

Universidade Federal De São Carlos  
Centro De Educação e Ciências Humanas  
Departamento De Sociologia  
Programa De Pós-Graduação Em Sociologia

Carolina Hummel Hara

**“Hip-hop é minha bandeira, rap é o hino nacional<sup>1</sup>”:**  
uma análise das transformações estético-políticas do movimento hip-hop  
brasileiro a partir da Casa do Hip-Hop de Piracicaba

São Carlos  
2022

---

<sup>1</sup> Trecho da faixa “O fardo” do grupo Zona9meia, de Piracicaba, presente no álbum “Padrão Morfético” (2022).

Universidade Federal De São Carlos  
Centro De Educação e Ciências Humanas  
Departamento De Sociologia  
Programa De Pós-Graduação Em Sociologia

Carolina Hummel Hara

**“Hip-hop é minha bandeira, rap é o hino nacional”:**  
uma análise das transformações estético-políticas do movimento hip-hop  
brasileiro a partir da Casa do Hip-Hop de Piracicaba

Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Sociologia, da  
Universidade Federal de São Carlos, como  
requisito parcial para a obtenção do grau de  
Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Luana Dias Motta.

São Carlos

2022



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

---

**Folha de Aprovação**

---

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Carolina Hummel Hara, realizada em 03/08/2022.

**Comissão Julgadora:**

Profa. Dra. Luana Dias Motta (UFSCar)

Profa. Dra. Daniela Vieira dos Santos (UEL)

Prof. Dr. Gabriel de Santis Feltran (UFSCar)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia.

Hummel Hara, Carolina

Hip-hop é minha bandeira, rap é o hino nacional: : uma análise das transformações estético-políticas do movimento hip-hop brasileiro a partir da Casa do Hip-Hop de Piracicaba / Carolina Hummel Hara -- 2022. 103f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos  
Orientador (a): Luana Dias Motta  
Banca Examinadora: Daniela Vieira dos Santos, Gabriel de Santis Feltran  
Bibliografia

1. Casa do Hip-Hop. 2. Estética . 3. Política. I. Hummel Hara, Carolina. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática  
(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Ronildo Santos Prado - CRB/8 7325

*Se o dom me fez poeta/e a condição me fez soldado/Fiz do rap minha ponte pra ligar os dois lados” (RASHID, 2013)<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> Trecho da faixa “Abaixe suas armas”, de Rashid, no álbum *Confundindo Sábios* (2013).

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES), que vinculada ao Programa de Excelência Acadêmica (PROEX) e ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos (PPGS-UFSCar) me concedeu a bolsa de mestrado que viabilizou esta pesquisa. Não conseguiria fazer este mestrado sem bolsa. A minha permanência no ensino superior, desde o início da graduação em 2014, dependia do auxílio da universidade e por isso sou grata por ter sido contemplada durante estes anos.

Agradeço ao PPGS: Silmara pela prontidão e eficiência em facilitar as burocracias cotidianas, e aos docentes do Programa pelo empenho e compreensão durante as aulas, seminários e eventos realizados durante os dois anos de ensino à distância. Mesmo com as dificuldades técnicas, pedagógicas e até emocionais em ministrar um curso de mestrado à distância em meio à uma pandemia, a excelência do ensino ficou em primeiro lugar. Viva a universidade pública.

Falando em excelência, agradeço imensamente aos colegas do NaMargem - Núcleo de Pesquisas Urbanas. Pela recepção e acolhimento desde quando cheguei ao grupo, pelas leituras sempre dedicadas dos meus textos. Mais ainda, agradeço à todos que passaram pelo grupo por terem me dado a oportunidade de ler seus trabalhos, discutir ideias e acompanhar o crescimento de vocês. A universidade nem sempre foi um espaço confortável para mim, mas dentro do NaMargem sempre me senti em casa.

Agradeço ao Prof. Dr. Gabriel de Santis Feltran, pelo incentivo e pela fé no meu trabalho desde minhas ideias iniciais de projeto de pesquisa lá em 2015. Agradeço pela orientação na monografia de conclusão da graduação e pela interlocução durante a pesquisa do mestrado. Além disso, sou grata pelo convite para compor a equipe do “Às Margens da Cidade”, projeto de extensão do NaMargem na Rádio Ufscar. Sem dúvida essa foi a coisa mais legal que eu fiz na universidade, e atravessou intensamente tantas outras esferas da minha vida. Aos meus parceiros do “Às Margens da Cidade”, todos que passaram pela equipe do programa de 2019 até aqui (e aos que vieram antes também), muito, muito obrigada pela caminhada. “Salve família!”

À Prof. Dra. Luana Dias Motta, minha orientadora, agradeço pelo carinho, paciência e comentários sempre cirúrgicos. Lu, muito obrigada por todo o cuidado em

cada leitura, cada comentário. Por cada vez que você clareou os caminhos e me fez acreditar que eu era capaz de realizar esta dissertação. O mestrado não era meu plano A, talvez nem o B, mas com a sua orientação minha trajetória acadêmica foi ressignificada e sou grata por ter tido a oportunidade de trabalhar com você.

Agradeço aos meus interlocutores da Casa do Hip-Hop de Piracicaba e da Batalha Central. Muito obrigada por me receberem de maneira tão generosa, gentil e respeitosa lá em 2016, ainda durante a pesquisa para a monografia. Minha admiração e meu respeito pelo trabalho de vocês só aumentou durante estes anos de trocas, visitas, entrevistas, eventos e até trabalhos construídos juntos. Agradeço também ao movimento hip-hop de Rio Claro: Coletivo Art Muro, Treta do Lago, Canto da Estação e Point 019. Cada sexta-feira e cada domingo regados de rap, grafite, teorias sobre o hip-hop e risadas confirmava que o hip-hop é tudo isso mesmo.

Finalmente, agradeço à minha família pelo apoio incondicional. À minha mãe, por tudo. À minha irmã Marina, por ser a pessoa mais forte que eu conheço. À minha irmã Maria, por deixar tudo mais feliz. Agradeço ao Lucas Storil pela parceria. Aos amigos e amigas desta longa caminhada, dentro e fora da universidade, obrigada por diminuírem o peso dos dias de hoje.

Ao hip-hop, obrigada.

## RESUMO

A organização desta dissertação tem como questão analítica a história e os deslocamentos do movimento hip-hop, especialmente no Brasil, vistos a partir da experiência da Casa do Hip-Hop de Piracicaba. Este recorte empírico é um prisma para abordar a relação que existe entre as mudanças nas periferias urbanas brasileiras e as dinâmicas do movimento hip-hop. A pesquisa, de caráter etnográfico, foi realizada a partir de entrevistas, coleta de documentos e acompanhamento das redes sociais da Casa. Na construção do texto, o rap se configura como a linha que costura os relatos e experiências de meus interlocutores à dimensão mais ampla da história do hip-hop e das periferias urbanas brasileiras.

**Palavras-chave:** hip-hop, periferia, estética, política, Casa do Hip-Hop de Piracicaba.



## ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the aesthetic and political displacements of the hip-hop movement in Brazil through the trajectory of Casa do Hip-Hop de Piracicaba. The empirical field is a prism to approach the processes that cross the urban peripheries in the last decades and the displacements of the national hip-hop movement. The research, of an ethnographic nature, was carried out through interviews, document collection and monitoring of the Casa's social networks. In the construction of the text, rap is configured as the thread that sews the reports and experiences of my interlocutors to the broader dimension of the history of hip-hop and Brazilian urban peripheries.

**Keywords:** hip-hop, periphery, aesthetic, politics, Casa do Hip-Hop de Piracicaba.

<b>Sumário</b>	
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>“Dá licença aqui...”: Apresentação da dissertação</b>	<b>1</b>
<b>“Aqui é Capão Redondo, tru, não é Pokémon”: Aproximando a sociologia urbana e o hip-hop</b>	<b>7</b>
<b>“Meu argumento é pobre, mas a missão é nobre”: Escolhas metodológicas</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1 – “EU ERA SÓ UM MOLEQUE, SÓ PENSAVA EM DANÇAR, CABELO BLACK E TÊNIS ALL STAR”</b>	<b>20</b>
1.1 <b>“Era um barraco sim, mas meu castelo era Funk”: a Paulicéia, a</b>	<b>21</b>
1.2 <b>“O rap é a música dos anos 90”: O projeto “Ópera Rap”</b>	<b>33</b>
1.2 <b>“Contrariando a estatística”: Agito Paulicéia e Associação Revolucionária Hip-Hop</b>	<b>43</b>
<b>CAPÍTULO 2 – “O RAP É COMPROMISSO”</b>	<b>51</b>
2.1 <b>“ O rap tá na resposta”: A institucionalização da Casa do Hip-Hop de Piracicaba</b>	<b>51</b>
2.2 <b>“O mundo é diferente da ponte pra cá”: Periferia enquanto categoria</b>	<b>56</b>
<b>CAPÍTULO 3 – “REPRESSÃO NÃO ME FEZ O VILÃO, FEZ O POETA</b>	<b>64</b>
3.1 <b>“com 15 anos eu escrevia rap, hoje escrevo a história”: o projeto BaseDois e a Batalha Central</b>	<b>64</b>
3.2 <b>“019 é o terror”: a juventude tomando a frente</b>	<b>71</b>
3.3 <b>“É necessário voltar ao começo”: Covid-19 e a rede solidária</b>	<b>79</b>
<b>“COMO EU VOU DIZER QUE O HIP-HOP MORREU, VENDENDO ISSO?”:</b>	
<b>Considerações finais</b>	<b>85</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>89</b>

## INTRODUÇÃO

### “Dá licença aqui...”: Apresentação da dissertação

#### *Cena 1*

*Durante as visitas [ao SESC de Piracicaba], uma das coisas que mais chama a atenção das crianças e adolescentes é tentar se localizar no mapa de Piracicaba. Quando projetamos o filtro de divisão dos bairros na maquete, o primeiro impulso é sempre tentar achar sua casa, seu bairro. Recebendo uma turma do 7º ano de uma escola estadual, um dos alunos comentou:*

*- Mas 'dona', meu bairro não tá aí não, cadê o São Jorge?*

*Antes que eu pudesse explicar que aquele era apenas um recorte da área central da cidade, um colega de turma respondeu:*

*- São Jorge é quebrada, 'fi'.*

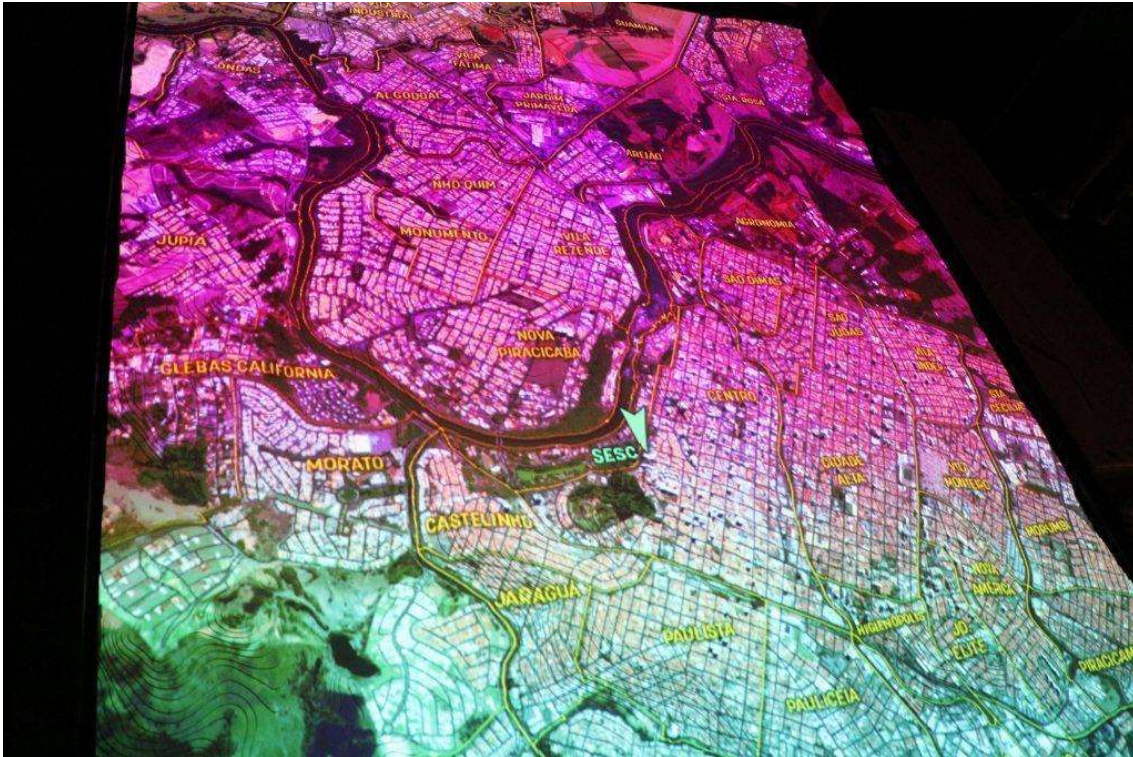
(Trecho do caderno de campo, 2018)

Esta cena ocorreu em 2018 no SESC Piracicaba, durante meu estágio como educadora na exposição “Rios (Des)cobertos”<sup>3</sup>. A exposição, que era centrada na rede de rios que percorrem a cidade, era composta por duas maquetes com projeção mapeada interativa – uma com um recorte da cidade de Piracicaba e uma com um recorte da bacia do Rio Tietê. Além da possibilidade de enxergar o relevo da cidade, os diversos filtros projetados nos permitiam enxergar informações sobre aquele território. Em um recorte da área central (localizada no ponto em formato de “ferradura” do rio), equivalente a uma área de 7 km x 8,2 km, a maquete apresentava cerca de 30 dos quase 70 bairros da macrozona urbana, como podemos ver na imagem a seguir.

---

<sup>3</sup>Mais informações em [https://www.sescsp.org.br/programacao/147948\\_RIOS+DESCOBERTOS+MEDIO+TIETE](https://www.sescsp.org.br/programacao/147948_RIOS+DESCOBERTOS+MEDIO+TIETE) e <https://www.estudiolaborg.com.br/portfolio/rios-des-cobertos-piracicaba/>.

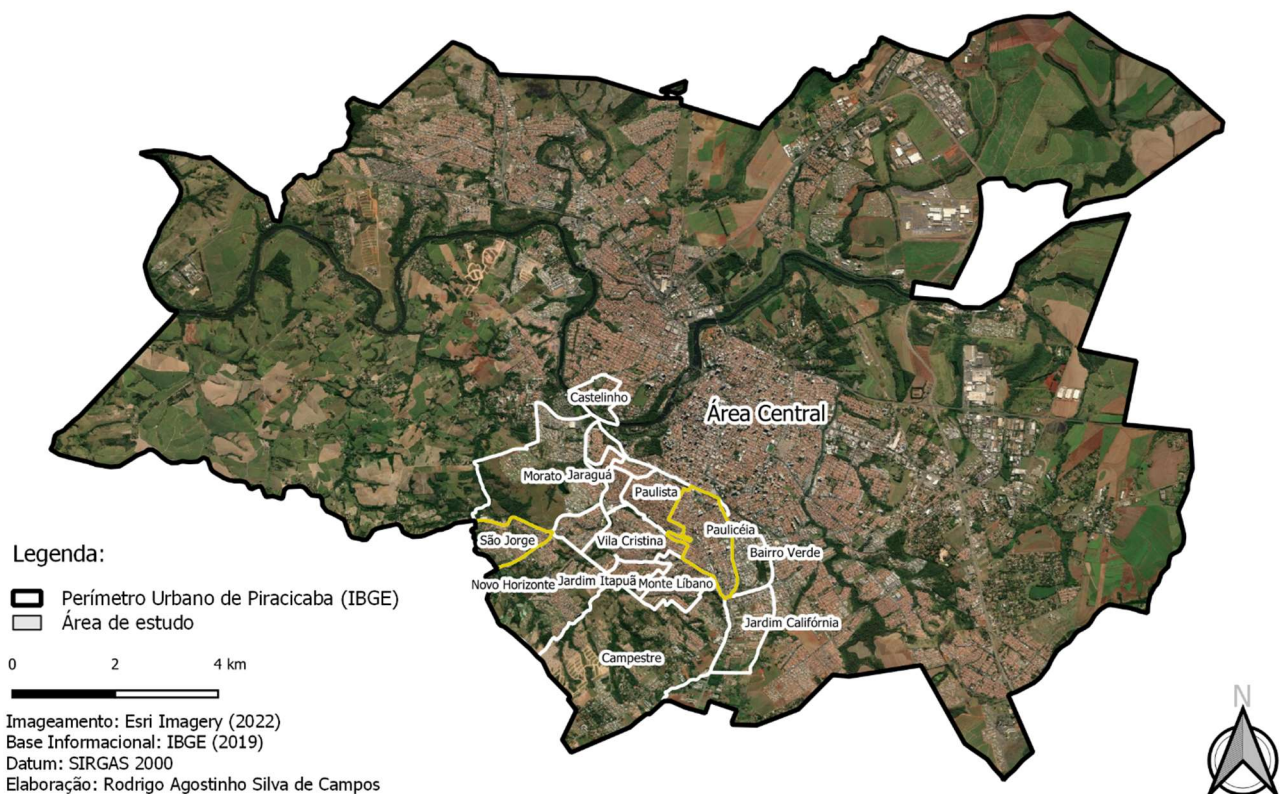
Imagem 1: Foto da maquete de Piracicaba com projeção dos bairros centrais na exposição “Rios (Des)cobertos”.



Fonte: Divulgação SESC Piracicaba (2018).

O São Jorge, bairro que o menino procurava na cena descrita, realmente não estava na maquete da exposição. Localizado na região Sudoeste de Piracicaba (ver mapa 1, abaixo), o bairro fica numa área historicamente habitada pela classe trabalhadora da cidade.

Mapa 1: Perímetro urbano de Piracicaba com destaque para a região Sudoeste, sinalizando os bairros Paulicéia e São Jorge em amarelo.



Fonte: Elaboração de Rodrigo Agostinho Silva de Campos.

Podemos encontrar relatos e registros, datados dos anos 1950, de que a região Sudoeste da cidade era conhecida dentro de Piracicaba como “Coréia”<sup>4</sup>, fazendo alusão à Guerra da Coréia e classificando como um “espaço de violência, de bandidagens, de crimes, de mortes”<sup>5</sup>. Bairros mais antigos da região, como a Paulicéia, passaram pelo processo de urbanização entre as décadas de 1970 e 1980 por estarem localizados mais próximos do centro. Com o aumento da população e intensa expansão da área urbana de Piracicaba na década de 1990, foram surgindo novos bairros no sentido de áreas verdes da região Oeste. Um desses bairros é o São Jorge, a *quebrada*<sup>6</sup> citada pelo aluno.

De acordo com a última revisão do Plano Diretor de Piracicaba feita em 2019, apesar de apresentar uma melhora desde a década de 1990 nos índices que calculam infraestrutura urbana, desenvolvimento humano, renda e trabalho, parte da região Sudoeste ainda sinalizava um alto índice de vulnerabilidade social<sup>7</sup>. A Casa do Hip-Hop

<sup>4</sup> <https://www.aprovincia.com.br/memorial-piracicaba/conversa-nho-tonico/causos/candidato-prometeu-apedrejar-a-pauliccia-1610/>.

<sup>5</sup> <https://www.aprovincia.com.br/canto-cecilio/bom-dia/cada-bairro-uma-cidade-4128/>.

<sup>6</sup> Os termos êmicos e as letras de música serão sinalizados em itálico.

<sup>7</sup> Os dados foram retirados da Revisão do Plano Diretor de Desenvolvimento de Piracicaba (2019). Disponível em <http://planodiretor.piracicaba.sp.gov.br/documentos-plano-diretor/>.

de Piracicaba fica nesta região da cidade, especificamente no bairro Paulicéia, um dos que apresenta os melhores índices na região Sudoeste. No entanto, durante a pesquisa de campo que resultou em minha monografia sobre a Casa<sup>8</sup>, não foram poucas as vezes que interlocutores classificaram a Paulicéia como *quebrada*. *Bairro pobre*, *bairro periférico*, *comunidade* e *periferia* foram outros termos que apareceram para se referir ao local, tanto na fala de moradores quanto na de moradores de outras regiões da cidade, aparecendo também em notícias de jornais. Em documentos oficiais, partes dessa região Sudoeste também eram definidas como *aglomerados subnormais* – categoria administrativa que denomina espaços que também são chamados de *ocupações irregulares*, *favelas* ou *comunidades* –, especialmente devido à presença de conjuntos habitacionais populares. Seja nas falas dos moradores ou nas denominações oficiais, há uma associação desta região da cidade com a precariedade e a pobreza, muitas vezes traduzida na noção de *vulnerabilidade* (Motta, 2021).

A Casa do Hip-Hop de Piracicaba, o ponto de partida empírico desta dissertação, foi essencial para que eu conhecesse a história da Paulicéia e me familiarizasse com as dinâmicas socioespaciais da cidade. Piracicaba é uma cidade de médio porte do interior paulista, com uma configuração socioeconômica específica dentro da realidade brasileira no que tange sua movimentação ativa em torno do hip-hop desde os anos 1980.

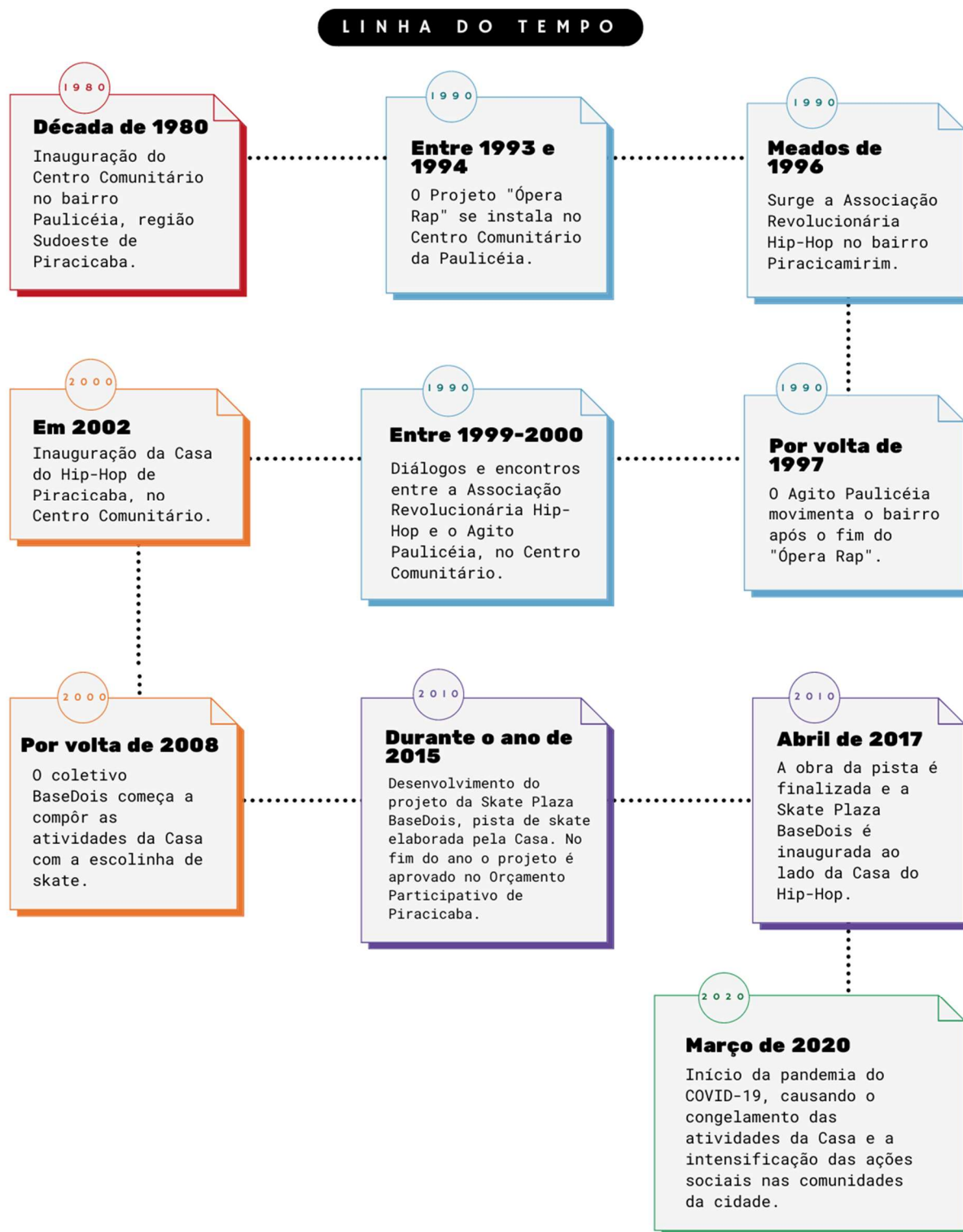
Para o entendimento de sua incorporação estética – e política – tão intensa, especialmente por causa do rap e a centralidade que ele assume nas periferias urbanas principalmente a partir do fim da década de 1980, busco pensar as transformações das periferias em relação aos deslocamentos do hip-hop olhando para uma experiência do interior. Para tanto, parto da Casa para reconstruir parte da história do movimento hip-hop de Piracicaba e suas conexões com produções, cenas e dinâmicas internacionais, nacionais e regionais, especialmente com a cidade de São Paulo.

---

<sup>8</sup> HUMMEL, C. Estamos vivos: identidade, periferia e o espaço urbano na experiência da Casa do Hip-Hop de Piracicaba (2018).



Imagem 2: Linha do tempo da história da Casa do Hip-Hop de Piracicaba.



Fonte: elaboração própria.

A Casa foi inaugurada em 2002, no Centro Comunitário do bairro Paulicéia. Foi o desdobramento e a fusão de dois projetos, realizados na metade da década de 1990,

voltados à juventude piracicabana: “Agito Paulicéia” e “Associação Revolucionária de Hip-Hop”. Desde sua inauguração, o espaço já abrigou diferentes atividades culturais, esportivas e de educação não-formal, como colocado pelos integrantes, tendo hoje um cronograma semanal que conta com cerca de 16 oficinas<sup>9</sup>. Para além do trabalho com os elementos do hip-hop, a construção das ações e discursos dos sujeitos envolvidos na Casa do Hip-Hop de Piracicaba é marcada pelas formas estéticas e políticas do hip-hop brasileiro, marcada pela lógica de ações “de dentro da *periferia* e para a *periferia*”, como me explicou Bira, um dos interlocutores centrais da pesquisa e figura central na história da Casa. Mas para além desta convergência, aqui interessa sublinhar como, ao longo do tempo, os discursos e as práticas vão acompanhando os deslocamentos dessa expressão estética, como mostrarei ao longo desta dissertação.

Entendo a Casa como um espaço que diariamente reafirma e reelabora o que é o hip-hop. Dessa perspectiva, temos a possibilidade de abordar algumas das configurações pelas quais o movimento passou através da recuperação de sua formação, do seu processo de institucionalização e das suas principais ações ao longo de sua história. Em um duplo movimento, pela sua relação indissociável com as periferias brasileiras, pelo movimento hip-hop podemos também analisar as dinâmicas e transformações urbanas no país. Nesse caso, temos a especificidade das dinâmicas espaciais de uma cidade média, que opera em escalas urbanas e referenciais de desigualdade diferentes de uma metrópole como São Paulo, berço do que conhecemos hoje como movimento hip-hop brasileiro.

Durante o texto, o relato de meus interlocutores recupera a relação entre o desenvolvimento dos elementos do hip-hop<sup>10</sup>, num ritmo processual entre Piracicaba e São Paulo, e as dinâmicas que as periferias urbanas vivenciaram. É a partir de clivagens na própria cena piracicabana que as disputas e dinâmicas mais amplas do movimento se mostram operando no cotidiano dos meus interlocutores, posicionando a trajetória da Casa como objeto empírico que nos permite enxergar a história do movimento hip-hop no Brasil enquanto objeto analítico.

---

<sup>9</sup> Algumas das atividades que acontecem na Casa: oficina de grafite, aula de breaking e de popping (modalidades de dança), oficina para djs, aulas de jiu jitsu, aulas de basquete, escolinha de skate, danças urbanas, capoeira, muay thai, aulas de baixo, oficina de audiovisual (PerifaLab), oficina com empreendedores periféricos (Quebrada Criativa), aula de danças afro, aula de bateria, aula de violão.

