

**CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SERVIÇO SOCIAL - MESTRADO**

**LEONARDO SOARES DA MOTA**

**A LUTA POR DIREITOS E O MOVIMENTO HIP HOP DE TOLEDO-PR**

**TOLEDO**

**2025**

LEONARDO SOARES DA MOTA

**A LUTA POR DIREITOS E O MOVIMENTO HIP HOP DE TOLEDO-PR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Serviço Social – PPGSS da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE - *Campus* Toledo, como requisito parcial para a obtenção de título de mestre. Linha de Pesquisa: Trabalho, lutas sociais e direitos.

Orientadora: Professora Dra. Esther Luiza de Souza Lemos

TOLEDO  
2025

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Mota, Leonardo Soares da  
A luta por direitos e o movimento Hip Hop de Toledo-PR /  
Leonardo Soares da Mota; orientadora Esther Luiza de Souza  
Lemos. -- Toledo, 2025.  
146 p.

Dissertação (Mestrado Acadêmico Campus de Toledo) --  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Ciências  
Sociais Aplicadas, Programa de Pós-Graduação em Serviço  
Social, 2025.

1. Hip Hop. 2. Luta por direitos. 3. Serviço Social. 4.  
Direito à Cidade. I. Lemos, Esther Luiza de Souza, orient.  
II. Título.

LEONARDO SOARES DA MOTA

**A LUTA POR DIREITOS E O MOVIMENTO HIP HOP DE TOLEDO-PR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Serviço Social – PPGSS da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE - *Campus Toledo*, como requisito parcial para a obtenção de título de mestre. Linha de Pesquisa: Trabalho, lutas sociais e direitos.

Banca Examinadora

---

Profa. Dra. Esther Luiza de Souza Lemos  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE  
Orientadora

---

Profa. Dra. Ineiva Terezinha Kreutz  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE  
Membro Examinador

---

Profa. Dra. Maria Helena Elpídio  
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES  
Membro Examinador

Toledo, 21 de agosto de 2025.

*Rumo ao centro, calos nas mãos multidões  
Toda essa rebeldia reforça os refrões  
Talvez você não saiba do herói que vive a guerra  
Com a marmita fria sem mistura, eu sou favela  
Vivi pensando a vida inteira em fazer um regaço  
Mas agora que conquistei meu sonho, aquele abraço  
Mas não importa se chão de terra tem poeira  
Realizei meu sonho, meu 'Castelo de 'Madeira*

*Sou príncipe do gueto, só quem é desce e sobe a ladeira  
Sou príncipe do gueto, e meu castelo é de madeira*

**A Família**

Dedico esta pesquisa a todos os manos e minas  
que ainda mantem a chama acesa.

## AGRADECIMENTOS

Um salve a todas as pessoas que se dedicam diariamente à construção do movimento Hip Hop brasileiro, em especial, os manos e minas de Toledo-PR. Aos que já fizeram parte dessa história e hoje se encontram em outras jornadas, a todos que apoiam e incentivam os artistas locais.

Um salve especial aos entrevistados e entrevistadas desta pesquisa: Bruno, Isaac, Fernanda, Júlio, Kauanna, Mateus, Thiago e Tiago. Também aos meus parceiros e parceiras do 045 - Coletivo de Batalhas de Rimas de Toledo-PR.

Um salve aos colegas e amigos que fiz nesses anos de UNIOESTE, local em que encontrei espaços de acolhimento e liberdade, de trocas de conhecimentos e produções artísticas, culturais e acadêmicas. Em especial aos meus colegas de turma do Mestrado, à professora Dra. Esther Lemos pelas orientações e por todo o apoio durante o processo desta dissertação.

Um salve com muito amor e carinho à minha namorada, Amanda, por todo aconchego, companheirismo e compreensão, por ter me dado força e confiança nos últimos dois anos.

Um salve de gratidão aos meus pais, Sandra e Ademir, que sempre me incentivaram a estudar, sendo minha base estável nesse mundo louco. Um salve também ao meu irmão de sangue Samuel, por me inspirar a ser uma pessoa melhor e ao meu irmão de consideração, Erison, pela parceria de sempre.

Sem vocês, este trabalho não existiria.

MOTA, Leonardo Soares da. *A luta por direitos e o movimento Hip Hop em Toledo-PR*. Dissertação de Mestrado em Serviço Social. Programa de Pós-graduação em Serviço Social - PPGSS. Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – Campus de Toledo/PR. 2025.

## RESUMO

O presente trabalho trata das expressões do movimento Hip Hop na cidade de Toledo, no Oeste do Paraná, problematizando a seguinte questão: como se expressam os meios e formas pelas quais o movimento Hip Hop trava suas lutas no município e quais direitos têm sido reivindicados? Partindo de uma perspectiva do Hip Hop enquanto produção diáspórica de populações negras, latinas e periféricas, que surgiu nas metrópoles norte-americanas, na década de mil novecentos e setenta, o objetivo central foi compreender a atuação desse movimento na luta por direitos no Município. Para tal, realizou-se uma pesquisa de natureza qualitativa e caráter explicativo, adotando como instrumentos metodológicos a pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e entrevistas semiestruturas com artistas de Hip Hop da cidade. A definição dos sujeitos que participaram das entrevistas foi feita a partir da análise documental, considerando a identificação e a ligação destes com o movimento, a disponibilidade em participar da pesquisa e a representação dos quatro elementos fundantes do Hip Hop: DJ, MC, *Breaking* e *Graffiti*. A análise do material das entrevistas deu conta de que o movimento de Toledo-PR tem como pauta histórica a ocupação de espaços públicos para manifestações e produções artísticas e culturais. Este processo envolve uma diversidade de disputas e confrontamentos, como o combate ao preconceito. Tais pautas e disputas se expressam na luta pelo Direito à Cidade. As formas de luta dos sujeitos variam conforme contextos e objetivos específicos, transitando entre vias formais e informais. Destacou-se nesse sentido a organização por meio de associações e coletivos, os cadastros dos artistas como pessoas jurídicas (CNPJ) e o chamado “caminho dos editais” como possibilidades de lutas, resistência, conquista e manutenção de direitos.

PALAVRAS-CHAVE: Hip Hop; luta por direitos; Serviço Social, Direito à Cidade.

MOTA, Leonardo Soares da. *A luta por direitos e o movimento Hip Hop em Toledo-PR..* Dissertação de Mestrado em Serviço Social. Programa de Pós-graduação stricto sensu em Serviço Social - PPGSS. Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – Campus de Toledo/PR. 2025.

## RESUMEN

Este artículo examina las expresiones del movimiento Hip Hop en la ciudad de Toledo, en el oeste de Paraná, abordando la siguiente pregunta: ¿cómo se expresan los medios y las formas mediante las cuales el movimiento Hip Hop libra sus luchas en el municipio y qué derechos se han exigido? Desde la perspectiva del Hip Hop como una producción diáspórica de poblaciones negras, latinas y periféricas, que surgió en las metrópolis norteamericanas en la década de 1970, el objetivo central fue comprender el papel de este movimiento en la lucha por los derechos en el municipio. El objetivo central fue analizar los medios y las formas mediante las cuales el movimiento local ha librado sus luchas y los derechos que ha exigido en este proceso. Para ello, se realizó una investigación cualitativa y explicativa, adoptando como herramientas metodológicas la investigación bibliográfica, la investigación documental y entrevistas semiestructuradas con artistas locales de Hip Hop. Los entrevistados fueron seleccionados mediante análisis documental, considerando su identificación y conexión con el movimiento, su disposición a participar en la investigación y su representación de los cuatro elementos fundadores del Hip Hop: DJ, MC, Breakdance y Grafiti. El análisis del material de las entrevistas reveló que la agenda histórica del movimiento Toledo-PR es la ocupación de espacios públicos para manifestaciones y producciones artísticas y culturales, lo que implica diversas disputas y confrontaciones, como la lucha contra los prejuicios. Estos problemas y disputas se fusionaron en lo que se ha definido como la lucha por el Derecho a la Ciudad. Las formas de lucha de los sujetos varían según los contextos y objetivos específicos, moviéndose entre canales formales e informales. En este sentido, la organización a través de asociaciones y colectivos, el registro de artistas como personas jurídicas (CNPJ) y la llamada "vía de los avisos públicos" se destacaron como posibilidades y formas de resistencia, y la conquista y el mantenimiento de derechos.

**PALABRAS-CLAVE:** Hip Hop; lucha por derechos; Servicio Social; Derecho a la Ciudad.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	8
<b>2</b>	<b>HIP HOP: O NASCIMENTO DE UMA CULTURA .....</b>	13
2.1	ORIGEM E ANCESTRALIDADE .....	13
2.2	“CADA LUGAR UM LUGAR, CADA LUGAR UMA LEI” .....	18
2.3	O ENCONTRO DOS ELEMENTOS .....	21
2.4	“GANGSTERIA TUPINIKIM”: O HIP HOP NO PAÍS DA DIÁSPORA ..	25
2.4.1	<b>A cena hoje: Hip Hop global! .....</b>	32
2.5	HIP HOP “PÉ VERMELHO”: O MOVIMENTO DE TOLEDO-PR .....	42
<b>3</b>	<b>ESTADO, MOVIMENTOS SOCIAIS E HIP HOP .....</b>	56
3.1	ESTADO, QUESTÃO SOCIAL E DIREITOS .....	56
3.1.1	<b>A expansão das políticas sociais e a reação neoliberal .....</b>	60
3.2	MOVIMENTOS SOCIAIS E A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO DEBATE PÚBLICO .....	67
3.3	OCUPAR, RESISTIR E PROTOCOLAR: A LUTA PELO DIREITO À CIDADE .....	70
3.4	POR DENTRO DO SISTEMA: ASSOCIAÇÕES E O CAMINHO DOS EDITAIS .....	80
<b>4</b>	<b>A LUTA CONTRA O PRECONCEITO .....</b>	96
4.1	SER HIP HOP: IDENTIDADE E CULTURA .....	97
4.2	“REVOLTA COM O GOVERNO, NÃO COMIGO, Ó AS CONVERSAS”: MANIFESTAÇÕES DE PRECONCEITO .....	100
4.3	“LAVE O ROSTO NAS ÁGUAS SAGRADAS DA PIA”: HIP HOP TRANSFORMADOR .....	112
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	117
<b>6</b>	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	121
	<b>APÊNDICE 1 .....</b>	128
	<b>APÊNDICE 2 .....</b>	129
	<b>ANEXO 1 .....</b>	130
	<b>ANEXO 2 .....</b>	131
	<b>ANEXO 3 .....</b>	134
	<b>ANEXO 4 .....</b>	135

<b>ANEXO 5.....</b>	136
<b>ANEXO 6.....</b>	137
<b>ANEXO 7.....</b>	138
<b>ANEXO 8.....</b>	139
<b>ANEXO 9.....</b>	140
<b>ANEXO 10.....</b>	141

## INTRODUÇÃO

“Ele é papel, é caneta, é lição, som e letra  
 Ele é chão, é planeta, é visão de luneta  
 É loucão, tarja preta, é canhão, é beretta  
 É os neguinho de bombeta, ele é muita treta  
 É sabota, é bambaataa, é swing da lata  
 É resgate, é escada, é a voz das quebrada”  
 Rael

O Hip Hop surge nos grandes centros urbanos dos Estados Unidos da América, na década de 1970, sendo composto inicialmente por quatro elementos: DJ, MC, *Breaking* e *Graffiti*. No Brasil, o movimento chega aproximadamente uma década depois, chamando atenção por sua força e capacidade de mobilização, alcançando principalmente uma juventude urbana negra e periférica, ligando-se diretamente a processos de educação não formal e assumindo um papel de porta-voz das periferias.

A complexidade e pluralidade das práticas culturais do Hip Hop exigem que levemos em consideração a possibilidade de inúmeras interpretações sobre o movimento, assim como uma grande diversidade nos sujeitos que com ele se identificam. Com mais de cinquenta anos de história espalhando-se pelo mundo, o Hip Hop não pode ser pesquisado como um movimento homogêneo. Há diversas versões sobre o que é Hip Hop, sua origem e seus elementos. Assim como há diferentes artistas, de convicções distintas, que se identificam com esse movimento. Nesse sentido, esta pesquisa apresenta uma construção teórica a respeito do que é, como surgiu e como se reproduz o movimento Hip Hop, tendo em vista a pesquisa bibliográfica realizada sobre o tema, as vivências deste pesquisador com o movimento e o conteúdo das entrevistas realizadas na pesquisa de campo. Assim sendo, podemos afirmar que o Hip Hop que tratamos neste trabalho é um Hip Hop que faz sentido para os sujeitos desta pesquisa.

Neste trabalho, as práticas culturais do movimento são lidas tendo em vista um contexto de formação histórica do movimento como produção cultural diaspórica, uma força que, no decorrer dos anos, se moldou como movimento social, político, artístico e cultural. Esse movimento, por vezes também chamado de cultura Hip Hop, envolve determinados valores e posturas, um compromisso com sua origem. Arruda (2020, p. 85) aponta que “falar de cultura hip-hop é tratar de uma condição de vida que envolve visão de mundo e visão de humanidade”, trata-se não somente de um conjunto de expressões ou produções artísticas, mas um modo de ser e estar que atribui sentido e significado às palavras, ações e movimentos dos manos e minas que se identificam com o movimento.

Meus primeiros contatos com o Hip Hop foram através da música rap, trilha sonora das ruas em que morei durante a infância e maior parte da minha adolescência. As letras de grupos como Racionais MC's, A Família e RZO formaram meu imaginário do rap nacional, que mais tarde entendi ser uma expressão musical do Hip Hop, a união de dois dos seus elementos: DJ e MC. Em 2017, presenciei pela primeira vez uma batalha de rimas, e no mesmo ano comecei a me apresentar como MC.

Em 2018, iniciamos o projeto Hip Hop na Escola<sup>1</sup>, no qual surgiram as primeiras reflexões que resultaram na construção da monografia ‘Improviso como Arte e Educação: as Batalhas de Conhecimento de Toledo – PR’, meu trabalho de conclusão do curso de Ciências Sociais, na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Nessa pesquisa, foi explorado como as batalhas de rimas são espaços educativos por propiciarem uma apropriação crítica das temáticas das rimas e estimularem nos sujeitos envolvidos uma reflexão sobre modos de estar no mundo, seu potencial interventivo e poder de transformação na realidade material, influenciando de forma positiva no desenvolvimento social, político e educacional.

O ingresso no curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Serviço Social – PPGSS da UNIOESTE, inicialmente, se deu com uma proposta de pesquisa voltada ao racismo institucional no serviço de acolhimento do município de Toledo- PR, tendo como referência meu local de trabalho<sup>2</sup>. Contudo, após uma participação no “V Encontro Latino-Americano de Profissionais, Docentes e Estudantes de Serviço Social”, em Tandil, na Argentina, foi acordado com a professora orientadora, Dra. Esther Luiza de Souza Lemos, a mudança de temática, assumindo o Hip Hop como tema de pesquisa.

Essa escolha se deu tendo em conta um Serviço Social crítico com “fundamentos históricos e teórico-metodológicos hauridos na tradição marxista, apoiado em valores e princípios éticos radicalmente humanistas” (Iamamoto, 2009, p.4), que pode relacionar-se com o Hip Hop a partir de uma “perspectiva voltada para a formação crítica e reflexiva da sociedade capitalista, que valoriza o ser humano” (Arruda, 2020, p.114). Arruda (2020) nos aponta que tanto o Hip Hop quanto o Serviço Social são espaços de educação social e política.

---

<sup>1</sup> Iniciativa de MCs locais voltada a divulgação do Hip Hop e realização de oficinas de rimas em instituições públicas de ensino. A experiência dos primeiros anos do projeto foi registrada no artigo Hip Hop na escola: uma experiência pedagógica, disponível em: <https://doi.org/10.48075/ra.v10i1.29253>.

<sup>2</sup> O pesquisador é servidor público municipal, atuando como Cuidador Social na Casa Abrigo Adolescentes.

Tendo em conta a linha de pesquisa do PPGSS, “Trabalho, lutas sociais e direitos”, partimos de uma perspectiva do Hip Hop enquanto movimento artístico, político e cultural, de uma juventude urbana e periférica que tem sua origem marcada pela mobilização popular na luta por direitos, tendo como problema de pesquisa a seguinte questão: como se expressam os meios e formas pelas quais o movimento Hip Hop trava suas lutas no município de Toledo-PR e quais direitos têm sido reivindicados?

A análise dessas formas de luta do movimento foi o objetivo principal desta pesquisa. Para além disso, tivemos como objetivos específicos examinar como o movimento Hip Hop reivindica, pauta, acessa e se beneficia ou não das políticas sociais; compreender a representatividade local desse movimento, sua formação e seu processo de materialização enquanto arte e ação política e social; prestar visibilidade às ações de DJs e MCs, grafiteiros e grafiteiras, *B-Boys* e *B-Girls* que atuam no movimento Hip Hop de Toledo-PR; além de contribuir para o acúmulo na produção de conhecimentos científicos sobre o movimento Hip Hop.

A pesquisa teve natureza qualitativa e caráter explicativo, tendo em vista a qualidade de aprofundamento desta abordagem e a possibilidade que ela permite de trabalhar no “universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes” (Minayo, 2015, p. 21). Considerando que nesse tipo de pesquisa a proximidade do pesquisador com o universo pesquisado, pautada na objetividade e com o devido rigor metodológico, é benéfica para a efetividade do trabalho científico. No âmbito da pesquisa qualitativa, foram utilizadas as técnicas de entrevistas semiestruturadas, pesquisa bibliográfica e pesquisa documental. A definição dos sujeitos que participaram das entrevistas foi feita a partir da análise documental, considerando a identificação e a ligação deles com o movimento, a disponibilidade em participar da pesquisa e a representação dos quatro elementos do Hip Hop.

A pesquisa documental realizada teve como objeto de pesquisa documentos dos editais municipais da Lei Aldir Blanc, de conselhos e conferências municipais, além de dados do projeto Fortalecendo Redes Culturais, desenvolvido pelo Centro Brasileiro de Análise e Planejamento – CEBRAP, entre 2018 e 2019. O projeto contemplou Toledo-PR e mais três cidades do país, realizando um mapeamento cultural desses municípios, tendo apoio da Secretaria Especial da Cultura e do então Ministério da Cidadania, além da Secretaria de Cultura de Toledo.

No âmbito da pesquisa social, se faz necessária a percepção de que o objeto da pesquisa é “histórico”, existindo sob condições socioespaciais específicas, e sendo assim, possui uma “consciência histórica”, ou seja: “não é apenas o pesquisador que dá sentido a seu trabalho intelectual, mas os seres humanos, os grupos e as sociedades dão significado e intencionalidade a suas ações e a suas construções”. (Minayo, 2015, p. 14). Outro fator característico da pesquisa social é que, ao lidar com seres humanos, é inevitável que exista uma identidade entre sujeito e objeto. Logo, se faz imperativo afirmar que a pesquisa social é “intrínseca e extrinsecamente ideológica” e comprometida.

Nas escolhas teórico-metodológicas, no contato com os entrevistados e nas análises do conteúdo das entrevistas, procurei estar atento à dimensão ética da pesquisa, ao respeito com o código de ética do Serviço Social e ao compromisso com a produção de um conhecimento pautado no movimento do real, com protagonismo dos sujeitos da pesquisa, uma produção acadêmica, mas não academista, um conhecimento que extrapolasse os muros da academia e contribuísse para a transformação da realidade.

Nesse sentido, foram mantidas nas transcrições das entrevistas as gírias e termos próprios do movimento. Também foram usados os nomes artísticos e anexadas fotos dos artistas. As fotos anexadas, assim como todas as informações pessoais dispostas neste trabalho sobre os entrevistados, foram enviadas pelos próprios artistas.

O projeto de pesquisa que fundamentou o presente trabalho foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos - CEP/UNIOESTE em 2024. No mesmo ano, foram realizadas oito entrevistas, sendo duas entrevistadas do sexo feminino e seis do sexo masculino, com representação dos quatro elementos do Hip Hop.

O recorte temporal proposto inicialmente dava conta das ações do movimento Hip Hop de Toledo-PR entre 2018 e 2022. Contudo, a ida a campo nos abriu um leque de possibilidades e caminhos a serem explorados. Da primeira entrevista até a elaboração da versão final desta pesquisa, diversos acontecimentos marcaram a luta por direitos do movimento Hip Hop, trazendo grandes transformações na cena local, como por exemplo, os diversos editais da Lei Aldir Blanc que foram abertos nesse período. Nesse sentido, seria incoerente que ignorássemos o movimento da realidade que estávamos observando e analisando.

A maturação do trabalho durante o decorrer do curso e o envolvimento com a pesquisa me aproximaram ainda mais dos grupos e artistas do Hip Hop local, permitindo que, mesmo antes de finalizada a pesquisa, tenham sido gerados impactos como a formação do 045-Coletivo

de Batalhas de Rimas de Toledo-PR e o acesso de diversos artistas a editais públicos de fomento à arte e cultura.

## 2 HIP HOP: O NASCIMENTO DE UMA CULTURA

“Tudo que bate é tambor / Todo tambor vem de lá  
Se o coração é o senhor, tudo é África.”  
Emicida

Para tratarmos das pautas e disputas travadas pelo Hip Hop de Toledo-PR no âmbito da luta por direitos, se faz necessária uma contextualização desse movimento, de suas raízes e dos processos formativos de seus elementos e expressões artísticas. Nessa busca por compreender a força e representatividade do Hip Hop no município, deparamo-nos com a necessidade de olhar para fora, para além das fronteiras continentais.

Sendo assim, esta sessão destina-se à análise da origem do Hip Hop, buscando compreender suas influências geradoras, seu caráter diaspórico e o contexto de formação desse movimento na década de 1970, na cidade de Nova York, nos Estados Unidos da América. Em seguida, refletimos sobre a chegada do Hip Hop no Brasil, a simbiose desse movimento com aspectos sociais, artísticos e culturais brasileiros, e o cenário atual do Hip Hop nacional. A partir de então, tratemos do movimento de Toledo-PR através da apresentação dos entrevistados, com um breve resgate histórico do Hip Hop da cidade.

