar sequência e continuar só com o Protocolo do Subúrbio. A partir dali eu e Marcelinho resolvemos montar o estúdio e a gente passou a ter o estúdio Jingles, que foi de onde a gente fez a produção tanto do LP União Rap Funk, quanto do LP Mix, Remix e Megamix, e o LP Mega Mix 98. E passaram também a sair LPs com produção do DJ a Coisa porque ele já tinha pego a manha de fazer a produção no equipamento e aí ele tocou a produção por conta própria. Essa foi a história, esse foi o meu lado da história. (JOSEPH, 2020, grifo nosso).

Interessante notar como o processo de construção do Fábrica Ritmos foi importante para o aprendizado dos envolvidos como produtores musicais, os primeiros do rap e do funk em Belo Horizonte. A fala de Joseph descreve um processo que foi enriquecedor para o desenvolvimento destes estilos musicais em BH. Apesar dos bons resultados para os artistas participantes, o disco não teve uma sequência, embora tenha deixado sementes valiosas.

Com relação a ter outros discos, o Coisa fez outros discos, não com o nome Fábrica Ritmos, porque a gente não continuou juntos, Marcelinho, Coisa e Joseph, não estavam mais juntos, então não tinha como pegar e colocar o mesmo nome. Eu não tinha como pegar o mesmo nome e, provavelmente, o Coisa também não quis utilizar o mesmo nome. Mas ele lançou outros discos aí, de coletâneas com vários artistas, CDs, naquela época já estavam chegando os CDs, não tiveram outros discos (com o mesmo nome) por isso.

A grana pra produzir o disco quem bancou foi Jefferson da Black White, ele financiou a parte do estúdio e a venda dos discos. Foi tudo dele.

Eu não consigo me lembrar porque o Coisa não vendeu nenhum show, e o Pelé principalmente, que era muito conceituado na época. Que eu me lembre ele não fechou nenhum show, não lembro porquê. O Fábrika Ritmos foi o pontapé inicial, foi o agente catalisador pra cada grupo, pro pessoal que produz aqui em Belo Horizonte falar ‘é possível!’. A gente meteu a cara, eu nunca tinha trabalhado dentro de estúdio de produção de disco, dentro da parte da produção musical, a gente fazia algo com a bateria eletrônica lá no bairro Aarão Reis, e era só, então a gente encarou masterização, mixagem, conexão midi pra fazer a música funcionar, compressão, que eu nunca tinha trabalhado. O cara do estúdio tinha todo o *know how*, mas nem ele sabia como a gente ia fazer, então metemos a cara lá e conseguimos, né? E dali pra frente todo mundo falou ‘vamos nessa, né?’. Eu acho que o Jeferson e o pessoal da Black White foi meio devagar com relação a isso, né, eles poderiam ter sido os mentores de muitos projetos em Belo Horizonte mas, mesmo com as dificuldades, cada um foi se virando e acabou saindo muitos projetos por aí. (JOSEPH, 2020).

Este primeiro passo dado através do lançamento do LP contribuiu, conforme o próprio Joseph relata, para que outros projetos fossem realizados com artistas locais, embora poucos. A Black White, rede de lojas situadas na Galeria Praça Sete, Centro de Belo Horizonte, tornara-se também uma espécie de gravadora, após a experiência com o Fábrika Ritmos, o que abria a possibilidade de outros vários lançamentos, dado o número expressivo de artistas na cidade. No entanto vieram apenas mais quatro trabalhos: os LPS “Tráfico Morte e Corrupção” (Black Soul – 1993), “Efeito Moral” (Black Soul 1995), “Seja Mais Um” (Retrato Radical -1995) e “Alo Dee Jay” (União Rap Funk – 1995). O alto custo da produção dos discos pode ter sido um dos fatores que fizeram com que a Black White não desse sequência a outros álbuns de artistas locais, ao invés disso eles se dedicaram a reprodução pirata de discos de artistas já consagrados no mercado norte-americano e brasileiro e que já possuíam procura garantida, sem a necessidade de investimento em estúdios e marketing.

Paulo Soares, o DJ a Coisa, relata do seu ponto de vista, como aconteceu a construção deste que foi o primeiro disco de rap e funk de Belo Horizonte. Ele é categórico ao afirmar que o LP não tinha nenhuma relação com o festival BH Canta e Dança, a não ser o fato de trazer, entre os artistas participantes, pessoas que estavam à frente do evento:

Eu fui nos primeiros BH Canta e Dança, de 84 e 85, na Praça da Savassi. Eu fui assistir, mas eu comecei a participar a partir de 86, íamos eu e o DJ Walmir, e gente se inscrevia em nome da equipe de som Somioni, do bairro Santa Inês, na ocasião. Passei a fazer parte do staff do Canta e Dança de 87 a 89, eu fazia parte do staff de seleção dos grupos de dança e a partir de 95 o Pelé me colocou na parte de seleção musical. Sobre o Fábrika Ritmos, eu tinha ouvido no programa do Joseph, Megamix, na rádio Liberdade, ele apresentando a Noite do Rap, que ele fazia na DupSom. Então, numa das edições, das muitas que ele apresentava na Liberdade, ele disse a frase: ‘nós vamos fazer um disco, o nosso disco de rap’ e aí, dessa frase, eu comecei a correr atrás para ver a possibilidade do Protocolo do Subúrbio [grupo de rap do qual Coisa fazia parte] participar, do primeiro disco de rap (de BH) até então, que ele tinha anunciado na rádio Liberdade. Coincidentemente, ele fez a fala, mas não tinha uma previsão, ele disse aquilo no sentido do sonho, mas não tinha nada concreto. Aí, quando pintou a

oportunidade de produzir o disco em Belo Horizonte, a gente foi chamado pelo Jeferson porque eram as duas pessoas que tinham equipamentos de produção na ocasião... O Joseph já produzia as coisas dele com o União Rap Funk como eu também já tinha as coisas pra produzir com o Protocolo do Subúrbio, então a gente juntou as duas estruturas, e como a minha estrutura era melhor, então optamos por fazer o disco lá na minha casa. O contexto foi de pegarmos os grupos que estavam em evidência naquela época: o Pelé, o Flávio Pereira, todo mundo já conhecia porque todos os encontros que o Joseph fazia lá nos eventos dele, eles estavam, e o Ricardo estava surgindo com essas coisas de Michael Jackson que ele já fazia, então ele fazia coisas imitando aquele timbre de voz (do Michael Jackson). Black Soul e Evandro MC vieram da relação de amizade que a gente já tinha, o Evandro é o cara mais antigo do rap que eu conheço, foi o primeiro que eu vi fazer alguma coisa de protesto. Daí produzimos o disco e fomos lá para o estúdio Audio Digital, ali no [bairro] Floresta, do falecido Sérgio, e quem foi o nosso técnico foi o Paulo Horta, que foi baixista das principais bandas de rock da década de 80 em BH, era um camarada que tinha um conhecimento técnico muito foda e ajudou a gente na captação do áudio e mixagem, e as matrizes eram feitas em date [fita]. (A COISA, 2020)

Na avaliação de Paulo Soares, o DJ A Coisa, o Fábrica Ritmos e o BH Canta e Dança coincidem no mesmo momento, mas sem nenhuma relação de causa e efeito:

Foi uma coincidência de momento, o BH Canta e Dança acontecia somente uma vez por ano, entendeu? E, naquela época, os bairros de Belo Horizonte tinham muita festa de rua, muita barraquinha ainda, tinha muita quadra [quadras esportivas onde aconteciam os bailes], entendeu? Então, os caras promoviam muitos encontros, muitos eventos, então essas pessoas que estavam ali participavam constantemente da cena cultural daquele momento em Belo Horizonte. O Pelé, com o “Melô do Rap” [música que o artista gravou na coletânea Fábrica Ritmos] já vinha de uma história que aconteceu entre as festas que o Joseph fazia e o início, não o início do BH Canta e Dança, porque o Canta e Dança começa antes dessa febre do rap assim e tal... Mas ele se beneficiou muito dessa transição, das festas do Joseph mais a criação do BH Canta e Dança. Não necessariamente o Canta e Dança influenciou na criação do disco. A MC Ellu era uma carioca que tava sempre fazendo atividades nos bairros de Belo Horizonte, e aí no BH Canta e dança foi uma explosão. Quando ela chega lá a música dela já estava meio que circulando no meio. “Melô do Rap” do Pelé também estava circulando no meio do BH Canta e Dança, mas foi nas festas do Joseph que ela aconteceu... Já o Evandro MC e o Black Soul, até a chegada deles no Fábrica Ritmos eles não haviam participado do BH Canta e Dança ainda. Nascidos no BH Canta e Dança, eram o Pelé, que promovia, o Flávio Pereira que fazia parte da equipe de produção, o Ricardo porque estava em alta com o cover do Michael Jackson, e o sonho dele era cantar também, essas pessoas estavam muito mais próximas do BH Canta e Dança que os demais. O BH Canta e Dança foi importante pra produção dos discos, porque para a Black White [loja de discos de rap e Funk da Galeria Praça 7], que foi a patrocinadora, lembrando que o Fábrica Ritmos não é uma prensagem pirata [Coisa enfatiza isso, pelo fato de a Black White ser conhecida também como um espaço de prensagem de discos pirata de vinil] se eu não me engano o disco foi prensado pela Sony, nas antigas prensas da CBS. Mas o BH Canta e Dança era uma vitrine para que esse mercado facilitasse a circulação dos artistas que gravavam e produziam naquela época. Então, produzir um disco onde os protagonistas estavam constantemente no BH Canta e Dança, com exceção do Black Soul e do Evandro MC, era importante pra Black White naquele momento. O Jeferson (proprietário da Black White) achou que fazer o disco aqui com pessoas que já tinham o equipamento seria mais barato que produzir com alguém de fora. Daí nos procurou porque tínhamos equipamento e ambos tínhamos programas de rádio. Sobre a bateria, eletrônica que comprei, a minha vinha com um manual básico, como o Joseph já tinha uma bateria eletrônica parecida, ele fez o papel de facilitador, como ele já tinha primeiro, aí a gente foi mexer pra chegar ao conhecimento por um caminho menos doloroso. O BH Canta e Dança era a

maior vitrine para todo mundo que cantava ou dançava naquele momento, e não apenas a nível municipal, mas a nível nacional também, já que vários grupos de renome nacional vinham se apresentar aqui, depois São Paulo saiu na frente e BH acabou esquecida. (A COISA, DJ, 2020).

Em seu relato, o DJ A Coisa traz informações importantes sobre como funcionou aquela cadeia produtiva, envolvendo as lojas, a Black White enquanto gravadora e distribuidora e o BH Canta e Dança como um espaço necessário para a exposição de toda aquela produção que se iniciava. Ele ainda compara os cenários de São Paulo e Belo Horizonte, e lamenta o fato de a cena local não ter alcançado o devido reconhecimento mesmo com o surgimento de vários artistas, tanto do rap quanto do funk, que se apresentavam não apenas no BH Canta e Dança, mas em diversos bailes espalhados pela capital mineira. De fato, São Paulo tornou-se uma referência nacional para o rap, com nomes como Thaíde e DJ Hum, Racionais e DMN, Brasília com artistas como GOG e Câmbio Negro, e o Rio de Janeiro, por sua vez, fomentava o nascimento de uma música eletrônica de origem brasileira, o Funk Carioca.

Belo Horizonte teve um papel bem peculiar neste contexto, com uma cena Hip Hop forte e atuante e uma proliferação de bailes por praticamente todos os bairros da periferia da cidade, o que lhe garantia um ambiente propício para o desenvolvimento destas cenas (rap e funk), como de fato aconteceu, mas sem ganhar reconhecimento nacional. Os fatores que contribuíram para essa quase ausência de visibilidade são diversos e demandariam um esforço de pesquisa e análise mais aprofundadas, mas o alto custo para gravação e distribuição de álbuns naquele período, mais inacessíveis ainda para os artistas destes segmentos, principalmente no contexto mineiro, são pontos que devem ser considerados.

Conforme abordado neste capítulo, foram poucos os discos mineiros produzidos naquele período, um total de cinco trabalhos, todos lançados pelo selo Black White Discos/ DJ Kings, que eram as próprias lojas da Galeria Praça Sete, a produção executiva e a distribuição se concentravam em um único lugar, bem no chamado “coração da cidade”. A pouca reverberação não reduz, de maneira alguma, a importância dos trabalhos lançados, que traziam uma identidade sonora (ou identidades) com diferenças nítidas em relação às produções de São Paulo e do Rio de Janeiro. A coletânea Fábrica Ritmos trouxe leituras locais de ambos os estilos, rap e funk, abrindo espaço para lançamentos de três discos de rap e um disco de funk, lançados em vinil naquela primeira metade da década de 1990.

O rap produzido no Brasil e o funk carioca são releituras de elementos culturais nascidos em outro território, mais precisamente no Bronx, e mesmo em Nova York, essas músicas se originaram a partir de recortes de outras sonoridades, portanto também releituras. BH, assim

como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e outras cidades, reproduziram essas músicas a partir de referências culturais muito particulares, resultando em formas e abordagens muito distintas entre si, ainda que todos “imitassem” a mesma matriz. Ao tratar da Teoria Imitativa nas artes, Arthur Danto defende que as interpretações, mesmo as tentativas de cópias, resultam em novas obras, ainda que fortemente inspiradas em trabalhos específicos, reforçando que “não são imitações, mas novas entidades”. (DANTO, 1997).

Ainda sobre a primeira releitura mineira destes ritmos originários dos guetos norte-americanos, o LP *Fábrica Ritmos*, seu processo de criação envolve uma série de atores, direta e indiretamente, e nisso não há uma leitura linear ou única, como nunca há, na verdade, são vivências e interpretações diferentes do mesmo fato. Cada uma das pessoas envolvidas com a produção do *Fábrica Ritmos* apresenta uma versão para a concepção da coletânea, e o dissenso revela o quanto as percepções acerca do mesmo processo são diversas. Mais importante do que determinar o grau de relação do BH Canta e Dança com a produção do LP é compreender como se deu a construção deste que foi o primeiro registro fonográfico do rap e do funk em Belo Horizonte, bem como os recursos utilizados e a estética musical.

Elu Magalhães Carvalho, a MC Ellu, foi a única mulher a participar da coletânea. A gravação da música “Tira a mão de mim”, no LP *fábrica Ritmos*, a coloca entre as primeiras mulheres no Brasil a gravar um funk, no caso o chamado funk carioca, estilo musical cujo mito de origem remonta a 1989, na primeira edição do LP *Funk Brasil*, que reunia artistas como Ademir Lemos, Cidinho Cambalhota e outros envolvidos com a promoção e realização dos bailes no Rio de Janeiro. A compilação organizada e produzida pelo DJ Marlboro tinha o objetivo de fazer músicas em português que tivessem o mesmo apelo dançante das músicas norte-americanas que tocavam nas festas. A partir dessa premissa, eles fizeram versões de músicas reconhecidas pelo público dos bailes, a exemplo das canções do grupo californiano *2 Live Crew*, com suas letras carregadas de duplo sentido e temas sexuais. Em entrevista realizada para a Web série “Funk Brasil Entrevista” no canal do Mídia Ninja, o DJ Marlboro relata como se deu este processo de “nacionalização” do funk a partir do estilo musical chamado *Miami Bass*.