<sup>10</sup> O conjunto de referências (artistas, grupos, locais, questões apontadas) do hip-hop abordadas nesta dissertação foram escolhidas a partir dos relatos de meus interlocutores.



O hip-hop emerge como um conjunto de formas culturais e estéticas criadas pelas comunidades negras e latinas alocadas nos guetos de Nova Iorque na década de 1970 (CHANG, 2005; GEORGE, 1998; ROSE, 1994). O contexto de conflito urbano, segregação e racismo na sociedade pós-industrial e pós-direitos civis combinado ao repertório da tradição da música estadunidense foram os elementos centrais na constituição da estética, das técnicas e das sensibilidades necessárias para o surgimento de um movimento que procurou ressignificar a condição da juventude, sobretudo negra, nas margens da metrópole.

Considerando o hip-hop como um espaço de produção de sentidos e epistemes que circulam no cotidiano, procuro investigar os referenciais simbólicos do hip-hop que são incorporados para organizar e direcionar a relação desses indivíduos com a experiência da periferia urbana enquanto um mundo social complexo, denso e legítimo na formação de seus próprios sentidos. Procuro entender aqui as formas e os sentidos da materialidade urbana para além das representações jurídico-normativas hegemônicas, buscando os sentidos presentes nos scratches<sup>11</sup> do Grandmaster Flash, nos grafites de Lady Pink, nas rimas do Brown ou nos movimentos de Nelson Triunfo para identificar as dinâmicas internas dos sentidos do hip-hop e da sua capacidade de reflexão.

### **“Aqui é Capão Redondo, tru, não é Pokémon”: Aproximando a sociologia urbana e o hip-hop**

No Brasil o debate acadêmico sobre periferias urbanas se inicia com pesquisas voltadas às favelas e periferias enquanto um espaço territorial e socialmente delimitado (DURHAM, 1973; VALLADARES, 1978; MACHADO, 2016). Por volta dos anos 1960, as periferias como objeto de estudo renderam debates sobre o “problema” da integração social dos pobres, devido à migração interna impulsionada pela urbanização acelerada. A formação das cidades brasileiras e na América Latina, como aponta Kowarick (1979), tinha como principal característica de sua expansão territorial a segregação e a alocação da pobreza nas margens. Essa posição dentro da cidade trouxe a questão do mercado de trabalho, no qual os moradores da periferia se encontravam marginalizados (TELLES, 1992), e esse quadro interpretativo trouxe uma perspectiva do conflito de classes na

---

<sup>11</sup> Prática dos dj's que consiste em “riscar” o disco, produzindo uma sonoridade característica do hip-hop.

relação interna da periferia e também com outros espaços da cidade no processo de modernização (MACHADO, 2016).

Com a presença de movimentos sociais urbanos nas periferias brasileiras na década de 1970, ocorre a inserção de novos protagonistas no debate público sobre as periferias (SADER, 1988) a partir do contexto de politização do cotidiano da experiência periférica. Por conta da conjuntura social e econômica do período de redemocratização, esses personagens se colocaram enquanto sujeitos políticos, com participação no debate público. A formação social e territorial das cidades brasileiras é intensamente marcada nesse momento pela desaceleração nas taxas de urbanização e pela baixa distribuição. Acompanhadas pela alta desigualdade e a estigmatização da pobreza, esses são os fenômenos que atravessam a experiência das margens urbanas no período em que o hip-hop chega às periferias de São Paulo, no início da década de 1980 (D'ALVA, 2014; CAMARGOS, 2015; TEPERMAN, 2015).

Mesmo com a expansão de políticas sociais, o início dos anos 1990 é marcado pelo conflito e a violência nas periferias, que se intensificam e demonstram como mesmo com a diminuição das fronteiras e distâncias materiais entre centro e periferia, uma nova configuração de segregação urbana se forma (CALDEIRA, 2000). Considerando as mudanças nas configurações dos contrastes socioespaciais, a associação dos espaços de moradia popular à ideia de marginalidade e ilegalidade (TELLES, 1992) e violência (MACHADO DA SILVA, 2010; FELTRAN, 2011; MOTTA, 2021) circula no debate público. A representação da periferia como o lugar da violência e do crime atravessa a formação do movimento hip-hop brasileiro, que começa a se figurar como um dos principais veículos de produção das narrativas periféricas. Com a intensificação do processo de expansão das cidades se desdobram debates sobre as desigualdades, a segregação e o conflito urbano (CALDEIRA, 2000; FELTRAN, 2011).

Como uma expressão estética que se forja na cidade e forja a cidade em si, o hip-hop disputa as interpretações e narrativas sobre as periferias urbanas e sobre a cidade a partir uma perspectiva calcada na experiência nas periferias e em subjetividades forjadas a partir disso (BERTELLI, 2017). A segregação urbana, a violência policial, a falta de acesso a direitos e o racismo são intensamente analisados e tensionados no discurso do hip-hop brasileiro entre o fim da década de 1980 e o início dos anos 1990. Nesse processo, o hip-hop também se firma enquanto um movimento cultural e político que articula todos

os seus elementos, ao passo que o rap se consolida como uma composição com letra e construção sócio-sonora fundamentada na experiência das periferias brasileiras.

Fatores como o processo de redemocratização, a predominância da lógica neoliberal com a abertura econômica ao mercado internacional nos anos 1990 e a reestruturação do mundo do trabalho farão parte da experiência e da vida nesses espaços. Além disso, a própria sucessão de gerações que compunham a população das periferias, a institucionalização dos movimentos sociais que atuavam nas periferias, os efeitos do aumento do encarceramento, a expansão do pentecostalismo e também do “mundo do crime” contribuem para as transformações da vida na periferia desde os anos 80 até o início dos anos 2000 (FELTRAN, 2016; TAKAHASHI, 2017). O hip-hop entrelaça a materialidade do espaço físico da margem urbana com o lugar social de seus moradores e nos permite compreender formas de produção dos territórios físicos e sociais para além da periferia vista pelo dualismo e pela idealização normativa, assim como a literatura da Sociologia Urbana brasileira vêm propondo nas últimas duas décadas (TELLES; CABANES, 2006; FELTRAN, 2011; KOWARICK; FRÚGOLI, 2016; MOTTA, 2017).

No caso do movimento e sua relação com a periferia, o pertencimento e a circulação em territórios periféricos é um dos elementos que confere legitimidade a um sujeito dentro do hip-hop. O movimento hip-hop é um desdobramento das contradições e das tensões das urbanidades nas grandes metrópoles (D’ALVA, 2012), com uma tradição estética e musical da música negra norte-americana que formou seus próprios sentidos acerca da condição de colapso social. É formado essencialmente por 5 elementos: o DJ, responsável pelo instrumental do rap, que trabalha com as batidas e discos de vinil, o MC – mestre de cerimônias, encarregado de conduzir a plateia com suas letras e rimas –; o grafite, prática que consiste em pintar muros e paredes com spray, rolinhos ou borrifador, o break<sup>12</sup> sendo a dança característica do hip-hop e o conhecimento, elemento que abrange outras produções que estejam ligadas ao hip-hop – como obras literárias, audiovisuais, palestras e a própria organização do movimento.

A própria identidade é construída coletivamente na relação com a periferia enquanto um território dentro da cidade. Daqui se desdobram justificações, explicações, argumentos e possibilidades para pensar o conflito urbano de modo mais amplo. Neste

---

<sup>12</sup> O break, elemento da cultura hip-hop, é o estilo de dança praticado pelos b-boys e b-girls.

trabalho, irei me referir à abordagem acerca do conflito urbano de uma linha específica na Sociologia Urbana. Nas palavras de Maldonado (2020, p.115) o

conflito urbano não é apenas o espetáculo da violência, mas acontece diariamente nos pequenos desentendimentos, fincados em longas histórias de acumulação da diferença no curso das vidas, entre sujeitos que não compartilham os mesmos parâmetros do que é plausível em cada situação cotidiana (MACHADO DA SILVA, 1967; 1993; 2004; MISSE, 2006; FELTRAN 2010; 2012; GRILLO, 2013; CABANES, 2014). Isso significa dizer que não se tratam apenas de posições diferentes de sujeitos que compartilham uma mesma ordem urbana, um espaço comum de pressupostos sobre o mundo e como ele deveria ser. Mas sim de posições diferentes de sujeitos distribuídos através de ordens urbanas também diferentes, embora coexistentes.

A partir da ideia de periferia como categoria, que será partilhada por seus adeptos em um uso político, as representações elaboradas pelo debate público são tensionadas e disputadas. Para além de um território homogêneo em que encontramos crime, perigo, violência, marginalidade e pobreza, o hip-hop traz em sua narrativa - nas letras de rap, de maneira mais central - a heterogeneidade de trajetórias, a arte, a política, o trabalho e as práticas de lazer que a periferia tem.

Por isso, o rap - o elemento mais difundido da cultura hip-hop – é um posto de observação privilegiado para traçarmos a trajetória das transformações sociais nas periferias. A literatura já se debruçou amplamente sobre os processos de segregação dos pobres que resultou na constituição de periferias às margens de grandes centros como São Paulo (KOWARICK, 1979; FRUGOLI JR, 2000). Entretanto, as dinâmicas e sentidos de centro e periferia em cidades do interior são diferentes, tanto no que se refere aos significados quanto às territorialidades. A periferia como uma forma social urbana, que foi e está sendo produzida e apreendida processual e cotidianamente (ROSA, 2009) nos permite mobilizar o debate acerca da categoria para as dinâmicas sociais e configurações territoriais que se apresentam também nas cidades de médio e pequeno porte. Considerando a margem de Das e Poole (2008), elas se constituem de grupos compostos por visões de mundo e temporalidades históricas diferentes.

Com intensidade e potencialidade de interpretar, refletir e implicar o reposicionamento dos seus sentidos e significados sobre a experiência da periferia, a incorporação e a mobilização do hip-hop como conjunto de sentidos acontece em diferentes contextos, desde grandes metrópoles até cidades interioranas de pequeno porte. É importante lembrar que a disseminação das produções culturais e políticas do hip-hop

não se restringiram às periferias de grandes centros urbanos. Pesquisadores do Hip-Hop Studies, campo dedicado ao estudo da cultura hip-hop, vêm ressaltando as especificidades e similaridades de sua presença em diferentes países (SANTOS, 2019). É possível falar em um “*global imprint*”, ou seja, uma “marca global” do hip-hop nas últimas 4 décadas (MORGAN; BENNETT, 2011). No Brasil, a cidade de São Paulo é sempre citada como o epicentro do movimento (SILVA, 1998; SANTOS, 2011; MACEDO, 2016; BOTELHO, 2018) mas o hip-hop foi se enraizando também fora da capital do Estado (MATSUNAGA, 2006; ESTEVÃO, 2016) através da própria circulação dos indivíduos. No próprio discurso do hip-hop, as relações centro e margem se mostram de maneiras diversas: podendo ser segregação e circulação entre a periferia e o centro da cidade, fluxos entre periferias, conexões entre metrópoles e interior. Essas funções operam e são traçadas no tecido social, portanto é necessário analisar as configurações territoriais em que elas ganham seus sentidos.

No caso desta dissertação, ao partirmos da história específica da Casa do Hip-Hop de Piracicaba podemos observar os processos que atravessam as periferias urbanas nas últimas décadas e os deslocamentos do movimento hip-hop nacional. É a partir dessa trajetória que construo minha análise sobre o hip-hop enquanto uma narrativa da periferia e como suas transformações estético-políticas expressam e refletem as reconfigurações das periferias nas últimas décadas.

### **“Meu argumento é pobre, mas a missão é nobre”: Escolhas metodológicas**

Como muitos pesquisadores já vem ressaltando, o rap faz parte da trilha sonora que constrói e registra a história das periferias brasileiras, muitas vezes apresentando narrativas que encontramos na literatura acadêmica muitos anos depois (D’ANDREA, 2013). Além de antecipar essas questões, o hip-hop faz parte do processo de imaginação conceitual e produção de categorias que possibilitam que esses indivíduos orientem suas práticas e organizem suas experiências cotidianas (D’ANDREA, 2013; MACEDO, 2016; LIMA; SANTOS, 2017). Por isso essa pesquisa foi construída considerando os saberes dos meus interlocutores sob um estatuto de igualdade epistêmica (BERTELLI; FELTRAN, 2017). No intuito de compreender o modo como o hip-hop enquanto sistema

de pensamento se constitui, precisamos enxergar seu valor explicativo e analítico no que tange a reflexões, críticas e as narrativas de processos sociais trazidos nestas produções.

Na própria obra do Racionais Mc's, provavelmente o grupo de rap mais importante no rap nacional (BERTELLI, 2012), podemos traçar a trajetória das periferias de São Paulo mas também compreender como o movimento hip-hop brasileiro foi construindo seu sentido de *periferia* e suas respostas para a segregação e a violência urbana (CALDEIRA, 2004). O hip-hop emerge então como uma das narrativas que constrói sua própria forma social e estética ao interpretar, refletir e implicar o reposicionamento dos seus sentidos sobre a experiência da margem no espaço urbano a partir da década de 1980. Ele apresenta uma ciência do social que já trabalhava a partir da periferia como ponto de vista analítico para compreender as dinâmicas e conflitos urbanos contemporâneos (FELTRAN, 2017). Para além do valor social e do aspecto de resistência, o hip-hop e suas produções possuem um potencial artístico e um valor de inovação estética e tecnológica que deve ser considerado, como discutirei ao longo deste texto.

Nesta mesma perspectiva, importa destacar que a minha própria relação com o rap e o hip-hop no interior de São Paulo foi decisiva para a minha formação como sujeito e como pesquisadora deste tema. Dos CDs da Leci Brandão, do Reinaldo – o príncipe do pagode –, do Arlindo Cruz, do Zeca Pagodinho, do Grupo Sensação, que tocavam no rádio do salão da minha mãe. Dos dias de faxina em casa, com DVD “Kool & The Gang Live from House of Blues” (2001) na televisão, com os integrantes usando camisas brilhosas, de veludo e fazendo coreografias enquanto se apresentavam. No armário, aguardavam sua vez: “MTV Unplugged NYC” (1997) do Babyface e “Supernatural Live” (2000) do Santana. Até chegarem as batidas, o sample do Originais do Samba em “A fuga”, as rimas, a voz, as letras de “Seja como for” (1999), do Xis. Lembro de ensaiar inúmeras vezes até acertar o speed flow no começo de “Mun-Rá<sup>13</sup>”, de cantar junto “Rappin Hood sou eu, sujeito homem, se eu tô com o microfone é tudo no meu nome<sup>14</sup>” e de assistir os videoclipes do álbum “Guerreiro Guerreira<sup>15</sup>” na MTV. A música sempre esteve muito presente no meu cotidiano e no meu processo de compreensão e produção de significados do mundo social, e durante esta pesquisa não foi diferente.

---

<sup>13</sup> Música de Sabotage, do álbum “Uma Luz que Nunca Irá se Apagar” (2002).

<sup>14</sup> Trecho da música “É tudo no meu nome” de Rappin Hood, no álbum “Sujeito Homem” (2001).

<sup>15</sup> Álbum de Helião e Negra Li, de 2005.

Esta presença marcante fez com que eu tivesse a oportunidade de me aproximar, através de relações que minha família cultivava, do universo que se construía ao redor do samba e do rap no interior. A experiência de ver o mc Thomaz Cauzante no mesmo palco que receberia o mc paulista Kamaú - e minha grande referência - na Black June<sup>16</sup> de 2013 me inspirou a perseguir meu interesse pelo hip-hop na universidade, tentando compreender a fundo a força da conexão com o rap. É também neste evento, que me trouxe tantas inspirações e lampejos, que em 2015 estabeleço meu contato com Daniel Garnet e Peqnoh, dois mc's de Piracicaba, e por intermédio deles me aproximo da Casa do Hip-Hop. Estes encontros foram decisivos para que eu pudesse também me engajar mais na cena de Rio Claro, me aproximando de grupos e coletivos que movimentavam os elementos do grafite e do rap na cidade. Estar próxima do movimento hip-hop no interior de São Paulo me trouxe a possibilidade de pensar tanto na dimensão macro – da história do hip-hop no Brasil – quanto na dimensão micro – recuperando a trajetória da Casa do Hip-Hop de Piracicaba, como prisma – para abordar as clivagens e disputas políticas, estéticas e estilísticas do movimento.

Foi a partir dessa perspectiva que estruturei e conduzi minha pesquisa. A minha relação com a Casa do Hip-Hop e meus interlocutores começa em 2016, e desde então, segue se desenvolvendo para além de uma troca entre pesquisadora e “objeto” de pesquisa. Partilhas e diálogos sobre diversos temas, inclusive sobre meus próprios caminhos acadêmicos e de pesquisa, aconteceram mesmo fora de uma entrevista marcada ou conversa registrada, com interações curtas e informais, porém constantes e significativas.

O contato com meus interlocutores já estava estabelecido por conta da presença em campo durante a monografia, e inclusive já tinha outras entrevistas gravadas e transcritas com eles. Esse material foi revisitado, assim como os diários e as fotografias produzidas durante a pesquisa de campo de 2017. Somado a esses dados, um compilado de documentos e textos (planejamento de atividades, descrição de projetos, fichas de inscrição, atas de reunião, listas de contatos de alunos e voluntários) relacionados à Casa foi coletado durante a monografia, e também revisitado para este trabalho. Portanto, é importante registrar que a pesquisa e sistematização de materiais sobre a Casa do Hip-

---

<sup>16</sup> A Black June é hoje a maior festa junina black do Estado de São Paulo. É um evento gratuito, que acontece na rua, desde 1995. Apesar de conter elementos tradicionais da festa junina, o foco é a cultura negra.

Hop não é um trabalho que começou com o início do meu mestrado, em 2020, embora o início desta etapa tenha direcionado a observação e a análise dos dados, se atentando para questões específicas e procedimentos metodológicos direcionados para a questão de pesquisa desta dissertação, a saber, analisar as transformações das periferias em relação aos deslocamentos do hip-hop olhando para uma experiência do interior.

Por conta da pandemia do COVID-19, a observação presencial do dia-a-dia da Casa do Hip-Hop, como planejada inicialmente, não foi possível. Nesse período, entre Março de 2020 e Maio de 2021, o cronograma de atividades do espaço foi interrompido. Como alternativa, neste primeiro momento de reorganização da pesquisa, optei por cinco frentes de coletas de dados: 1) levantamento de documentos e mapas que recontassem a história do processo de urbanização da cidade de Piracicaba, com foco na região Sudoeste da cidade; 2) levantamento de documentos sobre a história da Casa do Hip-Hop de Piracicaba; 3) acompanhamento e sistematização do conteúdo dos perfis da Casa no Instagram e no Facebook e do site da Casa do Hip-Hop de Piracicaba no período de Dezembro/2020 a Fevereiro/2021; 4) condução de entrevistas semiestruturadas com seus integrantes e parceiros (majoritariamente em formato remoto, sendo apenas uma realizada presencialmente); 5) levantamento e análise de músicas de referências citadas pelos interlocutores e de artistas do rap piracicabano.

A primeira frente, a análise de documentos e mapas, foi desenvolvida entre os meses de dezembro de 2020 a fevereiro de 2021. Foram levantados 14 documentos com mapas, relatórios e indicadores sobre a história de Piracicaba e seu contexto socioeconômico, assim como informações sobre o bairro Paulicéia e a região Sudoeste da cidade. Foram acessados o portal do IBGE<sup>17</sup>, os materiais e mapas do Instituto de Pesquisas e Planejamento de Piracicaba (IPPLAP)<sup>18</sup>, o conteúdo do Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba (IHGP)<sup>19</sup>, o material presente no site *A Província* sobre a Paulicéia e foi realizada de maneira remota a Rota Afro Caipira<sup>20</sup>.

Também entre dezembro de 2020 e fevereiro de 2021 acompanhei e sistematizei o conteúdo das redes sociais da Casa, como detalharei no capítulo 3. No Instagram, tanto

---

<sup>17</sup> <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/piracicaba/panorama>.

<sup>18</sup> <https://ipplap.com.br/site/>.

<sup>19</sup> <https://www.ihgp.org.br/>.

<sup>20</sup> <https://www.bandoexperienciasguiadas.com.br/post/rota-afro-caipira>.



as fotos postadas quanto as legendas e a localização de cada publicação foram consideradas, pensando nos termos e categorias utilizadas. No Facebook, o foco foram os eventos criados e compartilhados pela página da Casa. No site da Casa, foram analisados vídeos de divulgação de projetos, a descrição de aulas e oficinas, e também documentos como o estatuto da Casa do Hip-Hop. Além disso, foram acompanhados os perfis no Instagram dos meus principais interlocutores, assim como três outros perfis que produzem conteúdo relacionado à Casa, sendo: a página “Base Dois<sup>21</sup>”, do grafiteiro Thiago Morais e integrante da Casa; as páginas “SkatePlaza Base Dois<sup>22</sup>” e “Dxcarrego<sup>23</sup>”, administradas por integrantes e voluntários da Casa, que produzem conteúdos sobre a pista de skate da Paulicéia e sobre atividades do espaço. Além da coleta de dados relacionada às postagens, também interagi através de mensagens nas redes sociais com membros da Casa e participei de atividades remotas da Casa do Hip-Hop, como “lives<sup>24</sup>”, rodas de conversa<sup>25</sup> e debates<sup>26</sup>, o que foi essencial para ajudar a fortalecer o vínculo com meus interlocutores.

De uma maneira singular, a pandemia do COVID-19 me afastou do espaço da Casa do Hip-Hop e da Paulicéia, mas ao mesmo tempo, trouxe à tona dados de campo e questões essenciais para o desenvolvimento da pesquisa. A presença da Casa e de seus integrantes nas redes sociais se tornou muito intensa, diferente do que ocorria anteriormente. A produção de vídeos, textos e fotografias que apresentassem a realidade das periferias de Piracicaba se tornou central no Instagram da Casa. O site passou por uma reformulação visual, com uma identidade estética mais ligada às letras de grafite, e foi alimentado com informações sobre aulas, oficinas, projetos e parcerias recentes da organização. Também nos perfis pessoais de integrantes da Casa, de frequentadores do espaço e de novos voluntários o compartilhamento das ações cotidianas nas *comunidades* e a divulgação de campanhas de arrecadação de itens básicos (alimentos, produtos de higiene, roupas) para as famílias em situação vulnerável se intensificou. A parceria da

---

<sup>21</sup> [https://www.instagram.com/base\\_dois/](https://www.instagram.com/base_dois/).

<sup>22</sup> <https://www.instagram.com/skateplaza.basedois/>.

<sup>23</sup> <https://www.instagram.com/dxcarrego/>.

<sup>24</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=sPeKdyMxW\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=sPeKdyMxW_g),

[https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=560992338208334](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=560992338208334),

[https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=350355869635308](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=350355869635308)

[https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=743784129664000](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=743784129664000).

<sup>25</sup> [https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=1018666852248634](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=1018666852248634)

[https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=604997007367154](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=604997007367154).

<sup>26</sup> [https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=725548238369527](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=725548238369527)

<https://www.facebook.com/watch/?v=678344233146658>.

Casa com fotógrafos da cidade e com uma equipe específica para cuidar de suas redes sociais foi essencial para a produção desse material.

A quarta frente de coleta de dados foi a realização de entrevistas com meus principais interlocutores. Entre os meses de março e maio de 2021, realizei 8 entrevistas com 5 interlocutores através da plataforma Google Meet, sendo que 6 delas foram gravadas e transcritas integralmente, enquanto outras duas foram registradas em anotações. Em cada uma das entrevistas fiz registros em diário de campo afim de registrar impressões, questões, dúvidas e insights. A seleção dos entrevistados foi feita a partir de sua conexão com a Casa: inicialmente, meu objetivo era conversar com integrantes, parceiros, voluntários e frequentadores do espaço. No entanto, a dificuldade de acesso e de comunicação com a maioria dos meus possíveis interlocutores fez com que o número de entrevistas diminuísse drasticamente.

Apesar de terem sido atravessadas pelos obstáculos e impossibilidades da pandemia do covid-19, as entrevistas tiveram papel central na construção da dissertação. Tendo como principais interlocutores o atual presidente, Ubirajara Sabino, e o coordenador de esportes, Adilson Moraes, tive o privilégio de aprender sobre como a história do bairro Paulicéia, da Casa e suas trajetórias pessoais estão intrinsecamente conectadas. Além disso, interlocutores como Igor Serra, Jaqueline Altomani, Daniel Garnet e Julia Madeira foram imprescindíveis para a complementação dos relatos e histórias sobre a Casa. Igor, que participou dos dois grupos embrionários que criaram a Casa, também fez parte de sua gestão até o ano de 2015. Ex-morador do Bairro Verde (ao lado da Paulicéia), é hoje integrante do grupo que organiza a Batalha Central (BC). Assim como Igor, Jaqueline Altomani é integrante da organização da BC. Criada no extremo sul de Piracicaba, Jaqueline participou ativamente das atividades da Casa durante o período de 2009-2015. Altomani também é pesquisadora - tendo produzido uma dissertação sobre rappers como intelectuais orgânicos -, produtora cultural e jornalista. Ao longo de sua trajetória, ela produziu diferentes materiais sobre o hip-hop, sobre a cena de Piracicaba e sobre as periferias da cidade<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> A produção de Jaqueline, que conta com textos, fotografias e um documentário, foi levantada como documento durante a pesquisa de campo. Além disso, as trocas sobre o papel da universidade, a presença do hip-hop na academia e nossas próprias trajetórias como pesquisadoras foram fortalecedoras das reflexões deste trabalho.

Daniel Garnet é um dos fundadores da Batalha Central. Sua carreira como mc conta com a dupla com Peqnoh e seu trabalho solo. Além disso, Daniel também possui pesquisas e artigos publicados sobre o rap e o hip-hop enquanto instrumentos pedagógicos. Por fim, Julia Madeira é parceira e voluntária na Casa do Hip-Hop de Piracicaba. Madeira é a guia responsável pela Rota Afro Caipira, que trata dos pontos históricos para a comunidade negra na cidade de Piracicaba. Além de sua pesquisa com a Rota, Julia contribuiu ativamente com a produção de conteúdo da Casa durante a pandemia, além de estar à frente da articulação do projeto da Horta Comunitária da Casa.

Simultaneamente às entrevistas, realizei a análise das músicas e o levantamento e audição das músicas de cena rap de Piracicaba. Como uma das maneiras de me aproximar do campo empírico, selecionei artistas da cidade de Piracicaba<sup>28</sup> para serem ouvidos diariamente. Nas entrevistas que realizei e nas redes sociais era comum que meus interlocutores citassem grupos ou artistas tidos como referências na cidade e na região. Essas produções também entraram como uma trilha sonora que contribuiu para a compreensão de relatos e contextos, contando com artistas e grupos considerados consolidados no rap nacional<sup>29</sup>. Nesse processo de escuta das músicas, foram produzidos diários de campo compostos por três dimensões: uma descrição das atividades do dia, comentários de possíveis caminhos inspirados pelos materiais e uma parte dedicada aos insights que surgiam ao ouvir rap. Além disso, com o desenvolvimento da pesquisa e análise do material após a qualificação, iniciei o processo de ouvir novamente raps de diferentes períodos cronológicos para fazer uma seleção que abordasse o novo horizonte analítico de fundo da dissertação: as transformações do hip-hop nacional e como isso está relacionado às transformações das periferias. Muitos deles são parte das playlists indicadas no início dos capítulos e seções, sendo alguns retomados na primeira parte do texto.

A opção por tal modo registro está relacionada com a música ser entendida aqui como uma forma de registro da história, e muitas vezes são os primeiros registros escritos

---

<sup>28</sup> Foram escutados Daniel Garnet & Peqnoh, Ras, Gordão, Filipe Gang, Coletivo Noiz por Noiz, Fractal, Zona9meia e MC Gab. A seleção foi feita com base nos artistas próximos da Casa do Hip-Hop e de meus interlocutores.