### 2.1 ORIGEM E ANCESTRALIDADE

Conforme Barbosa e Pires (2022, p. 73), “a história do hip-hop é consolidada principalmente no continente americano, pois, a partir de raízes latinas, sul-americanas, jamaicanas, Caribenhos e estadunidenses, o gênero tornou-se um sucesso mundial”. Partindo dessa perspectiva, temos os EUA como o local de encontro dessas diversas raízes, mais precisamente, os bairros do *South Bronx, Bedford-Stuyvesant, Brownsville, Crown Heights*, e em “áreas da Jamaica do *Queens* e do *Harlem*” (Rose, 1997, p. 200). São nesses espaços que o Hip Hop toma forma a partir de um conjunto de ações culturais “pluriversas de significados da vida urbana instituída por jovens, em sua grande maioria negros estadunidenses e imigrantes latino-americanos, Caribenhos, jamaicanos” (Souza, 2021, p. 77).

Lindolfo Filho (2004) dá ênfase a essa influência jamaicana, chamando atenção para o contexto social desse país nas décadas de mil novecentos e vinte e mil novecentos e trinta, e para como isso impulsionou a busca por possibilidades de ascensão através da arte:

[...] a capital jamaicana passou a receber um grande contingente de jovens negros e pobres que migraram do campo para a cidade e, diante da conjuntura desfavorável, esses rapazes, os *rude boys*, sem colocação profissional e com baixa escolaridade, fizeram do cotidiano vivido nas ruas tanto um espaço de sociabilidade como de possibilidade de ascensão por meio da música (Filho, 2004, p. 59).

O autor destaca ainda outras características desse contexto que mais tarde influenciaram elementos e práticas marcantes do Hip Hop:

O ambiente urbano permitiu aos *rude boys* a criação de um estilo de vida no qual o uso da linguagem visava falar das experiências cotidianas e marcar posições de contestação contra o que a sociedade pretendia estabelecer para eles: ‘negros’, vindo do interior, ‘ignorantes’ e sem especialização profissional. Uma de suas marcas era dizer a vida, discorrer sobre questões aflitivas, por meio das músicas improvisadas em sermões, orientações, palavras que fossem capazes de fazer acreditar em possibilidades de enfrentamento e superação dos problemas. As festas que aconteciam nos bairros mais afastados e pobres, começaram a ser frequentes. Ganhou destaque a maneira inovadora de, por meio da arte da fala, acompanhar o som das vitrolas e o balançar dos corpos, todas práticas embrionárias do hip-hop (Filho, 2004, p. 59 - 60).

Para além das influências Caribenhas, as origens do Hip Hop nos levam ainda mais distante, para o outro lado do Atlântico.

Na busca de pistas sobre a formação do hip-hop, nota-se que, para além da Jamaica e dos Estados Unidos, as rotas históricas, em especial as do rap, têm sido associadas a práticas culturais da África tradicional - recriadas na atualidade -, nas quais a linguagem oral assume papel central. Em ocasiões especiais, os *griots* (homens) ou as *griottes* (mulheres), cronistas, oralizavam publicamente memórias, histórias de costumes e feitos das sociedades, responsabilizando-se pela difusão dos ensinamentos por meio da palavra, tida como fonte da cultura e de saber. Mestres da arte de narrar, eles e elas são educadores, contadores de histórias, artistas, poetas e musicistas, cujo papel na comunidade é recriar e fazer circular no cotidiano os costumes e as memórias ancestrais (Souza, 2011, p. 61).

A relação entre os rappers e os *griots* é apenas um dos aspectos da influência africana na formação do Hip Hop. Essa matriz afro assume centralidade ao entendermos o Hip Hop como uma expressão cultural da diáspora africana. Segundo a atual Coordenadora Técnica do Gabinete da Fundação Cultural Palmares, Lorena Marques (2019):

A diáspora africana é o nome dado a um fenômeno caracterizado pela imigração forçada de africanos, durante o tráfico transatlântico de escravizados. Junto com seres humanos, nestes fluxos forçados, embarcavam nos *tumbeiros* (navios negreiros) modos de vida, culturas, práticas religiosas, línguas e formas de organização política que acabaram por influenciar na construção das sociedades às quais os africanos escravizados tiveram como destino. Estima-se que durante todo período do tráfico negreiro, aproximadamente 11 milhões de africanos foram transportados para as Américas, dos quais, em torno de 5 milhões tiveram como destino o Brasil.

Esse processo complexo e violento de migração enredou a promoção de guerras e a destruição de sociedades africanas, envolvendo diversos povos como os *balantas*, *manjacos*, *bijagós*, *mandingas*, *jejes*, *haussás*, *iorubas*, oriundos do que hoje são Angola, Benin, Senegal, Nigéria e Moçambique (Marques, 2019). Para além da migração forçada, a diáspora negra

envolveu também uma redefinição identitária, tendo em vista que mesmo com todo o aparato de desumanização da escravidão e a inserção brutal desses povos em uma nova sociedade, essas populações “reinventaram práticas e construíram novas formas de viver, possibilitando a existência de sociedades afro-diaspóricas” (Marques, 2019) como os Estados Unidos, a Jamaica e o Brasil, entre outras.

A partir disso, entendo a diáspora negra como o “movimento de um povo marcado pelo deslocamento, exílio, fuga ou migração forçada em busca de reconstituição de identidades” (Barbosa; Pires, 2022, p. 78). Nesse sentido, o Hip Hop se apresenta como uma das maneiras de reconstrução identitária dessas populações, ressignificando determinadas relações sociais e culturais, e atribuindo novos sentidos e significados às ações dos sujeitos diaspóricos.

O Movimento hip hop é uma expressão da diáspora (HALL, 2011) que nos permite compreender como os processos de deslocamentos marcados por conflitos e disputas de poder, proporcionaram a difusão de conhecimentos e saberes ancestrais africanos. O desterramento de milhões de pessoas do continente africano para o americano durante o processo escravocrata-colonial, cria essa diáspora que precisa se refazer, reconstruir enquanto cultura no enfrentamento ao grande processo histórico de negações e violências produzidas historicamente. Esse processo diaspórico, por meio de estratégias de resistência foram recriando e adaptando conhecimentos ancestrais, sendo a musicalidade um deles. Essa resistência identitária entrelaçou o passado do povo africano sequestrado com o futuro de luta e ensinamentos dos seus descendentes na diáspora (Santana; Souza; Silva, 2021, p. 14).

Conforme aponta Gilroy (2001, p. 17), a discussão a respeito do conceito de diáspora e sua significação surge

[...] como uma resposta mais ou menos direta aos ganhos trans-locais advindos do movimento Black Power durante a Guerra Fria. Primeiro, ela circulou como parte de um argumento que propunha a reconfiguração da relação entre a África e as populações parcialmente descendentes de africanos do hemisfério ocidental. Sustentada por frutíferas revisões da ideia de libertação nacional, esta iniciativa cada vez mais audaz se dirigiu contra argumentos mais gerais que iluminaram as limitações políticas reveladas pelas formas essencialistas de conceituar a cultura, a identidade e a identificação.

Importante destacar que nesse contexto a “África” é “uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas cujo principal ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos” (Hall, 2009, p. 31). Nesse sentido, acaba por abarcar até mesmo populações alheias ao continente africano.

No Caribe, os indianos e chineses se juntaram mais tarde à “África”: o trabalho semiescravo [*indenture*] entra junto com a escravidão. A distinção de nossa cultura é manifestamente o resultado do maior entrelaçamento e fusão, na fornalha da sociedade colônia, de diferentes elementos culturais africanos, asiáticos e europeus (Hall, 2009, p. 30-31).

Hall (2009, p. 40) destaca que todos os movimentos sociais e artísticos surgidos no Caribe no século passado iniciaram com um “momento de tradução do reencontro com as

tradições afro-Caribenhais” ou incorporaram essa perspectiva ao longo de seus processos formativos. Nesse horizonte, a África torna-se uma “metáfora para aquela dimensão de nossa sociedade e história que foi maciçamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente negada e isso, apesar de tudo que ocorreu, permanece assim” (Hall, 2009, p. 40).

Essa perspectiva diaspórica nos impele a uma subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação (Hall, 2009, p. 36). Conforme Gilroy (2001, p. 18), o conceito de diáspora surge como uma “alternativa à metafísica da ‘raça’, da nação e de uma cultura territorial fechada, codificada no corpo, a diáspora é um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento”. Nesse sentido, o autor de *O Atlântico Negro* sugere que o “hip-hop foi fruto mais da fecundação cruzada das culturas vernaculares africano-americanas com seus equivalentes Caribenhos do que do florescimento pleno formado das entranhas do blues” (Gilroy, 2001, p. 211), destacando a “dinâmica sincrética” dessa relação.

A partir disso, podemos entender como um movimento surgido na metrópole nova-iorquina resgata e ressignifica sentidos e significados de relações e práticas africanas e Caribenhias, espalhando-se pelo mundo e incorporando outras influências e tradições nesse processo, tornando-se multicultural.

Segundo Gilroy (2001, p. 211), o “catalisador imediato” do desenvolvimento do Hip Hop foi a “relocação de Clive ‘Kool DJ Herc<sup>3</sup>’ Campbell de *Kingston* para a rua 168 no *Bronx*”. Na bagagem, o DJ Kool Herc levou a cultura dos *sound systems*<sup>4</sup>, ajudando-se a semeá-la nas entranhas da metrópole norte-americana.

Os fundamentos dessa técnica (*sound system*) consistem na utilização de um par de *pick ups*, isto é, dois toca-discos interligados, dois amplificadores e um microfone, tudo isso para gerar maior potência e alcançar uma melhor qualidade do som. Esse sistema foi amplamente utilizado até meados dos anos 1970, quando as festas e reuniões nos bairros eram um importante elemento aglutinador para os jovens de baixa renda (Sousa, A. 2011, p. 25).

Segundo Arruda (2020, p. 87), os grupos de *sound systems* eram “formados por jovens que faziam festas e manifestações acerca da condição política e econômica do país”. Herc levou essa tradição para os guetos de Nova York nos anos 1960, realizando as famosas *block parties*,

---

<sup>3</sup> DJ e pioneiro da cultural Hip Hop.

<sup>4</sup> “[...] grandes aparelhagens de som dispostas ao ar livre durante eventos” (Silva; Santos, 2011, p. 118).

ou festas de quarteirão (Silva; Santos, 2011). É nessas festas que os elementos do Hip Hop são unidos e o movimento toma forma.

Os componentes musicais do hip-hop são uma forma híbrida nutrida pelas relações sociais no South Bronx, onde a cultura jamaicana do *soundsystem* foi transplantada durante os anos de 1970 e criou novas raízes. Em conjunto com inovações tecnológicas específicas, essa cultura Caribenha expulsa e reenraizada acionou um processo que iria transformar a auto percepção da América negra e igualmente uma grande parcela da indústria da música popular (Gilroy, 2011, p. 89).

A partir disso, entendemos que o Hip Hop surge sob influência do “turbilhão violento do sincretismo colonial” (Hall, 2009, p. 39), sendo ao mesmo tempo marcado como uma produção diaspórica, “informada por traços de cultura e histórias de matrizes africanas ressignificadas localmente, e também como um movimento cosmopolita em diálogo com a moderna tecnologia urbana e letrada” (Souza, 2011, p. 58).

Como produto dessa diáspora, o Hip Hop assumiu sua complexidade enquanto movimento cultural, artístico, político e social, interligando múltiplos aspectos da vida dos que com ele se identificam. Nesse processo, o movimento se metamorfoseia, transformando-se conforme os contextos em que se manifesta, assumindo formas distintas e “ressignificando de maneiras diferentes os efeitos do fenômeno da diáspora negra pelo mundo, fazendo da musicalidade um dos elementos de sustentação de sua organização social, cultural e política” (Souza, 2011, p. 58).

Arruda (2020, p. 85) aponta que “falar de cultura hip-hop é tratar de uma condição de vida que envolve visão de mundo e visão de humanidade”, um modo de ser e estar que atribui sentido e significado às palavras, ações e movimentos dos manos e minas que se identificam com o movimento. Segundo Barbosa e Pires (2022, p. 73):

O hip-hop é criador e amparador de uma subcultura própria, referente a um conjunto de particularidades culturais, artísticas e estéticas (roupas, indumentárias, postura, grafite e dança), que se distancia do modo de vida comum. Esse universo, cujo ritmo conquistou a juventude da época, segue ensejando preferências na juventude contemporânea, ao tempo em que promove reflexões sobre questões sociais como desigualdades e injustiças do modo de vida moderno capitalista.

Dada tal complexidade, não é possível apontar uma única origem, nem mesmo contar uma única narrativa que contemple a profundidade das relações e fatores que possibilitaram o surgimento desse movimento. Sua força enquanto produção da diáspora negra ultrapassa limites e não se restringe a fronteiras, sejam elas territoriais, linguísticas, econômicas ou sociais. Não existe apenas uma história do Hip Hop, nem mesmo um único Hip Hop, contudo, há determinados marcadores temporais, espaciais, sociais e artísticos específicos que distinguem

e identificam essa cultura, dando corpo a um movimento global que se manteve pulsante e transformador nas últimas cinco décadas.

O dia doze de novembro, comemorado como o Dia Mundial do Hip Hop, em referência à data de criação da primeira organização de Hip Hop, a *Zulu Nation*, surgida em mil novecentos e setenta e três, é um ponto de partida para entender a história do movimento, contudo há discordâncias sobre qual seria a data de surgimento do Hip Hop. Alguns autores, como Silva (1999), apontam para os anos finais da década de mil novecentos e setenta, enquanto outros, como Rocha, Domenich e Casseano (2001), atribuem o surgimento do Hip Hop ao final dos anos sessenta, mais especificamente a mil novecentos e sessenta e oito, ano em que o DJ *Afrika Bambaataa* teria dado o nome de Hip Hop aos encontros de DJs e dançarinos nas festas de rua do *Bronx*. Outros registros, como a série documental *Hip Hop Evolution* (2016) e a apostila *Griot Urbano: Introdução ao Hip Hop* (2017), de autoria do MC Monge<sup>5</sup>, marcam a *Back to School Jam*, ocorrida em onze de agosto de mil novecentos e setenta e três, como a primeira festa de Hip Hop, sendo o marco inicial do movimento. De qualquer forma, todos os caminhos levam ao *Bronx*.

## 2.2 “CADA LUGAR UM LUGAR, CADA LUGAR UMA LEI”<sup>6</sup>

É no bairro do *Bronx*, em Nova York, que surgem os primeiros DJs de Hip Hop e alguns dos principais pioneiros do movimento, como os DJs Kool Herc, Afrika Bambaataa e Grandmaster Flash. O início do movimento ocorre em meio às tensões da Guerra Fria, em um contexto de muita agitação política e forte repressão às comunidades negras segregadas em território norte-americano. Na década de 1970, o descontentamento com a guerra do Vietnã, a disseminação das drogas nas grandes cidades e a luta das populações negras por direitos civis geraram um clima de revolta e inconformismo que tomou conta dos guetos negros no país (Araújo; Coutinho, 2008, p. 2).

Segundo Araújo e Coutinho (2008, p. 2), a luta das comunidades negras contra a segregação racial foi organizada por meio de associações comunitárias, puxadas por lideranças

---

<sup>5</sup> MC, pesquisador e criador do canal Griot Urbano na Web, integrante da Spin Force Crew, Família de Rua e #VVAR. Entre 2009 e 2017 foi apresentador do Duelo de MCs, uma das maiores e mais respeitadas batalhas de rimas do Brasil.

<sup>6</sup> Trecho da música A Fórmula Mágica da Paz (1994), do grupo Racionais MC's.

como Malcolm X e Martin Luther King. Nesse contexto, fortaleceu-se o “movimento *Black Power*”, reafirmando o direito de os negros decidirem os rumos de suas comunidades por meio de suas próprias instituições políticas e culturais” (Araújo; Coutinho, 2008, p. 2). Todavia, com o assassinato de Luther King em 1968, a repressão policial e os conflitos raciais se intensificaram.

A solução pacífica para os problemas dos negros parecia cada vez mais distante. Nessa época, ganharam força propostas mais radicais, como a do partido político Black Panthers (Panteras Negras), cujo programa político revolucionário chegou a adotar algumas ideias do líder comunista chinês Mao Tsé-Tung. Na virada para os anos 70 a polícia já tinha fechado quase todos os escritórios dos Black Panthers à bala. Muitos militantes foram assassinados ou presos. Com tamanha repressão, o partido não resistiu por muito tempo, mas deixou um legado de ideias que foram retomadas por uma outra forma de organização dos negros, o movimento hip hop (Araújo; Coutinho, 2008, p. 3).

Entre o fim da década de 1960 e início da década de 1970, o bairro do *Bronx* sofreu com efeitos adversos de uma política de remodelação urbana que culminou na demolição de casas, no fechamento de lojas, na escassez de empregos e no fortalecimento das gangues juvenis. Moraes (2018) resgata uma previsão que a revista *New York Affairs* fazia em mil novecentos e setenta e quatro: “o *Bronx* estava destinado a ser o hospedeiro dos pobres da cidade no ano 2000”. Nesse período, a dinâmica de gangues prevalecia no bairro em um cenário de extrema violência e criminalidade. Esse contexto é retratado em produções cinematográficas como *The Warriors* (1979) e *Rubble Kings* (2010).

O documentário *Rubble Kings* (2010), em especial, é ricamente descritivo. Através de relatos e entrevistas com diversos líderes e ex-membros de gangues, além de DJs, palestrantes, professores e até um ex-prefeito de Nova York, a produção destaca a influência da gangue *Ghetto Brothers* em um movimento de pacificação das ruas que abriu as portas para o surgimento do Hip Hop:

De 1968 a 1975, as gangues governaram a cidade de Nova York. Além das esperanças idealistas do movimento pelos direitos civis, havia uma raiva sem foco. Nem a aplicação da lei nem a agência social poderiam acabar com o derramamento de sangue. A paz veio apenas através dos eventos mais improváveis e corajosos que mudariam o mundo nas próximas gerações, dando origem à cultura Hip-Hop (*Rubble Kings*, 2021).

Outro aspecto desse cenário de degradação social do bairro foi a desvalorização dos imóveis e um grande número de incêndios propositais. Segundo Berman (1987), citado por Hermano Vianna (1987, p. 46), ao longo da década de mil novecentos e setenta, a principal

indústria do bairro “foi a do incêndio criminoso por dinheiro, por algum tempo pareceu que a própria palavra ‘Bronx’ tornou-se um símbolo cultural da ruína urbana”.

O próprio DJ Kool Herc, em entrevista para o documentário *Rubble Kings* (2010), relata uma grande migração das pessoas com melhores condições econômicas para fora do *Bronx*, em sua maioria pessoas brancas. Esse relato vai ao encontro da mudança no perfil populacional do bairro na segunda metade do século passado. Segundo Moraes (2018), em mil novecentos e quarenta os afro-americanos e porto-riquenhos representavam cerca de 7% dos moradores do *Bronx*, já em mil novecentos e oitenta o bairro era composto em maioria por negros e hispânicos.

Nesse cenário de violência e degradação urbana, em meio às lutas pelos direitos civis dos afro-americanos, e sob influência de nomes como Martin Luther King e Malcom X, e de organizações como *Black Panthers* e *Young Lords*, os líderes da *Ghetto Brothers*<sup>7</sup> passaram a incentivar ações voltadas para o bem-estar da comunidade, como a limpeza do bairro e a distribuição de roupas e alimentos, acrescentando a isso uma mudança de discurso na tentativa de deslocar o foco dos conflitos: em vez de lutarem entre si, deveriam lutar contra o sistema que os havia abandonado (*Rubble Kings*, 2010).

A influência da *Ghetto Brothers* se espalhou por Nova York, alcândo cerca de dois mil e quinhentos membros só no *Bronx*<sup>8</sup>. Com a divulgação e o fortalecimento do grupo, as lideranças decidiram criar o cargo de “embaixador da paz”, que seria responsável por negociar tréguas com as demais gangues. Quem ficou com o cargo foi o membro Benjamin Cornell, conhecido como *Black Benji*. Em 1971, ele foi enviado em uma missão de paz, na qual acabou morto. Sua morte gerou um alerta geral no bairro e o clima de guerra se espalhou pelas gangues de Nova York. Contudo, após um encontro entre as lideranças da *Ghetto Brothers* e a mãe de Benjamin Cornell, decidiu-se que, em vez de uma declaração de guerra, seria convocada uma reunião pela paz no bairro. Sendo assim, em oito de dezembro de mil novecentos e setenta e um, no *Boys Club* do *Bronx*, firmou-se o que ficou conhecido como *Hoe Avenue Peace Meeting*, uma espécie de tratado de paz assinado por líderes das maiores gangues do bairro,

---

<sup>7</sup> *Yellow Benji* (Benji Melendez) e Karatê Charlie (Carlos Suarez), ambos de origem porto-riquenha.

<sup>8</sup> Segundo relato de *Yellow Benji*, em entrevista ao documentário *Rubble Kings* (2010).

estabelecendo, entre outros pontos, a livre circulação de pessoas pela região, rompendo com a rigidez dos limites territoriais até então defendidos a todo custo (*Rubble King*, 2010).

De acordo com a narrativa e os relatos registrados em *Rubble King* (2010), após o *Hoe Avenue Peace Meeting*, as pessoas voltaram a frequentar espaços do bairro que outrora haviam sido segregados, estabelecendo novas relações e trocas de experiências. As festas da *Ghetto Brothers* cresceram, impulsionando o surgimento de outras festas que ficariam conhecidas como *Jams* ou *Block Parties*, abrindo as portas para o encontro dos elementos e a formação do Hip Hop.

### 2.3 O ENCONTRO DOS ELEMENTOS

“Avenida *Sedgwick*, 1520, 11 de agosto de 1973, 25 centavos para mulheres e 50 centavos para os homens”. Eram essas as informações no convite para a *Back to School Jam*, evento que ficou conhecido como a primeira festa de Hip Hop (*Hip Hop Evolution*, 2016). Organizada por Cindy Campbell e seu irmão, DJ Kool Herc, a festa era voltada à arrecadação de fundos para compra de materiais escolares, e nela foram reunidos os quatro elementos fundadores do movimento: DJ, MC, *Breaking* e *Graffiti*.