Ainda não tinha o nome de *Miami Bass* Aquele Hip Hop que era feito em Miami, que era mais acelerado, ele tinha mais latinidade, ele tinha um gravão, que era muito similar ao grave do surdo do nosso samba feito no Brasil, então ele teve uma aceitação muito grande de cara. Foi uma coisa que tocava no meio das outras músicas, e ela se destacava pelo grave (...) esse som que chegou ao Brasil, mais acelerado, que não era o Hip Hop que a gente conhecia, era uma música nova, ele entrou dentro dos funks (bailes) tocando naturalmente. E porque não chamávamos de *Miami Bass* Porque *Miami Bass* é um nome que veio depois, quando este Hip Hop que veio de Miami atravessou o Atlântico, aí o Atlântico que gosta de categorizar, chamou de *Miami*

Bass, que era um som grave feito em Miami. E aí Miami, entre assumir o nome dado pelo Brasil, de “Funk” e o nome dado pela Europa, de Miami Bass, você acha que eles iam assumir qual? Ficaram com a Europa, porque significava fama, dinheiro, expansão para um novo mundo (...) aí quando veio a denominação, que saíram matérias lá fora com em que chamavam aquela música de Miami Bass, eles rapidamente começaram a lançar discos com o nome, e assumiram aquilo como uma característica. O nome Miami Bass foi dado pela Europa (...) porque é o som grave feito em Miami, mas pode ser feito em qualquer lugar do mundo. (MARLBORO, 2021).

Neste primeiro trecho da fala, o DJ Marlboro explica de onde veio a nomenclatura e como o Miami foi tão prontamente aceito no Brasil. E foi a partir deste ritmo que ele iniciou o projeto que daria origem ao funk brasileiro, como o conhecemos, o que foi possível graças ao contato do DJ com o pesquisador Hermano Vianna.

Eu tocava nas rádios, aí o Hermano Vianna me pediu pra acompanhá-lo nos bailes para ele fazer a tese dele de mestrado em antropologia (...) aí ele foi comigo nos bailes, começamos a fazer amizade, viramos amigos, e ele me deu de presente a bateria eletrônica, a DR110, BOX. Aí ele levou uma bronca do Gilberto Velho, que era o orientador dele na tese, porque ele poderia ter mudado a história a partir daquela bateria (...) e mudou né? Nasceu um movimento musical. Ganhei a bateria do Hermando em 1987 ou 1988. MARLBORO, DJ em João Brasil entrevista DJ Marlboro | Websérie Funk Brasil Entrevista <https://www.youtube.com/watch?v=OYtDVn81kqs> (consulta em 25/11/2021).

O sucesso do disco projetou o funk Brasil afora o que resultou, em 1990, no disco Funk Brasil 2, do qual participou o grupo mineiro Protocolo do Subúrbio e, o Funk Brasil 3 (1991) contou com a participação do também mineiro União Rap Funk que, como relataram em suas entrevistas registradas nos capítulos anteriores, eram originalmente artistas do rap, mas migraram para o funk pela oportunidade de participação no álbum, embora seja importante frisar que as linhas que separavam ambos ainda eram tênues, mas já existiam.

A segunda edição do projeto contava com duas canções protagonizadas por mulheres, “Melô Do Terror” interpretada pela atriz Regina Casé e “Resposta das Aranhas” pela também atriz Dercy Gonçalves. Estas foram oficialmente as primeiras cantoras de funk carioca do Brasil, mas, assim como apresentador Carlos Miele, que realizou o primeiro registro fonográfico do rap brasileiro, ao lançar o compacto “Melô do Tagarela” em 1984, uma versão em português do sucesso Rapper's Delight (Sugarhill Gang), nenhuma delas estavam realmente ligadas ao universo cultural e musical do Funk. MC Ellu teve uma trajetória artística que estava situada neste meio. Nascida no Rio de Janeiro, ela se mudou para Belo Horizonte, se aproximou de pessoas ligadas ao Hip Hop da cidade, e, ao participar do LP Fábrica Ritmos em 1992, tornou-se a terceira mulher no Brasil a gravar uma música do gênero musical então emergente, no entanto, foi a primeira que estava culturalmente ligada ao estilo musical, além de ter sido

também uma das primeiras cantoras de rap de Belo Horizonte. Ao contar sobre sua participação no *Fábrica Ritmos*¹⁷, Ellu também apresenta uma versão diferente, de acordo com o que vivenciou, sobre o que teria motivado o surgimento da coletânea e afirma ser ela a primeira cantora de funk no Brasil:

Minha família é de Belo Horizonte, só que o meu pai sempre gostou de morar aqui no Rio de Janeiro. Quando o papai morreu, eu voltei pra BH pra morar com a minha avó, isso foi em 1989. Aí eu estava passando no centro e vi os meninos, acho que com o DJ Joseph, A coisa, eu não sei, mas estavam os DJs tocando na rua, aí eu fiz amizade com o falecido Natalício, que era meu amigo. Daí eu já comecei a participar das reuniões dos encontros, escrever rap, eu gravei com o DJ A Coisa os raps, depois cantei um pouco com a Black Soul... Quando saiu o *Fábrica Ritmos* eu já fui como carreira solo, comecei a cair pro funk, que, aliás, naquela época se chamava rap. Conheci o Pelé porque ele estava em todos os movimentos e encontros culturais, aí a gente acabou fazendo amizade e, através do Pelé, conheci o Flávio e a Dulcineia. Foi num destes encontros de rua, de movimento Hip Hop. Eu tinha muita amizade com o Jefferson da Black White [proprietário da rede de lojas de disco que ajudou a financiar o disco], porque eu fazia muito comício pro Alencar da Silveira Jr, Deputado Estadual, eu ia em todas as comunidades com o trio elétrico do Alencar fazer campanha política. Aí o Jefferson falou com o Joseph assim “vamos fazer um LP só da Ellu”, aí o Joseph sugeriu de fazer coletânea, que se ela se destacar é porque ela realmente tem talento... Mas era pra sair um LP só da MC Ellu, o Jefferson queria fazer um disco só meu porque eu estava muito destacada naquela época, porque tava fazendo muito evento. Cantei na Praça da Rodoviária, cantei na Praça da Estação, cantei em muitas comunidades, por causa das campanhas do Silveira Jr, que tinha um trio elétrico. Aí eu cantava e quando enchia a rua ele chegava e fazia o seu discurso, entendeu? E Foi muito bom esse contato com o público porque eu fui pra Santa Luzia, Nova Granada, eu fui em quase todas as comunidades na época. Também tive um programa na Rádio Granada FM, que era do diretor do sindicato dos rodoviários. Eu tive um programa chamado Black Mix, eu e o DJ Misael [Misael Avelino, fundador da Rádio Favela]. Acho que era de duas às quatro, durante a semana o programa Black Mix, e sábado e domingo era o Stop Black, acho que de 6h às 8h, eu não lembro direito porque faz muito tempo, mas eu tive dois programa de rádio na Granada FM, lá no Morro das Pedras. O povo todo escutava, o povo todo ia quando eu fazia os eventos, era uma amizade danada, a gente tinha até um time de futebol só de meninas, então assim foi muito boa aquela época. Que eu lembre, de mulher que cantava naquela época, era só eu, de 89 a 90, porque antes de eu voltar pra BH eu dublava a Janet Jackson nos bailes da Furacão 2000, com o Edivan Madureira. Eu abri os shows dublando Janet Jackson, tem essa gravação num programa que o Ademir Lemos apresentava, tem eu dançando, eu com 16 anos. E eu acompanhei tudo, Ademir Lemos era meu amigo, Cidinho Cambalhota, conheci todo mundo daquela época, Abdula, os meninos que dançavam no Funk Brasil são todos meus amigos, Lazer B, DRap, que já está com 61 anos, mora todo mundo em Niterói. Eles falam comigo, encontrei com o Drap novamente depois de 30 anos, e chorei muito, porque é muita amizade, mais

¹⁷ Entrevista concedida a mim por Mc Ellu, nome artístico de Elu Magalhães Carvalho, em junho de 2020.