<sup>29</sup> Os principais citados pelos meus interlocutores foram Racionais MC's, DMN, Thaíde & DJ Hum, Consciência Humana, Sistema Negro, GOG, MV Bill, Sabotage, Kamau, Criolo e Emicida, uma concentração de artistas paulistanos pautada pela relação que foi construída entre meus interlocutores e o hip-hop de São Paulo. Além disso, minha própria seleção de artistas foi incluída nas sugestões das playlists.

das narrativas das periferias urbanas. O rap, não só registra, mas constrói sua própria versão discursiva e estética de fenômenos que só aparecem na literatura acadêmica sobre periferias anos depois. Isso porque a música tem um outro ritmo de produção, e outro um espaço também, pois ocupa um lugar no cotidiano das pessoas. Apesar de já fazerem parte do meu cotidiano, como ouvinte e frequentadora de espaços relacionados ao rap e ao hip-hop, trabalhar essas referências musicais em conjunto com outros dados passou a ocupar um lugar importante nas minhas reflexões.

De fato, colocar a música no centro da análise é um exercício que venho desenvolvendo ao longo desses quase 3 anos de trabalho no “Às Margens da Cidade”<sup>30</sup>, programa na rádio UFSCar produzido pelo integrante do NaMargem – Núcleo de Pesquisas Urbanas<sup>31</sup> como um projeto de extensão. Apesar de não focar na análise das músicas, ao longo dessa experiência fui aprendendo e amadurecendo uma perspectiva de construir meu argumento considerando o valor sociológico dessas produções. Analisar as reflexões, as críticas e as narrativas de processos sociais que aparecem dentro do rap é pensar o hip-hop como um espaço de produção. Produção de discursos que se materializam nas práticas e ações sociais, de epistemes que circulam no cotidiano não somente como resposta, mas também agenciando e propondo novos caminhos para as periferias e para a cidade.

Compreender o significado da composição do som do rap, a organização dos ritmos e sonoridades que produzem sua narrativa artística e política diz tanto quanto a letra ou a voz do MC. As informações transmitidas pelo ritmo não estão separadas do processo vivo do sujeito. O som também é um documento a ser lido, e a música é um discurso no tempo que tem forma, agenda e tema. A partir das músicas citadas, podemos compreender a importância do rap na construção da narrativa política da periferia. A estética do hip-hop traz num primeiro momento conceitos que são carregados pelo som, e não ficam necessariamente explícitos: para reconhecer, é preciso ser conhecedor dessa história também: a história da periferia, de seus moradores, da população negra. A mobilização desses referenciais aparece no material empírico do campo.

---

<sup>30</sup> Os programas ficam disponíveis no formato de podcast em <https://www.radio.ufscar.br/podcastfilter/as-margens-da-cidade/>.

<sup>31</sup> Grupo de pesquisa ao qual faço parte desde 2019, mais informações em <http://namargem.ufscar.br/>.

Assim, ao longo deste trabalho, a bibliografia acadêmica se encontra com produções musicais importantes do rap nacional, costurando a relação entre estética e política presente na trajetória da Casa do Hip-Hop de Piracicaba, colocada aqui como um prisma para a história do próprio movimento hip-hop no Brasil. O esforço é me debruçar sobre o material empírico para fazer uma reconstrução da trajetória da Casa do Hip-Hop de Piracicaba analisando as inflexões nas balizas do movimento que ultrapassam este caso específico.

\*\*\*

A organização desta dissertação tem como questão analítica a história e os deslocamentos do movimento Hip Hop, especialmente no Brasil, vistos a partir da experiência da Casa do hip Hop de Piracicaba. Portanto, cada capítulo trata de um momento do movimento, apresentada e analisada a partir i) das produções acadêmicas sobre o momento; ii) dos raps do período; e iii) das memórias de meus interlocutores. Por isso, para cada momento da história do hip-hop no Brasil, indico uma playlist. A seleção foi feita de acordo com as referências de meus interlocutores, e também influenciada pelo meu próprio acervo musical. Quando escutamos uma composição de rap, é necessário compreender que a conexão entre rima e batida não é apenas utilitária, e sim fazem parte de uma mesma composição poética que não pode ser separada (BOTELHO, 2018). O ritmo seria talvez a característica mais perceptível quando falamos de rap, no entanto é a menos material, e por isso muitas vezes pode passar despercebida num trabalho escrito. No entanto, essa é uma marca da arquitetura do rap enquanto música, e não pode ser ignorada quando discutimos a relação entre estética e política dentro dessas produções musicais. A seleção de faixas feita aqui é um convite para que o leitor possa identificar e sentir as inflexões e as mudanças políticas e estéticas do hip-hop ao longo do tempo.

O primeiro capítulo é intitulado “EU ERA SÓ UM MOLEQUE, SÓ PENSAVA EM DANÇAR, CABELO BLACK E TÊNIS ALL STAR”, em referência à música “Fórmula Mágica da Paz<sup>32</sup>” do Racionais Mc’s. Produzida por Mano Brown, integrante do grupo, a faixa foi criada em cima da base de “Attitudes” (1977) do grupo de soul estadunidense The Bar-Kays. A frase escolhida remete à década de 1980, quando Brown era um jovem adolescente que frequentava os bailes blacks, relato muito próximo ao de

---

<sup>32</sup> Faixa 11 do álbum “Sobrevivendo no Inferno” (1997).

meus interlocutores mais velhos de Piracicaba ao narrarem sobre suas primeiras aproximações com o hip-hop neste mesmo período. Envolvendo o panorama em que o hip-hop surge, recupero suas origens nos EUA, assim como a história do movimento na cidade de São Paulo, para compreender as influências que isso trouxe para Bira e Igor - atores centrais para a articulação em torno do hip-hop na Paulicéia, sendo hoje presidente da Casa e integrante do coletivo da Batalha Central, respectivamente. Com esse quadro de fundo, sigo construindo a conexão entre meu campo empírico e o campo analítico, explorando a rentabilidade de cruzar a literatura da Sociologia Urbana e dos Hip Hop Studies para alinhavar as dinâmicas que transformam o rap em uma música nacional, com narrativas pautadas nas experiências das periferias no Brasil. Em seguida, mergulho nos relatos de meus interlocutores e nos dados coletados para recuperar o início da organização que resultaria na Casa do Hip-Hop de Piracicaba

O segundo capítulo é intitulado “O RAP É COMPROMISSO”, em referência à segunda faixa do álbum de mesmo nome lançado em 2000 por Sabotage. Com participação de Negra Li e produção do grupo RZO, o álbum sai pelo selo Cosa Nostra do grupo Racionais Mc’s. Sabotage se torna uma figura ímpar dentro do rap nacional ao contar sua própria trajetória de “saída” do crime para fazer rap. Seguindo os relatos de meus interlocutores, trago o processo de institucionalização do movimento hip-hop em Piracicaba através da inauguração da Casa do Hip-Hop. Com isso, surgem novas relações, tensões e práticas no bairro da Paulicéia.

O terceiro e último capítulo, é intitulado “REPRESSÃO NÃO ME FEZ O VILÃO, FEZ O POETA”, em referência ao trecho de Rincon Sapiência na faixa “Porque eu rimo”, presente no álbum “Non Ducor Duco” (2008) de Kamau. Nele, trato da inserção da prática do skate, a construção da Skate Plaza Base Dois e a pandemia do Covid-19. Com estes três momentos, discuto as práticas de meus interlocutores que interferiram na configuração do bairro da Paulicéia, pensando como as ressignificações e mudanças estilísticas, estéticas e políticas do movimento hip-hop no Brasil estão relacionadas às práticas cotidianas de meus interlocutores na Casa do Hip-Hop na atualidade.

## CAPÍTULO 1 – “EU ERA SÓ UM MOLEQUE, SÓ PENSAVA EM DANÇAR, CABELO BLACK E TÊNIS ALL STAR”

Este capítulo pretende abordar o período entre o início da década de 1980 até o ano de 1999. Neste intervalo, abordo um pouco da história do bairro Paulicéia e sua conexão com a cultura negra de Piracicaba, a fim de refletir sobre os relatos de meus interlocutores sobre o bairro e os bailes blacks piracicabanos na década de 1980. Este movimento inicial é essencial para compreender o processo pelo qual o hip-hop e seus elementos chegam na vida de meus interlocutores, com fortes influências da cultura que vinha dos EUA (seção 1.1, 1980-1992). Em seguida, demonstro como o rap foi se tornando o hino nacional das periferias nos primeiros anos da década 1990 com narrativas originais sobre o Brasil, analisando também os relatos sobre o Projeto Ópera Rap (seção 1.2, 1993-1996). A partir da metade da década, o hip-hop intensifica o trabalho com os elementos articulados, visando a formação de um movimento social e político das periferias brasileiras (seção 1.3, 1997-1999).

### 1.1 “Era um barraco sim, mas meu castelo era Funk”: a Paulicéia, a ‘cultura preta brasileira’<sup>33</sup> e o hip-hop

*“Na busca da identidade absolvida e pertencimento, eu também busquei na América (A Torre) o Caminho da nossa Liberdade através do Funk de todas as eras!” (BROWN<sup>34</sup>)*

#### Playlist sugerida para a seção:

*Sugarhill Gang – Rapper’s Delight (1980)*

*Grandmaster Flash & The Furious Five – The Message (1982)*

*Public Enemy - Prophets of Rage (1988)*

*Thaide e DJ Hum – Corpo Fechado (1988)*

*Thaide e DJ Hum - Homens de Lei (1988)*

*MC Jack – Centro da Cidade (1988)*

*Racionais Mc’s - Pânico na Zona Sul (1989)*

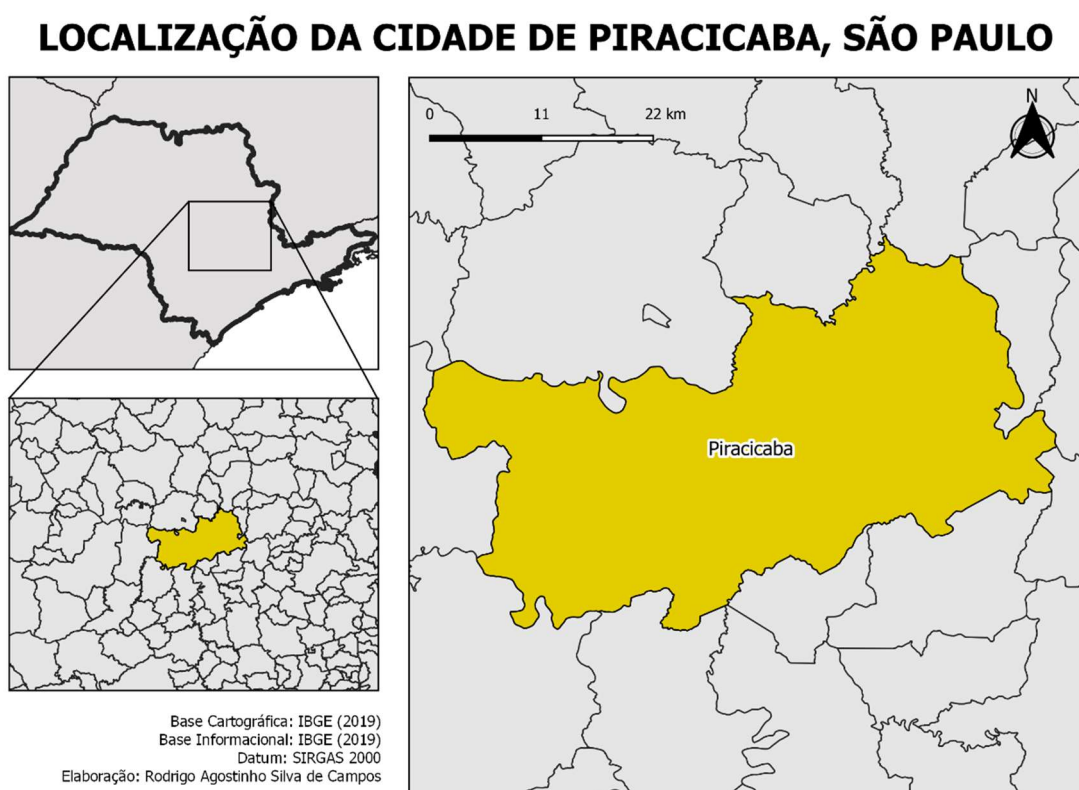
---

<sup>33</sup> Igor Serra, um de meus principais interlocutores, em entrevista (2021).

<sup>34</sup> Legenda escrita pelo Mano Brown em homenagem à Gerson King Combo, no dia de seu falecimento em 2020.

A história do bairro Paulicéia como um dos principais núcleos de movimentação da cultura negra na cidade foi essencial para a formação da Casa do Hip-Hop como ponto importante de produção e articulação da cultura e da política do hip-hop dentro da cidade. Piracicaba está localizada no interior do Estado de São Paulo (ver mapa 2, abaixo) e possui cerca de 400 mil habitantes, considerada uma cidade de porte médio. A trajetória de desenvolvimento de Piracicaba se inicia no século XVIII, com a presença de um complexo agroindustrial canavieiro e o cultivo do café. Foi uma das primeiras cidades do Brasil a se industrializar, ainda com a economia pautada pelo ciclo da cana-de-açúcar, e desenvolveu um dos principais centros industriais da região com base na produção sucroalcooleira.

Mapa 2: Localização da cidade de Piracicaba (SP).



Fonte: Elaboração de Rodrigo Agostinho Silva de Campos.

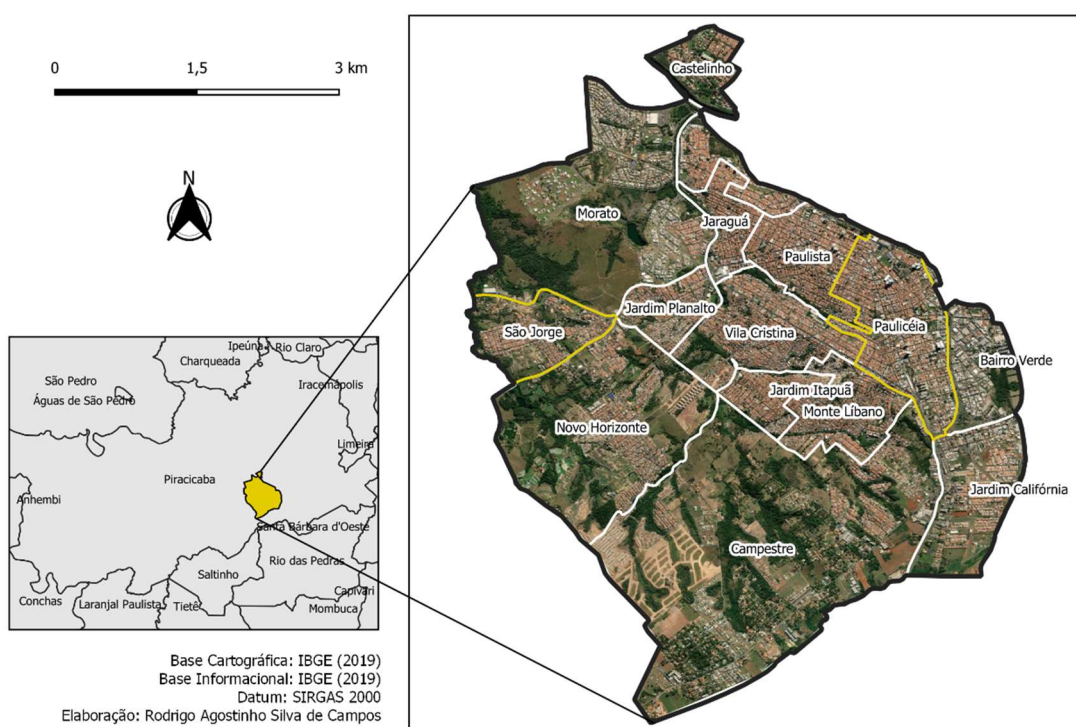
Outro fator que pauta a formação do espaço urbano da cidade é o fato de Piracicaba ter recebido os primeiros escravizados por volta de 1730 e ter sido um dos polos escravocratas no interior paulista, chegando a ser o terceiro município com maior número de escravizados em 1887. Com a ocupação do território da cidade inicialmente



pautada pelo Rio Piracicaba, a industrialização da produção da cana-de-açúcar no início do século 20 começou a expulsar os trabalhadores rurais do campo e a cidade começa a se expandir, partindo de um núcleo central em volta da “ferradura” do rio para a região sul. Essa população é que começa a ocupar a região Sudoeste da cidade a partir da década de 1940, formando bairros majoritariamente negros como a Paulicéia, onde fica a Casa do Hip-Hop.

Mapa 3: Bairros da Região Sudoeste de Piracicaba.

### ÁREA DE ESTUDO: REGIÃO SUDOESTE DE PIRACICABA, SÃO PAULO



Fonte: Elaboração de Rodrigo Agostinho Silva de Campos.

A ocupação urbana no bairro Paulicéia ocorre entre as décadas de 1940 e 1960, quando surgem loteamentos na região para acomodar os trabalhadores, que por conta do histórico da cidade eram em sua maioria negros. Devido à composição do bairro, práticas como a capoeira, o tambu<sup>35</sup> e o samba de lenço<sup>36</sup> sempre estiveram presentes nessa região, que também se destacava na cidade com a presença do movimento negro, de acordo com

<sup>35</sup> Batuque no tambu, uma espécie de tambor, é uma tradição de origem africana e celebrada na cultura negra do interior de São Paulo.

<sup>36</sup> Também de origem africana, é uma prática em que os participantes realizam coreografias com lenços ao som do samba, comum no interior de São Paulo.

Bira e Igor Serra, dois de meus principais interlocutores. Igor conta que nasceu em São Paulo mas viajava para Piracicaba para visitar seus avós que moravam nessa região:

Porque tudo começa, começou ali né. O Bairro Verde [que fica do lado Sudeste da Paulicéia, como vimos no Mapa 1] e a Paulicéia, eles já vêm de cultura negra né... [...] na década de 1980, eu morava em São Paulo, mas quando vinha pra cá na casa dos meus avós ali no Bairro Verde, você parecia que tava numa mini África. A pretada tava ali. Tanto é que depois de um tempo você percebia que uma das frases preconceituosas que tinham aqui na cidade era falar que você era "negrinho da Paulicéia". Porque era a pretada que tava na Paulicéia, lá na Paulicéia e na Vila África, no Independência. (Igor Serra, em entrevista concedida em 2021)

A Paulicéia enquanto um centro de cultura negra na periferia de Piracicaba foi construída através da presença do samba e, posteriormente, dos bailes black. Igor conta que "Piracicaba tinha um dos melhores bailes black do Estado de SP", baile realizado na "Sociedade Beneficente 13 de Maio"<sup>37</sup>. Santos (2011, p. 93) explica que:

Partindo de São Paulo, as informações sobre a música negra eram difundidas rapidamente pelo interior do Estado através dos Clubes Negros, os quais formavam os corredores negros, onde eram trocadas informações sobre a música e referências negras. Aqui identificamos dois tipos de *circuito*, o dos bailes black e o *circuito* dos Clubes Negros, explico: de São Paulo para a região central e norte do interior encontramos Clubes Negros que se ligam até a ponta do estado (exemplo: São Paulo –Jundiaí –Campinas –Americana –Limeira –Rio Claro –Piracicaba –São Carlos –Bauru –Araraquara –Franca) [...].

Os bailes blacks foram catalisadores da musicalidade negra estadunidense no Brasil, o que contribuiu também com a chegada do hip-hop no país. Artistas como James Brown se tornaram ícones, não apenas em seu país de origem, os Estados Unidos, mas também em terras brasileiras, por trazer novidades estéticas e musicais na black music, através da originalidade do funk. Essa originalidade não estava ligada apenas à dimensão da construção sonora, nem somente ao conteúdo de suas letras – “i’m black and i’m proud”, é um exemplo<sup>38</sup>. O estilo das roupas e cabelos também produziu um impacto político para a valorização da identidade negra<sup>39</sup>. Como Gilroy (2001) argumenta, as práticas culturais afro-americanas fornecem uma linguagem política para a esfera pública da vida social da comunidade negra. Ainda segundo o autor, essa memória coletiva se

---

<sup>37</sup> Clube social destinado à comunidade negra piracicabana, fundado em 1901. Foi reconhecido em 2003 como patrimônio histórico e cultural pela Prefeitura Municipal de Piracicaba. Mais em <https://www.geledes.org.br/respeitabilidade-tambem-e-de-luta-uma-historia-da-sociedade-beneficente-13-de-maio-de-piracicaba/> e <http://www.ipatrimonio.org/piracicaba-sede-da-sociedade-beneficente-13-de-maio/>.

<sup>38</sup> Trecho da música “Say it loud – I’m Black and I’m Proud”, de James Brown, lançada em 1968.

<sup>39</sup> João Batista de Jesus Félix aborda esse tema em sua dissertação de mestrado, intitulada "Chic Show e Zimbábue e a Construção da Identidade nos Bailes Black Paulistanos". Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tdc-08072010-135922/pt-br.php> (acesso em 14/04/2022).

torna audível por meio da música, e isso nos ajuda a compreender o papel central que a música pode ocupar na fundação das experiências modernas de diferenciação. De acordo com Santos (2011, p. 97) é também a partir dos bailes black que as práticas e elementos do hip-hop chegaram à estes jovens, que “difundiam o Hip Hop pelas suas comunidades e acabavam formando organizações locais”.

A faixa “Eu Sô Função<sup>40</sup>”, de Dexter, DiFunção e Mano Brown, apesar de ter sido lançada no início dos anos 2000, se refere à periferia de São Paulo na década de 1980, momento em que o hip-hop começa a aparecer no Brasil. Até então, a novidade estética que incorporava tensões e conflitos sociais por conta de sua história, ainda não era trabalhada dentro das periferias enquanto um movimento propriamente político. A elaboração de uma narrativa baseada na experiência de vida do próprio MC conecta sua trajetória com a de outros jovens de sua geração, como Mano Brown, que nasceram e vivenciaram a periferia de São Paulo durante o surgimento do hip-hop.

Percebemos como as disputas e tensões sociais presentes no Brasil na década de 1980 atravessaram a formação de grupos de jovens de periferias neste momento. Nesta música, “Eu Sô Função”, é possível visualizar três mc’s diferentes narrando sua juventude na periferia de São Paulo e a descoberta da música negra estadunidense. Fica claro também na percepção sonora, ao construir o ritmo do “balanço” – a ideia de uma base de funk que foi produzida por Mano Brown – a narrativa de uma experiência brasileira que se cruza na música com as referências estéticas da música negra dos EUA. Na primeira parte da música, o rapper Função dita o ritmo e descreve a estética do indivíduo que é “função”:

Estilo original de bombeta branca e vinho/Ando gingando e com os braços pra trás/Só falo na gíria e pros bico é demais/Forgado, afronto os gambê, sou polêmico/Na favela, o meu diploma acadêmico/De tênis All Star, de cabelo black/Meu beck, a caixa, o Bumbo e o Clap/Cresci ali envolvidão com a função/Na sola do pé bate o meu coração (“Eu Sô Função”, 2005)

Em seguida, DiFunção constrói um verso dizendo que “*nós somos negros não importa o que haja/o ritmo é nosso trazidos de lá/das ruas de terra sem luzes e pá/o fascínio não morre ele só começo/das festa de preto que os boy não colou*”. Quando ele

---

<sup>40</sup> Faixa 10 do álbum “Exilado sim, preso não” (2005) do rapper Dexter. Contém participação de DiFunção e Mano Brown, que foi o responsável pela produção da faixa. Assim como em “Fórmula Mágica da Paz”, a base é da canção “Attitudes” (1977) do grupo de soul The Bar-Kays. Ouça em [https://www.youtube.com/watch?v=LsMIj7N\\_T\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=LsMIj7N_T_Y).

diz “trazidos de lá”, o rapper se refere tanto à periferia de São Paulo, naquela época com “*as ruas de terra sem luzes e pá*”, como também ao ritmo da música black vinda dos Estado Unidos e que embala sua narrativa e as “ *festa de preto*”. Ao descrever a vestimenta, trejeitos e práticas do indivíduo no trecho destacado, Função posiciona esse sujeito dentro das disputas políticas antes mesmo de afirmar que seu “*rap é do gueto e não é pros embalo*”.

Na segunda parte da faixa, Dexter também rima sobre ser um jovem negro na década de 1980 periferia de São Paulo que se identifica com a ideia de um pertencimento às culturas e tradições negras ancestrais. O rapper se apresenta já atestando:

muito amor muito amor, pelo som pela cor/a herança ta no sangue louvado seja meu senhor/ que me quis descendente de raiz/preto, função, sou sim, sou feliz/favelado legítimo escravo do ritmo/dos becos e vielas eu sou amigo íntimo/Dexter um filho da música negra/Exilado sim, preso não, com certeza/o rap me ensinou a ser quem eu sou/e honrar minha raça pelo preço que for/dos vida loka da história eu sou um a mais (“Eu Sô Função”, 2005)

Nascido no início da década de 1970 na periferia de São Paulo, Dexter fala sobre o momento de identificação com o funk e o processo de ressignificação de sua própria identidade como homem negro no Brasil:

no gueto jaz, o inofensivo morreu/pela magia do funk renasceu o plebeu/aí fudeu, o monstro cresceu se criô, hô/agora já era, é lamentável doutor/a guerra já não é tão mais fria assim/sô pelos função e a função é por mim (“Eu Sô Função”, 2005)

No caso de Mano Brown, a terceira parte da música descreve parte da infância e adolescência, que é também recuperada pelo rapper em outras faixas. Ele conta que era:

Menino bom, mas pobre, feio, fraco, infeliz, só/Se sentindo o pior, vários monstro ao meu redor/Com tambor de gás fiz mais cinquenta em jejum/Ódio do mundo eu vi em todo filme do Platoon/No café o açúcar com limão no abacate/Putá, a melhor blusa suja de Colgate/Se ser preto é assim, ir pra escola pra quê?/Se o meu instinto é ruim e eu não consigo aprender/Esfregando calças velhas, eu fiz as listras do tanque/Era um barraco sim, mas meu castelo era funk (“Eu Sô Função”, 2005)

No entanto, após a descoberta da música negra e dos bailes black, ele já não se sente sozinho. O sou e o funk iniciam a ressignificação do que era colocado como representação do jovem negro. Mano Brown relembra:

Eis que um belo dia alguém mostrou pra mim/Uma reunião tribal, James Brown e Al Green/uau, Sex Machine, o orgulho brotou/poder para o povo preto, que estale os tambor/Veio as camisas de ciclistas, calça Lee, fivelão/Tênis Fire White uou uou ladrão/Às seis mil ano até pra plantar/Os pretos dança todo mundo igual sem errar/Agradecendo aos céus pelas chuvas que cai/Santo Deus me fez funk, obrigado meu pai (“Eu Sô Função”, 2005)

O ‘função’ se encaixa em um intervalo de tempo entre uma geração que frequentava os bailes blacks de gala e outra que já estaria totalmente inserida na cultura hip-hop, caracterizando os que nascem durante a década de 1970. Quando Dexter, DiFunção e Mano Brown reivindicam o pertencimento ao funk e às tradições musicais negras, estão relatando uma experiência individual, mas que também tem seus sentidos coletivos, como é possível perceber ao retomarmos as experiências estéticas do bairro Paulicéia, no interior de São Paulo, no mesmo período.

Pelos relatos de meus interlocutores, podemos traçar além das semelhanças uma linha processual entre o que acontecia nos Estados Unidos, na cidade de São Paulo e em Piracicaba. Bira, que nasceu em 1979, e Igor, de 1980, fazem parte de uma geração quase uma década mais nova que Mano Brown e Dexter. Mas foram de uma geração que também teve contato com os bailes e com o hip-hop como práticas presentes em seus territórios. Isso porque, diferente de São Paulo, onde a chegada das referências do Hip-hop aconteceu de modo mais intenso nos anos 1980, em Piracicaba e em boa parte do interior isso se deu nos anos 1990. Igor conta que “James Brown tocava muito naquela época [entre 1990 e 1993] nos bailes né, e aquelas lentas, aquela musiquinha que o pessoal dançava mais coladinho, o pessoal gostava muito disso, que era Marvin Gaye, The Commodores, Al Green”.

