

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS

Crislaine Custódia Rosa

BH É QUEM? BH É NÓIS: territorialização e apropriação das áreas centrais da cidade de Belo Horizonte pelos *malados* do funk.

JUIZ DE FORA

2023

CRISLAINE CUSTÓDIA ROSA

BH É QUEM? BH É NÓIS: territorialização e apropriação das áreas centrais da cidade de Belo Horizonte pelos *malados* do funk.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Geografia.

Orientadora: Clarice Cassab Torres

JUIZ DE FORA

2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Custódia Rosa, Crislaine.

BH É QUEM? BH É NÓIS : territorialização e apropriação das áreas centrais da cidade de Belo Horizonte pelos malados do funk / Crislaine Custódia Rosa. -- 2023.

115 p.

Orientador: Clarice Cassab Torres

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2023.

1. Geografia. 2. Juventude Funkeira. 3. Belo Horizonte. 4. Juventude Negra. 5. Geografia Cultural. I. Cassab Torres, Clarice, orient. II. Título.

Crislaine Custódia Rosa

BH É QUEM? BH É NÓIS: territorialização e apropriação das áreas centrais da cidade de Belo Horizonte pelos *malados* do funk.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Geografia.

Aprovada em 26 de setembro de 2023

Comissão Examinadora

Prof^ª. Dra^a. Clarice Cassab Torres – Orientadora
PPGEO/Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Jorge Luiz Barbosa
POSGEO/Universidade Federal Fluminense

Prof^ª. Dra^a. Helena Fonseca Rizzatti
PPGEO/Universidade Federal de Juiz de Fora

JUIZ DE FORA

2023

Minha avó disse, que minha bisavó dizia que ninguém nasce sabendo,
todo mundo sempre tem algo a aprender.

Vó Eva e Vó Figena.

Aos que vieram antes de mim, e aos que ainda virão. SANKOFA.

AGRADECIMENTOS

Saúdo e agradeço,

À Deus, energia e poder maior que me guia e ilumina em todos os caminhos.

À minha família, que permaneceu ao meu lado durante todos os percalços e me alegra a vida de todos. Minha mãe, minha companheira eterna desde minha existência. Meu pai por me ensinar sobre o mundo. Meu irmão Gabriel, pela lealdade. Minha irmã Maria, pela amizade e amor, você é meu coraçãozinho.

Ao meu companheiro Vinícius, que me apoiou desde o início dessa jornada que é a vida e enche meu coração e meus dias de amor, cuidado e coragem.

Ao meu avô Wilson, que sempre chamou atenção por meu atrevimento, e quem disse que não sou?

Ao meu avô Ângelo, que pela simplicidade me ensina todos os dias sobre afeto e memória.

À minha avó Eva, que sempre me ensinou a preservar e cultivar os laços que fazemos pelo caminho, pois a estrada é longa.

Aos queridos amigos, amigas e amigues do meu coração, obrigada por sempre estarem comigo vocês são parte dessa conquista.

Ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, pelo excelente corpo docente e estrutura. Ao NuGea, pelo espaço e discussões durante a maçante pandemia.

À minha orientadora, Prof^a Clarice Cassab, pela orientação humana, franca, paciente e compreensiva. Suas provocações e conhecimento compartilhado foram essenciais para que essa pesquisa fosse possível.

Aos queridos companheiros de mestrado, os 3M, Marcelo, Marcos e Maurício. Vocês, com toda certeza, deixaram esse mestrado mais leve.

À tropa pelo acolhimento e ensinamentos sobre o funk, pretitude e as ruas de BH, BH é nós.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo auxílio financeiro necessário para a pesquisa

“Eles querem que alguém
Que vem de onde nós vem
Seja mais humilde, baixe a cabeça
Nunca revide, finja que esqueceu a coisa toda
Eu quero é que eles se
Eles querem que alguém
Que vem de onde nós vem
Seja mais humilde, baixe a cabeça
Nunca revide, finje que esqueceu a coisa toda
Eu quero é que eles se.”
(Mandume, Emicida, 2015)

RESUMO

O ritmo funk foi se alastrando pelas cidades brasileiras a partir da década de 1990 chegando aos interiores e grandes centros, Belo Horizonte ganhou importância na cena do funk nacional, com seu estilo de passinho, como já ocorria em centros como Rio de Janeiro e São Paulo. O presente trabalho trata do processo de apropriação e territorialização da juventude funkeira na cidade de Belo Horizonte. Neste trabalho consideramos o funk como umas das muitas manifestações do Atlântico Negro (Gilroy, 2001), e nas dinâmicas dos bailes e dos encontros realizados por seus ouvintes e praticantes, nascem suas formas de expressão. Em nossa pesquisa assumimos o espaço como socialmente produzido, uma dimensão da sociedade, uma instância social e, portanto, produto e produtor de relações sociais. Nessa perspectiva os símbolos, as práticas e as socializações dos sujeitos jovens funkeiros compõem o espaço. O movimento desses jovens na sua relação com outros sujeitos/atores muda a dinâmica dos espaços que frequentam ou percorrem, que podem ser cíclicos abarcando diversas territorialidades. A dança e a música são os recortes que usamos para trabalhar com esses jovens e, nesse sentido, a dimensão do corpo é uma importante escala na construção dessa pesquisa. Nesse ponto, entendemos que o corpo também é um território e que o corpo negro é limitado em relação ao branco. Como o funk atua na vida desses jovens é um importante marcador para construirmos o perfil dessa juventude funkeira belorizontina que dança o passinho malado pelas ruas de BH, para então sinalizarmos a dimensão dessa sociabilidade e o quanto essa cultura aparece na vida dos jovens que são protagonistas da cena funk da capital de Minas Gerais. Tendo os espaços da Praça da Liberdade, o baixio do Viaduto Santa Tereza e o Centro de Referência da Juventude – CRJ – como os espaços de territorialização, também nos interessa saber quais as formas de apropriação usada por essa juventude e conceituá-las como processo formador e sociabilizador.

Palavras Chave: Territorialidades. Relações Sociais. Funk. Corpo Negro. Belo Horizonte.

ABSTRACT

Since the 1990s, the funk rhythm has been spreading throughout Brazilian cities, reaching the countryside and large centers. Belo Horizonte has gained importance in the national funk scene, with its passinho style, as was already happening in centers such as Rio de Janeiro and São Paulo. This paper deals with the process of appropriation and territorialization of funk youth in the city of Belo Horizonte. In this work we consider funk to be one of the many manifestations of the Black Atlantic (Gilroy, 2001), and in the dynamics of the dances and meetings held by its listeners and practitioners, its forms of expression are born. In our research, we consider space to be socially produced, a dimension of society, a social instance and, therefore, a product and producer of social relations. From this perspective, the symbols, practices and socializations of young funkeiros make up space. The movement of these Young people in their relationship with other subjects/actors changes the dynamics of the spaces they frequent or travel through, which can be cyclical and encompass different territorialities. Dance and music are the areas we use to work with these young people and, in this sense, the dimension of the body is an important scale in the construction of this research. At this point, we understand that the body is also a territory and that the black body is limited in relation to the white body. How funk plays out in the lives of these young people is an important marker for building a profile of the young funkeiros from Belorizontina who dance the passinho malado on the streets of BH, in order to signal the extent of this sociability and the extent to which this culture appears in the lives of the young people who are the protagonists of the funk scene in the capital of Minas Gerais. With the spaces of Praça da Liberdade, the Santa Tereza Viaduct and the Centro de Referência da Juventude – CRJ – as the spaces of territorialization, we are also interested in knowing the forms of appropriation used by these young people and conceptualizing them as a formative and socializing process.

Keywords: Territorialities. Social Relationships. Funk. Black Body. Belo Horizonte.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	- Encontro de Passinho Praça da Estação – 2023.....	36
Figura 2	- Jovens Funkeiros no CRJ – 2022.....	45
Figura 3	- Mapa de Localização dos bairros dos jovens em direção ao centro de Belo Horizonte – 2022.....	53
Figura 4	- Mapa dos Locais de Encontro dos Jovens Funkeiros na Região Central de Belo Horizonte – 2022.....	58
Figura 5	- Entorno da Praça da Liberdade	60
Figura 6	- Ensaios na Praça da Liberdade – 2021.....	61
Figura 7	- Duelo de MC's no Embaixo do Viaduto Santa Tereza – 2023.....	63
Figura 8	- Ronda Policial durante Encontro de Passinho na Praça da Estação – 2023....	70
Figura 9	- Encontro de Passinho Geral na Praça da Estação – 2023.....	80
Figura 10	- Ensaio de Passinho na Praça da Liberdade – 2021.....	81
Figura 11	- Zona Cultural Praça da Estação.....	82
Figura 12	- Mirante da Rua Sapucaí.....	95

LISTA DE SIGLAS

ANVISA	Agência Nacional de Vigilância Sanitária
BH	Belo Horizonte
BPM	Batidas Por Minuto
CCBB	Circuito Cultural Banco do Brasil
CRJ	Centro de Referência da Juventude
OMS	Organização Mundial da Saúde
PPGEO	Programa de Pós-Graduação em Geografia
PM	Polícia Militar
UFOP	Universidade Federal de Ouro Preto

LISTA DE GÍRIAS: o pretuguês nas ruas

Bagulho	uma coisa qualquer; alguma coisa
Beck	cigarro de cannabis
BH	Belo Horizonte
Beagá	Belo Horizonte
Calças Bege	Polícia Militar
Cria	pessoa nascida e criada no local
Cowboy de beige	Polícia Militar
De rocha	de verdade
Lombrou/lombrado	deu errado; tentativa de fazer dar errado; impedir que algo aconteça; dar ruim
Lupa	óculos
Malado/malvadeza	muito bom; da hora
Naipão/ Naipe/ Nipe	daquele jeito; no estilo
Nó	abreviação para nossa
Popozuda	mulher; mulher que possui um grande bumbum na dança; geralmente usado para denominar mulheres que frequentam os bailes funk e/ou dançam funk
Rolê	dar uma volta; sair pra algum lugar
Trem	qualquer coisa pode ser trem
Tropa	várias pessoas unidas. Aqui no texto será a forma em que os jovens costumam se denominar
Zé	cara; homem; mulher; pessoa

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	14
INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO 1 “DE ROCHA, ZÉ... BH É QUEM?”: O FUNK COMO EXPRESSÃO CULTURAL E TERRITORIAL CORPÓREA.....	23
1.1 “DE QUAL FUNK SE FALA?” FUNK (Y): UMA HISTÓRIA PERIFÉRICA E CULTURAL NEGRA.....	24
1.2 “NADA MUDOU BH É O SETOR”: DE ONDE VEM A RELAÇÃO FUNK E A JUVENTUDE BELORIZONTINA?	38
CAPÍTULO 2 “BH É O TEXAS”: SUJEITOS FUNKEIROS E SOCIABILIDADES FUNKEIRAS EM BELO HORIZONTE	49
2.1 “BH É QUEM?”: A CONSTITUIÇÃO DE UMA IDENTIDADE JUVENIL FUNKEIRA E BELORIZONTINA	50
2.2 “O FUNK É MALADO DEMAIS”: COMO NELE SE EXPRESSA UMA DUPLA DIMENSÃO TERRITORIAL E CORPÓREA	64
CAPÍTULO 3 “BH TÁ COMO?”: TRAJETÓRIAS ESPACIAIS E TERRITORIALIDADES DE JOVENS FUNKEIROS EM BELO HORIZONTE	77
3.1 A JUVENTUDE FUNKEIRA BELORIZONTINA: MALADEZA E IDENTIDADE NOS ESPAÇOS CENTRAIS DA CIDADE	77
3.2 BH É NÓIS: APROPRIAÇÃO E DISPUTAS TERRITORIAIS	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105
ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA	110

APRESENTAÇÃO

“Yao ê,
 Ererê ai Ogum bê.
 Com licença do Curiandamba,
 Com licença do Curiacuca,
 Com licença do Sinhô Moço,
 Com licença do Dono de Terra”¹

(Canto dos escravos - Canto I, 1982 – Interpretação: Clementina de Jesus)

Início o trabalho construindo uma narrativa para esta pesquisa, a fim de mostrar minha disposição pela temática e entendendo que não há como desvincular o interesse próprio da pesquisa em si. Eu, mulher negra de uma periferia do interior de Minas Gerais, também vivencio o funk a partir de quem convivo e onde vivo. Essa é uma pauta importante para pensarmos na contemporaneidade.

Na minha casa, na cidade de Rio Casca, no interior de Minas Gerais, cresci ouvindo Samba e Sertanejo. Samba pelo meu pai, que é um ótimo percussionista, e sertanejo pela minha mãe, talvez para lembrá-la de sua infância na Zona Rural e pelo romance contido nas letras. O funk e o rap vieram pelos vizinhos. O vizinho de frente, sempre ouvindo Racionais MCs ou Facção Central, sei cantar “Negro Drama” inteirinha de tanto ouvir o som da casa dele, acho que a rua inteira sabe. E o funk pelo vizinho ao lado. Dele o que mais me vem à memória é “dança da motinha”.

Ao frequentar os bailes promovidos em minha cidade natal, há pouco tempo atrás, fui questionada, em tom nada amigável, por uma amiga da faculdade sobre o porquê eu estava indo a bailes funk. A partir daí refleti sobre o motivo pelo qual ela havia me feito aquela pergunta, porque apesar de tê-la acompanhado em todo o seu processo de letramento racial, não entendia o tom de deboche na pergunta. Mas logo a respondi: que **não adiantava buscar toda a ancestralidade como um divã se não sabemos onde está a diáspora e a juventude negra**. A essência desse trabalho está nesta resposta.

O primeiro contato que tive com essa juventude foi quando saí do CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil), em Belo Horizonte, e observei que estava acontecendo na Praça da Liberdade um grande Encontro de Passinho em 2018. Eu fiquei maravilhada e pensei, “nossa, isso daqui dá uma pesquisa e tanto”! Até ali já havia visto aulas de forró, ensaio de noivos, ensaio de festas de 15 anos, madames passeando com seus cachorros de raça e pedigree, Marcha da Maconha, manifestações políticas, etc., mas um Encontro de Passinho foi a primeira vez.

¹ Ver em: [Canto dos escravos - Canto I, 1982](#). Acesso em: 14 nov. 2023

Tendo em vista o cenário cultural de Belo Horizonte, seria uma manifestação mais comum no baixo Centro. Ali no embaixo do Viaduto Santa Tereza, que não ficará de fora dessa pesquisa. Mas o primeiro contato que me encheu os olhos foi ali na Praça da Liberdade. Toda aquela pompa associada aos Palácios que há alguns anos representavam o Governo do Estado, sendo palco de um encontro de jovens negros e periféricos como eu, foi lindo de ver!

Realizar uma pesquisa acadêmica com a intenção de trabalhar com sujeitos historicamente marginalizados e subjugados, espelha a motivação que tive desde minha aprovação no Programa de Pós-Graduação em Geografia, na Universidade Federal de Juiz de Fora. Por estar em uma área de estudos diferente de minha área de formação, essa experiência vem sendo positiva e estimulante.

É estimulante por saber que a voz dos meus está na academia e também por aquela sede que carregamos de vencer. O que não deixa de ser exaustivo, sabendo que por você ser negro, tem que ser bom, mas não basta ser só bom, tem que ser três vezes bom, como é o ditado popular.

Essa é uma infeliz realidade que nós pessoas negras carregamos desde o início de nossas vidas em sociedade, em diversas instituições que passamos por nossas vidas – sendo a primeira delas a família e a segunda à escola –. Aquelas dificuldades em se reconhecer em um elogio, dos olhares tortos por causa do cabelo, de não se sentir bem arrumado quando sai de casa de chinelo, elas também foram um empecilho durante certo período para a construção desse trabalho e da pesquisa.

Eu costumava frequentar a Praça da Liberdade e o CCBB que faz parte do Circuito Cultural Praça da Liberdade. Residia em Belo Horizonte e morava ali nas proximidades, aquele perto de mineiro, que andando daria cerca de 1 quilômetro, e que para mim, que sou do interior, era fácil de ir andando. Eu não me sentia bem em sair de chinelo confortável, porque já havia sofrido um episódio de racismo de uma moradora do meu prédio, quando me disse que eu não parecia residir ali. No fatídico dia, eu estava voltando de uma corrida e, obviamente, estava desfalecida após correr por 3 quilômetros. Ao acabar de escrever essa frase, percebo que estou tentando justificar o racismo dela descrevendo minha aparência. Mais uma das dificuldades que o racismo impõe aos nossos corpos, a culpabilização pelo crime da branquitude. O bairro e as dependências da Praça são frequentados, em sua maioria, por pessoas brancas, tendo em vista que faz parte de uma parcela nobre da região centro-sul de Belo Horizonte.

Para além dos desconfortos que às vezes sinto em frequentar a Praça, o contato com os jovens funkeiros me deixou confortável. Ver a maneira que se portavam naquele lugar também me deixou confortável. É bonito perceber como eles se apropriam daquele espaço da cidade que não os espera ali.

O meu primeiro contato de forma maior com esses jovens também aconteceu na Praça da Liberdade, em um Encontro de Passinho maior, com mais frequentadores de diversas partes da cidade. Ao me aproximar em uma nova fase, busquei o contato para entender como se organizavam. As redes sociais servem de chave para divulgarem seus vídeos, mas também há a organização em grupo, com suas datas, seus horários e suas regras.

Desde o título até cada palavra que trabalho aqui, também está presente o pretuguês como Lélia Gonzalez nos educou. As formas de falar da juventude funkeira estarão com seus significados e significações trabalhadas aqui. Como diz o Mano Brown em “Negro Drama”, no momento em que descreve o filho branco do doutor querendo se identificar com o povo negro “no meio de vocês ele é o mais esperto, ginga e fala gíria. Gíria não! Dialeto!”, e pra nós é pretuguês. “Malado”, “lombrou”, “de rocha”, “Zé”, as expressões mais comuns usadas pela juventude belorizontina serão escritas, ditas e significadas.

Havia trabalhado com a juventude em uma experiência de um Projeto de Extensão da graduação em Turismo na UFOP, capacitando jovens para o trabalho no turismo. Na Iniciação Científica, comecei a estudar as relações raciais e como o mito da democracia racial influenciou no trabalho de mulheres no turismo e na prática de atividades turísticas por mulheres no exterior.

Para o presente trabalho, senti a necessidade de falar sobre como a juventude funkeira se territorializa nos espaços da cidade de Belo Horizonte. Trabalhando a partir das relações raciais no espaço geográfico.

Fui aprovada no PPGEIO durante a pandemia, foi uma insegurança e um risco, que minha orientadora, a Prof^a. Clarice Cassab, apoiou mesmo perante esse “impasse”. E fui para campo. Aos primeiros dias, não os encontrei na rua. Fui para as redes sociais e tive a primeira data marcada no encontro de passinho, mas quando cheguei não estavam lá e também não haviam postado nada. No final de semana seguinte, fui à Praça da Liberdade e os encontrei, e então se deu nosso primeiro contato.

Pesquisando o funk, a primeira impressão que tive foi a de que esse movimento é sobre ressignificação. É uma arte que se refaz a todo momento apesar dos pesares, e esses jovens sabem o que essa ação significa. A segunda impressão foi de acolhimento. Um grupo, se

reunindo pra ensaiar passinho em uma região privilegiada de Belo Horizonte sendo abordado por uma pesquisadora. O grupo de jovens abriu um sorriso gigante falando sobre sua expressão artística.

Essa juventude entende o que ser funkeiro significa, mesmo que não esteja o tempo todo levantando a bandeira de que estão ali fazendo cultura e política. Eles sabem disso. Sabem que o funk muda vidas, e que mudou a vida deles. Ao ler esse trabalho, espero que seja possível entender.

Construindo este trabalho, percebo que pesquisar sobre sujeitos negros tem sido, também, sobre autoconhecimento, observar e escrever sobre a experiência da juventude negra na cidade aponta sobre como o corpo carrega consigo diversas impressões, e como essas impressões podem ser violentas, além de deixar exposto as formas que esses corpos podem ser violentados. Corpos que são como o meu.

Eu sempre soube da minha negritude, minha família paterna, por ser branca, nunca me deixou esquecer. Tive dificuldades para amar meus traços, até que entendi quem eu sou de verdade para além do que me dizem. E estudar as relações raciais me ajudou nesse quesito. Com minha coorientadora da monografia, a Prof^a Dulce Maria Pereira, aprendi muito sobre ser mulher negra, em alguns casos apenas observando, assim como aprendi com minha orientadora, Kerley dos Santos Alves, sobre autocuidado. São mulheres que, para além das mulheres da minha família, me ensinaram muito sobre ser mulher negra no mundo e na academia.

Sob orientação da Profa. Clarice Cassab aperfeiçoo minhas perspectivas sobre como trabalhar junto à juventude, sobretudo a juventude periférica em suas práticas na cidade. Entendendo-os como sujeitos, o que tem sido de grande aprendizado.

Peguei-me pensando sobre as colocações e os usos de determinados termos que discutimos hoje na academia. Em um post recente na plataforma Instagram, a intelectual Lia Vainer Schucman sentiu a necessidade de trazer às redes uma definição mais específica do que seria “branquitude”, sendo esta uma categoria para se pensar como “ideologia, um lugar, uma construção identitária (posição). E necessariamente, esta posição é construída pelo racismo”. Dessa forma, ela usa de seu lugar para afirmar que “branquitude antirracista não existe”.

A branquitude atua como um pacto. Maria Aparecida Bento vai chamar de “pacto narcísico da branquitude”. Aquele velho verso de que “Narciso acha feio o que não é espelho”, bem isso. A branquitude usa de seus artificios, lugares e posições socialmente conquistadas para se auto afirmar e consolidar a si como humanos, únicos, perfeitos e se ajudarem. Compactuam com a estrutura racista em que vivemos controlando os espaços de poder.

Assim, nascemos tendo pouca representatividade, poucos professores negros(as), apresentadores de TV, atores, talvez na música seja onde mais vemos artistas negros. Mas, voltando ao uso de colocações acadêmicas de forma equivocada, vejo também, em episódios recentes, pessoas usando o termo “Racismo Estrutural” para justificar toda e qualquer atitude racista. Tirando de si a responsabilidade pelo ato discriminatório e racista, atribuindo-se este apenas a uma estrutura da sociedade e não ao seu ato. São fatos que me incomodam.

Não poderia deixar de citar esses fatos nessa apresentação, pois sinto que assim seja possível entender a importância desta pesquisa, como disse no início. Aqui, reúnem-se meus questionamentos sobre: o corpo negro no espaço geográfico, a juventude no espaço geográfico e as relações raciais na Geografia, além de enfatizar a contribuição da cultura negra para a construção do cenário cultural desse país.

E como bem nos diz Conceição Evaristo “hoje, a escrita da mulher negra não tem essa função de adormecer a Casa Grande. Pelo contrário, é uma escrita que incomoda, que perturba”.

Esse trabalho é um pouco de escrevivência².

² (...) uma escrita que é profundamente comprometida com a vida. É profundamente comprometida com a vivência. Mesmo num processo de ficcionalização, eu vou ficcionalizar a partir de fatos e situações reais que podem ser da minha vivência ou não. Que podem ser inclusive da minha da minha história particular, como pode ser da minha história coletiva. Sempre uma escrita marcada pela minha condição, pela minha vivência de mulher negra na sociedade brasileira (EVARISTO, 2017, s./p.).

INTRODUÇÃO

Eu sou o primeiro ritmo a formar pretos ricos
 O primeiro ritmo que tornou pretos livres
 Anel no dedo em cada um dos cinco
 Vento na minha cara, eu me sinto vivo

A partir de agora, considero tudo blues
 O samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues
 O funk é blues, o soul é blues
 Eu sou Exu do Blues

Tudo que quando era preto, era do demônio
 E depois virou branco e foi aceito
 Eu vou chamar de Blues
 É isso, entenda, Jesus é blues³
 (Blues, 2018)

Conforme o *funk* foi se alastrando pelas cidades brasileiras a partir da década de 1990, chegando aos interiores e grandes centros, Belo Horizonte ganhou importância na cena do *funk* nacional, com seu estilo de passinho, como já ocorria em centros como Rio de Janeiro e São Paulo. Acompanhando a onda do *funk* mineiro no cenário nacional, o passinho malado de BH tomou as redes no final do ano de 2018, quando diversos vídeos fizeram grande sucesso em plataformas como *Facebook*, *YouTube*, *TikTok* e *Instagram*, o que tornou o passinho de BH conhecido em território nacional.

Neste trabalho consideramos o *funk* como umas das muitas manifestações do Atlântico Negro (Gilroy, 2001), e nas dinâmicas dos bailes e dos encontros realizados por seus ouvintes e praticantes, nascem suas formas de expressão. Do ritmo *funk*, em todo seu processo intercultural de desenvolvimento, surgem expressões e manifestações corporais diversas, tais como o “rebolar o bumbum” até os famosos passinhos, os estilos de vida, as identidades e as linguagens próprias. Segundo Facina (2009, p. 02), “não se trata, portanto, de uma importação de um ritmo estrangeiro, mas sim de uma leitura de um tipo de música ligada à diáspora africana”. O passinho mais dançado em Belo Horizonte ficou conhecido como “passinho malado de BH”, sendo que “malado” significa “muito bom, legal demais, da hora”, gíria criada pelos jovens da capital.

Nesse movimento ganha espaço os grupos de funkeiros que tomam conta das cidades, desde o morro até o asfalto. Seja na quadra da Vilarinho, baile da Serra ou no embaixo do

³ Ver em: [Bluesman – Baco Exu do Blues](#). Acesso em: 14 nov. 2023

Viaduto Santa Tereza, o *funk* sempre está tocando pelas ruas e praças de Belo Horizonte, nos sons automotivos ou caixinhas, estimulando a juventude funkeira a movimentar-se na cidade.

Sendo assim, a pesquisa pretende observar de que modo suas práticas produzem e compõem o espaço e como se territorializam pelo centro da cidade. Como objetivo geral buscamos: compreender o processo de territorialização dos jovens dançarinos do passinho malado de BH em seu trajeto até o baixo Centro e Savassi. Nossos objetivos específicos são: 1. discutir a comunicação e identificação da juventude funkeira com o território e como estes interagem na cidade; 2. identificar quem são estes sujeitos funkeiros que fazem parte do cenário do *funk* belorizontino e que ocupam a região central da cidade; 3. investigar as relações socioespaciais da juventude funkeira na cidade de Belo Horizonte.

Em nossa pesquisa assumimos o espaço como socialmente produzido, uma dimensão da sociedade, uma instância social e, portanto, produto e produtor de relações sociais. Nessa perspectiva, os símbolos, as práticas e as socializações dos sujeitos jovens funkeiros compõem o espaço. O movimento desses jovens na sua relação com outros sujeitos/atores muda a dinâmica dos espaços que estes frequentam ou percorrem, que podem ser cíclicos abarcando diversas territorialidades.

Nossa problemática se baseia na seguinte pergunta: seria o funk, como manifestação cultural, um elemento definidor da territorialização dos jovens negros e periféricos nas áreas centrais de Belo Horizonte? Para respondê-la trabalharemos com as duas áreas ocupadas pelos jovens funkeiros no Centro: as regiões do Baixo Centro de Belo Horizonte e a região da Savassi.

A cada uma delas são atribuídos contextos sociais distintos apontados pelos marcadores sociais da diferença e da desigualdade. O baixo Centro, nas três últimas décadas, como afirma Trevisan e Jayme (2002, p.3), vem passando por diversas intervenções urbanas previstas no programa de revitalização da Área Central da cidade. Tal processo foi conduzido pelo poder público municipal, com a adesão de algumas entidades privadas, que proporcionou a alteração de seu uso, especialmente como palco de manifestações culturais diversas.

A partir de 2004, com a criação do projeto Centro Vivo, as áreas centrais de Belo Horizonte começaram a ser apropriadas pela população e coletivos para atividades culturais que ocuparam as ruas, praças e viadutos da região. Dentre muitas manifestações que passaram a ocupar a região, está o *funk* e, em particular, o passinho. Movimentos como o Duelo de MCs foram um dos pioneiros à reivindicar esses espaços para suas manifestações culturais e artísticas de resistência.

A região da Savassi caracteriza-se pela existência de moradias destinadas aos segmentos de maior renda, enquanto na área do baixo centro pulsa a vida boêmia e cultural da metrópole com sua arquitetura modernista. Nela se expressa não uma dualidade da cidade, mas as tensões e demarcações dos territórios e o uso dos espaços por diferentes sujeitos que por muito tempo se apresentou como um ponto de encontro para os ensaios dos jovens funkeiros quando estão em menor número. Porém, para organizar encontros com um número maior e outros grupos de funkeiros, os jovens encontram como empecilho a PM, ou a guarda municipal, espreitando as atividades, além dos olhares maldosos e preconceituosos da vizinhança e visitantes do lugar.

Além desses recortes, durante nosso trabalho de campo ouvimos falar de um local onde estimavam-se muito poder ensaiar, mas que era difícil conseguir uma vaga. O CRJ – Centro de Referência da Juventude –, que fica paralelo ao embaixo do Viaduto Santa Tereza. No entanto, depois de um tempo tornou-se o ponto de ensaio de referência para os jovens da tropa e quem mais quisesse aprender o passinho.

Dos atravessamentos metodológicos que usamos para a construção deste trabalho, iniciamos com a pesquisa bibliográfica para nosso levantamento e melhor entendimento do *funk* como manifestação cultural afrodiaspórica e como este se configurou no Brasil.

Para nossa empiria, trabalhamos com a observação sistemática, de forma que seja possível explorar todas as nuances da relação dos sujeitos com o espaço. Desse modo, notamos como se dá a socialização dessa juventude nos espaços de territorialização. Além da observação, também foi realizada a entrevista semiestruturada com o intuito de compreender as nuances da relação dos sujeitos com o espaço.

As Geografias Negras⁴ é nosso principal referencial teórico. A partir dela procuramos compreender as relações raciais no espaço, sendo crucial essa perspectiva para observarmos a relação da juventude negra e periférica no espaço urbano, apontando-se todos os impasses que essa juventude enfrenta na sociedade e a marginalização de suas ações e manifestações, em especial através do *funk*.