de 30 anos, então fiz muitas amizades no Rio e em BH. Enfim, não lembro de ter mulher [no rap ou no funk] eu só sei que em 95 a Cacau gravou funk aqui no Rio e eu já tava cansada de cantar funk quando ela começou. Carreira artística não é fácil pra ninguém, quando eu retornei ao Rio as portas estavam fechadas, eu fui na Furacão 2000 e ganhei um “não”, fui no Big Mix, e ganhei um não, então eu juntei minhas músicas e botei o CD debaixo do braço pra divulgar na internet, em vários lugares, aí abriu o leque de TV, e aí eu fiz TV Xuxa, e ganhei o Calorão, fui no ratinho no “Vê quem quer” e ganhei o primeiro lugar... E os outros programas, Butecão do Pânico, Sônia Abrão... Foi uma caminhada árdua, mas eu consegui achar o caminho, meu caminho sem depender de ninguém que é o mais difícil. Eu vim pro Rio de Janeiro em 2001 e só consegui começar a me destacar em 2013, mas foi bom porque meu filho cresceu e eu não poderia deixá-lo sozinho. Foi quando meu filho fez 17 ou 18 anos que eu fui na Xuxa, como eu não tenho mãe nem pai e também sou mãe solteira, sou mulher negra, mãe solteira, só que eu estudei, tenho ensino superior incompleto de marketing, sou muito esforçada, sempre trabalhei e cantei (...). O trabalho continuou, só que não é fácil. Não é fácil ser artista no Brasil, ainda mais negro, porque pelos programas que eu fui já era pra eu ter uma gravadora há muito tempo, só que aí você bate no preconceito da cor, no preconceito agora da idade, porque eu fiz 50 anos, por isso vou fazer um documentário sobre o meu trabalho porque eu tenho que deixar isso escrito na história. É igual meu filho falou: “mãe, a senhora escreveu sua história, a senhora não é uma pessoa desconhecida”. (MC Ellu, 2020).



Figura 17 - MC Ellu (arquivo pessoal)

A fala da MC Ellu ressalta a sua busca por reconhecimento artístico e, compreendendo a dificuldade em transitar neste espaço quando diz “não é fácil ser artista no Brasil”, evidencia uma luta por igualdade que lida com aspectos de gênero e raciais, uma vez que o racismo se manifesta também através da redução das manifestações culturais oriundas da população negra

e o funk é um dos exemplos contemporâneos mais emblemáticos do racismo cultural, sendo frequentemente tratado como uma arte menor, ou nem mesmo é visto como fenômeno artístico, sendo relegado a um lugar marginal, assim como a própria juventude negra que o produz.

O Fábrica Ritmos registrou o início da caminhada de todo um movimento musical ligado à periferia ao reunir, em 1992, alguns dos primeiros artistas dos gêneros rap e funk em Belo Horizonte, como resultado de uma série de fatores, e com uma história intrinsecamente conectada a toda uma movimentação urbana das artes de rua que ainda estava num processo de amadurecimento, muito distante do que viria a se tornar nos anos seguintes. No final dos anos 1990, os discos posteriores que surgiram, de artistas da cidade como o Retrato Radical, Black Soul e União Rap Funk, os três primeiros produzidos pelo DJ A Coisa e o último pelo DJ Joseph, só foram possíveis graças àquela primeira experiência em estúdio.

Embora não com a mesma visibilidade alcançada por Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, os trabalhos citados conseguiram reverberar para além das fronteiras de Minas Gerais. O grupo Black Soul, fundado pelo rapper MC Lili gravou o terceiro álbum “Patrimada” em CD no ano de 1997 pela gravadora paulistana Atração Fonográfica, que publicou trabalhos de artistas como Bezerra da Silva, Arrigo Barnabé e grupos de grande relevância no rap brasileiro como o 509-E, formado pelos rappers Dexter e Afro X.

De todos os artistas de Belo Horizonte daquele período, as carreiras mais bem sucedidas no rap foram do grupo Black Soul e do grupo Retrato Radical. Estes dois trabalhos tiveram registros fonográficos posteriores e boa repercussão nas rádios, enquanto outros artistas do meio não conseguiram prosseguir com suas carreiras. O Black Soul teve três lançamentos, sendo o último com distribuição nacional devido ao contrato com uma gravadora que contava com uma estrutura adequada e atuação profissional no mercado. Já o Retrato Radical, após o lançamento do “Seja Mais Um”, em 1995, só voltaria a registrar novos trabalhos em 2002, com o CD “O Barril explodiu” e o terceiro e último em 2009, intitulado “Homem Bomba”. Os rappers Radical Tee e Evandro MC continuaram suas carreiras com um disco solo cada: “Interestelarte da Periferia, de Evandro MC (2002), e “Ideia demais, evolução de menos”, de Radical Tee (2016).

O BH Canta e Dança teve impacto relevante na construção das carreiras daqueles artistas, tanto que o segundo álbum da Black Soul “Efeito Moral” (1995) é dedicado aos 10 anos do BH Canta e Dança, na contracapa do LP: “Este disco é dedicado aos 10 anos do BH Canta e Dança, um dos poucos eventos culturais ainda existentes em BH que dão espaços para artistas com estilos diferentes”.

A relação entre o BH Canta e Dança e o LP Fábrica Ritmos não fica clara, uma vez que cada um dos depoimentos apresentados traz uma visão distinta da história com discordâncias

entre elas. É possível afirmar, a partir destas falas, que o evento constituía por si só um cenário favorável ao estímulo de uma produção como o disco em questão, além de contar com as participações de artistas ligados ao evento, entre eles dois dos produtores (MC Pelé e Flávio Pereira). Dado o sucesso de público que ele representava, sendo um espaço de formação, tanto artística, quanto de apreciação do público. É razoável concluir que o BH Canta e Dança gerou um ambiente propício, de cena musical, que possibilitou o encontro entre DJ Joseph, Marcelinho e DJ A Coisa para construir aquele álbum, ao mesmo tempo pode ter sido um fator de fomento à cena que possibilitou o surgimento ou a continuidade das carreiras dos artistas participantes.

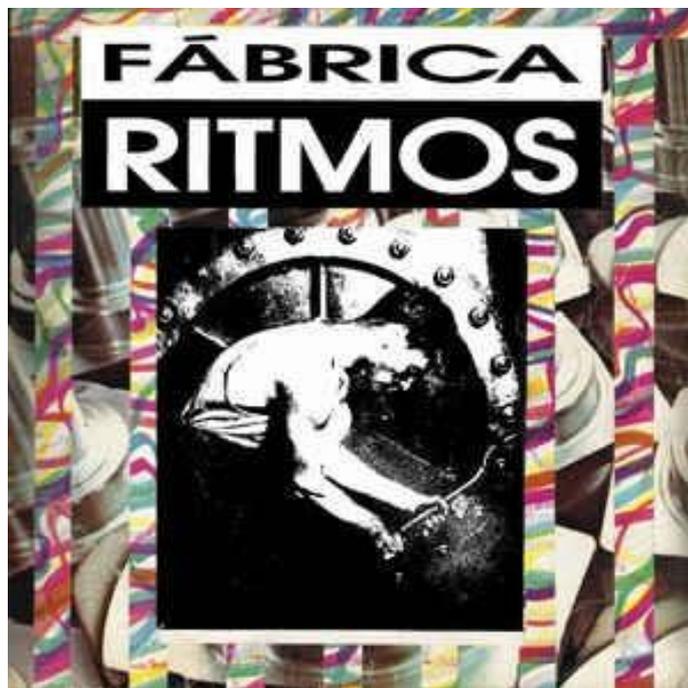


Figura 18 – Capa do LP Fábrica Ritmos (1992)



