O *hip-hop* como manifestação territorial: aspectos regionais do *rap* no Brasil[1]

Renan Lélis Gomes
renaninquerito@hotmail.com

Resumo
Este texto apresenta algumas reflexões que objetivam discutir o *hip-hop* como uma manifestação territorial que assume particularidades regionais, e que tem no *rap* uma das suas formas de existir. Este tipo de música, mesmo possuindo uma linguagem universal, assume características regionais distintas, utilizando-se cada vez mais dessa diversidade regional para criar sinergias capazes de projetar e de fazer ouvir suas reclamações. Assim, apropriando-se das técnicas do período atual, em um processo que vai da produção à distribuição das músicas, surgem *raps* regionais criados a partir de elementos genuinamente brasileiros.

* * *

PALAVRAS-CHAVE: região, território, *hip-hop*, *rap*.

1 Partes deste texto são análises e reflexões desenvolvidas na dissertação de mestrado "Território usado e movimento *hip-hop*: cada canto um *rap*, cada *rap* um canto", defendida em agosto de 2012 no âmbito do Programa de Pós-graduação em Geografia do Instituto de Geociências da UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas (SP).

Introdução ou a gênese do *hip hop* nos EUA e sua relação com a periferia

O *hip-hop* – cultura urbana composta de elementos como dança, artes plásticas e música – surgiu nos Estados Unidos (EUA) em 1974, mais precisamente no Bronx, subúrbio[2] de Nova Iorque, distrito pobre da cidade e habitado, em sua maioria, por negros e imigrantes hispânicos que viviam assolados pela violência e pela exclusão social em áreas consideradas "decadentes", expressão muito usada pelos urbanistas para falar dos pobres, dos bairros habitados por negros ou latinos, manifestando a falta de investimento do Estado (SMITH, 2006).

Rose (1997, p. 193) afirma que "o *hip-hop* deu voz às tensões e às contradições no cenário público urbano durante um período de transformação substancial de Nova Iorque". Embora a gênese do *hip-hop* esteja ligada à diversão e às festas de bairro, a característica mais marcante desse movimento é a denúncia, a contestação, o caráter político e racial, influenciado não só pela situação precária da população estadunidense naquele momento, mas também por movimentos e líderes políticos anteriores, ícones da luta negra pelos direitos civis, tais como os *Black Panthers* (com o *Black Power*), Malcolm-X e o pastor e ativista Martin Luther King Jr., cujo assassinato impulsionou revoltas em diversas cidades dos Estados Unidos neste período. Harvey (2009, p. 12) relata que a década de 1960 foi um período de "crise e aflição urbana, inquietude social, irromper de violências e movimentos urbanos revolucionários, tudo culminando no levante intracidades em escala nacional de 1968, após o assassinato de Luther King".

Logo em seguida, na década de 1970, as cidades norte-americanas sofreram grandes cortes nas verbas federais para serviços sociais, sendo que Nova Iorque foi uma das mais afetadas. Endividado e querendo conter os gastos, o governo municipal repassou os cortes, especialmente, para os serviços básicos, como educação, transporte, saneamento e saúde, que em pouco tempo foram precarizados (HARVEY, 2011). Nova Iorque literalmente quebrou em 1975, e o desequilíbrio das contas públicas[3] gerou uma acentuação do clima de caos social (WACQUANT, 2008).

Além do aproveitamento da crise por parte do mercado imobiliário, a elite

2 Sobre os fenômenos de suburbanização que marcaram as cidades inglesas e americanas a partir dos anos cinquenta ver Bidou-Zachariasen (2006), Smith (2007) fala sobre a suburbanização dos EUA e Rose (1997, p. 194) ressalta que o *hip-hop* " reflete e contesta simultaneamente os papéis sociais legados aos jovens suburbanos no final do século XX".

3 Estima-se que os gastos com a guerra do Vietnã giravam em torno de 28 milhões de dólares por dia, em um período que foi de 1961 a 1975 (Wacquant, 2008).

dos negócios político-econômicos propõe reinventar a cidade, lançando-a como destino turístico e poderoso centro de mídia; é quando se cria o slogan "*I Love NY*". Porém, nada disso aconteceria sem uma profunda contradição social:

> Os cortes nos serviços municipais fizeram de Nova Iorque um meio urbano difícil e mesmo perigoso. A onda de crime e a epidemia do crack que emergiram em resposta ao ataque sobre a classe trabalhadora de Nova Iorque e a supressão do poder negro militaram contra a realização dos objetivos da elite financeira. Tampouco a classe trabalhadora de Nova Iorque sucumbiu sem uma batalha (HARVEY, 2009, p. 15).

Para Rose (1997, p. 197):

> esse dramático corte dos serviços sociais foi sentido de forma mais grave nas áreas pobres de Nova Iorque, onde a má distribuição de renda era maior e, ainda por cima, a população vivia uma grave crise de habitação que se estendeu até os anos 1980.

Semelhante ao que houve em outras cidades anglo-saxônicas, segundo estudos feitos por Smith (2006), ocorreu também em Nova Iorque um processo de *gentrificação*. Assim, "melhores áreas da cidade", como Manhattan, expulsaram os mais pobres para áreas distantes e desvalorizadas pelo capital imobiliário, ou seja, houve uma verdadeira exclusão urbana das classes populares. Negros e hispânicos passaram a habitar áreas superpovoadas e deterioradas, com escassa assistência governamental. Uma dessas áreas de "relocamento" foi justamente o Bronx. Além de negros e latinos havia também descendentes de imigrantes europeus, proporcionando uma convivência ímpar nunca antes vista em qualquer outro bairro nova-iorquino, tampouco em outra cidade norte-americana.

Esta foi a "situação geográfica" (SILVEIRA, 1999; CLAVAL, 2011) que envolveu o nascimento do *hip-hop*, ou seja, uma situação de profundas mudanças sociais e demográficas que ocorria em Nova Iorque. Época em que a junção de diferentes tradições culturais, seja por políticas estatais ou de mercado, fez emergir novas manifestações artísticas culturais, em bairros que outrora eram muito mais conhecidos pelas inúmeras tragédias que os assolavam do que por sua criatividade artística propriamente dita. A riqueza cultural proporcionada pelas diferentes origens que compunham os habitantes do Bronx, e por aqueles jovens que viriam mais tarde formar o *hip-hop*, foi uma resposta a um processo de urbanização excludente e segregacionista a que foram submetidas todas essas pessoas, que, apesar de inúmeras diferenças, compartilhavam das mesmas condições socioeconômicas. Silva (2012, p. 30) ressalta que "a cultura cosmopolitana da cidade possibilitou um ambiente menos hostil às diferenças étnicas".

De acordo com Rocha (2005), esta juventude, negra e latina, sem dinheiro, se divertia e se socializava nas festas de rua do Bronx, as *block parties*, e também nos encontros em quadras ou parques, locais que acabaram se tornando catalisadores dessa nova manifestação urbana. Nessas reuniões e momentos de compartilhamento surgiu o *hip-hop*, funcionando como uma alternativa de lazer e cultura capaz de transferir a rivalidade entre os grupos, antes externada pela violência, para a arte[4].