Em nosso primeiro capítulo apresentamos a forma com que o *funk* foi conquistando seu espaço na cena cultural brasileira e como vem se ressignificando ao longo do tempo, desde sua criação, à relação com seus sujeitos e com a sociedade. Como essa manifestação cultural e os

⁴ 1. Escritas Geográficas Enegrecidas: enegrecer esta ciência com teóricos negros por meio de: (a) repensar a historiografia da Geografia a partir de rasuras e construções geográficas negras e (b) preocupar-se com uma bibliografia e com um conteúdo epistemológico, metódico e de metodologias negras; 2. Fazer Geográfico Enegrecido: com pesquisas cujos objetos de estudos sejam negros e sobre relações étnico-raciais. (Guimarães, 2018, p.45).

sujeitos que a compõem lidam com os processos de uma sociedade colonialista que ainda vive os reflexos de uma colonização fundamentada no racismo será discorrido durante o capítulo.

Para o segundo capítulo, trazemos a juventude funkeira como sujeito. Trabalhamos nossos dados apontando como é a Belo Horizonte dos sujeitos da pesquisa. De onde saem, como convivem e sua realidade na capital, referenciando seus bairros de saída e sua chegada no centro de forma a contextualizarmos empírica e teoricamente suas sociabilidades.

A dança e a música são os recortes que usamos para trabalhar com esses jovens e, nesse sentido, a dimensão do corpo é uma importante escala na construção da pesquisa. Neste ponto, entendemos que o corpo também é um território e que o corpo negro é limitado em relação ao branco.

Como o *funk* atua na vida desses jovens é um importante marcador para construirmos o perfil dessa juventude funkeira belorizontina que dança o passinho malado pelas ruas de BH, para então sinalizarmos a dimensão dessa sociabilidade e o quanto essa cultura aparece na vida dos jovens que são protagonistas da cena *funk* da capital de Minas Gerais.

Propomos no terceiro capítulo indicar suas trajetórias espaciais e de territorialidades na cidade de Belo Horizonte, buscando demonstrar como se territorializam sendo o *funk* seu elemento de territorialização. Apresentaremos, em nossa proposta, essas territorialidades, suas contradições, seus conflitos, os estranhamentos, a vigilância sobre seus corpos, suas práticas e suas dificuldades para se territorializarem. Apontando-se suas formas e locais de socialização, refletiremos sobre como se dá a construção da identidade funkeira, compreendendo o *funk* como uma cultura juvenil que molda essa juventude de acordo com a condição que lhe foi colocada no processo de socialização pelo *funk*.

Tendo os espaços da Praça da Liberdade, o embaixo do Viaduto Santa Tereza e o Centro de Referência da Juventude – CRJ – como os espaços de territorialização, também nos interessa saber quais as formas de apropriação usada por essa juventude e conceituá-las como processo formador e sociabilizador.

CAPÍTULO 1 “DE ROCHA, ZÉ... BH É QUEM?”: O FUNK COMO EXPRESSÃO CULTURAL E TERRITORIAL CORPÓREA

Acostumado com o gosto de uma vida amarga
 Uma harmonia nova, a toda bomba que estoura
 E pro governo que não ajuda e, ao contrário atrasa
 Não tem lazer, não tem cultura e nem um hospital da hora
 A gente cresce sendo alvo de opressão e raiva
 A gente trampa pra cara* em troca de esmola
 A gente só ganha atenção quando é na tela do Datena
 No palco cantando funk ou jogando bola
 Vocês de graça pra favela, um prato de desgraça
 Cês é o câncer que destrói a fauna e a flora
 Cês tão vendendo o Brasil pra chupar o pa* do Tio Sam
 Agora o money's on the tables, se enforca com os dólar
 O Trump é pa* no c*, o Bolsonaro é pa* no c*
 Nós é a maioria, eu quero ver bater de frente
 O Brasil tá de pé, os índio tá com raiva
 E a favela tá formada e é o elo na corrente
 Então vai ter treta
 (MC Hariel, 2021)⁵

Considerando todos os processos enfrentados pela população negra desde que chegamos no Brasil para fins de escravização e exploração de nossa mão de obra, torna-se relevante entendermos como vive a diáspora, como se expressam as culturas negras e a juventude negra.

Trabalhar os grupos juvenis que constroem as dinâmicas, conflitos e tensões na cidade e que compõem um conjunto de dilemas e territorialidades por meio da Geografia é o que nos desafiamos nesta pesquisa.

Para pensar este capítulo, buscamos trabalhar no primeiro momento alguns dos principais teóricos sobre o funk brasileiro e desta forma compreendê-lo como expressão cultural e territorial corpórea, atrelada aos sujeitos funkeiros como precursores das práticas funk, e que assim “ocupam simultaneamente, uma posição periférica e central na cultura contemporânea” (Herschmann, 2002, p. 19), periférica geograficamente por se tratar de jovens negros e pardos da periferia da cidade e central por estarem na centralidade da prática e produção cultural do funk.

Neste capítulo traçaremos algumas discussões sobre a história do funk, como surgiu essa manifestação cultural no Brasil e como se apresenta a partir da dinâmica do corpo.

Pensar esse movimento artístico e cultural é também pensar a juventude contemporânea e como suas manifestações urbanas se territorializam na cidade e moldam o território. Pensar o

⁵ Ver em: [Hit do Ano – O Peso da Luta – Verso do MC Hariel \(participação MC Leozinho ZS, MC Don Juan, MC IG, MC Menor da GV, MC Neguinho do Kaxeta, MC Marks, MC Kevin, MC Lele JP, MC Ryan SP, C Vitão da Savoy e MC Kelvinho\)](#). Acesso em: 14 nov. 2023

território é pensar as estruturas de poder. Assim como também é pensar a juventude. As formas com que a sociedade busca orquestrar esse corpo que é jovem.

Deste modo, estruturamos o primeiro capítulo da seguinte forma: 1) De que funk (y) se fala? Uma história periférica e cultural negra; 2) O funk de BH é malado demais – como nele se expressa essa dupla dimensão corpórea. Nessa discussão, propomos fazer um levantamento bibliográfico que seja possível afirmar o funk como manifestação da diáspora africana e como essa manifestação é recebida pela sociedade nos espaços em que a juventude que acompanhamos frequenta. É importante para nós mostrar que esse corpo negro que manifesta e performa essa cultura, que também é negra e marginalizada, atua e é recebido nos espaços e como esses moldam o território.

Pensar esse processo de territorialização é delicado, pois abordamos aqui episódios de violência e violação de direitos que perpassam as manifestações, os atos e as ações desses sujeitos na cidade. Mas faz-se importante expor esses fatos e romper com a colonialidade imposta pelos setores dominantes.

1.1 “DE QUAL FUNK SE FALA?” FUNK (Y): UMA HISTÓRIA PERIFÉRICA E CULTURAL NEGRA

Como uma breve introdução à história do movimento funk no Brasil, é impossível não resgatar a importância do ritmo no território estadunidense, e a influência deste no ritmo do batidão carioca. O funk⁶ surge nos Estados Unidos da América, entre as décadas de 1960 e 1970, como uma gíria ofensiva aos negros estadunidenses, “pejorativo, quase um palavrão para símbolo do orgulho negro” (Vianna, 1987, p. 46) e a partir daí, “tudo pode ser funky: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma maneira de tocar música” (Vianna, 1987, p.46).

O funk carioca, quando surge na cidade do Rio de Janeiro, tem seu início nos anos de 1970, com os chamados “Bailes da Pesada”, promovida por Big Boy e Ademir Lemos, na conhecida casa de shows, Canecão, onde estes DJ’s tocavam rock, pop e soul. Mais tarde, estes bailes se instalaram na Zona Norte do Rio de Janeiro, pela casa de shows começar a privilegiar outros ritmos, passando a ser conhecida como “palco nobre da MPB” (Vianna, 1987, p. 51) em seus shows e eventos. E foi aí, a partir do investimento que os DJ’s fizeram para equipar seus bailes com equipamentos de som, e empilhar essas caixas, formando os enormes paredões que

⁶ Funky ou Funk, surgindo em primeiro momento nos Estados Unidos da América como Funky a partir da gíria e chegando ao Brasil como Funk.

se tornaram uma identidade dos bailes, dando origem ao movimento Black Rio (Vianna, 1987; Herschmann, 2002).

Para Silva (2022), o Movimento Black Rio demonstrou-se autêntico e comprometido com o cenário cultural e político nacional, permitindo a construção de identidades negras. Assim, o Movimento Black Rio surge como um ponto de partida para a identidade negra, valendo-se como um movimento em que o público negro seja valorizado como sujeito. As associações, os clubes esportivos e as equipes de som aparecem como os percussores desse movimento. Os DJ's BigBoy e Gerson King Combo, o Clube Renascença e os bailes da Furacão 2000 e Black Power, Ademir Lemos, Dom Filó, Mr. Frank Santos, Cidinho Cambalhota, DJ Marcinho, DJ Rafael, DJ Naz, são os nomes importantes para a construção do movimento.

O empoderamento e celebração da negritude propostos em seu vestuário, cabelos e senso de comunidade que causavam ao unir jovens negros instruídos e menos instruídos, são algumas das conquistas importantes do movimento Black.

Vale lembrar que neste momento de afirmação do funk na cidade do Rio de Janeiro, o país passava pela Ditadura Militar (1964-1985), período odioso e macabro de repressão da história brasileira por parte dos militares e os grupos de funk e seus sujeitos não ficaram de fora, tendo sofrido intensa repressão (Herschmann, 2002; Vianna, 1987).

Ao fim dos “bailes Black”, que se originaram do funky e soul norte-americanos, Sansone (2003, p. 174) aponta um novo movimento entre os jovens negros mais pobres ao qual começa a explorar um novo viés a partir do funk, desvinculado dos ativistas negros, dos intelectuais e dos grandes produtores musicais, o Miami Base.

O “Miami Base” caracteriza-se como uma técnica simples e como um estilo específico no vestuário, formado por roupa informal, roupa esporte e trajes de praia, refletido no estilo dos funkeiros, para os rapazes bermudas, tênis, correntes e bonés e para as moças, shorts curtos e tênis ou tamancos (rasteirinhas), continuando assim na contemporaneidade. O estilo e o ritmo influenciaram na criação do funk carioca.

O funk carioca foi o precursor de todos os outros estilos de funk que surgiram no território brasileiro. Abordamos o funk, como resposta ao “Atlântico Negro” de Paul Gilroy, sendo uma manifestação afro-diaspórica.

Em seus estudos, Gilroy (2001, p. 57) aponta a formação cultural da negritude, tanto na Inglaterra quanto na América Negra, ultrapassando as amarras nacionais e nacionalistas comuns à academia.

Em oposição às abordagens nacionalistas ou tecnicamente absolutas, quero desenvolver uma sugestão de que historiadores culturais poderiam assumir o Atlântico como uma unanimidade de análise única e complexa em suas discussões do mundo moderno e utiliza-la para produzir uma perspectiva transnacional e intercultural [...]. A ideia do Atlântico Negro pode ser usada para mostrar que existem outras reivindicações a este legado que podem ser baseadas na estrutura da diáspora africana no hemisfério ocidental.

Tomando o Atlântico Negro sob a perspectiva de Gilroy (2001), é possível assinalar alguns exemplos dessa transformação cultural como a “crioulização” e o sincretismo, validando etnias e culturas políticas da América Negra, bem como revoluções, lutas e emancipação da população negra na América colonial e pós-colonização.

E nessa perspectiva, Gilroy (2001, p. 161) propõe que

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico Negro significa observar a autocompreensão articulada dos músicos que a tem produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que tem produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental. Desejo propor que o compartilhamento das formas culturais negras pós-escravidão seja abordado por meio de questões relacionadas que convergem na análise da música negra e das relações sociais que a sustentam.

Assim, torna-se possível pensar as manifestações da diáspora africana moderna ocidental a partir de sua relação com a cultura e com o espaço em todas as instâncias, sejam elas materiais ou simbólicas. Pensar a música como forma “não conceitual e não figurativa”, na percepção do autor, também exerce papel importante ao caracterizar os diferentes componentes estéticos na comunicação negra.

Para Gilroy (2001), a negação da importância da diáspora por parte de determinados intelectuais, expressa o racismo científico e a negação dessa contracultura. No entanto, prossegue, elas sucumbiriam diante da força dos tambores que cruzaram o Atlântico. É assim que as expressões musicais são, para o autor, um dos pontos chave dos estudos dos negros da diáspora e da modernidade. A subversão e o uso intelectual distinto da música atuam como uma expressão de auto-identidade e prática da política cultural e sua produção na diáspora.

A palavra diáspora, dentre suas definições, tem a ver com dispersão, a vontade de retornar às suas origens, ao paraíso prometido. Tendo sua origem bíblica, a palavra em si, foi utilizada como definição para a dispersão dos judeus de Israel para o mundo, sendo posteriormente usada para a dispersão dos povos africanos e seus descendentes (Butler, 2020; Silva, 2022). A diáspora negra, em conceito, procura assim mapear os povos africanos e seus fluxos nas regiões dos continentes Americano, Asiático e Europeu dentre os séculos XV e XIX.

Heywood (2019) aponta que os povos centro-africanos tiveram influências culturais na diáspora atlântica e que essas transcendem a região da África Ocidental e não aconteceram de forma homogênea, e sim heterogênea. Essas diferentes distribuições de povos africanos pelo mundo aparecem como desafio para os/as pesquisadores/as ao trabalharem com temáticas da diáspora, tendo em vista sua multiplicidade étnico-racial.

Gilroy (2001) aborda a concepção de diáspora como processo dinâmico e fluido com o Atlântico Negro. Nessa perspectiva a diáspora africana rompe com a teoria engessada e das práticas do passado. Trabalhando assim com a troca entre os sujeitos negros e suas múltiplas práticas como a música e outras expressões artísticas, sendo necessário observar a abordagem dos diversos países para compreender o fluxo da cultura negra no mundo. Unindo para além da raça, as formas geoculturais e geopolíticas que resultam das interações entre os povos da diáspora.

O teórico caribenho Stuart Hall (2006, p. 30) refletindo sobre a diáspora nos aponta que

a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão ‘mundano’, secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência.

Ao nos apresentar essa linda reflexão, mostrando os passos dos antepassados dos povos da diáspora ao redor do mundo, o autor faz uma analogia a versão do Velho Testamento ao apontar a história do “povo escolhido”, levado violentamente para ser escravizado no “Egito” e liberto sob a liderança de Moisés, seguida pelo Grande Êxodo, que os livra dos horrores da escravidão e os leva a Terra Prometida.

As semelhanças com os negros brasileiros se entrelaçam ao fato de terem sido tirados de sua terra natal e levados para serem hostilizados em outra terra. Sua identidade cultural permanece em suas entranhas, pele, cabelo, cor, ritmo, corpo. O corpo fala no sentido de que toda essa corporalidade ao se movimentar nas ruas busca dizer “agora estou aqui, agora sou daqui”.

Como aponta Hall (2006, p. 33) “um povo não pode viver sem esperança”, a América que se criou em meio à violência e através dela, exposta pelo genocídio, escravização, expropriação, engenho e colonialismo traz em seu sangue sua identidade que atravessou o Atlântico.

Portanto, é importante ver essa perspectiva diaspórica da cultura como uma subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação. Como outros processos globalizantes, a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos. Suas compreensões espaço-temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os

laços entre a cultura e o ‘lugar’. Disjunturas patentes de tempo e espaço são abruptamente convocadas, sem obliterar seus ritmos e tempos diferenciais. As culturas, é claro, têm seus ‘locais’. Porém não é mais tão fácil dizer de onde elas se originam (Hall, 2006, p. 40).

Nesse sentido, quando falamos das diferentes formas de manifestação da diáspora, entendemos que a mesma se dá de acordo também com as diferenças que são impostas aos sujeitos, sendo assim “diáspora incorporada”, em que notadamente o meio influencia nessas manifestações culturais.

O que Hall aponta sobre a diáspora Caribenha, conversa com as construções sociais aqui no Brasil. Para Hall (2006)

Na formação cultural caribenha, traços brancos, europeus, ocidentais e colonizadores sempre foram posicionados como elementos em ascendência, o aspecto declarado: os traços negros, “africanos”, escravizados e colonizados, dos quais havia muitos, sempre foram não ditos, subterrâneos e subversivos, governados por uma ‘lógica’ diferente, sempre posicionados em termos de subordinação e marginalização. As identidades formadas no interior da matriz dos significados coloniais foram construídas de tal forma a barrar e rejeitar o engajamento com as histórias reais de nossa sociedade ou de suas ‘rotas culturais’ (Hall, 2006, p. 46).

A formação social brasileira parece pouco diferir do processo retratado por Hall. Ao contrário, há um forte paralelo entre elas. Nossa constituição social recorrentemente buscou e busca apagar e invisibilizar os traços da presença negra em nossa história. Seus corpos e sua cultura fortemente marcada pela musicalidade. O antropólogo Makl (2011) compreende que os cantos, os corais, os instrumentos musicais e a dança estruturam o surgimento da música negra. Ele aponta que a música negra carrega consigo narrativas que foram negligenciadas, invisibilizadas e apagadas pela colonialidade. Marcas como performance, códigos corporais, a subjetividade e a relação com o corpo (Silva, 2022).

Os ritmos que atravessaram o Atlântico ecoam na diáspora e o funk é mais um que conta a história da resistência negra, desde os Estados Unidos até o Brasil. O ritmo constitui-se por batidas graves e suas letras refletem a realidade periférica pelo cotidiano de seus moradores, interlocutores e ouvintes. De acordo com Vianna (1987, p. 33) “o funk é uma música produzida na periferia dos grandes centros urbanos e consumida por jovens urbanos”.

Hall (2013, p. 36) aponta que “o conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um ‘Outro’ e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora”. As práticas culturais que ascendem a partir da cultura negra no Brasil, desde seu início, sofreram tentativas de apagamento por parte da camada branca da sociedade e o samba é um dos exemplos mais evidentes. Pois este, quando foi apropriado pela branquitude, passou a ser aceito.

Compreendemos, como proposto por Bento (2002), a branquitude como conceito social ligado à racialização e mantenedor de uma estrutura de poder que privilegia brancos perante negros e demais etnias a partir do pacto narcísico da branquitude.

Neste aspecto, quando pensamos o funk pela perspectiva da branquitude podemos considerar que

[...] como toda cultura negra, o funk é criativo e estratégico, mas é também vulnerável. As forças da mercantilização penetram diretamente nas suas formas de expressão, classificando e homogeneizando a sua musicalidade, oralidade e performance. Reifica-se, desse modo, os binarismos dos padrões culturais ocidentais: autêntico versus cópia, alto versus baixo, resistência versus cooptação, etc. O funk entra na classificação dicotômica que, mais do que revelar uma qualidade intrínseca à produção cultural, serve para mapear as performances culturais negras dentro de uma perspectiva burguesa, na qual a alteridade é posta em seu devido lugar, ou seja, é constituída sempre pelo adjetivo que carrega o traço negativo desses binarismos hierárquicos (Facina *et al.*, 2010, p. 2).

Herschmann (2002) indaga se os estigmas atribuídos ao funk brasileiro, desde seu início por volta dos anos de 1992, associando seus sujeitos à arrastões acontecidos na cidade do Rio de Janeiro e o papel da mídia na divulgação destes acontecimentos, não ocorrem do mesmo modo que o samba no início do século XX, de forma que se estigmatiza uma expressão cultural legítima brasileira.

Como uma manifestação cultural negra, o funk não foge ao embranquecimento do ritmo e da atividade para ser aceito pela mídia e pela branquitude. Quem fez o funk acontecer desde seu início foram as populações negras e periféricas, sobretudo a juventude, que atua como percussora da cultura urbana. Para Silva (2022, p. 100)

Por meio da cultura, os corpos insurgentes se manifestam contra as tentativas da não-existência fabricada pela hegemonia cultural. Assim, o Movimento Black Rio e outros ritmos negros se constituíram enquanto fenômenos musicais locais globais, é preciso compreender que a cultura não se desenvolve de forma isolada, mas de forma criativa e intercambiada entre outras comunidades. A cultura negra se manifesta em todos os espaços, tempos e diferentes contextos porque a história é constituída de fluxos e deslocamentos de saberes, simbologias e estratégias de resistência.

Deste modo, o movimento funk se manifesta a partir dessas referências, olhando para trás e evidenciando a força das comunidades e da união entre os diversos adeptos dessa cultura urbana. Constituem assim o funk como um modo de vida.

A cultura está arraigada às vivências concretas dos sujeitos, como concebem e conhecem o mundo à sua volta. À medida que experimentam esses espaços, reconhecem suas diferenças e semelhanças aos territórios de existência. Sendo assim, a cultura atua como um produto do encontro, do saber, do viver, do fazer, do eu e o outro, do individual e do coletivo

(Barbosa, 2014a, p. 131) e neste sentido, as culturas urbanas resultam destes cenários das diferenças, moldando assim territorialidades⁷ juvenis.

Com o passar dos anos, o funk tornou-se conhecido. Foram incluídos os regionalismos em cada uma das expressões tocadas nos diversos estados brasileiros, como o 150 BPM (batidas por minuto) no Rio de Janeiro, o Brega-Funk no Recife, o Funk Ostentação em São Paulo e o Funk de BH, caracterizados por batidas específicas e evidenciando o regionalismo, as práticas, sociabilidades e territorialidades característica dos sujeitos de suas letras.

Entendendo o funk como uma cultura protagonizada por diversos sujeitos, desde os MC's e DJ's, aos frequentadores dos bailes e principais propagadores do ritmo pela cidade, nos propomos a pensá-lo não restrito apenas ao baile, mas em seus territórios, os lugares de frequência da juventude funkeira como sujeito e assim, suas territorialidades. A diversidade cultural, envolta na caracterização popular brasileira, nos coloca em paralelo a diversas expressões, e assim apresentam suas identidades e diferenças.

Das diversas disputas sobre o universo funk, um dos mais polêmicos é o debate sobre o que é cultura (Silva, 2009), colocando em voga o valor cultural do ritmo e buscando diminuir sua importância para o cenário cultural do país. Para Barbosa (2014b) “cultura é o encontro dos saberes e fazeres na pluralidade da vida social. Portanto, devemos considerar que ela se constrói do movimento próprio das relações dos indivíduos entre si e com a experiência de realização da vida, promovendo a significação do ser no mundo”. Neste aspecto, em nosso trabalho torna-se importante tratarmos o ritmo nas esferas cultural e racial.

A apropriação, o uso do território a partir da cultura, permite que o território e a territorialidade dos sujeitos se unam. Sendo assim, a cultura é “prática significativa de apropriação e uso do território” (Barbosa, 2014a, p. 131), dessa forma, sujeitos em suas diferenças produzem a cultura e o território. Os indicadores dessas territorialidades não são estáveis e fixos, mas abertos às diferenças e ao devir, sendo os espaços compartilhados pelos sujeitos sociais.

Essas territorialidades nos abrem possibilidades para pensá-las como “territorialidades do devir”, “produtos da mobilização de táticas e de estratégias de afirmação de pertencimentos culturais que se consolidam a partir do uso do território” (Barbosa, 2014b, p.102). Essas trocas simbólicas são envoltas em manifestações da cultura urbana que são plurais, e, dessa forma,

⁷ Territorialidade e territorialização são processos geográficos ligados ao território. A territorialidade atua como o movimento das relações que mantêm o território e produz ações próprias ou apropriadas, a territorialidade é o movimento de expansão do território (Rodrigues, 2005).

sinalizam novas sociabilidades protagonizadas pelas juventudes que produzem novos significados no urbano.

A cidade como espaço, tem uma dimensão física e simbólica, e sobre elas se produzem as formas de sociabilidades do grupo juvenil, em particular dos grupos de funk. Na dinâmica corpo e território, o corpo é um território sobretudo político.

Ao direcionar os olhares para os corpos negros como protagonistas de um movimento cultural brasileiro, rompemos com o processo histórico de atribuí-los a subalternidade, força de trabalho e passividade. Essa cultura tem cor e essa cor é manifestada a partir desse corpo negro que dança e se territorializa na cidade.

Abarcando a ancestralidade e a singularidade das manifestações da cultura negra no Brasil, é necessário mostrar a importância da juventude funkeira e do funk na diáspora. Sansone (2003, p. 142), ao citar Paul Gilroy e o aumento das trocas simbólicas das juventudes negras em diferentes países, atribui à herança do Atlântico Negro algumas das semelhanças dos ritmos da diáspora, apesar das diferenças geográficas, criando assim a “diferença” negra dos ritmos. Assim como Herschmann (2004), Sansone (2003) também identifica fatores da globalização nas interpretações do funk como cultura negra brasileira.

Desde o surgimento do funk até as datas atuais, o que observamos a partir da abordagem midiática são matérias associando os corpos funkeiros e as práticas ligadas ao funk a uma conotação negativa e criminalizante e, ainda assim, este foi apropriado, capitalizado e chegou às grandes massas. Em alguns casos, o funk é embranquecido para vender, mudam os rostos dos cantores, e as letras passam a ser interpretadas por cantores brancos, mudam as letras, e essas cantam uma realidade que não é a vivenciada nas periferias e bailes. Querem a cultura negra, mas não querem que os sujeitos negros façam parte desse movimento.

Milton Santos (2002, p. 159), afirma que “ser negro no Brasil, é frequentemente ser objeto de um olhar vesgo e ambíguo”, e é esta a imagem refletida pela mídia à cena funk. Para que se altere esta imagem negativa atribuída à negritude brasileira, um dos caminhos colocados é a corporalidade, sendo a interpretação desta subjetiva (Santos, 2002). A corporalidade é uma dimensão objetiva que tem a ver com a forma que o sujeito se enxerga e se apresenta e envoltos a sua lugaridade, localidade, mobilidade.

O próprio termo “funkeiro”, já foi associado às conotações negativas, passando a ser sinônimo de pivete e associado aos arrastões e roubos na cidade do Rio de Janeiro na década de 1990 (Herschmann, 2002). Atrelados a esse imaginário criado, está a dimensão corporal

desta juventude, a corporeidade é a forma com que o sujeito “participa do processo da ação” (Santos, 1996, p. 51).

A racialização intrínseca neste tipo de representação em conotações negativas está presente na realidade dos sujeitos funkeiros desde o início da criação do funk e de sua popularização. Para Hall (2016), este discurso racializado está estruturado em um conjunto de oposições binárias. Há uma poderosa oposição entre “civilização” (branco) e “selvageria” (negro).

O funk é uma expressão associada aos territórios populares urbanos, especialmente às favelas, e assume o lugar de manifestação cultural, a partir da pluralidade das culturas urbanas, de seus hábitos, práticas e movimentos na cidade. Neste sentido, consideramos, a cultura para além definem das práticas sociais, produção e consumo de bens estéticos. Ela contempla vivências dos sujeitos ao conceber e conhecer o mundo, validando assim suas diferenças e semelhanças construídas em suas histórias de existência (Barbosa, 2014b).

Quando perguntamos “de qual funk se fala?”, o trabalhamos como cultura negra que nasce no Rio de Janeiro em suas periferias. Quando pensamos o funk como prática cultural negra, pensamos neste espaço fortalecido pela juventude negra e periférica.

Se “a experiência do lugar se faz através do corpo” (Claval, 2002, p. 26), sua presença modifica o espaço, preenche a cidade, bem como suas ações. Ao voltarmos nossos olhares para os corpos negros dos sujeitos funkeiros, desde o primeiro dia de campo, foi possível identificar as disputas presentes no espaço. Disputas que se dão a partir do momento que chegam ao centro e que se expressam nos “olhares vesgos e ambíguos” que recebem.

Após o primeiro contato com os sujeitos, no dia 28/08/2021, fui acolhida para a observação dos ensaios da tropa que se territorializava na Praça da Liberdade, na região Centro-Sul de Belo Horizonte. Esse grupo autointitulado tropa, costuma se reunir aos sábados na Praça da Liberdade para seus ensaios. São por volta de 7 membros fixos na tropa, nesses sábados de encontro ensinam dançarinos ou não, voluntariamente o Passinho Malado de BH e outros passinhos do universo funk.

Conhecendo a realidade dessa juventude durante seus encontros, foi possível me apresentar e com a ajuda de um diário de campo registrar os momentos e fatos que chamam atenção.

Atribuídos ao funk, temos não somente o ritmo, mas tudo o que gira em seu entorno. Ser funkeiro é um *life style*. Em seu processo intercultural, podemos observar os passinhos, o vestuário e as linguagens como parte da identidade funkeira.

O Passinho Malado de BH teve seu início em Belo Horizonte, e teve alcance nacional a partir das redes sociais, após viralizar em redes como o *YouTube* e *Facebook*. O passinho também se acomete à identidade e a cada região, se reproduz ao seu modo, e em Belo Horizonte não seria diferente. Assim, se criam sua identificação e socialização. A gíria malado, significa “legal, muito bom”, e é diferenciado entre a juventude de Belo Horizonte. Em matéria publicada no site *vice.com*, em janeiro de 2019, é descrito que

(...) Nas mãos dos belorizontinos, porém, a dança ganhou particularidades que tornaram possível o surgimento de uma nova modalidade de passinho: um ritmo mais acelerado, pra combinar com as batidas frenéticas e metálicas do funk mineiro, as pausas sincopadas, o uso do plano baixo do corpo.

O modo de dançar funk, suas similaridades, ritmicidade e corporalidade, marca o território, tornando-se assim, uma territorialidade, uma marca atribuída a esses jovens enquanto corpos no mundo e no espaço. Desta forma, a presença desses corpos e seus trejeitos carregam consigo suas marcas, como raça, origem e identidade.

Vale ressaltar aqui, que entre os anos de 2019 e 2022, passamos pela Pandemia de COVID-19. Dessa forma, as recomendações da ANVISA (Agência Nacional de Vigilância Sanitária), da ONU (Organização das Nações Unidas) e dos demais órgãos de saúde, era de distanciamento social, quarentena e uso de máscaras. Nesse contexto, os ensaios e encontros começaram a acontecer mediante a flexibilização das normas, diminuição dos casos de contágio e avanço da vacinação.

Durante esse período as formas de socialização também mudaram, e as redes sociais foram de grande importância para divulgação dos vídeos de passinho e também a criação de novas criações de passos. A virtualidade foi peça fundamental para que o movimento de passinho continuasse firme entre esses jovens.

Após a flexibilização, quando tivemos o primeiro contato com o grupo, os encontros e ensaios eram divulgados na rede e acolhia a quem quisesse participar. Para eles, o maior motivo de ser aberto, é para que o passinho não caia no esquecimento, pois segundo eles, poucos são os dançarinos de passinho malado atualmente na capital, incluindo a Região Metropolitana.