Figura 19 – Contracapa do Lp Fábrica Ritmos

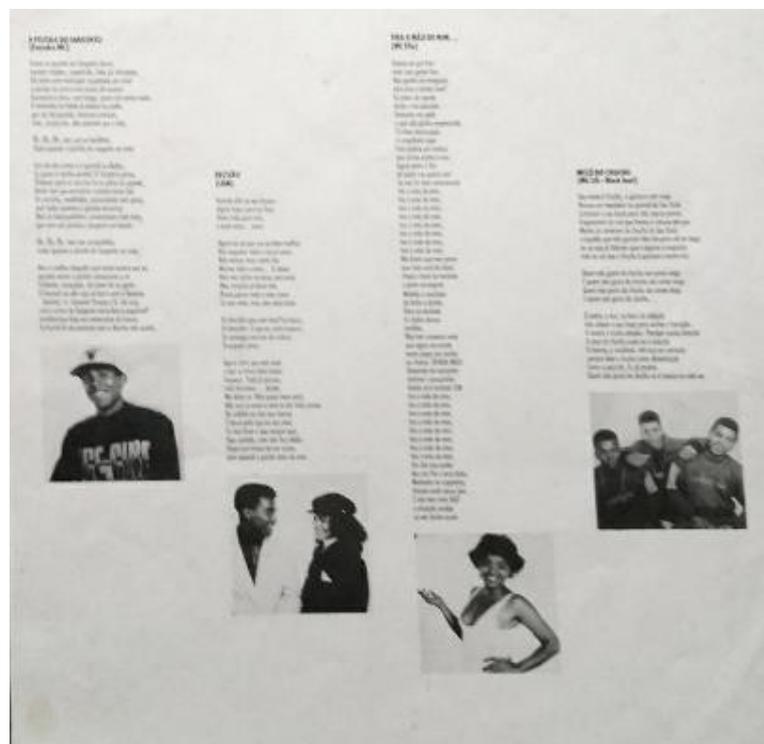


Figura 20 – Encarte do LP Fábrica Ritmos



Figura 22 - Capa do LP Tráfico, Morte e Corrupção – Black Soul (1993)

Primeiro álbum de um grupo/ artista de rap de Belo Horizonte. Os integrantes da Black Soul participaram do Fábrica Ritmos com a música “Melô do Chuchu”, um Miami Bass/ Funk brasileiro. No trabalho de estreia, produzido pelo DJ A Coisa, optaram por uma linha de protesto, bem nos moldes do rap que se produzia em São Paulo. As bases são todas produzidos a partir de *samplers* de James Brown.

Dentre os poucos produtores atuantes na época, DJ A Coisa foi o mais procurado pelos grupos de rap. Nesta época, dentre outras produções, ele produziu os dois discos do grupo Black Soul, “Tráfico, Morte e Corrupção”³³ (1993) e “Efeito Moral” (1995); e o disco do grupo Retrato Radical, “Seja Mais Um” (1995), todos discos importantes para a consolidação do rap em Belo Horizonte e região. (TEIXEIRA, p.71, 2018).

O segundo álbum do grupo, em 1995, amplia o leque de referências musicais com alusões ao rock nacional como em “O que não pode ser”, com clara referência à música “O quê” dos Titãs ao mesmo tempo em que buscam modernizar o trabalho, ainda com uma pegada dançante. Importante pontuar que além dos discos citados na pesquisa de Michel Antônio Brasil Teixeira (2018), o DJ A Coisa também foi o responsável pela produção do terceiro álbum do Black Soul, o “Patriamada” (1997).



Figura 23 – capa do LP Efeito Moral - Black Soul (1995)



Figura 24 - Contracapa do LP Efeito Moral – Black Soul (1995)

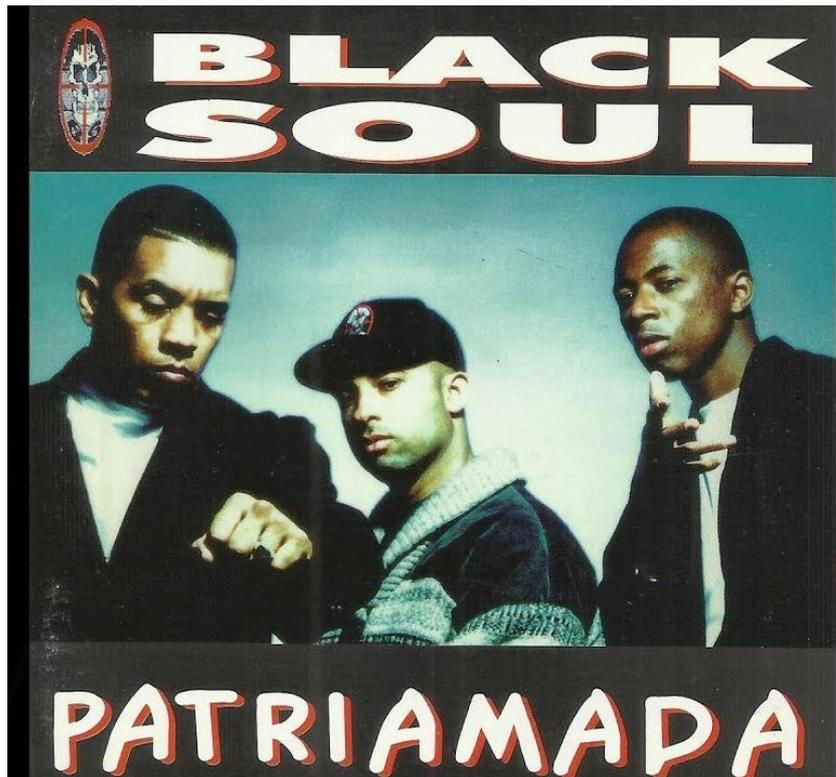


Figura 25 - Capa do CD “Patriamada” – Black Soul (1997)

Nesta formação a Black Soul mantinha apenas o líder MC Lili, do grupo original. Os demais integrantes eram DJ Pooh (ao centro) e Black Canela Fina (à direita) ambos integrantes do Retrato Radical, grupo que havia suspenso suas atividades pouco depois do lançamento do álbum “Seja Mais um” (1995). Patriamada¹⁸ foi o primeiro lançamento em CD, do grupo, pela gravadora Paulistana Atração Fonográfica e foi o primeiro disco de rap produzido em Minas Gerais a contar com distribuição nacional. Aqui o grupo mescla a produção com *samplers* e teclados com faixas tocadas com a formação banda (baixo, bateria e guitarra).

¹⁸Álbum Patriamada/Black Soul (1997) <https://www.youtube.com/watch?v=v4DEHIKRVU> Acesso em 28/11/2021.



Figura 26 - Capa do álbum “Seja Mais Um” - Retrato Radical (1995)¹⁹

Álbum de estreia do grupo Retrato Radical, também produzido pelo DJ A Coisa. O álbum teve boa repercussão nas rádios em Belo Horizonte, colocando o grupo ao lado da Black Soul, como os principais trabalhos de rap da capital mineira na segunda metade da década de 1990.

¹⁹ Álbum Seja Mais Um / Retrato Radical (1995) <<https://www.youtube.com/watch?v=uimqWYkaJFg>> Consulta em 28/11/2021.



Figura 27– Contracapa do álbum “Seja Mais Um” - Retrato Radical (1995)

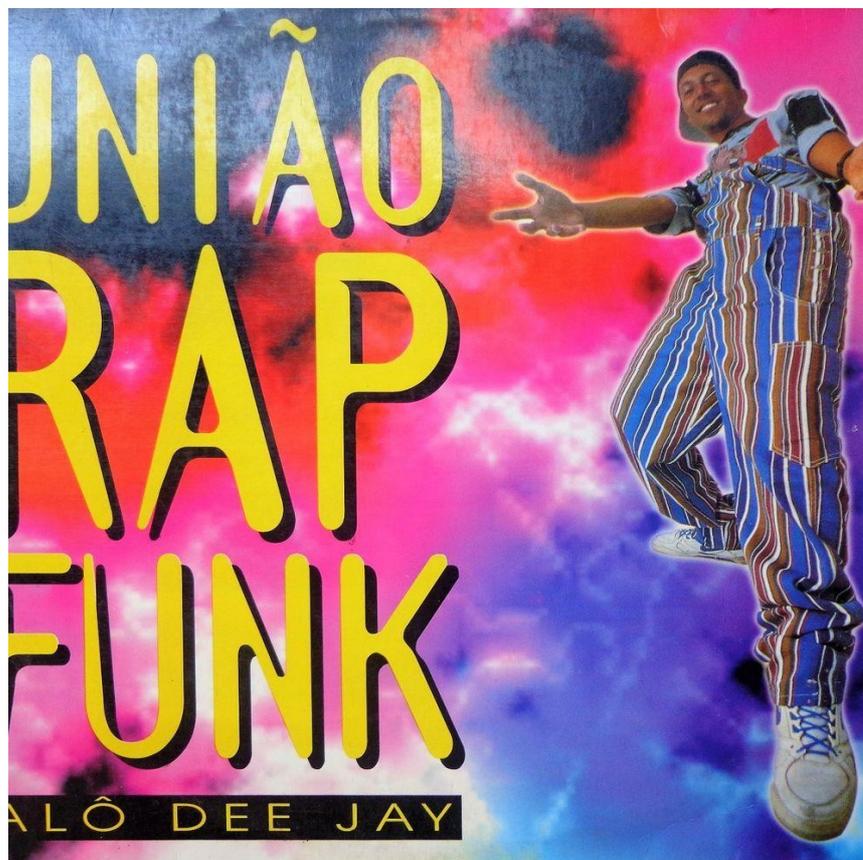


Figura 28 - Capa do álbum Alô Dee Jay - União Rap Funk (1995)