> O espaço urbano também é o lugar da construção de alternativas, pois é possível desenvolver a comunicação entre os pobres, já que reúne pessoas de origens, níveis de instrução e ocupações distintos. Esse adensamento induz a um questionamento sobre as diferenças de uso do espaço geográfico – o que se constitui em uma indagação de natureza política. Há um desejo de ultrapassar a própria situação e isso pode se manifestar de diversas maneiras: pela cultura, tal como o movimento *hip-hop* ou até mesmo pela violência, já que esta também é uma forma de discurso, expressão também da insatisfação. (XAVIER, 2005, p. 61).

Seguindo este mesmo processo, o *hip-hop* rapidamente foi ganhando território e se difundindo para outros distritos da cidade de Nova Iorque, como Brooklyn e Queens, chegando depois a outras regiões dos EUA como a costa oeste e o sul do país, e posteriormente a outros países do mundo, inclusive Brasil, como veremos mais adiante.

Talvez não seja exagero afirmar que atualmente a cultura *hip-hop* exista em todo o mundo, sendo que a música *rap*, particularmente, tornou-se um fenômeno presente em praticamente todos os países, adquirindo as peculiaridades e contornos culturais de cada localidade e focando temas políticos e sociais específicos de cada contexto. Segundo Rodrigues (2005, p. 7) "a partir dos EUA, o *hip-hop* se difunde pelo mundo, mas sempre surgindo de bairros pobres e miseráveis das cidades onde se desenvolve. Fica evidente a relação entre o *hip-hop* e o lugar de onde ele surge: periferias, guetos e favelas".

É possível destacar a existência de *rappers* em países culturalmente distintos , com *raps* feitos no Afeganistão, China, Coreia do Sul, Cuba, Emirados Árabes Unidos, Índia, Indonésia, Islândia, Nepal, Palestina, Sri Lanka, Suriname, Tailândia e Ucrânia. Certamente, um aprofundamento deste levantamento poderia atestar a existência do *hip-hop* em praticamente todos os países do mundo. Interessante é

4 "As ruas dos guetos nova-iorquinos constituíram assim um solo fértil para o florescimento da cultura *hip-hop*. As gangues juvenis que ocupavam estes guetos, na metade final dos anos 1970, são fruto de um mal-estar social vivenciado por negros e imigrantes latinos. (...) Todos eles eram vítimas da exclusão social: o acolhimento que a cidade não lhes oferecia, era encontrado nas gangues, que funcionavam como local de socialização para estes jovens." (SILVA, 2012, p. 41).

verificar que, além da forma (por meio de fusões rítmicas com os gêneros musicais originais de cada país), o conteúdo também se adaptou a cada contexto geográfico para onde o *rap* migrou. Dessa maneira, *rappers* árabes cantam sobre os conflitos religiosos e territoriais do Oriente Médio, *rappers* cubanos falam sobre as mazelas sociais decorrentes do embargo ao país, *rappers* africanos protestam contra a espoliação histórica sofrida em séculos de colonização e exploração europeia, e *rappers* chineses protestam contra a falta de liberdade de expressão, por exemplo.

> É impossível pensar o *hip-hop* dissociado do lugar de onde emerge, que são favelas, periferias, conjuntos habitacionais. A trama do urbano constitui este movimento, ao mesmo tempo em que este movimento se inscreve no urbano se apropriando de suas formas e de seus conteúdos através das suas práticas para criar algo novo na cidade: são os grafites que colorem e dão outro significado à paisagem, são os grupos de break, que através da dança mudam o ritmo da vida, são as letras dos *rap*'s que resignificam as periferias e favelas. (RODRIGUES, 2005,p. 8).

Independente do lugar do mundo em que esteja acontecendo, toda e qualquer manifestação do *hip-hop* traz consigo características do espaço e do território em que está situada e do contexto em que está sendo aplicada e/ou praticada. É a força do lugar condicionando as ações sociais.

Hip-hop brasileiro: a revanche do território

A difusão do *hip-hop* no Brasil se dá de forma pontual e diferenciada pelo território. Da mesma maneira, também diferenciada é a forma com que o *hip-hop* se manifesta ao atingir as parcelas opacas deste mesmo território, especialmente as periferias das grandes cidades. É sugestivo pensar então na possibilidade de fazer a leitura das diferenças regionais do Brasil a partir do *hip-hop*, ou mesmo de um dos seus elementos – no caso, o *rap*.

Santos (2002, p. 113) já havia sugerido que o *rap* criado nos EUA como forma de expressão da juventude, "se propaga no mundo inteiro e assume localmente uma fisionomia própria, sem perder o seu conteúdo universal. O *rap* brasileiro é diferente do *rap* americano, como o é também do *rap* francês".

Segundo Corrêa (1997, p. 183) a região "(...) é um conceito-chave para os geógrafos e tem sido empregado também por todos os cientistas sociais quando incorporam em suas pesquisas a dimensão espacial". Ainda segundo este autor, a região é uma mediação entre o universal (caracterizado por processos gerais advindos da globalização) e o singular (caracterizado pela especificação máxima do universal).

A necessária operacionalização do conceito nos leva a entender a região como um subespaço onde se concretizam os nexos entre horizontalidades e verticalidades (SANTOS, 2009). Para Santos (2003, p. 62), a horizontalidade é "(...) o produto da presença ativa dos homens juntos que são sempre condutores de emoção. E a emoção é a força da desobediência às ordens pragmáticas e, por conseguinte, a única forma de casarmos com o futuro". Por sua vez, as verticalidades são definidas como a união entre pontos não contíguos no território, vetores externos, a serviço do mercado, que trazem desordem a região, porém sua eficácia está sempre sendo posta em cheque. Com esse aparato teórico, Milton Santos (2009) chega a propor que região e lugar podem do ponto de vista teórico, ser tratados como sinônimos.

> A distinção entre lugar e região passa a ser menos relevante do que antes, quando se trabalhava com uma concepção hierárquica e geométrica onde o lugar devia ocupar uma extensão do espaço geográfico menor que a região. Na realidade, a região pode ser considerada como um lugar, desde que a regra da unidade, e da continuidade do acontecer histórico se verifique. E os lugares também podem ser regiões (SANTOS 2009, p. 166).

Assim, as horizontalidades vão reconstruir as identidades dos lugares, encontrar caminhos que se oponham à perversidade da globalização, possibilitando construir uma "outra globalização" (SANTOS, 2010).

Segundo Ribeiro (2003, p. 18) "é nos lugares, cujos limites desobedecem à escala da ação do Estado ou das firmas, que a horizontalidade costurada por práticas de cooperação anula, ou refrata, vetores da verticalidade dominante".

Poder-se-ia conjeturar que, no mundo da velocidade, no mundo onde a solidariedade regional deixa de ser apenas orgânica e passa a ser também organizacional, a identidade regional estaria com seus dias contados. No entanto, persiste a existência da horizontalidade, que é a solidariedade compulsória do trabalho e do capital, mas também é uma solidariedade desejada, pois existe entre os mais pobres que fazem uso do *hip-hop*. Esta solidariedade doméstica é construída lentamente e, por isso, atribui novos valores e papéis aos lugares e regiões, sendo o lugar espontaneamente sede da resistência (SANTOS, 2003).