Festas como a de Campbell e Herc aconteciam em praças públicas e edifícios abandonados, tornando-se populares entre os jovens locais, propiciando “momentos de lazer e reflexão nos quais a dança, o grafite e o rap tornaram-se expressões de uma nova consciência política” (Silva, 1999, p. 28). A influência dessas festas cresceu ainda mais quando o DJ Afrika Bambaataa e a *Zulu Nation* propuseram que “os grupos de *break* deslocassem os conflitos das ruas para o plano artístico” (Silva, 1999, p. 34), iniciativa que se tornaria a gênese das batalhas de Hip Hop e expressava o caráter de conflito contido nessas manifestações, além do seu potencial de transformação e intervenção na realidade:

A origem do hip hop – que significa balançar o quadril, um convite a diversão -, sempre teve em sua proposta inicial a PAZ. Ele foi criado e continua com o mesmo propósito: canalizar energias que poderiam estar voltadas à criminalidade centralizando-as na produção artística (Andrade, 1999, p. 86).

Foi nas festas que o DJ Kool Herc criou a *Merry-Go-Round*<sup>9</sup> (Hermes, 2006), técnica que consistia na utilização de dois vinis iguais para a repetição das partes percussivas das músicas, os chamados *breaks*<sup>10</sup>. Essa inovação permitiu o nascimento do *Breaking*, o elemento de dança do Hip Hop. As pessoas que dançavam nos *breaks* foram chamadas de *B-Boys* e *B-Girls*<sup>11</sup>. Mais tarde, passou-se a utilizar também o termo *Breakers* para se referir a esses artistas. Com a criação do *Breaking*, estavam postos os quatro elementos formadores do Hip Hop:

DJ (*Deejay* ou *Disc Jokey*): os DJs “manipulam toca-discos, *mixers* e vinis para criar, recriar e reproduzir músicas” (Monge, 2017, p. 9), sendo responsáveis pelas festas que possibilitaram a evolução dos demais elementos do Hip Hop. Vianna (1987, p. 48) descreve que “o DJ controla conscientemente a intensidade da festa, até mesmo as batidas por minuto de cada música são levadas em consideração”.

MC (Mestre de Cerimônia): MC é um (uma) porta-voz da cultura, responsável por levar adiante os valores e a história do movimento através das palavras. Os MCs cantam a música rap, porém nem todos os rappers são MCs, uma vez que isso implica certo compromisso com o movimento Hip Hop e uma relação com as batalhas de rimas (Gomes, 2019). A prática de MCs também tem origem fora dos Estados Unidos, remetendo à tradição dos DJs jamaicanos que rimavam pequenas frases e versos durante as sessões de discotecagens, prática conhecida como *Toasting*<sup>12</sup> (Pimentel, 2009; Queiroz, 2011).

*Breaking* (*Breakdance*): “é a expressão corporal que transmite toda a carga das experiências de vida dos jovens que vivem nos guetos” (Monge, 2017, p. 10). Segundo Salles (2007, p. 32), muitos dos passos de danças iniciais representavam uma forma de protesto contra a Guerra do Vietnã: “alguns simulavam os movimentos dos soldados norte-americanos que retornavam mutilados, outros aludiam a equipamentos utilizados no conflito”. Enquanto elemento da cultura, o *Breaking* também agrega outras danças que atualmente fazem parte do

---

<sup>9</sup> Carrossel (tradução livre).

<sup>10</sup> Quebra (tradução livre)

<sup>11</sup> Abreviações de break-boys e break-girls.

<sup>12</sup> “[...] espécie de recitativo rítmico criado pelos DJs da periferia de Kingston, ao som de ritmos do Caribe. De forma sincopada e realizando mixagens sonoras artesanais sobre fundo musical, esses animadores culturais desenvolviam um discurso bem-humorado e dançante que tratava de denunciar, entre outros temas, questões relacionadas com os desmandos administrativos, a intolerância às diferenças, a violência urbana e as mazelas comuns aos habitantes dos guetos”(Queiroz, 2011).

universo do Hip Hop, como *Poppin*, *Lockin*, *Hip Hop Freestyle*, *House*, *Electric Boogie*, *Up-Rockin*, entre outras.

*Graffiti (Graffiti Art)*: são “pinturas feitas na maioria das vezes com tinta spray, sobre as mais variadas superfícies: muros, laterais de trens, painéis” (Salles, 2007, p. 32). A prática de marcar nomes e slogans em muros, prédios e trens já era comum no *Bronx* antes mesmo do surgimento do Hip Hop. Segundo Salles (2007, p. 32), na década de mil novecentos e setenta, o *Graffiti* foi:

[...] apropriado pelos negros e latinos dos guetos nova-iorquinos, que exercitavam suas habilidades pintando seus nomes (a escritura de nomes nas paredes é conhecida entre os grafiteiros como “tag”) e personagens em vagões de trem e metrô, paredes de linhas férreas, prédios abandonados, becos. Com isso, fizeram do graffiti um veículo eficaz de sua indignação.

Nascido nas ruas, explicitamente negro e latino, o Hip Hop teve sua gênese marcada pelas festas e apresentações ao vivo, e tomou forma da expressão de seus quatro elementos artísticos, assim como pelo engajamento no enfrentamento das expressões da questão social. Silva (1999, p. 23) reforça que

[...] é preciso ter claro que o hip hop é um movimento integrado por práticas juvenis construídas no espaço das ruas. E, aos olhos dos jovens, não se resume a uma proposta exclusivamente estética envolvendo a dança, break, grafite e o rap, mas, sobretudo, a fusão desses elementos como arte engajada.

Essa arte engajada que esteve presente desde o início do movimento influenciou a adição de um quinto elemento, ainda na década de mil novecentos e setenta, o *Street Knowledge*, ou Conhecimento das ruas. Esse remete a uma valorização das vivências periféricas, do autoconhecimento e da busca por uma origem e ancestralidade. A nomeação deste elemento é atrelada ao DJ Afrika Bambaataa e à *Zulu Nation*. O MC Monge (2017, p. 11) define o quinto elemento como:

[...] conjunto de saberes ancestrais das famílias que viveram nos grandes centros urbanos e que são a base para a sobrevivência nesses ambientes, incluindo ditados, técnicas e códigos de conduta. Esses conhecimentos não passam pelo crivo da validação acadêmica, existem, resistem e se reinventam a partir da lógica das ruas. Quem os cria e mantém são principalmente as pessoas do Hip Hop, a partir das suas vivências, experiências e estudos nas ruas.

A respeito dos elementos, destaquemos ainda outra interpretação mais recente que elenca nove elementos para o Hip Hop. Essa perspectiva foi proposta e difundida pelo MC KSR-ONE, pesquisador de Hip Hop e um dos organizadores da *The Temple Of Hip Hop*. A partir dela, abarca-se outros aspectos da identidade Hip Hop, acrescentando como elementos

do movimento o *Beat Box*<sup>13</sup>, Moda de Rua (*Street Fashion*), Linguagem de Rua (*Street Language*) e Empreendedorismo de Rua (*Street Entrepreneurialism*).

As inovações e aquisições técnicas advindas da evolução desses elementos do Hip Hop refletem o modo pelo qual o movimento se desenvolveu, atuando sob “uma dialética de apropriação de resgate e recombinação” de elementos de outras culturas, na qual o “prazer da combinação é aumentado por um senso da distância cultural que está sendo ultrapassada” (Gilroy, 2001, p. 20-21), e a mistura do “ancestral” com o “tecnológico” converge para a construção de novas identidades. A respeito disso, Gilroy (2001, p. 211-212) aponta que:

A dinâmica sincrética da forma foi ainda complicada por uma contribuição claramente hispânica e uma apropriação dos movimentos da *break dance* que ajudaram a definir o estilo em seus estágios iniciais. Mas o hip-hop não foi apenas o produto dessas tradições culturais negras convergentes. A centralidade do "break" dentro dele e o ulterior refinamento das técnicas de corte e mixagem por meio do *sampling* digital, que levou a forma muito além da competência das mãos sobre os *pick-ups*, significam que as regras estéticas que o governam são pressupostas em uma dialética de apropriação de resgate e recombinação que cria prazeres especiais e não se limita ao complexo tecnológico no qual se originou. [...]. Instrumentos acústicos e elétricos são inorganicamente combinados com sintetizadores digitais, uma multiplicidade de sons encontrados; gritos típicos, fragmentos mordazes de discurso ou canto e amostras de gravações anteriores - tanto vocais como instrumentais- cuja textualidade aberta é atacada em afirmações brincalhonas do espírito insubordinado que amarra essa forma radical a uma importante definição de negritude [...] (Gilroy, 2001, p. 211- 212).

Conforme Araújo e Coutinho (2008), o surgimento dos grupos de rap NWA (*Niggers with Attitude*) e *Public Enemy*, na década de 1980, projetou o rap globalmente como um canto de expressão e contestação, reafirmando o caráter contra hegemônico do Hip-Hop. Todavia, essa projeção também chamou a atenção da mídia e do governo, dando início a um processo de distanciamento entre as produções artísticas e a origem do movimento.

Nesse momento, a mídia e o governo norte-americanos perceberam que era necessário dar mais atenção ao hip-hop. Tratava-se de hegemonizar o rap explosivo e consciente que ganhava força para além dos guetos dos EUA. É assim que a indústria fonográfica investe maciçamente no rap, que cada vez mais se distancia de suas origens nos guetos, e deixa de expressar uma historicidade alternativa, perdendo suas características marginais (Araújo; Coutinho, 2008, p. 5-6).

Sendo país hegemônico cuja economia de mercado governa a indústria fonográfica entre outras, abordaremos a seguir sua influência no Brasil.

---

<sup>13</sup> Elemento presente em várias batalhas de rimas no Brasil. Trata-se de uma variedade de sons feitos somente com a boca e o auxílio das mãos, sem uso de instrumentos ou recursos eletrônicos, que servem ao exercício de rimas.

## 2.4 GANGSTERIA TUPINIQUIM<sup>14</sup>: O HIP HOP NO PAÍS DA DIÁSPORA

O Brasil foi o principal destino da diáspora africana, recebendo cerca de 40% dos africanos escravizados (Kehdy et al., 2015). Os números totais variam entre quatro milhões e seis milhões de pessoas. Segundo Telles (2021, p. 19), “o número de negros trazidos para a América Latina é 15 vezes maior do que o de africanos enviados para os Estados Unidos”, e o Brasil sozinho teria recebido um número onze vezes maior que os estados norte-americanos.

Sociedades construídas com base no processo da diáspora africana, como é o caso brasileiro, além de compartilharem marcas estruturais advindas do passado escravocrata, “conectam-se social e culturalmente, seja por meio da história e deste passado comum, das manifestações artísticas, da ciência, da religiosidade, da *black music*, do *jazz*, do *soul*, do *reggae*, do *samba*” (Marques, 2019) e também do Hip Hop.

Buscando compreender a força e formação do Hip Hop brasileiro, fez-se necessário um olhar para esse passado colonial e escravista do Brasil, o último país do hemisfério ocidental a abolir a escravatura. Em *O Povo Brasileiro*, Darcy Ribeiro (2006, p. 203) calcula que

[...] o Brasil, no seu fazimento, gastou cerca de 12 milhões de negros, desgastados como a principal força de trabalho de tudo o que se produziu aqui e de tudo que aqui se edificou. Ao fim do período colonial, constituía uma das maiores massas negras do mundo moderno. Sua abolição, a mais tardia da história, foi a causa principal da queda do Império e da proclamação da República. Mas as classes dominantes reestruturaram eficazmente seu sistema de recrutamento da força de trabalho, substituindo a mão de obra escrava por imigrantes importados da Europa, cuja população se tornara excedente e exportável a baixo preço.

Ribeiro (2006, p. 209) avalia “em 6 milhões o número de negros introduzidos no Brasil como escravos até 1850”, em “5 milhões o número mínimo de índios com que as fronteiras da civilização brasileira se foram defrontando” e em apenas 500 mil o número de europeus que ingressaram no país até a abolição do tráfico negreiro em 1850. Contudo, e apesar de toda a complexidade étnico-racial da região, infundida pela mistura de povos nativos, africanos e europeus, não se evitou “a formação de uma hierarquia étnico-racial com os europeus no topo e os negros e os indígenas na base da pirâmide” (Telles, 2021, p. 19-20).

Durante o período colonial e escravocrata brasileiro, os colonizadores eram basicamente homens brancos em busca de riqueza, sendo frequentemente proibida a emigração de mulheres portuguesas, “criando um grande desequilíbrio numérico entre os sexos na população colonial

---

<sup>14</sup> Faixa do álbum *Metamorfose* (1994), de *Duck Jam* e *Nação Hip Hop*.

branca" (Telles, 2012, p. 21). Paralelo a isso, a "Coroa Portuguesa não encorajava o casamento entre os colonizadores brancos e pretos ou mulatos, e a Igreja Católica condenava a miscigenação" (Telles, 2012, p. 21). Nesse sentido, Ribeiro (2006, p. 207) afirma que os brasileiros surgiram "efetivamente, do cruzamento de uns poucos brancos com multidões de mulheres índias e negras". Esse cruzamento, no entanto, dada a disparidade de poder entre os colonizadores brancos e as mulheres não brancas, ocorreu em grande parte de maneira violenta e abusiva.

Frequentemente, os homens brancos estupravam e abusavam das mulheres africanas, indígenas e mestiças. De fato, os brasileiros mestiços foram em grande parte gerados através da violência sexual durante o período da escravatura, apesar de não serem incomuns a coabitacão e o matrimônio entre brancos e não-brancas (Telles, 2012, p. 21).

Ainda no século XIX, a dominação racial ganhou justificativas científicas a partir de estudos que propunham a superioridade dos "caucasoides" em relação às pessoas não brancas. A partir disso, o termo raça passou a imperar em uma lógica de hierarquias biológicas e não como característica descritiva da origem dos indivíduos (Telles, 2012). Esses estudos sobre raças no Brasil têm início nas ciências biológicas e criminal, estando atrelados ao pensamento eugenista.

A eugenia incluía ideias científicas sobre raça que na época consideravam os negros inferiores e os mulatos, degenerados. Afirmava também que climas tropicais como o do Brasil enfraqueciam a integridade biológica e mental dos seres humanos. Assim sendo, os eugenistas do século XIX estavam convictos de que a população brasileira exemplificava a degeneração biológica (Telles, 2012, p. 21).

Os eugenistas brasileiros acreditavam que essa degeneração poderia ser superada por meio do branqueamento da população, através da mistura de brancos e não brancos, o que gradualmente acabaria por eliminar a população negra.

Para acelerar a meta de branqueamento, as elites e os elaboradores das políticas voltaram-se para a Europa, onde uma transição demográfica estava produzindo mão de obra excedente. O branqueamento prescrito pelos eugenistas tornar-se-ia a sustentação principal da política de imigração do Brasil. Assim como em outros países latino-americanos, a elite no Brasil trouxe e subsidiou imigrantes europeus para "melhorar a qualidade" de sua força de trabalho e substituir os ex-escravos. O estado de São Paulo em particular, em conluio com os fazendeiros de café, encorajou, recrutou e subsidiou a imigração europeia, enquanto o governo federal restringia a imigração asiática até 1910. Esta nova leva de mão de obra substituiu a população de ex-escravos africanos em lugares como São Paulo, ao mesmo tempo em que agia como um "agente civilizador", embranquecendo o pool genético brasileiro. Esperava-se que os imigrantes brancos acabassem se mesclando à população nativa, de modo a diluir a grande população negra (Telles, 2012, p. 23).

Segundo Kehdy et al. (2015):

Em 1870, os negros eram o principal grupo étnico no Brasil, mas esse cenário mudou após a chegada de quase 4 milhões de europeus durante a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX. Essa onda imigratória foi incentivada por autoridades brasileiras como uma forma de “branquear” a população e transformou o Brasil em um país predominantemente branco, particularmente no Sudeste e no Sul<sup>15</sup>.

As primeiras levas de imigrantes que chegaram ao Brasil no final do século XIX eram majoritariamente oriundas de Portugal, Itália, Espanha e Alemanha (Telles, 2012). Contudo, essa migração europeia massiva perde força nos anos 1920 e as noções de “brasilianidade e brancura” se alteram significativamente:

[...] Lesser (1999) nota que a política de imigração no Brasil, influenciada pelo eugenismo, favoreceu a entrada de portugueses, italianos, espanhóis e alemães como trabalhadores rurais, mas que o medo da não-assimilação e dos movimentos trabalhistas e sociais dentro desses grupos gradualmente levaram os elaboradores das políticas a buscar imigrantes de outras nacionalidades. Os grupos de imigrantes mais novos procediam da Europa Oriental, incluindo muitos judeus e outros oriundos do Oriente Médio. Imigrantes destas outras regiões frequentemente negociavam para serem incluídos na “desejável” categoria branca, o que levou a uma mudança significativa nas noções de brasilianidade e “brancura” entre 1850 e 1950. Anteriormente, a política de imigração brasileira impedira a vinda de asiáticos para o país, mas a partir de 1910 teve início a imigração japonesa, que no período 1930-39 constituiu 30% de toda a imigração para o Brasil (Telles, 2012, p. 25).

A partir da década de 1930, com a publicação da obra *Casa Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, o conceito de miscigenação é ressignificado, abandonando a conotação pejorativa de outrora “para se tornar uma característica nacional positiva e o símbolo mais importante da cultura brasileira” (Telles, 2012, p. 26). O Brasil passa então a adotar a alcunha de Democracia Racial, essa ideia se torna chave na política externa brasileira, ainda que internamente nunca tenha se concretizado.

(Gilberto Freyre) [...] argumentava que o Brasil era único dentre as sociedades ocidentais por sua fusão serena dos povos e culturas europeias, indígenas e africanas. Assim, ele sustentava que a sociedade brasileira estava livre do racismo que afligia o resto do mundo. A noção de que o sistema escravagista e as relações raciais tinham sido mais benignos no Brasil do que nos Estados Unidos já era aceita, entretanto, Freyre transformou tal contraste num aspecto central do nacionalismo brasileiro, conferindo-lhe um status científico, literário e cultural que duraria pelo menos até a década de 1980 (Telles, 2012, p. 27).

Em 1951, por iniciativa da UNESCO e intermédio do antropólogo suíço Alfred Métraux, iniciou-se o Programa de Pesquisas Sobre Relações Raciais no Brasil. Centrado na análise da ‘realidade racial brasileira’, o programa visava transformar o caso brasileiro em material de

---

<sup>15</sup> “In 1870, blacks were the major ethnic group in Brazil, but this scenario changed after the arrival of nearly 4 million Europeans during the second one-half of the 19th century and the first one-half of the 20th century. This immigration wave was encouraged by Brazilian officials as a way of “whiting” the population, and it transformed Brazil into a predominantly white country, particularly in the Southeast and South”.

propaganda, uma vez que esse significaria “um caso neutro na manifestação de preconceito racial e que seu modelo poderia servir de inspiração para outras nações” (Fernandes, 2007, p. 14). Contando com a colaboração de intelectuais como Florestan Fernandes, Roger Bastide, Costa Pinto, Thales de Azevedo e Oracy Nogueira, constatou-se que a hipótese de democracia racial na verdade escondia uma realidade de extremas desigualdades em uma sociedade estruturada sobre relações racistas, “em vez de democracia surgiam indícios de discriminação; em lugar de harmonia, o preconceito” (Fernandes, 2007, p. 15).

A pesquisadora Márcia Campos Eurico (2018, p. 58) aponta que as conclusões dessas pesquisas abalaram a ideia de democracia racial, denunciando “a persistência do colonialismo profundamente destrutivo, de uma abolição feita como revolução de branco para branco e do acirramento da desigualdade entre brancos e negros no país”. Ainda assim, a democracia racial continuou sendo a ideologia dominante na política brasileira até o fim do regime militar.

A despeito dos questionamentos apresentados pelos principais estudiosos brasileiros, contestando a ideia de democracia racial, esta continuaria sendo a ideologia dominante por mais cerca de trinta anos, enquanto o governo militar logrou suprimir ideologicamente e pela força qualquer ativismo ou linha de pensamento contrária à oficial. Embora a democratização e os movimentos antirracistas tenham começado pelo menos uma década antes, a democracia racial se enraizara na mente brasileira e continuaria a sustentar a ordem civil e econômica do país. Foi somente em meados da década de 1990 que o Estado brasileiro começou a reconhecer a existência do racismo e a implementar reformas raciais. Contudo, apesar do fim da ideia de democracia racial, seu legado continuou a reger as relações sociais nos anos seguintes (Telles, 2012, p. 36).

É justamente nos anos finais da ditadura militar que o Hip Hop chega ao Brasil, em meados da década de mil novecentos e oitenta, em um contexto de transição política e grave crise econômica. Conhecida como a “década perdida”, esse período foi marcado pela hiperinflação, pelo aumento do desemprego e pela precarização das condições de vida, além do recrudescimento do endividamento externo e o “aprofundamento das dificuldades de formulação de políticas econômicas de impacto nos investimentos e na redistribuição de renda” (Behring; Boschetti, 2011, p. 138).

Sobre o início do Hip Hop brasileiro, Souza (2011, p. 66) aponta que esse se deu no momento em que “o declínio de um período de quase vinte anos de ditadura militar autorizava a tomada das ruas dos grandes centros urbanos pelos movimentos sindicais e populares”, destacando uma intensificação nesse período das lutas do movimento negro “contra o racismo, por meio de atos que denunciavam, reivindicavam e propunham ações em favor da população negra” (Souza, 2011, p. 71). A autora destaca ainda que:

[...] nesse cenário, a cultura hip-hop encontrou acolhida: surge e se desenvolve tomando proporções significativas e contribuindo para explicitar a relação umbilical entre festa e política, entre cultura e movimentos sociais. O hip-hop entra em cena em um momento em que, com mais ênfase, intelectuais, de dentro e de fora da esfera acadêmica, desenvolvem pesquisas e estudos importantes para a compreensão de que para a população negra a política se fez e se faz pela cultura. As festas e produções culturais surtem efeitos nas comunidades em que se realizam, deslocam papéis e lugares e criam o sentimento de pertença, politizando o cotidiano, estabelecendo redes que permitem apropriações de novos conhecimentos e formas de atuação (Souza, 2011, p. 72-73).