O álbum do União Rao Funk foi lançado em 1995, pela Black White Discos, após o grupo ter feito sucesso na coletânea Funk Brasil. A produção é assinada pelo DJ Joseph. Neste caso, o primeiro grupo de rap da cidade firmou sua carreira fonográfica com a estética do Funk.

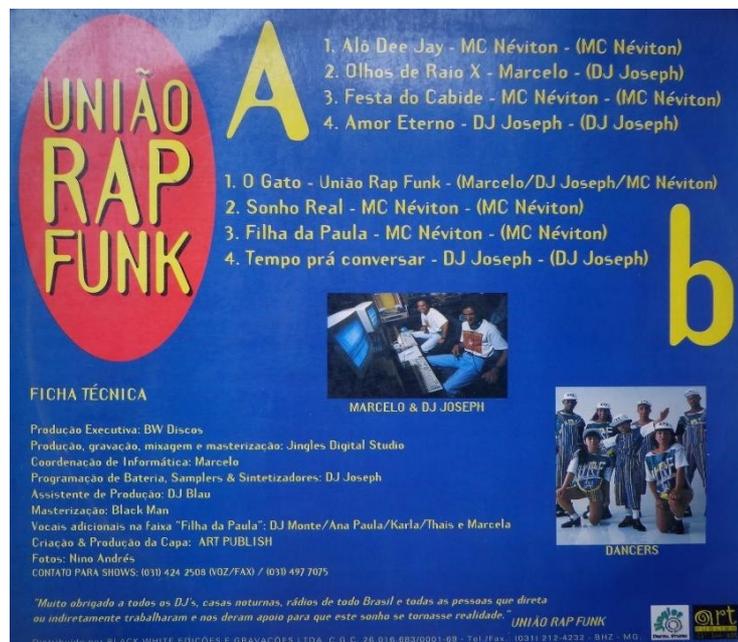


Figura 29 - Contracapa do álbum Alô Dee Jay - União Rap Funk (1995)

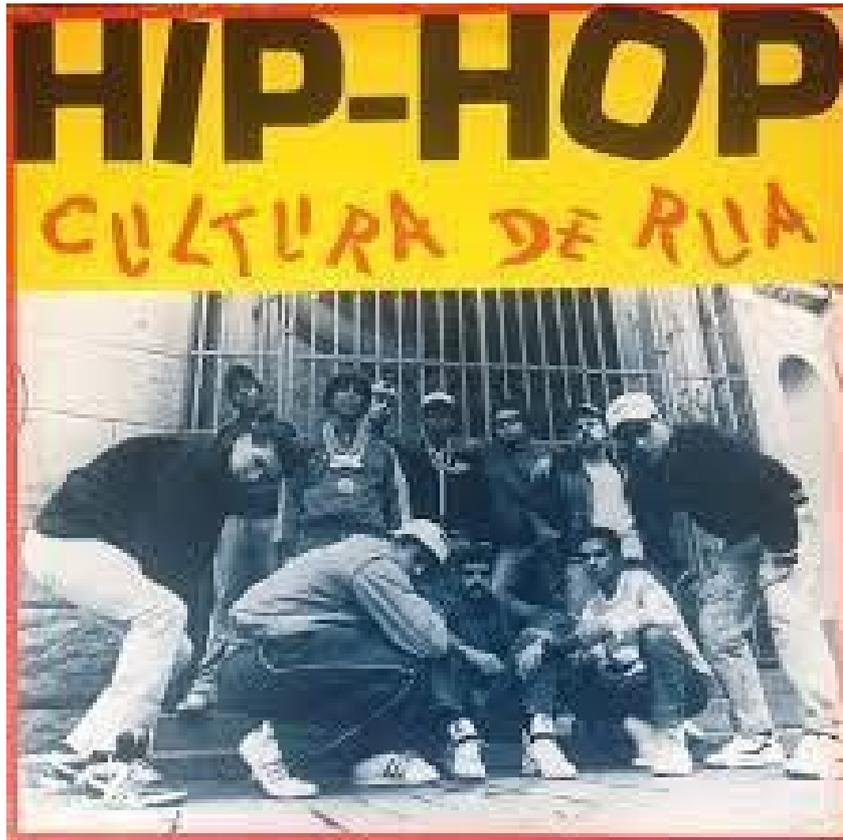


Figura 30 – Capa do álbum “Hip Hop Cultura de Rua” 1988 – São Paulo)²⁰

Primeiro álbum de rap brasileiro, em português, trouxe nomes como Thaíde e DJ Hum, MC Jack e Código 13. O trabalho produzido por integrantes da banda Ira e lançado pela gravadora Eldorado, determinou muito do que seria a linguagem do rap brasileiro com forte influência em todo o território nacional.

²⁰ Hip Hop Cultura de Rua (1988) <<https://www.youtube.com/watch?v=1By7htKtXmk>> Consulta em 28/11/2021



Figura 31 – Capa do álbum “Funk Brasil” 1989 – (Rio de Janeiro)²¹

Primeiro álbum do Funk brasileiro, produzido pelo DJ Marlboro (1989) o Funk Brasil foi o início fonográfico deste movimento, o que influenciou trabalhos em todo o Brasil, inclusive dos grupos que se apresentavam no BH Canta e Dança e que gravaram na coletânea Fábrica Ritmos.

²¹ Funk Brasil (1989) <<https://www.youtube.com/watch?v=Q343VWBoIQw>> consulta em 28/11/2021

MC Pelé

Importante pontuar aqui sobre o papel desempenhado pelo MC Pelé, em todo este processo do BH Canta e Dança e seus desdobramentos. Articulador cultural ativo, Pelé costurava relações entre o poder público (prefeitura e órgãos ligados a ela), a iniciativa privada (lojas de discos, casas noturnas) e, o mais importante, os próprios artistas, meio no qual circulava com desenvoltura por ter sido um dos pioneiros da cultura de rua na capital mineira, transitando entre o rap e o funk, entre a dança e a música. Artista e produtor cultural, homem preto periférico, Guilherme Ferreira é lembrado com carinho por seus colegas de cena, admirado pelo grande evento que conseguiu desenvolver e manter por cerca de uma década. Após o término do BH Canta e Dança, em 1997, algumas pessoas tentaram repetir o mesmo processo, no entanto sem sucesso. Os fatores que contribuem para a não continuidade do evento são diversos, mas o principal sem dúvida é a ausência do MC Pelé como o seu principal articulador, ainda que os papéis de pessoas como Dulcineia do Carmo e Flávio Pereira sejam também centrais no desenvolvimento de toda essa história. De fato, o projeto funcionava através da união destas três pessoas, e Pelé era muito importante nesta junção de atores culturais. O artista gravou discos, singles, seguiu tentando construir sua carreira artística em BH por anos e, por fim, se mudou para a Bahia, onde fez sucesso e alcançou êxito financeiro como cantor de funk. É impossível não o situar entre um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento do rap e do funk, não apenas na cidade de Belo Horizonte, mas no Brasil, uma vez que o BH Canta e Dança chegou, de fato, a ter reconhecimento nacional. Pelé faleceu em 2009, aos 44 anos (1965-2009). O falecimento do artista chegou a ser noticiado em nota na Folha de São Paulo:

MC Pelé, autor do funk "Namorar Pelado"

ESTÊVÃO BERTONI

DA REPORTAGEM LOCAL

Atrás de serviço, José Guilherme Ferreira subiu em sua moto e partiu para Porto Seguro (BA) com apenas R\$ 300 e uma mochila nas costas. Já sabia quem procurar. Nos primeiros dias, não teve sucesso nos contatos. Dormiu em cabana de praia, usando espreguiçadeira como cama, e embaixo de palco. Até que arrumou um trabalho no Axé Moi, famoso complexo de lazer na cidade. Segundo dona Graça, proprietária do local, ninguém sequer sabia o que José Guilherme fazia, mas ele demonstrava ter iniciativa.