As mazelas sociais que servem de matéria-prima para a elaboração das letras do *rap* estão presentes em todo o território nacional e cada região tem suas particularidades, tanto em relação às reclamações quanto às variações linguísticas e rítmicas, muito embora este segmento seja influenciado, ainda hoje, em grande parte pelo *rap* norte-americano. Porém, como veremos no próximo capítulo,

existem grupos dentro do *hip-hop* brasileiro que apontam caminhos para uma "não americanização" deste segmento. Seja lutando contra a cultura de massas de uma forma geral ou contra a massificação de seu próprio segmento via influência estadunidense, esses grupos resistem, atualmente, ressaltando a força da cultura[5] preexistente. Neste caso, se faz pertinente a pergunta feita por Santos (1998, p. 64): "De que cultura estamos falando? Sobre a cultura de massas, que se alimenta das coisas, ou da cultura profunda, cultura popular, que se nutre dos homens?".

Para Marilena Chauí, em seu livro *Conformismo e Resistência* (1993), a cultura de massas é uma cultura artificial e homogeneizante, que tende a substituir sujeitos sociais por objetos socioeconômicos, ao passo que a cultura popular seria toda manifestação autêntica feita pelas camadas populares, cultura esta que a ideologia dominante tenta esconder, assim como a própria desigualdade e as contradições entre as classes sociais.

Uma das maneiras de ação da cultura popular é manifestar-se como sinônimo de resistência e nem sempre tratar-se-á de uma resistência deliberada, podendo ser observada inclusive "(...) na irreverência do humor anônimo que percorre as ruas, nos ditos populares, nos grafites espalhados pelos muros das cidades" (CHAUÍ, 1993, p. 63), ou até mesmo em ações coletivas sem enfrentamento direto. Ao nos debruçarmos ainda mais sobre o tema, verificamos em outra obra desta autora, seu *Cultura e Democracia* (2006), mais um possível desdobramento. Se pensarmos em "cultura do povo" como oposto de "cultura das elites", afirmaríamos serem estas duas culturas realmente diferentes, exprimindo claramente a existência de diferenças sociais, admitindo que a sociedade não é um todo unitário, mas que se encontra dividida internamente.

> Neste caso, o autoritarismo das elites se manifestaria na necessidade de dissimular a divisão, vindo abater-se contra a cultura do povo para anulá-la, absorvendo-a numa universalidade abstrata, sempre necessária à dominação em uma sociedade fundada na luta de classes (CHAUÍ, 2006, p. 50).

Portanto, vamos nos aproximar da teoria proposta por Santos (2010), que atenta para a ação homogeneizadora da cultura de massas, tentando impor-se sobre a cultura popular, ao passo que esta segunda reage, não se deixando domesticar.

5 A ideia de cultura que buscamos inserir o *hip-hop* neste caso é a mesma verificada em Santos (2002, pg.65) que diz: "O conceito de cultura está intimamente ligado às expressões da autenticidade, da integridade e da liberdade. Ela é uma manifestação coletiva que reúne heranças do passado, modos de ser do presente e aspirações, isto é, o delineamento do futuro desejado. Por isso mesmo, tem de ser genuína, isto é, resultar das relações profundas dos homens com o seu meio, sendo por isso o grande cimento que defende as sociedades locais, regionais e nacionais contra as ameaças de deformação ou dissolução de que podem ser vítimas."

Pelo contrário, além de reagir, a cultura popular se difunde utilizando instrumentos da própria cultura dominante, criando uma espécie de "revanche". O *hip-hop*, neste caso, utiliza os instrumentos materiais da cultura de massa, mas não o seu conteúdo. A este respeito, o autor afirma ainda que:

> Os "de baixo" não dispõem de meios (materiais e outros) para participar plenamente da cultura moderna de massas. Mas sua cultura, por ser baseada no território, no trabalho e no cotidiano, ganha a força necessária para deformar, ali mesmo, o impacto da cultura de massas (SANTOS, 2010, p. 144).

Para Xavier (2005, p. 336) "no confronto entre a cultura de massas e a cultura popular há uma renovação das criações culturais concebidas no lugar". Podemos dizer que a cultura popular desforra a cultura de massas, fazendo uso de seus sistemas técnicos e instrumentos, atribuindo-lhes novos significados, de acordo com o território e a cultura local.

É o que verifica-se em algumas expressões do *hip-hop* brasileiro, que atualmente estabelece um diálogo muito forte com a cultura popular de cada região, fazendo uso dos objetos técnicos do período atual e, ao mesmo tempo, incorporando traços regionais característicos do Brasil em suas manifestações, tornando-se um híbrido, algo mundial que se lugariza, confirmando uma grande característica dos eventos: mudar as coisas e ressignificar os objetos, atribuindo-lhes novas características.

Rap e distintas situações geográficas no território brasileiro

No intuito de identificar, descrever, e interpretar a geografização do *hip-hop* no Brasil, mais especificamente o *rap*, esta parte do artigo se fundamenta no conceito de situações geográficas, que, ao reafirmar a singularidade do lugar, pode nos ajudar, como propôs Silveira (1999, p. 27), a "encontrar as mediações entre o mundo, seus eventos e a vida nos lugares".

Nesse caso, a ideia de situação geográfica proposta por Silveira (1999), associada à noção de evento proposta por Santos (2009), parece apropriada e pode contribuir como proposta de método para esta discussão. Não se trata daquela situação geográfica herdada da geografia clássica, de conotação naturalista, apoiada essencialmente na influência de fatores naturais sob uma determinada região (clima, altitude), ou simplesmente no resultado das características geográficas de um lugar em relação a outro.

Assim como Paul Claval (2011, p. 145) escreveu em seu livro Epistemologia da Geografia, "não queremos aqui falar de situação como se falava no século XIX,

quando autores como Ritter e Vidal de La Blache usavam o termo situação meramente para mostrar a distância de uma região em relação ao equador"[6].

Segundo Silveira (1999, p. 22):

> A situação [geográfica] decorreria de um conjunto de forças, isto é, de um conjunto de eventos geografizados, porque tornados materialidade e norma. Muda, paralelamente, o valor dos lugares porque muda a situação, criando uma nova geografia. Assim, ao longo do tempo, os eventos constroem situações geográficas que podem ser demarcadas em períodos e analisadas na sua coerência.

Uma situação é uma "configuração única, formada no processo de interação entre certas pessoas", de que falava K. Mannheim (1940, p. 299). O cruzamento de verticalidades e horizontalidades não se restringe apenas a um pedaço do território, mas também a um conjunto de relações nele existentes. Envolve elementos vizinhos e longínquos, ora pertencentes, ora alheios àquele lugar.