Nos Estados Unidos, o hip-hop já estava se desenvolvendo há pelo menos uma década, e inclusive já havia passado por algumas inflexões. Desde o primeiro registro de estúdio com o hit festivo e comercial “Rapper’s Delight<sup>41</sup>” (1980), as denúncias das mazelas urbanas na faixa “The Message<sup>42</sup>” (1982), a estreia do rap combativo com “Run-D.M.C<sup>43</sup>” (1984), a inovadora musicalidade de “Planet Rock<sup>44</sup>” (1986) e o politicamente posicionado “It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back<sup>45</sup>” (1988), o rap estadunidense tomou diferentes formas até chegar em solo brasileiro. A cultura hip-hop chega por aqui, assim como em outros países, principalmente a partir da inserção do elemento da dança - o break -, em filmes e videoclipes estadunidenses no início dos anos 1980. A experiência visual de ver na tela um b-boy dançando ao ritmo das batidas do rap

---

<sup>41</sup> Faixa do Sugarhill Gang.

<sup>42</sup> Faixa do Grandmaster Flash & The Furious Five.

<sup>43</sup> Álbum do grupo Run-DMC.

<sup>44</sup> Álbum do Afrika Bambaataa & Soulsonic Force.

<sup>45</sup> Álbum do grupo Public Enemy.

tem grande impacto nos jovens brasileiros que começam a “imitar” a dança. Bira, hoje presidente da Casa do Hip-Hop, foi criado na Paulicéia, em Piracicaba, desde sua infância. Ele conta que

a gente tinha um grupo na época [entre 1989 e 1990] que chamava “Explosão Júnior” né, que era um grupo, era uma crew [grupo] de dança, entendeu, tinha uma crew dos adultos a gente era o mirim dos adultos entendeu? Então a gente era o “Explosão Júnior” e a questão da black music, do movimento black já tinha, a gente já tava inserido por causa de onde a gente tava.

Enquanto o break abre os primeiros caminhos em direção ao hip-hop para a juventude piracicabana, os jovens da periferia de São Paulo fixam no centro da cidade um dos primeiros pontos de referência do movimento no país, a São Bento, também através do elemento da dança.

Imagem 3: Thaíde, Nino Brown e outros na Estação São Bento (provavelmente entre 1985 e 1987).



Fonte: “Pergunte a Quem conhece” (2004) de César Alves.

Por ser considerada um núcleo fundador do movimento hip-hop brasileiro, a São Bento é amplamente abordada em diversos trabalhos sobre rap e hip-hop no Brasil (SILVA, 1998; FELIX, 2005; GOMES, 2008)<sup>46</sup>. De acordo com Botelho (2018, p. 9)

<sup>46</sup> Ver também BOTELHO, Guilherme. Nos Tempos da São Bento. São Paulo: Suatitudo, 2010. DVD. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=z8FtIypGeVs>.



Jovens admiradores da cultura Hip Hop moradores da Grande São Paulo e dos bairros localizados nas periferias da cidade, a partir da segunda metade da década de 1980, passam a se encontrar na estação São Bento do Metrô aos sábados à tarde. O intuito dessas reuniões era trocar as mais variadas informações, como passos de dança, fotos e traços de grafite; recortes de jornais, revistas, composições musicais próprias e traduções de letras de Rap estadunidense; além de roupas, bonés, canções em fitas cassete, LPs e filmes piratas em VHS.

Com a movimentação causada pelos seus diversos frequentadores, os outros elementos do hip-hop começam a fervilhar no local. A grande difusão de informações e maior circulação de materiais faz com que as práticas de cada elemento se espalhem para outros espaços, criando outros pontos de referência<sup>47</sup>. Cada elemento vai se fortalecendo individualmente, e com isso as potencialidades artísticas e culturais do hip-hop começam a emergir. Com o desenvolvimento do rap enquanto elemento do hip-hop, se formam artistas como Thaíde & DJ Hum e o grupo Racionais Mc's. É a partir disso que o hip-hop brasileiro atinge um marco em sua história: os primeiros registros gravados do rap nacional, com as coletâneas “Hip Hop Cultura de Rua” e “O Som das Ruas” de 1988 e “Consciência Black Vol. I” de 1989. Mc's como Ndee Naldinho, Mc Jack e Sharylaine, assim como Thaíde, Mano Brown e Edi Rock estrearam suas primeiras faixas.

Um recurso muito utilizado neste momento pelos mc's e dj's brasileiros era a construção do rap em cima de *samples* de músicas que tocavam nos bailes. A prática de *samplear* ou, ainda, utilizar *samples*, seria usar trechos de outras músicas ou materiais sonoros (barulhos de sirene, tiros, por exemplo) que são recortados e colados dentro do *beat* – a batida, a base musical em que os MC's irão rimar. O *sample* na maioria das vezes é modificado, seja em seu timbre, sua velocidade; a voz do outro artista pode ser retirada, ou pode-se manter apenas ela e retirar a base; ele pode ser repetido várias vezes, ou colocado apenas em um momento específico da música. O *sample* pode fazer parte de uma linha enunciativa do MC, “completando” a rima – como no caso da música “Um Homem na Estrada”, que veremos mais à frente – ou então servindo de refrão, que também veremos no caso da faixa “Fim de Semana no Parque”. Ou, ainda, pode ser parte da composição estético-musical da base, como um baixo sampleado para trazer o ritmo desejado.

---

<sup>47</sup> Outros pontos também foram referência do hip-hop na cidade de São Paulo, como a 24 de Maio e a Praça Roosevelt. Na faixa “Bairro do Cambuci” de Jamés Ventura, presente no álbum “Espelho” (2019), o mc trata do bairro que também era uma referência do hip-hop paulistano. Ouça e veja em <https://www.youtube.com/watch?v=FRg0bL9sSTw>.

A musicalidade do rap chega tensionando também a própria cultura dos bailes blacks tanto em São Paulo quanto no interior. Em Piracicaba, o processo de incorporação dos elementos e práticas do hip-hop trouxe questões para a cena local, que mantinha o samba, o soul e o funk como trilha sonora. Igor conta que nos bailes, os DJs das equipes de som se recusavam a tocar rap porque não queriam que os b-boys começassem a dançar no chão do salão. Apesar da cultura dos bailes blacks ainda ser forte na cidade, os eventos eram realizados no centro, dificultando o acesso dos jovens. No entanto, é nessa brecha que o Centro Comunitário da Paulicéia se torna um ponto essencial para pensar a identificação dos jovens do bairro com o rap. Inaugurado durante a década de 1980, o prédio começa a abrigar atividades culturais e de lazer voltadas aos moradores do bairro, organizadas pelo poder público visando atender as demandas dos que não tinham acesso ao lazer, ao esporte e à cultura fora de seu bairro.

Os moradores do bairro Paulicéia se apropriaram do Centro Comunitário, não só frequentando as atividades, mas também propondo outros tipos de uso do espaço de acordo com suas demandas. A presença de culturas mais tradicionais, como a capoeira e o tambu, se dava por conta de uma organização de coletivos do movimento negro, que traziam também para o Centro Comunitário debates e seminários de estudos sobre a questão racial no Brasil e nas periferias. Dessa maneira, os jovens que frequentavam os bailes blacks de Piracicaba e o Centro Comunitário vão entrelaçando sua experiência na periferia da cidade com a trilha sonora diversa que fazia parte do seu cotidiano: das práticas mais tradicionais presentes no bairro ao mais novo rap norte-americano que chegava através da TV ou do rádio. Nas falas de meus interlocutores, a construção deste arcabouço musical parece ser central para as balizas estéticas e políticas mobilizadas ao longo de suas trajetórias.

No mesmo sentido de entrelaçar as referências musicais e sonoras com o contexto da época, Mano Brown aborda o fim da década de 1980 na faixa “Quanto Vale o Show<sup>48</sup>”. Os samples escolhidos já ditam o tom da narrativa: produzida por Mano Brown, a música conta com uma base construída a partir de "Gonna Fly Now", de Bill Conti (1977), trilha sonora do filme Rocky (1976). Além disso, conta com um trecho do bordão do apresentador de TV Silvio Santos, que dá nome à faixa. Na letra, Brown descreve sua

---

<sup>48</sup> Faixa 10 do álbum “Cores e Valores” (2014) do grupo Racionais Mc’s. Ouça em <https://www.youtube.com/watch?v=ubf9R7NWOWE>.



trajetória em São Paulo, principalmente no meio da década de 1980 e a descoberta do *funk*. Citando a Chic Show, guerras com outras favelas, Djavan, Michael Jackson, Kurtis Blow, Bezerra da Silva, o samba, a violência que eliminava os jovens negros, ele cria o ambiente sonoro e estético da sua adolescência

A primeira coisa que aprendi a fazer na minha vida foi isso aqui, ó [som de batucadas] [...] Nas favelas de cima tinha um som e um clima bom/ O kit era o Faroait, o quente era o Patchouli/ O pica era o Djavan, o hit era o Billie Jean/ Do Rock ao Black as mais tops/ Nos dias de mais sorte ouvia no Soul Pop/ Moleque magro e fraco, invisível na esquina/ Planejava a chacina na minha mente doente, hein/ Sem pai, nem parente, nem, sozinho entre as feras/ Os malandro que era na miséria fizeram mal/ Meu primo resolve ter revólver/ Em volta outras revoltas, envolve-se fácil/ Era guerra com a favela de baixo/ Sem livro e nem lápis e o Brasil em colapso

Em seguida, ele conta dos bailes e as referências musicais nacionais e internacionais que se tornam o epicentro da construção de uma identidade e autoestima, descrevendo entre suas rimas o conflito social que cercava os jovens negros das periferias

Já em 86 subi/ Aos 16 ao time principal, via em São Paulo/ Tava mil grau já, favela pra carai, fi/ Bar em bar, baile em baile, degrau pós degrau, ia/ Quanto baixo eu pude ir, pobre muito mal/ O preto vê mil chances de morrer, morô?/ Com roupas ou tênis sim, por que não?/ Pra muitos uns Artemis, Benzina ou Optalidon, é/ Tudo pela preza, irmão/ Olha pra mim e diga: "Vale quanto pesa ou não?" [...] Os muleque tinha pressa, mano/ Que funk louco, que onda é essa, mano?/ E assim meus parceirin virou ladrão/ É que malandro é malandro memo e várias fita/ Era Bezerra o que tava tendo, Malandro Rife/ Outros papo, outras gírias mais, outras grifes [...] Brasil é osso, a ideia fixa eu tinha/ Porque pardin igual eu assim era um monte, uma pá/ Fui garimpar, cruzei a ponte pra lá/ Ei, zica/ Isso significa que era naquele pique, tocando repique/ de mão, jow/ No auge do Chic Show, nos traje/ Kurtis Blow era o cara, curtição da massa

O adensamento populacional, a intensificação da violência - por diversos agentes, como a polícia, os justiceiros, entre 'ganguês' - e do tráfico de drogas, além da ideia da "ausência" do Estado nesses territórios são fenômenos que podemos encontrar descritos no rap. A fala de Brown que finaliza a faixa do Racionais é um resumo incisivo sobre a periferia de São Paulo no fim da década de 1980

Corpo negro semi-nu encontrado no lixão/ em São Paulo, a última a abolir a escravidão/ Dezembro sangrento, SP, mundo cão promete/ Nuvens e valas, chuvas de balas em '87

O rap nacional, mesmo que concentrado em São Paulo, começa a se fortalecer a partir das gravações lançadas entre 1988 e 1989, e a potencialidade desse fenômeno ainda iria crescer muito com o início da década de 1990. A partir da articulação dos mc's e produtores do hip-hop para a inserção do rap no mercado fonográfico, um outro tipo de

organização se forma em São Paulo. Após alguns anos concentrado no centro da cidade, como era o caso da São Bento, o hip-hop começa a ser propositalmente deslocado para as periferias. A primeira forma de organização e articulação dos elementos do hip-hop em um só movimento no Brasil foram as posses. No caso paulistano, elas constituem um espaço de organização artístico-político característico do movimento hip-hop (SILVA, 1999) que se forma após a articulação entre grupos de rap. A ideia das posses era que em cada bairro periférico da cidade houvesse um grupo organizado e engajado no hip-hop que aglutinasse seus elementos e desenvolvesse atividades de arte e educação (ANDRADE, 1999; FÉLIX, 2005).

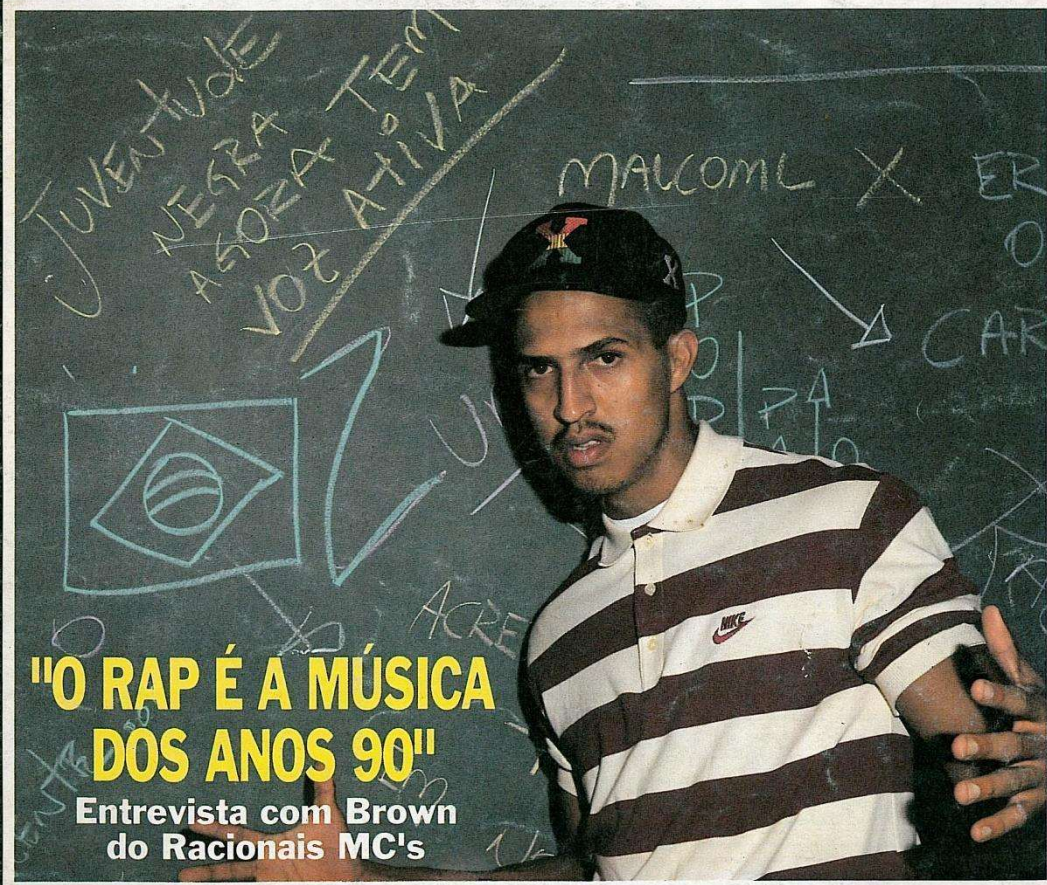
Imagem 4: Mano Brown na capa da primeira edição da Revista Pode Crê! (1993).

MÚSICA, POLÍTICA E OUTRAS ARTES

# Podê crê!

Ano I - Fevereiro/Março 1993 - nº 1

Cr\$ 35.000,00



## "O RAP É A MÚSICA DOS ANOS 90"

Entrevista com Brown do Racionais MC's

**Maurício Black Mad quer um rap bem comportado**

**Malcolm X: a controversa trajetória do líder muçulmano negro**

**O Hip Hop paulistano nasceu na Estação São Bento do Metrô. Nesta edição, D. J. Hum conta um pouco dessa história que ele viveu**

**Poster: THAÍDE & D. J. HUM**

Fonte: Acervo "1 Arquivo Brasileiro de Hip-hop" (Projeto de Memória Negra AEL-Unicamp/Afro-Cebrap/Linha de Pesquisa Hip-Hop em Trânsito CEMI-Unicamp).

Como define Andrade (1996) o objetivo da posse é reunir os elementos artísticos do hip-hop para serem aperfeiçoados e divulgados de maneira autêntica. No caso de São

Paulo, essas organizações começaram a se envolver com atividades em escolas públicas e nas periferias da cidade. É a partir deste momento e contexto, com o processo de disseminação e fortalecimento dos elementos do hip-hop nas periferias, que seus moradores passam a sistematizar seus próprios sentidos para o território através do rap (D'ANDREA, 2020). Com as posses, a articulação entre os elementos do hip-hop passa por uma inflexão: incorpora de modo direto as demandas das periferias brasileiras. Como aponta Macedo (2014, p. 6), “a orientação estética de "cultura negra" que passou a informar o hip-hop desse período levou a manifestação numa crescente aproximação a movimentos sociais e políticos negros”. A inflexão de um movimento que até o fim da década de 1980 era pautado pela ideia de uma “cultura de rua” (MACEDO, 2014) encaminha o rap para outro patamar estético, fundamentado na articulação entre desigualdade social e segregação territorial, que fazia alusão à ideia de uma “cultura negra” (MACEDO, 2014).

Se pensarmos em cada elemento do movimento, o b-boy e a b-girl, dançarinos de break, seriam o elemento que corporifica o hip-hop, enquanto o grafiteiro seria o elemento que transforma o hip-hop num conteúdo visual. O MC ou mestre de cerimônias seria o elemento que verbaliza o hip-hop, enquanto o DJ, o elemento responsável por musicalizar o movimento. É na junção dos últimos dois elementos citados que se forma o rap, compreendido como o elemento de mais visibilidade que compõem o movimento hip-hop, a trilha sonora original das periferias de São Paulo na década de 1990.

## **1.2 “O rap é a música dos anos 90”: O projeto “Ópera Rap”**

*Playlist sugerida para a próxima seção:*

*DMN - 4P (1992)*

*DMN – Lei da Rua (1992)*

*Racionais Mc's – Fim de Semana do Parque (1993)*

*Racionais Mc's – Um Homem na Estrada (1993)*

*Racionais Mc's – Mano na porta do bar (1993)*

*Racionais Mc's – Fio da Navalha (1993)*



Um traço estilístico importante do rap dos anos 1990 é o caráter de “denúncia” dos problemas que acontecem nas periferias, narrando desigualdades, violências e injustiças sociais. Quando Mano Brown, após descrever a trajetória de seu personagem principal na faixa “Um Homem na Estrada”, diz “*esse é o palco da história que por mim será contada*” ele está se referindo à narrativa construída por seus versos, mas pode também se referir à ambientação promovida pela base musical. Com *sample* da música “Ela partiu” (1976) de Tim Maia, ele elabora uma história não sobre o abandono de um amor, mas o abandono que a periferia sofre naquele momento. Além disso, a base é construída em cima de uma canção brasileira, e não mais no soul ou funk dos EUA.

Faixas como “Fim de Semana no Parque” (1993) discutem um cenário de realidade especificamente das periferias de São Paulo, mas no refrão, o Racionais MC’s empresta a voz e letra de Jorge Ben, músico carioca, para construir seu argumento. A música é composta por samples de “Frases” (1967) e “Dumingaz” (1969), ambas de Jorge Ben, assim como conta com a participação do Netinho de Paula, do grupo de pagode Negritude Jr. Mano Brown inicia a faixa dedicando-a “à toda comunidade pobre da zona sul”, e depois volta à citar o local quando diz que é a “número 1 de baixa renda da cidade”, mas que em contraposição, a “comunidade zona sul é dignidade”. Ele descreve o ambiente e cotidiano do lugar em que vive, também trazendo a musicalidade presente ao citar o samba:

Milhares de casas amontoadas/Ruas de terra esse é o morro/A minha área me espera/Gritaria na feira (vamos chegando!)/Pode crer eu gosto disso mais calor humano/Na periferia a alegria é igual/É quase meio dia a euforia é geral/É lá que moram meus irmãos meus amigos/E a maioria/por aqui se parece comigo/E eu também sou bam bam bam e o que manda/O pessoal desde às 10 da manhã está no samba (“Fim de Semana no Parque”, 1993)

É principalmente a partir do rap nos anos 1990 que a vida social das periferias se torna audível para a sociedade brasileira, em faixas como essas. Em Piracicaba, neste mesmo período, a região Sudoeste e a região Norte apresentam um intenso crescimento, ocupando cada vez mais as franjas do perímetro urbano e se tornando as mais populosas da cidade de Piracicaba. É a partir desse momento que a Paulicéia presencia o processo de produção intensa de novos bairros em seu entorno destinados às camadas populares, territorializando cada vez mais o acúmulo da desigualdade social e do conflito urbano dentro de Piracicaba. Meus interlocutores relatam

a criminalidade ali era muito alta. E não tinha o tal do PCC<sup>49</sup>, então naquela época lá, o cara que queria vender droga, o que que ele fazia, ele arrumava uma grana, comprava um monte de droga e falava "eu sou traficante, eu vou vender". Hoje em dia a gente sabe que não é bem por aí. E dentro do cara fazer isso daí, ele arrumava muita rixa [...] E aí a criminalidade explodia. Além dos usuários que começavam a roubar ali na região e tal, dentro disso a criminalidade explodiu na Paulicéia. [...] No Matão, no Monte Líbano, tinha várias rixas ali. Dessas pessoas que eram da criminalidade, vamos se dizer assim né, era bem complicado. (Igor Serra, em entrevista concedida em 2021)

Agora, a rivalidade entre os bairros ia além dos relatos de que nos bailes que aconteciam no Clube 13 de Maio as brigas entre gangues de bairros diferentes eram recorrentes. Dos bairros citados que "descem" para os bailes, realizados no centro da cidade, estão o Piracicamirim (à Leste da Paulicéia), a Paulicéia, o Matão (à Oeste da Paulicéia) e o Balbo, na Zona Norte. Estes bairros, onde não por acaso o hip-hop piracicabano se faz mais presente, representavam a periferia de Piracicaba, e assim como aparece nas narrativas do rap produzido nas periferias de São Paulo, a violência era parte do cotidiano. No entanto, agora o conflito era pautado nas redes do tráfico de drogas. A juventude periférica sofria os efeitos perversos da representação da periferia como o lugar da violência e do crime, com tragédias como a Chacina da Candelária. O movimento hip-hop em São Paulo, organizado nesse momento através das posses e da conexão com o Geledés<sup>50</sup>. O Geledés - Instituto da Mulher Negra foi fundado em 1988, em São Paulo, por um coletivo de mulheres negras. Temas como racismo, feminismo negro e o combate à discriminação são centrais para a organização, que articula ações políticas e sociais. De 1992 à 1998, o Geledés desenvolveu o "Projeto Rappers", voltado à formação política de jovens negros e periféricos ligados à cultura hip-hop. Estes encontros também foram essenciais na construção das balizas políticas do movimento hip-hop brasileiro, sendo vários desses debates desenvolvidos nas edições da revista "Pode Crê". Em sua segunda edição, o episódio foi tema do texto editorial

O bárbaro assassinato dos meninos de rua da Candelária, realizada por policiais do Rio de Janeiro, chocou o país e o mundo. A chacina **colocou na ordem do dia a discussão sobre o destino de nossas crianças e jovens**. E nós da *Pode crê!* não poderíamos deixar de nos manifestar a respeito. [...] é preciso que se torne realidade aquilo que determina o Estatuto da Criança e do Adolescente em seu artigo 7º: "A criança e o adolescente tem direito à proteção, à vida e a saúde, mediante efetivação de políticas sociais públicas que permitam o nascimento e o desenvolvimento sadio e harmonioso, em condições dignas de existência". São palavras bonitas que **contrastam com uma realidade sombria**: pesquisas têm

<sup>49</sup> Se refere ao Primeiro Comando da Capital (PCC). O relato narra a dinâmica antes da hegemonia da facção, momento em que as taxas de homicídio eram altíssimas.

<sup>50</sup> Para mais, ver <https://www.geledes.org.br/>.

demonstrado que o perfil das crianças e adolescentes mortos é o seguinte: idade entre 15 e 17 anos; sexo masculino; 1º grau incompleto; vindos de famílias pobres, moradores nas periferias dos grandes centros; muitos sem passagem pela polícia e, majoritariamente, negros.

É preciso lembrar que o problema dos meninos de rua não se resolve com o aumento da repressão e assassinatos. Os problemas decorrentes da miséria e pobreza do povo não serão resolvidos pela simples eliminação dos pobres. (Revista *Pode crê!* Ano I - Agosto/Setembro 1993 - Nº 2, grifos meus)

A partir deste pano de fundo, entre 1993 e 1994, o Núcleo de Teatro da Paulicéia se instala no Centro Comunitário com a peça “Boca de Lobo II<sup>51</sup>”, obra na qual crianças e jovens do bairro atuavam como moradores de rua. Chamando a atenção dos jovens para as questões de desigualdade social e conflito urbano, a peça era um musical e contava com o rap como principal linguagem, por isso foi chamado de “ópera rap”.

Imagem 5: Recortes de jornais divulgando a peça.



Fonte: <https://www.facebook.com/PauliceiaLive/videos/luta-continua-boca-de-lobo-opera-rap-9394/301601847535242/>. Acesso em 12/05/2022.

Imagem 6: Fotos dos jovens e crianças que participavam do projeto. Na imagem da esquerda temos Bira, hoje presidente da Casa do Hip-Hop.



Fonte: <https://www.facebook.com/PauliceiaLive/videos/luta-continua-boca-de-lobo-opera-rap-9394/301601847535242/>. Acesso em 12/05/2022.

Dentro do “Ópera Rap”, Bira era ator e MC. Ele conta que “já tinha o contato com o rap na vida nossa, já era por morar na periferia e tal o rap sempre esteve perto da gente”. Mas, como dentro da proposta do Núcleo de Teatro os jovens participavam de rodas de conversa e seminário sobre diversos temas, é nesse momento que as reflexões sobre as periferias urbanas brasileiras trazidas no som começam a fazer parte de sua formação. Bira relata

E aí a gente começou a chamar algumas coisas, participar de reuniões do movimento negro e **aí o rap começou a ter mais sentido pra mim** entendeu? (Bira, em entrevista concedida em 2017, grifos meus)

Com a peça, os jovens que participavam do teatro viajaram por quase todo o estado de São Paulo no ano de 1994. Na capital, eles circularam também pelas periferias, tendo assim convivência com precursores da organização do hip-hop no país:

o **Geledés** já apresentou a gente já pro **DMN**, aí fechamos lá a conexão com um monte de grupo de São Paulo né, e aí a gente começou a acompanhar a **105 [FM]** em alguns eventos que era a rádio da 105, e alguns grupos de rap né, o **Racionais** abriu temporada nossa lá em São Paulo, a gente ia fazer por exemplo lá no **Capão**<sup>52</sup> **[Redondo]**, e a gente foi construindo um monte de coisa com vários grupos grandes da cidade, lá de São Paulo. E... e aí é, conhecemos o **Nelsão [Triunfo]** e a galera da antiga né, que já tava na construção da **Casa**

<sup>52</sup> Distrito na região Sudoeste de São Paulo.



[de Diadema], o Nino Brown. (Bira, em entrevista concedida em 2017, grifos meus)

Fica claro durante a fala de Bira que o contato com essa movimentação foi um marco em sua trajetória e na construção dos sentidos de sua própria experiência. A intensificação do contato com o elemento rap traz a discussão do hip-hop enquanto movimento organizado, como ele conta

A gente já tinha um **grupo de rap** nessa época né, nessa trajetória nós fomos montar um grupinho nosso de rap tal [...] e aí começamos a fazer o **grupo de dança** que era o “Dragões da Rua” e junto né, juntava com o rap. **Dois elementos da cultura aí, sem saber, sem entender que aquilo era cultura hip-hop**, entendeu? Nós era... era dança, era rap. **Não tinha os elementos e a cultura introduzida dentro do processo, depois que a gente foi entender que aquilo que a gente fazia era hip-hop**, entendeu? (Bira, em entrevista concedida em 2017, grifos meus)

Além desta discussão, o rap começa a disputar os sentidos do termo *periferia*, que passa a circular entre os moradores das periferias urbanas de maneira ressignificada. Tanto o entendimento do rap, quanto da *periferia* e do movimento hip-hop em si foi formado por essas referências, o que explica também o fato de que essa tríade aparece sempre de forma quase intrínseca nas falas de meus interlocutores.

Como vimos na seção anterior, no primeiro momento do rap no Brasil encontramos muitos artistas internacionais citados, seja em samples ou como referência de sonoridade e estética do som. No entanto, quando Bira e os jovens do “Ópera Rap” visitam as periferias de São Paulo, já nos anos 1990, o rap nacional já está elaborando de maneira mais complexa a relação entre o conteúdo sociocultural do Brasil e as formas artísticas e estéticas que vinham dos EUA. O hip-hop brasileiro começa a construir seu próprio caráter cultural, social e político.