Geleia, um dos produtores, diz que o rapaz propôs dar aulas de funk para idosos. Fez sucesso, e o público passou a ser de todas as idades. Chamavam-no de Pelé, apelido recebido quando, moleque, lavava carros nas ruas de Belo Horizonte usando a camisa 10 da seleção. Criado na favela da Ventosa, em BH, foi engraxate e vendedor de

picolé. Gostava de dançar e sempre aparecia em TVs e rádios locais -trabalhou em algumas delas.

No Axé Moi, começou a compor, e muitas de suas músicas ficaram famosas. Entre tantas, é autor de "Beija, Beija, Tá Calor, Tá Calor", "Piriguete" e "Namorar Pelado", que diz: "Beijo na boca é coisa do passado/ A moda agora é/ É namorar pelado".

Fez shows dentro e fora do país. Na semana passada, chamaram-no para cantar no Uruguai. Morreu quinta, aos 44, de câncer de estômago. Ele não falava sobre a doença. Deixa duas filhas. (BERTONI, 2009).



Figura 31 - MC Pelé

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa se propôs a estudar a história do BH Canta e Dança, evento que compreende os primeiros anos da cultura Hip Hop em Belo Horizonte, com os objetivos de trazer informações sobre a formação deste movimento na cidade, avaliar o impacto do evento para a continuidade do Hip Hop na capital mineira e ressaltar sua importância enquanto espaço que contribuiu para a valorização das manifestações provenientes da juventude negra e periférica.

Como resultados o trabalho reuniu diversas informações relevantes e inéditas sobre o início do movimento Hip Hop na cidade, com histórias que ilustram o papel dos agentes envolvidos nos elos de sua cadeia produtiva e os desdobramentos culturais diretos e indiretos. A pesquisa aponta ainda as características muito particulares do Hip Hop desenvolvido na cidade inicialmente, resultado das interpretações e reinvenções daquelas práticas (música e dança) oriundas de Nova York a partir dos agentes locais, com suas respectivas bagagens culturais e visões de mundo. Embora a chegada da cultura Hip Hop na capital de Minas Gerais seja atribuída ao cinema, e realmente foi o audiovisual que contribuiu para a interpretação e construção de um Hip Hop local, a estética musical que se desenvolveu posteriormente é proveniente das leituras musicais realizadas em São Paulo, cidade que se tornou o grande pólo do rap brasileiro, e do Rio de Janeiro, com a criação do funk brasileiro, ambas a partir do final dos anos 1980.

Ainda assim, a primeira coletânea do gênero (ou gêneros) produzida na cidade guarda características muito particulares, a começar pela escolha em reunir em um LP os dois estilos (rap e funk), num momento em que os discos nacionais produzidos tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro já os apresentava como recortes distintos. Vale dizer que tal característica dessa primeira obra, o LP “Fábrica Ritmos”, reflete uma relação que acontecia de fato, nos bailes e no próprio BH Canta e Dança, onde artistas do rap e do funk conviviam e representavam, no fim das contas, uma mesma cena. Essa cena iria se dividir posteriormente, à medida em que ambos os segmentos desenvolvessem melhor suas próprias linguagens e formas de expressão.

O tema do funk surgiu como um resultado inesperado desta pesquisa, que tinha inicialmente o foco de tratar do impacto do evento sobre uma ideia de Hip Hop “puro”, o que não representa uma realidade do segmento, uma vez que bem no início dos anos 1990 os bailes realizados nas periferias já formavam públicos que ouviam desde África Bambaataa, a Racionais, Thaíde e DJ Hum, Ademir Lemos, MC Batata, Toni Garcia e Steve B, artistas

nacionais e internacionais que representavam o eletro funk, o rap nacional, o funk carioca (ou funk brasileiro) e o Latin Freestyle (ou funk melody). E era desse caldeirão cultural que emergia da realidade do cenário local, embora não seja tão simples descrevê-lo, já que existiam grupos adeptos da reprodução do Hip Hop tal qual foram suas bases no Bronx, Nova York, com a compreensão dos seus elementos (MC, DJ, Break e grafite) e os mandamentos da Universal Zulu Nation. Não obstante, fora das rodas de break que persistiam e resistiam ao que os entrevistados chamaram de “fim da moda”, o ambiente dos bailes determinava ou refletia o gosto popular, e este era de fato misto, sem fazer distinções entre o que era ou não de determinada cultura. A dança, a música, eram o mais importante para a maior parte do público, sem preocupações com nomenclaturas.

A avaliação resultante deste trabalho sobre o BH Canta e Dança é que o evento teve grande importância para que a cidade conhecesse aquelas manifestações e seus artistas, MCs, DJs, dançarinos e dançarinas, refletindo muito do espírito do Hip Hop em sua execução, ao reunir jovens negros numa grande festa popular ao ar livre, com dança e poesia oriundas da periferia.

Os resultados obtidos aqui contribuem para uma leitura ampla do que foi o Hip Hop na cidade inicialmente, além de trazer dados inéditos sobre o que foi o BH Canta e Dança. Tais informações constituem uma base de dados importante para futuros pesquisadores, para a pesquisa sobre o Hip Hop no Brasil e para a própria comunidade ligada à cultura de rua e dos bailes na cidade, uma vez que se trata de um registro que pontua dados e trajetórias essenciais à compreensão destas manifestações. O trabalho traz ainda informações, mesmo pontuais, sobre a formação do funk na cena local, uma vez que o evento (BH Canta e Dança) e o disco (Fábrica Ritmos) “misturavam” elementos tanto do rap quanto do funk. O trabalho representa um importante registro de uma produção realizada e protagonizada artisticamente por pessoas negras, constituindo, possivelmente, o primeiro evento de grande porte, realizado na cidade, representativo da cultura da juventude de maioria negra oriunda das comunidades das vilas e favelas.

A pesquisa encontra suas limitações na escassez de documentos, como matérias de jornais e imagens, o que não permite o cruzamento de dados, e ancora as informações nos depoimentos dos entrevistados.

O trabalho abre a possibilidade para novos estudos que possibilitem o aprofundamento de algumas questões, como a relação entre os artistas e o poder público e como essa relação se desenvolveu ao longo dos anos. De uma forma geral, os dados aqui apresentados ajudam a compreender um pouco da complexidade do desenvolvimento destas culturas ao mesmo tempo

em que abre uma série de perguntas que podem e devem ser respondidas em futuros trabalhos. Minhas impressões são de um documento ainda na fase inicial de sua construção, mas com indicativos que abrem possibilidades interessantes. Embora o Hip Hop e as culturas geradas a partir dele, como a dos bailes, não sejam questões estranhas para mim, a pesquisa trouxe vários aprendizados, inclusive desmitificando a ideia de um Hip Hop “puro”, ao demonstrar como as releituras são inevitáveis, mas não apenas isso, elas são desejáveis, uma vez que se trata de um movimento artístico constituído de recortes e apropriações. Dito isso, a ideia de retratar o Hip Hop está aqui, mas passa também pela cultura dos bailes, algo que precisa ser melhor explorado, e pela formação de uma audiência mais ampla que se identificou também com aspectos que derivam do Hip Hop, que tem as batidas do Planet Rock, como base, esse clássico de Afrika Bambaataa e Soul Sonic Force, como espinha dorsal.