Aos sábados na Praça da Liberdade aconteciam os ensaios, e em alguns domingos aconteciam os Encontros de Passinho, que nem sempre eram promovidos por membros da tropa, mas de outros grupos de passinho, no embaixo do Viaduto Santa Tereza. Foi possível observar as disputas, os estranhamentos e os tensionamentos que o corpo negro e a prática funkeira causam na cidade.

O fato de serem sujeitos jovens e negros, implica em diversas tensões, dentre elas os

maus olhares da população e os ataques violentos da PM. Em um dos primeiros encontros marcados acompanhamos pela página do Instagram “@PassinhodeBH”, que haveria um encontro no embaixo do Viaduto de Santa Tereza, para o dia 11/09/2021. No anúncio dizia “use máscara e leve sua caixinha”, marcado para as 15 horas. Cheguei ao local, às 14 horas, 01 hora antes, para observar como se dava a organização. Junto a mim, não chegou nenhum funkeiro, nem mesmo os organizadores, mas a Polícia Militar já estava no local. Outros grupos se encontravam ali, como skatistas e frequentadores dos bares próximos ao embaixo do Viaduto. Continuei ali até às 16 horas, e nenhum funkeiro apareceu, mas o Estado sim, materializado na rouba bege da Polícia Militar de Minas Gerais.

No dia anterior havia questionado alguns membros da tropa, se iriam a esse encontro, e me disseram que não, porque marcavam encontros com muita frequência, e a polícia não deixava que os encontros acontecessem. Bibi⁸⁸, relatava que “quando tinha uma vez ou outra, a polícia não chegava, agora que tão fazendo direto, a polícia chega e lombra o encontro, por isso que não vai ninguém”

Nestes primeiros contatos e observações foi possível encontrar uma juventude que buscava se expressar, e encontrou no funk essa maneira. Eles ensaiam os passinhos em casa, e repassam entre si nos ensaios, divulgam nas redes e socializam dessa forma.

Na Praça da Liberdade, nesse mesmo dia, fomos abordados por um grupo de 03 jovens, que chegaram muito interessados em saber sobre o passinho e cumprimentando todos e todas que ali estavam. Porém, depois de um tempo, abordaram os convidando para um encontro do grupo de jovens evangélicos que aconteceria mais tarde na praça. Quando os perguntei qual era a religião, disseram que “não gostavam de se rotular enquanto religião, e que acolhiam a todos”. Após uma longa conversa sobre religião e religiosidade com alguns membros, saíram para abordar mais pessoas e a tropa voltou a ensaiar.

As situações apresentadas apontam o quanto a territorialidade dessa juventude está em disputa. A Praça da Liberdade, à primeira vista apresenta uma forma de disputa diferente da observada no embaixo do Viaduto Santa Tereza, mas quando observamos de forma mais minuciosa, todas essas disputas são formas de controle. Cassab (2021, p. 247) aponta que

o controle sobre os corpos dos jovens implica um domínio sobre suas experiências espaciais e sobre suas ações produtoras do espaço. A vigilância do corpo juvenil implicará o controle da forma de se portar no espaço, de se relacionar com o outro, de se movimentar e de habitar. Nesse processo, são determinados os lugares onde são ou não tolerados, quais das suas práticas são aceitáveis e quais serão reprimidas, como

⁸⁸ Integrante do grupo no ano de 2021.

devem se comportar. A definição de um conjunto de valores morais que disciplina e contém o corpo juvenil definindo e redefinindo incessantemente o lugar e o significado do jovem no mundo público, lugar da coexistência, mas também de repressão e suplício, para muitos dos jovens das periferias urbanas.

As formas de comunicação entre esses jovens e os espaços que são manifestadas pela sua dinâmica corpórea. Seu processo de territorialização é atravessado pelos marcadores de desigualdade em que o simbólico e o material se entrelaçam. O funk que falamos é este. Que toma os espaços da cidade a partir de seus sujeitos.

Para Santos (2000), a dimensão racial surge como um marcador de subjetividades, individualidades e identidades. Neste caso, a individualidade refere-se à consciência do sujeito sobre si, atuando como fundamental para a formação da identidade do grupo (Ratts, 2004). Todavia, ocupar determinados espaços da cidade, reproduz diferentes abordagens entre corpos negros e brancos, e também entre culturas aceitáveis e não aceitáveis. O que também interfere na marcação desses espaços e territórios.

Os jovens funkeiros do Passinho Malado ocupam o mesmo espaço que demais grupos urbanos e dialogam de diferentes formas. Seja na Praça da Liberdade ou no embaixo do Viaduto Santa Tereza, os grupos que circulam nesses espaços possuem/estabelecem relações que apresentam conflitos, e, dessa forma, impõe a necessidade de realizarmos uma leitura que seja racializada dessas relações. Como argumenta o jovem Serrão

“todo mundo pode ficar aqui, skatista, emo, todo mundo. Só os funkeiros que não”.

É essa a visão que evidenciamos na construção dessa dissertação quando apontamos os tensionamentos e os conflitos nesses espaços. Quando Serrão nos fala em sua entrevista que todos os outros grupos juvenis podem usufruir livremente do espaço da Praça da Liberdade, é nítido o incomodo com o que acontece. A necessidade de lutar para estar na praça. Também foi possível observar outros grupos também na Praça da Estação durante um dos encontros de passinho.

Figura 1- Encontro de Passinho, Praça da Estação/Belo Horizonte



Fonte: Registrado pela autora, 2023.

Na Figura 1 é possível observar ao fundo os grupos de passinho em seu encontro e em destaque outros grupos de jovens pertencentes a um estilo diferente de cultura juvenil.

A juventude funkeira não se sente acolhida nesses espaços, mesmo tomando aquele local para suas vivências. Para Ratts (2010), é necessária a compreensão da territorialidade como um movimento dinâmico do espaço, em que o corpo negro e seu trânsito no território nos incita a analisar as territorialidades dos sujeitos como caminhos para interpretar as relações raciais no espaço.

A territorialidade, como apontada por Raffestin (1993), deve ser compreendida como inerente à vida em sociedade e multidimensional.

(...) de acordo com nossa perspectiva, a territorialidade assume um valor bem particular, pois reflete o multidimensionamento do “vivido” territorial pelos membros de uma coletividade, pela sociedade em geral. Os homens “vivem” ao mesmo tempo, o processo territorial por intermédio de um sistema de relações existenciais e/ou produtivistas (Raffestin, 1993, p. 158).

Por envolver produção, consumo de coisas e troca, a territorialidade é um sistema de relações. Nesse sentido, essa vivência territorial pelos componentes de uma coletividade e sociedades traz consigo valores especiais mantenedores de poder nas relações espaciais. Nessas relações, tais processos territoriais é o resultado das interações entre esses atores e as mudanças na natureza, na sociedade e em si próprios.

[...] acreditamos ser possível definir uma territorialidade *lato sensu*, que procede de uma problemática relacional. Para tanto, proporemos uma expressão simples que

pode exprimi-lo: HrE. H sendo uma coletividade; r sendo uma relação particular definida por uma forma e um conteúdo e que necessita de mediatos; e E sendo uma exterioridade, isto é, uma “topia”, um lugar, mas também um espaço abstrato, como um sistema institucional, político ou cultural, por exemplo. Mas a vida é tecida por relações, e daí a territorialidade poder ser definida como um conjunto de relações que se originam num sistema tridimensional sociedade-espaço-tempo em vias de atingir a maior autonomia possível, compatível com os recursos do sistema (Raffestin, p.160-161).

Sendo assim, é atribuído ao território uma identidade na coletividade produzida e vivida neste, de forma contraditória, fluida e dinâmica, recheado de possibilidades que se realizam, quando espacializadas no território. Por ser multidimensional, a territorialidade expõe aquilo que se vive cotidianamente, as relações de não trabalho, com a família, com o trabalho. Entende-se territorialidade como resultado das relações reais no espaço-tempo em um contexto sócio-histórico, relações cotidianas vividas em um determinado lugar, seguindo um ritmo também determinado envolvendo atores externos e internos.

(...) a territorialidade, além de incorporar uma dimensão mais estritamente política, diz respeito também às relações econômicas e culturais, pois está intimamente ligada ao modo como as pessoas utilizam a terra, como elas próprias se organizam no espaço e como elas dão significado ao lugar (Haesbaert, 2007, p. 22)

Compreende-se então que é fundamental levarmos em conta os lugares em que as territorialidades se desenvolvem e quais os ritmos que a territorialidade implica, considerando suas dinâmicas e suas interações entre o sujeito e o espaço. Entendendo que a territorialidade não é definida pela simples relação com o espaço, mas a mesma se manifesta em todas as escalas sociais e espaciais.

Buscando compreender as diversas territorialidades, Haesbaert (2007) nos alerta para o risco de analisar a territorialidade apenas no sentido físico, em sua materialidade e não em sua dimensão imaterial.

Ela é também uma dimensão imaterial, no sentido ontológico que, enquanto “imagem” ou símbolo de um território, existe e pode inserir-se eficazmente como uma estratégia político-cultural, mesmo que o território ao qual se refira não esteja concretamente manifestado – como no conhecido exemplo da “Terra Prometida” dos judeus, territorialidade que os acompanhou e impulsionou através dos tempos, ainda que não houvesse, concretamente, uma construção territorial correspondente” (Haesbaert, 2007, p.23)

Ou seja, “embora todo território tenha uma territorialidade [...] nem toda territorialidade, – ou se quisermos, também, aqui, espacialidade – possui um território (no sentido de sua efetivação material)” (Haesbaert, 2009, p. 106). Neste trabalho, consideramos territorialidade em sua dimensão material e imaterial, entendendo toda a dimensão simbólica da representação do funk como manifestação cultural.

Para contemplarmos o funk em todos os seus espaços, é necessário abordar como este se manifesta e quais são suas práticas na cidade, e em que implica o acesso de corpos marginalizados a diferentes espaços no meio urbano e como se deu essa prática na cidade de Belo Horizonte.

1.2 “NADA MUDOU BH É O SETOR”: DE ONDE VEM A RELAÇÃO FUNK E A JUVENTUDE BELORIZONTINA?

Dado nosso primeiro capítulo e suas problematizações a partir da construção do funk, da corporalidade dos sujeitos funkeiros e das raízes e ancestralidade, nesta parte entenderemos porque “BH é o setor”, como bem diz MC Rick.

Guiando nossa linha de pensamento pela mística de Belo Horizonte como primeira cidade planejada do Brasil, torna-se primordial para nossa discussão entender BH também como uma capital negra. O Estado de Minas Gerais foi o segundo estado que mais recebeu pessoas negras para serem escravizadas durante esse período horrendo do país. Nesse sentido, esse Estado está forjado pelas mãos negras em todas as suas construções e simbologias, como nos alerta as cidades históricas de Ouro Preto e Mariana.

Mesmo a cidade de Belo Horizonte não estando diretamente associada ao ciclo do Ouro das Minas Gerais, seria equivocado dizermos que ela não foi construída pelas mãos de mulheres e homens negros. Datada do século XIX, a nova capital do estado simbolizava a chegada do progresso e da modernização que se inseria no país pelas relações capitalistas de produção e fundação da República. A capital foi construída entre os anos de 1893-1897, inspirada em cidades como Washington, nos Estados Unidos da América e Paris, na França. Em seu projeto havia a construção de largas avenidas e grandes, imponentes e majestosos monumentos arquitetônicos. Inaugurada em dezembro de 1897 sobre as ruínas do que um dia foi chamado de Arraial do Curral Del Rey, habitado em sua maioria por pessoas negras, conforme afirma Pereira (2005). Esses sujeitos que fizeram parte da comunidade de Arraial do Curral Del Rey se organizavam em irmandades como a dos Homens Pretos de Nossa Senhora da Boa Viagem do Curral Del Rey e a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos do Arraial (Lott, 2019).

A derrubada desse antigo arraial, também marca a expulsão dessa população negra e o apagamento de sua presença e história. Vale ressaltar que estamos aqui falando de uma região mineradora, com grandes riquezas minerais marcadas pelo trabalho explorado de milhares de pessoas negras escravizadas. Assim, mesmo “que a nova capital não tenha vivido a escravidão

negra, é pertinente aferir que havia uma considerável presença dos homens de cor na localidade, em função do grande número de escravos negros na região” (Lott, 2019, p. 34).

Tal fato nos possibilita atestar que boa parte desse contingente permaneceu na região no pós-abolição, fazendo parte da força de trabalho barata e excedente da construção da capital. Criada após a abolição da escravatura no Brasil, Belo Horizonte nasce a partir do apagamento da população negra na região, estando conectada às cidades mineradoras desde sempre. Essa dinâmica de apagamento da população negra se configurou por um projeto nacional, no qual, como afirma Pereira (2017), o fim do sistema escravocrata não representou o fim das desigualdades de raça no Brasil.

Assim, a existência de sujeitos negros na história de Belo Horizonte se impõe mesmo com as diversas tentativas de apagamento e se faz presente em lugares como a Pedreira Prado Lopes (PPL), ocupada por operários negros e negras após a construção do centro de Belo Horizonte, ou ainda no bairro Lagoinha, criado fora do projeto principal da cidade planejada, também para abrigar trabalhadores negros e migrantes encarregados de construir a cidade, o Largo do Rosário, patrimônio imaterial desde 2021, a Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e o cemitério da irmandade, ambos derrubados para a construção da cidade. Lugares que evidenciam as marcas e as territorialidades negras na cidade. Exemplos que mostram que a cidade surge pelas mãos de mulheres e homens negros e negros que ao serem silenciados e apagados no decorrer da construção e história da cidade são agora apropriados como lugares de luta pela população negra que resiste na cidade.

Uma população que corresponde à maioria da população de Minas Gerais. Segundo informativo da Fundação João Pinheiro, em 2012 a população negra representava no estado 55,4% do total. Em 2019, passou para 31%. De acordo com pesquisa Dieese (2021) com base na PNAD Contínua 56% dos jovens de BH são negros.

Esse percentual significativo de jovens negros grafa a cidade, expressando sua existência e presença cultural, simbólica numérica e material. Quando fazem isso, tensionam mecanismos hegemônicos de apropriação e produção do espaço. A presença da juventude negra pelas ruas, praças, escolas e demais pontos de encontro é percebida através de suas representações corpóreas, linguísticas e artísticas pela cidade, como é o caso das manifestações funkceiras.

Desde o Rio de Janeiro, até chegar em “Beagá”, a cidade negra, ativa lugares como a “Pequena África” no bairro Lagoinha. Se espalha por outros bairros da cidade com os Quilombos Urbanos de Mangueiras, situado entre o Ribeirão do Isidoro e o Ribeirão do Onça,

na Região Nordeste da capital, o dos Luízes, na Vila Maria Luiza, Bairro Grajaú, Região Oeste, o Quilombo Manzo Ngunzo Kaiango, no Bairro Santa Efigênia, Região Leste, e o Quilombo Souza, no Bairro Santa Tereza (CMBH, 2021).

Em 2017, o Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte/CDPCM-BH aprovou o registro como Patrimônio Cultural Imaterial de Belo Horizonte das Comunidades Quilombolas: Luízes, Mangueiras e Manzo Ngunzo Kaiango. Em novembro de 2020, o CDPCM-BH aprovou o registro da Comunidade Quilombola Souza.

Esses registros fazem parte de medidas para as políticas públicas de reconhecimento e valorização da cultura afro-brasileira no processo histórico de construção de Belo Horizonte. Esse reconhecimento rompe com uma tradição de silenciamento e invisibilidade dos sujeitos e comunidades quilombolas formadoras da capital. Além disso, marcam o momento de afirmação da luta dos quilombolas pelo direito de viver na cidade, sem perder de vista suas tradições, seus modos de vida, saberes e crenças.

Em nosso recorte espacial, trabalhamos espaços centrais em que a juventude funkeira se organiza. A Praça da Liberdade simboliza no imaginário belorizontino lugar de cultura, mas que também já passou pela centralização dos poderes do Estado e hoje concentra museus, além de ser ocupada por diversas culturas juvenis. O embaixo do Viaduto Santa Tereza, no baixo Centro de Belo Horizonte, também representa manifestações culturais da juventude na diáspora.

Mas não apenas o embaixo do viaduto e a praça. O que observamos é que as movimentações da juventude pela cidade têm conduzido para outro lugar de socialização em meio ao fluxo da cidade e movimentação das manifestações: o Centro de Referência da Juventude, também no centro de Belo Horizonte, a poucos metros do embaixo do Viaduto Santa Tereza. Lugares que serão a frente melhor apresentados.

Ler a cidade e seus espaços é fundamental para o entendimento dos processos e seus usos. Quando pensamos como a cidade é apropriada e usada pelos sujeitos, em nosso caso jovens negros de camadas populares, contribui-se para a compreensão de símbolos, significados e usos que são novos e atribuídos a ela. É nesse sentido que buscaremos alcançar as práticas espaciais dessa juventude.

As áreas centrais da cidade foram apropriadas por movimentos sociais e culturais sejam nas praças, nas ruas ou nos viadutos da região, dentre eles, o embaixo do Viaduto Santa Tereza.

O Viaduto Santa Tereza proporciona o acesso aos bairros Floresta e Santa Tereza, cuja construção ocorreu em 1929. Apresentando características modernistas, o equipamento foi tombado como patrimônio cultural de Belo Horizonte na década de 1990 (Colares, 2014).

Posteriormente, em 2014, a cidade passou por reformas em função da Copa do Mundo. Neste ano, o embaixo do viaduto de Santa Tereza foi alvo de intensas reformas patrocinadas pela Prefeitura de Belo Horizonte.

Evidente que tal processo aconteceu no tensionamento dos usos que os sujeitos faziam do embaixo do viaduto especialmente os referentes às antigas Batalhas de RAP e manifestações culturais, artísticas e políticas da juventude periférica belorizontina. Castro (2020, p. 102) nos indica que, desde 2007, o “embaixo do viaduto”, é ocupado por “movimentos de cultura de rua” que modificavam de “forma significativa o quadro de abandono e degradação a que o espaço estava submetido. O processo espontâneo de ocupação de seus embaixos trouxe nova vitalidade e dinamismo ao lugar” até então considerado de uso degradado.

Todo o movimento de reforma da área acabou favorecendo a higienização e gentrificação do lugar com a expulsão dos usos indesejados e a suposta revitalização, ambas partes de um esforço de enobrecimento da área. Mas as ruas falam e se movimentam a partir daqueles que já lhe davam vida e tensionam o espaço a partir da presença e resistência dos coletivos e sujeitos, em sua maioria ligados ao movimento hip hop e ao funk. Colares (2014) pondera que

Desde o início do processo de reforma do Viaduto, seus frequentadores passaram a reivindicar o uso e ocupação deste espaço. Questionando a demora da conclusão das obras jovens, muitos dos quais organizados em agrupamentos culturais, exigiam o acesso ao viaduto que, então, se encontrava fechado por tapumes, impedindo toda e qualquer manifestação popular (Colares, 2014).

Colares (2014) aponta que grande parte dos conflitos vividos aconteceu com o Estado, que “não só desconsiderou-se a constituição daquele espaço, seus significados e simbolismos, mas o próprio significado da participação popular quando da elaboração do processo de intervenção do Viaduto” (Colares, 2014, p. 11). Ou seja, o Estado e o capital privado envolvidos nas reformas da área da cultura e do uso do espaço público negam a existência dos movimentos populares e das juventudes e suas culturas juvenis, como, por exemplo, grupos como o Duelo de MCs e a Família de Rua, que não puderam mais realizar suas batalhas de rima.

Ao trabalhar com a temática das “culturas juvenis”, Feixa (2008) valoriza as expressões culturais das juventudes. Afirma que as culturas juvenis foram forjadas a partir das relações sociais estabelecidas pelos jovens. Nessas relações vão se delimitando uma rede de significações que desenham estilos próprios. O modo de vida dessas juventudes é particular e expressa significados, sentidos, experiências e valores dados pelos jovens. Entender essas

culturas juvenis implica alcançarmos os significados que os próprios jovens dão às suas ações e práticas cotidianas (Pais, 2003).

O esforço para compreendê-las nos instiga e nos aponta a necessidade de alterar o olhar que vê as manifestações da juventude como problema, em que muitas vezes são jogadas às margens. O que os autores nos propõem é olhar diretamente as identidades, a vida cotidiana e os sujeitos, o que resulta na compreensão e aceitação da pluralidade que são as culturas juvenis. Assim, abordamos o tema no plural, conforme Feixa (2008), o que implica no reconhecimento das diferenças que constituem as juventudes.

É dessa forma que compreendemos a juventude funkeira neste trabalho, como sujeitos de uma determinada cultura juvenil em torno do funk que exprimem coletivamente e desenham estilos diferenciados e próprios. Para além de um estilo musical o funk externa uma cultura que molda e é moldada a partir de seus sujeitos, tanto pelas suas gírias, atitudes, comportamentos, vestimentas, quanto por outras expressões como a dança, as festas, as letras das músicas (Rosa, 2021).

Do funk, em todo o seu processo multicultural de desenvolvimento surgem diversas demonstrações culturais e expressões corporais, como “rebolar o bumbum” até os famosos passinhos, assim como estilo de vida, identidades, passinhos e linguagens próprias. O pesquisador França Junior (2019) buscou caracterizar em seu trabalho alguns conceitos que considera importantes para no entendimento da cultura funk, sendo eles baile, resenha, DJ, MC, sociais e passinhos.

A juventude que trabalhamos, que se denomina “tropa”, tem o passinho como ponto chave de construção de identidades e pertencimentos sendo o elemento que os agrega e reúne. Segundo o França Junior, o passinho

surgiu nas favelas cariocas, explodiu em 2008 e se alastrou por todo o território nacional. Trata-se da nova forma de dançar o funk, que tem a base no tradicional passinho Miami, popular na década de 1990, e ganhou adaptações locais em vários pontos do Brasil, como o passinho do Romano, em São Paulo, o passinho Malado, de BH, que “bombou” no primeiro semestre de 2019, e o mais recente sucesso nacional, o passinho dos Malokas, do Recife (França Junior, 2019, p. 76).

Foi pelo passinho Malado de BH, que o funk na cidade de Belo Horizonte se difundiu e ficou conhecido nacionalmente, sendo impulsionado em grande escala pelas redes sociais. Embora o funk tenha se inspirado em manifestações estrangeiras, os jovens de BH ressignificaram o passinho, e nele imprimem suas identidades territoriais e corpóreas.

Com o movimento do corpo, o passinho ganha as ruas da cidade e a juventude conquista seu lugar no mundo. Chamam atenção pelo estilo, pelas roupas, pelo comportamento e dessa forma ocupam pontos da cidade que foram conquistados a partir de lutas. O saber da dança não se constitui de qualquer forma, mesmo sendo uma manifestação da diáspora, não quer dizer que está no sangue e, por isso, trabalhar com essa juventude é tão importante para nós. Os ensaios são importantes para aprimorarem sua dança, sua relação com o corpo e com o outro. Independentemente se esse outro é o passante, o seu companheiro de tropa, ou qualquer outro grupo de culturas juvenis.

O funk como manifestação cultural que surge da diáspora negra, abarca consigo a presença do sujeito negro na cidade. Sujeitos esses que atuam como resistência ao apagamento do Estado e da ação branqueadora dos espaços da cidade. Ocupar locais e afirmar sua existência como funkeiros e corpos negros na cidade, produzem territorialidades em disputa.

Quando iniciamos nossa observação, contávamos com dois espaços em que a juventude se territorializava: embaixo do Viaduto Santa Tereza e a Praça da Liberdade, porém após certo período de tempo, passaram a estimar um local mais calmo e livre de conflitos para se reunirem com uma frequência maior também durante a semana. E foi assim que o CRJ é incorporado pelos jovens funkeiros que a pesquisa acompanhava. Depois de um grande período de espera, conseguiram um espaço nesse prédio público para alguns ensaios.

O Centro de Referência das Juventudes é gerido pela Prefeitura de Belo Horizonte e vinculado à Subsecretaria de Direitos e Cidadania (SUDC), uma das três subsecretarias que compõem a Secretaria Municipal de Assistência Social, Segurança Alimentar e Cidadania (SMASAC). Seu viés é de construção com e para as juventudes, sendo um referencial para este público no município.

Por meio da ocupação juvenil, o CRJ busca por meio de diversas atividades garantir a livre expressão das diversas manifestações artísticas e das periferias, negros, pessoas com deficiência e LGBTQIA+. O local é aberto para a participação e a troca de experiências entre indivíduos, coletivos e instituições culturais que promovem ações e projetos para fortalecer o exercício da cidadania, em especial jovens que trabalham com as juventudes. A estrutura é gratuita e o acesso aos espaços é solicitado através de um link disponibilizado no site da prefeitura.

Os ensaios são abertos em alguns dias da semana e após o horário de trabalho de parte do grupo. Dessa forma, eles mantêm o grupo fixo de seis integrantes que também auxilia os demais no que eles chamam de “aulão da tropa”.

O aulão da tropa acontece em dois dias da semana, sendo anunciado via *Instagram*. No aulão, os membros fixos da tropa mostram os novos passinhos, ensaiam e ensinam para os novos membros que vão ao CRJ. Assim, de forma gratuita, a tropa tem ofertado esses aulões a quem queira participar.

A inserção de um novo espaço de encontro dos jovens não excluiu a Praça da Liberdade e o embaixo do Viaduto Santa Tereza. Ao contrário, os encontros que ocorrem no CRJ complementam aqueles que se dão nas ruas sendo um momento importante para agregar aqueles que querem aprender e fazer parte do movimento, gravar vídeos e participar dos encontros de passinho.

Pelo que temos notado, a calma que encontram no CRJ é um diferencial para as relações dessa juventude durante os dias da semana, aumentando os dias de encontros e o número de jovens que participam do aulão. O que começou com ensaios periódicos apenas aos sábados e encontros de maior porte esporadicamente aos domingos se tornou uma rede de sociabilidade com mais encontros ao longo da semana.

Dessa forma, os jovens funkeiros têm nesse espaço um aliado para suas atividades, pois além de ampliar o grupo e promover a divulgação do Passinho, a proximidade do CRJ facilita o acesso ao embaixo do Viaduto Santa Tereza. Deste modo, ao terminarem seus ensaios no prédio os jovens vão “de rolê” para o embaixo do Viaduto durante a noite. Assim, não têm mais horários para os encontros no embaixo do Viaduto e na Praça da Liberdade, esses encontros passaram a acontecer de forma casual.

Quando perguntamos qual é a relação com esse novo espaço, os jovens destacam a segurança, pois, conforme falam, lá a polícia não os aborda. O que nos faz refletir sobre esse novo espaço. O interessante aqui é que, mesmo com o novo espaço “seguro”, essa juventude continua frequentando os espaços abertos da cidade, como o embaixo do Viaduto Santa Tereza. Esse espaço seguro surge como um lugar de ensaio para se apresentarem no embaixo do Viaduto e mostrarem os passinhos que sabem durante os encontros que lá ocorrem. O que se nota, portanto, é que o lugar do ensaio, antes ocorrido na rua, se deslocou para o CRJ. Lá os jovens se sentem mais seguros, usufruem de maior estrutura, tempo, calma e segurança para desenvolverem suas danças e expressarem seus ritmos. Mas é ainda na praça, sob os olhares de curiosos, transeuntes e mesmo da polícia, que eles se apresentam.

É assim que o CRJ passa a atuar como uma estratégia de “contornamento” acionada pelos jovens para poderem seguir com suas práticas sem que fossem continuamente reprimidos pela PM. Para isso eles tiveram que se organizar, reivindicaram o uso deste espaço, e, assim,

criaram novas estratégias para garantirem a unidade do grupo e até mesmo sua expansão neste novo lugar, sem deixarem a praça ou do embaixo viaduto, só que agora, mais organizados como grupo juvenil. Conforme mostra Figura 2, o espaço do CRJ disponibiliza também conforto para essa juventude.

Figura 2 - Jovens funkeiros no CRJ



Fonte: Registrado pela autora, 2022.

Nesse sentido, por ter sido durante muito tempo o lugar de encontro aos sábados, a Praça da Liberdade não foi substituída pelo CRJ, mas incorporada como um local seguro para os jovens. A tropa leva seus ensaios muito a sério e são muito disciplinados. Hoje, quando chegam no embaixo do Viaduto ou na Praça da Liberdade, já é para se apresentarem como grupo organizado e, assim, chamarem atenção de seus ídolos e da cena funk, como já aconteceu. Em meados de setembro de 2022, os jovens assinaram um contrato com uma gravadora de Belo Horizonte para participarem da gravação de um clipe de funk. Uma relação construída pela sua organização como coletivo. Esse reconhecimento foi muito importante para os membros, dando a eles a possibilidade de chegarem onde estimam com a dança.

Os jovens são verdadeiros atores da cena funk e conquistar esse espaço nas mídias é importante, porque mostra o que estão tentando provar há tempos para todos: “que não somos marginais, e fazemos cultura” (Fala do Jovem Vilarinho em entrevista). Durante o período que

passei acompanhando esses jovens, pude manter uma relação de entendimento do que sentem e passam. Para eles, ver alguém se interessando pela sua arte é importante e relevante. Como se fosse um gás para continuarem a dançar. Em primeiro momento tínhamos uma ideia prévia de como seriam essas relações, de como seria moldado e como seria o fluxo e movimento desses jovens na cidade. Mas fomos surpreendidas, assim como é a juventude. Ela surpreende. Ela não está em caixinhas e não é possível moldá-la. E que bom que é assim, pois nos dá a possibilidade de ver mais de perto que a juventude é uma beleza, e que constrói, de fato, seus caminhos, muitas vezes contornando as forças de verticalidades que se impõem sobre suas práticas culturais e espaciais e desorganizam as horizontalidades expressas no lugar. Para Santos (2005, p. 258)

o território é o suporte de redes que transportam regras e normas utilitárias, parciais, parciais, egoístas (do ponto de vista dos atores hegemônicos), as verticalidades, enquanto as horizontalidades hoje enfraquecidas são obrigadas, com suas forças limitadas, a levar em conta a totalidade dos atores.

Neste sentido, identificamos a ocupação do CRJ pelos jovens funkeiros como um espaço de ensaio e organização, uma estratégia de resistência e contornamento às forças que promovem o apagamento da juventude negra na cidade através das mãos do Estado, dos meios de comunicação ou do racismo. Porque se existe medo, existe a necessidade de encontrar um espaço seguro de existência e de formas que também possam tornar a rua um espaço seguro de permanência e expressão de sua cultura.