Isso fez com que o movimento ganhasse força nas periferias, não apenas a partir da mobilização que os sujeitos faziam de seus elementos – rap, break, grafite e dj – mas também pela possibilidade de questionar e construir uma outra representação da *periferia*. Apesar da interlocução entre integrantes do movimento hip-hop no Brasil e nos Estados Unidos se fortalecer nesse período, com troca de cartas e materiais sobre a cultura, a experiência brasileira da periferia já não é analisada a partir da comparação com a experiência do gueto estadunidense. A narrativa passa a ser construída a partir de uma tentativa de conciliar as especificidades do contexto das periferias no Brasil, com o

processo de racialização moderno, as desigualdades de classe, as configurações da malha urbana e a musicalidade brasileira.

Ou seja, o rap nacional apresentava para os jovens técnicas e práticas para pensar e formular alternativas conceituais, representando em outros termos as formas e sentidos das desigualdades, produzindo análises sobre as experiências de marginalização e discutindo processos de diferenciação. Em uma entrevista mais recente, ao refletir sobre esse momento em sua trajetória, Bira afirma que

tudo que a gente passou lá em 90, lá foi massa porque **deu base pra nós entender o mundo de outro jeito e da forma que a gente vem produzindo hoje**. Então não é nada diferente daquilo que a gente fazia antes. (Bira, em entrevista concedida em 2021, grifos meus)

A fala de Bira chama atenção para como as dinâmicas de narrar e estetizar a periferia acontecem no cotidiano, ao replicar e reimaginar os sentidos da categoria no espaço urbano mixando significados (TAKAHASHI, 2017). Nesse sentido, o rap que está compreendido dentro do movimento hip-hop se afasta da ideia de ser um gênero musical, e se aproxima da constituição de uma cultura musical<sup>53</sup>, que carrega conceito em sua comunicação sonora, através da combinação sinérgica entre rima e batida.

Quando Mano Brown, após descrever a trajetória de seu personagem principal na faixa “Um Homem na Estrada”, diz “*esse é o palco da história que por mim será contada*” ele está se referindo à narrativa construída por seus versos, mas pode também se referir à ambientação promovida pela base musical. Com *sample* da música “Ela partiu” (1976) de Tim Maia, ele elabora uma história não sobre o abandono de um amor, mas o abandono que a periferia sofre naquele momento. A faixa “Um Homem na Estrada” também está no disco “Raio X Brasil” de 1993, assim como a já citada “Fim de Semana no Parque”. Devido à relação intrínseca entre letra e ritmo, podemos afirmar que cada escolha relacionada à sonoridade do rap também é política: selecionar, alterar e posicionar um *sample* envolve um processo de reelaboração do próprio significado desse trecho.

A construção sócio-sonora (BOTELHO, 2021) do rap, a partir de técnicas e sensibilidades, repensa desde diretrizes legais de autoria, elaboradas pela indústria musical, até as inovações tecnológicas relacionadas à produção musical. Isso porque a produção do rap está conectada à uma pesquisa documental da música, muitas vezes

---

<sup>53</sup> Mais sobre a discussão sobre gênero e cultura musical em BOTELHO (2018).

resgatando a obra de artistas que tiveram sua autoria de certa música, sonoridade ou ideia – ou ainda sua contribuição ao gênero, como no caso do rock – apagados. É a partir do uso de um trecho de uma produção de outro artista, seja modificado ou não, que o rap questiona as diretrizes de composição e de originalidade, incorporando uma musicalidade, uma estética ou ainda uma performatividade que já existiu e está sendo reelaborada. No caso do rap no Brasil, ainda temos o exercício de tensionar e disputar também os sentidos dentro do próprio hip-hop. Em 1995, o rapper estadunidense Ice-T veio à São Paulo para conhecer a realidade das periferias brasileiras. Mano Brown recebe o rapper no Capão Redondo, num encontro que foi registrado em vídeo<sup>54</sup>, num campo de futebol de terra batida, cercado por crianças.

O vídeo começa com Ernie-C, membro do grupo Body Count junto com Ice T, falando sobre a vida em Los Angeles. Ele conta que

Los Angeles não tem conjuntos [*“projects”*] como este. Los Angeles tem muita violência, isso sim. É isso o que faz Los Angeles ser como é. [...] nós não crescemos numa vizinhança assim. Nossas casas eram ok. Nós morávamos em casas de família. (ERNIE-C, 1995)

A configuração territorial das periferias de São Paulo chama a atenção dos visitantes. Isso se dá por conta do agravamento dos contrastes socioespaciais que acontece durante a década de 1990. O Capão Redondo, distrito da periferia de São Paulo amplamente descrito nas letras de Brown, estava prestes a ser considerado pela Organização das Nações Unidas (ONU) a região mais violenta do mundo. Ice-T, residente de Beverly Hills na época, comenta o que achou do Capão

Aqui é tosco [*“rugged”*, poderia ser traduzido como duro, severo]. É bem tosco. Eu acho que algumas pessoas em South Central [bairro de Los Angeles] deveriam vir aqui para ver como é que é [*“to see what’s really like”*]. As pessoas nos EUA tendem a ser mimadas. Eles acham que está tudo ruim por lá, mas existem lugares no mundo, além deste aqui, em que as coisas são bem ruins. (ICE-T, 1995)

---

<sup>54</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=QyPGdpVRXR8>.

Imagem 7: Mano Brown e Ice T no Capão Redondo, 1995.



Fonte: Genius Brasil.

No entanto, o que mais chama a atenção nesse encontro não é o estranhamento dos rappers vindos dos guetos estadunidenses com as periferias brasileiras. Após imagens de Brown jogando futebol, o vídeo tem um corte que segue para um close no rosto dele. A câmera desce para o peito de Mano Brown, onde ele segura um mapa de São Paulo e

aponta para o Capão Redondo. O tradutor aparece perguntando para Ice-T qual o futuro do rap na opinião dele. O rapper responde que

**o rap virou um meio de comunicação.** Se não fosse pelo rap a gente nunca teria se conhecido. A troca de informação entre as pessoas do mundo inteiro é muito importante. Acho que o rap nunca acabará. É uma nova forma de fazer música, e ficará como ficou o reggae, o rock e outros. O rap sempre existirá. (ICE-T, 1995, grifos meus)

Ao se tornar *um meio de comunicação*, através do rap muitas demandas, denúncias, tensionamentos e disputas da juventude periférica brasileira serão comunicadas a partir deste momento. Após algumas perguntas de Brown direcionadas a Ice-T, como “o sucesso do país dele, depende do fracasso do nosso, certo?” e outras questões ligadas à questão racial, a declaração final de Mano Brown resume a dinâmica do rap no Brasil durante a metade da década de 1990. Ele pede que o tradutor traduza o seguinte comentário para o rapper

Aí, fala pra ele o seguinte, que a gente sabe, eu sei, que ele faz show no Japão, na Alemanha, a gente vê todo aquele alvoroço, uma puta estrutura pra show e o caraio, mas, na minha opinião, **fora os EUA o lugar onde o rap mais se encaixa é o Brasil. Se o rap tivesse que nascer hoje, com certeza seria aqui.** Porque todo... **desde a origem, da raça, do sofrimento, da exploração e o caraio, tem tudo a ver com rap.** O que eu já acho que não acontece com a Alemanha, com a Inglaterra, com o Japão e o caraio a quatro, com a França. A gente sabe, que na Europa, no mundo todo se ouve rap, entendeu? Mas **o meu país é o que menos têm acesso ao que ele faz. E justamente o país que tem mais a ver com o que ele faz. Se fosse pra nascer em algum lugar o rap nasceria hoje aqui, seria aqui.** (BROWN, 1995, grifos meus)

Assim como na fala de Bira sobre o rap começar a fazer mais sentido para ele quando se associa às discussões sobre a juventude periférica e a juventude negra, Brown demonstra que nesse momento o rap é um elemento nacional, totalmente conectado com o que acontece nas periferias brasileiras. Curiosamente, a dificuldade de acesso que Brown cita às produções dos Estados Unidos é quase a mesma que os jovens de Piracicaba enfrentaram em relação às produções de São Paulo. O “Ópera Rap” trouxe muitas referências e discussões para o cotidiano de adolescentes como Bira, mas após o término do projeto por volta de 1995/1996, o fluxo de informações é momentaneamente interrompido. Quando o responsável pelo Núcleo de Teatro vai embora de Piracicaba sem dar satisfações para os jovens que participavam da peça, o Centro Comunitário perde sua movimentação. Bira conta que

a gente ficou abandonado, entendeu? [...] a gente deu uma desanimada de tudo, e isso aqui caiu. Isso aqui não tinha um telhado mais,

entendeu? E uns nóia tava aqui, a molecada da droga tinha assumido aqui. (Bira, em entrevista concedida em 2017)

O Centro Comunitário fica desativado por um curto período de tempo, pois apesar da situação do prédio, os jovens da Paulicéia sentiam que aquele espaço fazia parte da história deles. A partir das estratégias e ferramentas que o hip-hop e o rap apresentaram para Bira, ele enxerga a possibilidade de construir coletivamente um espaço voltado para a comunidade da Paulicéia.

## 1.2 “Contrariando a estatística”: Agito Paulicéia e Associação Revolucionária Hip-Hop

### Playlist sugerida para esta seção:

*Racionais Mc's - Capítulo 4 Versículo 3 (1997)*

*Racionais Mc's - Diário de um Detento (1997)*

*Racionais Mc's - Fórmula Mágica da Paz (1997)*

*RZO- Real Periferia (1999)*

*Facção Central - Isso aqui é uma guerra (1999)*

*MV Bill - Traficando Informação (1999)*

*Xis - Perigo (1999)*

Na metade da década de 1990, o rap se posicionava antes de tudo como um elemento do movimento hip-hop, que estava se organizando politicamente, e menos um gênero musical. A dimensão da organização política em torno dessa manifestação cultural é um elemento comum na literatura sobre o tema (ROSE, 1994; GEORGE, 1998; CHANG, 2005; D'ALVA, 2014; TEPERMAN, 2015). A partir das periferias de São Paulo, com Racionais, DMN e Milton Salles, e as posses que os 5 elementos do hip-hop são encaixados em projetos em escolas públicas e centros culturais e comunitários. Por essa intensificação na conexão entre os sentidos do hip-hop e a realidade da periferia, impulsionada pelo conhecimento como quinto elemento, a conscientização e a formação política da população periférica passa a ser a prioridade do movimento. Em Piracicaba, o processo de articulação entre os elementos do hip-hop se fortalece logo após o término do projeto “Ópera Rap”. Meus interlocutores relatam que o rap, o break, o grafite e os djs do hip-hop estavam presentes de maneira fragmentada pela cidade de Piracicaba há quase dez anos, porém, é por volta do meio da década de 1990 que o diálogo entre diferentes grupos e territórios se intensifica. As conexões são aceleradas, também, por um processo

impulsionado pelas políticas do município, que ao observar o aumento da violência e do crime ao redor e na Paulicéia, procuram incidir sobre as periferias da cidade

acho que o governo viu e disse ‘tenho que acabar com isso daí’. Aí o que que os cara fizeram, um monte de conjunto habitacional, conjunto habitacional fora da Paulicéia. Porque a Paulicéia é uma região central, pra especulação imobiliária é um lugar valioso, e não é legal ter essa criminalidade ali. Então o que aconteceu, teve sim, escondido ali, uma política higienista que retirou todo esse povo de lá. (Igor Serra, em entrevista concedida em 2021)

Com a criação de conjuntos habitacionais e o deslocamento de parte dos moradores da região, a articulação comunitária envolvendo práticas culturais, tão presente na Paulicéia, começa a se espalhar pela cidade de Piracicaba. Apesar do enfraquecimento do Centro Comunitário, a recuperação do prédio se tornou o foco da comunidade. Bira conta que se organizou junto com os colegas que frequentavam o espaço, entendendo que "se não tá acontecendo, é porque não tem ninguém fazendo". Após um mutirão de limpeza envolvendo os moradores do bairro, o prédio do Centro Comunitário foi revitalizado. No entanto, o local seguia sem diretoria, o que impactava na falta de atividades. Igor Serra relata que neste momento, outros bairros da região passavam por uma situação semelhante

foi uma época do Centro Comunitário do Matão deu uma parada e o Centro Comunitário do Itapuã acabou, né, o pessoal acho que demoliu, não lembro, não sei como tá lá. E depois quando surge de novo o projeto Agito Paulicéia, Associação Hip Hop, volta ali na Paulicéia, a Paulicéia voltou a ser a referência. Tava voltando a ser a referência pra todos esses outros lugares que tavam ali ao redor.

O Agito Paulicéia e a Associação Revolucionária Hip-Hop, citados por ele, são os grupos embrionários da Casa do Hip-Hop. Após reforma do Centro Comunitário, voltam a acontecer no local algumas atividades chamadas por Bira, que convida parceiros de diferentes vertentes para contribuir com a reativação do espaço. Neste movimento, ele participa de um coletivo que visava trazer eventos para a juventude das periferias piracicabanas. O “Agito Paulicéia” era um projeto dos jovens moradores da Paulicéia, que produziam shows de rap e de samba no bairro. O primeiro show organizado foi do grupo de rap Visão de Rua, de Campinas. Paralelamente, no bairro Piracicamirim (também conhecido como Pisca), cerca de 3 km a leste da Paulicéia, surgia a “Associação Revolucionária Hip-Hop”. Igor Serra, que já havia participado do “Ópera Rap” e colaborava no “Agito Paulicéia”, morava no Piracicamirim neste momento. Ele conta

o Betão mesmo lá em [19]96 pra [19]97, que reuniu toda a galera, que **numa época de muita treta** assim ele também costurou todos esses caminhos, e chamou o cara que dançava, chamou o cara que grafitava, quer dizer, eles já

grafitavam. Então trouxe o grafite, fez a coisa acontecer. (Igor Serra, em entrevista concedida em 2021, grifos meus)

A “Associação” foi um desdobramento do coletivo de grafiteiros que Betão, uma das grandes referências do grafite na cidade, liderava no bairro Piracicamirim. Após criar um grupo interessado na cultura e nos elementos do hip-hop, a intenção foi buscar maneiras de diminuir a violência entre os bairros através da organização dos elementos do hip-hop em atividades para os jovens. Bira comenta o cenário do hip-hop na cidade, já no fim da década de 1990

Ah, nessa época **o hip-hop começou a ficar forte na cidade**, o hip-hop começou a ficar forte porque a gente, **o coletivo nosso agitava aqui**, e aí os grupos voltaram, os grupos de dança [...] começou a voltar tudo de novo, voltar de novo a força da comunidade, que até então tava assim, **tava uma guerra geral**, tava todo mundo perdido. E quando a gente se juntou, juntou aqui o coletivo nosso, aí tinha um projeto de hip-hop também que nasceu que era a “Associação do hip-hop”, que era um coletivo também que veio também, **veio um pessoal do Jabaquara que veio pra cá da cidade [São Paulo], e juntou com a molecada do Pisca [bairro Piracicamirim] lá e montou um coletivo que começou a fazer palestra em escola, começou a fazer algumas ações voltadas ao hip-hop, aos 5 elementos do hip-hop nas escolas**. E aí quando acabou aquilo, **a gente já fazia hip-hop aqui**, quando acabou aquilo a gente não acompanhava a gente não participava diretamente, só ia junto, “ah vamos fazer coisa junto” aí pá aproximava todo mundo nós aqui do coletivo da Paulicéia com o coletivo lá do Pisca lá e fazia várias **ações ligadas ao hip-hop**. (Bira, em entrevista concedida em 2021, grifos meus)

A “Associação Revolucionária Hip-Hop” se inicia como um grupo de jovens interessados em estudar e se aperfeiçoar nos 4 elementos do hip-hop – mc, dj, break e grafite. No entanto, ao estabelecer um diálogo com um grupo de São Paulo para conseguir materiais sobre a cultura hip-hop, a “Associação” encontra no Jabaquara Breakers um coletivo de b-boys que trabalhavam a dimensão estética e artística do hip-hop junto com ações sociais, colocando em prática o quinto elemento: o conhecimento. De acordo com Igor Serra

O Jabaquara Breakers era uma crew de break que procurava **trabalhar o hip hop de maneira organizada**, já num **resgate de vidas e formação cidadã**. O objetivo aqui na época era algo parecido, mas a **Associação não sabia direito quais caminhos seguir pra organizar isso**. **Aí houve uma parceria enorme da Associação com o Jabaquara Breakers pra fazer a coisa acontecer**. (Igor Serra, em entrevista concedida em 2021, grifos meus)



# JABAQUARA BREAKERS

## Uma escola de Hip Hop

**Q**uem achou que o Jabaquara Breakers é uma gang específica de dança, dançou, porque o Jabaquara Breakers age em todas as áreas do Hip Hop. Age na dança, com o break e smurf-dance (que é liberdade de expressão corporal); na música, com o rap (que é o canto falado); e no grafite, com artistas plásticos (que desenvolvem a arte do desenho nas paredes, sempre simbolizando algo em favor da paz). E tudo isso compõe a arte de rua.

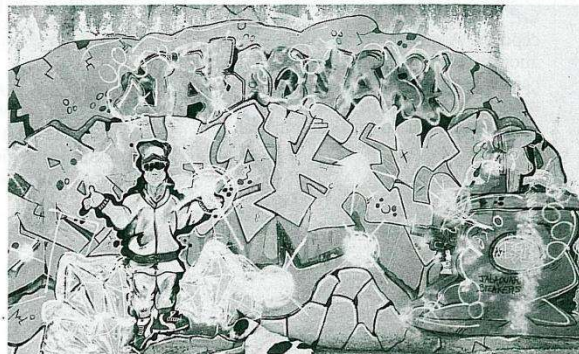
Político, ideológico e radical, tanto com relação a raízes, quanto na atitude, o Jabaquara Breakers diz ser o único no que faz. Nunca visou fins lucrativos e se dedica porque gosta e acredita no que faz. Seus integrantes estudam sobre tudo, procuram informações e buscam a sabedoria. Eles afirmam que sabem a verdadeira história do Hip Hop no Brasil, Esta-

**O nome faz pensar que é apenas um grupo de dança. Mas o Jabaquara Breakers é muito mais: trata-se de uma verdadeira escola de Hip Hop; que tem na luta contra o racismo sua razão de ser**

dos Unidos e qualquer relação africana que este possa ter. Estudam também a história do negro dentro e fora do país. Moisés Mateus diz que “É preciso conhecer e saber do que se está falando”. E não é a toa que fazem até palestras. Não trabalham e acabam dedicando todo o tempo para realização de trabalhos em prol do movimento.

O Jabaquara Breakers nasceu no bairro do Jabaquara - zona sul de São Paulo, há três anos com Moisés (Guetto), Rogério (Tripa), Júnior (Sampa Crew), Pex (Goiânia - o primeiro grafiteiro da gang) e Nico. Eles começaram na rua 24 de Maio, centro da capital de São Paulo, onde a dança predominava no início dos anos 80 e acabaram por acompanhar a trajetória - com passagem pela estação São Bento do metrô - até chegarem ao que é hoje. O primeiro nome

*Grafite do Jabaquara: arte negra nas paredes da cidade*



A partir do contato com o Jabaquara Breakers, a “Associação” começa a elaborar formas de trabalhar o hip-hop de maneira organizada na cidade, pensando no contexto de conflitos e tensões dos bairros em que eles circulavam e como a Associação Revolucionária Hip-Hop poderia agir em relação à isso. Igor conta que

O Pisca [Piracicamirim] tinha um **projeto mais social** né, voltado mais à **resgate de formação cidadã, resgate de molecada na rua, trazer o pessoal pra dentro da cultura pra seguir um caminho legal.** (Igor Serra, em entrevista concedida em 2021, grifos meus)

As reuniões do grupo aconteciam numa praça do bairro Piracicamirim, e quando o coletivo passa a desenvolver um trabalho mais organizado, o Clube 13 de Maio se torna o ponto de encontro. Depois de algumas tensões pessoais entre o coletivo e o Clube, a “Associação” leva suas reuniões para o Centro Comunitário da Paulicéia, que nesse momento – por volta de 1999 – era utilizado também por outros grupos para ensaios e encontros.

Quando a gente vai pro Centro Comunitário da Paulicéia já **leva essa ideia de trabalhar o hip-hop de maneira organizada. O que fez o pessoal do projeto Agito Paulicéia vislumbrar algo melhor.** Não tô falando que o que se fazia no projeto Agito Paulicéia não era legal, era muito legal, acontecia, quem viveu aquilo vai lembrar positivamente, além das festas a gente fazia ali também, no dia 20 de Novembro, na semana de Consciência Negra, a gente fazia vários eventos em comemoração à Zumbi dos Palmares, a gente fazia corridas [...] A corrida Zumbi do Palmares que a gente fazia com a molecada, era tipo uma maratona que a gente fazia e percorria a Paulicéia. **Tinha essa ideia, só não tinha a ideia de institucionalizar e organizar de uma maneira que a gente enxergaria que tinha que ser.** A Associação Hip Hop quando vai pra Paulicéia ela leva essa ideia, no qual abraçou o Agito Paulicéia e **veio a ideia de institucionalizar e trabalhar de maneira mais organizada.** (Igor Serra, em entrevista concedida em 2021, grifos meus)

Com o encontro entre a “Associação Revolucionária Hip-Hop” e o “Agito Paulicéia” no Centro Comunitário, vão se intensificando os diálogos sobre a possibilidade de organizar o hip-hop como um movimento. As reuniões e encontros buscavam alternativas e caminhos para transformar a ideia em ação. Nesse momento, trabalhar os 4 elementos da cultura com os jovens das periferias era o foco, visando apresentar um caminho diferente da violência e dos conflitos que os integrantes dos coletivos experienciaram durante os anos anteriores. A cena movimentação cultural que ocorria na cidade também foi se modificando

**A galera também tava perdida,** alguns grupos de rap também tava perdido, porque **não tinha mais as equipes de som que faziam os bailes,** porque as equipes de som tinham parado, tinham **migrado pro pagode,** "ah nós quer ganhar dinheiro e blablabla" e foi tudo mundo pro pagode na época. E **os bailes**

**black que eram os encontros que a gente tinha [no início da década de 1990] já não existia mais.** E aí eu comecei a chamar alguns eventos pro espaço, pro até então Centro Comunitário. (Bira, em entrevista concedida em 2017, grifos meus)

Bira conta que após se encontrar com amigos que tinham um coletivo de break e perceber a necessidade de um espaço de referência para esses grupos fragmentados se unirem, levantou a ideia. Em 1999, a primeira organização intitulada Casa do Hip-Hop é inaugurada no espaço do Centro Cultural do bairro Canhema, em Diadema. Após anos de diálogo e construção do coletivo liderado por Nino Brown, militante do hip-hop de São Bernardo do Campo e referência nas estratégias de organização política do movimento no Brasil, o formato de organização com espaço físico de referência se torna uma inspiração para os jovens de Piracicaba.

É na junção das práticas que já aconteciam na cidade de Piracicaba, entre 1998 e 2000, com as referências que já trabalhavam o hip-hop como um movimento organizado, como os já citados Geledés, Jabaquara Breakers e a Casa do Hip-Hop de Diadema, que meus interlocutores passam a direcionar o trabalho dos elementos do hip-hop para uma ação social

A gente percebeu que a gente não tava atingindo a juventude, que **a juventude tava se matando nos guetos ao invés de se juntar pra pensar em relação ao futuro**, a promessa da nação, e eles estão brigando entre eles ali por causa de, bebeu e comeu aquela porcaria que o governo jogou lá nos guetos lá, eles estão brigando entre eles. A gente precisa chamar todo mundo, nesse momento, a juventude. **“Quem desenha? ah, então bora aqui. Quem dança? não sei quem...”** E começou a fazer lá, os arrasa quarteirão [block parties] lá, os eventos pra poder dentro dos bailes lá conseguir conscientizar a juventude. **A galera começou a entender, que aquela dança que eles faziam tinha um significado**, que era um protesto contra a Guerra do Vietnã, então **cada movimento lá é um movimento que mostrava, que retratava, que tinha toda uma história e toda uma importância pra sociedade e tal.** E por isso comunicava, tá vendo como a nossa população morreu lá, entendeu, então pra gente, vai ser da mesma forma que a gente vai morrer. **E como a gente vai lidar com tudo isso? Sendo protagonista da nossa história. Chega de matar o nosso irmão, nosso inimigo não tá aqui do nosso lado, nosso inimigo é o governo.** Entendeu? **Então a hora que eles começaram a trabalhar isso, isso foi como? Isso foi através da dança, através dos movimentos, através dos discursos, através da gente ver a possibilidade de que a gente pode se enfrentar assim de uma forma inteligente, entendeu? Então, dá pra ser agressivo de uma outra forma, sem um revólver na cintura, entendeu** (Bira, em entrevista concedida em 2017, grifos meus)

A vontade de iniciar um trabalho inspirado no que vinha acontecendo em São Paulo une cada vez mais o Agito Paulicéia e a Associação. Assim surge um coletivo “pré-Casa” que continuava se encontrando no espaço do Centro Comunitário, realizando mutirões de limpeza, eventos e atividades. A movimentação do local trouxe a atenção de outros atores.

A então diretoria do Centro Comunitário da Paulicéia abandona o cargo, e com a chamada de uma eleição para o cargo, o coletivo formado agora pelos dois projetos resolve disputar. Bira, por ser uma figura conhecida no bairro e pertencente à comunidade, seria o indicado como presidente. No entanto, um vereador de Piracicaba, que veio da região da Paulicéia e tinha uma história de líder comunitário e conexão com a inauguração do Centro Comunitário, decide colocar sua própria indicação para concorrer ao cargo, almejando assumir a gestão do espaço. Por saber da trajetória da figura política, de acordo com Igor, os integrantes do coletivo da Casa criam uma estratégia de “emprestar” comprovantes de residência da Paulicéia para integrantes do movimento hip-hop dos quatro cantos da cidade, a fim de criar um eleitorado para Bira. Ele vence a eleição, porém a felicidade não dura muito

a família dele [do vereador] percebeu a mancada nossa, essa fraude que a gente deu, e aí impugnou a eleição que o Bira ganhou. A gente não conseguiu comemorar uma semana. Aí beleza, a gente quebrou o pau lá, e teve uma outra eleição. Foi uma coisa de louco, porque daí, o que o cara conseguiu botar de gente pra votar... todos os parentes dele, porque, olha, chegava de ônibus, Carol, pra votar. Aí os caras ganhou a eleição, mas com muita força da comunidade a gente não saiu, apesar que tinha certa rusga ali e tal pra sair e a gente não saiu, só que quem ele colocou lá não aguentou até o fim do mandato com a gente ali. (Igor Serra, em entrevista concedida em 2021)

Como Igor menciona, após duas eleições - uma impugnada e outra perdida - a disputa pelo espaço e pelo tipo de atividades que seriam realizadas ali se acirra, até que a diretoria eleita abandona o posto. O Centro Comunitário volta à ficar sem gestão após alguns meses. No entanto, o coletivo de jovens que se manteve presente e ativo durante este período decide dar um fim à questão. Igor relembra que “a pessoa desapareceu, sumiu, levou a chave do Centro Comunitário... a gente foi lá, estourou o cadeado, compramos o nosso cadeado, nossa chave ali, e tamo lá até hoje”. Bira também comenta o episódio em entrevista

foi um baque né, porque o negócio tava destruído, você reergueu, a galera veio e tirou [...] mas a gente sabia que era nosso porque a nossa história tava ali [...] e aí a galera saiu e a gente assumiu, tomou na verdade o espaço. Chegou certa época que a chave era nossa, e aí a gente não entregou a chave mais pra ninguém. [...] Então, você quer ter chave? Então você venha limpar. Então você quer ter chave, então tenha responsabilidade com o espaço. Porque até então vocês não têm história nenhuma aqui dentro, a história é nossa e a gente não vai deixar ela morrer por interesse besta de vocês, entendeu? Interesse ridículo de vocês. E aí a gente não deixa mais ninguém entrar. Aí vinha polícia, vinha prefeitura, “não, ninguém vai entrar, entendeu?” Aí foi na verdade uma ocupação do coletivo, nesse sentido.