Como produto cultural diaspórico, o Hip Hop assume uma característica de continuidade em relação à chamada geração *Black-Soul*, ou *Black-Music*, herdando e se apropriando das experiências vivenciadas pela juventude negra urbana brasileira na década de mil novecentos e setenta, beneficiando-se até mesmo das estruturas de equipes de bailes da época (Azevedo; Silva, 1999). Andrade (1999) reforça essa característica de continuidade e resume o papel assumido pelo Hip Hop de então:

Era a juventude negra que, influenciada por sua ancestralidade, soube dar continuidade a formas simbólicas de resistência. Soube apropriar-se dos recursos advindos de várias culturas negras (como a música), transformando essa modalidade artística em um discurso elaborado e consistente. Foi capaz de reivindicar direitos sociais, apontar as dificuldades da vida na pobreza, condenar as práticas de discriminação étnica e, principalmente, arrebatar a “massa” – esse foi e continua sendo o maior mérito da mobilização dos hip hoppers (Andrade, 1999, p. 9).

Nesse sentido, o Hip Hop brasileiro partilha também das lutas do movimento negro brasileiro, enfrentando preconceitos, tentativas de criminalização e uma forte repressão policial (Borri, 2015; Gomes, 2019). Outra característica distinta desse início do Hip Hop brasileiro foram as “posses”. Eram espaços de organização artístico-política nos quais uma “atitude consciente traduzida em expressões artísticas envolvendo o conhecimento da realidade era central” (Silva, 1999, p. 33). Silva (1999, p. 27) relata que “as posses se constituíram como espaço próprio pelo qual os jovens passaram não apenas a produzir arte, mas a apoiar-se mutuamente”, como uma espécie de “família forjada”. Araújo e Coutinho (2008) destacam a criação do MH2O (Movimento Hip-Hop Organizado) por Milton Salles em 1988, como ponto crucial para o surgimento desses espaços.

Nos primeiros anos do movimento no Brasil, o Hip Hop teve no *Breaking* seu elemento de maior destaque (Azevedo; Silva, 1999). São nos grupos de *Breaking* que surgem as primeiras ‘posses’, e são também nesses grupos que aparecem os primeiros MCs brasileiros:

Foi nas equipes de break que surgiram os primeiros rappers, como Thaíde e DJ Hum, ex-integrantes da Back Spin. Eles fizeram parte da primeira coletânea de rap lançada no país a obter repercussão nacional, Hip Hop Cultura De Rua, em 1988, que vendeu

mais de 25 mil cópias. O primeiro disco de rap, *A ousadia do rap*, gravado pela Kaskata's, quase não fez sucesso. Ele havia sido lançado um ano antes, seguido pelos discos *O Som Das Ruas*, *Situation Rap* e *Consciência Black* (Rocha; Domenich; Casseano, 2001, p. 51).

Um dos responsáveis pelo lançamento do disco *Hip Hop Cultura de Rua* (1988)<sup>16</sup> foi o MC Jack, pioneiro do elemento no Brasil. Entre esses primeiros rappers, podemos citar ainda Mano Brown<sup>17</sup> e Ice Blue<sup>18</sup>, dois dos artistas mais reverenciados do rap nacional, membros do Racionais MC's, e que antes da criação do grupo formavam a dupla *BB Boys*. O Racionais MC's é amplamente reconhecido como o maior grupo de rap do Brasil, tendo seus primeiros sons lançados na coletânea *Consciência Black* (1988), produzida pela *Zimbabwe Records*. Outro grupo pioneiro no rap nacional é o Região Abissal, também de São Paulo, sendo o primeiro grupo a lançar um álbum de rap no país, o *Hip Rap Hop* (1988)<sup>19</sup>.

Com o lançamento das coletâneas e o crescente número de MCs que foram surgindo, a virada dos anos mil novecentos e oitenta para mil novecentos e noventa marcou uma nova fase no Hip Hop brasileiro, na qual o rap alçou maior visibilidade em relação aos demais elementos. Azevedo e Silva (1999) indicam uma mudança no conteúdo das músicas nesse período, que passam a tratar cada vez mais de questões políticas e sociais:

Seria o rap político que revelaria histórias pessoais ou coletivas, narrativas dilaceradas pela tristeza. São lamentos indignados que revelam a impotência e a revolta social que humanizam os cotidianos caracterizados pela violência, injustiça social e arbitrariedade múltiplas (Azevedo; Silva, 1999, p. 80).

Com seu caráter transformador, sua singular relação com a arte e servindo como instrumento de expressão, resistência e visibilidade para vivências marginalizadas, o Hip Hop se espalhou pelas periferias brasileiras e ganhou a alcunha de “cultura de rua”, termo presente em diversas pesquisas, entrevistas, músicas e eventos relacionados ao movimento.

[...] o termo “cultura de rua” fixou-se internamente como sinônimo da estética do hip hop. A elaboração da “cultura de rua” foi marcada no início por experiências desenvolvidas no centro urbano, mais precisamente no espaço da Estação São Bento do Metrô, posteriormente integrou-se ao Geledés, ao mercado fonográfico alternativo e ganhou a periferia, por meio das posses. [...] é importante destacar que ao longo desse período dois temas permaneceram como fundamentos nessa reflexão estético-política. O primeiro diz respeito a reconstrução da identidade negra e, o segundo, à experiência juvenil na periferia (SILVA, 1999, p. 28-29).

<sup>16</sup> Ver: [https://www.youtube.com/watch?v=Cfo29bLSs-A&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=Cfo29bLSs-A&feature=emb_logo)

<sup>17</sup> Pedro Paulo Soares Pereira

<sup>18</sup> Paulo Eduardo Salvador

<sup>19</sup> A trajetória do grupo é retratada no documentário *Hip Rap Hop: Região Abissal - O primeiro disco de um grupo de rap nacional*, lançado em dois mil e dezesseis.

A conexão do Hip Hop brasileiro com o Instituto da Mulher Negra Geledés é um exemplo de como o movimento se fortaleceu como um meio de luta no país da diáspora. O Geledés é uma organização não-governamental, fundada em 1988, e no início da década de 90, em parceria com integrantes do Hip Hop e do Movimento Negro paulista, iniciou o Projeto Rappers Geledés.

[...] uma estratégia criada por Geledés para denunciar as desigualdades raciais presentes na sociedade brasileira e conscientizar a população negra, em especial os/as jovens negros/as, sobre as diferentes formas de exclusão social. É objetivo do Projeto, também, estimular a atitude reivindicativa e a organização política desse setor da população negra para enfrentar com coragem, determinação e respaldo jurídico os processos de discriminação e marginalização social (Silva, M. 1999, p.94).

Segundo Maria Aparecida da Silva (1999, p. 100-101), ex-coordenadora do projeto:

O projeto Rappers, desenvolvido por Geledés – Instituto da Mulher Negra, ajudou a constituir o Movimento Hip Hop como interlocutor indispensável nas articulações de juventude; contribuiu para a formação de lideranças comunitárias jovens e outras que atuam nos temas correlatos à vida do jovem, habilitando-os/as para os recortes de raça e gênero; projetou algumas lideranças internacionalmente, em especial na Rede de Organizações Negras do Cone Sul, sediada em Montevidéu, Uruguai; fortaleceu nacionalmente a organização política do Movimento Hop Hop no Brasil; e impulsionou também a autonomia das posses.

A relação entre o Geledés e o Hip Hop rendeu ainda outros frutos, como o projeto *Femini Rappers* que visava “estimular as jovens negras às reflexões sobre gênero e raça e à produção de atitudes críticas em relação ao racismo e ao machismo” (Silva, M. 1999, p. 101); e a criação da revista *Pode Crê!*, idealizada pelos membros do Projeto Rappers e editada pelo Geledés. A revista esteve em circulação entre mil novecentos e noventa e dois e mil novecentos e noventa e quatro, sendo produzidos cerca de vinte e cinco mil exemplares, divididos em quatro sessões, sendo o primeiro veículo de comunicação do Movimento Hip Hop com expressão nacional.

Seja por meio das posses, das coletâneas ou de parcerias como as do Geledés, o Hip Hop brasileiro se formou nos grandes centros urbanos como um catalizador de diversas formas de resistência e expressão das populações pretas, pobres e periféricas, consolidando-se como um espaço de organização social e política, marcado por um protagonismo juvenil em processos de educação não formal (Azevedo; Silva, 1999; Silva, 1999). A disseminação do movimento pelo país ocorreu “absolutamente à margem da grande mídia” (Araújo; Coutinho, 2008), beneficiando-se do acesso a novas tecnologias e da atuação das rádios comunitárias.

Os avanços tecnológicos não só facilitaram o processo de produção das músicas, tornando mais fácil a técnica do *sampler*, como também, a difusão destas. O segundo fator importante para consolidação do hip-hop foi a atuação das rádios comunitárias. Dentre estas, destaca-se a Favela FM da comunidade Nossa Senhora de Fátima, em Belo Horizonte. Durante os anos 80 e 90 era desejo de todo rapper ter sua música tocada no programa “Uai rap soul” (Araújo; Coutinho, 2008, p. 6-7).

No final da década de 1990, “o rap brasileiro ultrapassou os limites da periferia dos grandes centros e chegou à classe média” (Araújo; Coutinho, 2008, p. 8). Marco disso foi o lançamento do disco “Sobrevivendo no Inferno” do Racionais MC’s, em 1997. Sob selo da gravadora *Cosa Nostra*, fundada pelo próprio grupo, o disco vendeu um milhão de cópias, atraindo a atenção da mídia brasileira. Segundo Araújo e Coutinho (2008, p. 8), a partir disso, “o rap de caráter mais comercial passou então a ser amplamente difundido pelo país, ao mesmo tempo em que, em sua forma marginal, a linguagem continuava a se desenvolver nos espaços populares”.

Araújo e Coutinho (2008, p. 8) destacam o “caráter inovador do rap nacional, que reelabora, de forma criadora, a partir de tradições populares brasileiras, a linguagem dos guetos norte-americanos, mesclando o ritmo do *Bronx* a gêneros como o samba e a embolada”. Nelson Triunfo, pioneiro do *Breaking* no Brasil, aborda essa questão no *Seminário de Cultura e Realidade Contemporânea*<sup>20</sup>, tratando de como o Hip Hop brasileiro assumiu características e inspirações próprias da cultura brasileira. No seminário realizado em 2018, que contou com a participação do sociólogo Ricardo Teperman<sup>21</sup>, Nelsão, como é chamado, falou sobre a influência da capoeira no *Breaking*, e como o rap brasileiro já existia, referindo-se à embolada, arte tradicional do Nordeste do Brasil. Essa perspectiva de um Hip Hop brasileiro, de certa maneira, é retratada no documentário AmarElo – É Tudo Pra Ontem (2020), idealizado e apresentado pelo rapper Emicida.

#### **2.4.1 A cena hoje: Hip Hop global!**

Com o passar dos anos, o Hip Hop brasileiro se expandiu, ganhando mais elementos, incorporando outras práticas e ocupando novos espaços, como as universidades. Exemplos disso que tiveram grande repercussão foram a publicação em livro do disco “Sobrevivendo ao

---

<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=whGhldUAMm4&t=2s>. Acesso em 08/08/2025.

<sup>21</sup> Autor da dissertação “Tem Que Ter Suingue: Batalhas de freestyle no metrô Santa Cruz”, USP, 2011.

“Inferno”, em 2018, e o título de Doutor Honoris Causa concedido pela Unicamp ao grupo Racionais MC’s, em 2025<sup>22</sup>.

Atualmente, uma das manifestações que mais se destacam no Hip Hop nacional são as batalhas de rimas, também chamadas de batalhas de MCs, ou batalhas de *freestyle*<sup>23</sup>. Tratam-se de disputas entre duas ou mais pessoas que criam rimas improvisadas dentro de um intervalo de tempo ou número determinado de versos. Com diversos estilos e modalidades, as batalhas de rimas espalharam-se por todas as regiões do Brasil, fascinando e envolvendo jovens de diferentes contextos sociais.

A liberdade criativa do improviso, o caráter aberto desses eventos e a origem periférica do Hip Hop são fatores que fortalecem essas batalhas enquanto espaços políticos de visibilidade de “uma camada da população que vive em situação invisível” (Gomes, 2019, p. 117). As batalhas de rima ocupam os espaços urbanos, criando redes de sociabilidade e dispositivos democráticos que valorizam um discurso periférico e antissistêmico (Silva, 1999). Através da música rap, “penetram no cotidiano caótico dos excluídos para descrever com poesia aquilo que seria aparentemente desprovido dela, [...] criando uma linguagem que tem cheiro, cor, forma, volume, ritmo e intensidade” (Jovino, 1999, p. 162).

Destaque para o Duelo de MCs Nacional, criado em 2012 pela Família de Rua<sup>24</sup>, que reúne anualmente MCs de todos os estados brasileiros. O Duelo Nacional tem aumentado cada vez mais seu alcance com seletivas regionais e estaduais, abrangendo todas as regiões do país por meio de parcerias com organizações locais (Família de Rua, 2025). O regulamento da competição para 2025 deixa explícito o compromisso do projeto com um Hip Hop engajado:

Manifestações de violência, opressão ou preconceito, como machismo, racismo, homofobia, transfobia, gordofobia, capacitismo, etarismo, entre outras, não serão toleradas nas batalhas (Família de Rua, 2025).

Ao longo do processo seletivo do Nacional 2025 (em qualquer uma das etapas), participantes (MCs, organizadores de batalhas, DJs, apresentadores, jurados e/ou qualquer pessoa envolvida em alguma instância do processo seletivo da competição) que se envolverem em situações que estejam em desacordo com os parâmetros do Duelo de MCs Nacional e com os princípios da Cultura Hip Hop - a saber: casos de violência, violência doméstica, assédio, abuso, machismo, homofobia, racismo, gordofobia, transfobia, entre outras -, dentro ou fora das batalhas, poderão ser desclassificadas ou impedidas de participar da competição (Família de Rua, 2025).

<sup>22</sup> Ver: <https://jornal.unicamp.br/noticias/2025/03/07/em-dia-historico-na-unicamp-racionais-mcs-recebem-titulo-de-doutor-honoris-causa/>

<sup>23</sup> Termo popularmente traduzido do inglês como “estilo livre”.

<sup>24</sup> Ver: <https://www.associacaofamiliaderua.com.br/>

A expansão do Duelo de MCs Nacional é um exemplo de como o rap brasileiro e a cena dos MCs têm se fortalecido no país, com o desenvolvimento de novas técnicas, novos estilos e a realização de grandes eventos. Nesse processo, a democratização da internet foi fator primordial (Teperman, 2011), sendo o principal meio de divulgação das batalhas. A respeito disso, destaco dois trechos das entrevistas que demonstram como os sujeitos do movimento percebem isso como uma evolução.

Eu vejo assim, a questão do Hip Hop, passado o decorrer dos anos, mudou muito, né? Do que era antes, do que é agora. Tendo as mídias digitais, rede social, fica muito mais fácil. Fácil é modo de dizer, mas consegue divulgar bastante, né cara? Fica mais acessível pra qualquer um conseguir. [...]. Mano, como pode, um bagulho assim. Tipo, desde eras e eras, sempre numa evolução, mano. É a evolução, querendo ou não. Toda vez, tipo, *Boom Bap*, *Trap*, *Plugg*, *Drill*, *Detroit* e o negócio não vai parar, né? E vai continuar, agora *Afrobeat*, tudo isso vem (Tmc, 2024).

Eu vejo que o rap no Brasil hoje é muito expansivo, e ele tá trabalhando com um público muito juvenil assim, adolescentes e tal, você pode ver pela própria Batalha da Aldeia, a gente também teve a oportunidade de colar lá, tá ligado? Foi muito louco! E tipo assim, é muito da hora ver que os pais estão levando as crianças, tá ligado? Que estão lá acompanhando, que a galera tá acessando, e os caras são estrelas e tão ali, tá ligado? Tipo, querendo ou não, na internet todo mundo tá visando os caras, e eles ali, na humildade, um bagulho muito louco. E a galera daqui se inspira, né? Querendo ou não, nessas batalhas, Batalha da Aldeia, Coliseu. Tem várias, né? Tem a nacional (Fetter, 2024).

No âmbito estadual, o movimento de batalhas teve uma grande conquista com o reconhecimento das batalhas de rimas como patrimônio cultural imaterial no Estado do Paraná pela Lei 51.519 de 19 de junho de 2023. No mesmo ano em que o Hip Hop completou cinquenta anos, outros avanços institucionais também foram alcançados. Em novembro de 2023, foi lançado pelo Ministério da Cultura o edital do Prêmio Cultura Viva Construção Nacional do Hip-Hop, anunciando um investimento de R\$ 6 milhões a serem distribuídos entre 325 ações culturais<sup>25</sup>. No mesmo mês, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva assinou um pacote de medidas pela igualdade racial, no qual foi incluído o Decreto de Valorização e Fomento à Cultura Hip-Hop e o Projeto de Lei que prevê a criação do Dia Nacional do Hip-Hop, em 11 de agosto<sup>26</sup>.

A nível internacional, o Hip Hop teve em 2024 um de seus momentos de maior visibilidade, com a inclusão do *Breaking* como modalidade oficial nas Olimpíadas de Paris. Dois anos antes, um grande avanço já tinha sido alcançado com a adesão da modalidade aos

---

<sup>25</sup> Ver: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/minc-lanca-premiação-de-r-6-milhões-para-ações-de-valorização-do-hip-hop>

<sup>26</sup> Ver: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/em-ato-histórico-presidente-lula-assina-decreto-de-valorização-e-fomento-a-cultura-hip-hop-no-pais>

Jogos Olímpicos da Juventude, em Buenos Aires. O *Breaking* brasileiro, representado oficialmente pela Confederação Nacional de Dança Desportiva (CNDD), não teve competidores em nenhum desses eventos.

A inclusão do *Breaking* como esporte olímpico, ainda que temporária, já que a modalidade não estará presente nas Olimpíadas de 2028, levantou diversas questões e reflexões sobre o Hip Hop<sup>27</sup>. Algumas dessas foram exploradas nas entrevistas deste trabalho, como a passagem da manifestação artística para a performance esportiva, a fidelidade às origens e valores do Hip Hop, e os critérios e formas de acesso aos grandes eventos e eliminatórias olímpicas.

Ainda que algumas entrevistas tenham sido gravadas antes da realização das Olimpíadas de Paris, as respostas dos entrevistados apontaram como positiva essa inclusão, mesmo com algumas ressalvas, destacando que isso foi fruto de uma longa luta do movimento, e o impacto dessa inclusão na geração de recursos e visibilidade dos eventos, além do aspecto pedagógico dessa exposição e como isso contribui para a luta contra o preconceito com o Hip Hop.

Para mim, o *Breaking* nas olimpíadas é uma parada muito louca, porque quando eu comecei a dançar, o *Breaking* era, sei lá, não sei explicar, cara. Porque a gente tinha dificuldade até pra ter acesso à internet, então a gente tinha acesso a DVDs, e o *Breaking* tá nas olimpíadas, ele vai passar em emissora aberta, tá ligado? Uma parada que a gente era discriminado por fazer. Então pra mim, é uma parada que é muito além do que eu possa expressar de sentimento, eu sou muito grato de poder vivenciar e poder ver isso acontecer, eu acho que é uma parada muito positiva, mas temos que estar atento pra não perder a nossa parte cultural do *Breaking*, mas eu acredito que vai ser muito bom para nossa modalidade (Green, 2024).

O *Breaking* vai estar nas Olimpíadas, então aconteceu um movimento nacional de incentivo do esporte, de incentivo da cultura na modalidade, começaram a acontecer grandes eventos, começou a vir muita gente de fora. E os nossos maiores polos são São Paulo e Rio de Janeiro, e a gente teve a oportunidade, eu e o Matheus, de estar em dois grandes eventos, duas edições do ‘*Breaking* do Verão’, que foi visto pelo Brasil todo, o cara que ganhou vai estar nas olimpíadas, então a gente viu o cara, a gente viu a galera de fora, a gente conseguiu ver essa magnitude do *Breaking* (Fetter, 2024).

Cara, maravilhoso! É bom, ótimo, perfeito. Vai pegar, pegou já na verdade, um alcance muito bom com as pessoas leigas que vão assistir os *B-Boys* e *B-Girls* dançando. Não teve nenhum representante brasileiro. E também vai ser a primeira e a única vez, eu acho, né? Na outra Olimpíada já não vai ter mais. [...]. Mas, cara, é perfeito tá ali nas Olimpíadas. Ótimo, ótimo! (Negão TBz, 2024).

Tanto que até a galera já começou a olhar diferente, né? Tanto que começou a aparecer até na televisão. Tem aquele *Breaking* de Verão, apareceu no Globo Esporte. Eu achava mó massa porque daí os alunos, as mães assistiam e mandavam vídeo. [Entrevistador: o efeito chegou aqui?]. Chegou mano! Tipo assim, um efeito positivo. O ponto de vista das pessoas começou a ser mudado, referente ao Hip Hop.

---

<sup>27</sup> Ver: <https://www.uol.com.br/esporte/ultimas-noticias/2023/11/26/breaking-nas-olimpiadas.htm>

Diferentemente da perspectiva que já passamos no início, quando começamos. (*Breaker Setyh, 2024*).

A passagem da modalidade artística para esporte também foi ponto sensível nas entrevistas, evidenciando a necessidade de uma adaptação dos próprios artistas:

[...] às vezes me dá um pouco de medo, ou receio também, né, mano? Pelo ‘engessamento’ que também possa ocorrer, querer mudar a essência da dança para algo mais mecânico. Entretanto, querendo ou não vai ser um pique mais atlético. Mas eu acho que é aquela pegada, você vai ter que distinguir qual é o estilo que tu vai querer seguir, pois tem diferença entre um break cultural, esportivo e mundial (*Breaker Setyh, 2024*).

Muita gente no Brasil sonha em ser um atleta! E aí tem toda a questão no começo lá também, que eles falaram, sobre a questão do doping, sobre a questão do movimento. Muita gente ficou presa nisso, que eu acho que é um pensamento que vai atrasar, tá ligado? De tipo, ‘ah, eu não vou por causa disso’, ou ‘eu não vou deixar tal pessoa ir por causa disso’. [...]. E tipo assim, tudo é novo pra gente, então o que aconteceu, quando falou ‘o *Breaking* nas olimpíadas’, nois fomos atrás, por isso que nois foi pro Rio de Janeiro, porque a gente sabia que a gente podia desenvolver um projeto de *Breaking*. A gente já começou isso aqui, então a gente tem o projeto, tem a escolinha de *Breaking* também, e a ideia é desenvolver para que no futuro a gente forme atletas, não só dançarinos, mas atletas também que possam competir. Então, a nossa ideia é fomentar para que realmente possa ser um esporte. Eu não vejo problema em ser um esporte, o que não pode é perder a essência da arte (*Fetter, 2024*).