Sendo assim, as horizontalidades são as ações da juventude e suas práticas de contornamentos, organização, permanências, identificações etc que produzem seus territórios usados, os lugares onde essa juventude se encontra e vive, o seu espaço habitado (Santos, 2005).

Como esses jovens se reúnem em torno de sociabilidades ligadas à cultura funk, se tornam sujeitos de resistência a tal processo. Ocupam o local, se organizam e afirmam sua existência. Produzindo no espaço tensionamentos e conflitos num processo de produção de territorialidades em disputa e resignificação de suas atividades.

Herschmann (2003, p. 229) aponta o quanto às práticas de grupos juvenis tensionam, produzem conflitos e reapropriam a cidade. Esse processo produz uma diversidade de códigos culturais que estão expressos, por exemplo, na cena funk belorizontina. Ao realizar esse movimento, “ocupam simultaneamente, uma posição periférica e central na cultura contemporânea”.

A presença dessa juventude questiona códigos hegemônicos de produção e uso desses lugares. Códigos que não reconhecem os jovens como sujeitos de direito no uso de

determinados espaços da cidade tornando-os alvos dos olhares tortos dos frequentadores habituais ou objetos da violência policial. Nessas situações, o que sobressai não é o quanto estão ensaiados, ou o quanto fazem parte daquele lugar, mas os marcadores de desigualdade que atravessam suas vidas: sua cor, sua classe, sua origem territorial, sua cultura, sua juventude. O ser negro, o ser jovem, o ser periférico, o ser funkeiro. Todos esses aspectos que se interseccionam em um único corpo alcança os olhos estruturantes da sociedade como um erro, como um não pertencente (ou não pertencimento?). Mas ao acionarem múltiplas estratégias para permanecerem naquele espaço estes jovens se afirmam como sujeitos, como produtores do espaço e reivindicam o direito ao uso, a fruição, a visibilidade e existência na cidade.

Por isso, observamos a juventude funkeira como agentes da cultura, como parte de um grupo juvenil que compartilha de uma determinada cultura juvenil que expressa identidades ligadas ao funk, dividindo também determinadas condições territoriais, de classe e raciais. Desse modo, uma cultura produzida por jovens negros de periferia que, a partir do funk se sociabilizam, se territorializam e se identificam.

Portanto, as verticalidades acionam novas e outras horizontalidades que expressam vida e criatividade. Esses jovens transgridem pela cultura e contornam os códigos hegemônicos que aparecem como organizadores do espaço, produzindo novas e inesperadas territorialidades. Para Barbosa (2014a), a cultura, como prática de apropriação e uso do território, permitiria unir território e as territorialidades dos sujeitos. Isso se dá porque ela é uma “prática significativa de apropriação e uso do território” (idem., p. 131), o que implica na existência de sujeitos que produzem a cultura e o território mesmo sendo diferentes entre si. Dessa forma, as territorialidades não são fixas, cujas fronteiras estão dadas fechadas e estáveis, pelo contrário, ela é aberta ao devir e às diferenças, expressa na presença de “sujeitos sociais compartilhados”.

Nesse sentido, os jovens funkeiros, através dos elementos que formam o movimento funk, reforçam suas identidades territoriais e sociais e disputam o espaço em seu uso, produzindo territorialidades que se opõem às formas hegemônicas de consumo cultural e produção da cultura, sendo essas “territorialidades do devir da cultura” (Barbosa, 2014). Através dos seus corpos, interagem com o corpo da cidade, apropriando-se dela. Assim, se movimentam, produzem conflitos, interações, suas sociabilidades, manifestam suas culturas, e disputam territorialidades ao tensionarem os códigos e signos de organização da cidade.

E é a partir das tensões e movimentos dos jovens na cidade que é necessário apresentar os sujeitos funkeiros e suas sociabilidades funkeiras em Belo Horizonte. Apontar e detalhar

quem são esses jovens. Entender suas formas de uso da cidade, suas expressões e quais são os mecanismos e significados que (re)produzem.

CAPÍTULO 2 “BH É O TEXAS”: SUJEITOS FUNKEIROS E SOCIABILIDADES FUNKEIRAS EM BELO HORIZONTE

Aqui é roça grande, pistola na cintura
Os cowboy de bege, pilotando as viatura
Camisa de futebol, polo da Lacoste
Lupa da *Oakley*, Bonézinho da *Lost*

É o nipe dos moleque, que não recusa beck
Faz passinho de miami, curte o movimento *black*
Fala Uai, fala sô, chama qualquer um de zé
É do artigo 33, você sabe qual que é

A pichação aqui é um bagulho sem limite
Tem funk, tem *rap*, tem skate, tem *graffiti*
Minas Gerais, eu disse minas de mais
Boteco, bar, sinuca, nossa cara de mais⁹
(MC Papo, 2016)

A música escolhida para apresentar esse capítulo é intitulada “BH é o Texas”, interpretada pelo Mc Papo, MC de Belo Horizonte e um dos primeiros a ter visibilidade na cena do funk nos anos 2000 com o hit “Piriguete”. Particularmente gosto desta música porque sua letra narrativa moldou a imagem que eu tinha de BH antes de conhecer a capital. A ideia de uma roça grande, parte do imaginário do belorizontino e de quem frequenta a capital, de que quase todo mundo já se conhece, ou conhece alguém que conhece alguém. Bem como a forma de trazer sua região metropolitana para a letra da música, em que tudo é BH, todos fazem parte da cidade.

O trecho que abre esse capítulo se alinha de forma simbólica e empírica à vivência dessa juventude. Cantar a forma com que se vestem e que se formam, também é uma maneira de se identificarem e criarem sua identidade. A identidade do funkeiro de BH. O funk de BH conquista as grandes massas, com DJ como WS da Igrejinha e o Gordão do PC, que no ano de 2021 tomou o Brasil ao som de “Ai Credo, o Galão ganhou mais uma vez”, associado às vitórias do Clube Atlético Mineiro no Campeonato Brasileiro.

Segundo Kilomba (2019), os sujeitos caracterizam-se pela sua capacidade de reconhecer sua subjetividade a partir de sua vida política, social e individual. Assim, mesmo que ela seja construída numa sociedade racista e fundada sob o bojo da colonialidade, reconhecemos a capacidade em performar suas subjetividades. Para descrever os sujeitos que trabalhamos, desconstruiremos a percepção de que estes possam ser sujeitos incompletos. Importante notar

⁹ Ver em: [Texas – Mc Papo](#). Acesso em: 14 nov. 2023

que essa ideia da incompletude atinge duas vezes esses sujeitos (jovens negros), como negros e como jovens. Já que o jovem também é concebido pela lógica do adultocentrismo como um ser incompleto. Nós, pessoas negras, somos sujeitos sociais em todos os sentidos.

Dessa forma, buscaremos apresentar os sujeitos que constroem esta pesquisa e como o funk se constitui como expressão fundamental para a sociabilidade dessa juventude, contextualizando o funk de BH, de onde ele vem e tudo o que perpassa o universo funkeiro da capital.

2.1 “BH É QUEM?”: A CONSTITUIÇÃO DE UMA IDENTIDADE JUVENIL FUNKEIRA E BELORIZONTINA

Para apresentarmos os sujeitos funkeiros com quem trabalhamos nessa pesquisa é necessário ressaltar sua condição juvenil e o entendimento de juventude. A juventude aparece como uma categoria construída socialmente, em estado de mudança, ao longo dos tempos. Sendo esta,

um produto da modernidade, fabricada no bojo das transformações que assolam o mundo ocidental, quando do início da sociedade moderna, modelando, nesse movimento, as muitas percepções que acompanham a juventude e o sujeito ao longo do tempo. Controle do corpo, disciplina para o trabalho, preparação para o mundo adulto e cronologização da vida são alguns dos motores que foram inventando a juventude e conferindo sentido à existência do jovem como alguém a ser tutelado, ensinado, controlado e vigiado pelos adultos (Cassab, 2021, p. 238-239).

Por essa perspectiva, ações e manifestações da juventude são anuladas, ignoradas e em alguns casos apropriadas. Tiradas do protagonismo e aniquiladas pelos adultos e até mesmo pela adultização. A adultização da juventude ocorre quando a ela é privado o direito de ser jovem. Sob essa ótica, quaisquer manifestações advindas dos sujeitos não são importantes e não tem valor para a sociedade. Contudo, sabemos que os

jovens lançam mão da dimensão simbólica como a principal e mais visível forma de comunicação, expressa nos comportamentos e atitudes pelos quais se posicionam diante de si mesmos e da sociedade. A música, a dança, o corpo e seu visual têm sido os mediadores que articulam grupos que se agregam para produzir um som, dançar, trocar [...] [ideias], postar-se diante do mundo, alguns deles com projetos de intervenção social. O mundo da cultura aparece como um espaço privilegiado de práticas, representações, símbolos e rituais no qual os jovens buscam demarcar uma identidade juvenil (Dayrell, 2001, p. 1).

O protagonismo dos jovens que transformam a si mesmos e os espaços, se expressa também no mundo da cultura em que suas práticas, representações rituais e símbolos se reformulam a todo o momento, envolvendo e mobilizando uma camada maior de jovens através

da dança. Essas experiências culturais que se dão com o passinho, transformam-se em uma rede de socialização ainda mais adensadas em função do uso das redes sociais.

Nesse sentido, é importante considerar as transformações sociais alavancadas pelas juventudes. O contexto histórico, a cultura, as condições sociais, de gênero e espaciais precisam ser observadas ao se tratar de manifestações juvenis abordando os jovens como sujeitos e, como tais, praticantes da ação.

O sujeito, a partir de sua singularidade, é condutor de seus projetos e desejos, afetando o mundo e participando de sua transformação, bem como compartilhando deste com outros sujeitos. Desse modo, nos interessa abordar o jovem como sujeito, reforçando seu papel como produtor de si e do mundo (Cassab, 2021).

Assim, torna-se essencial para essa leitura apontar que trabalhamos com os sujeitos e produtores da cultura, da ação, do olhar, sujeitos construtores de caminhos e possibilidades para si. Desse modo, nos afastando de uma concepção que pensa a juventude como fase transicional para algo que está por vir.

As juventudes periféricas e pobres são, em sua maioria, constituídas por jovens negras e negros, e em suas expressões carregam partes das representações e processos sociais, culturais, históricos e políticos que perpassam seus corpos e que se movimentam a partir de negligências do Estado. A marginalização e o genocídio da população negra, no Brasil, atingem diretamente essas juventudes, e suas ações se concretizam a partir das políticas de punição e de genocídio desde a colonização, perpassando entre o embranquecimento cultural e o branqueamento racial (Nascimento, 1978).

Nesse sentido, é fundamental entender que o funk, desde sua reinvenção no Brasil, passou por uma transformação e foi categorizado como marginalizado, fruto de um trabalho midiático e por ter raízes negras, bem como seu consumo, portanto seu sujeito.

A terceira geração do funk carioca teve seu início por volta dos anos 2000, que marca a luta pela institucionalização do ritmo e da batida chamada “tamborzão”, mais “abrasileirada” e menos robotizada. O passinho acontece a partir dos “bondes” com movimentos acrobáticos, improvisados e suas disputas e batalhas¹⁰.

Para Oliveira (2019), os principais personagens na cena funk são os dançarinos, que inspiram e movimentam. Nascido no início dos anos 2000, o funk está sempre em

¹⁰ Dentre os principais bondes onde se origina o Passinho destacamos o: Bonde do Tigrão, Bonde do Vinho, Bonde dos Ousados, Bonde dos Magrinhos, Bonde do Faz Gostoso, Bonde dos Moleque Piranha, entre outros.

desenvolvimento/ criação/ recriação, especialmente através de jovens que vão construindo laços de identidades através da dança e do movimento do passinho.

Posteriormente outros passos e letras incorporaram novas coreografias às músicas, bem como as montagens (MTG) e os aquecimentos. Essas coreografias estimulavam a dança coletiva, indicando como o público deveria se mexer, como na Dança da Motinha.

Dança da motinha, dança da motinha, dança da motinha as popuzuda perde a linha
Mãozinha para a frente, bundinha empinada
Vou dar o meu role na minha moto envenenada¹¹
(Mc Betty, 2000).

Oliveira (2019) aponta que antes do passinho se tornar o que conhecemos hoje, os sujeitos que dançavam nos bailes não eram bem vistos. Embora regularmente presentes, eles só recebiam destaque quando estavam no palco, o que, para o autor, aponta para uma forma de marginalização desses corpos que dançam. Contudo, o avanço da *Internet* e das redes sociais, especialmente do *YouTube*, acabou influenciando na divulgação e publicização bem como na criação de novos passinhos e novas técnicas de dança, contribuindo também para que dançarinos pudessem ter acesso a outras performances.

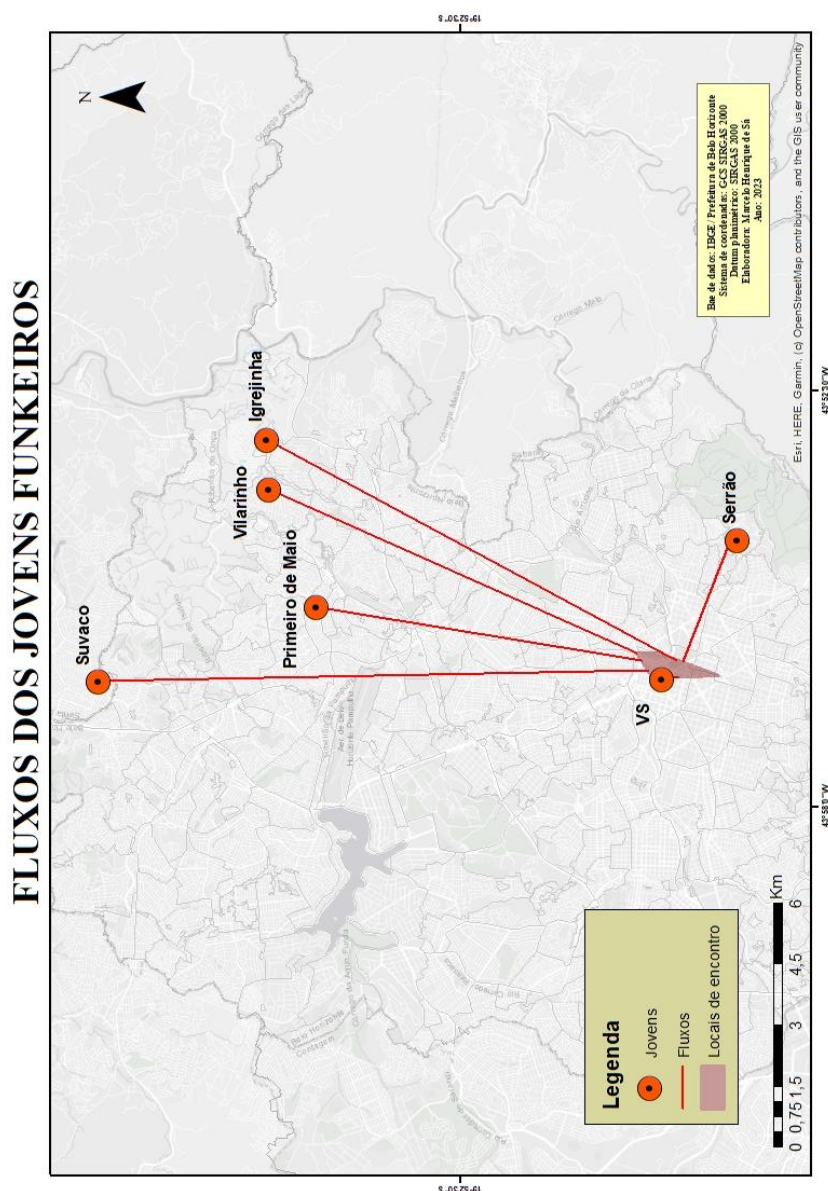
Mesmo com todas as mudanças na cena funk desde então, o Passinho continua se adequando como prática cultural das juventudes funkeiras. Em Belo Horizonte é chamado de “Passinho Malado de BH”, em São Paulo temos o “Passinho do Maloka” ou “Passinho do Magrão”, e no Rio de Janeiro podemos destacar a “Rabiscada” e fugindo do eixo do sudeste, temos a “Sarrada” e o “Frevo” que acompanha o Brega Funk do Recife e Olinda, compondo as diversas adaptações do ritmo e do passinho às suas respectivas regiões e territorialidades.

A cultura e a arte produzidas nos territórios periféricos, onde é comum a concentração de pobreza e desigualdades, são normalmente potentes expressões. As produções de bens simbólicos culturais e suas práticas nos trazem diferentes perspectivas para trabalhar junto a esses sujeitos. Neste sentido, é necessário também realizarmos um recorte para apontar de qual juventude estamos falando nesse trabalho, sendo esta à juventude negra e/ou periférica. Consideramos a periferia não com local fisicamente distante do centro, mas como local de moradia de cidadãos e cidadãs que pertencem a todos os espaços da cidade. Neste sentido, a periferia não é o que está distante, mas sim a expressão do próprio processo contraditório e desigual da produção socioespacial. Em nosso esforço de apresentá-los como sujeitos produtores da cidade, começaremos destacando seus bairros de origem, apresentados na Figura

¹¹ Ver em: [Dança da Motinha - Mc Beth](#). Acesso em: 16 nov. 2023

3. Entendemos que seus lugares de residência e moradia falam sobre quem são os nossos jovens e como eles vão construindo sua presença na cidade a partir da cultura funk.

Figura 3: Mapa de localização dos bairros dos jovens em direção ao centro de Belo Horizonte



Fonte: Trabalho de Campo, 2022.

A partir do mapa da figura 3 é possível situar-se a respeito do movimento dos jovens e dos seus locais de saída até a Região Central e Centro-Sul de Belo Horizonte, onde estão localizados seus pontos de encontro: Praça da Estação, CRJ e Praça da Liberdade. Deixaremos, contudo que eles mesmos se apresentem.

O Bairro Antônio Ribeiro de Abreu é onde reside o primeiro dos nossos sujeitos. Vilarinho assim se descreve:

Vilarinho: me identifico como pardo, mas eu sou da quebrada, negrão mesmo. Tenho 21 anos. Tenho ensino médio e sou solteiro. Moro só com minha mãe e ela é divorciada. Sou hetero. Sou aqui da favela. BH é quem? BH é nós, né? Sou do Ribeiro de Abreu, Salve Ribeiro. Atualmente estou desempregado.

O Bairro Ribeiro de Abreu está localizado na região Nordeste de Belo Horizonte, às margens da rodovia MG-020. O bairro surgiu na segunda metade do século XX, mas teve seu reconhecimento pela Prefeitura de Belo Horizonte apenas em fevereiro de 1968. Passado esse tempo, um pouco mais tarde, na década de 1980, seus moradores mobilizaram-se e organizaram-se a fim de reivindicar condições mínimas de infraestrutura como o acesso à água e passagem do esgoto. Na atualidade, um dos maiores problemas que os moradores vêm enfrentando são conflitos de caráter socioambientais, devido a poluição das nascentes e a falta de tratamento de esgoto no bairro. O bairro é atravessado pelo Ribeirão da Onça, e na época de cheias sofre com inundações constantes (Diálogos Comunitários, 2022).

Um dos problemas atuais que os moradores do Bairro Ribeiro de Abreu enfrentam é o impacto de grandes projetos urbanísticos, que vêm trazendo transtorno aos moradores e ameaçam a permanência de diversas famílias residentes desse bairro, parte da periferia de Belo Horizonte (Diálogos Comunitários, 2022). Curiosamente, o Vilarinho, ao ser indagado sobre sua residência, diz que o bairro se trata de uma favela. Contudo, segundo a ONG Diálogos publica, o bairro tem passado por um processo de gentrificação, o que gera uma nova problemática sobre as demandas e necessidades dos moradores e a chegada de empreiteiras causando conflitos nessas regiões.

O bairro também é conhecido por ser aquele onde se realiza o bailão do Ribeiro, um dos mais conhecidos de Belo Horizonte, e que é bastante frequentado pela juventude funkeira da cidade. O que aponta para a grande popularidade do bairro naquela região e que também fica próximo de outros locais de bailes constantes, como o Primeiro de Maio.

Serrão ao se anunciar também ressalta seu pertencimento territorial.

Serrão: eu tenho 19 anos, tá ligado. [...] Tô no terceiro ano do ensino médio. Declaro negro, gosto demais da minha cor. [...] Eu moro na Serra, agora com a minha avó. Eu trabalho de barbeiro, e estudo.

A população da Serra evidencia um dos maiores índices de desigualdade da capital. O bairro é o maior conjunto de favelas da capital mineira e o segundo maior conjunto de favelas da América Latina.

Nos limites do Aglomerado da Serra estão o Parque das Mangabeiras, o Hospital da Baleia, que pertence à Fundação Benjamin Guimarães e os Bairros: Santa Efigênia, São Lucas, Paraíso e Serra. Além disso, é composto por seis vilas sendo elas: Marçola, Nossa Senhora de Fátima, Nossa Senhora Aparecida, Nossa Senhora da Conceição, Novo São Lucas e Santana do Cafezal. Seu histórico de formação está ligado à migração e ocupação por pessoas vindas do interior do estado (Diálogos Comunitários, 2022).

O Aglomerado possui 102 anos de história e acompanha a formação da capital mineira. A luta pelo território, pelo direito à moradia, e hoje pela dignidade, marca a história do Aglomerado. Vozes como Radio Autêntica Favela e o projeto Lá da Favelinha levam a cultura para a população e sua reprodução cultural se reflete pelo mundo. Das problemáticas socioambientais, chamamos atenção para a localização exata do Aglomerado que está situado na Serra do Curral, que tem enfrentado o avanço da mineração.

A cena funk cultural do Aglomerado é muito movimentada, pois lá acontece um dos maiores bailes funk da capital, o Baile da Serra ou do Serrão, como também é conhecido. Ao longo do tempo, as vilas foram ganhando suas identificações pelos moradores e passaram a fazer parte de muitas das letras das músicas, marcando o pertencimento territorial de seus cantores. São cantadas vilas como: Arara, Pau Comeu, Caixa D'água, Del Rey, Café, Favelinha, Baixada, entre outras.

Nosso terceiro jovem é o Primeiro de Maio

Primeiro de Maio: Negro. 20 anos. Primeiro ano. Solteiro. Moro no bairro Guarani – Tupi A. Não trabalho.

Sobre o Bairro Guarani encontramos poucos dados relativos à sua formação e características de moradia. O bairro está localizado na Região Norte da Capital, e fica próximo à Avenida Waldomiro Lobo e da estação de metrô de mesmo nome da avenida. Ao lado está o bairro Tupi e as divisões do Bairro Tupi A e Tupi B. A ocupação da região aconteceu de forma gradativa, por volta de 1930. Por se tratar de um bairro da Região Norte, está próximo de localidades marcadas pelo funk mineiro onde acontecem diversos e conhecidos bailões, como: o Aarão Reis, do Primeiro de Maio e o mais antigo, Vilarinho.

Nossos dois próximos jovens são moradores do bairro Paulo VI e assim se anunciam

Igrejinha: Branco. 18 anos. Segundo ano do ensino médio. Solteirinho nas redes. Sou hetero. Nasci em BH e BH é nós. Moro no Bairro Paulo Sexto. Trabalho.

Subaco: Negro. Melanina negra, pura. 18 anos. Não terminei o primeiro ano. Solteiro. Moro sozinho. No Paulo Sexto. Hetero. Trabalho, sou garçom.

O Bairro Paulo VI está na região nordeste de Belo Horizonte, e faz divisa com: Conjunto Paulo VI, Ribeiro de Abreu, Capitão Eduardo, entre outros. A proximidade com a Rodovia do Anel rodoviário Celso Mello Azevedo, deixa a chegada a esse bairro mais fácil por essas vias. Como característica cultural, o bairro também é conhecido pelos bailes entre os funkeiros. Destacamos a forte ação da associação de moradores na luta por direitos.

VS é morador do Centro.

VS: Negro. 25 anos. Formado no ensino médio. Solteiro. Sou gay. Nascido em BH. Moro no Centro de Belo Horizonte. Trabalho, sou encarregado de uma loja, e faço faculdade de educação física, malado.

O Bairro Centro está localizado na Região Centro-Sul de Belo Horizonte. O centro encontra-se dentro do desenho principal da cidade planejada na criação da capital. Dentre os citados pelos jovens, ele é um dos com melhor infraestrutura e o mais próximo aos lugares de chegada dos sujeitos funkeiros.

Parafrazeando Guimarães Rosa “Belo Horizonte são muitos”, e no centro essas muitas BH se expressam pela passagem de diversas pessoas durante o dia, e pelas características específicas da região.

Temos diversos processos que o centro passou e passa. A demanda por serviços, lazer, comércio, residências verticalizadas e fluxo de pessoas é maior, comparado aos demais bairros de partida, assim como também a demanda cultural. O que faz com que muitos procurem o baixo centro e o embaixo do Viaduto Santa Tereza como lugares de realização da cena cultural.

Papagaio¹²: Pretão. 18 anos. Terceiro ano. Solteiro. Moro em Santa Luzia. Parei de trabalhar por causa desse trem de pandemia, mas tenho que voltar.

A cidade de Santa Luzia encontra-se na Região Metropolitana de Belo Horizonte. É um município com uma grande história do Estado de Minas Gerais, tendo seu início no ciclo do ouro, estando localizada às margens do Rio das Velhas. Como todas as cidades de Minas Gerais, suas tradições religiosas e culturais se confundem à sua existência. O município possui mais de 330 anos de fundação e cerca de 220 mil habitantes e é o terceiro maior polo das cidades da Região Metropolitana. O município é próximo da cidade de Ribeirão das Neves e das Regiões Norte e Nordeste da capital.

Conforme apresentado, pode-se observar que grande parte dos jovens saem das Zonas Norte e Nordeste da capital, em bairros relativamente distantes do Centro, evidenciando os trajetos e necessidades de usarem todos os artifícios de modais para chegarem ao Centro.

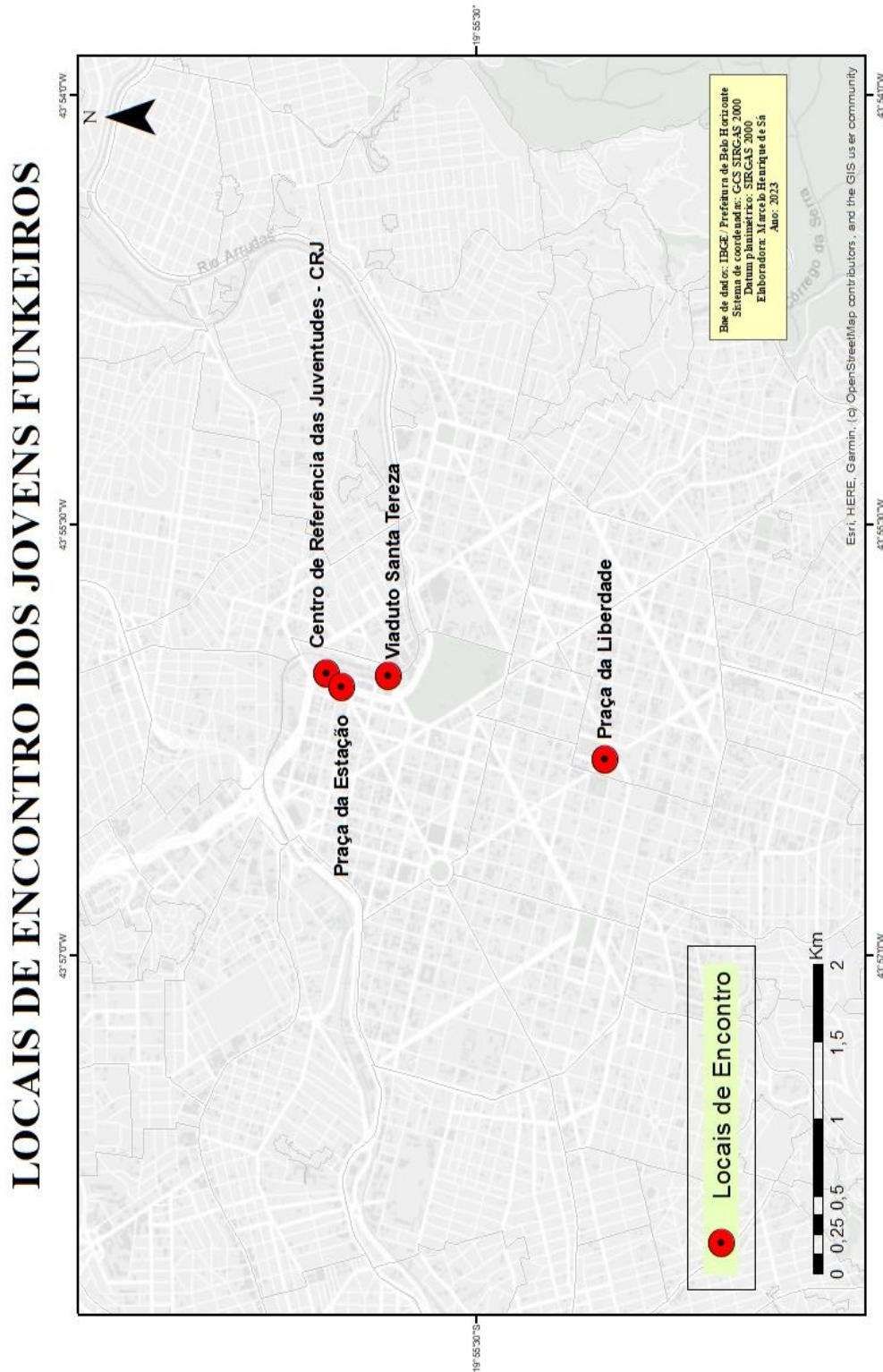
¹² Não está inserido no mapa, pois Santa Luzia é uma cidade da Região Metropolitana de Belo Horizonte.

Tanto ônibus, quanto MOVE¹³ e/ou metrô. O que implica também pensar o uso da cidade a partir da mobilidade, entendendo-a como um elemento fundamental na realização de suas práticas culturais juvenis. A Figura 4 se refere aos locais de encontro dos jovens funkeiros:

¹³ Sistema de transportes de Belo Horizonte.

Figura 4: Mapa dos locais de encontro dos jovens funkeiros na Região Central de Belo Horizonte

Fonte: Trabalho de Campo, 2022.