A decisão de ocupar e tomar a frente do Centro Comunitário trouxe uma nova dimensão para o movimento hip-hop que acontecia na Paulicéia. O hip-hop passa a tomar muito mais a forma de um movimento, que necessita de articulação entre seus integrantes, do que de um conjunto de elementos de cunho cultural. Os discursos e narrativas das letras de rap são utilizados como balizas políticas para a ação das organizações ligadas ao hip-hop, e em Piracicaba não seria diferente.



## CAPÍTULO 2 – “O RAP É COMPROMISSO”

Seguindo a linha do tempo do capítulo anterior, as sessões deste capítulo tratam do intervalo entre os anos 2000 e 2007. Neste segundo capítulo, abordo o processo de institucionalização da Casa do Hip-Hop de Piracicaba. Com isso, trago o conflito entre os objetivos iniciais da nova gestão do Centro Comunitário e as demandas da *comunidade* (seção 2.1, 2000-2003). Em seguida, trato do tensionamento das representações acerca da periferia e da ideia de *periferia* enquanto uma categoria política, fenômeno impulsionado pelas transformações socioeconômicas e territoriais na Paulicéia. A nova configuração implica um novo posicionamento da Casa do Hip-Hop em relação às suas práticas e atividades, e consolida também a conexão do grupo com outros bairros periféricos da cidade (seção 2.2, 2004-2007).

### 2.1 “O rap tá na resposta”: A institucionalização da Casa do Hip-Hop de Piracicaba

*Playlist sugerida para esta seção:*

*Sabotage - Um bom Lugar (2000)*

*Sabotage - Rap é compromisso (2000)*

*Sabotage - Zona Sul (2000)*

*SP Funk - Enxame feat. Sabotage e RZO (2001)*

*Rappin Hood - Rap Du Bom (2001)*

*Racionais Mc's - Vida Loka parte II (2002)*

*RZO - Pirituba parte II (2003)*

*Trilha Sonora do Gueto - Um Pião di Vida Loka (2003)*

*Trilha Sonora do Gueto - Favela Sinistra (2003)*

Os moradores da Paulicéia, que acompanharam a disputa entre o grupo e a antiga diretoria, reivindicaram a ocupação do grupo de Bira como legítima. O grupo iniciou diálogos com o poder municipal, apresentando a proposta de instituir a Casa do Hip-Hop de Piracicaba naquele espaço, e afirmando que se a prefeitura disponibilizasse isenção nas contas de água e energia, o resto seria responsabilidade deles. Assim, o coletivo

começa os trâmites burocráticos para a institucionalização, já que, relata Bira, “tem que ter um CNPJ, ter uma associação e tal” (Bira, em entrevista concedida em 2017). Com o processo de institucionalização dos movimentos sociais e a introdução da pauta juvenil nas secretarias e órgãos públicos (NOVAES, 2006), o início dos anos 2000 foi um período de intensa organização do movimento hip-hop como um todo para se inserir nas novas dinâmicas políticas e traçar novas estratégias de ação e articulação. A criação do formato “Casa do Hip-Hop”, que se baseia numa sede para os elementos do hip-hop dentro de um território específico, se dá durante esse percurso de inserção das periferias na política institucional. Através da prática de organizar e desenvolver oficinas e ações culturais com os jovens da periferia, o hip-hop encontra a possibilidade de levar suas demandas para as políticas públicas. Bira conta:

Aí fiz o convite na verdade, pra **um monte de grupo, de rap, de dança** da cidade. Aí lotou, na época veio um monte de gente, mais de 50 pessoas, **um milhão de ideias, um milhão de objetivos**, e aí a gente foi colocando nossa ideia que a gente tinha. Falei “o negócio é o seguinte vai ser **uma Casa do Hip-Hop igual tem em Diadema**, tem 3 anos a Casa do Hip-Hop lá e **tá funcionando, os mcs tão lá, os djs tão lá, e os breakers tão lá, os escritor de grafite tá todo mundo lá, em prol, desenvolvendo atividade de cunho social pra molecada**, então bora desenvolver aqui. Você dança, eu canto, o outro faz desenho, vambora **nós tem tudo aqui na cidade pra acontecer**”. E aí colocamos, intitulamos esse espaço [do Centro Comunitário] enquanto Casa do Hip-Hop, naquele dia da reunião. (Bira, em entrevista concedida em 2017, grifos meus)

A inauguração oficial da Casa do Hip-Hop de Piracicaba acontece em 2002. Sediada no Centro Comunitário, o grupo assumiu a gestão do prédio que contava com um salão grande, algumas salas menores, banheiros e cozinha na área interna. Na área externa, o Centro Comunitário tinha um largo corredor, um gramado atrás do prédio e uma quadra. Apesar de não ter encontrado fotos do prédio neste período, estruturalmente pouca coisa mudou.

Imagem 9: Foto da fachada da Casa do Hip-Hop de Piracicaba.



Fonte: acervo próprio, registro de Março/2021.

O próximo passo, antes de realizar as atividades no espaço, seria pensar nas balizas que iriam estruturar as práticas da Casa. Os integrantes iniciam a construção de um estatuto interno

um regimento que a gente construiu, alguns caminhos que podia, que não podia, e tal, até pra gente não se perder, e tinha o estatuto que a gente pegou pra estudar pra pensar e burocratizar a Casa do Hip-Hop, entendeu? Essa era a intenção, pra se organizar mesmo como instituição. (Bira, em entrevista concedida em 2017)

A intenção era de trabalhar os elementos do hip-hop de maneira institucionalizada, conseguindo inserção em políticas públicas, acesso à recursos e abertura para o desenvolvimento de atividades no bairro. Se posicionando como um espaço que concentra a cultura hip-hop, é na Casa que os indivíduos encontrariam informações e incentivo para se aperfeiçoarem nos elementos da cultura. Focados neste caminho, os integrantes seguem buscando cada vez mais conhecimento sobre o movimento organizado através de suas referências em São Paulo



naquela época o contato pra gente que era, vamos dizer assim, pobre, de periferia, não estou nos vitimizando né, mas naquela época por exemplo a gente não tinha um telefone pra ligar pra alguém, dependia de orelhão. Era mais difícil o contato, porém a gente procurou sim manter o contato e desse contato teve um fluxo legal. (Igor Serra, em entrevista concedida em 2021)

Para além do trabalho com as produções artísticas do hip-hop, a Casa se deparou com as demandas da Paulicéia. Os moradores do bairro levam suas questões e necessidades para a nova gestão de maneira orgânica, por entenderem que ao assumirem o Centro Comunitário, estariam se colocando à frente nas disputas por melhorias no bairro. Igor relembra que antes da Casa, essa não era exatamente uma pauta central nas discussões do grupo:

essa ideia de melhorar o bairro, vou ser sincero pra você, não tinha muito não. O pessoal era aquele, não digo egoísmo, mas aquela visão fechada ao redor da cultura hip hop em si. Tinha-se a necessidade de melhorar e estruturar sim os 4 elementos da cultura hip hop, era pra onde o pessoal olhava. [...] Porém, o Pisca, ele já vem, já era um bairro vamos dizer assim, que não é quebrada, já é um bairro que naquela época já tinha uma estrutura, era bem estruturado. Longe de ser um bairro carente ou uma comunidade de periferia [...] Então não se teve muito esse olhar comunitário na época da Associação Hip Hop, não, isso surgiu mais na Casa do Hip Hop em si [no bairro da Paulicéia]. (Igor Serra, em entrevista concedida em 2021)

Entre as reivindicações trazidas pela população estavam problemas que iam muito além do Centro Comunitário: a necessidade de creche para as crianças, melhorias no asfaltamento do bairro, reformas no Ginásio esportivo da comunidade. A Casa começa a estudar as possibilidades de se introduzir nas políticas públicas, nos conselhos municipais e no Orçamento Participativo através de parceiros já inseridos na esfera da política institucional. Foram feitos encontros de formações com membros do Partido dos Trabalhadores (PT) e com a Escola Superior de Agricultura "Luiz de Queiroz" (ESALQ-USP), buscando conhecer as ferramentas e instrumentos disponíveis para uma participação mais efetiva nas políticas municipais. Dessa maneira, a Casa vai se aproximando cada vez mais da comunidade da Paulicéia, criando um laço estreito entre as práticas voltadas ao hip-hop e ações sociais e comunitárias

algo mais pra comunidade ali, além do hip hop em si, e isso é hip hop também né, isso é, vamos dizer assim, a mais pura essência do hip hop além dos 4 elementos é você buscar a melhoria pra comunidade do entorno, se não é isso, se uma instituição de hip hop não preza isso, a gente, não é hip hop, tá faltando algo né. (Igor Serra, em entrevista concedida em 2021)

A partir de 2003, a Casa toma uma posição central na Paulicéia. Conseguindo mobilizar seus integrantes, voluntários e parceiros dentro dos espaços de decisões

políticas no município, o bairro ganha uma nova configuração: revitalização do Ginásio de esportes da Paulicéia e do campo de bocha, espaços que ficam na quadra ao lado da Casa, participação nas discussões sobre a distribuição de recursos de políticas públicas na cidade e a construção de uma rede de parcerias diversa, que contava com coletivos de diferentes frentes: cultura, educação, meio-ambiente, movimento sociais populares e grupos que trabalhavam com a juventude vulnerável, como a igreja católica.

Num quadro mais amplo, este período foi marcado por um debate público que entendia a pobreza e a população pobre como algo a ser administrado (RIZEK, 2011) e não mais integrado, como vimos no Capítulo 1. No contexto de Piracicaba, a Paulicéia passa a ocupar uma “centralidade periférica” (ROSA, 2014) tanto territorialmente quanto em sua representação dentro da esfera de participação política. Essa centralidade é essencial para que a Casa do Hip-Hop estabeleça conexões com *favelas* e *comunidades* que surgem neste momento em Piracicaba. Como acontece recorrentemente no início da configuração territorial das periferias urbanas, esses bairros novos estavam em áreas irregulares e precárias, enquanto a Paulicéia já concentrava alguns equipamentos e acesso a serviços e infraestrutura. A luta por escolas, condições melhores de urbanização, acesso ao transporte público e aos direitos de lazer da comunidade vão literalmente modificando a paisagem da Paulicéia e as condições de vida dos moradores.

É importante lembrar que isso se dá, também, por conta dos efeitos de uma estabilidade política e um crescimento econômico presentes no Brasil durante a primeira metade dos anos 2000. A cidade se torna um ponto de referência econômica no interior de São Paulo como um “importante pólo de desenvolvimento industrial e agrícola, com destaque para os setores automobilísticos, sucroalcooleiro, agroindustrial, etc” (ALVES, 2021) . Mesmo com o aumento do PIB per capita e dos níveis de desenvolvimento humano, de acordo com o Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM), a distribuição não aconteceu de forma homogênea. O crescimento da área urbana e constituição de periferias e bairros pobres ainda continuava concentrado entre região Sudoeste e a região Norte, as mais pobres da cidade. Com isso, foram surgindo novos bairros cada vez mais populosos e afastados da zona central, formando “uma ocupação urbana fragmentada territorialmente, tendo uma distribuição espacial da população descontínua” (ALVES, 2021).

Assistindo a região Sudoeste se estender cada vez mais para os extremos, a Paulicéia vira “o caminho de chegar no centro pra quem tá na periferia lá”, como explica Igor. A presença do hip-hop na Paulicéia também reforça a ideia de uma periferia consolidada (ROSA, 2014), que no caso do bairro pode ser entendida para além da materialidade dos estágios de estrutura socioespacial e urbanização do território, sendo também a consolidação de uma posição política produzida e mobilizada pelos integrantes da Casa a partir dos referenciais do hip-hop. Se como periferia consolidada a Paulicéia já não é mais a fronteira de urbanidade da cidade, o hip-hop ainda reivindica seu lugar na disputa pelos critérios e controles dos fluxos das fronteiras entre margem e centro (FELTRAN, 2017). Por conta da presença nas disputas políticas, a Casa mostra seu potencial como polo de articulação para os movimentos sociais da cidade. Criando um diálogo com outros movimentos, os integrantes também vão se inserindo nos contextos de outros bairros

a Casa do Hip-Hop sempre teve conexões vamos dizer assim com os 4 cantos da cidade. Sempre conversou com todas as periferias da cidade. Quando era encontrado uma demanda, seja ela cultural ou social, em algum local, a gente tava lá. [...] Mas naquela época lá, a gente sempre tava distribuindo... não tanto alimento, mas a gente arrecadava roupa, quando era uma questão voltada pra algum evento, ou algo que era mais voltada à questão de alimentação, aquela época a gente procurava destinar pra isso [...] Às vezes até participando de reuniões de centros comunitários, igual eu já fui em uma ou outra reunião com a Madalena lá no Boa Esperança. Isso 2000 e pouquinho né... e a gente chegou a fazer um trabalho junto, no Boa Esperança. Eu lembro que teve um trabalho no Cantagalo na época, que se ocupava o Cantagalo, na Portelinha, no Bosque, nossa, quantas coisas a gente fez no Bosque. (Igor Serra, em entrevista concedida em 2021)

Nesse sentido, a organização já não é apenas uma referência de hip-hop na cidade, e sim de articulação social e política. Mas isso não quer dizer que os elementos do hip-hop ficavam de lado. Com o foco no quinto elemento, o conhecimento, Bira conta que já estavam desenvolvendo uma discussão sobre as representações que cercavam os jovens periféricos e o hip-hop

qual que é o nosso... o problema de entrar em vários lugares da cidade, e fazer uma discussão da cultura hip-hop nos quatro cantos da cidade? O preconceito que eles tem com o hip-hop, porque foi colocado que a gente é bandido, que a gente é marginal, que todo mundo daqui usa boné e calça larga é trombadinha, é vagabundo, então a gente precisa mudar essa imagem da cultura hip-hop que foi construída pela mídia aí. Que bebeu e comeu o gangsta dos EUA e acha que a gente é aquilo, entendeu? Então a gente precisa mudar isso. (Bira, em entrevista concedida em 2017)

## 2.2 “O mundo é diferente da ponte pra cá”: *Periferia* enquanto categoria

Playlist sugerida para esta seção:

*Racionais Mc's - O mundo é diferente da ponte pra cá (2002)*

*Xis - Procedê e Tal (2002)*

*Parteum - Raciocínio Quebrado (2004)*

*Helião e Negra Li - Guerreiro, Guerreira (2005)*

*Helião e Negra Li - Periferia feat. Mano Brown (2005)*

*Criolo Doido*

Compreender os sentidos que *periferia* tem para integrantes da Casa do Hip-Hop de Piracicaba, abre a possibilidade de entendermos como um território construído pelas relações e sentidos internos, que compõem também outras representações como *quebrada, favela, comunidade* no jogo das políticas de identificação do discurso público (BIRMAN, 2008) e também dos sentidos cotidianos, criando distinções internas e externas. Existe uma variedade de denominações, que se modificam quando levamos em conta que as noções de centros e periferias urbanas foram construídas ao longo do tempo, simbólica e territorialmente, de maneira relacional.

Entre periferias, os cenários e as relações podem mudar, porém a noção ainda é central para pensar as fronteiras que controlam a interlocução entre os lados (FELTRAN, 2011). Portanto, a *periferia* como categoria é um intervalo de sentidos (FELTRAN, 2017) que está conectado aos referenciais estéticos e políticos do hip-hop, que por sua vez disputa as representações com o discurso público.

A relação entre identidade e território no hip-hop é essencial para compreender os processos de construção das balizas do movimento, e quando Brown afirma “eu gosto de onde eu tô e de onde eu vim/ensinamento da favela foi muito bom pra mim/cada lugar um lugar, cada lugar uma lei, cada lei uma razão/eu sempre respeitei” ele enfatiza sua autoridade em falar sobre o “cotidiano violento” da periferia naquele momento, por ter uma relação com esse território, que apesar de não ser sempre igual, tem questões semelhantes – “todas as senhoras tinham em comum: a roupa humilde, a pele escura, o rosto abatido pela vida dura” e “tudo dá em nada e que só morre pobre/a gente vive se matando irmão, por quê?/não me olhe assim, eu sou igual a você”.

Com o uso intenso da categoria *periferia*, produções como a do Racionais MC's começam o processo de produzir sentido para um termo que na década de 1980 não era tão expressivo. No percurso de construção das balizas do hip-hop, podemos analisar no

rap a construção de um sentido de *periferia* que vai além da estigmatização e marginalização dos pobres nas margens da cidade, conectando de formas complexas as configurações territoriais, sociais, culturais e econômicas diversas que compõem as periferias.

A conexão da Casa do Hip-Hop com os bairros periféricos espalhados pela cidade de Piracicaba também afetou o entendimento dos integrantes sobre seu próprio papel

Não era o que a gente achava que tinha que fazer, a gente procurava o que o bairro, determinada quebrada precisava. A gente tentava suprir isso de alguma maneira. Foi sempre assim. [...] Os caras tem que buscar em nós algo e depois voar, caminhar pelas próprias pernas né. (Igor Serra, em entrevista concedida em 2021)

A geração de Bira e Igor tem como referência um quadro político de lutas dos movimentos sociais, reivindicando neste momento que a condição do pobre no Brasil vai além da questão da renda, perpassando diferentes dimensões da vida social. Apesar da conexão intrínseca entre as dimensões territoriais e simbólicas para o hip-hop, a correspondência direta entre a condição material das margens do urbano e o espaço social dos moradores das periferias, que produz a ideia de que a *periferia* é a marginalidade social territorializada, é questionada com a ressignificação da categoria empírica.

A *periferia* no rap não é uma categoria autoexplicativa e as descrições densas e complexas das narrativas do cotidiano que encontramos nas letras servem não para fixar, mas para fabricar um espaço específico. Para além das características de precariedade, afastamento do centro da cidade e pobreza, a *periferia* aparece estabilizando temporariamente sentidos e modos de leitura da experiência urbana que são partilhados não só para produzir pertencimento, mas também diferenciação. É a tentativa de, segundo Kuri e Diaz (apud ROSA, 2014, p. 241), “territorializar momentos significativos da própria existência” como formas de se situar na realidade cambiante da cidade, onde as transformações obrigam a modificar e criar novos pontos de referência pessoais e sociais”.

De fato, toda a produção discursiva, estética e poética do movimento é fundamentada na concepção de uma sociabilidade que se baseia em um território específico e nas experiências da margem. No que se refere à dinâmica urbana, isso significa entender que as periferias são produzidas como margem por fronteiras materiais e simbólicas que atravessam várias dimensões da vida social.

O debate sobre a margem enquanto um “centro de produção material e simbólica” (PARDUE, 2013, p. 447) nos permite pensar em processos que se manifestam em diferentes práticas e diferentes escalas – tanto individual como coletivo – devido a heterogeneidade de experiências marginais que se articulam nas marginalidades conectivas (OSUMARE, 2007). Portanto, o conceito pode nos ajudar a entender alguns dos fenômenos essenciais que vêm ocorrendo no espaço urbano, cada vez mais pautados na noção de que a margem é tanto um espaço físico dentro da cidade quanto uma “ideologia contestada” (PARDUE, 2013, p. 454) no cenário urbano da modernidade. Nesse sentido, a margem é tomada aqui como perspectiva, um ponto de observação específico. Aparecendo como “centro de produção material e simbólica” (PARDUE, 2013, p. 447), nela são produzidos efeitos materiais e simbólicos para quem vive ou circula por esse território. Parto também da reflexão de que margem e centro se coproduzem e não podem ser entendidos de modo dissociado, como Das e Poole (2008) propõem.

Por meio de embates e articulações com as relações de classe, raça, a segregação urbana e a pobreza, a politização da categoria *periferia* foi o meio de destacar que nenhuma dimensão da concentração das camadas negras e populares nas margens das cidades foi natural (DUNEIER, 2016) ou desordenada (KOWARICK, 1979). Por isso a intenção de considerar como epistemologia legítima as percepções e interpretações marginais sobre si e sobre o centro também para construir uma análise sociológica que privilegie esse espaço como produtivo de sentidos próprios que constroem sentidos cotidianos, mas também representações e categorias de análise.

As classificações são parte dessas disputas pelas definições de centro e periferia, tanto do ponto de vista material dos limites físicos e políticas destinadas, quanto do ponto de vista simbólico e político. O ajuste na utilização dos termos se afasta do discurso oficial, que enquadra essas *comunidades* como *favelas*, *aglomerados subnormais* e *periferias*.

De fato, os integrantes da Casa mobilizam o termo *periferia* dentro de um dissenso (RANCIÈRE, 1996) que envolve conflitos e disputas em várias dimensões e escalas. A *periferia*, como território construído pelas relações e sentidos internos coexiste com outras representações como *quebrada*, *favela*, *comunidade*. No processo de classificação das representações sociais e também dos sentidos cotidianos, criando distinções internas

e externas, existem os discursos ordenadores e a disputa que envolve nomear o mundo social, produzindo tensões na prática. A politização da categoria *periferia* no movimento hip-hop brasileiro é um processo que, a partir dos sentidos que organizam seu universo simbólico, produz um referencial que vai além de uma posição territorial no espaço urbano.

É nesse processo de singularização estética que o rap começa a se tornar parte do processo de construção de uma representação específica da periferia no Brasil. Por conta das próprias dinâmicas sociais, culturais e econômicas do país, as relações entre raça e classe aparecem de forma complexa, e nesse momento, o processo de diferenciação do rap serve para a população que está situada na periferia como meio de construir sujeitos, para além da estigmatização e marginalização dos pobres nas margens da cidade. Ao questionar e ressignificar essa representação, o rap também estabiliza temporariamente algumas categorias que, com o passar dos anos, o próprio movimento hip-hop começa a questionar: a ideia de masculinidade negra, a diferenciação entre a experiência periférica e a experiência negra, a participação das mulheres, questões de sexualidade, posicionamentos políticos, entre outras.

A política, citando Rancière (1996), não é apenas a disputa pelo poder no espaço institucional, e sim tem como pressuposto um conflito anterior que é travado no tecido social e constitui a definição de legitimidade dos grupos sociais. A disputa pela legitimidade que surge na análise das fronteiras, de acordo com Feltran (2003), mostra que isso possui significados políticos mais amplos. A *periferia* incorpora o sentido de um marcador político que é usado estrategicamente. O dissenso seria a ruptura das formas sensíveis partilhadas pelo grupo, da concepção de mundo. É um conflito sobre

a constituição mesma do mundo comum, sobre o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos dos que nele falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que nele são designados. O dissenso não é a guerra de todos contra todos. Ele dá ensejo a situações de conflitos ordenadas, a situações de discussão e de argumentação. (FELTRAN, 2003)

Problematizar as fronteiras de diferenciação no espaço urbano é uma dimensão central do movimento hip-hop. O movimento reivindica, historicamente, a periferia como um território físico e simbólico que vai contestar e tensionar as representações acerca de sua população, trazendo seus modos de interpretar e sentir para mostrar que o “mundo é

diferente da ponte pra cá”<sup>55</sup> e que o mundo e a cidade como um todo podem ser lidos de modos específicos se tomarmos como referência as experiências periféricas. Assim, os integrantes da Casa vão produzindo também seus próprios sentidos locais, se diferenciando até de linhas internas do hip-hop. Com um entrelaçamento cada vez maior das ações da Casa com a responsabilidade de ser um Centro Comunitário de referência para as disputas políticas que tocavam na questão das periferias da cidade, Bira analisa

daí cê olhava e falava "legal mano, torce sua música aí pra você ver quanto sangue sai aí". Não tamo tão violento assim, entendeu? Dá pra gente mostrar isso que você tá falando aí, que é a realidade lá do Rio de Janeiro lá que desce o morro e que escorre o sangue pela viela, não sei o quê, de outro jeito. Aqui da nossa realidade, não que não saia morte, e não que não sai sangue mas, não dá pra você cantar isso dentro da escola, não dá pra você dentro do palco, não dá pra você fazer apologia ao crime, não dá pra você fazer, discriminar nenhum gênero nem religião nada, porque pô, nós tamo lutando contra tudo isso aí. (Bira, em entrevista concedida em 2017)

Assim como na seção 1.2, quando rap produzido no Brasil incorpora as próprias questões específicas das periferias brasileiras, o movimento hip-hop em Piracicaba se funde com as demandas locais a partir da Casa do Hip-Hop. A discussão sobre os significados e direções das práticas que envolviam os elementos da cultura toma o centro do debate

vamos começar a mudar a letra, falavam "ah então eu posso subir e falar de consciência, você coloca uma sementinha em cima do palco" não tem essa de ficar acendendo charutão, não tamo nessa pegada. Nós quer que a molecada entenda a cultura de outro jeito, que pode usar os elementos da cultura hip-hop pra vida dele né, pra ele poder se encontrar um dia aí né [...] Aí começamos a discutir: você canta porque? faz grafite pra quê? quer chegar aonde com essa arte sua? (Bira, em entrevista concedida em 2017, grifos meus)

Ao passo que a Casa e seus integrantes se profundavam na ideia de que “precisa estudar, você precisa se instrumentalizar, precisa buscar informação, não dá pra cantar qualquer coisa, não dá pra dançar de qualquer jeito” (Bira, em entrevista concedida em 2021), o foco de suas ações sai da prática dos elementos do hip-hop e se concentra na formação política de seus integrantes. Para Bira, fica claro “que **o hip hop tinha que ter o social, que o hip hop tinha que ser político**, não dá pra você ser hip hop sem estar ali à disposição e servindo, sendo político mesmo, **tendo uma discussão política e social dentro da sua comunidade**” (em entrevista concedida em 2021, grifos meus). Além disso, a organização se mantém ativa enquanto Centro Comunitário do bairro fazendo a

---

<sup>55</sup> Música “Da ponte pra cá”, de Racionais MC’s, no álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002).



mediação entre a Paulicéia e o poder público. O diálogo com a Prefeitura se estabiliza, permitindo que a Casa trace novos planos de médio e longo prazo para sua comunidade. Aqui, podemos ver como os sentidos de hip-hop e *periferia* vão se tornando indissociáveis, uma vez que para os integrantes da Casa nesse momento, não faz mais sentido falar nos elementos artísticos sem considerar a *comunidade*, evocando responsabilidade com a coletividade. Bira argumenta que

Essa **frente que a gente construiu**, aí né, várias coisas a gente conseguiu [...] **o respeito também da Casa do Hip Hop dentro desses espaços**. (Bira, em entrevista concedida em 2021, grifos meus)

Enquanto a Casa do Hip-Hop buscava se estabelecer através de trabalhos de base na periferia de Piracicaba, o hip-hop em geral passava por um momento de transformação. É a partir da metade da década de 2000 que vemos com mais frequência a presença do rap e dos outros elementos do hip-hop no mercado fonográfica e nos veículos de mídia, principalmente a televisão. Botelho (2018, p. 185) ressalta que “a introdução do Rap no mercado hegemônico significou tentativa de alteração em seu traço estilístico, assim como de suas intenções sociais para se tornar palatável a um público mais amplo”. No entanto, para além ao mesmo tempo que existia o esforço em fazer do rap um gênero musical mais “palatável”, os grupos e artistas das periferias de São Paulo já narravam a questão social a partir de outra perspectiva, que difere dos termos de assistência, denúncias e busca pela inserção na política institucional.

Delineando o conflito em sua dimensão estética, podemos analisar num quadro mais amplo as representações que apareciam nos grandes artistas do rap nacional. Grupos como Facção Central, Trilha Sonora do Gueto e o disco “Nada como um dia após o outro dia” (2002) do Racionais Mc’s traziam o crime, a violência e a pobreza em um quadro bem diferente do que meus interlocutores foram forjados no início da década de 1990. Apesar das conquistas e demandas atendidas através de políticas públicas, as periferias ainda careciam de direitos e infraestrutura básica, mas a partir de agora não é o Estado que resolverá estes problemas.