Tendo outra perspectiva, a partir da economia, mas que em nossa forma de entender converge com a ideia de situação geográfica, vale aqui mencionar a proposição de Hassan Zaoual (2006) quanto à existência de um *homo situs* (homem da situação). O autor mobiliza a interdisciplinaridade e constrói um conceito alternativo àquele de *homo oeconomicus*. A teoria do *homo situs*, é construída com base num novo horizonte econômico, no qual tem lugar a definição que o autor dá ao homem vivo concreto. Para o autor, o economicismo pragmático tem uma concepção utilitária do homem, o considerando como um simples "buquê de necessidades". Contudo, dentro do próprio conhecimento econômico, levantam-se vozes para demonstrar que conceitos como o utilitarismo, a utilidade, a satisfação, a auto-regulação do mercado, a racionalidade, o crescimento, etc., precisam ser reconsiderados, exatamente porque o sistema que articula se contradiz. De acordo com Zaoual (2010, p. 16).

> A pluralidade é, de fato, muito mais ampla do que os pressupostos do modelo utilitarista. Contrariamente ao modelo do *homo oeconomicus*, as realizações das pessoas apresentam uma variedade quase infinita. Esta pluralidade questiona, portanto, a unidade da avaliação 'racional' construída sobre a utilidade e sua maximização.

O *homo situs* existe em consonância com os sítios. Em decorrência de sua teoria dos sítios, sendo o sítio justamente o espaço vivido pelo homem, este autor

6 Para ver mais a respeito da evolução do conceito de situação geográfica ao longo da história da geografia ver Claval (2011), quando este autor resgata as utilizações deste conceito, passando por autores como Humboldt, Vidal de La Blache, Ritter e Ratzel.

assevera que “o sítio filtra o que vem de fora e infiltra seus membros. Por isso, ele é um indutor cultural, um lugar coletivo para uma socialização singular”. “(...) os sítios não são espaços geométricos euclidianos e vazios de sentido”, são ainda “(...) ponto de enraizamento dos indivíduos“ (ZAOUAL, 2010, p. 35). A respeito da importância das singularidades, Zaoual (2006, p. 134) afirma que:

> Se a globalização é percebida como extensão planetária de um modelo único, que, evidentemente, não produz efeitos idênticos em todo lugar e todo tempo, as práticas locais e as reflexões que lhes dizem respeito são reveladoras de uma grande diversidade, tanto do ponto de vista empírico, como do ponto de vista conceitual.

Contrário ao desrespeito do mercado frente ao pluralismo dos indivíduos e do espaço, e também contra uma visão de mundo decretado de cima para baixo, acreditamos, assim como Santos (2002, p. 114), que “o saber local, horizontalizado, pode ser mais universal que esse saber pretensamente mundial destinado a criar um mundo uniforme e sem objetivo”. Ainda a respeito das singularidades locais, e sobretudo à cerca do movimento dialético e simultâneo constituído pelos processos atuais de globalização e de localização, chama-nos atenção o surgimento de novas identidades regionais, nacionais e locais, caracterizadas por Sousa Santos (2005 p. 54) como “direitos às raízes”. Segundo este autor “tais localismos, tanto se referem a territórios reais ou imaginados, como a formas de vida e de sociabilidade assentes nas relações face-a-face, na proximidade e na interatividade”.

Incorporando esses princípios de método e diante do desafio de uma leitura capaz de abarcar a diversidade do território brasileiro, operacionalizamos esta etapa da pesquisa com quatro situações geográficas distintas, que serão aqui representadas por meio das ações de artistas do *hip-hop* de determinados “sítios”, são eles: Comunidade Manoa de Porto Velho (RO), Rapadura de Fortaleza (CE), Brô MCs de Dourados (MS) e Nitro Di de Porto Alegre (RS). Embora cada um deles tenha suas individualidades e expressem as situações geográficas de seus respectivos lugares (os sítios de Hassan Zaoual), esses grupos/músicos compartilham dos fundamentos que caracterizam o *hip-hop*, pois, independente da localidade brasileira em que vivem, são moradores de periferias com baixas condições socioeconômicas, vítimas de um processo de urbanização que segrega e exclui, negando o direito à cidadania.

Ou seja, compartilham das mazelas do período, portanto, promovidas não só no Brasil, ao mesmo tempo em que esposam a formação socioespacial, que é a mediação entre o mundo e o lugar, entre o mundo e a região, esta sim expressão da diversidade, e que pode ser interpretada a partir do *rap*.

Comunidade Manoa (Porto Velho-RO)

Santos (2003, p. 58) lembra que "a ação dos homens está sempre ditada pelas características dos lugares, pelas formas que os lugares têm". De fato, o *rap* presente na região Norte, produzido principalmente nas grandes capitais, como Belém, Porto Velho e Manaus, faz referência a uma realidade imensamente marcada pela Floresta Amazônica, traz elementos do folclore local e reclama problemas típicos da região, sobretudo aqueles ligados à destruição da floresta pela exploração econômica e a dificuldade de sobrevivência dos povos ribeirinhos.

> (...) Diante do esforço de analisar uma região, não seríamos convocados a estudar todos seus elementos conhecidos num inventário sem hierarquias, mas a compreendê-la como uma ou mais situações significativas, decorrentes da geografização dos eventos, detectando certos problemas-chave que obrigam, com mais evidência, a uma permanente referência ao país, ao mundo e a uma indagação sobre seus dinamismos. (SILVEIRA, 1999, p. 24)

O Movimento *hip-hop* da Floresta-MHF, coletivo formado por membros do *hip-hop* ligados a militância política, à militância em Organizações Não Governamentais (ONGs), e causas indígenas e ambientais, representa uma peculiaridade da situação geográfica dessa região. Suas ações podem ser facilmente visualizadas nas músicas do grupo de *rap* Comunidade Manoa, de Porto Velho-RO, cujo disco se intitula "Ribeiriferia", numa alusão as comunidades ribeirinhas como sendo a periferia marginalizada da Amazônia. Um dos integrantes do grupo é descendente indígena (da tribo dos Muras) e traz em seu nome o orgulho dos antepassados. Os membros do Manoa atuam no MHF e também junto à ONG Canindé, realizando trabalhos com comunidades indígenas que vivem isoladas na floresta.

Em suas canções não é difícil notar os traços específicos daquela região, elementos como o canto dos pássaros, o barulho das águas e da mata, e até mesmo cantos indígenas estão presentes no disco deste grupo, cuja abertura traz um cacique declamando seu canto de guerra sob uma base *rap* acompanhada de instrumentos indígenas.

Trata-se de uma situação única, pois o *rap* feito pelo Manoa traz todos os elementos já usuais do *rap* contemporâneo: batidas eletrônicas, pesadas, feitas em um estúdio a partir de sons manipulados em computador utilizando-se de softwares de edições musicais muitas vezes copiados de forma "ilegal", comprados em camelôs ou baixados na internet. Porém, além de todos esses elementos atuais, estão presentes também instrumentos tradicionais que são únicos e dificilmente

seriam encontrados, ou utilizados fora dessa região. No processo de produção e gravação de seu disco, o grupo contou com a participação de músicos locais que utilizam instrumentos de percussão criados por eles mesmos. A Figura 1mostra a gravação de um instrumento inusitado, uma bacia de alumínio cheia de água que quando agitada com a mão produz sonoridade semelhante ao balanço das águas do rio, no caso o rio Madeira, tão presente no cotidiano dos habitantes daquele município.