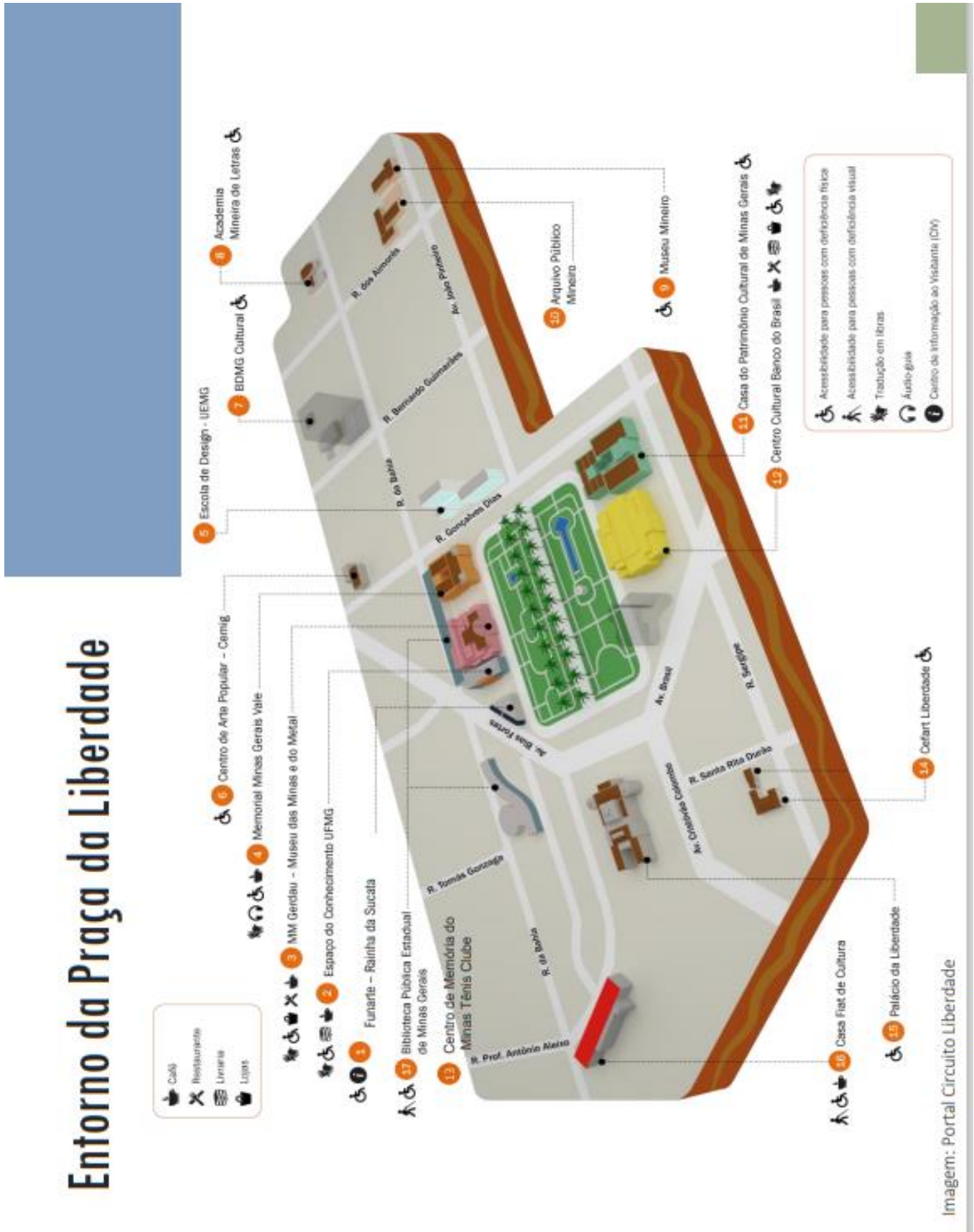
Todos os jovens que aqui se apresentaram fazem parte de um grupo composto por membros fixos e outros para o ensaio. Dentre os membros fixos conseguimos entrevistar sete rapazes, com idades entre 18 e 25 anos. Suas sociabilidades ocorrem a partir do Passinho

Malado, ou seja, a partir do funk. É o funk que os impulsionam a se deslocarem de seus bairros a fim de se encontrarem para dançar. As relações desenvolvem-se nos espaços de encontro, sendo eles a Praça da Liberdade, o Viaduto Santa Tereza e o CRJ, todos localizados no mapa.

Os locais de partida e de encontro dos jovens funkeiros são distantes entre si. Nota-se, contudo, o fato de o local de saída concentrar-se nas regiões Norte e Nordeste da cidade. Nelas ocorrem diversos bailes funk bastante conhecidos. Porém, esses jovens exercem sua sociabilidade de final de semana na região Centro-Sul da cidade, como já mencionado.

A Praça da Liberdade está situada na região da Savassi, em Belo Horizonte. Em primeiro momento, resguardava a sede administrativa do governo de Minas Gerais. Atualmente, desde o ano de 2010, encontrava-se a Sede do Governo do Estado de Minas Gerais sendo um local fortemente marcado pela sua função turística através do “Circuito Liberdade”, rota cultural de museus. Dentre eles estão os que compõem o conjunto arquitetônico da Praça como: o Circuito Cultural Banco do Brasil, o Museu das Minas e do Metal, o Espaço do Conhecimento da UFMG, a Rainha da Sucata, o Memorial Minas Gerais, o Palácio da Liberdade e a Casa do Patrimônio Cultural de Minas Gerais. Todas estão localizadas na Figura 5.

Figura 5: Entorno da Praça da Liberdade



Fonte: Portal Circuito Liberdade, 2023.

Toda essa infraestrutura de museus que está envolta à Praça da Liberdade e sua utilização para funks turísticos, contribui para o desenvolvimento dessas atividades ao tornar o local um polo para o Turismo Cultural. Essa identidade cultural que é assumida pela Praça da Liberdade atrai um público específico para lá que visitando os museus, visita também a Praça. Assim, a Praça passa a receber diversos públicos como os jovens funkeiros, que a utilizam para dançarem o passinho, adquirindo a identidade do espaço em um reduto cultural. Nela duas expressões culturais se encontram. Aquela que integra o circuito do Turismo Cultural ligado aos museus e os encontros de passinho e o funk como na Figura 6.

Figura 6: Ensaios na Praça da Liberdade



Fonte: Registrado pela autora, 2021.

A partir do Passinho e do funk, esses jovens assumem o papel de atores da ação social no espaço e, nesse sentido, suas práticas grafam os espaços em seus pontos de encontro. Suas

formas de expressão perpassam o valor simbólico da prática e assumem também um valor social e cultural, chamando atenção dos demais frequentadores dos locais.

Já a dinâmica do embaixo do Viaduto Santa Tereza, se desenvolve no contexto das ocupações culturais por diversos coletivos urbanos. O Viaduto Santa Tereza foi construído em 1929 e é um grande marco para as construções de concreto da época. A sua importância paisagística é tombada pelo patrimônio municipal e estadual, por meio do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG).

Pelos anos de 1990 estava bastante degradado e seu embaixo era usado por adolescentes em situação de rua, como depósito da prefeitura e estacionamento de veículos. Durante certo tempo o embaixo do Viaduto era um local abandonado pelo Estado. Porém, com a reforma do centro da cidade, e o Projeto “Centro Vivo”, no início dos anos 2000, esse espaço passa a ser apropriado pelos diversos movimentos (Trevisan, 2012).

A proposta de intervenção no Viaduto apoiou-se na recuperação de sua estrutura, na restauração de seus elementos arquitetônicos e na inserção de equipamentos, que se acreditava, promoveriam sua reabilitação urbana. Assim, em 1999 foi reinaugurado o Viaduto de Santa Tereza. Na sua cabeceira, próxima à Rua da Bahia, foi criado o “Largo dos Poetas” como parte do projeto Eixo Cultural Rua da Bahia Viva, numa homenagem aos poetas e escritores mineiros que incluíram o Viaduto em suas obras. Na sua parte de baixo, foi prevista a Casa do Artesão e no largo em frente, foi instalada uma estrutura metálica que permitiria a montagem de exposições. Próximo à Serraria Souza Pinto foi instalado um conjunto arquitetônico composto de um bar/café, com área para colocação de mesas e cadeiras, palco, pista de dança e arquibancada e junto às escadarias, sanitários públicos (Trevisan, 2012, p. 72-73).

A partir daí muitas lutas foram travadas por esses movimentos junto ao poder público, como ainda acontece e narraremos no decorrer desse trabalho. A região onde se encontra o embaixo do Viaduto é conhecida como Baixo Centro de BH. Mais tarde, após a instauração desse projeto, o embaixo do Viaduto passou por nova reforma, patrocinada pela Prefeitura de Belo Horizonte, devido a Copa do Mundo de 2014 no Brasil, quando a cidade sediou alguns dos jogos, servindo de vitrine para o turismo internacional.

Com esse processo de reforma, novamente o espaço foi marcado por tensionamentos expressos pelos usos dados com o processo de renovação urbanística da área e os usos concedidos pelas expressões artísticas e culturais protagonizadas pelas juventudes periféricas e os movimentos sociais. Com essas reformas iniciou-se o processo de higienização da área e a gentrificação, o que obrigou os sujeitos a iniciarem intenso processo de luta pelo uso do espaço.

Atualmente, dentre as atividades mais duradouras e resistentes lá realizadas, está o Duelo de MCs e a Família de Rua, ambas partes do Duelo Nacional. O evento mobiliza todo o interior do Brasil e capitais dos estados a protagonizarem a cena da rima desde o ano de 2007.

Outros grupos também fazem uso desse espaço, como o “Samba da Meia-noite”, que ocorria todas as sextas-feiras à meia noite, como o encontro de Passinho, que não possui um calendário fixo de ocupação, o encontro de skatistas e diversas outras manifestações culturais.

A Figura 6 ilustra um desses momentos de uma das etapas do Duelo de MCs promovida pelo coletivo Família de Rua no Embaixo do Viaduto Santa Tereza no ano de 2023.

Figura 7: Duelo de MCs no embaixo do Viaduto Santa Tereza



Fonte: Registrado pela autora, 2023.

O evento está na cena há mais de 10 anos e ganhou visibilidade nacional, sendo sede das eliminatórias estaduais e da própria batalha nacional, o que torna o espaço-território um grande atrativo e cenário do RAP no país.

No ano de 2022 aconteceram, nesse lugar, algumas apresentações na “Virada Cultural” e na “Viada Cultural” de Belo Horizonte. Alguns grupos ganharam destaque na programação, como o grupo com que trabalhamos na cena funk de BH, sendo ele o único a participar das atividades promovidas pela Prefeitura de Belo Horizonte e pelos Coletivos Urbanos no embaixo do Viaduto Santa Tereza. Destacamos esses eventos porque são de grande importância para os jovens funkeiros o reconhecimento de sua dança como manifestações da cultura contemporânea.

Quando falamos de juventudes, não podemos tratá-la como um grupo homogêneo. Mesmo partindo de pontos diferentes da cidade de Belo Horizonte e se encontrando na centralidade da cidade para um mesmo fim, esses jovens carregam consigo suas identidades e heterogeneidades, as diferenças e as transformações da/pela vida. Dentre essas tratamos, especificamente, de: religião, sexualidade, gênero, etnias, valores.

Em um dos dias que se encontravam para ensaiar, durante minha integração com a tropa, o grupo foi abordado por outro grupo de religiosos protestantes que evangelizavam na Praça da Liberdade, como descrito no capítulo anterior. O grupo de evangelizadores religiosos chegou

sem nenhuma pretensão aparente, observaram a dança e interagiram com o grupo que dançava, só mais tarde abordaram os funkeiros com temáticas religiosas. Cada um com sua religião começou a expor suas opiniões e o grupo convidou um dos funkeiros para seu grupo de oração que aconteceria em alguns minutos ali mesmo na Praça. Dois dos seis funkeiros que ensaiavam não se sentiram confortáveis de conversar com os evangelizadores, pois eram de religião de matriz africana (Umbanda) e os quatro que conversaram com os protestantes eram ou já tiveram algum contato com o protestantismo. Esse episódio foi um dos que presenciei e que me chamou muita atenção, pelo conforto que esses jovens religiosos sentiram em abordar os jovens funkeiros, sem perceberem, ou sem parecer que notaram, o incômodo que causaram a alguns membros da tropa.

Outro aspecto que indica as diferenciações existentes entre os jovens do próprio grupo é a que se refere ao emprego. Indagados com nossas perguntas, nem todos responderam que trabalhavam, mas os que não estavam trabalhando diziam procurar emprego. Durante o mês de dezembro e de janeiro foi difícil a observação, porque é uma temporada intensa de férias e chuvas e o trabalho do comércio exige muito dos funcionários, segmento que grande parte dos jovens que frequentavam os encontros e ensaios trabalhava de carteira assinada ou temporariamente.

Tendo em vista o protagonismo desses jovens na Cena Funk de Belo Horizonte, em certo momento foram convidados para participarem de alguns cliques de MCs de Belo Horizonte junto a uma gravadora e, assim, conseguiam levantar um valor extra em sua renda, o que não é nada exorbitante, mas que ajuda muito na manutenção entre transporte e lazer.

Tal acontecimento nos faz refletir que não existe um modelo de juventude, ou um modelo de jovem funkeiro. Sob essa ótica, podemos afirmar que existem diferentes modos de ser jovem, que é o resultado das condições sociais nas quais os sujeitos vivenciam suas experiências de vida. Nesse sentido, é importante refletirmos como a partir dessa experiência se expressam as dimensões territoriais e corpóreas desta juventude.

2.2 “O FUNK É MALADO DEMAIS”: COMO NELE SE EXPRESSA UMA DUPLA DIMENSÃO TERRITORIAL E CORPÓREA

Originalmente da periferia do Rio de Janeiro, o Passinho compartilha estética, sociabilidades e símbolos que, a partir de sua prática, envolvem determinados aspectos socioculturais. Pretendemos entender como ele se manifesta como dimensão territorial e corpórea. O passinho é interligado ao corpo, sendo ele o que performa. De início, destacamos que a gíria “malado”, muito utilizada em Belo Horizonte, possui um significado próprio para

seus locutores, sendo usada com o significado de “de boa”, “tudo bem”, “bonito” e demais atribuições.

Assim como o ritmo, a prática e a dança, o Passinho compõe o universo funk, tanto carioca quanto dos diversos territórios por onde o funk e seus sujeitos passam. Desde o princípio do funk, o movimento dos corpos o acompanha, como enfatiza Vianna (1987, p. 76):

Os primeiros grupos de dançarinos logo aparecem na pista e começam a desenvolver suas complicadas coreografias. Os dançarinos solitários são raros. As danças são todas feitas em conjunto, grupos que podem variar de duas a dezenas de pessoas, que repetem os mesmos passos, os mesmos movimentos de braços, as mesmas piruetas simultaneamente [...]. Todos os componentes do grupo têm o rosto voltado para a mesma direção, quase sempre de frente para a arquibancada onde fica o equipamento de som e o DJ, dançando, em fila, lado a lado com seus companheiros. Cada grupo pode ser constituído por várias filas, uma em frente à outra. Os passos são muito complexos, formando longas sequências coreográficas que se repetem durante muito tempo antes de mudar para outras sequências não menos complexas. As dançarinas têm uma forma toda especial de requebrar os quadris. Como a dança deve ser rigorosamente igual para todos os componentes do grupo, esse tipo de requebrado acaba por afastar os rapazes, que são muito mais duros em seus movimentos.

O corpo fala. Ele é um território que sofre e sente os efeitos do poder, e o Passinho significa um novo lugar de fala e representação para esses funkeiros. A dança, portanto, atravessa a dimensão puramente física, alcançando o lugar do corpo como instrumento de negociação entre as relações de controle e poder sobre os corpos periféricos (Nascimento, 2017). Reconhecer o passinho como manifestação cultural legítima é afirmar que este corpo negro e/ou periférico tem vez e voz, principalmente em lugares como a academia, a dança, a cultura em massa e as redes sociais.

O passinho, assim como toda a cena funk, representa o *sample* e a corporalidade, atribuindo a si elementos de diferentes danças, como o *Trap Dance*, o Samba, o *Breaking*, *StreetDance*, o Kuduro, o Frevo, além da identidade pessoal de cada dançarino, unindo-se o local e o global ao traço cultural deste estilo (Nascimento, 2017). Toda essa diversidade mostra como a juventude se manifesta, criando novas conexões sociais, neste caso ligadas à musicalidade, ao dançar, ao cantar, ao batucar, o que produz novas territorialidades à medida que essas conexões sociais se reproduzem no espaço.

Um traço importante e válido de destaque do Passinho, é que ele desperta uma conotação positiva da mídia em determinadas áreas, uma vez que ele não remete diretamente às problemáticas das realidades cotidiana das favelas, morros, periferias e seus habitantes. Pelo menos não de forma explícita e incisiva, pois em alguns casos, as batalhas organizadas na cidade do Rio de Janeiro utilizaram apenas batidas, sem letras (Nascimento, 2017). Como

exemplos, podemos citar os concursos de passinho selecionados e que deram início ao “Dream Time do Passinho”¹⁴.

Na cena funk do Rio de Janeiro, o “Dream Team do Passinho” é um exemplo de grupo que ganhou a grande mídia com seus passinhos realizando inclusive a gravação de músicas por gravadoras de visibilidade. Na cena funk de Belo Horizonte, temos o “Projeto Cultural Lá da Favelinha”, que também conta com apresentação de seus dançarinos em eventos culturais e internacionais. Mas aqui, falamos dos grupos que se movimentam nas ruas, que ocupam os espaços públicos e bailes, aqueles que têm contato direto com a repressão e opressão do Estado fora da tela, dos jornais e dos bem-fazeres da branquitude. Destacamos aqui a importância da visibilidade desses grupos nas mídias, entretanto criticamos a desassociação do Passinho ao funk, como se estes não fossem um só.

Observar espaços de sociabilidades e musicalidade como territórios culturais nos possibilita interpretar a partir da proposta de Santos (1996). Para o autor, é possível pensar o território como elemento híbrido e seu uso a partir de suas horizontalidades e verticalidades, abrindo a possibilidade de trabalhar o território, seu uso social e os sujeitos que o compõem. Dessa forma, se há verticalidades, há também horizontalidades, criatividade e vida. Nesse território, a partir da cultura, esses jovens funkeiros transgridem, ou contornam, os códigos impostos pelo sistema e que organizam o espaço, produzindo-se novas territorialidades no espaço.

Nascimento (2017) afirma que o Passinho surgiu como uma nova forma de dançar funk, como um modo diferente, daquelas já comuns nos bailes, de se dançar e se expressar. Para a autora, ele é parte integrante do universo criativo do funk e da juventude funkeira.

Para Herschmann (2002), os funkeiros constroem seu estilo nas ruas e desta forma produzem suas sociabilidades, elaboram sentidos, territórios e pensam suas trajetórias, não se livrando das tensões e conflitos que muitas vezes são cantados nas músicas que fazem parte deste cenário de vivências. Nesses espaços de sociabilidade, entre discursos e itinerários eles inscrevem suas territorialidades, o que lhes abre possibilidade para novas formas de interação nas cidades. As culturas urbanas juvenis têm características próprias e formas de se organizar pela cidade.

¹⁴ Grupo de Funk popular do Rio de Janeiro. Os cinco integrantes, Lellêzinha, Diogo Breguete, Pablinho, Hiltinho e Rafael Mike se conheceram nas “batalhas do passinho” no Rio de Janeiro. Campeonato de dança que lembra batalhas de rap, na qual os participantes se desafiam exibindo suas habilidades de dança num duelo, ao som do funk e são avaliados pelo público.

À medida que esses corpos se movimentam e interagem no espaço urbano, eles reivindicam outros espaços além de seus bairros nas periferias urbanas. Abrem a possibilidade dos encontrares em praças, avenidas, galpões abandonados e viadutos, muitos dos quais estavam antes abandonadas na cidade e que passam a conter atividades culturais, tornando os jovens funkeiros sujeitos e protagonistas da cena urbana (Herschmann, 2002).

A proposta de trabalhar a dimensão territorial e corpórea do negro no funk e o funk como rica manifestação cultural é, sobretudo, desafiadora. Porque pensar o corpo negro no espaço é entender também todas as mazelas, conflitos, estereótipos e imaginários atribuídos a este corpo ao longo dos séculos de colonização. Desta forma, tomamos como ponto de diálogo o binômio espaço-tempo colocado pelo geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert,

i: seu caráter mais absoluto ou relacional: ou seja, no sentido de incorporar ou não a dinâmica temporal (relativizadora, seja na distinção entre entidades físico-material (como coisa ou objeto) e social-histórica (como relação). ii: sua historicidade e geograficidade, isto é, se trata de um componente ou condição geral de qualquer sociedade e espaço geográfico ou se essa historicidade está circunscrita a determinado(s) período(s), grupo(s) social(is) e/ou espaço(s) geográficos (Haesbaert, 2016, p. 14).

A colocação de Haesbaert (2016) nos leva aos pontos principais de debate nas dimensões do espaço-tempo, que são o território, a historicidade e os grupos sociais étnicos, para, assim, pensar nessa juventude negra em todos seus espaços de socialização.

Dialogando com a historicidade do corpo negro na cidade no período pós-colonial e na Nova República no “Pós-Abolição”, destaca-se as iniciativas de classificação e associação dos sujeitos negros como vadios e perigosos, relacionando-os à marginalidade e à exclusão. Tais iniciativas refletem uma política de subalternização da população negra, que buscava reduzir a circulação desses corpos no território e que reverbera até hoje, no aprisionamento e encarceramento em massa desses corpos (Braga, 2019).

A dimensão corpórea é essencial para tratarmos o Passinho e a representação de seus sujeitos na camada social do espaço. De acordo com Quijano (2010), a corporeidade “é o nível decisivo das relações de poder” estando diretamente relacionada à colonialidade da formação social da América Latina. Não sendo diferente no Brasil.

A população negra, bem como a juventude negra, representa uma grande parcela da população brasileira que com o seu processo histórico “marcou o território, marcou o espírito e marca até hoje as relações sociais deste país” (Santos, 1987, p. 135). Para tratar a corporalidade destes sujeitos, é necessário também entendê-los em sua subjetividade e individualidade, que para Santos (1996, p. 10) é:

Aquela que têm a ver com a individualidade que conduzem a considerar os graus diversos de consciência dos homens. Consciência do mundo, consciência do lugar, consciência de si, consciência do outro, consciência de nós. Toda esta forma de consciência tem a ver com a individualidade e lhe constituem gamas diferentes, tendo também que ver com a transindividualidade, isto é, com as relações entre os indivíduos, relações que são uma parte das condições de produção da sociedade, isto é, do fenómeno de estar juntos.

Sendo estas abordagens interpretativas, são modos de compreensão das relações sociais e raciais que também se expressam nos modos de produção e organização do espaço. Processos que também criam limites para os corpos negros. Pautada no discurso da Democracia Racial, foi fomentada a ideia de que “somos todos iguais”, de que o Brasil é o país da igualdade, porém, neste cenário, apenas o corpo negro é racializado, e este corpo é o que carrega consigo estereótipos e apagamento.

Para Quijano (2010, p. 126) “o corpo é implicado no castigo, na repressão, nas torturas e nos massacres na luta contra os exploradores. [...]. Nas relações de gênero, trata-se do corpo. Na ‘raça’ a referência é o corpo, a ‘cor’ presume o ‘corpo’”. O corpo é quem primeiro chega, quem primeiro se apresenta e nessa intersecção, unem-se ao corpo os estigmas da cor, da raça e do gênero. O imaginário está para além do que se vê e o que se vê é o corpo.

Protagonizando uma identidade cultural a partir do funk, reafirmando seus espaços cotidianos, as manifestações culturais brasileiras criadas pela negritude brasileira, passaram por momentos de repressão e de exclusão, por parte das elites do país. Assim como o samba no passado, o funk hoje sofre essa repressão. O que essas expressões culturais têm em comum são suas raízes, sua matriz, ligadas ao corpo negro.

Em momentos de conversa, o jovem Vilarinho relata sobre sua vivência com o funk:

o funk mudou muita coisa na minha vida, minha motivação, alegria... Minha parte na tropa é como DJ, né. Eu apresento a música pros meninos pra eles dançar, o funk me trouxe momentos muito felizes, me trouxe coisas positivas como poder festejar, poder brincar, poder zuar, e fica como se fosse uma profissão pra gente, que a gente almeja crescer nisso e vencer alguns obstáculos e alguns preconceitos que acontecem no meio do funk (Jovem Vilarinho).

O corpo negro assume sua identidade tomada pelo processo colonial que o usurpou durante o período de escravização, sendo subversivo à lógica da plantação, ao qual se produziu o Negro. Achille Mbembe afirma que “produzir o negro é produzir um vínculo social de submissão e um corpo de exploração, isto é, um corpo inteiramente exposto à vontade de um senhor, e do qual nos esforçamos para obter o máximo de rendimento” (Mbembe, 2014, p. 40).

Tomando o protagonismo a partir de suas manifestações culturais e dos sons do Atlântico, esse corpo se afirma subversivo quando produz um som, uma dança que é emanada por aqueles aos quais se sociabilizam e assumem essa identidade.

O ato de abandonar os costumes impostos pelo colonizador é possível através da tomada de autonomia dos sujeitos. Esse ato se contrapõe a autonegação do eu, enquanto sujeito negro, pois “negar o europeu será o prelúdio indispensável a retomada. É preciso desembaraçar-se dessa imagem acusatória e destruidora, atacar de frente a opressão, já que é impossível contorná-la” (Munanga, 1986, p. 32). Se opor à ideologia hegemônica imposta pelo ocidente, consiste no processo em que se abandona o modelo cultural e valores culturais do colonizador (Munanga, 2004). Aqui, dialogamos novamente com Vilarinho:

A polícia tem muito preconceito. As pessoas brancas também, elas olham com muito olhar de preconceito. A gente é discriminado também quando toca nossas músicas, as pessoas não gostam, olham com um olhar de coisa patética... então a gente sofre muito preconceito. Já teve momentos que a gente já foi escorraçado, bateram na gente. Aqui na Praça da Liberdade, na Praça da Estação. Os policiais nos abordaram, nos humilharam muitas das vezes, aconteceram muitas coisas. E isso nos causa muito transtorno, né. Porque fazer aquilo que a gente gosta de fazer e foi quase proibido praticamente de fazer aquilo que a gente gosta de fazer. E é isso (Jovem Vilarinho).

Como no exemplo retratado na Figura 8:

Figura 8: Ronda policial durante Encontro de Passinho na Praça da Estação



Fonte: Registrado pela autora, 2023.

Na Figura 8 e na fala do jovem Vilarinho, ilustra-se a realidade da juventude funkeira de Belo Horizonte, quando busca se reunir no espaço público para seus encontros. O dobro do policiamento expressa a preocupação com a permanência e reunião de jovens negros e funkeiros num espaço central da cidade. No entanto, para estes jovens a presença da polícia não significa segurança, mas controle e repressão de seus corpos e de sua cultura.

O funk é um ritmo nacionalmente conhecido. Contudo, o reconhecimento e a movimentação local e nacional não são suficientes para que esses grupos sejam respeitados pelo Estado, representados nas “calças bege” da Polícia Militar do Estado que agride e usa da força para violentar os corpos dessa juventude. Como narra o jovem Serrão

Policia! chegou de carro entrando aqui, entendeu? Subiram em cima da praça aí chegou e falou o que queria. Mandou nós ir embora daqui e falou que se nós não fosse, eles ia confiscar a caixinha de som. Tipo assim. Aí que desanimou fazer o encontro de passim maior. Aí quando não é aqui, é lá embaixo lá no Viaduto Santa Tereza, entendeu? Lá também fluía pela orde, mas chegava no tempo tipo assim, chegava 9 horas da noite, 10 horas aí a polícia também vinha, entendeu? E queria expulsar nós de lá (Jovem Serrão).

Trabalhar os estigmas relacionados ao corpo negro significa apontar problemáticas contidas na racialização destes corpos, estas estão vinculados às suas formas de apresentação a partir da globalização das culturas e das heranças coloniais. Logo, diretamente ligadas ao seu físico, à sexualização e ao hedonismo midiático. A musicalidade, o lazer e a falta de empregos criaram, a partir da mídia, essa ideia de hedonismo, sendo alguns reflexos do que significam estigmas para estes corpos (Sansone, 2003).

Na lógica colonial, que promove a naturalização do corpo negro como sendo “a carne mais barata do mercado”, o corpo do negro brasileiro caminha marcado por aniquilações e destruição de sua identidade como sujeito. A colonialidade, ainda estigmatizada nesse corpo, atravessa a vida desses sujeitos, e desse modo afetam o seu ser no mundo

Ao reduzir o corpo e o ser vivo a uma questão de aparência, de pele ou de cor, outorgando à pele e à cor o estatuto de uma ficção de cariz biológico, os mundos euroamericanos em particular fizeram do Negro e da raça duas versões de uma única e mesma figura, a da loucura codificada. Funcionando simultaneamente como categoria originária, material e fantasmagórica, a raça tem estado, no decorrer dos séculos precedentes, na origem de inúmeras catástrofes, e terá sido a causa de devastações físicas inauditas e de incalculáveis crimes e carnificinas (Mbembe, 2014, p. 11).

Todos estes estigmas associados ao corpo negro se encontram na juventude funkeira através de simbologias racistas e inferiorizadoras que os colocam à margem, tanto das produções culturais quanto do reconhecimento. A cidade que fala, fala e reage assim a todos os corpos, mas ao corpo negro refletem mazelas coloniais. Contudo, elas não impedem as sociabilidades da juventude. VS narra um episódio, dentre muitos que aconteceram, mas dessa vez com a Guarda Municipal de Belo Horizonte:

Tipo assim hoje em dia nos ensaios, mano. Vê se o pessoal olhando “aquele moleque dança para c*****”, mas não sabe que deu uma luta... preconceito, correr de polícia, entendeu? Nó, bagulho sinistrão, tipo a gente ensaiando na Praça da Liberdade. A gente sempre ensaiou. Cê acompanhou nós há muito tempo, cê tá ligada. Aí a gente ensaiando mano. A gente dançando, tá ligado? Aí o pessoal já não gradava, aí passo a Guarda Municipal, aí mandaram a tropa vazar, pulando Guarda Municipal empurrando para cima de nós. Ah, mano, foi ano passado, tá ligado? Tem muito tempo não. Depois que conseguiram arma, achou que já podia botar terror, mas a gente é cria de comunidade mano, a gente vai no centro, mas é de comunidade, eu sei as lei, entendeu? (Jovem VS).