O hip-hop enquanto movimento político apostava nos trabalhos de base e na busca por recursos para os projetos. Mesmo com a exposição de alguns artistas na mídia, o rap não se configurava como um gênero musical lucrativo no mercado fonográfico, pelo menos não para seus mc’s, produtores e gravadoras. O acesso à tecnologia foi facilitado

pelas condições socioeconômicas do início dos anos 2000, mas as produções caseiras e a distribuição independente (via selos como Cosa Nostra, 4P, PDD) ainda não eram rentáveis a ponto de criar um mercado musical ao redor deste elemento. O mercado fonográfico também sofria com novas configurações de distribuição e consumo da música, com a queda na venda dos cd's e a intensificação do papel da internet como mediadora entre artista e consumidor. Até 2009, são poucos os lançamentos que alcançam o público fora das periferias, e poucos os artistas que conseguiram manter o foco apenas em seu elemento. Este cenário de “hiato” no rap foi quebrado a partir de figuras como Emicida, que como apontado por Santos (2022, p. 1), é um exemplo dos novos “sentidos e as novas relações sociais que orientam o rap e os seus agentes na medida em que ele se desloca do seu lugar de enunciação”.

## CAPÍTULO 3 – “REPRESSÃO NÃO ME FEZ O VILÃO, FEZ O POETA

Como última parte do trabalho, o Capítulo 3 trata do período entre 2008 e 2021. Neste intervalo, abordo três grandes eventos na história da Casa: a inserção da prática do skate, a construção da Skate Plaza Base Dois e a pandemia do Covid-19. Começo apresentando Adilson, interlocutor que se torna central a partir de sua entrada na Casa do Hip-Hop com o projeto BaseDois - escolinha de skate (seção 3.1, 2008 até 2013). Em seguida, trato do processo de elaboração, mobilização e construção da pista de skate da Paulicéia, a Skate Plaza BaseDois (seção 3.2, 2014-2019). Para a última seção, trago o início da pandemia do Covid-19 e seus efeitos nas atividades e práticas da Casa do Hip-Hop (seção 3.3, 2020-2021).

### 3.1 “com 15 anos eu escrevia rap, hoje escrevo a história”: o projeto BaseDois e a Batalha Central

*Playlist sugerida para esta seção:*

*Kamau – Porque eu rimo (2008)*

*Emicida – Vai ser rimando (2009)*

*Emicida – I love quebrada (2010)*

*Rashid – Acendam as luzes (2010)*

*Primeiramente – O fardo (2013)*

Com um papel de referência estabelecido na Paulicéia, os integrantes da Casa do Hip-Hop entendem que a ampliação da percepção das demandas do bairro era necessário. Para além de questões de infraestrutura, as outras manifestações culturais que existiam no território também começaram a ser inseridas a partir da participação de moradores dos arredores da Casa. Igor analisa este momento, dizendo que

a gente era chato pra caramba... tem que reconhecer isso também. a gente falava: ‘o que é hip-hop tá aqui, o que não é, sai fora!’, aquela arrogância. Aquela cabeça fechada. De pensar que a gente só ia fazer os quatro elementos do hip-hop ali e boa. E não, não é só isso. A gente fazendo só os 4 elementos do hip-hop, a gente não tá fazendo hip-hop porque a gente não tava ajudando quem tava do nosso lado. E aí, a gente não tava construindo. O hip-hop tem que ser um elemento transformador né, ele tem que alavancar as potencialidades das pessoas e fazer com que essas pessoas voem. Independente de qual área que a pessoa esteja inserida. (Igor Serra, em entrevista concedida em 2021)

Uma das práticas que acontecia ali era o projeto de escolinha de skate “BaseDois”. Sediado em uma escola pública do bairro, o grupo também circulava por terrenos

abandonados, postos de gasolina e outros espaços em que era possível instalar *mini ramps*, que são pequenas rampas normalmente feitas de madeira e que podem ser facilmente transportadas. Mesmo tendo conhecimento da ação da Casa do Hip-Hop, o grupo não era próximo do espaço. Um dos integrantes do projeto BaseDois era Adilson Moraes, também conhecido como Dilsão. Adilson conta

quando conheci o Bira , a gente tava na escola, tava fazendo um movimento de skate e ele foi lá com o movimento de hip-hop pra dançar e fazer grafite, e aí a gente se encontrou, a gente marcou pra se trombar num outro lugar [...] E aí a gente se encontrou e tipo se falou “nossa mano, se tão fazendo um rolê ali no bairro ali, só que nós tamo separado, será que não dá pra gente se unir e fazer? Porque o que a gente tá fazendo é o mesmo que cê tá fazendo, cê tá tentando né, mostrar a sua cultura e nós tamo tentando mostrar a nossa também.” (Adilson Moraes, em entrevista concedida em 2017)

A partir do convite de Bira, Adilson começa a participar das atividades da Casa com o projeto da escolinha de skate. Da inserção do skate em diante, a proximidade dos integrantes da Casa com as outras expressões culturais da Paulicéia se intensifica:

A gente perde aquela visão mais egoísta e leva o skate pra dentro da Casa. Dentro do skate, a gente levou várias outras coisas que era da comunidade da Paulicéia, demandas da comunidade da Paulicéia que a gente fechava os olhos né. Muita gente criticou na época, a gente foi muito criticado na época por exemplo, a gente fazia eventos de hardcore dentro da Casa do Hip-Hop, e era uma demanda do bairro. A gente fazia evento, as antigas Verduradas, era um evento hardcore, que pregava o veganismo. E tinha tudo a ver dentro do contexto do hip hop, os caras, a música era de protesto. Não era a batida, os acordes que a gente costuma ouvir, porém as músicas pregavam as mesmas coisas que o movimento hip hop prega. Dentro do evento dos caras, quando eles trouxeram esse evento tinha além da música, tinha palestra, normalmente educativa ou um tema atual.” (Igor Serra, em entrevista concedida em 2021)

Tanto o skate quanto o punk e o hardcore da Paulicéia eram práticas que se entendiam como marginais, partilhando de sentidos que o hip-hop também carregava. Se a partilha do sensível de Rancière (2005, p. 15) é um “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”, no hip-hop a articulação de um sentido coletivo da experiência da margem é essencial para o processo de mobilização política em torno de sua linguagem estética. A estética marginal entrelaça a construção da identidade com a questão do espaço material em seus sentidos e percepções, mas ao mesmo tempo remete à margem como território social. Adilson completa

a Casa do Hip-Hop era um espaço onde já tinha uma história já também de vários... rádio comunitária, a história dos cara também foi mesmo rolê que a gente construiu na rua, tentou construir através de tudo, através de uma pichação, qualquer coisa que a gente movimentou foi pra construir... Ter, criar

nossas identidade, e aqui já existia a Casa e aí quando a gente chegou aqui no espaço, eu já conhecia o hip-hop mas eu não conhecia de uma forma assim um pouco mais elaborada, era mais fragmentada assim do que o movimento pode fazer. É um movimento que tem um poder, tem uma sabedoria, tem conhecimento, e porque vem de uma força né, uma força da rua também. (Adilson Moraes, em entrevista concedida em 2017)

Imersa nas práticas da região Sudoeste da cidade, a Casa do Hip-Hop se torna mais um tipo de instituição ligada aos movimentos sociais do que um espaço voltado para os elementos do hip-hop. Mesmo assim, este era o único ponto de referência do movimento na cidade, até 2009. Neste ano foi criada a Batalha Central, que acontece na praça José Bonifácio, no centro de Piracicaba<sup>56</sup>. A batalha de rima é um espaço que revitaliza a relação dos jovens, tendo o formato de competição aparecido em sua primeira experiência na Batalha do Real, que surge em 2003 na Lapa, Rio de Janeiro. A partir disso as batalhas vão se popularizando, e para citar algumas mais conhecidas dessa época, temos: a Santa Cruz<sup>57</sup> e a Rinha dos Mc's, ambas realizadas em São Paulo desde 2006, o Duelo de Mc's (Belo Horizonte/MG) que surge em 2007 e a Batalha Central<sup>58</sup> (Piracicaba/SP) de 2009.

Feita preferencialmente na rua ou em algum outro espaço público, as batalhas se tornam um ponto de encontro e de lazer para jovens adeptos das práticas do hip-hop. Basicamente, numa batalha mc's se enfrentam com rimas improvisadas na hora, com ou sem o acompanhamento de uma batida – seja de um *beatbox*<sup>59</sup> ou de um dj. Existem diferentes dinâmicas de batalhas de rimas, com temáticas, número de participantes, presença de jurados, tempos e regras diversas. Mas o mais importante aqui é que as batalhas vêm sendo organizadas independentemente em inúmeras cidades, se desdobrando na organização dos jovens em torno da produção de espaços para práticas culturais periféricas. Em Piracicaba, este movimento é puxado pelos mc's Daniel Garnet e Peqnoh. Os dois já eram envolvidos com o rap, produzindo suas próprias composições e trabalhando juntos. Porém, em entrevista Daniel relembra que os eventos relacionados ao hip-hop na cidade estavam “meio parados” na segunda metade da década de 2000.

---

<sup>56</sup> Uma descrição mais detalhada da Batalha, seu funcionamento e sua história se encontra em Tejera (2013) e também no documentário “Poética das ruas” disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2YgefEkAg-s>.

<sup>57</sup> Teperman (2011) escreve sobre a Batalha da Santa Cruz, que também surge neste período e vira uma batalha tradicional na cidade de São Paulo.

<sup>58</sup> Tejera (2013) se debruça sobre os efeitos do duelo na vida dos jovens, se baseando na experiência da Batalha Central em Piracicaba.

<sup>59</sup> *Beatbox* é a prática de fazer os sons que compõem as batidas e bases de rap com a boca.

Como abordado na seção 2.2, enquanto a Casa se ocupava de ações voltadas à comunidade da Paulicéia e das periferias de Piracicaba, o trabalho com os elementos do hip-hop foi colocado em segundo plano. Sentindo a necessidade de um espaço dedicado ao mc, a dupla começa a se encontrar em espaços públicos da área central de Piracicaba e estende o convite à outros interessados em fazer rimas. A posição sócio geográfica dessa batalha de MC's representa na cidade uma forma de organização do movimento hip-hop diferente do que vinha sendo seu principal expoente, a Casa do Hip-Hop.

Peqnoh declara que “a nossa ideia foi plantar o hip-hop no centro” já que até este momento a maioria das mobilizações relacionadas ao rap acontecia em bairros periféricos. Este deslocamento da posição geográfica do espaço dedicado ao hip-hop se desdobra em efeitos que se espalham por toda a cidade. Com a adesão de jovens interessados no rap, jovens piracicabanos que já eram mc's ou ainda uma juventude que não encontrava um espaço para encontros de lazer, a Batalha Central se mantém ativa mesmo em dias de poucos participantes. Após muito trabalho entre 2009 e 2012, o evento se mostra como uma parte sólida do movimento hip-hop da cidade, fazendo de suas atividades parte da agenda que disputa a apropriação do espaço público.

Imagem 10: Realização da Batalha Central, em um dia de chuva, em 2013.



Fonte: Foto de Evelyn Albuquerque, disponível em <https://www.facebook.com/photo/?fbid=724805490882914&set=a.724805050882958>.

O deslocamento do hip-hop das periferias para o centro da cidade traz questões essenciais para seus organizadores, que mesmo conscientes de questões sociais e políticas optam por não vislumbrar a inserção na política tradicional através da institucionalização, como ocorreu na Casa do Hip-Hop. A Batalha Central se mantém como um coletivo que,

apesar de fixar a realização da batalha de rimas na praça do centro da cidade, tem o potencial de circular por outros espaços.

Para além do exercício da rima, o evento incentivava que os jovens ocupassem um local já existente e transformando seus usos e significados, locais que normalmente jovens da periferia não utilizariam como espaço de lazer. Nesse sentido, a articulação da Batalha com o poder público vai em direção quase que oposta à da Casa do Hip-Hop: enquanto a Casa buscou a formalização de suas ações, a batalha ocupa a praça sem alvará nem autorização. Isso se desdobra em tensões com os moradores da região e com as autoridades, resultando em constantes intervenções a fim de acabar com o evento. “A prefeitura desliga a energia, tira a lâmpada do coreto... a gente leva a própria lâmpada, gerador, som” conta Jaqueline Altomani, em entrevista de 2021.

Jaqueline é hoje uma das organizadoras da Batalha, mas sua trajetória no hip-hop em Piracicaba se inicia na Casa. Ela conta que, como moradora do extremo Sul da cidade, sua adolescência foi permeada por “um cenário diferente pra uma menina periférica” (Jaqueline Altomani, em entrevista concedida em 2021). O cenário citado por Jaqueline diz respeito à dificuldade de mobilidade dentro da cidade, por conta do transporte público precário, e também ao acesso restrito à atividades de lazer e cultura. Por conta disso, ela ressalta também a importância da realização da Batalha no centro da cidade, de maneira que os jovens possam acessá-la através do ônibus. No entanto, as pautas mobilizadas na organização da batalha de rimas foram construídas durante vivências na Casa do Hip-Hop: por intermédio de um amigo de outra *quebrada*, Jaqueline começa a frequentar o espaço e a se aproximar das discussões sobre inserção e participação em políticas públicas.

Meus outros interlocutores, Daniel e Peqnoh, apesar de não terem se aproximado da cultura hip-hop através da Casa - como Jaqueline -, ainda pontuam a importância do espaço na cidade. Para eles, é essencial ter um local de referência para o movimento, pois é o que permite a articulação de projetos e atividades cotidianas nas periferias, diferente do caráter eventual das batalhas. O papel da Casa durante este período, entre 2008 e 2013, se torna central para que outros atores tenham uma base onde fundamentar seus planos, projetos e atividades que envolvam o hip-hop na cidade de Piracicaba. Dessa maneira, o circuito do hip-hop de Piracicaba vai alargando suas relações e seus sentidos ao reforçar a prática do rap como um elemento do hip-hop, em um processo de formação de sujeitos



que fazem a cidade a partir de uma bagagem social, política e estética formada pela linguagem de uma cultura jovem e periférica.

A Batalha Central é realizada no coreto da Praça José Bonifácio, local onde existia o pelourinho da cidade. Este fator foi considerado pela organização e hoje é fortemente mobilizado para discutir a ressignificação dos espaços urbanos através do uso por jovens da periferia. Na literatura acadêmica, estudos voltados à diferentes práticas e expressões juvenis que tensionam os usos e sentidos dos espaços urbanos tratam da experiência de jovens das periferias e sua circulação pela cidade (PEREIRA, 2010; ADERALDO, 2016; PIMENTEL, 2018; CAMPOS, 2019). Estes jovens, nascidos na década de 1980 e 1990, assim como Daniel, Peqnoh e Jaqueline, possuem referenciais estéticos e políticos diferentes do que Bira e Igor Serra trazem no Capítulo 1. Como diz Mano Brown “os cara é mais novo, eles é geração hip-hop, então tudo que eles comem, bebem, dormem, respira, é protesto do Public Enemy pra cá<sup>60</sup>”.

No entanto, não é apenas uma questão de geração, no sentido de nascidos em períodos diferentes, e sim uma nova configuração que o rap e o hip-hop assumem a partir de 2010 (SANTOS, 2022). A autora ressalta que as dinâmicas de legitimação social deste universo, após mudanças socioeconômicas significativas nas periferias brasileiras durante o início dos anos 2000, coloca o rap em um novo status. No caso de meus interlocutores, o grupo que organiza a Batalha Central vivenciou o aumento do poder de compra das classes mais baixas e a possibilidade de ingresso nas universidades públicas e privadas através de programas de cotas e bolsas, em um momento de estabilidade política e abertura no diálogo entre os movimentos sociais e a política institucional.

Como citado por Brown, estes jovens conhecem o rap enquanto um gênero musical e um elemento do hip-hop já formado, sabendo de cor as balizas e as narrativas que o movimento carregou ao longo dos anos: a relação com a cultura negra, a intrinsecabilidade da conexão com a margem e a periferia, a narrativa de disputa e tensão com o discurso hegemônico e a luta por direitos. Portanto, é a partir desse ponto que a Batalha Central e tantos outros artistas e grupos partem: o hip-hop já é um movimento social e político nas periferias do Brasil, e o foco é a expansão da sua dimensão artística.

---

<sup>60</sup> Trecho da entrevista “Mano Brown, um sobrevivente do inferno” do Le Monde Diplomatique Brasil. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=U\\_OsF4y4zuY](https://www.youtube.com/watch?v=U_OsF4y4zuY) (acesso em 12/07/2022).

### 3.2 “019 é o terror”: a juventude tomando a frente

revidar quem ataca, chacina seria a meta/repressão não me fez o vilão, fez o poeta/os soldados da rua tão de glock e bereta/convocado pra guerra mas só me deram a caneta/se a palavra é poder, impactante é o vocal/tranquilizante escrever, emocionante o sarau/o loco é perceber, olhar na bola do olho/você vê o efeito da rima na expressão facial/a mente criminal, criação do destino/marginal, neguin, mal visto desde menino/eleveí a moral, vi as quebrada curtindo/qualquer lugar que tiver vai ser por elas que eu rimo (SAPIÊNCIA, 2008)<sup>61</sup>

*Playlist sugerida para esta seção:*

*Peqnoh - Inspiração feat. Enézimo e Arnaldo Tifu (2011)*

*Daniel Garnet - Meu rap (2011)*

*Daniel Garnet & Peqnoh - Serviço de Preto (2013)*

*Daniel Garnet & Peqnoh - Seja (2015)*

*Afrow, Fractal, Pin de Buenas, Gordão, Pixain, Daniel Garnet e Peqnoh - Cypher Central (2017)*

*Fractal MC - Eu vim (2017)*

*Graime e Gordão - Nem me envolvo feat. MotoTreta (2018)*

*Nois Por Nois e Expresso Paulicéia - Cypher (2019)*

*Nois Por Nois - Turbulência parte I (2020)*

Ao passo que a Batalha Central ocupava o centro de Piracicaba, a Casa do Hip-Hop aprofundava suas raízes na Paulicéia. Adilson conta que desde seu envolvimento com a Casa já existia a vontade de construir uma pista de skate no bairro, para que o projeto da escolinha BaseDois pudesse se desenvolver para além das mini-ramps e obstáculos colocados na quadra de basquete. Além disso, a conversa sobre a inclusão do skate como um esporte olímpico nas Olimpíadas de 2020 já circulava entre os skatistas, com opiniões divididas. No entanto, para o projeto da escolinha isso significava um argumento sólido para justificar o investimento público no esporte.

Após um encontro de formação sobre o funcionamento do Orçamento Participativo, os integrantes da Casa se reúnem para escolher uma demanda para ser apresentada. A Paulicéia estaria dentro do setor Zona Sul de Piracicaba, e o projeto da pista de skate teria que disputar com outras demandas dos bairros da região. Lideradas por Igor Serra e Adilson, foram realizadas reuniões e encontros com os jovens que frequentavam a Casa e também com os skatistas do bairro. Nestas discussões, além de dialogar sobre o desenho da pista em si, os jovens conversavam sobre a importância de

---

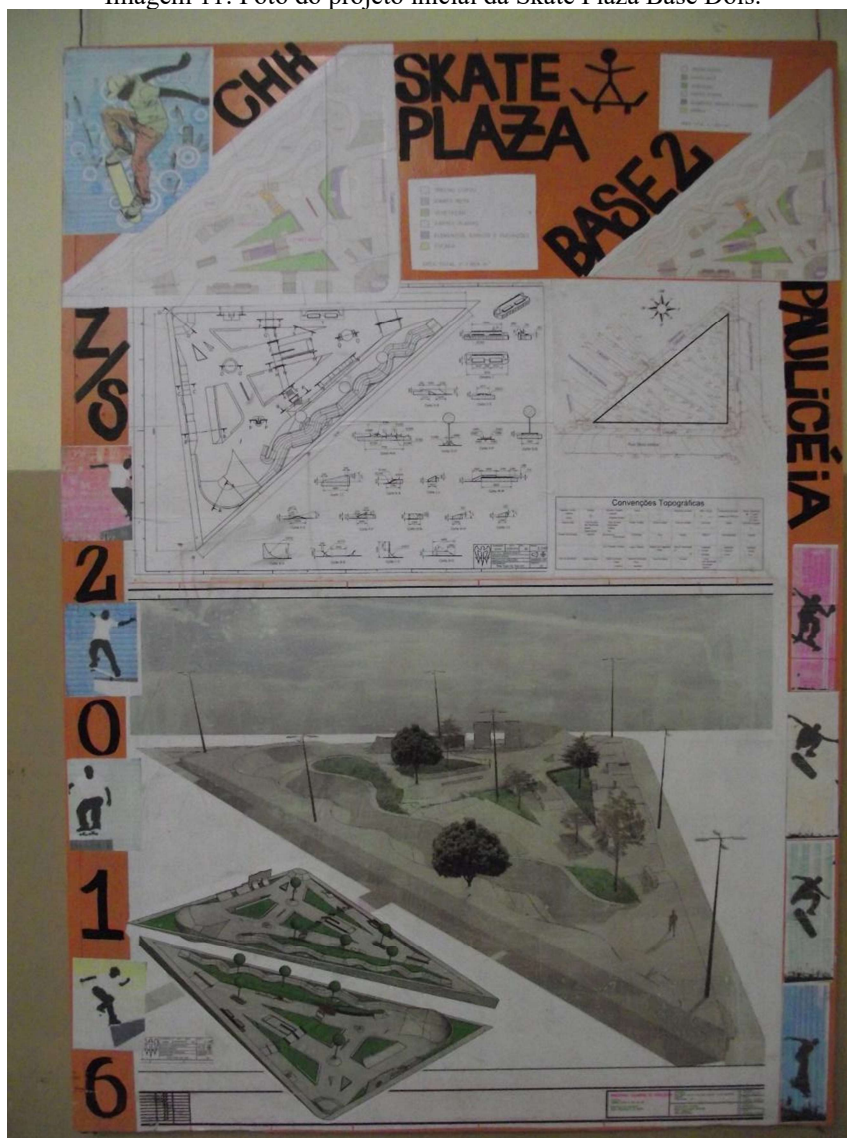
<sup>61</sup> Trecho do mc Rincon Sapiência na faixa “Porque eu rimo” de Kamau, presente no álbum “Non Ducor Duco” (2008).

acessar as ferramentas de participação popular na política institucional, incentivando-os a não só votar no projeto da pista mas a tornar a participação um exercício recorrente em suas vidas. Jaqueline Altomani foi uma das jovens que participou da mobilização e ressalta o aprendizado envolvido em pensar sobre a função das esferas do poder público, entender as linhas de diálogo que a Casa abriu na cidade de Piracicaba e se “munir de informação” (Jaqueline Altomani, em entrevista concedida em 2021).

Em paralelo, a Casa do Hip-Hop fez encontros e reuniões com as lideranças comunitárias de outros bairros, a fim de colocar em perspectiva quais seriam as outras demandas que apareceriam na Zona Sul. Reformas em aparatos públicos, recapeamento e outros reparos relacionados à infraestrutura foram questões sugeridas. Os integrantes da Casa partem então para uma negociação: a pista de skate não teria espaço em nenhum outro tipo de orçamento municipal, enquanto as outras questões poderiam ser inseridas na pauta dos serviços públicos através de outras ferramentas. Ficou decidido que o projeto da pista seria apresentado junto a outros pedidos, e a decisão final se daria na votação do Orçamento Participativo.

A Casa do Hip-Hop leva o projeto da pista de skate ao Orçamento Participativo em 2015, e com a votação em massa dos jovens que frequentavam o espaço, o projeto é aprovado. Inicia-se o processo de idealização do projeto arquitetônico, através de contato com engenheiros ligados ao skate para desenhar a pista e diversas discussões com os skatistas que utilizariam o espaço.

Imagem 11: Foto do projeto inicial da Skate Plaza Base Dois.



Fonte: acervo próprio.

O croqui da “Base Dois” foi idealizado por Adilson, ao lado de um amigo de infância formado em Engenharia Mecânica, colocando no papel a ideia dos meninos que participavam das conversas. O desenho foi aprovado pelo arquiteto urbano da Prefeitura, e as obras se iniciam no fim de 2016 no quarteirão ao lado da Casa, onde já havia um parquinho infantil e uma praça. Durante o processo de construir a pista, um amplo debate sobre as maneiras de circular pela cidade se fortalece na Casa. Práticas como o skate e a bicicleta são o foco de atividades e eventos voltados à discussão de opções “rebeldes” pros jovens se deslocarem e conhecerem além de seu próprio bairro.

Finalizada em 16 de Abril de 2017, a obra teve um investimento municipal de R\$ 518,3 mil reais. A Skate Plaza Base Dois é uma pista de skate – ou *plaza*, de praça – com

um espaço de 1.904 m<sup>2</sup>, ocupados por obstáculos de rua, um *bowl*<sup>62</sup>, uma pista vertical, uma escadaria com corrimão, *quarters*, *banks*<sup>63</sup> e canteiros com grama, se tornando a maior pista de skate de Piracicaba. Mesmo sem os acabamentos finais, os jovens skatistas e os moradores do bairro começaram a ocupar o espaço. Além da prática do skate, a pista recebe adeptos de diversas modalidades como o patins e a bicicleta. Porém, o uso do local não para por aí. Apesar da construção voltada ao skate, o espaço se tornou um ponto de encontro para os jovens da região.

Dia 26 de Julho de 2017, uma quarta-feira das férias escolares. Mais ou menos 45 pessoas circulavam pelo espaço, entre jovens e crianças, a maioria entre 12 e 20 anos. O barulho das rodinhas do skate, funk tocando nos celulares, muita conversa e risadas, junto com um cheiro de fritura e um vento gelado, compunham o cenário por volta das 22h. A pista fica ao lado da Casa do Hip-Hop, que é também o Centro Comunitário do bairro Paulicéia, o que permite a circulação dos jovens entre esses dois lugares. A aula de basquete da Casa acaba às 22h30, e é quando aumenta o fluxo da pista pois a maioria dos meninos acabam indo pra lá. Além dos skatistas, a plaza também se tornou um lugar para o *rolêzinho* da molecada do bairro, que muitas vezes não participam das atividades promovidas pela Casa mas utilizam o espaço para seu lazer. Alguns moradores começaram a vender bebidas e comidas nos porta-malas dos carros, ou em carrinhos de lanche. Com toda essa movimentação, que na maioria das vezes dura até 2h da manhã, a pista ainda nem foi inaugurada oficialmente. (Trecho do caderno de campo, 2017)

A plaza é feita num concreto cinza claro, mas por intervenção da Casa do Hip-Hop, especialmente Adilson e seu filho Tiago, está coberto por grafites. As intervenções são refeitas constantemente – inclusive, mesmo quando surgem pixos, a postura da Casa é de não apagar, a não ser que interfira no espaço de outro trabalho de grafite – que é considerado um elemento do hip-hop.

---

<sup>62</sup> O *bowl* representa um formato de uma piscina ou “tigela”, remetendo à prática de skatistas que andavam dentro de piscinas vazias quando o esporte se inicia.

<sup>63</sup> *Quarters* e *banks* são denominações utilizadas para obstáculos presentes numa pista.

Imagem 12: A Skate Plaza Base Dois.



Fonte: acervo próprio, registro feito em Julho de 2017.

A inauguração oficial da pista é feita no primeiro semestre de 2018. Para Bira, além da questão do incentivo ao esporte mobilizada durante o processo de votação no Orçamento Participativo, existe a importância do debate sobre o espaço urbano e como ocupar e se apropriar do seu bairro. A partir da elaboração do projeto, a Casa inseriu os jovens na discussão sobre apropriação do espaço urbano e nas atividades políticas municipais. De maneira orgânica, os próprios jovens frequentadores da pista iniciaram o diálogo sobre a articulação entre diferentes práticas de lazer juvenis - como o skate, o rap, o grafite e o funk - dentro da organização.

Como elemento do hip-hop, o rap sempre foi considerado a trilha sonora oficial da Casa. No entanto, era comum durante as visitas de campo encontrar jovens com caixinhas de som e celulares tocando funk nas ruas ao redor do Centro Comunitário. Para Adilson, o objetivo da pista também atravessa a ideia de um espaço de lazer para toda a juventude do bairro, inclusive para os *rolêzinhos* regados ao som do funk. Assim como os praticantes do skate, os grafiteiros e os voluntários e alunos da Casa, meus interlocutores prezam pelo direito dos jovens de ocupar um espaço público do seu bairro.

Com a inauguração da Skate Plaza, a ideia do skate enquanto um elemento central na Casa do Hip-Hop se solidificou. A presença do BaseDois enquanto coletivo de grafite também foi um dos elementos que se desenvolveu muito a partir deste novo espaço: além de Adilson, o coletivo é formado pelo seu filho Thiago, de 22 anos, e outros jovens da mesma faixa etária. Através do grafite, os meninos mais novos trazem suas próprias representações da *quebrada*, que se associam ao rap, ao skate e também ao funk. Enquanto a Batalha Central foca no elemento rap e na figura do mc, se tornando também um espaço de formação e desenvolvimento de técnicas líricas, vocais e até estratégias de carreira, a pista traz para a Casa e para a Paulicéia a circulação dos adolescentes.