Figura 1. Gravação do grupo Manoa em Porto Velho-RO



Fonte: www.djraffasantoro.blogspot.com.br acessado em 11/06/2011.

Além de sonoridade única, as músicas do grupo Manoa trazem também grande presença regional nas letras e formas de cantar que por vezes lembram os cânticos indígenas, sobretudo nos refrões, fortes e marcantes. Dentre as mais de dez músicas que compõem o disco Ribeiriferia trazemos aqui trechos de letras e expressões por eles utilizadas que reforçam nossos argumentos sobre essa situação geográfica. A seguir, na Figura 2, pode-se observar Nei Mura integrante do grupo, às margens do rio Madeira, quando nos concedeu entrevista para este artigo, e na sequência um trecho da letra do *rap* “O que beira”.

Figura 2. Nei Mura – Comunidade Manoa, Porto Velho-RO.

Fonte:



"Aqui não tem Ceasa é feira Cai n'água
Tem farinha seca, tem farinha básica
Jatuarana assada na folha da bananeira
Churrasco oficial do povo aqui da beira

Tem moça bonita encantada pelo boto
Lá pra aquelas bandas da praia do arroto
Tem barragem matando a piracema
Hidrelétricas, PAC, traz problemas

É garimpeiro na fissura da pedra que brilha
Onde muitos já morreram tombaram na trilha
A peãozada embriagada na onda do bandurrá
Cairam de cabeça pra nunca mais voltar
Porto Velho é assim (...)"

– Manoa. O que beira. Ribeiriferia, 2010

Nesta letra é feita menção a lugares importantes da cidade de Porto Velho-RO, como o Cai N´Água, ponto bastante frequentado pela população local, onde os barcos atracam para o embarque de pessoas e mercadorias que seguem com destino a Manaus-AM e outros municípios da Amazônia. A culinária local também é lembrada com a Jatuarana, espécie de peixe que é assado na folha da bananeira, no que seria o churrasco dos ribeirinhos. O folclore, por sua vez, é lembrado na figura do boto, peça principal de uma lenda muito contada na região. Não ficam de fora críticas aos problemas atuais como as obras do Programa de Aceleração do

Crescimento (PAC) do governo federal, a construção de hidrelétricas e a violência atrelada ao garimpo, que também destrói e contamina solos e rios. Assim, em todas as letras do disco verificamos palavras típicas daquela região: caboclo, mocambo, beiradeiro (ribeirinho) e tacacá, são apenas algumas das mencionadas, sem contar nas expressões criadas por eles mesmos na intenção de traduzir a autenticidade de sua obra, como os termos hip-hopzônia, amazonizar e revolução beiradeira.

Rapadura (Fortaleza-CE)

O nordestino, Francisco Igor Almeida dos Santos, cearense de 28 anos, conhecido como Rapadura Xique Chico, da periferia de Fortaleza, é outro personagem ímpar da musica brasileira, mistura *rap* com repente, maracatu, frevo e forró, trazendo em suas letras personagens históricos do nordeste, como Padre Cícero, Lampião e Maria Bonita, fazendo menção às festas e tradições nordestinas, bem como a outros elementos e vocabulários da cultura local. Temas como a seca, a migração e a literatura de cordel são assuntos presentes em suas composições, sempre acompanhados do orgulho de pertencer a essa região.

Rapadura relata que se considera uma mistura do repentista nordestino Chico de Assis com o músico também nordestino Luís Gonzaga, cuja música "Eu e meu fole serviu de base para que o artista produzisse seu primeiro *rap* com forró. A inspiração veio de tanto ouvir os discos do pai, um amante da música regional nordestina. A partir daí tornou-se um grande pesquisador de cultura nordestina, colecionando e estudando literatura de cordel e xilogravuras. A seguir, observa-se um trecho da letra *Fita Embolada do Engenho*, que também é título de seu único CD.

"Matuto do Ceará é muito ar pra seus pulmões
não podem me azedar com esses caminhões de limões
Há muito tempo eles dizem que não há rap em sertões
porque usamos vozes, violões e eles só usam os botões

Eles não esperavam uma aparição repentina
uma apuração clandestina, uma duração tão contínua
Uma premiação nordestina, inspiração pra auto-estima
não é demonstração de rima é o que vem de baixo pra cima
Obra prima do compromisso um ofício de anos e meses
mais brasileiro que isso só se for isso mais vezes"

– Rapadura, Fita embolada do Engenho. Faixa 01, 2009

Abaixo, na Figura 3, uma imagem retirada do videoclipe *Norte Nordeste me*

Veste, gravado de forma independente no semi-árido nordestino em junho de 2011, veiculado somente na internet e indicado ao VMB (Vídeo Music Brasil) 2012 na categoria Aposta MTV, categoria destinada a artistas independentes da referida premiação organizada pela mesma emissora.

Figura 3. Rapadura Xique Chico



Fonte: videoclipe Norte Nordeste me Veste, visualizado no *Youtube* em <http://www.youtube.com/watch?v=n_ZXeg6gD_o> (acessado em 03/08/2011).

Rapadura também relatou na entrevista o fato da necessidade, que o "obrigou" a aprender manipular softwares de edição musical para produzir suas primeiras músicas no computador, visto que poucos produtores compreendiam a sonoridade buscada por ele, assim tornou-se autodidata e hoje produz seus próprios *raps*. Dessa maneira acabou se tornando um pesquisador da cultura popular nordestina, se aprofundou nos cordelistas e músicos regionais como Luis Gonzaga e Maria Inês, considerada a rainha do xaxado, cujos discos lhe serviram de inspiração. Segundo Xavier (2005, p. 329):

> No espaço banal, espaço de todos os homens e trabalhos, ações e racionalidades, é possível a manifestação da criatividade, da espontaneidade, da solidariedade orgânica, das contra-racionalidades que escapam ao domínio da racionalidade instrumental.

Além de Rapadura, que interpreta situações próprias ao lugar, ainda encontramos no Nordeste *raps* que declamam letras sob batidas de tambor de criola, instrumento típico da dança folclórica Bumba Meu Boi, caso do grupo maranhense Clã Nordestino, ou até mesmo em Fortaleza-CE onde o grupo Costa a Costa se utiliza de sonoridades caribenhas como a salsa em algumas de suas

músicas, devido a proximidade com os países da América Central que mantém esta tradição musical. Em Salvador, o grupo Opanijé, produz seus *rap*'s com elementos de músicas africanas, utilizando instrumentos como o atabaque e o gongá, além de trazer em suas composições fortes traços das religiões de matrizes africanas como o candomblé e a umbanda, tão presentes historicamente na capital baiana.