A fala do VS nos traz várias nuances. A admiração de algumas pessoas pela dança que a tropa apresenta, a luta, o preconceito e os impasses de estar na Praça, a ação da Guarda Municipal, que em Belo Horizonte também usa armas de fogo. Outro fato narrado que nos chama atenção é a força do território na narrativa, enfatizando que é de comunidade, mas que frequenta o Centro da cidade, pelo seu direito à cidade expresso quando cita que sabe das leis.

Os marcadores que atravessam suas vidas: cor, classe, gênero, origem territorial, sua cultura, atravessam suas formas de viver a experiência da juventude. Sua negritude, sua juventude, sua moradia periférica e o próprio funk encontram-se interseccionados em um corpo. Corpos que questionam o imaginário social racista que, de acordo com Gilroy (2001, p. 200), estabelece “o lugar preparado para a expressão cultural negra na hierarquia da criatividade gerada pelo pernicioso dualismo metafísico que identifica negros com o corpo e os brancos com a mente”. Para o autor, esse corpo atormenta, causa estranhamento e conflitos. Gilroy afirma que

a expressão corporal distintiva das populações pós-escravas foi resultado dessas brutais condições históricas. Embora mais usualmente cultivada pela análise dos esportes, do atletismo e da dança, ela deveria contribuir diretamente para o entendimento das tradições de performance que continuam a caracterizar a produção e a recepção da música da diáspora (Gilroy, 2001. p. 161).

Nessa perspectiva ele passa a ter um valor cultural, onde o corpo produz as relações sociais, a arte e a dança. Abdias do Nascimento (2002, p. 174) aponta que “para os africanos, a música e a dança, assim como a mímica, a poesia e o ritmo, são parte inseparáveis do espetáculo dramático tradicional”. A partir dos trabalhos de Abdias, podemos aludir essa diáspora que se apresenta no corpo que dança o Passinho. O corpo que se move a partir do ritmo, que cria uma disputa com o outro através dessa dança e assim se lançam à batalha.

O Estado que deveria fornecer segurança, oferece in-segurança para a juventude funkeira, como foi tão relatado pelos jovens. Um episódio narrado pelo Jovem Suvaco nos faz entender como acontecem tais violências sistêmicas:

Os omi omeçar a jogar bomba, spray de pimenta, pra todo mundo sair correndo meter o pé, eles nunca fazem isso com as outras as pessoas sabe? Tipo nas outras rodinha, grupo de mais de 15 pessoas 20 até 100, sentado, dançando, jogando, tocando, jogando, dançando outro tipo de dança, nunca chegava para bagunçar. Só quando nós reúne, tá ligado? **E por que você acha que é isso?** Eu acho mesmo que é pelo preconceito pelo funk, muitas pessoas não gosta não acha maneira essa música. Esse ritmo diferente. **E você fica de desmotivado ou você fica com mais vontade de continuar dançando?** Mais vontade, nós não para não, só. Nós só dá um tempinho. BH é nós, sempre foi. Não vai ser polícia, não vai ser delegado que vai parar nós. **E no viaduto como era? Vocês tavam tentando marcar encontro e nunca conseguiam.** Tentava no domingo porque nós aproveitava já Muvuca das barraquinha da Afonso Pena, da Feira Hippie. Aproveitar porque aí os guardas, as polícia já ficava tudo lá de olho. Só que como que vai dançar? Do lado da viatura, do lado da base da polícia? Mesmo assim, quando nós ia ela ia avacalhando, passava devagarzinho para ver quem que tá arrumando. Entendeu? Cara dela lá, mas nunca foi motivo de de parar o nosso movimento (Jovem Suvaco).

Essa dominação dos corpos da juventude funkeira em espaços transpassados por outros interesses é histórica. Assim como a repressão e a opressão a esses corpos, exemplificado nas inúmeras barreiras impostas ao uso dos espaços centrais da cidade pelos jovens.

Vimos, contudo, que diante destes obstáculos os jovens criaram mecanismos de segurança, alteraram sua rota, se organizaram em coletivos, publicizaram sua dança, ocuparam um espaço institucional para seus ensaios e se articularam com outros grupos. Estratégias que visavam garantir sua segurança e sua permanência naqueles lugares.

Esse tipo de movimento vai de encontro a conceituação de Denilson Oliveira (2015, p. 3) em que afirma que

esse genocídio cria uma *geo-crono-biopolítica*/necropolítica urbana, isto é, momentos do dia ou da noite, em locais escuros e/ou com iluminação precária que negros são postos como potenciais criminosos especialmente, se estiverem circulando por determinados momentos e espaços da cidade de hegemonia racial podem ser mortos.

Questionamentos sobre as letras das músicas e as justificativas por ser um ritmo novo ou qualquer outra forma de diminuir o valor cultural tanto dos ritmos quanto dos corpos que dançam e ouvem, também está associada à forma de definir essas práticas como indignas e negativas, muitas vezes dando ao racista uma justificativa para atacar, negar, negligenciar e até mesmo violentar esses corpos.

Na tentativa de higienizar esses espaços culturais e torna-los local de uma cultura aburguesada, o Estado opta por criminalizar os corpos ali presentes, dentre eles os funkeiros. Esse tipo de violação contra os direitos sociais e humanos é colocado por Oliveira (2015, p. 6) como “um projeto necropolítico de gestão da cidade que estabelece e reproduz fascismos sociais”.

Compreendendo a batalha que a juventude funkeira também se depara, para além do simbólico, esses sujeitos muitas vezes encontram batalhas que aqui chamaremos de disputas. Baseadas em anotações de nosso diário de campo, observamos que a Praça da Liberdade é um local marcado pela passagem de vários grupos. Aparece no imaginário belorizontino como local que simboliza tanto a passagem do Governo do Estado, quanto um lugar de cultura. Pela passagem de vários grupos, ora é ocupada pelas diferentes culturas juvenis e atividades culturais remanescentes.

Os funkeiros, sujeitos de uma cultura urbana, “constroem seu estilo nas ruas [...], esses espaços configuram-se sociabilidades, desenvolvem-se trajetórias e elaboram-se sentidos e territórios” (Herschmann, 2002, p. 129). Esses sujeitos ocupam a Praça da Liberdade a partir de sua dinâmica corpórea, dialogando com outros grupos sociais.

O corpo assume formas e funções variadas. Sua etnia pode interferir e/ou determinar como esse corpo é concebido no mundo podendo carregar uma dupla capacidade de relações, sendo elas a biológica e a cultural. Nas relações culturais o campo simbólico é acionado, sendo por meio dele a criação da possível demarcação como traço de memória e da ancestralidade. Assim, é possível demarcar o acúmulo de elementos culturais, identificações e alteridades.

Carlos (2014, p. 94) aponta que “o corpo é a expressão das relações sociais apresentadas na dialética subordinação/subversão. O homem se relaciona com o espaço através do corpo, esta é a mediação necessária a partir da qual nos relacionamos com o mundo e com os outros – uma relação com os espaços-tempos vividos no cotidiano”. A frequência da juventude funkeira e suas práticas no espaço urbano produzem territorialidades e, assim, novas formas de interação na cidade.

Jovens de diversas partes da cidade escolhem um ponto de encontro comum e estabelecem uma nova dinâmica para aquele local. Essas territorialidades se caracterizam como ocupações físicas e simbólicas da cidade, lugares onde antes esses sujeitos estavam praticamente excluídos e agora são ocupados de forma transitória por essa juventude, fazendo ser possível discutir a coexistência entre segmentos sociais que atuam na dinâmica cultural da cidade (Herschmann, 2002).

Gomes (2019) nos propõe pensar o corpo negro regulado e o corpo negro emancipado. A partir de sua reflexão é possível discutir a importância desses corpos para a resistência “constituída de denúncia, proposição, intervenção, revalorização” (Gomes, 2019, p. 95). A regulação e a emancipação dos corpos negros acontecem como processos dialéticos, permeados por tensões e conflitos. Esse processo está relacionado com os de controle e de regulação impostos a esses corpos via relações de opressão, frutos da escravização e perpassado pelo sistema capitalista.

Regular o corpo negro na cidade significa manter esse corpo sob vigilância e aquém das mudanças e modernizações urbanas, o que cria sistemas para regulá-lo ou expulsá-lo. Ainda segundo a autora, “o processo de regulação do corpo negro se deu (e ainda se dá) de maneira tensa e dialética com a luta pela emancipação social empreendida pelo negro enquanto sujeito” (Gomes, 2019, p. 98). Por isso, a importância da produção de saberes emancipatórios dos sujeitos, pois tornando-se emancipado, “o corpo negro ganha uma releitura política, afirmativa e identitária” (Gomes, 2019, p. 99). O corpo negro emancipado no espaço público configura-se como aquele capaz de se expressar através de suas práticas e de seus símbolos.

Assim, os processos de subjetivação desses sujeitos se realizam através de símbolos, imagens, representações e práticas que assumem uma forma ora moldada pela estrutura racista e ora subversiva à ela.

Na sociedade ocidental a racialização ocorre apenas sobre os corpos não-brancos, pois esse processo também se aplica a outros grupos étnicos como os asiáticos, indígenas, etc., enquanto o corpo branco é tido/lido como o normalizado. Assim, os negros não se veem em determinados lugares, justamente pelo pacto em que a branquitude privilegia os seus nos lugares de poder. Dentre os jovens sujeitos que trabalhamos, o VS está na faculdade, cursando Educação Física, e narra um episódio em que fica evidente o privilégio e descaramento da branquitude:

Semana passada. Rolou uma parada comigo que eu tive que dar no cara uma banda. Aqui mesmo na praça. O cara falou o que esse neguinho tá dançando aqui na nossa praça? Ai falei, aí não mano, cê pode falar o que cê quiser, mas me ofender na questão racial, aí cê me chamou pro *fight*. Só a gente sabe o que a gente passa, só você sabe o que você passa. Na faculdade eu passo é calado, mas não deixo ninguém montar em mim não. É isso é aquilo, mas quer tirar o cara, porque o cara veio de classe baixa, aí não (Jovem VS).

Dentre todos os episódios que o funkeiro passa nos ambientes que está, a raça é sempre um dos fatores que mais está em evidência. Seja dentro do ambiente acadêmico, como narra VS, seja no espaço público.

Assumindo o branco como padrão e norma, há uma invisibilização dos corpos negros que são apagados em programas de TV, papéis principais em novelas ou em cargos de poder. Nada nunca é sobre o negro, sempre sobre o branco. Nesse sentido, o branco é o que se vê, o normal, e o negro é o corpo “outro”, o não pertencente. O corpo negro passa a ser uma espécie de projeção do branco, sendo apagado culturalmente, fisicamente, religiosamente. Como bem aborda Grada Kilomba:

O sujeito negro torna-se então tela de projeção daquilo que o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo. [...]. No mundo conceitual branco, o sujeito negro é identificado como o objeto “ruim”, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformado em tabu [...] (Kilomba, 2019, p. 37).

Kilomba (2019) coloca que até mesmo nas pesquisas sobre racismo na Europa, fala-se mais sobre a perspectiva do agressor do que do violentado. Sendo apagadas as vítimas reais dos episódios de racismo acontecidos, em que a negligência com as vítimas aponta a desimportância dos negros como sujeitos políticos, sociais e individuais na política europeia. Para a autora,

nós nos tornamos visíveis através do olhar do vocabulário do sujeito branco que nos descreve: não são nossas palavras nem nossas vozes subjetivas impressas nas páginas

das revistas, mas sim o que representamos fantasmagoricamente para a nação branca e seus verdadeiros nacionais (Kilomba, 2019, p. 73).

Para Kilomba (2019), a pessoa torna-se um indivíduo completo quando é capaz de se reconhecer e identificar-se como sujeito nos níveis individual, político e social. Contudo, uma sociedade em que a branquitude atua como a norma, o sujeito passa a ser o branco e o sujeito negro torna-se o diferente e desigual. Hierarquia que se constitui por meio do processo de discriminação, sustentado através do estigma, da desonra e da inferioridade. Tudo o que está associado a essa diferença imposta à negritude é ruim, é errado, é perigoso, é difícil, é exótico. A pele, o cabelo, os dentes, os hábitos, os ritmos, os costumes, me arriscando a dizer que até a vida.

Esse processo de construir no negro a diferença está associado à uma hierarquia, o que transforma diferença em desigualdade e forma o preconceito. Segundo Kilomba

[...] a combinação preconceito e o poder formam o racismo. *O racismo é a supremacia branca*. Outros grupos raciais não podem ser racistas nem performar o racismo, pois não possuem esse poder. [...] O racismo, por sua vez, inclui a dimensão do poder e é revelado através de diferenças globais na partilha e no acesso a recursos valorizados, tais como representação política, mídia, emprego, educação, habitação, saúde, etc. Quem pode ver seus interesses políticos representados nas agendas nacionais? (Kilomba, 2019, p. 76).

Quando uma mulher negra precisa explicar que é uma microagressão sentir alguma pessoa branca tocar no seu cabelo sem sua permissão, tem a ver com poder. O que faz essa pessoa branca pensar que ela tem o direito de tocar o corpo de outra pessoa sem sua autorização? Quando um jovem negro precisa explicar (quando consegue tal ato) para a polícia que está apenas dançando em um espaço da cidade, que é público, tem a ver com poder. O fato de ter uma estrutura que privilegia uma determinada etnia e exclui outra, tem a ver com poder.

Nessa dinâmica racista, sujeitos negros são colocados num lugar de incompletude em que os sujeitos completos detêm o poder e são merecedores dos privilégios que os cercam. Dessa forma, o racismo existe como um legitimador desses privilégios e um validador da exclusão dos demais, que são tidos como outros/as (Kilomba, 2019).

Nesse trabalho os corpos negros dos sujeitos funkeiros são reconhecidos, através do Passinho, em toda sua potência e completude. Pela dança de seus corpos esses jovens constroem seus grupos de sociabilidade, territorializam-se na cidade e manifestam os conflitos que permeiam sua existência e re-existência enquanto movimentadores culturais. Para isso, é importante sabermos como essa juventude está localizada na cidade. Onde moram e onde se territorializam para assim narrar suas trajetórias e sociabilidades.

CAPÍTULO 3 “BH TÁ COMO?”: TRAJETÓRIAS ESPACIAIS E TERRITORIALIDADES DE JOVENS FUNKEIROS EM BELO HORIZONTE

“Aqui em BH nós não para não, Zé, nós só dá um tempim”
(Jovem Suvaco)

Construindo esse trabalho foi possível observar como a juventude se movimenta e que ela não é estagnada, que ela possui uma forma própria de se (re)adaptar aos espaços que lhe são negados, e resistir de forma que seja possível existir. Desse modo, esses jovens não buscam apenas sobreviver, mas também produzir e viver esses espaços.

Conforme foi passando o tempo de investigação, observação, interação e trabalho, houve a possibilidade de contemplar grande parte das movimentações. Nos primeiros contatos, o local que esses jovens se encontravam com mais frequência era a Praça da Liberdade, e, com o tempo, eles passaram a se encontrar com maior frequência na região do baixo Centro de Belo Horizonte.

A estabilidade de estar em um local que ofereça segurança e mais organização para que o passinho de BH seja divulgado, foi uma das motivações para esses jovens adquirirem, entre tantas outras características e adjetivos, a disciplina e excelência para serem admirados entre os outros dançarinos.

Tendo em vista todo esse processo de evolução da organização da juventude funkeira na cidade de Belo Horizonte, para além de suas sociabilidades e territorialidades que trabalharemos aqui, também apresentaremos quais os motivadores de determinados passos.

3.1 A JUVENTUDE FUNKEIRA BELORIZONTINA: MALADEZA E IDENTIDADE NOS ESPAÇOS CENTRAIS DA CIDADE

Delimitando os locais, esses jovens constroem suas territorialidades e se apropriam, tornando esse local de relações. Nesse sentido, conversamos com Haesbaert (2008) sobre multiterritorialidades, em que autor propõe o uso do território na contemporaneidade por duas acepções: i) para dominação na qual o espaço representa posse, propriedade, possuindo valor de troca, ii) como apropriação simbólica, decorrente do vínculo construído pelo uso do espaço, adquirindo valor simbólico como “lar”, “abrigo”, segurança afetiva, memória coletiva, ancestralidade (Haesbaert, 2008, p. 20). Nesse sentido, vemos as formas que os jovens se apropriam dos espaços usados como territórios culturais, em que o simbolismo e frutos dessa apropriação estão ligeiramente ligados às experiências a qual remetem.

Entendemos então, pela óptica de Haesbaert, que o “espaço tempo vivido”, o território é sempre múltiplo, sendo impressas suas complexidades e diversidades e assim “desdobra-se

ao longo de um *continuum* que vai da dominação político-econômica mais concreta e funcional à apropriação mais subjetiva e/ou cultural-simbólica” (2008, p. 20). Ou seja, mesmo esses espaços sendo espaços usados também por demais grupos culturais e diversas manifestações, os sujeitos e as estratégias de territorialidades se manifestam de forma combinada.

A apropriação do espaço por diferentes sujeitos, grupos e práticas nem sempre ocorre de maneira tranquila e pacífica, como viemos trabalhando no decorrer da escrita. Nesse sentido, no espaço os diferentes convivem em uma intensa disputa pelo território.

Em função da existência de diferentes e variados grupos no espaço urbano, múltiplas espacialidades marcam a cidade. Para esses grupos reafirmarem suas identidades constituem territórios que serão os reveladores de suas culturas e identidades. Nesse sentido, a raça/etnia e as diferenças que permeiam o espaço da cidade se evidenciam quando colocadas em paralelo à branquitude e seus efeitos opostos coloniais.

Ser submisso, aceitar o discurso eurocentrado e o pensamento colonialista, em que o sujeito branco, seus trejeitos e sua cultura são os melhores, muitas vezes faz parecer que este é o único caminho para se pensar as dinâmicas sociais no espaço tempo. Refletir sobre esses processos, nos abre um leque de possibilidades para enxergar as dinâmicas em que os sujeitos negros estão envolvidos e a forma com que são negligenciados por suas práticas e identidades.

Para Ratts (2004), discutir a presença de questões étnico-raciais na Geografia é um ato de desracializar/desetnizar o espaço que não consideram indígenas e negros, portanto não se discute a existência desses espaços com a presença desses grupos. Indo de encontro ao trabalho de Ratts (2010), entendemos que na tentativa da criação de uma identidade nacional houve a tentativa não apenas de unificar os sujeitos, mas também os territórios. Dessa forma, constituiu-se uma unidade territorial que contribuiu para identificações forjadas.

Entende-se que a cidade constitui-se em um espaço de múltiplas espacialidades e, dessa forma, é necessário pensarmos a partir das variadas trajetórias e narrativas que a permeiam. Pela estigmatização presente nos olhares das pessoas que passam pelos caminhos dos jovens em seus trajetos, é possível perceber a diferenciação social a partir do estilo de roupas, músicas, cor dos jovens, como narra o jovem Serrão:

Tipo assim, hoje em dia, igual, eu indo fazer minha viagem dentro do ônibus, aí tem muitas pessoas que, os lugares tão tudo cheio e o lugar que tá do meu lado tá vazio e chega uma pessoa da pele clara, prefere ficar em pé do que sentar do meu lado. Tem muita gente que fica assim, já vê a gente de longe na hora que vai atravessar a roleta, sabe? Já avista já que a gente tá ali e não vai (Jovem Serrão).

Quando estão nos locais de encontro, também se deparam com este tipo de diferenciação, pois lá encontram diferentes culturas juvenis expressando todos os tipos e gostos e costumes, diversificando a cada horário e dia da semana. A partir de sua socialização, esses grupos atraem novos membros de acordo com suas especificidades e identificação. O movimento, adesão e curiosidade se diferenciam conforme o tipo de sociabilidade e receptividade passada.

Um ponto relevante a se destacar são as estratégias acionadas pelos jovens funkeiros no sentido da construção de espaços de trocas simbólicas, através dos quais criam identidades e identificações de si e dos outros. Uma delas é a articulação com demais coletivos para a organização de eventos unificados que possam driblar a repressão policial. Assim, organizados os jovens se apresentam como corpos coletivos que insistem em sua presença e visibilidade na cidade.

Nesse sentido, esses jovens constroem diversas dinâmicas e práticas que vão desde a troca no interior do próprio grupo, na articulação com demais grupos de passinho e com outros grupos de juventudes que também usufruem dos locais de encontro. Além das trocas que ocorrem com a população flutuante que circula nos lugares onde os jovens funkeiros se reúnem.

A figura 08 mostra um encontro de passinho realizado em junho de 2023. Registra-se que antes de sua realização havia tempo que não aconteciam encontros na praça, suspensos pelos jovens em função de diversos episódios que passaram junto à Polícia Militar e Guarda Municipal.

Figura 9: Encontro de Passinho Geral na Praça da Estação



Fonte: Registrado pela autora, 2023.

Neste dia inclusive, o grupo se articulou com os que estavam realizando a edição do Duelo de MC's no Viaduto, exemplificando como buscam a cooperação com outros coletivos para se sentirem seguros. Nas relações de convivências desses jovens, um ponto muito relevante entre eles é a parceria para gravar vídeos, conforme afirma o jovem Vilarinho:

Fazemos a divulgação no instagram, chama "Los Brabos", né. Os meninos fazem a gravação, corta lá os vídeos e tudo mais, quem quiser pode seguir lá no instagram, a tropa muito presente aí, e eu gostaria que todo mundo seguisse pra dar uma força pra gente lá (Jovem Vilarinho).

Figueiredo (2020) e Latour (2012) chamam atenção para o uso do *smarthphone* por parte desses grupos sociais, apontando que esses atuam como uma importante e potente ferramenta fortalecedora da comunicação em tempo real e mediadora da interação entre os pares.

Mesmo sendo de grupos de passinho diferentes, marcam de produzir vídeos dançando juntos para publicar nas redes sociais. Esses encontros apresentam características bastante interessantes, sendo que o cenário, a roupa, os efeitos de câmera e a música são pontos relevantes e que chamam atenção por suas características. Na Praça da Liberdade, o coreto é o

símbolo que mais usam. Na Praça da Estação (local que liga o CRJ ao embaixo do Viaduto Santa Tereza) é o prédio da Estação e atual museu de artes e ofícios. E no embaixo do Viaduto Santa Tereza a paisagem das pichações e grafites ganham destaque. A figura 10 ilustra o modo de organização entre os jovens durante a dança do passinho:

Figura 10: Ensaio de Passinho na Praça da Liberdade



Fonte: Registrado pela autora, 2021.

O modo de organização dos jovens para a dança do passinho consiste em estarem em grupo e fila, para que possam acompanhar um ao outro nos movimentos. Dentre os pontos de encontro, na figura 11, podemos perceber a proximidade entre um ponto e outro do baixo Centro. Ou seja, o CRJ está a poucos metros da Praça da Estação que está a poucos metros do embaixo do Viaduto Santa Tereza, formando a Zona Cultural da Praça da Estação

Figura 11: Zona Cultural Praça da Estação



Fonte: Prefeitura de Belo Horizonte, 2023.

A Zona Cultural Praça da Estação foi instituída a partir de decreto municipal, e contou com a sociedade civil por meio de conselho consultivo para sua elaboração. Composto por: Funarte, Centro de Referência da Juventude, Museu de Artes e Ofícios, Praça da Estação, Escola Livre de Artes, Cento e Quatro, Centro Cultural da UFMG, Grupo Espanca!, Viaduto Santa Tereza, Serraria Souza Pinto, Mirante de Arte Urbana (Rua Sapucaí), Teatro Alterosa (que hoje não existe mais), Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte, Parque Municipal, Palácio das Artes e Teatro Marília (Zona Cultural, 2017).

O Decreto que estabelece a Zona Cultural Praça da Estação, é o Decreto Municipal nº 15.587, de 09 de junho de 2014, em que reconhece os espaços culturais assinalados como lugares em que devem acontecer o fomento à diversidade, à preservação e à promoção do conjunto arquitetônico, paisagístico e histórico; fomento das atividades culturais, artísticas, de lazer e entretenimento; a integração da comunidade local e do público visitante e a potencialização do uso do espaço público com atividades compatíveis com os demais objetivos, cabendo à PBH promover e incentivar a realização de eventos, atividades e programas culturais, de caráter eventual ou permanente, na área cultural instituída pelo decreto (Figueiredo, 2020, p. 63).

A juventude funkeira do Passinho Malado de BH exerce protagonismo em nosso trabalho, mais especificamente a tropa. Eles são os sujeitos da pesquisa. Por isso o discurso e impressões dessa juventude exercem grande força na narrativa e construção desse trabalho. Mediante suas percepções é possível notar que a convivência com outros grupos e sujeitos é fortemente permeada por práticas materiais e simbólicas que reforçam a segregação, a exclusão e o preconceito, e que, muitas vezes, buscam apaga-los como sujeitos produtores de uma cultura que tem no uso da própria cidade um elemento essencial de realização. Fazem isso, por exemplo, criando mecanismos de burocratização e institucionalização do espaço público, como a necessidade de solicitação de alvará para encontros no embaixo do Viaduto.

Mas não apenas. Seus corpos, suas vestimentas, seus estilos são estigmatizados e associados frequentemente à vagabundagem, à marginalidade e ao crime. É o que narra o Primeiro de Maio, integrante da tropa:

Muita coisa aconteceu mais pelo tipo de roupa que nós usa na tropa né, não só nós como muitas pessoa também, o povo acha que nós se reúne ou é pra fazer algum assalto, usar droga, vender, alguma coisa assim. É o que a gente mais ouvia, o povo perguntava o que nós tava fazendo aqui, bando de vagabundo, era essa a pergunta da polícia pra nós (Jovem Primeiro de Maio).

Sendo assim, os elementos que compõem a identidade funkeira e que se expressam nas vestimentas, nas músicas, nas danças e na linguagem não são reconhecidos como componentes de diferenciação e estruturantes de uma determinada cultura juvenil. Ao contrário, são tratados como elementos de desigualdades que estigmatizam e atormentam essa cultura e seus

praticantes. Porém, buscamos aqui, trabalhar a juventude como territorializadora, como quem toma posse de espaços da cidade a fim de fazer cultura. Que rompe com as estruturas sociais hegemônicas, expondo a prática representada pela dança do passinho, por meio do funk e que simboliza a ruptura com as estruturas impostas pela branquitude, unindo a dança, a música e o sujeito negro e/ou periférico para essa experiência juvenil.

Nos encontros que acompanhamos, ao contrário dos contextos de violência entre os funkeiros apontados por Vianna (1988) e Fátima Cecchetto (1997), encontramos a colaboração entre eles, para gravarem vídeos, formarem novas tropas e grupos, lançarem novas combinações de passinho e coreografias e também elaborarem estratégias de contornamento às práticas de perseguição e violência às quais são alvo.

Ao mesmo tempo que se sentem ameaçados pelas ações da PMMG, também sinalizam para a sobrevivência, optando por organização em espaços seguros como o CRJ e/ou encontros durante o dia, que não se estendem para a noite. O que significa que estando nesses locais mais seguros, são facilitadores para a formação de identidade e identificação, havendo nos casos citados o desmerecimento dessa prática.

Dos casos mais comuns de preconceito e banalização da prática do passinho e do funk estão os conteúdos de suas letras. A que ponto a letra interessa mais que o beat, as letras sexualizadas podem até certo ponto influenciar nas paqueras juvenis, mas não são elas que ditam as ações dos jovens durante os encontros de passinho, independentemente do tipo de passinho que esses jovens façam. Ou seja, eles consomem música e produzem dança.

Como afirma Lima (2002, p. 91):

Se a música para os negros em geral e para a juventude negra em particular, através de mimetismo, uso dialógico do corpo, reatualização de memória oral, promove conexões virtuais e alternativas tradicionais, territórios negros, com culturas negras várias, aponta para um pertencimento juvenil afrodiáspórico, remete também a um mundo juvenil negro perverso e racializado desde um longínquo estado.

Nesse contexto, a música e a dança desempenham papéis relevantes como manifestações culturais relacionadas à construção de territorialidades. As representações culturais estão intrinsecamente relacionadas aos aspectos simbólicos e materiais do território. Os jovens funkeiros constroem suas territorialidades com base nessas expressões, refletindo as problemáticas e os questionamentos atuais, especialmente em relação ao estigma do funk associado ao racismo e ao classismo (Haesbaert, 2007; Herschmann, 2002).

A história do funk carrega marcas de um passado no qual o racismo se estabeleceu e se fortaleceu ao longo do tempo e do espaço. O funk e as territorialidades negras estão sujeitas a

estigmas e restrições em decorrência dessa lógica racista. A população negra historicamente restringe a apropriação e o uso das cidades, em especial em relação às suas práticas culturais.

Em quaisquer que sejam os locais de encontro e as exemplificações de demais territorialidades instáveis ou flutuantes, a partir das identidades a elas associadas sua ligação e origem se dão através de um som negro e estigmatizado, o que não garante a esses sujeitos segurança e posição de poder, mas essa dinâmica possibilita atribuir a essa territorialidade a resistência necessária para ali permanecer.

Entendendo os fatores políticos e de poder para a construção do território, é necessário perceber e apontar os processos culturais e simbólicos determinantes na construção de uma identidade territorial. “O território passa a ser o elemento de identidade, ou seja, firma as particularidades de um grupo ou indivíduo com seu espaço de vivência, e da ação política” (Souza e Pedon, 2007, p. 137).

Conversamos então com Haesbaert (1997) quando o pesquisador argumenta que os fatores políticos, socioculturais e simbólicos estão atrelados ao desenvolvimento da identidade territorial na apropriação do território, destacando o contexto simbólico e cultural:

O território envolve sempre, ao mesmo tempo [...], uma dimensão simbólica, cultural, por meio de uma identidade territorial atribuída pelos grupos sociais, como forma de controle simbólico sobre o espaço onde vivem (sendo também, portanto, uma forma de apropriação), e uma dimensão mais concreta, de caráter político disciplinar: a apropriação e ordenação dos indivíduos. [...] O território deve ser visto na perspectiva não apenas de um domínio ou controle politicamente estruturado, mas também de apropriação que incorpora uma dimensão simbólica, identitária e, porque não dizer, dependendo do grupo ou classe social a que estiverem nos referindo (Haesbaert, 1997, p. 41-42).

Sendo assim, territórios e territorialidades são ferramentas para validação da identidade cultural e simbólica, apontando para a necessidade de discutirmos as identidades atreladas às territorialidades.