A dinâmica e os critérios de acesso às eliminatórias olímpicas, assim como a própria organização nacional do *Breaking*, ainda incipiente, foram apontadas como os principais problemas a serem enfrentados pela modalidade no país:

[...] pra ser registrado como atleta, pra você ter direito, por exemplo, a disputar vaga nas Olimpíadas, tem que estar filiado na Federação Nacional de *Breaking*. Que no caso é uma coisa nova, né? Pra nós do *Breaking* é uma parada nova. Não sei como tá sendo o processo, mas acredito que aqui no Paraná logo menos vai ter a Federação, vai tá disponibilizando isso pro pessoal do Paraná, por enquanto é só a nacional, que é a CNDD (*Green, 2024*).

Então, por exemplo, no Japão o *Breaking* já tá muito na frente. A galera tem uma pira até de avaliar por videogame, tipo que nem tem nos jogos, tá ligado? Que tem os movimentos e tal, então isso já tá muito avançado pra lá. Na França, que hoje é um polo da dança, a galera vai muito pra lá também, é onde vai ser as Olimpíadas, né? Muita gente foi atrás desse sonho, tá ligado? [...]. E tem uma instituição hoje que tá representando o *Breaking*, que se chama CNDD, e é uma instituição tipo a nossa Associação, eles ainda não são uma Confederação, porque ainda não teve esse processo. Então, eles absorveram muito recurso, e a galera que quer participar tá ali, tudo querendo acessar, e eles estão escolhendo pessoas. Só que eu vejo assim, se não for dessa forma, talvez nem aconteça. Só que, ao mesmo tempo, acabam algumas pessoas sendo beneficiadas e outras não. Então, tipo, nunca vai agradar todo mundo, mas a gente tem que dar o primeiro passo. Por exemplo, a gente fundou agora esse ano a Federação Paranaense de *Breaking*, a nossa Associação tá lá. Precisava de três associações, então tem a de Pato Branco, tem a nossa e tem a de Maringá, pra Curitiba poder fundar lá, pra movimentar, pra começar gerir recurso (*Fetter, 2024*).

Pelo fato de ser muito rua, o pessoal ainda quer levar lá pros pódios como rua, mas não é a mesma coisa. Não é mais aquele *underground*, aí é bem complicado. E para

organizar tem que ser algum *B-Boy*. E um *B-Boy* que não tem a vivência de organização, é bem difícil de se organizar nessa federação (Negão TBz, 2024).

Entre os entrevistados, o *B-Boy* Negão TBz, um dos fundadores da *ToleBreaker'Z Crew*, única equipe de *Breaking* ativa em Toledo-PR, afirmou ter tentado participar do ciclo olímpico, relatando dificuldades em acessar os eventos e a falta de apoio do município nessa luta dos competidores. Durante a entrevista, o *Breaker* Setyh revelou uma falta de transparência no processo de seleção dos dançarinos que representariam o Brasil no ciclo olímpico.

Eu me filiei na que teve da CNDD. Em prol de querer fazer a pontuação também, pra arriscar. Só que foi uma bagunça no início, foi bem no início. Entrei, passei numa pré-seletiva pra entrar num grupo geral do povo lá, mas dali em diante não teve mais os campeonatos de pontuação. Aí do nada, teve um grupo já, tinha o time Brasil já, sem ter os eventos (Negão TBz, 2024).

A chamada também, sem fazer a chamada, tipo assim, de seleção. Só selecionaram, ‘ah, eu quero esse!’ (*Breaker* Setyh, 2024).

Selecionaram os caras mais... (Negão TBz, 2024)

Famosos! (*Breaker* Setyh, 2024).

Que são bons! São bons, são incríveis! Só que, tipo, escolheram a dedo, entendeu? Não teve uma seletiva para participar. Daí, quando começou a ter um evento ou outro, foram poucos eventos. E um evento era lá no Pará, outro em João Pessoa. Como a gente vai se deslocar daqui pra ir pra lá? (Negão TBz, 2024).

Só pra ir pra São Paulo é uma luta! (*Breaker* Setyh, 2024).

Daqui pra São Paulo, cara, a gente tem que batalhar tanto, não tem um apoio de cidade com passagem, a cultura aqui não fortalece nenhum competidor daqui dessa forma (Negão TBz, 2024).

Mas na hora que leva o nome lá, eles vêm, né? (*Breaker* Setyh, 2024).

Recebe até menção de aplausos na Câmara (Negão TBz, 2024).

A entrada do *Breaking* nas Olimpíadas mexeu com o movimento Hip Hop, e os efeitos disso chegaram em Toledo-PR. Entre todas as discussões geradas, a mais evidente talvez seja a de que o elemento teria se “vendido” nesse processo, em outras palavras, teria se tornado uma mercadoria alienada<sup>28</sup> à lógica do capital (Netto, 1981), traindo assim os “valores” da cultura Hip Hop.

É sabido que, na atual fase do sistema capitalista, as mais distintas expressões culturais foram transformadas em mercadoria pela indústria cultural, independentemente de seu caráter transformador ou revolucionário.

---

<sup>28</sup> “A alienação, complexo simultaneamente de causalidades e resultantes histórico-sociais, desenvolve-se quando os agentes sociais particulares não conseguem discernir e reconhecer nas formas sociais o conteúdo e o efeito da sua ação e intervenção; assim, aquelas formas e, no limite, a sua própria motivação à ação aparecem-lhes como alheias e estranhas” (Netto, 1981, p. 74).

Em primeiro lugar, a produção e comercialização em série de bens culturais abriu espaço para que tudo se tornasse objeto a ser produzido e vendido em larga escala, inclusive obras com uma forma e conteúdo supostamente revolucionário (Ridenti, 1993, p. 94-95).

Nesse sentido, a música tornou-se uma mercadoria, embalada pela reificação das relações sociais na sociedade burguesa.

[...] a sociedade burguesa constituída repõe a factualidade alienada e alienante com que a forma mercadoria mistifica as relações sociais em todas as instâncias e níveis sociais, envolvendo-os na especificidade da reificação. Todas as relações sociais, inclusive aquelas que afetam mais intimamente a interioridade mesma do sujeito – as suas mais singulares expressões anímicas –, aparecem então como objetivações atomizadas e objetuais (Netto, 1981, p. 86).

Esse processo de coisificação da cultura na sociedade burguesa se dá por meio da indústria cultural, que impele a padronização dos bens culturais produzidos e disseminados de forma massificada, visando especificamente o lucro.

[...] a indústria cultural desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a performance tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra, que era outrora o veículo da Ideia e com essa foi liquidada. Emancipando-se, o detalhe tornara-se rebelde e, do romantismo ao expressionismo, afirmara-se como expressão indômita, como veículo do protesto contra a organização. O efeito harmônico isolado havia obliterado, na música, a consciência do todo formal; a cor particular na pintura, a composição pictórica; a penetração psicológica no romance, a arquitetura. A tudo isso deu fim a indústria cultural mediante a totalidade. Embora nada mais conheça além dos efeitos, ela vence sua insubordinação e os submete à fórmula que substitui a obra. Ela atinge igualmente o todo e a parte (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 118).

Adorno e Horkheimer (1985, p. 124) indicam que “o sistema da indústria cultural provém dos países industriais liberais, e é neles que triunfam todos os seus meios característicos, sobretudo o cinema, o rádio, o jazz e as revistas”. Essa indústria, que “realizou maldosamente o homem como ser genérico” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 136), a grosso modo, seria a indústria da diversão:

Seu controle sobre os consumidores é mediado pela diversão, e não é por um mero decreto que esta acaba por se destruir, mas pela hostilidade inerente ao princípio da diversão por tudo aquilo que seja mais do que ela própria. Como a absorção de ‘todas as tendências da indústria cultural na carne e no sangue do público se realiza através do processo social inteiro, a sobrevivência do mercado neste ramo atua favoravelmente sobre essas tendências (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 128).

O tema da alienação dos elementos do Hip Hop à indústria cultural foi abordado nas entrevistas desta pesquisa. Entre as respostas, foi notória a percepção dos entrevistados de que é necessária uma abertura à mercantilização dos elementos na busca pela geração de recursos que possibilitem ao artista se dedicar exclusivamente ao processo de produção artística. Contudo, há limites nesse processo que devem ser respeitados, e na busca por um equilíbrio

entre arte e mercadoria, as entrevistas demonstraram a consciência dos artistas de uma necessidade de aprender a vender, sem “se vender”.

Você tem que saber jogar, mano! Tem que saber jogar no mercado pra vender o que você tem, tá ligado? Não abraçar qualquer coisa que vai destruir você. Tem que saber vender teu bagulho, cara. O *Breaking* é vendido, óbvio que é vendido, tem que ser vendido mesmo. Mas de uma forma boa, tá ligado? Tipo, tem que saber onde chegar, tem que saber como vender o seu trampo (Negão TBz, 2024).

Mas acontece que é isso, mano, você precisa! O rap, por exemplo, eu acho paia essas letras vagabundas que têm, mas tem muito rap bom, tá ligado? Que os caras falam que se venderam, mas, mano, o cara também, como é que ele vai botar comida na mesa dele? [...]. E pra nós aqui, nós estamos, vamos dizer, aprendendo mais sobre isso, né mano? Sobre como vender a arte do *Breaking*. Porque o Hip Hop em si, ele já é bem vendido, né, mano? Então a gente vê que o *Breaking* continua sendo ainda bem excluído de vários bagulhos, tanto que teve eventos que a gente já foi, evento grande que teve vários estilos de dança e competição, mas o *Breaking* não tinha, tá ligado? (Breaker Setyh, 2024).

[...]. Por outro lado, a gente depende um pouco dos caras pra buscar recursos, pra poder se especializar, poder tá nos eventos, então assim, tem que colocar na balança ali, tentar buscar um equilíbrio. Viver o Hip Hop na sua essência, mas também se vender um pouco pra conseguir ter uma ascensão. Então, assim, nessa forma, a gente vai precisar o quê? Buscar recursos da política, dos empresários e das demais instituições (Sintoniza Sounds, 2024).

A mano, é um campo muito amplo, né? Porque de certo lado a gente sabe sim que malandro é malandro e mané é mané, e você acha que não tá sendo vendido em alguma parte? Tá sim! Tá ligado? E não dá pra passar a mão na cara, mano, o certo é o certo, o errado é pronto, seja dentro de qual área. Mas tamo aí pra fazer as caras, se eu precisar matar a fome do meu pivete com o rap eu vou meter minha cara, foda-se, tá ligado? O importante é eu ter a minha postura e conduta, de ser a mesma que eu tenho agora, tá ligado? Manter depois, saber ter cabeça, tá ligado? Ter jogo, porque o brasileiro sem jogo de cintura não é brasileiro (Ak, 2024).

Eu também tive que buscar mais informação, mais conhecimento pra pegar o meu trabalho artístico e transformar em um produto que eu pudesse vender. Eu comecei a viver mesmo de arte quando eu entendi esse mecanismo. Participando de tudo que eu participava, o *Graffiti* se tornou uma arte e um produto que eu podia vender, e dentro do nosso movimento aqui em Toledo, talvez, além da música, eu fui um dos pioneiros nesse sentido, porque aí eu entendi que o *Graffiti* era uma coisa, que a minha arte podia caminhar por várias coisas, e que eu poderia ainda extrair um produto. [...]. E cara, é outra treta. Eu acho que pra todo mundo, todos nós assim, quando você tem um mínimo de consciência e responsabilidade ética, você vai esbarrar nisso (Isaac, 2024).

A visão do entrevistado Isaac a respeito dessa dinâmica entre a arte e a mercadoria exige um pouco mais de atenção. O grafiteiro apontou uma separação entre o que é produto e o que é manifestação artística do Hip Hop. Essa dualidade é parte da complexidade que envolve a atuação dos artistas que, ainda pautados nos valores e marcadores do Hip Hop, precisam atuar de maneiras distintas e por vezes contraditórias na busca pela profissionalização e rentabilidade de sua arte.

Eu entendo que o *Graffiti*, eu divido ele hoje em o que é público, o que eu faço de intervenção por minha conta, que aí eu acho que é *Graffiti* mesmo, que é da cultura Hip Hop, e o meu produto de trabalho, que é o meu trabalho com arte, que eu mesclo

estilos, uso referências, faço releituras, faço cópia de coisa que o cliente quer, que algum arquiteto já fez. Então pra sobreviver, com certeza o comercial, pra sobreviver e ter a grana pra pagar as contas. Agora, como essência, o movimento público. Infelizmente, eu acho que isso ainda está muito distante de se juntar, por mais que tenha alguma ou outra coisa ali no público que você consiga ter um mínimo de retorno, ainda é muito pouco pra se falar em sobreviver disso, por exemplo, só do ensino, como tem escolas de música, alguns outros cursos. E do público, que eu consegui ter algum tipo de retorno, foi através de licitação, que é um outro processo, já é um outro viés profissional que você vai se especializando, mas eu acho que ainda tá distante os dois. O trabalho comercial, ele vende porque atende a uma necessidade da pessoa que está querendo consumir aquilo. E o trabalho público, por ser mais aberto e por ser um pouco mais voltado à identidade do artista ou de quem tá praticando aquilo, ele fica mais solto, mais contemplativo ainda, as pessoas não entendem tão bem, eu acho (Isaac, 2024).

É explícito que o Hip Hop não se manteve imune aos avanços do mercado e da indústria cultural, pelo contrário, suas expressões artísticas se tornaram mercadorias atrativas, gerando lucros milionários. O *Graffiti* ganhou reconhecimento enquanto forma de arte, alcançando as grandes galerias de arte e conquistando espaços em todo o mundo. O *Breaking* passou a contar com competições internacionais, chegando a se tornar modalidade olímpica. A popularidade da música rap, que possibilitou a ascensão econômica de milhares de pessoas, também tornou o Hip Hop o segundo gênero mais popular no *Spotify*, com mais de quatrocentos milhões de ouvintes em todo o mundo, somente em dois mil e vinte e três, sendo um dos três gêneros mais ouvidos no Brasil nesse mesmo período (*Spotify*, 2023). Essa expansão do movimento, contudo, não significou necessariamente uma popularização dos ideais que o formaram enquanto movimento de luta, uma vez que há diversas tendências e vertentes diferentes dentro do que se divulga como Hip Hop.

O movimento, seguramente, não é homogêneo: possui tendências mais ou menos politizadas, mais ou menos engajadas e críticas. Há, por assim dizer, uma vertente cuja tônica é a denúncia, a agitação e o protesto. Outra, espontânea, sem uma linha política coerente e definida. E outra ainda, talvez hegemônica, já assimilada pelo mercado, que reproduz o modelo de comportamento, aspirações e ideais dominantes (consumismo, individualismo e exaltação da vida privada), como a maioria das canções ditas "de massa" (Araújo; Coutinho, 2008, p. 9).

Ainda assim, é possível afirmar que o Hip Hop brasileiro, durante grande parte de sua trajetória, buscou mecanismos de escape e enfrentamento às expressões da "questão social"<sup>29</sup>, sendo espaço de formação, denúncia e resistência frente às violências que o sistema capitalista impõe às populações marginalizadas. O modo de resistir do Hip Hop se dá por meio de uma "educação a partir da práxis cotidiana desses saberes marginalizados" (Barbosa; Pires, 2022, p. 97), na qual aprende-se por meio da reflexão sobre a própria ação, atribuindo significado a esse

---

<sup>29</sup> As definições e consequências do que tratamos por "questão social" serão exploradas na próxima sessão deste trabalho.

aprendizado que se irradia enquanto prática ou expressão artística e cultural, transformando o próprio movimento e a realidade dos sujeitos que o vivem.

Veremos ao longo deste trabalho como os representantes do Hip Hop de Toledo-PR têm se beneficiado da expansão do movimento, mas seguem atentos aos processos de alienação de suas manifestações culturais, mesmo vendo com bons olhos a captação de recursos e a profissionalização dos próprios artistas, ressaltando uma evolução do movimento enquanto meio de produção artística e ascensão econômica.

Cara, a parada tá mais mercadológica, né? Tipo assim, é uma ferramenta de ascensão pra você buscar uma qualidade de vida melhor, pra molecada sair da pobreza e deixar de lado um pouco as coisas que o mundão tem a oferecer, entendeu? Mas é aquela, se você não tem um padrinho, se você não tem um recurso financeiro, às vezes você não aparece. Então, por isso que o *underground* fica meio de lado, né? A galera parece que seleciona quem vai subir ou não. Eu acho que naquela época era uma parada muito mais por viver o momento ali. Hoje eu já vejo que é uma parada mais buscando recurso, sair da pior e tal (Sintoniza Sounds, 2024).

Cara, a cena do Hip Hop atualmente, eu enxergo com bons olhos. Eu acredito que estamos em um processo de evolução, com a tecnologia sempre evoluindo, nos trazendo mais possibilidades de alcançar outros lugares. Eu acredito que ainda tem muito a evoluir, principalmente a cena local, mas eu vejo que há um interesse de boa parte da galera, e tipo, eu acho que estamos no caminho certo, tá ligado? Falando no geral. Acredito que nosso movimento só tende a crescer e ser mais forte (Green, 2024).

A nível nacional tá muito bom, mano, muito! Tem muito *B-Boy* bom, muita *B-Girl* boa. Hoje em dia, tem *B-Boys* e *B-Girls* que ganham a vida com o *Breaking*, somente com o *Breaking*, e não é nem de batalha só que a gente tá falando. Você consegue incluir o *Breaking* em vários, como posso dizer, várias cenas assim. [...]. Estão levando os *B-Boys* brasileiros pra gringa, pra ir dançar, pra Ásia. Estão levando os *B-Boys* agora, brasileiros. Isso é maravilhoso! E isso aí tudo é uma soma dos corres que foram feitos antigamente, teve os pioneiros antigamente que martelaram muito pra poder chegar lá. E hoje em dia o acesso tá muito mais fácil. Muito mais fácil! [...]. Mas hoje em dia, todos os *B-Boys* estão sabendo colocar o seu valor. Hoje em dia, pra você trazer um *B-Boy* de São Paulo pra cá, você vai pagar a passagem aérea dele, bonitinho. Antigamente não existia isso, cara. É uma grande massa assim de *B-Boys* que fala assim, é passagem aérea, é hospedagem, é o pagamento de cachê por fora, é tudo bonitinho, graças a Deus, cara (Negão TBz, 2024).

A minha percepção é que a gente evoluiu bastante, claro, é inegável. Em quase todos os movimentos periféricos, a gente teve uma boa evolução. Atribuo que trinta ou quarenta por cento dessa evolução foi por conta da tecnologia, porque você amplia o público que assiste, que vê, que pode participar. Hip Hop é energia, é contato, e se as pessoas têm oportunidade de ter contato, elas são contagiadas, é automático. Então eu atribuo que a mudança foi pra melhor, foi positiva. A gente tem inúmeras iniciativas. Eu tive a oportunidade, como CUFA, de ver isso Brasil afora. Rodei por quase vinte estados, mais de noventa e cinco cidades, tive a oportunidade de ver isso de certa forma, mesmo que pontual assim, ninguém consegue participar no Brasil inteiro, mas eu acho que a evolução foi muito grande nos últimos anos. Só que, igual eu falei, é uma percepção minha, né? Porque a percepção local às vezes muda bastante (Isaac, 2024).

A expansão do Hip Hop envolve os artistas da cena em disputas e processos de alcance global, mas o movimento não deixa de ter suas especificidades locais, com pautas e estratégias

próprias de seu contexto específico. No próximo item, veremos mais sobre essa cena local, com a apresentação dos sujeitos entrevistados nesta pesquisa.

## 2.5 HIP HOP “PÉ VERMELHO”: O MOVIMENTO DE TOLEDO-PR

O município de Toledo-PR está localizado na mesorregião Oeste do Paraná, com área territorial de 1.198,049 km<sup>2</sup> e 150.470 habitantes<sup>30</sup>, tendo uma população majoritariamente urbana, aproximadamente 91,69%, e de maioria branca<sup>31</sup>, 62,09% (IBGE, 2022). O município é o maior produtor de alimentos do Paraná, reivindicando o título de "Capital Paranaense do Agronegócio" por alcançar o maior Valor Bruto da Produção Agropecuária entre todos os municípios do Estado pela décima primeira vez consecutiva (Toledo, 2024).

Segundo dados do Instituto Paranaense de Desenvolvimento Econômico e Social - IPARDES, o município teve alto desempenho em saúde e educação, e desempenho moderado em renda, emprego e produção agropecuária (Ipardes, 2025), tendo como base o ano de 2022. Dados mais recentes, do Índice Firjan de Desenvolvimento Municipal - IFDM, elaborado pela Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro - FIRJAN, indicam que Toledo-PR possui o sexto maior índice de desenvolvimento municipal do Brasil, sendo o terceiro município mais desenvolvido do Paraná. Os dados do IFDM indicam um autodesenvolvimento em emprego e renda, e em educação, e um desenvolvimento moderado em saúde (Firjan, 2025).

O portal oficial do município ressalta que Toledo-PR é um símbolo de progresso, inovação e qualidade de vida, destacando que “a cidade abriga indústrias de peso, como o maior frigorífico de aves da América Latina e a maior indústria de medicamentos genéricos do Brasil, que contribuem para a formação do maior parque fabril do Oeste Paranaense” (Toledo, 2024). Ainda assim, conforme dados do CECAD<sup>32</sup> (2025), das 17.011 famílias<sup>33</sup> do município registradas no Cadastro Único em maio deste ano, 32% estão na faixa de baixa renda e 19% em situação de pobreza, cerca de 7566 pessoas. Os números são semelhantes aos registrados no mesmo mês de 2024, indicando pouca variação no perfil econômico dessas populações.

---

<sup>30</sup> A estimativa mais recente do IBGE, de 2024, indica uma população de 158,620 pessoas (disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pr/toledo.html>). A escolha por utilizar os dados do censo populacional de 2022 tem em conta a equivalência com os demais dados citados.