Brô MCs (Dourados-MS)

A região Centro-Oeste é muito conhecida pelo *rap* feito em Brasília-DF e Goiânia-GO, ambos com características regionais fortes, tanto em suas letras como em suas bases musicais, vale mencionar ainda as frequentes citações ao Cerrado (vegetação típica desta região), inseridas em suas letras e até mesmo no título de festivais importantes do gênero, como o Festival *hip-hop* do Cerrado, evento realizado anualmente na capital federal.

Nesta mesma região, no Estado do Mato Grosso do Sul, compondo outra situação geográfica verificamos a existência de um grupo de *rap* formado por jovens indígenas da aldeia Jaguapirú Bororó, uma das maiores reservas do país, localizada no município de Dourados. Vale ressaltar que o Mato Grosso do Sul vivencia atualmente um conflito pela posse da terra, onde a ampliação das monoculturas de cana e de soja expulsam os índios de suas aldeias. Várias lideranças indígenas foram assassinadas em conflitos com os fazendeiros e outras seguem ameaçadas de morte diariamente (GRUNBERG, 2011).

O grupo Brô MCs representa a etnia Guarani Kaiowá, maior população indígena do Brasil e também a maior densidade demográfica de um povo indígena em seu território, seus *raps* são cantados em português e em Tupi-Guarani, sua língua nativa (Figura 4). Segundo Pimentel (2012, p. 6), "Los jóvenes guaraní-kaiowá adaptan los elementos artísticos del movimiento [*hip-hop*] de acuerdo a sus propios intereses y en dialogo con el contexto con el que conviven y con los conocimientos que les son pasados por sus familias".

Suas letras fazem fortes menções aos saques e barbáries realizados pelo homem branco contra os indígenas, bem como ao processo de destruição física e cultural pelo qual estes povos passam atualmente.

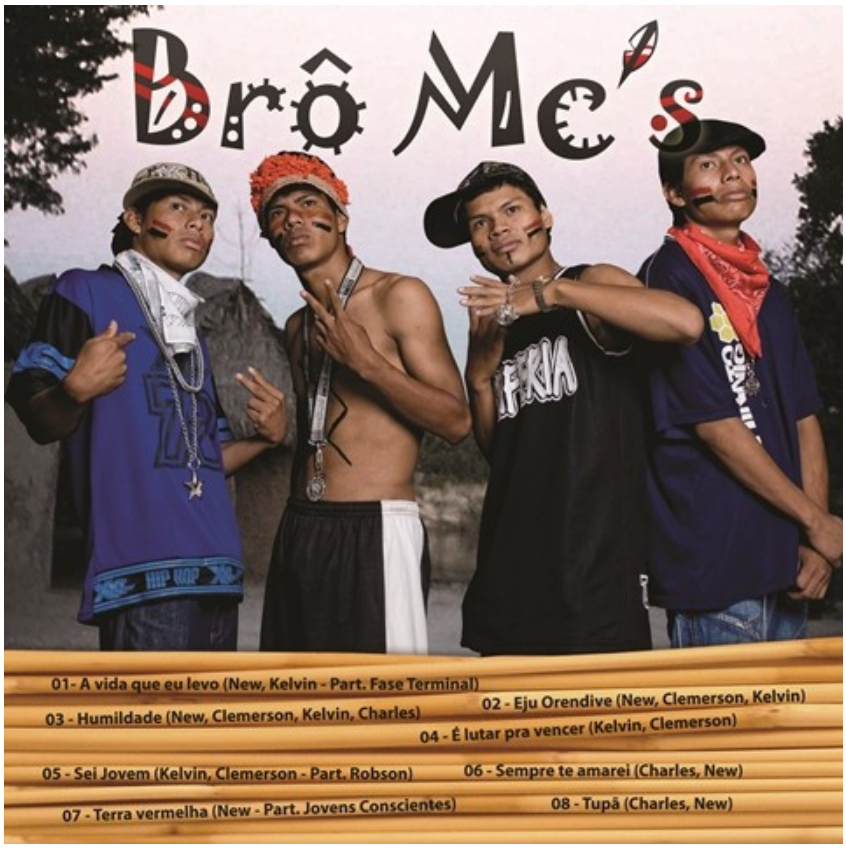
> Desde el 2008, estos jóvenes Guarani-kaiowá difunden sus canciones, donde muestran los conflictos que enfrentan en su vida cotidiana al interior de las tierras indígenas del sur del estado de Mato Grosso do Sul. Por medio de los temas que presentan en su *rap*, es posible acceder al contexto en donde viven y reflexionar sobre los problemas por los que pasa la juventud de este grupo indígena, como la

violencia, el racismo y la lucha por la tierra. (PIMENTEL, 2012, p. 1)

Essa situação específica nos faz pensar nas formas de vida possíveis, ou nas palavras de Silveira (1999), "como uma mira ou uma janela" em que podemos observar o movimento conjunto dos eventos, além de nos servir como instrumento metodológico de análise e reafirmar a especificidade do lugar.

A internet tem sido utilizada como importante ferramenta para denunciar esta situação ao mundo, um exemplo são os vídeos feitos pelos índios em parceria com ONGs, artistas e pesquisadores, como os filmes: *A luta Guarani*, *Guarani Kaiowá - O conflito da terra*, e *À sombra de um delírio verde*, postados no site www.vimeo.com e que pode ser visualizado por qualquer internauta. A maioria dos Guaranis Kaiowás vivem hoje acampados à margem das estradas e ameaçados pelos fazendeiros, em uma situação de total extermínio. A seguir um trecho da letra *Eju orendive* (Pra revolucionar), acompanhada da capa do primeiro CD que leva o nome do grupo Brô MCs como título.

Figura 4. Brô MCs – 2010.



Fonte: www.cufacgms.blogspot.com.

Che aguãhe a rima no *rap* guarani há kaiowa

nde ndokatui remanha remanharon che rehe mbaeve nde rehechai
Chego e rimo no *rap* guarani e kaiowa*
você não consegue me olhar e se me olha, não consegue me ver

Ape *rap* guarani o guâhe perendu há quã,
ara ete operahrô jpeagui eju orendive
Aqui é o *rap* guarani que está chegando para revolucionar
o tempo nos espera, e estamos chegando por isso, venha conosco

Che ro henoi eju orendive
Nós te chamamos pra revolucionar, por isso
Venha com nóis nessa levada
Che ro henoi eju orendive
Nós te chamamos pra revolucionar, por isso
Aldeia unida mostra a cara

– Brô MCs, Eju orendive, faixa 02, 2010.

* Em negrito a tradução para o português.

Nitro Di (Porto Alegre-RS)

Destacamos o *rap* gaúcho, que, embora esteja situado na Região Concentrada[7], possui situações geográficas extremamente diferentes dos *raps* produzidos em outros estados dessa região, tais como São Paulo e Rio de Janeiro. O *rapper* Nitro Di, de Porto Alegre, produz *rap* utilizando-se de elementos da música galdéria bem como de outros ritmos tradicionais do sul do Brasil, como a milonga e a trova. E se o ritmo do *rap* nessa parte do país acentua características singulares, as letras não são diferentes, relatam fatos culturais, naturais e históricos, versam sobre as danças e as festas, o chimarrão, os pampas e Revolução Farroupilha. Arroyo (2001, p. 58) nos diz que "as possibilidades que o mundo apresenta são usadas, certamente, de forma diferente conforme os lugares".