As identidades, por sua vez, são construídas socialmente e, como aponta Hall (2009), elas são elaboradas por discursos “produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas” (Hall, 2009, p. 109). Porém, é necessário trabalhar com essa juventude para além dos estereótipos da mídia, mas a partir das influências no ritmo, na identidade e no estilo dessa juventude e entender para além do discurso estereotipado, mas o discurso corporal.

Desse modo, pensar as territorialidades funkeiras, requer refletirmos sobre as formas como essas identidades constroem essas dinâmicas de apropriação do território para além do falado, mas também pelo subjetivo.

Trazemos aqui a percepção dos jovens entrevistados quando perguntados sobre o que é ser funkeiro para eles:

ah, ser funkeiro é algo muito legal, é estilo, é a *vibe*. Porque o funk, ele é cultura. O funk ele é cultura sim, porque o funk ele traz a alegria, igual eu falei, ele traz uma motivação a mais, a parte, e querendo ou não, muitas pessoas lá fora conseguiram passar da vida de pobreza lá fora, conseguiram vencer na vida com o funk. eu tenho muitos exemplos aqui de BH, como o WS da Igrejinha, venceu na vida com o funk, e digo que são pessoas que realmente conseguem vencer na vida através do funk e consegue fazer isso. Precisa de um espaço, e um momento nosso, igual estamos tendo essa entrevista aqui. É um momento de uma visibilidade melhor (Jovem Vilarinho).

Vilarinho, afirma e reafirma que o funk é cultura e que perpassa a sensação de estar bem e em um lugar bom e legal, com o estilo enquanto uma forma de viver. Ainda exemplifica funkeiros da cena de BH que têm o reconhecimento nacional e que alcançaram seus objetivos no funk.

O segundo funkeiro a se expressar sobre o que é ser funkeiro é o Serrão:

tipo assim top demais, não tem como. [...] Olha, a roupa mano, eu acho que define muita coisa, também o estilo da pessoa até de andar também já vai saber que aquela pessoa curte alguma coisa, sabe. Agora, eu não acho que tem muita gente só anda terno engravatado também curte funkão sabe? Agora muitas vezes, eu acho que aquela pessoa que mais usa roupa de marca sabe igual lacoste, nike, marca de favela, muitas vezes essas pessoas que usam essas marcar, gostam de funk (Jovem Serrão).

Pela resposta de Serrão, entende-se que ser funkeiro assim como a fala de Vilarinho, está ligado a forma de se vestir, às marcas das roupas e a forma de se portar, além de ser uma prática que ele considera *top*, o funkeiro também possui um estilo, um jeito de vestir característico, relacionado às marcas de roupa que se pode ouvir também nas letras de música.

O terceiro jovem entrevistado é o Primeiro de Maio:

É um estilo de vida, é uma coisa boa, tipo destravada. As pessoa acha que é falar palavrão, mas pra nós é uma arte, é pra nós vive disso, nós precisa disso pra viver. Pra mim é tipo um trabalho. O funk ajuda nós a sair das drogas, sair da vida errada (Jovem Primeiro).

A fala de Primeiro nos desperta para uma realidade que perpassa a vida de vários meninos e meninas da periferia, que veem na arte, na música ou no futebol um caminho para que possam tornar-se menos vulneráveis aos males do capitalismo e do racismo. Este que também é expresso em diversos funks, assim como, na fala do primeiro jovem, o Vilarinho. Muitas vezes esse poder da arte e da música em possibilitar que a juventude trilhe novos caminhos e almeje novos horizontes é o que há de mais pulsante em seus movimentos de resistência.

O quarto jovem entrevistado é VS que também nos fala sobre sua percepção:

Funkeiro para mim. Eh é expressar quem você é de verdade, porque querendo ou não a gente coloca funk, os pessoal coloca o funk em si como uma discriminação, tá ligado? Então tipo assim para mim é mais expressão de opinião própria, pra expressar aquilo que você é de verdade, expressar o carinho que você tem por si mesmo, por aquilo que gosta entendeu? E tirar muita gente da vida errada demais, fragô? Ow, é mais ou menos isso mesmo (Jovem VS).

VS nos desperta mais uma potencialidade do funk na vida do funkeiro, que é a possibilidade de se expressar e ser quem ele é, principalmente por ser homem negro e homossexual. Ele destaca a discriminação que vem do outro em relação ao funk, em contraponto ao que o funk é para ele. VS afirma-se como sujeito na medida em que funk aparece como uma forma de se expressar, como a arte é para tantos artistas. Uma forma de mudar a si e de esperança para dias melhores.

O significado de ser funkeiro e que o funk tem na vida de VS, conversa com a realidade narrada por Primeiro de Maio, que diz que para ele

O funk é vida, O funk me tirou coisa ruim, tipo depressão, tristeza, livre de verdade. Ah começou foi brincadeira pra distrair, nós acordava 6 horas da manhã para ir na escola, ficava dançando aí acabou virando rotina. Todo dia, acabou que estourou e ainda continua, aí começou mais gente pessoas gostando, entendeu aí eu fiquei mais reconhecido também, no lugar que eu morava, pessoal me via e começava a falar, “oh aquele é o gordinho dançarino do Paulo VI”. Ai todo mundo começou a ir, as pessoas começou a se sentir até mais a vontade lá no lugar que eu morava, porque o funk na maioria dos lugar é preconceito, tá ligado. A pessoa não aceita. E acabou que você começou a ter mais aceitável começou a querer mais saber sobre o funk não só na dança. Como também pesquisar Stories pra saber de onde veio, entendeu? Aí acabou que isso é a nossa vida (Jovem Primeiro de Maio).

A narrativa de Primeiro de Maio nos apresenta pontos interessantes para essa juventude, como o reconhecimento positivo do outro em relação a sua dança. Quando passam a identificá-lo como “o gordinho dançarino no Paulo IV”, para ele é uma honra. Podemos dizer que esse seria um adjetivo positivo, em meio a tantas negações da sua prática. Comunicando o significado de sua prática positivamente com uma espécie de aprovação do outro. O Jovem Igrejinha fala de sua relação com o funk de forma simples e rápida

Ser funkeiro, ah véi você tem outra motivação assim, eu sou eu. Ah, não sei. Ah não porque quando eu danço fico feliz, igual eu danço desde começo, aí eu sei lá, acho que é gostar mesmo. (Jovem Igrejinha)

Sua relação com a dança é de se sentir bem e de felicidade, evidenciando sua relação positiva com a dança e com o ser funkeiro.

Papagaio nos coloca um ponto significativo em sua fala:

Ah, é uma cultura e eu gosto também. [...] Mas a gente sofre discriminação por ser favelado. Ele não tem o ponto de vista mesmo que o nosso, e acha que todo favelado é criminoso, e não é assim (Jovem Papagaio).

Notamos na fala de Papagaio dois pontos, a afirmação de que o funk é cultura e o ponto da discriminação como sujeito favelado e funkeiro, e como essas duas características assumem uma conotação negativa para o outro. Vale evidenciar aqui, que de todos os jovens que entrevistamos, Papagaio é o único jovem branco. Então, mesmo sendo um sujeito branco, ainda sofre discriminação por sua prática, estilo e local de moradia.

No primeiro capítulo conversamos sobre territorialidades da cultura, aqui voltamos a conversar sobre a cultura e sobre a identidade dessa juventude, para traçar as especificidades contidas nessa identidade juvenil funkeira.

Frisar que o funk é uma manifestação cultural legítima da juventude negra e periférica brasileira é de suma importância para reforçar a posição de que esses sujeitos são produtores de arte subversivos à violência imposta a seus corpos. Em sua obra, Hall (2003, p. 27) aborda o estilo negro em termos renovados, para ele “na situação de diáspora, as identidades tornam-se múltiplas”, quando acontecem relações complexas e ligadas a dispersões da diáspora e origens africanas.

Na relação e vivência entre culturas, elaboram-se novas formas de comunicação, estilos de cabelo, gingados, estilização dos corpos, novas formas de comunitarismo e companheirismo, como “expressões híbridas formatadas entre os signos e símbolos dominantes ou subalternos” (Hall, 2003, p. 324). Para o autor, a música, o corpo negro e o estilo irrompem novas estratégias subterrâneas de transcodificação e recodificação da cultura, e sua significação crítica que perpassa o ato de significar a partir de materiais preexistentes.

Trabalhamos então o estilo e a identidade da juventude funkeira, abordada como uma expressão simbólica das culturas juvenis e que tem sua materialidade ilustrada em elementos imateriais e materiais expressos também nas letras das músicas e nos beats. Para Feixa (2008), a construção de um estilo, não é apenas uma apropriação, mas a ressignificação, articulação e organização dessa juventude que produz a identidade do grupo, que se destaca e que leva a diferenciação do grupo padrão não-dominante.

Ainda se tratando de culturas juvenis, Pais (2003, p.20) aborda que elas se referem “a modos de vida específicos e práticas cotidianas dos jovens, que expressam certos significados e valores não tanto no âmbito das instituições como no âmbito da própria vida cotidiana”. Então, a partir dessa definição, é importante pensar a influência do ritmo na formação da identidade da juventude funkeira.

As letras reproduzidas, mesmo não sendo importante para a dança e as sociabilidades, como afirmado pelo jovem entrevistado, influenciam nas roupas e formas de falar dessa juventude, que expressam de forma simbólica um estilo próprio, um dialeto próprio que perpassa o entendimento (Picini, 2017, p. 1).

Em seu trabalho sobre as identidades funkeiras, Rosa (2021) afirma que

à medida que ocorrem mudanças no cenário nacional o funk também se adapta a essas mudanças. Usando exemplos do funk carioca que surgiu da representação e percepção da favela e símbolos urbanos ou como o funk ostentação ganhou espaço em São Paulo, com a inclusão das classes com menor poder aquisitivo, foi incluída de fato como consumidores no mercado. O ritmo molda, pois além de um ritmo é uma prática, um estilo de vida e de consumo.

O que é um fator de identificação dos funkeiros em seus grupos, pode ser também a abordagem usada para os não funkeiros. Em sua obra, Vianna (1988, p. 135) afirma que funkeiro é “uma palavra que pode se referir a qualquer pessoa que goste “um pouco” de funk”. Contudo, nos aproximamos mais à perspectiva de Piccolo que afirma que, “[...] o estigma conferido a esses jovens é justamente aquilo que lhes confere identidade: suas roupas, seus cabelos, suas gírias” (Piccolo, 2007, p. 276).

Nesse sentido, seu estilo e sua identidade atuam como uma forma de comunicação entre eles, ou seja, a partir das roupas é possível identificar um funkeiro, entre si e pelos outros. Sendo, portanto, um elemento de diferenciação e identificação. Então as territorialidades e apropriação do espaço por esses jovens começam a ser delimitadas a partir da identificação entre si.

Na territorialidade, “parece-nos que o elemento essencial a reter é a relação com a alteridade” (Raffestin, 1993, p. 143). A territorialidade não é feita sozinha, mas a partir das relações com o outro por meio do espaço. Assim, a territorialidade deve ser entendida como relacionada ao trio ator-território-ator, que Raffestin propõe em sua pesquisa. Nesse viés, a relação com o território é mediadora nas relações com os homens e com os outros, dessa forma a territorialidade aparece como processo de troca ou de comunicação.

Dentre as variáveis da territorialidade está a função e o uso que se pretende para o espaço. Exemplo, para um determinado tipo de evento o espaço pode ser usado ou interditado, não havendo assim tanta diferença nas manifestações. Uma festa religiosa de uma Igreja Católica ou Evangélica pode ser facilmente realizada em um local, onde uma batalha de passinho acontece. Porém, uma gerará maior impacto que a outra, de modo que a batalha possa gerar incômodo com som alto, suas letras e a festa religiosa também. Nesse sentido, temos o

uso bem visto e o uso mal visto. Assim, é utilizado de ações não territoriais para inibir o mal visto, que seria a batalha de passinho.

A fala abaixo do jovem Serrão nos chama atenção para dois fatores

Mas tipo assim, nós não gosta do que o MC fala, mas do que toca. O que combina no passim, cada passo que nós toca no chão, tá de acordo com o toque da música. Então, tchu tchá tchá, na mesma hora que o grave tá tocando ali nós tamo fazendo um trem diferente. A gente não tá dançando de acordo com a música. Questão da letra da música, nós não liga pra isso, e a gente canta por que? Porque muitas vezes que a gente passa escutando aquela música, então acaba que entra na nossa cabeça aí a gente canta. E eu acho que o passinho de BH é mais isso, tanto que a gente já apresentou na Igreja sabe. Com uma antiga tropa minha, porque antes dessa tropa los brabos, eu tinha a antiga tropa pv que era lá do Paulo VI, com os meninos de lá. Uns 10 assim, nós foi apresentar na Igreja Evangélica. Aí os meninos falou assim, "uai, mas como é que vamo dançar lá", a música "papapapa", aí nós falou assim, o Zé nós vamo pegar uma música que nos gostou muito de dançar ela, tirar a letra e deixar só o toque. Aí nós conseguiu fazer isso. Achou a música, tirou a letra dela e deixou só o toque né dela, mano foi muito top. É tipo um vácuo assim, sem a letra da música, só o toque. Nós dançamos e tipo assim, foi muito top ver a cara do pessoal assim. Sou evangélico. Na igreja lá eles gostou muito da nossa apresentação. Tanto que deu surpresas pra nós lá. Eles deu bíblia pra nós, dançou 08 membros na época, teve até pipoca pra nós. Apesar de ter pessoas deles lá saber que nós dança o funk, eles não ligava. Então tipo assim é a letra mais que deixa o pessoal assim. Mas o toque mesmo e a dança, não tem como, é muito bom véi (Jovem Serrão).

Dois pontos nos chamam atenção para a fala do Jovem Serrão, a primeira delas é a forma que ele fala da letra, evidenciando que a letra que o MC toca não é tão importante para a dança, e sim o toque. Outro ponto é o fato de dançarem em uma Igreja Evangélica de um bairro periférico da capital. Mesmo sendo uma Igreja Evangélica a aceitação e configuração das dinâmicas mudam, em relação aos episódios narrados na região central, mesmo sendo relacionado à instituição religiosa.

Temos então um ponto chave para entendermos que a territorialidade está associada às significações e aos sentidos que se rejeita ou se deseja para um determinado espaço. Assim, nos locais onde os jovens costumam se encontrar se deparam com algumas dessas práticas não territoriais, pelas vias do Estado ou do público que também frequenta esses locais. Nesses casos são criadas então, classificações para o uso daquele espaço, e se define quem serão aqueles que terão acesso livre, restrição parcial ou restrição total ao território, ou se devem se adequar ou não às normas estabelecidas para estarem ali.

Em alguns casos, os espaços que são socialmente reconhecidos como de maior status social, pessoas que usem símbolos associados a estigmas, como bonés, tenham determinada cor de pele e apresentem uma estética jovem periférica não são esperados nesses espaços. A não ser que estejam na condição de empregados.

As representações simbólicas e os elementos que criam a composição do espaço estão propícias a gerarem distanciamento ou identificação entre os pares, isso depende da forma com que as pessoas se percebem culturalmente em relação aos significados intrínsecos àqueles presentes. Como é o caso da Praça da Liberdade, em que os jovens foram abordados por olhares maldosos e “caras feias” por moradores que frequentavam o complexo cultural da Praça da Estação. Quando perguntado sobre como é estar na Praça da Liberdade promovendo atividade cultural, o Jovem Vilarinho responde:

É muito bom. Prazeroso né. Porque é aberto, mas infelizmente pelo preconceito, igual eu falei, pela forma das pessoas colocarem o funk, colocarem nossas músicas como coisas ruins, julgarem nosso funk, nossa dança, acaba que a gente fica um pouco desconfortável às vezes. Uma vez eu coloquei minha música aqui, tinha gente que tava até pedindo pra abaixar, então é bom, mas ao mesmo tempo que é ruim por causa das pessoas, né. Dos guardas, as polícias, eles acham ruim, a gente não pode aumentar a música um pouco, porque eles acham ruim (Jovem Vilarinho).

Em um bairro como Funcionários, na Região Centro Sul, com famílias de maior renda, próximo a um prédio idealizado por Oscar Niemeyer e onde se localizam diversos museus, e a Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, há a demarcação dos limites físicos territoriais que também estão diretamente relacionados à delimitação simbólica, em que as representações desejadas são acolhidas e as indesejadas são tratadas com desleixo e hostilidade.

Na Praça da Liberdade, na Região Centro-sul de Belo Horizonte, como visto localiza-se o Circuito Liberdade composto por importantes equipamentos culturais da cidade. A presença dos jovens e suas manifestações culturais ligadas ao funk e ao passinho tensiona este espaço concebido pela lógica centrada no reconhecimento de uma cultura hegemônica e erudita. Esse tensionamento foi notado no estranhamento causado pela presença daqueles sujeitos e expressos em olhares, questionamentos e medo.

Isso porque, desde a criação da cidade de Belo Horizonte, até atualmente, conforme apresenta Passos (2009, p. 48):

(...) a área Central, especificamente o bairro dos Funcionários e as partes altas, próximas às ruas da Bahia, Rio de Janeiro e Espírito Santo, acabou se tornando o lugar das elites, que construíram suas residências, faziam seus negócios e desfrutavam o seu lazer. Os pobres também estavam localizados na área Central, porém ficavam restritos apenas ao Barro Preto, ao bairro do Quartel (atual Santa Efigênia) e ao bairro do Comércio (atual Hipercentro, ou Centro da cidade).

No cenário observado até o término desta pesquisa notou-se que os conflitos entre os grupos de funkeiros e os demais frequentadores deste espaço iniciam de forma velada e quando há a interação do Estado, através da Polícia Militar ou Guarda Municipal, os contatos passam

a ser físicos e ameaçadores. São nítidos para os sujeitos seus olhares e falas repressivas, como quando pedem para desligar o som, assim como os olhares de estranhamento pela prática desses jovens em um bairro de classe média. Contudo, observou-se que corpo e a prática negra desta juventude marca esse espaço, muito mais que os demais grupos que ali se encontram.

A ocupação do espaço público da Praça da Liberdade pelos funkeiros destaca-se pelas sociabilidades presentes nas interações entre os sujeitos funkeiros e os demais grupos sociais que estão neste espaço, através da maneira como o ocupam e dialogam de diferentes formas. Vale ressaltar, portanto que à medida que se territorializam estes jovens deixam suas marcas, evidenciam seu valor fazendo frente ao racismo e tomam a cidade para si.

O trabalho desenvolvido pela Prefeitura de Belo Horizonte para promover essas duas áreas como circuitos culturais, tanto o Circuito Cultural Praça da Liberdade quanto a Zona Cultural da Praça da Estação, nos possibilitam indagar sobre o tipo de cultura, de práticas e de visitantes que buscam atrair.

No próximo subcapítulo discutiremos as nuances dessa região e quais as formas que a juventude funkeira aciona para mostrar-se subversiva à tradicionalidade descabida e à tentativa do Estado em amordaçar e aparelhar suas corporalidades e práticas.

3.2 BH É NÓIS: APROPRIAÇÃO E DISPUTAS TERRITORIAIS

Para a escrita deste trabalho não seguimos uma ordem cronológica dos acontecimentos, mas sim uma construção teórica e empírica proveniente das vivências e dinâmicas da juventude funkeira de Belo Horizonte. Assim sendo, trazemos então um movimento que foi observado durante todo o período de pesquisa, entre os anos de 2021 e 2023.

Os anos de 2020 e 2021 foram marcados pela pandemia de covid-19 e diversas foram as restrições sobre os usos dos espaços públicos e aglomerações. Entretanto, em Belo Horizonte esse panorama se deu de forma diferenciada, acontecendo algumas flexibilizações durante o período pandêmico.

Um fato exposto pelo jovem Primeiro de Maio, ocorrido em outubro de 2020, nos chama atenção para os acontecidos durante esse período:

Na Praça da Liberdade, teve uma época até que nós saímos no jornal¹⁵ com uma mentira que nem eu acreditei. Que foi que já tinha reunido mais de 500 pessoas para dançar, para fazer muvuca e não foi o que aconteceu de verdade. Todo mundo se

¹⁵<https://www.otempo.com.br/cidades/policia-flagra-cerca-de-500-pessoas-na-praca-da-liberdade-e-dispersa-aglomeracao-1.2394247>

reuniu, verdade, porque ninguém queria ficar em casa, todo mundo queria sair, divertir, entendeu? (Jovem Primeiro de Maio)

A ação da Polícia Militar baseou-se em dispersar os jovens. Segundo jornal O Tempo, os policiais conversaram com alguns jovens a respeito das aglomerações e os expulsaram da Praça. Entretanto, no mesmo mês em que aconteceu o encontro na Praça da Liberdade, estavam liberadas determinadas atividades. Segundo os decretos do Diário oficial do município de Belo Horizonte, no mês de outubro, mês em que os jovens foram abordados na Praça da Liberdade, já havia sido flexibilizado diversas atividades conforme pode ser visto:

DECRETO Nº 17.458, DE 27 DE OUTUBRO DE 2020

(Altera o Anexo II do Decreto nº 17.361, sobre teatros, casas de show e de espetáculo, feiras de negócios, exposições, congressos e seminários e eventos gastronômicos)

Dispõe sobre atividades em teatros e casas de show e de espetáculo, para apresentações com público exclusivamente sentado, além de feiras de negócios, exposições, congressos e seminários e eventos gastronômicos.

O decreto diz ainda que "sem prejuízo da exigência de Alvará de Localização e Funcionamento ou de autorização eventual", será aplicado a estas atividades "protocolos sanitários específicos indicados no processo de emissão de alvará e licenciamento.

DECRETO Nº 17.454, DE 15 DE OUTUBRO DE 2020

(Altera os Anexos do Decreto nº 17.361, sobre funcionamento de padarias, lanchonetes, cinemas, teatros, casas de shows, feiras, congressos e seminários)

Amplia o horário de funcionamento de padarias e lanchonetes (permitindo o consumo no local) de 5h as 22h, bem como o funcionamento dos supermercados e hipermercados de 7h as 22h.

O texto ainda permite a partir do dia 31 de outubro o funcionamento das atividades de cinemas (inclusive no interior de shoppings), teatros, casas de show e de espetáculo, sem restrição de horário; e a partir do dia 30 de novembro as atividades de feiras de negócios, exposições, congressos e seminários, também sem restrição de horário.

DECRETO Nº 17.446, DE 9 DE OUTUBRO DE 2020

(Altera o Anexo II do Decreto nº 17.361, sobre funcionamento de museus, galerias e exposições)

Permite, sem restrição de horário, o funcionamento de museus, galerias de artes e exposições.

DECRETO Nº 17.444 DE 2 DE OUTUBRO DE 2020

(Altera o Decreto nº 17.313 e o Anexo II do Decreto nº 17.361, sobre distanciamento entre postos de trabalho, uso de álcool em gel e máscara, e funcionamento e consumo de bebidas em shoppings)

Modifica de dois para 1m o distanciamento entre as estações de trabalho que regulamenta; determina a disponibilização de álcool em gel em cada posição de atendimento, bem como a instrução dos funcionários sobre o uso de máscaras.

O texto também amplia os horários de funcionamento e de consumo de bebidas para o comércio de consumo de alimentos localizados em galerias, shoppings e similares (Diário Oficial de Belo Horizonte, outubro de 2020).¹⁶

Desde o primeiro decreto do mês até o último, sendo eles nos dias 02 de outubro de 2020 e o último dia 27 de outubro, a flexibilização dos comércios e atividades rentáveis já estavam liberados para funcionamento. O jovem VS nos apresenta sua visão sobre os fatos ocorridos durante esse período:

Você tá ligado a minha justificativa, eu acho que a pandemia em 2021, a gente poderia colocar em 2020, onde é que tava estralando, tá ligado. Em 2021 quando começou a vacina já começou a abrir umas coisas porque querendo ou não os barzinho¹⁷ da Savassi tava aberta na pandemia. A (rua) Sapucaí tava pegando, eu moro lá do lado. Eu moro três rua acima de lá, e lá rola dinheiro, lá pode porque tinha dinheiro mano, nós não temo dinheiro pra nada não, tá ligado? E eles olha para mim. Acha que não tenho nada, mas eu trabalho para c*****, trabalho no shopping de encarregado de uma loja, e eu tenho minha oportunidade, mas eles acha que é melhor do que eu entendeu? A gente tamos aqui, somos iguais. Se cortar seu corpo, vai sair sangue e o meu também, entendeu? (Jovem VS).

A fala de VS nos provoca uma reflexão a respeito do direito à cidade e à quem servem os espaços da cidade. O embate entre público e privado, valor de uso e valor de troca do espaço. Além disso, salientamos, ao longo deste texto, os mecanismos de higienização na região central promovidos pelas políticas de revitalização, além da questão racial. A intersecção de raça e classe não nos escapa da reflexão.

Em seu primeiro apontamento, VS a nos relata que no Bairro Savassi e na Rua Sapucaí os bares estavam abertos e muito movimentados. O que, a partir da lei municipal, era previsto. Sendo ainda mais minuciosos, podemos analisar cada uma dessas áreas e entender porque são tão importantes essas reflexões detalhadas.

A Savassi é um bairro da Região Centro-Sul e próximo ao Bairro Funcionários local onde se situa a Praça da Liberdade, onde os jovens se encontram e onde aconteceu a abordagem policial. É um bairro de classe média e classe média alta, geralmente famílias de maior renda. Também é uma região famosa por seus bares, e vão de encontro ao *slogan* usado em músicas e em ditos populares “já que em Minas não tem mar, eu vou pro bar”. Pela facilidade de chegada,

¹⁶ <https://www.cmbh.mg.gov.br/covid-19/decretos-municipais>

¹⁷ <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2020/10/03/prefeitura-de-belo-horizonte-amplia-horario-de-funcionamento-de-bares-e-restaurantes.ghtml>

pelos preços praticados nos bares e o público que consome, essa região tende a atrair em sua maioria pessoas brancas, de renda média e renda média alta.

A Rua Sapucaí, por outro lado, é uma rua que está no Bairro Floresta, muito próximo ao Viaduto Santa Tereza. Nessa rua tiveram significativas mudanças na ocupação urbana e no uso do espaço nos últimos anos. De um lado é ocupada por imóveis históricos, residenciais, comércio etc. Do outro lado, possui uma mureta longa da qual é possível observar a Praça da Estação, o Viaduto Santa Tereza e o Centro de Belo Horizonte, sendo um mirante a céu aberto, como é possível visualizar na figura 12:

Figura 12: Mirante da Rua Sapucaí



Fonte: Acervo da Prefeitura de Belo Horizonte.

Essa rua é interligada à Praça da Estação e também faz parte da Zona Cultural de Belo Horizonte. Anteriormente existia uma escada que ligava o embaixo do Viaduto à Rua Sapucaí, posteriormente coberta por tijolos que bloquearam a passagem e a circulação por esse local. Também possui uma via de acesso à Praça da Estação viabilizada por um túnel e uma escada que permite a chegada à estação central do Metrô.

Tanto os bares da Savassi, quanto os da Rua Sapucaí, fazem parte da propaganda e venda de Belo Horizonte como Capital dos Bares, cidade que no ano de 2019 foi eleita Cidade Criativa da UNESCO pela Gastronomia. Esses títulos e marketing para turistificação dos

lugares acabam por gentrificar algumas áreas da cidade por muito tempo habitada por uma população de baixa renda? (Trevisan, 2012; Berquó, 2015; Figueiredo, 2020).

Traçaremos aqui um histórico das apropriações do espaço urbano na região Central de Belo Horizonte pelos coletivos culturais, sobretudo os periféricos e negros que impulsionaram e fortaleceram as lutas que ainda hoje ocorrem em paralelo com as articulações do estado na tentativa de afligir esses movimentos. No ano de 2009, o prefeito Márcio Lacerda (PSB) é eleito, e desde então lança políticas oficiais de regulamentação do espaço público de Belo Horizonte. O mandato foi marcado por conflitos e mobilizações entre os coletivos e movimentos sociais, causados pelas decisões tomadas pelo governo na época. Neste ano, surge, então, a Praia da Estação, movimento político e cultural que buscou reivindicar muitos desses espaços, fazendo frente direta às sanções de Lacerda.

Dentre essas e demais movimentações de apropriação e resistência nas regiões centrais de Belo Horizonte, Berquó (2015) em sua investigação “A Ocupação”, sobre o movimento que ocupou a Praça da Estação e seu entorno no ano de 2013, identificou esses movimentos como “manifestações culturais de resistência”:

Tais manifestações são iniciativas autônomas, que nos parecem apontar, tanto por meio das experimentações estéticas por elas promovidas quanto por suas próprias formas organizacionais, para caminhos que, ao invés de confluir para a padronização dos espaços públicos da área (ou para a sua utilização como meros motores de acumulação capitalística) promovam tensionamentos ou indiquem possibilidades no sentido de uma sua vivência (e produção) de fato abertas e democráticas (Berquó, 2015, p. 113).

Trabalhos como o de Berquó (2015) e Figueiredo (2020), narram o histórico de lutas advindas de coletivos de cultura urbana que ocorrem na cidade. Para além do entretenimento gerado a partir das mídias e interpretação da população, tais agrupamentos juvenis possuem uma forte ligação a ação política baseada em seus posicionamentos (Trevisan, 2012; Berquó, 2015; Figueiredo, 2020).

As ocupações do centro de Belo Horizonte, pelos movimentos sociais e coletivos, chamaram atenção do Poder Público Municipal e, nesse contexto, a Prefeitura de Belo Horizonte apresenta para a sociedade civil, que tinha como prefeito Márcio Lacerda, no ano de 2013, o “Corredor Cultural Estação das Artes”.

Esse projeto lançado pela prefeitura não contou com a participação da sociedade civil. Apesar de possuir em suas pautas a valorização do patrimônio histórico de Belo Horizonte, nada ocorreu. O plano previa basicamente uma revitalização de grande impacto no Baixo Centro, sendo essas intervenções similares às realizadas em grandes capitais como Buenos

Aires, Lisboa e Barcelona, totalmente voltadas para o turismo, e portando um viés mercadológico para as populações, desrespeitando as dinâmicas sociais e culturais existentes na região, ou seja, gentrificação (Figueiredo, 2020).

Esse tipo de intervenção nos centros urbanos das capitais retrata a gentrificação contemporânea, sendo esta caracterizada pelo processo de expulsão de pessoas que estão em determinada área a partir de intervenções urbanísticas, chamadas revitalização, que mudam a característica daquele local (Figueiredo, 2020). Figueiredo (2020) cita também o caso acontecido no centro histórico de Madrid, no bairro Lavapiés “onde a implantação de equipamentos culturais e espaços comerciais foram introduzidos e produziram um novo estilo de vida baseado nas práticas de consumo e modelos de cidadania diferentes do já ocorridos na região” (Figueiredo, 2020 p. 60).