<sup>31</sup> Em 2022, a porcentagem de pretos e pardos no município era de 4,32% e 33,14%, respectivamente (IBGE, 2022).

<sup>32</sup> Consulta, Seleção e Extração de Informações do Cadastro Único. Disponível em <https://cecad.cidadania.gov.br/painel03.php>.

<sup>33</sup> 40.650 pessoas (CECAD, 2025)

Além de ser a capital do agronegócio paranaense, Toledo-PR é reconhecida nacionalmente como a Cidade do Porco no Rôlete, sendo um importante centro da suinocultura nacional e um “polo de Turismo Gastronômico, Cultural e Turismo de Negócios e Eventos no Oeste do Estado do Paraná” (Toledo, 2025). Destaque para o Centro de Eventos Ismael Sperafico, com 23.780,85 metros quadrados de área construída.

A cidade de Toledo-PR também é referência no ensino superior, com diversas instituições de ensino públicas e privadas. Entre elas, a Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR e a Universidade Federal do Paraná – UFPR; além do Instituto Federal do Paraná - IFPR. Os campi do IFPR e da UFPR estão localizados no *Biopark*, um dos maiores empreendimentos da região, trata-se de um

[...] parque tecnológico concebido pela indústria farmacêutica Prati-Donaduzzi com o intuito de estabelecer em Toledo um polo de difusão e criação de novos conhecimentos, do qual também farão parte empreendimentos comerciais, industriais e residenciais distribuídos em mais de 4 milhões de metros quadrados (Toledo, 2025).

Situada em região de fronteira, Toledo-PR reivindica ainda o título de Capital da Cultura<sup>34</sup>, e segundo o portal oficial do município, seu desenvolvimento

[...] é, acima de tudo, uma construção histórica e coletiva, que combina modernidade e tradição, sendo um exemplo de como o progresso pode ser harmonizado com os valores culturais e a identidade regional. (Toledo, 2025)

A história oficial do município dá conta de que Toledo-PR foi fundada por colonizadores gaúchos em 1946 (Toledo, 2025). Nessa época, a região fazia parte do Território Federal do Iguaçu. O nome Toledo, contudo, tem referências ainda mais antigas.

Registros de 1905 e 1906 atribuem vínculo ao nome de ‘Pouso Toledo’, recanto de descanso de tropeiros ao longo de uma picada utilizada para transporte de produtos, especialmente da erva-mate, comercializados por estrangeiros que possuíam glebas na região oeste do estado do Paraná, onde o município está inserido (Toledo, 2025).

Inicialmente, Toledo era um “projeto de colonização de rápido crescimento no interior de Foz do Iguaçu” (Toledo, 2025). A expansão desse projeto, que culminou na fundação do município, “ocorreu graças à exploração da madeira e venda de terras no Rio Grande do Sul e Santa Catarina” (Toledo, 2025). A emancipação político-administrativa do município ocorreu no dia 14 de novembro de 1951, através da Lei nº 790.

---

<sup>34</sup> Informação do portal oficial da Prefeitura de Toledo-PR. Não há indicações de fontes ou registros que baseiem essa titulação.

Segundo Lemos (1997, p. 150), “a história de Toledo teve início quando a Industrial Madeireira e Colonizadora do Rio Paraná S/A - MARIPÁ, começou a explorar uma área de terra adquirida de uma empresa inglesa, a Fazenda Britânia, em 1946”. A empresa britânica havia conseguido as terras em função de dívidas assumidas pelo governo brasileiro, em decorrência da Guerra do Paraguai (Simon, 2009, p. 25), mas encerrou suas atividades no país em 1942, por consequência da II Guerra Mundial, colocando à venda as terras da Fazenda Britânia na região (Lemos, 1997). Ainda conforme Lemos (1997), um grupo de cinquenta gaúchos, todos filhos ou netos de imigrantes, adquiriu as terras por meio da fundação da Industrial Madeireira Colonizadora Rio Paraná S/A em 1946, na cidade de Porto Alegre - RS.

O plano da nova empresa criada era a compra e venda de terras, bem como a extração e industrialização de madeira. Para tal empreendimento precisavam tomar posse da terra e iniciar o processo de desbravamento da região. Tal missão coube a Alfredo Paschoal Ruaro que ficou responsável por arregimentar pessoas para a empreitada (Lemos, 1997, p. 152).

Três anos depois, em 1949, “Alfredo Ruaro assumiu o mesmo tipo de trabalho em outra empresa, ficando em seu lugar outro gaúcho, Willy Barth” (Lemos, 1997, p. 153). É sob a batuta de Barth que se iniciou o plano de colonização no território, adotando um sistema de minifúndios através de pequenas colônias, privilegiando os imigrantes vindos do Sul - descendentes de alemães e italianos - na aquisição das terras, “estabelecendo-se uma formação específica na divisão do trabalho e da riqueza socialmente produzida” (Lemos, 1997, p. 154).

Em documentos da época, como o relatório socioeconômico “Toledo - Um Município da Fronteira Oeste do Paraná”, publicado em 1960, e que contou com o apoio da Colonizadora Maripá na sua elaboração, o antropólogo canadense Kalervo Oberg ressaltava que era

[...] preciso ter-se em conta que a colonização de Toledo difere, substancialmente, das normas de colonização tradicional no interior brasileiro. Aquela foi planejada por uma companhia de terras, enquanto esta é o produto de uma expansão e crescimento natural (Oberg, 1960, p. 43).

Em seu relatório, Oberg (1960, p. 09) destacou que foi a agência organizadora da colonização que fez a distribuição de terras, “construiu as estradas, localizou as cidades e forneceu recursos essenciais, tais como escolas, igrejas e lojas, desse modo propiciando um rápido desenvolvimento nos estágios iniciais da colonização”. Esses relatos exemplificam a diferença do processo de colonização de Toledo-PR em relação aos demais municípios da região, uma vez que, a partir da criação do Território do Iguaçu, em 1943, cabia oficialmente ao governo desse território promover o povoamento da região, mas no caso de Toledo-PR, isso se deu pela iniciativa privada (Lemos, 1997).

Nesse processo de colonização, levado a cabo pela Colonizadora Maripá, houve uma aberta preferência pelos “sulistas”, descendentes de italianos e alemães vindos de Santa Catarina e Rio Grande do Sul que compunham a categoria “colono”, utilizada em documentos da época e imortalizada em monumentos e registros oficiais do município. Conforme Dal Piva (2019, p. 93),

Os novos moradores vindos de Santa Catarina e Rio Grande do Sul foram vistos pelos dirigentes da colonizadora como investidores que aqui chegaram. Eles foram escolhidos pela companhia Maripá para a região por possuírem características específicas apontadas como qualidades para iniciar a colonização. Inclusive, os administradores da colonizadora creditaram o sucesso do empreendimento da colonização a partir desta escolha. Os debates realizados tomaram como base características que eles acreditaram encontrar nos grupos étnicos de alemães e italianos.

A escolha pelos ‘sulistas’ no empreendimento foi justificada como “forma de manter um núcleo estável de povoamento da região com indivíduos específicos, pequena propriedade e agricultura familiar” (Dal Piva, 2019, p. 95). Além disso, eram ressaltadas, tanto no Plano de Colonização de 1955, elaborado por Ondy Niederauer (Steim, 2000, p. 23), quanto no relatório de Oberg (1960), algumas características que distinguiam positivamente esses grupos:

[...] São eles: caprichosos, esforçados, trabalhadores, econômicos, possuem habilidades, e por fim, possuem costumes e hábitos muito parecidos. Até mesmo a característica moral dos colonos é tratada no relatório quando o autor descreve que foi preciso (...) determinar um método de seleção que pudesse trazer para a nova colonização homens de bom caráter e de capacidade testada” (Dal Piva, 2019, p. 25).

Segundo Steim (2000, p. 24), o Plano de Ação de 1956, que compunha o Plano de Colonização, apresentava os “colonos descendentes de alemães e italianos como sujeitos ‘iluminados’ que, através de seu caráter ‘laborioso e ordeiro’, com uma ascensão garantida, revelariam, em certa medida, uma ‘predestinação’ ao sucesso”. Essas características morais positivas dos colonos são contrastadas no relatório de Oberg (1960) com as demais populações que viviam na região e não participaram do empreendimento colonizador, esses eram os “caboclos” e “paraguaios”.

Os nomes luso-brasileiros aparecem, novamente, na parte mais baixa da escala social, representados pelos trabalhadores caboclos que vieram em busca de trabalho. Esses também estão fora da sociedade de colonos, embora participem da economia do Município. Numa situação parecida, porém pior ainda, estão os trabalhadores temporários paraguaios, que vivem migrando de um lado para outro da fronteira (Oberg, 1960, p. 51).

Os “caboclos” compunham um grupo heterogêneo de difícil identificação. Darcy Ribeiro (1995) indica que os caboclos seriam fruto da miscigenação entre homens brancos e indígenas. Telles (2012, p. 67) identifica os caboclos como “indígenas aculturados ou pessoas com ascendência predominantemente indígena”. Contudo, Machado (2017, p. 159) nos traz

uma diferenciação do “caboclo do Contestado”, que seria “o sujeito resultante da mistura étnica entre indígenas, homens brancos e negros que por diferentes motivos aportaram na região, no Oeste de Santa Catarina e Sudoeste do Paraná”.

Ao tratar dos caboclos, Oberg destaca a mistura racial em sua formação, descrevendo que “seus métodos de cultivo eram os do índio e do negro, e seu modo de vida, como o seu sangue, uma mescla das três raças básicas” (Oberg, 2009, p. 189, citado por Dal Piva, 2019, p. 123). Apesar de reconhecer uma influência dos caboclos na economia da região, a representação desses é majoritariamente negativa:

O caboclo é apresentado sempre a partir do ponto de vista da falta de condições, um grupo que passa necessidades, que têm pouco acesso aos instrumentos da “modernidade”. Também lhes falta condições de subsistência. Já o colono é o modelo do progresso. [...]. Ou seja, os caboclos não possuíam técnicas, ferramentas e equipamentos que pudessem mudar sua maneira de viver. Inclusive, Oberg (1960) não relata que esses grupos tivessem recebido algum tipo de ajuda para melhorar suas condições de vida, como já informamos ter sido feito com os sulistas (Dal Pilva, 2019, p. 125).

A imagem pejorativa do caboclo está diretamente ligada à questão racial, à eugenio e ao cientificismo da época que aludia a uma hierarquização das raças. No relatório de Oberg (1960), é nítida a separação social entre os caboclos e colonos. O autor indica um “conservadorismo étnico” por parte dos colonos, e que esses temiam que a miscigenação os fizessem perder “sua linguagem, religião e laços familiares”, assim sendo, “perderiam sua moral, misturar-se-iam com os fazendeiros pobres locais e se transformariam em caboclos” (Oberg, 1960, p. 52). Em outro trecho, o autor ressalta que:

Tanto os alemães como os italianos dão-se bem com os caboclos, mas, como o nível de vida do caboclo é inferior, não querem casamento com eles. Os pastores e padres germânicos procuram conservar os jovens nas colônias e observar de perto seu comportamento moral (Oberg, 1960, p. 53).

A ideia de que a miscigenação levaria a uma degradação moral é característica do pensamento eugenista europeu do século XIX, que considerava “os negros inferiores e os mulatos, degenerados” (Telles, 2012, p. 21). Esse conservadorismo étnico dos colonos, chamados de alemães e italianos, ainda que fossem brasileiros de segunda ou terceira geração (Oberg, 1960), demonstra como esse arranjo cultural de descendência europeia trouxe consigo o preconceito racial e um conservadorismo cultural que, como verificamos no desenrolar desta pesquisa, permanece enraizado em parcelas da população toledana.

Nesse sentido, como apontado pelos *B-Boys* Negão TBz e Setyh, o Hip Hop é uma ferramenta de mudança e dinamismo da cultura local:

É o que abre a mente da galera, tá ligado? Porque olha o tanto de gente hoje em dia que a gente vai nos rolês, que a gente tromba aí andando pra cima e pra baixo e eles estão vestidos como Hip Hop, tá ligado? E a gente vai conversar, a gente já vê que essa galera que tá vestida dessa forma já tem uma mentalidade diferente, já tem uma forma de se expressar diferente, já tem uma opinião própria, tá ligado? Então, acho que a importância é isso. Pra mim, é aquilo que eu estava conversando contigo no início, o Hip Hop é importante para mim por causa disso, o desenvolvimento pessoal, tá ligado? O trabalho coletivo, a socialização. Você conhecer verdadeiramente outras pessoas, saber respeitar outras pessoas. Porque o Hip Hop é abrangente, ele tem o preto, o branco, o caucasiano, o ruivo, o amarelo, o gay, a lésbica, o sapatão, o travesti, tem de tudo. Tem o mendigo, quantas vezes a gente já dançou lá, treinando, no teatro, e os artistas de rua chegavam e faziam um *Breaking?* Ou galera de faculdades, ou empreendedores como o Mário que a gente citou agora, que é dançarino, capoeirista. Então você pode ter contato com o cara mais simples de todos e até de um cara com um QI de intelecto elevado. Então acho que essa é a importância, essa conexão, tá ligado? (Breaker Setyh, 2024).

Ainda assim, esse preconceito segue sendo uma das barreiras a serem superadas pelo movimento. Essa questão será explorada mais adiante neste trabalho. Cabe aqui apresentarmos de forma geral a cena do Hip Hop local, destacando os sujeitos desta pesquisa.

No que se refere ao elemento MC, foi entrevistada a MC Ak<sup>35</sup> e o MC Tmc<sup>36</sup>. A MC Ak, além de competir em batalhas, foi organizadora da Batalha da Sã Consciência (2019), juntamente com Tmc e outros MCs da cidade, incluindo este pesquisador. Tmc iniciou sua caminhada no movimento Hip Hop em 2018 e, na data de realização da entrevista, era um dos apresentadores da Batalha do Lago – BDL, a mais antiga das batalhas de rimas em atividade no município.

Atualmente, as batalhas de rimas são os eventos realizados com maior frequência na cidade, sendo de oito até doze encontros mensais. São quatro as batalhas ativas na cidade em 2025: Batalha do Lago – BDL, Batalha Clandestina, Batalha do Subsolo e a Batalha das Nações - BDN. Todas organizadas pelo 045 - Coletivo de Batalhas de rimas de Toledo-PR. O Coletivo surgiu em dezembro de 2024, unindo a organização das batalhas na busca por recursos, propondo calendários e rankings<sup>37</sup> unificados e compartilhando uma mesma estrutura de equipamentos. O nome do Coletivo faz referência ao DDD<sup>38</sup> da cidade.

Até onde esta pesquisa chegou, a primeira batalha de rimas na cidade aconteceu em janeiro de 2017, na Pista de Skate do Parque Urbano Frei Alceu, no Jardim Porto Alegre, e este

---

<sup>35</sup> Kauanna Gabrielly Nunes, dona de casa, 23 anos (Anexo 3).

<sup>36</sup> Tiago Vinicius de Melo Queiroz, auxiliar de produção, 26 anos (Anexo 4).

<sup>37</sup> Atualmente, o Coletivo gera rankings mensais de MCs. De acordo com o ranking do mês de julho, é possível constatar que há ao menos 17 MCs ativos no município.

<sup>38</sup> Sigla para discagem direta a distância.

pesquisador esteve presente. A batalha foi na modalidade Sangue<sup>39</sup> e contou com diversas apresentações musicais. O evento também ficou marcado por uma abordagem da polícia militar que tentou cancelar a Batalha. Essa foi a primeira de várias batalhas que aconteceram em 2017, sempre na modalidade Sangue. Além da Pista de Skate, o Lago Municipal e o pátio exterior do Teatro Municipal também receberam alguns desses eventos. Esses locais até hoje são pontos de batalhas na cidade.

Em dezembro de 2017, surgiu a Batalha da Resistência, por iniciativa de duas mulheres, Joyce Santana de Noronha e Glecyane Noia de Lira, juntamente com o MC Will<sup>40</sup>. A Batalha acontecia no Lago Municipal e marcou o início de uma fase de predominância das batalhas de Conhecimento na cidade. A Resistência contava com a voluntariedade das organizadoras e MCs para a realização dos eventos, sendo citada pelos MCs entrevistados como determinante na ligação deles com o Hip Hop. Na maioria das vezes, a Batalha acontecia sem microfones, e foram poucos os eventos que entregavam algum tipo de premiação. Durante o ano de 2018, a Resistência manteve atividades semanais, formando um núcleo de MCs que seguiu como base para as batalhas posteriores. Nesse período, a Batalha enfrentou grandes dificuldades com o poder público, sendo frequentes as abordagens policiais nos eventos. A respeito dessa época, a MC Ak recordou:

[...] polícia era toda vez, não importava onde você tava. É público? É! Foda-se! Não vai rolar o bagulho. Enquadro! Mas quantas vezes também foi rimado debaixo de chuva ali, né, mano? O movimento nunca abaixou a cabeça e não pode abaixar nunca (Ak, 2024).

A Batalha da Resistência encerrou suas atividades em novembro de 2018, voltando com algumas edições em 2021. No início de 2019, surgiu a Batalha do Santa, organizada majoritariamente MCs da Resistência moradores do bairro Santa Clara IV, uma quebrada de Toledo-PR, se mantendo ativa apenas nos três primeiros meses do ano. Já em abril de 2019, foi criada a Batalha da Sã Consciência, também por iniciativa de MCs que participavam da Batalha da Resistência, como os entrevistados Tmc<sup>41</sup> e Ak. Ambas as Batalhas mantiveram o modo de organização da Resistência e privilegiaram as batalhas de conhecimento. Ainda assim, a Batalha da Sã trouxe alguns fatores distintos que hoje são característicos das batalhas na cidade, como

---

<sup>39</sup> É possível diferenciar ao menos duas modalidades de Batalhas: Batalhas de Sangue e Batalhas de Conhecimento. Essas modalidades podem ser facilmente entendidas quando postas em contraponto. Nas Batalhas de Conhecimento são dispostos temas ou palavras sobre ou com as quais os MCs devem rimar. Nas Batalhas de Sangue o tema é livre, as rimas geralmente são direcionadas a “atacar” ou se “defender” dos adversários, em uma prática conhecida como “gastação”.

<sup>40</sup> Willian Alysson Hennig.

<sup>41</sup> Tmc foi se fixou como MC apresentador da Batalha da Sã Consciência.

o uso de jurados, a rotatividade dos espaços de realização e um avanço no diálogo com o poder público municipal, conseguindo a liberação de espaços e seção de equipamentos em edições específicas.

A pandemia do covid-19 deixou uma lacuna no movimento de batalhas de rimas na cidade que só foi preenchida com o surgimento da Batalha do Lago – BDL, em 2023. A partir de então, surgiram diversas outras batalhas, algumas tiveram poucas edições e encerraram suas atividades, outras se mantêm ativas ainda hoje. Essas Batalhas contam com uma variação de estilos e modalidades em suas edições, com predominância das batalhas de Sangue no estilo bate e volta<sup>42</sup>.

Antes do surgimento das batalhas de rimas na cidade, os eventos de rap eram centrados nas apresentações de grupo, como o Raciocínio Forte, citado por vários dos entrevistados como um dos pioneiros do rap em Toledo-PR. O grupo chegou a lançar um disco em 2014, disponível no *YouTube*<sup>43</sup>, e organizava eventos de Hip Hop na cidade, como o “Rap em Movimento”, que teve quatro edições. Até onde foi possível constatar, o Raciocínio Forte encerrou suas atividades em 2015<sup>44</sup>.

As batalhas no Hip Hop são focadas nas performances dos MCs e, no caso das batalhas de danças, na atuação dos *B-Boys* e *B-Girls* que participam das competições. Mas há ainda outro elemento da cultura presente nesses eventos, o DJ. Durante a realização desta pesquisa, buscou-se uma representante feminina do elemento no município, mas nenhuma foi localizada. O entrevistado, DJ Sintoniza Sounds<sup>45</sup>, até o início da pesquisa de campo, foi o único DJ de Hip Hop localizado em Toledo-PR. Atualmente, outros dois DJs estão ativos no movimento: DJ Jão, das Batalhas Coletivo 045, e DJ Ezzy, da *Pixaíim Battle*.

A presente pesquisa deu conta de que o elemento DJ é o menos disseminado na cidade, ao menos no que se refere a número de artistas e realização de eventos voltados ao elemento, como batalhas de DJs<sup>46</sup>. A respeito dessa carência, o entrevistado ressaltou a necessidade de investimentos substanciais em equipamentos e a falta de assistência técnica como fatores que tornam a discotecagem uma arte cara, dificultando a popularização do elemento.

---

<sup>42</sup> Conforme o Regulamento do Duelo Nacional de MCs, o bate x volta pressupõe 4 (quatro) entradas para cada MC, sendo: 1 (uma) entrada de 8 (oito) versos e 3 (três) entradas de 4 (quatro) versos.

<sup>43</sup> Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=-Yn5UQRQATY>

<sup>44</sup> Informações baseadas nas publicações da página do grupo no *Facebook*, complementadas pela pesquisa em agendas e calendários de eventos do município.

<sup>45</sup> Bruno Alcides Bao, autônomo, 34 anos (Anexo 5).

<sup>46</sup> Não foram encontrados registros de batalha de DJs na cidade.

É uma arte cara, né? Comprar equipamentos de DJ é uma parada cara. Por exemplo, pra você ser MC, você precisa de um microfone e normalmente é o evento que te fornece, você vai cantar numa casa de show, vai ter equipamento. Se você é DJ e vai tocar numa casa de show, você vai ter que levar seu equipamento. Então, pra você comprar um equipamento, o mínimo pra você poder ter um recurso da hora é três mil reais, pra você comprar uma controladora, pra você comprar umas picapes é dez, vinte mil reais. Então é uma parada muito cara, e não tem assistência técnica pra essa parte de equipamento, então se estragou uma coisa no toca-discos, você tem que mandar lá para Curitiba. É uma parada que se torna muito cara. Mas tem uma galera surgindo. Cascavel tem uma galera que tá vindo, mas Toledo, realmente, quando você me pediu, eu não lembrei de mais ninguém. De música eletrônica você chuta uma pedra sai um, mas no rap, da cultura Hip Hop, é difícil (Sintoniza Sounds, 2024).