O BH Canta e Dança reunia esse público amplo, de pessoas profundamente envolvidas com as bases e fundamentos do Hip Hop em termos estéticos e ideológicos e outras que lidavam com a música e a dança apenas, muitas mais ligadas ao funk brasileiro do que ao próprio Hip Hop, o que fez com que muitos não considerassem o BH Canta e Dança como um evento de Hip Hop, mas um evento que trazia sim, elementos do Hip Hop em sua constituição.

Ao tratar de um movimento cultural que chega ao Brasil justamente pela indústria cultural, pela indústria do cinema, e falo aqui de um cinema abertamente comercial, isso demonstra o quanto essas relações entre público e o produto midiático são imprevisíveis, desconstruindo a noção popular equivocada de que os sujeitos são apenas expectadores passivos. Há interferência, há reinterpretação e criação. Para mim a conclusão deste trabalho representa o fechamento de uma parte da jornada, na qual o Hip Hop foi a minha primeira universidade, e este conhecimento de rua me norteou para essa tradução no ambiente acadêmico, o que me gerou ainda mais aprendizado sobre algo que eu julgava conhecer.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Gabriel. Do baile da Vilarinho ao cavaco do Delano: uma história do funk mineiro. *Portal KondZilla*, 2017. Disponível em: <https://kondzilla.com/m/baile-da-vilarinho-ao-cavaco-delano-uma-historia-funk-mineiro>. Acesso em 21 mar. 2021.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?*. Belo Horizonte: Ed. Letramento, 2018.
- BAMBAATAA, Afrika. About Zulu Nation. *Universal Zulu Nation*, 2016. Disponível em: <http://www.zulunation.com>> Acesso em: 29 out. 2020
- BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 2010.
- BERTONI, Estêvão. MC Pelé, autor do funk "Namorar Pelado". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 de dezembro de 2009. Cotidiano, obituário. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1612200912.htm>> Acesso em: 29 out. 2020.
- CARMO, Dulcineia do. Entrevista concedida a Rogério Francisco Dias, via troca de mensagens eletrônicas. Belo Horizonte, 25 jun. 2020.
- CARVALHO, Elu Magalhães. Entrevista concedida a Rogério Francisco Dias, via troca de mensagens eletrônicas. Belo Horizonte, jun. 2020.
- DANTO, Arthur C. "O Mundo da Arte" In: *ArteFilosofia*. Trad. Rodrigo Duarte. Ouro Preto: Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia - UFOP, v.1, n.1, p. 13-25, Julho, 2006.
- DAYRELL, Juarez. *O rap e o funk na socialização da juventude*. Educ. Pesqui., São Paulo, v. 28, n. 1, p. 117-136, Junho, 2002 . Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022002000100009&lng=en&nrm=iso>. acesso em 29 de Outubro de 2020.
- DAYRELL, Juarez. *Por uma pedagogia das juventudes: experiências educativas do Observatório da Juventude da UFMG*. Belo Horizonte: Ed. Mazza Edições, 2016.
- DJ A COISA. Entrevista concedida a Rogério Francisco Dias, via troca de mensagens eletrônicas. Belo Horizonte, dez. 2016.
- DJ JOSEPH. Entrevista concedida a Rogério Francisco Dias, via troca de mensagens eletrônicas. Belo Horizonte, maio de 2020.
- DOS SANTOS , Daniela Vieira "Sonho Brasileiro": Emicida e o Novo Lugar Social do Rap, revista Nava, 2019, Dossiê: A Fala da Música. Disponível em <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/32093/21269>> Acesso em: 24 nov. 2021
- EDUARDO SÔ. *Três décadas de hip hop em BH*. [Entrevista concedida a] Rogério Francisco Dias. O Beltrano, Belo Horizonte, dezembro, 2016. Disponível em: <https://www.obeltrano.com.br/portfolio/tres-decadas-de-hip-hop-em-bh/>

Acesso em: 29 out. 2020

FLASHDANCE. Direção de Adrian Lyne. Los Angeles: Paramount Pictures, 1983.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Modernidade e dupla consciência, São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília, DF: Unesco no Brasil, 2003.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena* / Micael Herschmann. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HIP-HOP Evolution. Direção: Darby Wheeler. Canadá: Banger Films, 2016.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Tradução: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro. 2001.

LIMA, Néviton Marques de. Entrevista concedida a Rogério Francisco Dias, via troca de mensagens eletrônicas. Belo Horizonte, dez. 2016.

MACARI, Fábio. *Revista DJ Sound*, São Paulo, v.1, n. 53, n.p, abril, 1995.

MARLBORO, DJ em João Brasil entrevista DJ Marlboro | Websérie Funk Brasil Entrevista Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=OYtDVn81kqs>> Acesso em 25/11/2021

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no século XX volume 1: Neurose*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1962.

NOVAES, Denis. 2020. “Nas Redes do Batidão: técnica, produção e circulação musical no funk carioca”. Tese de doutorado em Antropologia Social. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O SOM QUE VEM DAS RUAS VOLUME 3 – Direção: Produtora Área de Serviço. Belo Horizonte: Coletivo Família de Rua, 2017

PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima; SEBADELHE, Zé Otávio. *1976 - Movimento Black Rio*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2017.

PEREIRA, Flávio. Entrevista concedida a Rogério Francisco Dias, via troca de mensagens eletrônicas. Belo Horizonte, 14 abr. 2020.

PINHEIRO-MACHADO, R.; SCALCO, L. M. Rolezinhos: Marcas, consumo e segregação no Brasil. *Revista Estudos Culturais, [S. l.]*, v. 1, n. 1, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistaec/article/view/98372>. Acesso em: 29 out. 2020.

RADICAL TEE. Entrevista concedida a Rogério Francisco Dias, via troca de mensagens eletrônicas, Belo Horizonte, mar. 2020.

RIBEIRO, Rita Aparecida da Conceição. O Quarteirão do Soul: identidade e resistência no asfalto/ Rita Aparecida da Conceição ribeiro – 1 ed – Curitiba: Appris, 2020.

ROGER DEE. Três décadas de hip hop em BH. [Entrevista concedida a] Roger Deff. *O Beltrano*, Belo Horizonte, 2016.

Disponível em: <<https://www.obeltrano.com.br/portfolio/tres-decadas-de-hip-hop-em-bh/>>
Acesso em: 29 out. 2020

ROSE, Trícia. Barulho de Preto. Barulho de Preto. Rap e Cultura Negra nos Estados Unidos Contemporâneos/ Trícia Rose; tradução Daniela Vieira, Jaqueline Lima Santos. 1 Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2021

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SHAPIRO, Roberta . “O Que é artificação?”, 2006. In *Sociedade e Estado*, Brasília, Trad. Ana Liési Thurler. Revista Departamento de Sociologia/Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan./abr. 2007.

SIDEWALK scene flashdance. 2017. (1m59s). Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=-H0zXAf3h2Q>>. Acesso em: 25 out. 2020.

SILVA , Mário Augusto Medeiros da. Preservar a memória negra e lutar contra a dupla morte. *nexo Jornal*, 2020. Disponível em: <https://pp.nexojornal.com.br/opiniaio/2020/Preservar-a-mem%C3%B3ria-negra-e-lutar-contr-a-dupla-morte?fbclid=IwAR1bXknnv0ahOIXXcAf9FdfS8AeULkEM71ov70WfUFGTXmarWKto3cH3v6E> Acesso em: 29 out. 2020

SEBASTIÃO, Walter – O gueto da dance music no coração de BH – *Jornal Estado de Minas* – 23/01/1994

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a Cidade*. Petrópolis. Vozes, 1988.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2009.

Só Mix BH FM – arquivo do Soundcloud, 1986. (Locução BELL, 1986 - SÓ MIX - Rádio BH FM). Disponível em <https://soundcloud.com/memorialdoradio/locu-o-bell-1986-s-mix-radio> Acesso em: 22 ago. 2021

VELHO, Gilberto. “Observando o familiar” In: *Individualismo e cultura: Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.