Em seu trabalho intitulado *O Espaço Geográfico da Música Platina*, Panitz (2010) ressalta as diversas conotações geográficas que a música possui em sua descrição, citando inclusive o *rap*. Esse mesmo autor ainda utiliza o termo estética do frio para se referir a criação musical de artistas que abordam uma concepção

7 O termo região Concentrada foi cunhado por Milton Santos e Ana Clara Torres Ribeiro (1979). Na exposição de Milton Santos (1996) a região Concentrada corresponderia a uma "uma continua área onde a divisão do trabalho, mais intensa que no resto do país, garante a presença conjunta das variáveis modernas – uma modernização generalizada – ao passo que no resto do país a modernização é seletiva, mesmo naquelas manchas ou pontos cada vez mais extensos e numerosos, onde estão presentes grandes capitais, tecnologias de ponta e modelos elaborados de organização" (SANTOS, 1996, p. 39-40).

tipicamente sul-riograndense dentro da música brasileira. "Historicamente diversos músicos populares no Rio Grande do Sul realizam um trabalho de (re)aproximação aos ritmos regionais do sul, ajudando a inseri-los no panorama da música popular do estado e do Brasil" (PANITZ, 2010, p. 95). Logo abaixo um trecho do *rap Peleia*, composto e interpretada por Nitro Di.

"É aí que começa nossa história china véia
Povo Criolo ginetiando a tua ideia
Tradição de mão em mão, geração, geração, cuia, erva chimarrão!
Abre a porteira boleia, falo de tudo que nos rodeia, história, raiz
quem disse que não ama sua terra me diz?
Maloqueiro a galope pelos pampas
minha voz, minha prenda, minhas crenças

Diferenças eu guardo na guaiaca
gente pequena, gente ruim, gente fraca
Do extremo sul Trovadores RS
a favela é nossa cara com respeito a quem merece
É o sangue aqui dos pampas atitude prevalece
Prepare a erva comece a pensar, pois a peleia vai continuar

Não podemos se entregar pros "homi" de jeito nenhum
não tá morto quem peleia amigo sob o céu azul
Não podemos se entregar pros "homi" de jeito nenhum
pois somos todos brasileiros do Rio Grande do Sul"

– Nitro Di, música Peleia, Trovadores RS, 2004.

Em São Paulo e no Rio de Janeiro verifica-se que o *rap* está mais próximo daquele praticado nos EUA, pois as letras e as músicas paulistas têm menos caracteres regionais, ostentando mais símbolos da grande metrópole, sobretudo o automóvel, este objeto que segundo Baudrillard (1968, p. 75) abre como que um parêntese absoluto na cotidianidade de todos os outros objetos.

Considerações finais

Essa leitura da diversidade do território nacional pode ser realizada a partir dos conceitos de espaços luminosos e espaços opacos, ressaltando maior ou menor densidade do meio técnico-científico-informacional (SANTOS & SILVEIRA, 2001). Ou seja, em São Paulo os espaços luminosos são mais presentes, mais espessos, e por essa razão acolhem com mais vigor os vetores da globalização, enquanto que em outras regiões, onde os espaços luminosos não têm a mesma espessura que em São Paulo, interpretam o mundo a partir de outras racionalidades regionais.

Entretanto, é reconhecido o fato de que outras regiões do país tentam copiar, de certa forma, aquilo que o *rap* paulista faz, ou seja, São Paulo acaba por ser um relé da difusão do *rap* no Brasil. Segundo Raffestin (1993, p. 195), a metrópole "devora o espaço e o tempo social das outras regiões, impondo seus códigos". Nas palavras de Silveira (1999, p. 25):

> É a ordem, sempre diversa, com que os objetos técnicos e as formas de organização chegam a cada lugar e nele criam um arranjo singular, que define as situações, permitindo entender as tendências e as singularidades do espaço geográfico.

Fora do Brasil há possibilidade de citar outras referências do diálogo entre o global e o local realizado através do *rap*, como o *rap* produzido em Cuba e em outros países da América Latina, que trazem elementos da cultura e da música caribenha, ou mesmo o *rap* francês, que traz elementos africanos dos imigrantes que vivem naquele país.

Para Silva (2012, p. 71), "a diáspora negra espalhou o canto falado por todos os lugares onde os escravos desembarcaram, com consequências visíveis no Brasil (repente nordestino e embolada), na Jamaica (*Ragga muffin*, estilo de *reggae* falado) e nos EUA (*rap*)".

A música *rap* serve como instrumento de conexão entre lugares, permitindo a troca de informações e saberes. Entender como a música, mesmo tendo uma linguagem universal, assume características regionais distintas, parece-nos uma forma adequada de compreensão dos nexos entre o mundo e os lugares e o papel desempenhado pela cultura popular no território nacional. Ao se referir aos espaços da horizontalidade, Santos (1994, p. 5) lembra que uma ordem espacial é permanentemente recriada, de modo que "os objetos adaptando-se aos reclamos externos e, ao mesmo tempo, encontrando, a cada momento, uma lógica interna própria, um sentido que é próprio, localmente constituído. É assim que se defrontam a lei do mundo e a lei do lugar". Essa relação do mundo e do lugar também ocorre com o *hip-hop*, pois atualmente o *rap* produzido pelos grupos supracitados não necessariamente precisa da intermediação da metrópole paulista.

É importante ressaltar que não há pretensão de, nessa análise, generalizar características das regiões brasileiras segundo os casos por nós estudados, sabe-se da dimensão e da especificidade de cada uma delas, por isso é estabelecido um diálogo entre o movimento *hip-hop* e o conceito de situação geográfica. Especialmente, há de se considerar que, como afirma André Cholley (1942), unidade regional não significa uniformidade de caracteres.

Entende-se que foi fundamental incorporar na pesquisa depoimentos de

atores que promovem a interlocução entre as regiões, valorizando desta maneira a circulação e o intercâmbio. De acordo com Ribeiro (2004, p. 203), "como geógrafos, estudiosos do espaço, nos opomos às forças econômicas que buscam o alisamento dos lugares, a desapropriação de bagagens culturais e a redução de diferenças identitárias". Daí o fato de não tomar como base somente conceitos formulados por agentes externos, mas também depoimentos dos próprios atores sociais regionais, deixando que eles falem por si mesmos, ou seja, procurando de certa forma dar voz aos atores não hegemônicos.

Bibliografia

ARROYO, M. A trama de um pensamento complexo: espaço banal, lugar e cotidiano. In: CARLOS, A.F.A. (Org.) **Ensaios de geografia contemporânea Milton Santos: Obra revisitada**. São Paulo: Edusp; Hucitec; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

BIDOU-ZACHARIASEN, C. **De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de "revitalização" dos centros urbanos**. São Paulo: Annablume, 2006.

CHAUÍ, M. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CHAUÍ, M. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez, 2006.

CHOLLEY, A. **Guide de l'Étudiant en géographie**. Paris: Presses Universitaires de Paris, 1942.