Encontramos no espaço jovens que compartilham a experiência de morar num bairro da periferia, que adotam o discurso do hip-hop como uma narrativa de vida que dá significado ao que acontece no mundo ao seu redor, se colocam como protagonistas de um movimento que reivindica o seu lugar também no espaço da cidade, se articulando com a Casa – que acredita que é atuando no cotidiano do bairro que se formam os sujeitos políticos. Entra na disputa mais uma forma de ler e representar as desigualdades urbanas, pautada fortemente na estética. Estes jovens produzem grafites, telas, adesivos, camisetas, fotografias e vídeos que representam suas referências e também suas aspirações. A complexidade da composição estética dos grafites e materiais da BaseDois traz os elementos do hip-hop unificados ao funk e ao skate.



Imagem 13: Tela produzida por Thiago Montanhere Moraes, grafiteiro do BaseDois.



Fonte: Página do Instagram do BaseDois.

Imagem 14: Fotografia utilizada na divulgação da linha de camisetas da BaseDois. Ao lado esquerdo da imagem, temos Gustavo Moraes, filho de Adilson. De camiseta vermelha, Kelvin “Zero”. Ambos são



skatistas.



Fonte: Página do Instagram do BaseDois.

A movimentação causada pela pista de skate na Paulicéia, entre 2017 e 2018, também foi acompanhada por uma intensificação na cena do rap em Piracicaba. Principalmente alavancados pelo coletivo da Batalha Central, diversos mc's da cidade gravaram, produziram e lançaram suas faixas nas plataformas digitais. A ideia de um rap propriamente do interior, trazida em letras como a de RAS em “019 é o terror”, coloca a narrativa produzida por eles mesmos no centro de suas práticas.

**019 é o terror/Só os monstro/da Sul a Norte/Um salve pros interior/Voz que não calou/Só os forte!/Sem silenciador que é pra aticar esses zé porva/Lírico 'revorve' que atira/Minha voz é trovão que estorva/Quem quer dormir na suas mentira/Tirando a paz de quem tá contra nois/Sejamos sóis que invadem celas/Sativo no Beat, eu memo na voz/Pra ecoar em todas as viela/[...]/Boom bap ou Trap, ideia certa pra passar pros menor/019 então se envolve, se é pra somar, bem melhor/Avante pra luta, viver é coletivo, mas sempre se morre só/O bagui foi sem dó, tio/Alí na Balbo crivados de bala/ três almas que subiu/Tipo dez verdade o caô dos canalha/Morro sem entender, viu/por que pra uns luxo e pra outros migalha/Minha caneta fuzil/depois de dispara, meu mano, estraçalha (“019 é o terror”, 2020)**

É também nas letras e grafites dos jovens de Piracicaba que novos enunciados sobre as periferias, sobre o hip-hop e sobre as práticas culturais periféricas são produzidos.

### 3.3 “É necessário voltar ao começo”: Covid-19 e a rede solidária

*Playlist sugerida para esta seção:*

*Nois por Nois - Turbulência parte 2 (2020)*

*GG - Preocupado em fazer clássicos pra cantar no mic (2021)*

*Ras - Paz entre nós (2020)*

*Ras - 019 é o terror (2020)*

*Ras - Nas ruas de Piracicaba (2022)*

*Zona9meia - Poeta sem licença (2022)*

No início de 2020, o mundo acompanhava o vírus SARS-CoV-2, causador da doença COVID-19, se espalhando por diferentes países, inclusive no Brasil. No mês de Março daquele ano, a Organização Mundial de Saúde (OMS) caracterizou a COVID-19 como uma pandemia<sup>64</sup>. As recomendações da OMS contra o vírus incluíam o uso de máscaras, reforço nos protocolos de higiene e o distanciamento social. Por conta disso, entre Março e Abril de 2020 presenciamos o início de um longo processo que envolveria o congelamento de inúmeros atividades e eventos, o fechamento de estabelecimentos, a proibição de aglomerações e mais tantas outras medidas voltadas à contenção da COVID. A Casa do Hip-Hop de Piracicaba, assim como tantos outros espaços, anunciou o congelamento de sua agenda e o fechamento temporário de suas portas ao público a partir do dia 17 de Março.

A ideia inicial de uma pausa nas 20 atividades<sup>65</sup> previstas para o ano deu espaço para uma pequena reforma na Casa, com melhorias acústicas no estúdio, pintura nova e limpeza no prédio. No entanto, a previsão de especialistas considerava que, além de ser um processo de longo prazo, a pandemia teria seus efeitos distribuídos de maneira desigual no Brasil. De fato, logo nos meses iniciais os dados já mostravam que se morria mais de COVID nas periferias de São Paulo do que nos bairros de classe média e alta (MOTTA; FELTRAN, 2020).

---

<sup>64</sup> Dados retirados do site da Organização Pan-Americana de Saúde (OPAS) em Julho de 2022.

<sup>65</sup> Espalhadas entre segunda e sábado, o cronograma era composto por aulas de instrumentos musicais, aulas de dança, aulas de idiomas, práticas esportivas, cuidados na horta comunitária e ensaios no estúdio da Casa.

Olhando para o contexto local, Piracicaba apresentava um nível alto de desenvolvimento humano de acordo com os índices do IDHM do CENSO (2010), e de acordo com o IBGE (2019) a cidade apresenta um PIB per capita acima da média nacional. Dentro do próprio Estado de São Paulo, a cidade se destaca apresentando altos índices de urbanização e avaliações acima da média nas áreas de infraestrutura, mobilidade, segurança, saúde, educação e desenvolvimento econômico. Porém, os efeitos da pandemia agravaram a situação de famílias e comunidades de baixa renda, colocando-os em situação de grande vulnerabilidade.

Os integrantes da Casa do Hip-Hop se mobilizaram para que, mesmo com as portas fechadas ao público, o Centro Comunitário se tornasse um ponto de arrecadação de alimentos, roupas, produtos de higiene e até brinquedos que seriam distribuídos pelas periferias de Piracicaba. Por conta do diálogo já estabelecido com lideranças comunitárias e representantes de outros bairros, a Casa lidera uma rede de ações solidárias que se estende por toda a cidade. Diferentes atores participam desta articulação, a saber, empresas privadas, pequenos produtores locais, voluntários dos bairros em questão e coletivos que trabalhavam em parceria com a Casa antes da pandemia. Durante todo o ano de 2020, a Casa desenvolveu as ações sociais nas *quebradas* de Piracicaba.



Imagem 15: Arrecadações e doações sendo organizadas por um voluntário dentro da Casa.



Fonte: Fotografia de Gabriel Albertini<sup>66</sup> (2020).

Imagem 16: Registro dos voluntários na Casa do Hip-Hop, na campanha de arrecadação para o Natal de 2020.



Fonte: Fotografia de Gabriel Albertini (2020).

<sup>66</sup> Gabriel Albertini é fotógrafo e parceiro da Casa e de outros movimentos em Piracicaba. Albertini acompanhou inúmeras ações durante a pandemia e gentilmente cedeu as imagens para compor esta dissertação.



Após um ano de pandemia, em 2021, a situação de vulnerabilidade nas periferias de Piracicaba, assim com em outros lugares do Brasil, não deu trégua. A exacerbação das desigualdades e dos contrastes na cidade foi se tornando cada vez mais visível. Muitas famílias perderam suas moradias, por conta do desemprego e falta de assistência, resultando no surgimento de diversas ocupações em terrenos e áreas verdes. A Casa liderou o diálogo com as ocupações e *quebradas* mais vulneráveis, buscando além das ações solidárias um caminho para a regularização de suas moradias. Incentivando a formação política de líderes comunitários, os integrantes organizavam encontros para debater e reivindicar os direitos básicos destas famílias.

Imagem 17: Registro da entrega de doações na Comunidade Portelinha, em Piracicaba.



Fonte: Fotografia de Gabriel Albertini (2020).

Imagem 18: Adilson durante as entregas na Comunidade Portelinha.



Fonte: Fotografia de Gabriel Albertini (2020).



Imagem 19: Bira, do lado esquerdo da imagem, e voluntários na Comunidade Portelinha.



Fonte: Fotografia de Gabriel Albertini (2020).

Com a mobilização da rede solidária, a Casa buscou intensificar a divulgação de suas ações nas redes sociais. O perfil no Instagram, que antes era recheado de imagens e vídeos relacionados aos elementos do hip-hop e ao espaço da Casa e da pista, se torna um veículo central para a circulação das campanhas de doação. Porém, para além da divulgação, a presença das imagens das *quebradas* de Piracicaba começa a fazer parte das representações produzidas pela Casa acerca da periferia e do hip-hop. O exercício não se refere somente à representação de realidades socioespaciais dadas e autoevidentes, mas à uma produção outras formas de pensamento sobre a paisagem segregada das cidades, pautada pela conexão das *quebradas* através do hip-hop. Com isso, a Casa faz circular amplamente um conjunto de saberes e perspectivas epistêmicas baseadas nas balizas estéticas e políticas do hip-hop, que permitem um outro entendimento das relações no espaço urbano.

## **“COMO EU VOU DIZER QUE O HIP-HOP MORREU, VENDENDO ISSO?”:**

### **Considerações finais**

Trago aqui algumas considerações a fim de finalizar esta dissertação. A pesquisa realizada neste trabalho foi atravessada pelas dificuldades da pandemia, porém a interlocução com os integrantes e a coleta de dados e materiais sobre a Casa do Hip-Hop de Piracicaba se iniciam antes de meu ingresso no mestrado. No entanto, as questões postas neste texto foram se desenvolvendo aos poucos entre Agosto de 2020, início de meu primeiro semestre como aluna no PPGS/UFScar, e Outubro de 2021, momento da qualificação. O foco na trajetória da Casa do Hip-Hop e os relatos de seus integrantes já se mostrava central naquele momento, mas foi após os comentários incisivos dos professores Gabriel Feltran e Guilherme Aderaldo que esta dissertação ganha corpo.

É nesse momento que passo a olhar com mais profundidade para as relações entre as mudanças nas periferias urbanas brasileiras e as dinâmicas do movimento hip-hop. Com a questão empírica amparada no trabalho de campo que se iniciou em 2015, o caminho para construir uma questão analítica foi pavimentado pelo diálogo entre a bibliografia da Sociologia Urbana e a literatura acadêmica sobre o hip-hop. Mesmo sem ter sido sistematizado como uma área do conhecimento, da maneira que o Hip-Hop Studies se configurou nos EUA, existem inúmeros trabalhos feitos no Brasil que poderiam compor um campo dedicado ao hip-hop nacional. Destes trabalhos, tentei trazer o ponto que considero mais importante: a possibilidade de olhar os fenômenos sociais a partir das lentes do hip-hop.



Imagem 20: Adilson Moraes, artista plástico, coordenador de esportes, integrante do BaseDois e voluntário da Casa do Hip-Hop de Piracicaba.



Fonte: Instagram da Casa do Hip-Hop de Piracicaba.

Escolhi alinhar esta trama com o rap. Inúmeras vezes, enquanto escrevia esta dissertação, me deparava com um parágrafo todo que poderia ser resumido em uma rima, ou um trecho de uma letra. De maneira ainda mais sensível, pensando nas diferentes clivagens estéticas e políticas que o hip-hop passa ao longo de sua história, a diferença entre a sonoridade entre “The Message” e “Prophets of Rage” parecia clarear muito mais a visão do que as minhas palavras. Além disso, foi escutando as faixas sugeridas aqui que a direção da minha análise foi se moldando.

Essa seria uma das potencialidades de pensar o hip-hop como ponto de partida para compreender diferentes dimensões do cenário urbano contemporâneo, pois é capaz de articular, mobilizar, incorporar e estetizar conteúdos em seus elementos. As

propriedades mais fundamentais do hip-hop – presentes no rap, no grafite, no break e na figura do dj – são atravessadas pela intensidade da dinâmica entre a posição geográfica no espaço urbano e os referenciais simbólicos do movimento, processo que constrói os sentidos de uma identidade individual e coletiva. É essencial considerar que desde seu início, o hip-hop politiza a experiência dos guetos e periferias, se tornando um lugar de pertencimento social, estético e também étnico. As referências estéticas e políticas do movimento são norteadas pela produção de uma identidade negra, posicionada na margem do espaço urbano moderno.

Estetizada e politizada em seus discursos, sentidos e práticas, essas balizas são mobilizadas para a marcação de posições políticas e modos de ler o conflito urbano. A partir disso, disputas e dissensos acerca das representações e categorias que o hip-hop mobilizou ao longo de sua circulação nas margens das grandes metrópoles, e posteriormente nas cidades menores, são incorporadas por quem habita ou vivencia esse território material e simbólico. A Casa do Hip-Hop, enquanto formato de organização, se coloca como um espaço de concentração da cultura hip-hop, onde o indivíduo encontrará maneiras de se expressar e se auto aperfeiçoar nos elementos da cultura, e além disso, é um local que propõe a ação social e política na formação de jovens como cidadãos.

Esse formato produz uma referência territorial para a organização do movimento hip-hop, posicionando a sede de uma expressão cultural que ressignifica a periferia (BERTELLI, 2012) dentro do espaço urbano. Especificamente neste trabalho, a Casa do Hip-Hop de Piracicaba representa uma organização que, há quase 20 anos, é central para o movimento hip-hop na cidade. Além disso, a Casa está situada em um bairro periférico que, desde sua constituição está conectado às práticas culturais negras do interior de São Paulo, e pelo menos desde a década de 1980 tem o hip-hop como uma dessas práticas.

Em síntese, inicio o Capítulo 1 desta dissertação tratando do panorama em que o hip-hop surge, recuperando suas origens nos EUA, assim como a história do movimento na cidade de São Paulo na década de 1980, para compreender as influências que isso trouxe para Bira e Igor - atores centrais para a articulação em torno do hip-hop na Paulicéia. Depois, trato do processo em que o rap se torna o hino nacional das periferias, nos primeiros anos da década 1990, com narrativas originais em que as práticas e discursos do hip-hop se voltam para a produção com o caráter de denúncia dos problemas que acontecem nas periferias, e a realização do Projeto Ópera Rap em Piracicaba. Para

finalizar, discorro sobre a intensificação do trabalho com os elementos do hip-hop de maneira articulada, visando a formação de um movimento social e político das periferias brasileiras no fim da década de 1990, com a criação dos grupos Agito Paulicéia e Associação Revolucionária Hip-Hop em Piracicaba.

No segundo capítulo, trato do momento em que a Casa do Hip-Hop de Piracicaba se institucionaliza e a inflexão que isso traz. Neste início dos anos 2000, a centralidade da presença e do diálogo da Casa com as periferias da cidade tornou-se um dos pilares da organização, mobilizando muito mais do que os elementos da cultura hip-hop. Do início dos anos 2000 até a criação da Batalha Central em 2009, a Casa do Hip-Hop foi o núcleo central, e quase exclusivo, da cultura hip-hop na cidade. No entanto, as demandas do bairro implicam um novo posicionamento da Casa do Hip-Hop em relação às suas práticas e atividades. Na segunda parte do capítulo, faço uma reflexão sobre a *periferia* enquanto categoria, pensando que olhar para as periferias urbanas a partir do hip-hop nos permite explorar analiticamente o processo de singularização estética em que o rap começa a mobilizar, tensionar e disputar os significados da periferia.

Para o Capítulo 3, abordo a criação da Batalha Central como um novo núcleo do hip-hop em Piracicaba, em 2009. Em seguida, trago a participação dos jovens da Casa na mobilização que cercou a construção da Skate Plaza BaseDois, através do Orçamento Participativo em 2015. Para finalizar, trato do início da pandemia do COVID-19 e a construção de uma rede de ações solidárias nas periferias da cidade, liderada pela Casa do Hip-Hop. Aqui, discuto as práticas de meus interlocutores que interferiram na configuração do bairro da Paulicéia, pensando como as ressignificações e mudanças estilísticas, estéticas e políticas do movimento hip-hop no Brasil estão relacionadas às práticas cotidianas de meus interlocutores na Casa do Hip-Hop na atualidade.

A recuperação da história da Casa do Hip-Hop de Piracicaba foi um prisma para argumentar que as transformações nas dinâmicas dos referenciais estético-políticos do movimento hip-hop estão entrelaçadas com as transformações ocorridas nas periferias brasileiras, mesmo operando em escalas urbanas e referenciais de desigualdade diferentes.

## BIBLIOGRAFIA

ADERALDO, G. Reinventando a “cidade”: disputas simbólicas em torno na produção e exibição audiovisual de “coletivos culturais em São Paulo”. (Tese de Doutorado). São Paulo: PPG Antropologia/FFLCH/USP, 2013.

ADERALDO, G. Linguagem audiovisual e insurgências populares: Reconstituindo uma experiência associativa entre jovens vídeo-ativistas nas “periferias” paulistanas. *Illuminuras*, v. 18, n. 44, p. 74-101, jan.-jul. 2017.

ALBUQUERQUE, G. KondZilla e Redes De Música Pop Periférica: Estética, Mercado e Sentidos Políticos. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, UFPE, 2020.

ALMEIDA, R.; D’ANDREA, T.; DE LUCCA, D. “Situações periféricas: etnografia comparada de pobreza urbanas”. *Novos Estudos* nº 82, nov./2008, p. 109-130.

ANDRADE, E. N. de. (Org). Rap e educação, rap é educação. São Paulo: Summus, 1999.

BERTELLI, G. Errâncias Racionais in BERTELLI, G.; FELTRAN, G. (Orgs.). *Vozes à Margem: periferias, estética e política*. São Carlos: EDUFSCar/CEM, 2017.

*BERTELLI, G.; FELTRAN, G. (Orgs.) Vozes à Margem: periferias, estética e política*. São Carlos: EDUFSCar/CEM, 2017.

BIRMAN, P. “Favela é comunidade?” Em: SILVA, Luiz Antônio Machado da (org). *Vida sob cerco: violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008.

BOTELHO, G. M. Quanto vale o show? O fino Rap de Athalyba-Man e a inserção social do Periférico através do mercado de música popular. 2018. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

BREDA, T. Articulações entre a produção do espaço urbano e a gestão do social: agentes e escalas na produção do PMCMV em São Carlos/SP, (Dissertação de mestrado). UFSCar, 2018.

CALDEIRA, T. Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: EdUSP, 2000.

CAMARGOS, R. Rap e política percepções da vida brasileira. São Paulo, Boitempo Editorial, 2015.

CERTEAU, M. A invenção do Cotidiano. Petrópolis, Vozes, 2009.

CHANG, J. Can’t Stop Won’t Stop: A History of Hip-Hop Generation. Nova Iorque, Picador, 2005.

COOPER, M. Hip Hop Files: Photographs 1979-1984. Nova Iorque, From Here to Fame, 2004.

D'ANDREA, T. A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo. Tese de doutorado em Sociologia, Universidade de São Paulo, 2013.

DAS, V.; POOLE, D. El estado e sus márgenes. Etnografías comparadas. Cuadernos de Antropología Social, Buenos Aires. n. 27, pp. 19-52, 2008.

DURHAM, E. “A sociedade vista da periferia”. Revista Brasileira de Ciências Sociais. São Paulo, 1:84-99, 1986.

ESTRELA D'ALVA, R. Teatro Hip-Hop. São Paulo, Perspectiva, 2014.

ESTEVIÃO, A. Entre manas e manos. Tese de mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de São Carlos, 2016.

FÉLIX, João Batista de Jesus. Hip Hop: Cultura e política no contexto paulistano. Tese de doutorado em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, 2005.

FELTRAN, G. Desvelar a política na periferia: histórias de movimentos sociais em São Paulo. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2003.

FELTRAN, G. Fronteiras de tensão: política e violência nas periferias de São Paulo. São Paulo: Editora UNESP: CEM: CEBRAP, 2011.

FELTRAN, G. Periferias, direito e diferença: notas de uma etnografia urbana. Revista de Antropologia, v. 53, n. 2, 10 ago. 2012.

FELTRAN, G. O legítimo em disputa: As fronteiras do “mundo do crime” nas periferias de São Paulo. Dilemas. V.1, n.1. 2008.

FELTRAN, G. S. Transformações sociais e políticas nas periferias de São Paulo. In: Raquel Rolnik; Ana Fernandes. (Org.). Cidades - Coleção Ensaio Brasileiros Contemporâneos. Rio de Janeiro: FUNARTE, v. 1, p. 41-68, 2016.

FONTES, L. de O. O direito à periferia: experiências de mobilidade social e luta por cidadania entre trabalhadores periféricos de São Paulo. Tese de doutorado – Rio de Janeiro: Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

FRÚGOLI JR, H. Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole. São Paulo: Cortez/Edusp, 2000.

GEORGE, N. Hip Hop America. Nova Iorque: Penguin, 1998.

GILROY, P. O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GILROY, P. “Wearing your art on your sleeve”. IN: Small Acts: thoughts on the politics of Black Cultures. Serpent's Tail. London & New York, P. 237-257, 1993.

GIMENO, P. Poética versão: a construção da periferia no rap. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2009.

GOMES, C. O uso do território paulistano pelo Hip Hop. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GOMES, R. Território usado e movimento hip-hop: cada canto um rap, cada rap um canto. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

GOMES, R. O hip-hop como manifestação territorial: aspectos regionais do rap no Brasil in Boletim Campineiro de Geografia, 2014.

HALL, S. A identidade cultural na pós-modernidade. São Paulo: DP&A, 2005.

HALL, S. Cultura e Representação. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HALL, S. Cultural Studies 1983: A Theoretical History. Edited and with an introduction by Jennifer Daryl Slack and Lawrence Grossberg. London: Duke University Press, 2016.

HALL, S.; JEFFERSON, T. (orgs.). Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain. London, Hutchinson, 2016.

KOWARICK, L. Espoliação Urbana. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KOWARICK, L.; FRÚGOLI, H. Pluralidade urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos. São Paulo: Editora 34, 2016.

LIMA, E. R.; SANTOS, H. E. A proposta do sujeito afro-periférico por meio do rap e do hip hop: uma leitura por meio da Identidade e da Diáspora. Praça, Revista Discente da Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, Recife, v.1, n.1, 2017.

MACEDO, M. Hip-Hop SP: Transformações entre uma Cultura de Rua, Negra e Periférica (1983-2013). In: KOWARICK, L.; FRUGOLI JR, H. (Org.). Pluralidade Urbana em São Paulo: Vulnerabilidade, Marginalidade, Ativismos. 1 ed. São Paulo, p. 23-53, 2016.

MACEDO, M. Baladas Black e Rodas de Samba da Terra da Garoa. In: MAGNANI, J. G. C.;

MALLART, F.; RUI, T. “Por uma etnografia das transversalidades urbanas: entre o mundão e os dispositivos de controle”. In: MELO, Juliana; SIMIÃO, Daniel; BAINES, Stephen (Orgs.). Ensaio sobre Justiça, Reconhecimento e Criminalidade. Natal: EDUFRN/ABA, pp. 433-456, 2016.

MALDONADO, J. Jogando meu corpo no mundo : relações entre "conflito urbano" e "acumulação social da diferença". (Dissertação de mestrado). UFSCar, 2020.

MATSUNAGA, P. Mulheres no hip hop: identidades e representações. Dissertação de mestrado em Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

MORGAN, M.; BENNET, D. “Hip-hop & Global Imprint of a Black Cultural Form”. *Daedalus* 140, nº 2, P. 176-196, 2011.

MOTTA, L. Fazer estado, produzir ordem: sobre projetos e práticas na gestão do conflito urbano em favelas cariocas. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2017.

NASCIMENTO, E. 'Literatura marginal': os escritores da periferia entram em cena. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

NASCIMENTO, E. É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana. 2011. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

NASCIMENTO, E. “A periferia de São Paulo: revendo discursos, atualizando o debate”. *Rua* [online]. 16 (2), 2010.

OSUMARE, Ha. *The Africanist aesthetic in global hip-hop: power moves*. New York, N.Y, USA, Palgrave MacMillan, 2007.

PALLAMIN, V. Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière. *Risco*, 12, pp. 6-16, 2010.

PARDUE, D. *Ideologies of Marginality in Brazilian Hip Hop*. New York: Palgrave MacMillan, 2008.

PARDUE, D. Uma perspectiva marginal. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, v. 3, n. 2, pp. 447-466, 2013.

PARDUE, D.; OLIVEIRA, L. City as mobility: a contribution of brazilian sararus to urban theory. *Vibrant, Virtual Braz. Anthr.*, Brasília, v. 15, n. 1, e151400, 2018.

PARDUE, D. “O que adianta estética sem ética?": a coletividade no discurso marginal. In BERTELLI, Giordano; FELTRAN, Gabriel. (Org.). *Vozes à margem: Periferias, estética e política*. São Carlos: EdUFSCar, 2017.

DE PIERI PIMENTEL, A. *Cidades em disputa: gestão dos usos do espaço e política das práticas a partir da Praça Roosevelt, em São Paulo*. (Dissertação de mestrado). UFSCar, 2018.

RACIONAIS, MC'S. *Raio X Brasil*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993.

RACIONAIS, MC'S. *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Exo experimental org; Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, J. O dissenso. In: NOVAES, Adauto (org). A crise da razão. São Paulo:Companhia das Letras, 1996.

RODRIGUES, E.; MALDONADO, J.; RUY, L.; JARA, S.; BREDA, T. V. Entre fronteiras: as juventudes negras e o conflito urbano contemporâneo. *Áskesis*, São Carlos - SP, v. 9, n.1, p. 13-17, jan./jun. 2020.

RODRIGUES, E.; RUY, L.; MALDONADO, J.; JARA, S. A intersecção entre diferença e conflito urbano nas Ciências Sociais: uma entrevista com Valter Roberto Silvério (UFSCar) e Gabriel de Santis Feltran (UFSCar). *Áskesis*. São Carlos - SP, v. 9, n.1, p. 153-174, jan./jun. 2020.

ROSA, T. Cidades outras: pobreza, moradia e mediações em trajetórias urbanas liminares. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2014.

ROSA, T. Favelas, Periferias: uma Reflexão sobre Conceitos e Dicotomias. 33º Encontro Anual ANPOCS, 2009.

ROSA, T. Fronteiras em disputa na produção do espaço urbano: a trajetória do Gonzaga de favela a bairro de periferia. Dissertação de Mestrado – IFCH, Unicamp, Campinas, 2008.

ROSE, T. Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Wesleyan University Press – Publish by University Press of New England, Hanover. 1994.

SADER, E. Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SANTOS, D. V. dos. Rap: protagonismo musical periférico. *Música Popular em Revista*, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 3–6, 2018.

SANTOS, J. L. Imaginando uma Angola pós-colonial: a cultura Hip-hop e os inimigos políticos da Nova República. 2019. (314 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2019.

SANTOS, J. L. Negro, Jovem e Hip Hopper: História narrativa e identidade em Sorocaba. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais. Universidade Estadual Paulista, Marília, 2011.

SILVA, J. Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana. Tese de doutorado em Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas, 1998.

TAKAHASHI, H. Evangelho segundo Racionais Mc's: ressignificações religiosas, políticas e estético-musicais nas narrativas do rap. Dissertação de mestrado em Sociologia, Universidade Federal de São Carlos, 2014.



TANAKA, G. Periferia: conceito, práticas e discursos; práticas sociais e processos urbanos na metrópole de São Paulo. 2006. Dissertação (Mestrado em Habitat) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

TEJERA, D. Rap: o duelo de rimas no cotidiano do jovem. Dissertação - (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Rio Claro, 2013.

TELLES, V. da S.; CABANES, R. (Orgs.) Nas tramas da cidade: trajetórias urbanas e seus territórios. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, IRD, 2006.

TELLES, V. Cidade: produção de espaços, formas de controle e conflitos. Revista de Ciências Sociais, Fortaleza, 46 (1), pp. 15-41, 2015.

TEPERMAN, R. Se liga no som: as transformações políticas do rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

VIANNA PINHO, I. Casa de mulher: os circuitos cotidianos de cuidado, dinheiro e violência em São Carlos/SP. (Dissertação de mestrado). UFSCar, 2019.

WACQUANT, L. Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe. Tradução Angela Ramalho - Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.