Em Belo Horizonte, com a apropriação pelos diversos coletivos culturais, o Centro passou a chamar atenção tanto da população quanto de turistas, e a revitalização do centro da cidade influenciou na ocupação massiva desses pela Rua Sapucaí, sendo então denominado “Mirante de Arte Urbana”.

Autores como Leite (2010), Jayme; Trevisan (2012) e Figueiredo (2020) sinalizam para a Sapucaí como ponto de encontro de pessoas que a ocupam para observar o mirante ao pôr do sol. Mas também destacam o crescimento de edificações e comércios visando o desenvolvimento da gastronomia na região. Sendo a estética e a proximidade com o centro um forte ponto para exploração do potencial turístico.

Mesmo com todas essas características de público com um maior poder aquisitivo e restaurantes que visam atrair classes de rendas mais altas, a Rua Sapucaí também sofre a influência de moradores e estabelecimentos mediados pela Polícia Militar, sendo que uma da manhã é o horário limite para que esses estabelecimentos permaneçam abertos.

A gentrificação de Belo Horizonte vem sendo estudada desde os anos 2000. As áreas centrais da cidade sofreram grandes estratégias e tentativas de higienização e reformulação de seu centro, chamados de revitalização.

O termo gentrificação, tem sua criação na década de 1960 e caracteriza mudanças no perfil habitacional e imobiliário em alguns distritos de Londres (Glass, 1964). Esse sendo um processo dinâmico, sua noção foi ampliada para que outras dinâmicas fossem abarcadas, como as transformações derivadas do comércio, serviços, turismo e lazer. Ao fator residencial, foram incluídos novos acontecimento, como a diversão, o consumo, o turismo, a circulação. Assim, a partir de Clark (2005), entendemos gentrificação como:

um processo que envolve uma mudança da população e dos usuários do solo, de tal maneira que os novos usuários sejam de um status socioeconômico mais elevado que os anteriores, junto a uma mudança associada ao ambiente construído em decorrência de reinvestimentos em capital fixo. Quanto maior a diferença do status socioeconômico, mais perceptível será o processo, sobretudo porque quanto mais poderosos os novos usuários, maiores serão as transformações verificadas no ambiente construído. Não importa onde isso ocorra, não importa quando (Clark, 2005, p. 263).

Essa definição nos faz perceber que, a alteração das dinâmicas na região central da Zona Cultural faz parte de um fenômeno de reestruturação social e espacial, influenciando a quem frequenta e vivencia aquela região. E é o que vemos na rua Sapucaí, que encontra-se dividida. As pessoas que ficam próximas à mureta não frequentam os restaurantes do outro lado da rua.

A Prefeitura de Belo Horizonte anunciou uma proposta de revitalização para a rua Sapucaí e abriu para consulta pública no mês de dezembro de 2022. Segundo matéria publicada pelo Jornal O Tempo:

A expectativa é que sejam instalados mobiliários como jardineiras, quiosques comerciais, banheiros públicos, bancos de concreto, arquibancadas, bicicletários e até gramados. O projeto ainda deve garantir acesso local de veículos para garagens, além de carga e descarga, aos moldes do que já acontece na praça da Savassi (Jornal O Tempo).

A intenção de tornar o local que está na Zona Cultural de Belo Horizonte nos moldes da Praça da Savassi, é basicamente a mesma colocação narrada pelo Jovem VS. Todos os locais que recebem a nomenclatura de espaços culturais são produzidos a partir de um modelo de cultura centrado em práticas consideradas eruditas, brancas e centrais. Um modelo que acaba por eliminar as diversidades e as diferenças na multiplicidade de sujeitos e práticas que produzem o espaço como coexistência. Deste modo, esse tipo de processo busca homogeneizar as atividades e aniquilar a autenticidade. Vilarinho compara a violência que sofrem nesses espaços com crimes a outras minorias, como com a comunidade LGBTQIAP+

a gente já sofreu muita apreensão da polícia. Agressão, e às vezes a gente tinha nossos movimentos aqui todo sábado a noite, parou de ter por causa disso. Prejudicou muito o nosso lado também, nossos momentos festivos, né. Porque você ver, que tem vários públicos, né e só a galera do funk é discriminada, né. Pode roqueiro, qualquer um, mas a galera do funk é excluída. A maioria das vezes é só com a gente. É como se fosse um exemplo um LGBT passando e alguém ter um preconceito, como se fosse isso. Aquela apreensão, aquele olhar negativo das pessoas. É por causa do funk e é por causa da praça, eles acham que a praça é só deles, né. Eles acham que a praça é só deles e não pode ter a igualdade, né (Jovem Vilarinho).

A narrativa da violência e dos conflitos foi a que mais apareceu/surgiu na fala da juventude funkeira durante esse trabalho, e foi uma constante tanto nos momentos de entrevista

quanto nos momentos de observação. A força simbólica que as intervenções do estado exercem, afeta a prática e evidencia uma tentativa de apagamento que usurpa o direito desses jovens.

Gentrificação é um processo que abrange as dimensões territoriais e sociais, caracterizando-se pelo uso de determinados grupos com capital social e cultural superior aos da população que frequenta originalmente aquele local. O zoneamento da Região Central de Belo Horizonte a partir do eixo cultural, é similar ao processo que toma os centros urbanos brasileiros, como no Rio de Janeiro, e faz com que a cultura e os movimentos culturais, até então marginalizados, sejam embranquecidos e possam se transformar em objeto de consumo pelo mercado (Barbosa, 2014b). Assim, as regiões em que antes eram pontos de resistência e manifestações culturais autênticas passam a ser o ponto de consumo da boemia e dos investidores.

Desse modo, a apropriação do intangível passa a contribuir não somente para o mercado de consumo de bens culturais, mas também da própria cidade, agora tratada como espetáculo, sobretudo a partir de valorizações subjetivas que incorporam o *ethos* popular à afirmação de uma imagem de espaço criativo, diverso e aberto a inovações (Barbosa, 2014b, p. 220).

A fala de Barbosa (2014b) é o retrato da Sapucaí e, juntamente com a fala de VS, ilustra bem o processo que acontece por lá. A Praia da Estação, por exemplo, que deu início ao movimento em que os manifestantes iam para a mureta da Rua Sapucaí ver o pôr do sol, é o novo ponto da Gastronomia da capital (Figueiredo, 2020).

Para Barbosa, “a cultura assumiu um papel de centralidade na vida social urbana, inscrevendo-se em um amplo campo de disputas de significados para diferentes agentes (Estado e o mercado), atores (movimentos e instituições da sociedade civil) e sujeitos (criadores consumidores)” (2014b, p. 220). Tais disputas estão se dando nas áreas aqui pesquisadas e os jovens do passinho com suas práticas tem participado dela de forma ativa e potente.

Estes jovens, assim como outros grupos culturais e sociais, têm, direta ou indiretamente, rebatido as ações que, pautadas no discurso da revitalização da Região Central, acabam promovendo processos de gentrificação da cidade (Soares *et.al.*, 2017).

Barbosa (2020, p. 8) nos coloca, a partir de Milton Santos, que “a cultura e territorialidade são, de certo modo, sinônimas” entendendo que

A cultura é um processo imerso na vida simbólica e material dos grupos sociais. Assim como a territorialidade é um produto de relações estabelecidas a partir do movimento de demarcação/ocupação/posse simbólica do território. Sendo assim, é possível identificar territorialidades nas práticas discursivas, gestuais e performáticas dos sujeitos sociais marcadas em praças, esquinas e viadutos (Barbosa, 2020, p. 8).

E a juventude funkeira também quer fazer parte desses movimentos, como sugere o Jovem Primeiro de Maio em suas falas

E como vocês escolhem esses lugares, tipo aleatório ou não? A Praça da Liberdade é o canal, as região mais turística de BH, a gente conhece, é onde todo mundo conhece, um lugar público também, e tipo assim, os lugar bonito pra mostrar nossa dança, Para mostrar os passinhos coreografia. **Porque você acha que é importante? Tipo assim, vocês gravar e divulgar na rede social?** Ah porque a gente divulgando a gente consegue mostrar muito além pras pessoas que não podem vir, sabe. Consegue motivar a pessoa de longe. Tipo, agora nós temos uma tropa que é lá de Brasília, entendeu? E através daqui eles se motivaram lá e eles mandam para nós. E acabou que formou até um grupo lá de Brasília que é outro ritmo, mas outros ritmo de funk. RJ também, Espírito Santo, isso ajuda muito também para ficar conhecido para dançar (Jovem Primeiro de Maio). (Os grifos são as perguntas durante o bate-papo com a autora.)

Esse senso de participação e identificação com os locais em que estão na cidade e com a cidade em si, nos mostra que são locais importantes para a juventude, tanto para mostrar sua dança em redes sociais, quanto para aproveitarem a cidade da mesma forma que os demais moradores dela. Se é público e bonito, merece ser mostrado e por que não incrementar os vídeos da juventude funkeira? Mostrar para as outras pessoas sua arte, a validação e o reconhecimento é importante para essa juventude. A comunicação com outros territórios também, conforme citado por Primeiro de Maio, apesar de serem modos diferentes de dançar o funk, são motivados quando veem que outros grupos, de outros estados, se inspirarem neles para dançar.

Barbosa (2020, p. 2) afirma que

O território é produto das condições de nossas experiências de vida, bem como dos investimentos imagéticos com os quais simbolizamos a nossa experimentação corpórea do mundo. Podemos afirmar, então, que a cultura e o território possuem relações mais do que próximas, uma vez que se realizam em intrincadas relações tangíveis e intangíveis, sobretudo se consideramos a cultura com um campo de invenções materiais e simbólicas compartilhadas entre indivíduos e coletivos sociais.

Desse modo, entendemos a importância da fala de Primeiro de Maio ao remeter a ideia de território e a territorialidade, presente também em seus vídeos. Todo o movimento que narramos na construção desse trabalho, nos remete aos movimentos da juventude funkeira em Belo Horizonte, em suas regiões centrais e dos enfrentamentos que essa juventude encara como produtores de uma prática negra e periférica. Ao usufruir desses espaços se deparam com preconceitos e desafios e procuram mostrar, seja na praça, no CRJ e nas redes sociais, sua a arte que permeia sua dança

A territorialidade dessa juventude se mostra tanto presencial quanto virtual, em certo ponto, mostrando-se cada vez mais forte e sendo usada como um modo de afirmação. O que

fazem essas relações romperem com as distâncias físicas na comunicação com o local onde estão e apresentar as pessoas que não estão, ou não podem estar ali, o local onde vivem, suas relações e sua cultura

A territorialidade se apresenta como um produto das relações estabelecidas entre os sujeitos funkeiros em seu movimento de marcar o território. Suas experiências apresentam formas de promover o pertencimento e se validarem como potência cultural nesses espaços da cidade. Para isso, os dispositivos e artificios digitais usados são formas de disseminação dessa demarcação de territorialidade existente. Os espaços da cidade são importantes para que essa juventude se imponha como autores da cultura e a territorialidade corporalizada é também um modo de permanecerem vivos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas a gente vamos ganhar essa luta aí. Estamos ganhando essa luta aí, porque uma coisa que eu falei para c*****. Eu chorei demais abraçando os meninos e falei, véi. Marielle morreu e quem é o culpado? Cadê? Por que não acha? Vale roubar, mas rouba pipoca e sai correndo, se não sai três viaturas atrás do cê, entendeu? Mas tirar a vida da pessoa é fácil. O nosso tá aqui dançando, a gente vai quebrar esse bagulho, vamos quebrar o Play, em nome do senhor Jesus! Porque esse preconceito tá alto, mas na melhor hora eles vão ver o pretão reinando, relaxa (Jovem VS).

Para a construção deste trabalho traçamos nossa narrativa a partir das contribuições de Paul Gilroy, afirmando que o funk é uma manifestação do Atlântico Negro. Nesse sentido, é uma manifestação do movimento diaspórico no corpo negro ancestral.

A partir disso, o Passinho cria uma identificação entre os jovens que compõem os grupos que dançam. Além da identificação pelo funk, há também a identificação regional reafirmando que são mineiros, de Belo Horizonte, que dançam músicas de DJ's e MCs de Belo Horizonte. O nome que atribuem à esta dança, “passinho malado de BH”, já nos indica essa identificação e identidade de “malvadeza”, belo-horizontina e funkeira.

Sansone (2003) afirma que no Rio de Janeiro e na Bahia, o funk é uma música comum, mas que não é caracterizado como subgrupo ou estilo musical. Sua afirmação é a de que ele claramente concorre com diversos outros estilos musicais. Em Belo Horizonte, a cena funk não é diferente. Dentre os DJs mais conhecidos está o DJ WS da Igrejinha, citado por um dos jovens da tropa como sinônimo de alguém que se tornou bem sucedido com o funk e até mesmo um dos rappers mais conhecidos da cena atual do rap nacional, o Djonga, gravou um funk com o MC Saci, sendo os dois crias de BH.

No primeiro capítulo, buscamos trabalhar o funk como uma expressão cultural e territorial corpórea, sendo o corpo a nossa principal escala. Assim, toda história das pessoas negras até o presente, perpassa a escala do corpo, não sendo possível dissociar a raça e a cor do sujeito negro. Dessa forma, trabalhamos com alguns dos principais teóricos sobre o funk brasileiro para apontar os percursos desses sujeitos no espaço e na cidade, e como este se apresentou a partir da dinâmica do corpo da juventude negra e funkeira em Belo Horizonte. Nesse capítulo trouxemos nossa teoria base para ao analisar do funk, mobilizando-se a proposta de Paul Gilroy sobre o “Atlântico Negro”, sendo o funk uma manifestação afro-diaspórica.

Para o segundo capítulo, buscamos apresentar de forma mais específica os sujeitos que nos ajudaram a escrever essa pesquisa e apontar suas sociabilidades na cidade. Então, reconhecemos e conversamos com eles, buscamos apontar seus locais de saída e vivência para,

assim, descrevemos suas subjetividades a partir de uma construção também teórica da juventude e suas práticas.

Para o terceiro capítulo, apontamos, então, baseadas no discurso dos jovens e nos fatos ocorridos, para além do racismo institucional viabilizado pelo Estado, os pontos de discriminação e violência sofridos por esses jovens e qual a possível finalidade e interesse do Estado nessas disputas territoriais.

O funk e o Passinho caminham juntos na formação dessa juventude funkeira e, assim, o funk de BH também expressa sua mineiridade na cena nacional. Belo Horizonte e sua Região Central já foram cenários de manifestações culturais e religiosas negras no passado e, hoje, continua sendo: a partir da resistência da juventude que se recria e reconfigura, e a partir da identidade funkeira que se constitui através do passinho e da territorialização desses jovens nesses locais que antes não os incluía. A forma que esses jovens encontraram de ser e estar no mundo, é um estilo de existência, de resistência e re-existência. As vivências da juventude, o enfrentamento ao racismo, suas formas e lutas, não seriam necessárias se não fosse a violência orquestrada pelo estado e a música, como sempre foi para as pessoas negras, é uma forma de driblar essa imposição de negação da liberdade e do direito a festa e a cidade.

Nesse sentido, seguindo Paul Gilroy, em um contexto global, a música é para a negritude um símbolo da afro-diáspora, que não se prende a barreiras, apesar de tentarem impor limites. A juventude não é estática. A negritude não é estática. Ela se movimenta e resiste. Do centro para a periferia, da periferia para o centro, “há sempre alguma referência ao símbolo África construído como *locus* mítico que promove um sentimento de origem, dispersão e reagregação simbólica, inclusive no interior do mercado musical eletrônico (Lima, 2002, p. 88).

Esse trabalho muitas vezes se reconfigurou e caminhou entre as Geografias Negras, geografia cultural, geografia das juventudes, geografia urbana, pois foram os caminhos aos quais fomos levadas para construir as narrativas possíveis de apresentar e descrever a territorialização da juventude funkeira de Belo Horizonte desde o baixo Centro à Savassi e vice-versa.

Todo histórico de luta da região, mesmo antes dos funkeiros no centro de Belo Horizonte, deu espaço e força para que hoje continue a cena funk com muita força de vontade. Acompanhando de perto esse cenário, foi possível perceber que mesmo sem apoio algum, esses jovens permanecem fazendo o que gostam e resistindo pelas ruas.

A construção do funk, a corporalidade e a marca negra na cidade possuem uma conotação que chega a ser pessoal. Em um primeiro momento, a identificação da juventude

funkeira na cidade mostrou que, mesmo que algumas pessoas e instituições queiram acabar com a força dos atores e dos sujeitos sociais, a união destes se faz mais forte.

O histórico de lutas dos coletivos urbanos na cidade e suas práticas culturais diversas e já existentes são frutos de reivindicações que perpassam todos os movimentos. As diversas tentativas de gentrificação ocorridas naqueles espaços ainda possuem muitas nuances que mereçam, em trabalhos futuros, olhares mais precisos e mais de perto, para marcar seus desdobramentos que são incertos.

A apropriação da juventude funkeira no CRJ imprimiu um importante fator para nossos questionamentos iniciais, que é a ideia de um espaço seguro para seus corpos, tendo em vista que não foi narrado nenhum tipo de agressão verbal, física ou velada por meio dos jovens enquanto estavam neste espaço, ao contrário dos demais pontos que ocupam, como a Praça da Estação, o embaixo do Viaduto Santa Tereza e a Praça da Liberdade.

Todas as nuances que envolvem as disputas pelo espaço urbano fazem parte das disposições do território, e evidenciam a potência das juventudes e seus movimentos de apropriação. Por outro lado, também explicitam a gestão racista do espaço urbano, que promove políticas de embranquecimento tanto da paisagem quanto do território, e que por essa via favorece a violência contra corpos negros e o necropoder, que encabeça a necropolítica e culpa o oprimido pela violência sofrida.

A classe e a raça ditam quem recebe a segurança, a atenção e o direito de estar ocupando esses espaços pelo Estado. Porém, os sujeitos funkeiros fazem-se subversivos em suas práticas, construindo territorialidades e apropriações da cidade para compartilharem suas existências. A pluralidade e a força de sua estética, dança e música demonstram a diversidade e identidade desses sujeitos. A potência que esses corpos expressam a partir da prática do passinho transforma os signos, os símbolos e as limitações impostas pelo Estado e pelo capital. “Não param, só dão um tempim”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, Jorge Luiz. Territorialidades da Cultura Popular na Cidade do Rio de Janeiro. **PragMATIZES-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura**, p. 130-139, 2014a.
- _____. A favela na cena da cultura urbana do Rio de Janeiro. **Espaço e cultura**, UERJ, RJ, n. 36, p. 217-264, jul. Dez de 2014b.
- _____. 239. Territorialidades em redes digitais de culturas globais: juventudes de favelas e periferias em suas estéticas de atitude. **Ar@cne. Revista Electrónica de Recursos em Internet sobre Geografía y Ciencias Sociales**. Vol.24. 2020.
- BENTO, Maria Aparecida da Silva. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Doi: 20.11606/T.47.2019.tde-18062019-181514. Acesso em: 19 set. 2019
- BERQUÓ, Paula Bruzzi. **A Ocupação e a produção de espaços biopotentes em Belo Horizonte: entre rastros e emergências**. 2015. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- BRAGA, Tuwile Jorge Kin. **A territorialidade do corpo negro na USP**. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana, Mestrado em Geografia Humana. 2019. 164 f.
- CARLOS, Ana Fani. O poder do corpo no espaço público: o urbano como privação e o direito à cidade. **GEOUSP Espaço E Tempo (Online)**. São Paulo. V.18, n 2. P. 472-486. 2014.
- CASSAB, Clarice. “cidade estranha, sabes que existo?” O jovem como sujeito e a cidade que ensina. IN: Maria Lidia Bueno Fagundes; Jader Janer Moreira Lopes; Gabriela Guarnieri de C. Tebet. (Org.). **Geografia das crianças dos jovens e das famílias**. 1 ed. Brasília: Editora da UnB, 2021, v.1, p. 9-321.
- CASTRO, Laura Resende Penna de. **O patrimônio cultural urbano como construção coletiva** – reflexões sobre as possibilidades de ressignificação e atualização do Patrimônio Cultural na dinâmica urbana contemporânea. 2020. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020
- CLAVAL, Paul. A volta do cultural na geografia. In: **Revista Mercator Geografia**. UFC, ano 01, número 01, p. 1928, 2002.
- COLARES, André Felipe Vieira. Entre o viaduto, uma avenida, dois lados e diversos discursos: a participação popular e a construção discursiva na reforma do Viaduto Santa Tereza. In: **SEMINÁRIOS EM ADMINISTRAÇÃO**, 17., 2014, São Paulo. Anais Eletrônicos [...] São Paulo: FEA-USP, 2014

DAYRELL, Juarez. **A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte**. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Tese. 2001. USP. 412p.

DIÁLOGOS COMUNITÁRIOS. “**Ribeiro de Abreu**”

<http://dialogoscomunitarios.org.br/ribeiro-de-abreu/>. Acessado em 09 de setembro de 2022.

DIÁLOGOS COMUNITÁRIOS. “**Aglomerado da Serra**”

<http://dialogoscomunitarios.org.br/ribeiro-de-abreu/>. Acessado em 09 de setembro de 2022.

EVARISTO, Conceição. Não nasci rodeada de livros, mas de palavras, através da literatura oral. Entrevista. **Jornal El país**. Paraty. 03 jul. 2017. Disponível em: Acesso em: 10 jan. 2020.

FACINA, Adriana. Não me bate doutor. **Funk e criminalização da pobreza**. V **ENECULT- Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador**, 2009.

FACINA Adriana. LOPES, Adriana. **CIDADE DO FUNK: expressões da diáspora negra nas favelas cariocas**. Vi **ENECULT- Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Faculdade de Comunicação/UFBa**.

FEIXA, Carles. **De jóvenes, bandas y tribus**. Barcelona: Ariel, 2008.

FIGUEIREDO, Paula de Senna. **Na Praça da Estação: ativismos urbanos e transformações espaciais a partir da cultura e do lazer**. Belo Horizonte, 2020. 167 f.

GILROY, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes. **Centro de Estudos Afro-Asiáticos**, 2001.

GLASS, R. Introduction to London: Aspects of Change (Centre for Urban Studies, London); reprinted in Glass R, 1989 **Cliches of Urban Doom**. 1964.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Editora Vozes Limitada, 2019.

GUIMARÃES, Geny Ferreira. A Geografia desde dentro nas relações étnico-raciais. **Geografia e Ensino: aspectos contemporâneos da prática e da formação docente**. Salvador: EDUNEB, p. 67-94, 2018.

HAESBAERT, Rogerio. Território e multiterritorialidade: um debate. **GEOgraphia**, v. 9, n. 17, p. 19-45, 2007.

_____. Hibridismo cultural, “antropofagia” identitária e transterritorialidade. **BARTHE-DELOIZY, F., and SERPA, A., orgs. Visões do Brasil: estudos culturais em Geografia [online]**. Salvador: EDUFBA, p. 27-46, 2012.

_____. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. **GEOgraphia**, v. 22, n. 48, 2020.

HALL, Stuart. **The centrality of culture: notes on the cultural revolutions of our time**. In.: THOMPSON, Kenneth (ed.). *Media and cultural regulation*. London, Thousand Oaks, New Delhi: The Open University; SAGE Publications, 1997. (Cap. 5) Tradução e revisão de Ricardo Uebel, Maris Isabel Bujes e Marisa Vorraber Costa.

_____. *A identidade cultural da pós-modernidade*. 10 ed. **Rio de Janeiro: DP&A** editora, 2005.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HERSCHMANN, Michael. **O funk e o Hip Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

HEYWOOD, Linda. 2019. **Jinga de Angola: a rainha guerreira da África**. São Paulo, Todavia. 320 p.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. – 1ª ed. Rio de Janeiro: 2019.

LATOURETTE, Bruno. *Biografia de uma investigação – a propósito de um livro sobre modos de existência*. **São Paulo: Editora**, v. 34, 2012.

LEITE, Rogério Proença. A exaustão das cidades: antienobrecimento e intervenções urbanas em cidades brasileiras e portuguesas. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 25, p. 73-175, 2010.

LOTT, Wanessa Pires. **Tem festa de negro na república branca: o reinado em Belo Horizonte na Primeira República**. 2017. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

LOTT, Wanessa Pires. *Tem festa de negro em Belo Horizonte: a proibição do Reinado pela Igreja Católica no início do século XX*. **Revista Brasileira de História das Religiões**, Ano XII, n. 35, p. 43-67, set.-dez. 2019.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014. **Sair da grande noite: Ensaio sobre a África descolonizada**.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. **São Paulo: Ática**, 1986.

_____. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. **Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira**, 2004.

NASCIMENTO, Luna Maria Pacheco do. **No território do passinho: Transculturalidade e resignificação dos corpos que dançam nos espaços periféricos**. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades. 2017. 122 p.

OLIVEIRA, Hugo. **Apostila de conteúdo e referências para a prova teórica do passinho**. Sindicato dos Profissionais de Dança do Estado do Rio de Janeiro. 2019. 11p.

OLIVEIRA, Denilson Araújo. Gestão racista e necropolítica do espaço urbano: apontamento teórico e político sobre o genocídio da juventude negra na cidade do Rio de Janeiro. **Nova Iguaçu. Anais do Copene Sudeste**, 2015.

OLIVEIRA, Lucas; MORAIS, Natália. Proposta de revitalização da rua Sapucaí, em BH, é aberta para consulta pública. **O TEMPO**. 24 de dezembro de 2022, <http://www.otempo.com.br/cidades/proposta-de-revitalizacao-da-rua-sapucaai-em-bh-e-aberta-para-consulta-publuca-1.2788395>. Acesso em 15 de julho de 2023.

PAIS, José Machado. Culturas Juvenis. **Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda**, 2003

PICCOLO, Fernanda Delvalhas. Os jovens entre o morro e a rua: reflexões a partir do baile funk. In: VELHO, Gilberto (Org.). **Rio de Janeiro: cultura, política e conflito**. Rio de Janeiro: **Jorge Zahar Editor**, 2007. p. 30-58.

PICININI, Cristiane. Ensaio sobre a forma revolucionária da música funk. **Revista DIAPHONÍA**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 189–193, 2017. DOI: 10.48075/rd.v3i1.17212. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/diaphonia/article/view/17212>. Acesso em: 25 out. 2021.

QUIJANO, Anibal. 2010. Colonialidade do poder e classificação social. In: B.S. Santos e M. Meneses (eds.) **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez.

RAFFESTIN, Claude. O que é o território. _____. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: **Ática**, p. 143-158, 1993.

RATTS, Alecsandro. Etnias e os outros: as espacialidades dos encontros/confrontos. **Espaço e cultura**, Rio de Janeiro, n. 17/18. p. 77-89. jan-dez de 2004.

_____. **Fronteiras invisíveis: territórios negros e indígenas no Ceará**. 1996. Dissertação (mestrado em Geografia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

ROSA, Crislaine Custódia. O funk na construção de identidade da juventude periférica: uma discussão a partir do funk mineiro. Anais do **XIV ENANPEGE...** Campina Grande: Realize Editora, 2021.

SANSONE, Lívio. **Negritude sem etnicidade - O local e o global nas relações raciais, culturas e identidades negras do Brasil**. Tradução Vera Ribeiro. Salvador/ Rio de Janeiro. Edufba; Pallas, 2003. 335p.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço. Técnica e tempo, razão e emoção**. Editora Hucitec, São Paulo, 1996.

_____. As exclusões da globalização: Pobres e negros. In: Ferreira, A. M. (org.) **Na Própria Pele: Os Negros no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, Corag, 2000, p. 09-21.

_____. Ser negro no Brasil hoje. In: O país distorcido. **São Paulo: Publifolha**, 2002.

_____. O retorno do território. En: **OSAL: Observatorio Social de América Latina**. Año 6 no. 16 (jun. 2005-). Buenos Aires: CLACSO, 2005- . - ISSN 1515-3282

SILVA, Kamila Dinucci Correia. **Black soul black, black sou: o corpo e a corporeidade negra no Movimento Black Rio**. Dissertação em História. Universidade Federal do Mato Grosso 2022.

SILVA, Luciane Soares. **Funk para além da festa: um estudo sobre disputas simbólicas e práticas culturais na cidade do Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2009. 212f.

SOARES Felipe.; CHAVES, Marília.; NEVES, Bernardo; RENA, Natasha. Zona Cultural Praça da Estação, Belo Horizonte: conflitos entre estratégias de gentrificação do Estado-capital e táticas anti-gentrificação de movimentos sociais. **Revista V!RUS**, São Carlos, n. 14, 2017. Disponível em:
<<http://www.nomads.usp.br/virus/virus14/index.php?sec=4&item=12&lang=pt>>. Acesso em: 18 jul. 2023.

SOUZA, Edevaldo Aparecido; PEDON, Nelson Rodrigo. Território e identidade. **Revista Eletrônica da Associação dos Geógrafos Brasileiros**, v. 1, n. 6, p. 126-148, 2007.

TREVISAN, Eveline. **Transformação, ritmo e pulsação: o baixo centro de Belo Horizonte. 2012**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

VIANNA, Hermano Paes. **O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos**. Museu Nacional. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Rio de Janeiro. 1987. 108 p.

ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA

Roteiro Semi-Estruturado de Entrevistas

BH é quem? Sujeitos/ Sujeitas

Bloco 1:

Autodeclaração. Idade. Escolaridade. Estado civil. Família. Orientação sexual (caso se sinta confortável). Naturalidade. Habitação. Trajetória pessoal. Trajetória profissional. Ocupação atual. Entrada na área de trabalho. Ser funkeira/ Funkeiro/ Funkeire.

BH tá como? Relação com o funk e com o passinho.

Bloco 2:

História com o passinho. Primeiro contato. Como aprendeu. Motivação. O lugar da mulher no passinho.

Bloco 3:

Organização dos Ensaios. Organização dos Encontros. Divulgação. Público. Relações nos Espaços. Relação com a organização dos encontros e com o espaço. Como se organizam os grupos. O que significa ser um dançarino de passinho. Escolha dos lugares de encontro.

Pra onde vai o passinho?

Bloco 4:

Expectativa para os encontros. Expectativa para os ensaios. Expectativa para o futuro do passinho. Funk como cultura. Funk como lazer. Funk como resistência.