O artista reforçou que a discotecagem tem um alto grau de dificuldade, exigindo “bastante ouvido, técnica, recurso, estudo pra você conseguir fazer um trabalho legal” (Sintoniza Sounds, 2024), e afirmou ter feito vários cursos para desenvolver sua técnica, alguns até mesmo voltados para a música eletrônica. O DJ iniciou sua atuação no Hip Hop como MC, em 2015, a partir da formação do grupo Naturalmente. O grupo foi uma das atrações da primeira batalha de rimas citada anteriormente, em 2017. Mas a caminhada do artista no Hip Hop começou bem antes.

O primeiro contato com a cultura Hip Hop foi em meados de 2000, quando eu também comecei a andar de skate. Muita galera que andava de skate já participava da cultura. Ainda muito sutilmente, né? Não era tão difundida nenhuma das modalidades da cultura, dos elementos da cultura, mas já tinha uma galera que pichava, que tava começando a esboçar uns *Graffiti*, já tinha uma galera que era MC e tinha uma galera que tava começando a dançar *Breaking* também. Então foi a partir dessa época que eu tive contato e comecei a me inserir no meio da cultura, até que eu comecei a rimar também, e virei DJ depois de uns dois anos [...]. Foi aí que entrou o Naturalmente, mas aí já era dois mil e quinze, então teve quinze anos em contato com a cultura até participar efetivamente como um dos elementos, porque eu andava de skate, mas o skate ainda não é caracterizado como um dos elementos, né? Não que não faça parte também. [...]. E o Naturalmente ele foi surgindo realmente, naturalmente. Por isso a ideia do nome e tal. Eu comecei a escrever umas barras, encontrei o Henrique Gregório, que era meu amigo, ele já era DJ de música eletrônica e ele começou a produzir uns *beats* e a gente falou ‘pô, vamos jogar em cima!’, e nisso foi surgindo. O Felipe Fáccio, como DJ também, produzindo os *beats*. O PH já veio na cena pra somar nas barras, nas linhas e tal. E realmente foi tudo muito naturalmente, desde montar o grupo, escrever as letras, fazer os *beats* que a gente fazia, sentava junto e fazia junto todo mundo, foi tudo muito natural, até participar dos eventos, cara. Evento da prefeitura também chegou a rolar (Sintoniza Sounds, 2024).

É interessante destacar que o primeiro contato deste pesquisador com o entrevistado foi justamente através do grupo Naturalmente. Esse contato aconteceu em 2016, no campus de Toledo da UNIOESTE, durante o período de ocupação da universidade pelo movimento estudantil. Na época, o Naturalmente era o único grupo de rap ativo na cidade e fez uma apresentação na Universidade. Com o fortalecimento das batalhas, a partir de 2017, diversos outros grupos de rap surgiram.

No que se refere ao elemento *Graffiti*, o Hip Hop de Toledo-PR tem no artista Isaac Souza<sup>47</sup> sua representação máxima. Pioneiro do elemento no município, Isaac também é fortemente ligado ao movimento skatista da cidade, sendo um dos fundadores e atual presidente do Skate Clube de Toledo, Associação de Skatistas de Toledo-PR, fundada em 2015. Foi através do skate e das festas que o artista teve seus primeiros contatos com o Hip Hop, no início dos anos dois mil.

Eu acredito que foi por volta de dois mil e dois. Já se movimentando porque a gente tinha uma necessidade de pista de skate. Então a gente só andava na rua, e já escutava o som e tal, e nesse movimento de ter que falar, de trocar ideia, você vai se identificando com mais pessoas e começa a perceber que com os grupos, com um coletivo sólido, normalmente eram os coletivos mais voltados pro rap mesmo, você ganhava mais força se queria fazer alguma coisa, ‘ah, eu quero pegar um abaixo-assinado, vamo colar com esses manos aqui do rap, vamo cola com a galera’. Tinham alguns grupos de rap na época, era mais forte assim, então tinha mais plateia, mais público. E aí que eu comecei. ‘Caralho, mano, é muito massa esse bagulho, eu quero fazer parte, eu quero colar com essas caras’. Comecei a ir nas festas, na época ainda tinha muita festa de rap, a galera fazia. Era uma festança generalizada, e o mais legal: tinha bebida pra todo mundo! Porque as festas desse período eram muito elitizadas, você não conseguia pagar o ingresso, quanto mais beber, e nas festas de rap tinha música, tinha gente pra caramba, tinham seus amigos e tinha bebida que, se não era muito barata, era gratuita, porque os caras batiam as bebidas numa máquina de lavar com gelo, fazia aquela misturação ali. E aqui em Toledo rolou muitas dessas, acho que uma galera ainda lembra disso, isso lá em noventa e oito, noventa e nove, dois mil... E em dois mil e dois foi quando eu comecei a entender melhor e participar mais, eu falei assim: ‘cara, é isso!’. Acho que ali eu comecei a entender que rap e Hip Hop eram uma cultura, não estava nítido que eu fazia parte, mas eu comecei a perceber que essa cultura é mais abrangente do que alguns outros *flashes* que a gente vai vendo aí ao longo da vida (Isaac, 2024).

Isaac é grafiteiro desde 2012, com diversos trabalhos espalhados pelo Brasil e pelo mundo<sup>48</sup>. Recentemente, o artista produziu o documentário “Cultivando Arte” (2024), “uma produção audiovisual sobre o *Graffiti* e a relação comum entre um artista, as expressões urbanas e uma cidade do interior do Paraná” (Isaac Street Arte, 2025). A produção do curta-metragem teve apoio da Secretaria Municipal da Cultura e contou com recursos advindos da Lei Paulo Gustavo, estreando no *YouTube* em 13 de dezembro de 2024<sup>49</sup>, com pré-estreia gratuita nas salas de cinema de Toledo-PR.

Desde 2015, Isaac mantém o projeto Acordar, oferecendo oficinas de *Graffiti* para crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social. O projeto já atendeu mais de 55 municípios, alcançando cerca de 1600 crianças e adolescentes, através do convênio Linha

<sup>47</sup> Isaac Souza de Jesus, artista visual, 45 anos (Anexo 6).

<sup>48</sup> Ver: <https://www.toledo.pr.gov.br/noticias/cultura/artista-de-toledo-integra-equipe-de-producao-artistica-internacional>.

<sup>49</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mau-QHofQkI>.

Ecológica com a Itaipu<sup>50</sup>. Segundo o artista, “o nome vem de dar cor, colorir os espaços e dar cor às expressões da vida. A ideia é o exercício de cidadania. É o cuidado coletivo, não só de uma pessoa, mas de várias fazendo algo em prol da cidade”<sup>51</sup>.

A relevância de Isaac na cena cultural de Toledo-PR é reconhecida em publicações do portal oficial do município que destacam como o artista “contribui ativamente com a cidade e seu desenvolvimento artístico, social e cultural” (Toledo, 2024b). Em 2023, o grafiteiro recebeu a Premiação Artes Plásticas e Visuais pela Secretaria de Cultura de Toledo-PR e uma Moção de Aplausos na Câmara Municipal por sua atuação artística na cidade. Atualmente, Isaac é coordenador local da Central Única das Favelas - CUFA em Toledo-PR.

A respeito do *Breaking*, o elemento de dança do Hip Hop, há em Toledo-PR um único grupo ativo, o *ToleBreaker'Z Crew*, primeira equipe de *Breaking* da cidade, formada em 2013. Entre os entrevistados, há três *B-Boys* fundadores do grupo, dos quais dois ainda seguem na *Crew*<sup>52</sup>: *Breaker Setyh*<sup>53</sup> e *Negão TBz*<sup>54</sup>. Segundo eles, o *ToleBreaker'Z* foi derivado de vários outros grupos que vieram antes, esses não eram propriamente grupos de *Breaking*, mas o conhecimento acumulado foi decisivo para que a *Crew* já fosse formada como uma equipe de *Breaking* voltada para batalhas:

[...] antes ainda do grupo ser chamado *ToleBreaker'Z*, a gente meio que fundou o *Breaking* na cidade, porque até então, como a gente estava falando, só tinha *Street Dance*, dentro do *Street Dance* tinham vários estilos de dança, como ele falou, um pouco de *Breaking*, um pouco de *Popping*, um pouco de *Hip Hop Freestyle*, um pouco de tudo. [...]. Não sabia o que era, tanto que a gente nem se denominava como *B-Boys*, a gente nem se denominava com o nome artístico, nem nada (Breaker Setyh, 2024).

Foi do “Anjos da Rua”, que era esse grupo de *Street* da cidade que era muito cheio, tinha muita gente. Aí depois terminou isso. Os dançarinos que tinham mais evolução nessa época criaram um outro grupo, que era o *Stars Dance*. E isso aí já era mais um grupo de adolescentes que por conta criaram, querendo seguir a carreira deles ali. E foi morrendo esse grupo. E esse grupo já deixou mais uma parte de gente que parou e criou um outro grupo que aí já era o *ToleBreaker'Z*. Acho que criou com seis *B-Boys* na época, né? [...]. Só que esse grupo foi criado já tendo as informações, já sabia o que era um ‘hit Mills’, já sabia todos os nomes do movimento, o que era um Power Move e tudo mais. Já tinha informação de ver pessoas dançando, então já foi um grupo específico pra Batalha, de início já, ‘vamos criar esse grupo aqui, que vai ser pra *battle*, pra viajar pra cá, viaja para lá, pra batalhar’. Nasceu assim e até hoje mantemos aí. Vários do pessoal participam de outros grupos também, no Hip Hop tem essa parte boa que você pode participar aqui, você pode participar de outro grupo, de outras cidades que você tenha uma vivência também, da sua quebrada de lá, talvez, isso é bom (Negão TBz, 2024).

<sup>50</sup> Ver: <https://www.toledo.pr.gov.br/noticias/cultura/com-apoio-da-cultura-isaac-souza-de-jesus-lanca-audiovisual-sobre-o-graffiti>.

<sup>51</sup> Em entrevista para a CATVE a respeito do projeto Acordar. Disponível em <https://catve.com/noticia/6/216057/>.

<sup>52</sup> Grupo de Hip Hop.

<sup>53</sup> Júlio César da Silva Santos, 30 anos, autônomo, artista e jardineiro (Anexo 7).

<sup>54</sup> Thiago Fernando da Silva, 29 anos, professor de dança de Hip Hop (Anexo 8).

Em 2021, competidores da *ToleBreaker'Z Crew* conquistaram o primeiro lugar no *Universal Dance World Championship* – Campeonato Internacional de Dança realizado em Cancún, no México<sup>55</sup>.

Outra referência nas danças de Hip Hop da cidade é a 5<sup>a</sup> *Essência Fetter Company*. A companhia foi fundada em 2005 e “a partir de 2007 passou a ser dirigida por Fernanda Fetter<sup>56</sup>, que deu ênfase para o Hip-Hop, criando assim uma nova identidade para o grupo” (5<sup>a</sup> Essência, 2023). Atualmente, o grupo conta com cerca de trinta artistas, mas já chegou a ter cento e cinquenta integrantes. Em 2024, Fetter foi candidata à vereadora pelo município de Toledo, mas não se elegeu. A artista foi entrevistada nesta pesquisa, assim como o *B-Boy Green*<sup>57</sup>, produtor, dançarino, professor da 5<sup>a</sup> Essência e companheiro de Fernanda.

A 5<sup>a</sup> *Essência Fetter Company* abrange diversas danças que hoje compõem o rol artístico do Hip Hop, chamadas genericamente de danças urbanas. O grupo conta com competidores premiados em diversos campeonatos nacionais e internacionais<sup>58</sup>. Recentemente, participaram do evento Universal Dance - Etapa Brasil e Etapa Intercâmbio Cultural, realizado em Florianópolis-SC entre os dias 19 e 22 de junho de 2025. Na Etapa Brasil, foram sete premiações de primeiro lugar e uma de segundo, enquanto que na Etapa Intercâmbio Cultural, que garante vaga para a edição mundial do torneio, foram seis premiações de primeiro lugar e mais duas de segundo. Em 2023, a Companhia já tinha conquistado sete premiações em cinco categorias diferentes da etapa mundial do evento, o 5<sup>o</sup> *Universal Dance*, realizado em Cancún, no México<sup>59</sup>. O grupo também havia alcançado a etapa mundial em 2021, levando o 1º lugar na categoria *Mini Crew*, o 2º lugar no Solo e a premiação “destaque” pela maior pontuação da Delegação Brasileira.

Entre os eventos de *Breaking* no município, destaque para a *Pixaim Battle*, iniciada em 2017. A *Pixaim Battle* é uma batalha do Coletivo *Pixaim Gang*, fundado por membros do *ToleBreaker'Z*. Desde 2022, a Batalha é realizada com apoio da Associação de Hip Hop e Fórum de Dança de Toledo-PR – AH2T. Nos primeiros anos da *Pixaim*, ocorriam edições mensais, atualmente, são realizadas duas edições anuais da Batalha. A edição mais recente

---

<sup>55</sup> Ver: <https://www.toledo.pr.gov.br/old/noticia/toledo-e-destaque-no-universal-dance-em-cancun#:~:text=A%205%C2%AA%20Ess%C3%A3ncia%20Fetter%20Company%20levou%20o,conquistou%20o%201%C2%AB0%20Lugar%20na%20categoria%20Duo.>

<sup>56</sup> Fernanda Fetter, multiartista e professora de dança; 33 anos (Anexo 9).

<sup>57</sup> Matheus Cirilo Martins, professor de dança, produtor audiovisual e arte-educador, 29 anos (Anexo 10)

<sup>58</sup> Ver: <https://www.toledonews.com.br/noticia/dancarinos-de-toledo-sao-destaque-em-campeonato-internacional.>

<sup>59</sup> Ver: <https://ric.com.br/entretenimento/eventos/dancas/dancarinos-de-toledo-sao-destaques-e-conquistam-premio-internacional/>.

aconteceu no *Let's Dance* (2025), evento gerido pela AH2T, com realização do Ministério da Cultura através da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB) e apoio da Secretaria de Cultura de Toledo-PR. O evento teve sua décima edição realizada nos dias 3 e 4 de maio de 2025, reunindo cerca de quinhentas pessoas de diversas regiões do Paraná, com mostras de danças, *workshops* gratuitos, batalhas de *Breaking* e *open style*<sup>60</sup>, além de uma batalha de rimas<sup>61</sup>.

O *Let's Dance* foi iniciado em 2015 pela 5<sup>a</sup> *Essência Fetter Company* e hoje consta no rol de eventos da AH2T. Outro evento de destaque no município é a Mostra de Hip Hop, que teve sua terceira edição em 2024. O evento é produzido pela James Produções, empresa do *B-Boy Green*, também contando com o apoio da AH2T. A terceira edição da Mostra aconteceu no Teatro Municipal e teve programação voltada aos cinco elementos do Hip Hop, com participações do grafiteiro Isaac, do *ToleBreaker'Z Crew*, da 5<sup>a</sup> *Essência Fetter Company* e da Batalha do Lago – BDL.

A Associação de Hip Hop e Fórum de Dança de Toledo-PR – AH2T, fundada em 2016. Pode-se dizer que ela representa hoje a força do movimento de Toledo-PR. A AH2T teve sua utilidade pública reconhecida pelo município em 2023<sup>62</sup>. Em 2024, a Associação conquistou o Prêmio da Construção Nacional da Cultura Hip-Hop, ficando em primeiro lugar entre as instituições sem fins lucrativos da região Sul do país, sendo a única instituição da região a atingir a pontuação máxima do edital.<sup>63</sup>

Já em 2025, uma produção da AH2T tomou as telas do Cine Panambi com a estreia gratuita do documentário “Batalha Viva”<sup>64</sup>, média metragem que apresenta um recorte histórico do movimento Hip Hop de Toledo-PR, com realização do Ministério da Cultura e apoio da Secretaria Municipal de Cultura.

O projeto Batalha Viva foi aprovado na segunda fase dos editais municipais da Lei Paulo Gustavo em 2024 e trata-se de um média metragem documental de aproximadamente 50 minutos, que trabalha um recorte da cultura hip hop de Toledo: o protagonismo aos elementos do hip hop e a institucionalização de uma das primeiras organizações da sociedade civil do oeste do Paraná no segmento da cultura e arte urbana (AH2T, 2025).

---

<sup>60</sup> Estilo livre (tradução nossa).

<sup>61</sup> Foi realizada uma edição da Batalha das Nações.

<sup>62</sup> Ver: <https://www.toledo.pr.gov.br/noticias/gabinete/associacao-de-hip-hop-e-forum-de-danca-ah2t-e-declarada-de-utilidade-publica>.

<sup>63</sup> Ver: <https://www.toledonews.com.br/noticia/premicao-nacional-cultura-hip-hop-de-toledo-e-reconhecida#back>.

<sup>64</sup> Ver: <https://www.toledo.pr.gov.br/noticias/cultura/batalha-viva-e-exibido-gratuitamente-no-cinema-de-toledo>.

A produção do documentário contou com a participação e parceria da 5<sup>a</sup> *Essência Fetter Company*, da *ToleBreaker'Z Crew* e do 045 - Coletivo de Batalhas de Rimas de Toledo-PR, além de outros grupos apoiadores da cultura local. O documentário conta com entrevistas de três dos participantes desta pesquisa, o grafiteiro Isaac Souza, o *B-Boy* Green e a artista Fernanda Fetter, além deste pesquisador.

Outro destaque da AH2T é o projeto “Danças Urbanas: Um Intercâmbio Cultural”, iniciado em 2022. O projeto visa possibilitar o acesso dos artistas locais a competições nacionais e internacionais. Por meio do projeto, dançarinos da 5<sup>a</sup> Essência participaram do Universal Dance em 2025, sendo viabilizado pelo Edital de Mobilidade Cultural – 1<sup>a</sup> Edição da Secretaria de Estado da Cultura e Governo do Estado do Paraná.

### 3 ESTADO, MOVIMENTOS SOCIAIS E HIP HOP

*“Quê? Né nada disso não, cê tá nessa? Revolta com o governo, não comigo, as conversas ...”*  
*Racionais MC's*

Na elaboração teórica da sessão anterior, foi exposto como o movimento Hip Hop se formou a partir de uma postura antissistêmica, ainda que sua expansão seja em grande medida atrelada ao crescimento e à globalização de mercados artísticos e do que chamamos de indústria cultural. Essa aparente contradição é parte da complexidade do Hip Hop. Outro aspecto disso são as relações do movimento com o Estado e os diversos mecanismos do Poder Público, essas serão exploradas neste capítulo.

Se as relações com o mercado e a indústria cultural geram debates e, por vezes, os artistas são apontados como “vendidos”, sob uma perspectiva pejorativa, as interações com o Estado não fogem ao julgo. A epígrafe desta sessão sintetiza um pensamento comum ao Hip Hop, o afastamento e a revolta frente às instituições do Estado. Dessa perspectiva, o artista que estabelece relações institucionais com o poder público pode ser acusado de se “render ao sistema”.

Ainda assim, tendo em vista que qualquer demanda por direitos acarreta relações mais ou menos harmônicas com instituições desse sistema, e partindo de uma leitura do Hip Hop como um movimento social, apresentamos uma reflexão sobre as relações entre o Estado e os movimentos sociais, analisando como o Hip Hop de Toledo-PR tem se organizado na busca por espaços, acessos, reconhecimento e recursos, no que entendemos ser uma luta pelo Direito à Cidade<sup>65</sup>.

#### 3.1 O ESTADO, QUESTÃO SOCIAL E DIREITOS

A luta pelo Direito à Cidade pode ser apontada como uma pauta histórica do movimento Hip Hop de Toledo-PR. A partir de Lefebvre (2008), é possível compreender que o Direito à Cidade implica uma profunda democratização dos espaços públicos, sob entendimento de que a luta de classes intervém na produção e no acesso a esses espaços. Sendo assim, o Direito à

---

<sup>65</sup> Segundo Lefebvre (2008, p.134): “O direito à cidade se manifesta como uma forma superior dos direitos: o direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. O direito à obra (à atividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade) estão implicados no direito à cidade”.

Cidade é uma demanda majoritariamente da classe trabalhadora, de grupos vulneráveis e desfavorecidos, e surge “no seio dos efeitos sociais, devidos à pressão das massas” (Lefebvre, 2008, p. 117).

Essa luta pela democratização dos espaços públicos esteve presente na trajetória artística e profissional de todos os entrevistados desta pesquisa. A concepção de Direito à Cidade que baseia nossa análise tem em vista que esse direito envolve uma gama de outros direitos e implica não somente a ocupação e circulação nos espaços urbanos, mas também o combate a qualquer forma de discriminação, segregação ou violação dos direitos humanos. Na Carta Mundial pelo Direito à Cidade, documento resultante do Fórum Social das Américas de Quito (2004), do Fórum Mundial Urbano de Barcelona (2004) e do V Fórum Social Mundial de Porto Alegre (2005), destaca-se que o Direito à Cidade deve alcançar todas as pessoas, sem qualquer tipo de discriminação, sendo um

[...] direito coletivo dos habitantes das cidades, em especial dos grupos vulneráveis e desfavorecidos, que lhes confere legitimidade de ação e organização, baseado em seus usos e costumes, com o objetivo de alcançar o pleno exercício do direito à livre autodeterminação e a um padrão de vida adequado. O Direito à Cidade é interdependente a todos os direitos humanos internacionalmente reconhecidos, concebidos integralmente, e inclui, portanto, todos os direitos civis, políticos, econômicos, sociais, culturais e ambientais que já estão regulamentados nos tratados internacionais de direitos humanos (Carta Mundial pelo Direito À Cidade, 2006).

Nesse sentido, a luta pelo Direito à Cidade envolve um emaranhado de reivindicações e outras lutas que se apresentam frente à busca pelo pleno exercício desse direito. No que tange especificamente ao Hip Hop de Toledo-PR, a luta pelo Direito à Cidade inclui a ocupação dos espaços e equipamentos públicos, o combate a estigmas e preconceito com o movimento, e o acesso a políticas públicas voltadas à arte e cultura.

No intuito de analisar os meios e formas pelos quais o movimento Hip Hop de Toledo-PR pauta sua luta por direitos, partimos da leitura do Estado como protagonista na garantia e promoção desses direitos, seja de maneira direta, por meio de ações concretas, ou indiretamente, uma vez que “não fazer nada em relação a um problema também é uma forma de política pública” (Souza, 2006, p. 24).