CLAVAL, Paul. **Epstemologia da geografia**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

CORRÊA, R. L. Interações Espaciais. In: CASTRO I. E., GOMES, p. C. C. e CORRÊA, R. L. (Org.). **Explorações Geográficas: percursos no fim do século**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. Coloque as páginas nas quais encontra-se este capítulo, por ex. 55-78.

GRUNBERG, George. Devastação e novos horizontes na Paisagem Guarani. In: **Povos Indígenas no Brasil 2006/2010**. (Org.). RICARDO, Carlos Alberto e RICARDO, Fany: Editora Instituto Socioambiental, 2011.

HARVEY, D. **Espaços de Esperança**. São Paulo: Ed. Loyola, 3ª edição, 2009 (tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves).

HARVEY, D. **O enigma do capital e as crises do capitalismo**, São Paulo: Boitempo, 2011.

MANNHEIM, K. **Man and Society in an Age of Reconstruction**. Studies in Modern Social Structure, 1940.

PIMENTEL, S. K. **Bro MC's: los Guarani-Kaiowá de Brasil y El reencantamiento del *hip-hop* en la lucha por La tierra**. Cidade do México, 2012 (no prelo).

PANITZ, Lucas Manassi. **Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina**. Dissertação de Mestrado - Universidade do Rio Grande do Sul, UFRGS. Programa de Pós Graduação em Geografia, Porto Alegre, 2010.

RAFFESTIN, C. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

RIBEIRO, A.C.T. Mesa: O lugar e a perspectiva libertária na obra de Milton Santos. **II Encontro com o pensamento de Milton Santos: o lugar da resistência**. Instituto Territorial, Campinas – São Paulo (USP), 2003.

RIBEIRO, A.C.T. Regionalização: fato e ferramenta. In: LIMONAD E.,HAESBAERT, R., e Moreira, R. (orgs.), **Brasil Século XXI – Por uma nova regionalização? Agentes, processos e escalas**. São Paulo: Max Limonad; Brasília: CNPq, 2004.

ROCHA, Camilo. *Hip-hop.* Coleção para saber mais nº 32. **Super Interessante**, editora abril, 2005.

RODRIGUES, Glauco Bruce. **Geografias Insurgentes: um olhar libertário sobre a produção do espaço urbano através das práticas do movimento *hip-hop*.** Dissertação de Mestrado - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em Geografia, Rio de Janeiro, 2005. 329 p.

ROSE, T. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no *hip-hop*. In: HERSCHANN, M. (Org.). **Abalando os anos 1990 - funk e *hip-hop*: globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SANTOS, M. Razão Global, Razão local. Os espaços da racionalidade. **Festival Internacional de La Géographie**. Saint Dié dês Vosges, Le 2 octobre 1994.

SANTOS, M. **A Urbanização Brasileira**. 2ª ed., São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, M. **O espaço do cidadão**. São Paulo: Nobel, 1998.

SANTOS, M. **O país distorcido: o Brasil, a globalização e a cidadania**. São Paulo: Publifolha, 2002.

SANTOS, M. Região: globalização e identidade, In: LIMA, L. C. (Org.). **Conhecimento e Reconhecimento**. Fortaleza: EDUECE, 2003.

SANTOS, M. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Edusp, 2009.

SANTOS, M. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

SANTOS, M. e SILVEIRA, M. L. **O Brasil: território e sociedade no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SILVA, Adriano Bueno da. **Palavra de mano: Luta de classe e tensão racial na palavra dos manos: uma análise sócio-histórica da formação do *rap* como Gênero de discurso**. São Paulo: Página 13, 2012.

SILVEIRA, M. L. Uma situação Geográfica: do método à metodologia. **Revista Território**, Rio de Janeiro, ano IV, n.16, jan./jun.1999.

SMITH, N. A gentrificação generalizada: de uma anomalia local à "regeneração" urbana como estratégia urbana global. In ZACHARIASEN, C. B. (Coord.) **De volta à cidade**. São Paulo: Annablume, 2006.

SMITH, N. Gentrificação, a fronteira e a reestruturação do espaço urbano. Tradução: Daniel de Mello Sanfelici. Geousp – **Espaço e tempo**, São Paulo, n. 21, p. 15-31, 2007.

SOUZA SANTOS, B. (Org.). **A globalização e as Ciências Sociais**. São Paulo: Cortez, 2005.

XAVIER, D. p. **Repensando a periferia no período popular da história: o uso do território pelo movimento Hip Hop.** 2005. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2005.

WACQUANT, Loic. **As duas faces do gueto**. São Paulo: Boitempo, 2008.

ZAOUAL, H. **Nova economia das inciativas locais: uma introdução ao pensamento pós-global**. Rio de Janeiro: DP&A; Consulado Geral da França: COPPE/UFRJ, 2006.

ZAOUAL, H. O homo situs e suas perspectivas paradigmáticas. **Oikos**, Rio de Janeiro, Vol. 9, nº 1, 2010. Disponível em: www.revistaoikos.org

Discos (vinil e CD)

MANOA. CD **Ribeiriferia**. Porto Velho, 2011.

MCs, Brô. CD **Brô MCs**. Dourados, 2009.

RAPADURA. CD **Fita Embolada do Engenho**. 1/4 de Engenho, 2009.

TROVADORES RS. Música **Peleia**, Porto Alegre, 2004.

Sobre o autor

Renan Lélis Gomes: é geógrafo, com graduação e mestrado pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Possui experiência na área de Geografia Política e Geografia Urbana, atuando principalmente nos seguintes temas: organização territorial, ciência e tecnologia, urbanização brasileira, dinâmicas territoriais, transferências voluntárias e regionalização do *hip-hop* no Brasil. Também participa como vocalista do grupo de *rap* Inquérito, sendo um dos membros fundadores.

* * *

ABSTRACT

The hip-hop as territorial manifestation: regional aspects of rap in Brazil

This paper presents some reflections about the way that hip-hop have to show the different territorial manifestations by the regional particularities and being the rap a form to exist. This kind of music even having a universal language takes onthe regional characteristics to increase this territorial diversities and create synergies to give more voice for their claims. Therefore, using the current period techniques in the process from production to distribution of music, arise regional raps created by genuine brazilian elements.

KEYWORDS: region, territory, hip-hop, rap.

RESUMEN

El *hip-hop* como manifestación territorial: aspectos regionales de *rap* en Brasil

Este artículo presenta algunas reflexiones con el objetivo de discutir el *hip-hop* como una manifestación local que asume particularidades regionales y que logran existir de diversas formas, principalmente por cuenta del *rap*. Este tipo de música, aunque posea un lenguaje universal, asume características regionales distintas, y utiliza cada vez más de esta diversidad regional para crear sinergias capaces de idear y hacer oír sus reclamos. De este modo, apropiándose de las técnicas del período corriente, desde el proceso de la producción hasta la distribución de la música, surgen los *raps* regionales que son creados a partir de elementos auténticamente brasileños.

PALABRAS CLAVE: región, territorio, *hip-hop*, *rap*.

BCG: http://agbcampinas.com.br/bcg