O Estado a que aqui nos referimos trata-se do Estado Moderno, resultado “de um processo histórico de concentração de poder que ocorre na Europa, entre o final da Idade Média e o início da Idade Moderna” (Oliveira; Spengler, 2012, p. 135-136). Segundo Engels (s/d, p. 135-136), o Estado é:

[...] um produto da sociedade, quando esta chega a um determinado grau de desenvolvimento; é a confissão de que essa sociedade se enredou numa irremediável contradição com ela própria e está dívida por antagonismos irreconciliáveis que não consegue conjurar. Mas para que esses antagonismos, essas classes com interesses econômicos colidentes não se devorem e não consumam a sociedade numa luta estéril, faz-se necessário um poder colocado aparentemente por cima da sociedade, chamado a amortecer o choque e a mantê-lo dentro dos limites da “ordem”. Este poder, nascido da sociedade, mas posto acima dela, se distanciando cada vez mais, é o Estado.

Distinguimos aqui “Estado” de “governo”, sendo o segundo uma expressão temporária do poder político e “uma das mais importantes instituições do Estado, [...], produtor, por excelência, de políticas públicas” (Souza, 2006, p. 22). As políticas públicas são tidas nesta pesquisa como “campo do conhecimento que busca, ao mesmo tempo, ‘colocar o governo em ação’ e/ou analisar essa ação (variável independente) e, quando necessário, propor mudanças no rumo ou curso dessas ações (variável dependente)” (Souza, 2006, p. 26).

O protagonismo atribuído ao Estado na garantia e promoção de direitos nos remete às implicações da “questão social”, entendida neste trabalho como

[...] expressões do processo de formação e desenvolvimento da classe operária e de seu ingresso no cenário político da sociedade, exigindo seu reconhecimento como classe por parte do empresariado e do Estado. É a manifestação, no cotidiano da vida social, da contradição entre o proletariado e a burguesia, a qual passa a exigir outros tipos de intervenção mais além da caridade e repressão (Iamamoto; Carvalho, 1983, p. 77).

A expressão “questão social”, segundo Netto (2012), surge para dar conta do fenômeno do pauperismo que assolou a Europa Ocidental no final do século XVIII e durante o século XIX. Nesse período de pobreza generalizada nos países centrais do capitalismo, experimentou-se pela primeira vez na história um crescimento diretamente atrelado entre a pobreza e a capacidade social de produção de riquezas.

Tanto mais a sociedade se revelava capaz de progressivamente produzir mais bens e serviços, tanto mais aumentava o contingente dos seus membros que, além de não terem acesso efetivo a tais bens e serviços, viam-se despossuídos até das condições materiais de vida de que dispunham anteriormente (Netto, 2012, p. 203).

As expressões da “questão social”, todavia, no período do capitalismo concorrencial, somente ganhavam atenção quando mobilizavam um grande número de trabalhadores, ameaçando a ordem burguesa e motivando intervenções específicas e emergenciais por parte do Estado (Netto, 1992). É somente no atual estágio de capitalismo monopolista, a partir do final do século XIX, que a intervenção estatal se torna “contínua, sistemática, estratégica sobre as sequelas da ‘questão social’” (Netto, 1992, p. 30).

A passagem do capitalismo concorrencial para o estágio monopolista teve como objetivo primário o aumento dos lucros através do controle dos mercados. Netto (1992, p. 19) afirma

que o capitalismo monopolista recolocou, “em patamar mais alto, o sistema totalizante de contradições que confere à ordem burguesa os seus traços basilares de exploração, alienação e transitoriedade histórica”. A partir disso, a proposta de maximização dos lucros pelo controle dos mercados torna-se

[...] imanentemente problemática: pelos próprios mecanismos novos que deflagra, ao cabo de um certo nível de desenvolvimento, é vítima dos constrangimentos inerentes à acumulação e à valorização capitalistas. Assim, para efetivar-se com chance de sucesso, ela demanda mecanismos de intervenção extra-econômicos. Daí a refuncionalização e o redimensionamento da instância por excelência do poder extra-econômico, o Estado (Netto, 1992, p. 24).

Isso leva à captura do Estado “pela lógica do capital monopolista” (Netto, 1992, p. 26), tornando-se “seu Estado”:

[...] tendencialmente, o que se verifica é a integração orgânica entre os aparatos privados dos monopólios e as instituições estatais. Donde uma explicável alteração não apenas na modalidade de intervenção do Estado (agora contínua, em comparação com o estágio concorrencial), mas nas estruturas que viabilizam a intervenção mesma: no sistema de poder político, os centros de decisão ganham uma crescente autonomia em relação às instâncias representativas formalmente legitimada. Vale dizer: o Estado funcional ao capitalismo monopolista é, no nível das suas finalidades econômicas, o “comitê executivo” da burguesia monopolista — opera para propiciar o conjunto de condições necessárias à acumulação e à valorização do capital monopolista (Netto, 1992, p. 26).

Essa intervenção continua do Estado, todavia, está longe de ser uma intervenção estrutural que dê conta de transformar as relações de exploração que baseiam a ‘questão social’. As respostas são voltadas a manifestações específicas dessa questão, apresentando soluções fragmentadas e parcializadas:

E não pode ser de outro modo: tomar a questão social como problemática configuradora de uma totalidade processual específica é remetê-la concretamente a relação capital/trabalho – o que significa, liminarmente, colocar em xeque a ordem burguesa. Enquanto intervenção do Estado burguês no capitalismo monopolista, a política social deve constituir-se necessariamente em políticas sociais: as sequelas da questão social são recordadas como problemáticas particulares (o desemprego, a fome, a carência habitacional, o acidente de trabalho, a falta de escolas, a incapacidade física, etc.) e assim enfrentadas (Netto, 1992, p.28).

A funcionalidade dessas políticas no capitalismo monopolista se “expressa nos processos referentes à preservação e ao controle da força de trabalho — ocupada, mediante a regulamentação das relações capitalistas/trabalhadores” (Netto, 1992). Conforme Netto (1992, p. 30),

Através da política social, o Estado burguês no capitalismo monopolista procura administrar as expressões da “questão social” de forma a atender às demandas da ordem monopólica conformando, pela adesão que recebe de categorias e setores cujas demandas incorpora, sistemas de consenso variáveis, mas operantes.

As políticas sociais servem assim para amenizar as tensões e conflitos decorrentes da “questão social”, sendo respostas à luta por direitos da classe trabalhadora, sempre fragmentada no sentido de invisibilizar a unidade da necessidade de transformações das relações de exploração que baseiam o sistema econômico. Dessa maneira, se combate a fome sem nunca a erradicar, se combate o desemprego sem zerar a lista de desempregados; saúde, educação e segurança pública estão sempre na tônica dos debates, mas permanecem sucateadas.

É necessário se atentar que o atrelamento dessas políticas sociais ao surgimento do capitalismo monopolista não significa que elas sejam uma consequência natural do “Estado burguês capturado pelo monopólio”, mas que a “vigência deste apenas coloca a sua possibilidade”, sua concretização, no entanto, é decorrência da luta de classes (Netto, 2012, p. 26).

### **3.1.1 A expansão das políticas sociais e a reação neoliberal**

Segundo Behring e Boschetti (2011, p. 63), as “primeiras iniciativas de políticas sociais podem ser entendidas na relação de continuidade entre Estado liberal e Estado social”, o que, historicamente, se dá a partir do final do século XIX. Contudo, é com a depressão de 1929-1932, primeira grande crise do capital, seguida dos efeitos da Segunda Guerra Mundial, que se consolida “a convicção sobre a necessidade da regulação estatal” (Behring; Boschetti, 2011, p. 82) na relação capital e trabalho.

A crise de 1929 marca o colapso de um Estado liberal responsável por um progressivo agravamento da ‘questão social’, gerando condições de vida cada vez mais agravadas “pela precariedade do trabalho, pelo aumento exponencial dos riscos do trabalhador e consequentemente pelo aumento da desproteção de mulheres, crianças e outros dependentes” (Mioto, 2008, p. 133).

A chamada ‘grande depressão’ escancarou “os limites e a incapacidade do capitalismo liberal de garantir, através apenas da família e do mercado, qualquer forma de bem-estar coletivo” (Mioto, 2008, p. 133). Behring e Boschetti (2011) destacam o período pós-crise de 1929-1932, e sobretudo, pós-Segunda Guerra Mundial, quando se adentrou na fase madura do capitalismo, como de forte expansão e consolidação da política social. É nesse contexto que se consolida nos países europeus o chamado *Welfare State*, ou Estado de Bem-Estar Social,

conhecido como a era de ouro das políticas sociais pela ampliação dessas políticas e subsequente vinculação das mesmas à noção de direito social.

Segundo o Felippe (2017, p. 39), o Estado de Bem-Estar Social

[...] teria surgido com o crescimento da consciência do proletariado enquanto classe explorada e dos conflitos decorrentes da afirmação da burguesia como classe dominante, momento em que a questão social ganhou visibilidade e passou a exigir formas mais efetivas de regulação das forças do mercado e das tensões sociais.

Essa exigência do proletariado por respostas frente à exploração e às desigualdades sociais, atrelada à expansão do movimento socialista, à “crescente monopolização e concentração do capital” (Felippe, 2017, p. 43) e à devastação das economias mundiais pós-crise de 29, impeliu o capital à concessão de pautas históricas dos trabalhadores, enquanto

[...] o operariado, em troca de tais conquistas e pressionado pela necessidade de aumento da produção após a devastação do pós-guerra, permitiu uma maior racionalização da produção e o aumento do controle sobre o seu cotidiano, abrindo mão dos ideais revolucionários; o Estado, alimentado pelas disputas entre as classes fundamentais, assumiu um papel intervencionista e estratégico para a saída da crise e a garantia da certo nível de estabilidade – mantida pelo menos até 1973 em diversos países centrais (Felippe, 2017, p. 44).

Citando Pierson (1991) e Mishra (1995), Behring e Boschetti (2011) destacam que esse avanço no campo das políticas sociais, marcado pela regulação estatal, foi possível pela conjugação dos seguintes fatores:

a) estabelecimento de políticas keynesianas com vistas a gerar pleno emprego e crescimento econômico num mercado capitalista liberal; b) instituição de serviços e políticas sociais com vistas a criar demanda e ampliar o mercado de consumo; e c) um amplo acordo entre esquerda direita, entre capital e trabalho (Behring; Boschett, 2011, p. 92).

As políticas keynesianas, de cunho liberal, citadas por Behring e Boschetti (2011), tiveram papel central na estabilidade financeira desse período, e tinham em perspectiva um programa fundamentado em dois pilares:

1- Gerar emprego dos fatores de produção via produção de serviços públicos, além da produção privada; 2 - Aumentar a renda e promover maior igualdade, por meio da instituição de serviços públicos, dentre eles as políticas sociais (Behring; Boschett, 2011, p. 86).

A cultura de cada país, permeada por seus arcabouços legais, definiu o arranjo de Estado de Bem-Estar Social a ser adotado. Ainda assim, Felippe (2017, p. 45) destaca que, resguardadas as particularidades nacionais,

[...] é possível descrever elementos ou pressupostos comuns nas diferentes definições de proteção social dentro do Welfare State, são eles: 1 – participação do Estado como referência na organização e implementação das políticas sociais; 2 – substituição da renda quando ela é perdida temporária ou permanentemente, dados os riscos da economia, a maternidade, a doença e a velhice; 3 – oferta de serviços sociais básicos

gratuitamente em áreas centrais como saúde, assistência social e educação (com variações significativas nos tipos, na abrangência e no público a ser atendido).

O Estado de Bem-Estar Social se constituiu assim como uma espécie de pacto de classes, no qual o proletariado renunciou a um projeto de revolução em prol de conquistas e reformas imediatas, e a burguesia manteve altas taxas de lucro por meio de acordos e concessões. As respostas keynesianas à crise do capital, no entanto, não foram unanimidade entre os teóricos liberais, ainda que seus sucessos econômicos tenham garantido a manutenção dessas políticas e das altas nas taxas de lucro por aproximadamente trinta anos.

No cenário pós-segunda guerra, houve uma expansão e consolidação das políticas sociais nos países capitalistas. Nesse ínterim, surgiu um novo modelo de organização econômica, o neoliberalismo, pautado numa ‘atualização’ dos princípios do liberalismo clássico. Segundo Perry Anderson (1995, p. 9), o neoliberalismo tratou-se de uma “reação teórica e política veemente contra o Estado intervencionista e de bem-estar”, tendo a publicação do texto “O Caminho da Servidão”, de Friedrich Hayek, em 1944, como seu marco inicial. Nele, o autor apresentou a premissa básica do construto teórico que veio a se chamar neoliberalismo, o ataque “contra qualquer limitação dos mecanismos de mercado por parte do Estado, denunciada como uma ameaça letal à liberdade, não somente econômica, mas também política” (Anderson, 1995, p. 10).

Os teóricos neoliberais compartilhavam da descrença nas políticas keynesianas e argumentavam que o igualitarismo pretendido através do intervencionismo do Estado “destruía a liberdade dos cidadãos e a vitalidade da concorrência” (Anderson, 1995, p. 10), defendendo a desigualdade como um valor imprescindível para o crescimento econômico.

As pautas neoliberais, no entanto, tardaram a ganhar espaço, e é somente no final da década de mil novecentos e setenta que o neoliberalismo ganha protagonismo em meio à crise do Estado de Bem-Estar Social, a qual acarretou uma “longa e profunda recessão, combinando, pela primeira vez, baixas taxas de crescimento com altas taxas de inflação” (Anderson, 1995, p. 10). As causas da crise, diziam os neoliberais, estavam no poder excessivo dos sindicatos e do movimento operário que havia “corroído as bases de acumulação capitalista com suas pressões reivindicativas sobre os salários e com sua pressão parasitária para que o Estado aumentasse cada vez mais os gastos sociais” (Anderson, 1995, p. 10).

Como resposta a essa crise, os neoliberais defendiam que a estabilidade monetária deveria ser prioridade de qualquer governo, para isso se fazia necessária a manutenção de um Estado forte “em sua capacidade de romper o poder dos sindicatos e no controle do dinheiro,

mas parco em todos os gastos sociais e nas intervenções econômicas” (Anderson, 1995, p. 10) para que “uma nova e saudável desigualdade” voltasse a “dinamizar as economias avançadas” (*Ibid.*). Segundo Behring (2018, p. 2),

O neoliberalismo é o corolário da reação burguesa à sua própria crise e que tem como eixo central uma forte ofensiva sobre os trabalhadores, tendo em vista a extração do mais valor em condições ótimas ao redor do mundo, em especial nos países dependentes [...].

Na década de mil novecentos e oitenta, estabeleceu-se uma hegemonia de governos neoliberais na Europa Ocidental. Andersen (1995, p. 11) destaca a incorporação de um anticomunismo radical como elemento central dessa hegemonia, fortalecendo “o poder de atração do neoliberalismo político, consolidando o predomínio da nova direita na Europa e na América do Norte”. No início da década, “somente governos explicitamente de direita radical se atreveram a pôr em prática políticas neoliberais; depois, qualquer governo, inclusive os que se autoproclamavam e se acreditavam de esquerda” (Anderson, 1995, p.14).

O ideário neoliberal estabeleceu-se tendo como premissas econômicas a redução da tributação do capital, “regulamentação social da economia, cortando gastos públicos, privatização do grosso das atividades rentáveis e flexibilização das relações de trabalho”, esse conjunto de medidas sintetiza o que passou a ser chamado de ajuste fiscal (Freire; Sierra, 2020, p. 135).

Essa ofensiva neoliberal chegou ao Brasil em um contexto no qual o país se distanciava, tanto no âmbito político e legal, quanto no âmbito social, do que vinha sendo posto em prática nos países europeus. Enquanto nos países centrais do capitalismo a política neoliberal já corroía as conquistas e avanços nas políticas sociais conquistadas durante o *Welfare State*, o Brasil saía de uma ditadura militar que “buscou adesão e legitimidade por meio da expansão e modernização das políticas sociais, frente à perda das liberdades democráticas, a censura, prisão e tortura das ‘vozes dissonantes’” (Behring; Boschett, 2011, p. 136).

Vale ressaltar que essa expansão das políticas sociais, ainda que limitada e estratégica no sentido de legitimar os governos militares, abriu

[...] espaços para a saúde, a previdência e a educação privadas, configurando um sistema dual de acesso às políticas sociais: para quem pode e para quem não pode pagar. Essa é uma das principais heranças do regime militar para a política social e que nos aproxima mais do sistema norte-americano de proteção social do que do *Welfare State* europeu (Behring; Boschett, 2011, p. 137).

O processo de democratização do país, após mais de duas décadas de ditadura militar, demandou a formação de uma nova Constituição que pautasse a justiça e a proteção social no

âmbito dos direitos humanos, e que incluísse mecanismos de combate à grave crise financeira na qual o país se encontrava. Nesse contexto de reordenamento político, econômico e social, o movimento operário teve um papel decisivo, e, em conjunto com outros movimentos sociais, garantiu a

[...] reafirmação das liberdades democráticas; impugnação da desigualdade descomunal e afirmação de direitos sociais; reafirmação de uma vontade nacional e da soberania, com rejeição das inferências do FMI; direitos trabalhistas; e reforma agrária (Behring; Boschett, 2011, p. 141).

Com a Constituição Federal de 1988, formulou-se o sistema de Seguridade Social no país, tendo como tripé a assistência social, a saúde e a previdência social, resguardando assim a proteção social como um “direito de cidadania” (Mioto, 2008, p. 133), garantido pelo Estado. Vieira (1997, p. 14) afirma que em nenhum momento a política social encontrou tamanho acolhimento na Constituição brasileira como aconteceu na Constituição de 1988. Todavia, com a adesão do governo brasileiro ao ordenamento neoliberal durante a década de noventa, uma série de reformas esvaziaram esvaziou e desestruturou a universalidade da proteção social no país, retrando a atuação do Estado nas políticas sociais e acirrando uma disputa entre diferentes projetos políticos (Mioto, 2008).

Behring (2018) pontua que o debate sobre a necessidade de um ajuste fiscal no país já estava em pauta desde a ditadura militar, e que no processo da Constituinte também já estavam presentes os defensores da nova agenda neoliberal, o que acabou por determinar que, mesmo com os avanços constitucionais, fossem mantidos “fortes traços conservadores, como a ausência de enfrentamento da militarização do poder no Brasil” e “a manutenção de prerrogativas do Executivo, como as medidas provisórias, e na ordem econômica” (Behring; Boschett, 2011, p. 141-142).

Contudo, é a partir da elaboração do Plano Real pela equipe econômica de Fernando Henrique Cardoso que se inicia a primeira fase do neoliberalismo no país (Behring, 2018). A incorporação das políticas neoliberais na economia brasileira, justificada por uma necessária inserção do país em uma economia global, e cristalizada nas reformas promovidas durante a década de 1990, culminou no fortalecimento de uma perspectiva gerencial do Estado brasileiro, com fundamentos privatistas e reducionistas, gerando uma

[...] flexibilização da administração e das modalidades de contratação de funcionários, a precarização dos serviços e das condições de trabalho e a introdução das práticas do mercado no âmbito do setor público (Simionato; Luza, 2011, p. 219).

O fraco desempenho da economia brasileira, mesmo mediante o ajuste fiscal neoliberal, afetou o mercado de trabalho, provocando aumento “no desemprego aberto, no desassalariamento, na emergência de ocupações atípicas e na precarização das condições e relações de trabalho” (Alencar, 2010, p. 70), além de altas taxas de rotatividade da mão de obra. Segundo Simionato e Luza (2011), essa nova dinâmica impôs uma lógica de mercado ao Estado, exaurindo qualquer perspectiva vinculada aos direitos sociais assegurados na Constituição de 1988. As demandas e necessidades sociais foram submetidas a questões de natureza técnica e o Estado, ainda que presente, assume uma postura

[...] racional em termos de gastos sociais, mais administrador e menos executor, parceiro na construção de consensos entre direita e esquerda e funcional aos interesses da dominação burguesa. O pragmatismo ganha relevo no gerenciamento das demandas e na delimitação da população a ser atingida pelos programas sociais, ou ainda, em relação aos que podem ser incluídos, não por suas necessidades, mas pelo custo que podem significar aos cofres públicos (Simionato; Luza, 2011, p. 219).

A chegada do presidente Lula ao governo, em 2002, deu início ao que Behring (2018, p. 3) chama de “segundo período do neoliberalismo no Brasil, com características específicas e alguns deslocamentos importantes”, voltando o foco para políticas sociais, mas sem rupturas mais profundas, permanecendo “submetidos à estabilidade macroeconômica do Real e do FMI” (Behring, 2018, p. 3).

A lógica neoliberal presente no Estado brasileiro minimiza a atuação estatal no âmbito social, restringindo-o a mero “garantidor da prestação privada de serviços, e, além disso, um pagador exemplar” (Simionato; Luza, 2011, p. 222). Os indivíduos que necessitam dos serviços de proteção e assistência social são “clientes”, remetendo “à lógica do mercado, em que o indivíduo não é mais o portador de direitos, mas o consumidor de mercadorias” (Simionato; Luza, 2011, p. 222).

Com o golpe parlamentar de 2016, que culminou na posse de Michel Temer como presidente da república, iniciou-se um “terceiro momento de nítido aprofundamento do neoliberalismo no Brasil, de um novo regime fiscal ultraliberal” (Behring, 2018, p. 3). As reformas e medidas do governo Temer representaram o recrudescimento do neoliberalismo no país, que se voltou contra os poucos avanços obtidos nas áreas sociais durante os governos petistas e os resquícios da proteção social proposta pela Constituição de 88, marcando um novo momento ultraliberal na política brasileira.

O ultraneoliberalismo, que não se restringe ao Brasil, marca uma inflexão aprofundada dos pressupostos neoliberais, como consequência da crise financeira de 2008 (Behring et al., 2020, p. 106). Conforme Freire e Cortes (2020, p. 35), o discurso ultraneoliberal

[...] tem assombrosa recepção ao atribuir o título de moderno ao que existe de mais conservador e atrasado em nossa sociedade: tornar o interesse privado a medida de todas as coisas, obstaculizando a esfera pública e anulando a dimensão ética da vida social pela recusa das obrigações e das responsabilidades estatais.

Segundo Borges e Matos (2020), o ultraneoliberalismo é apenas uma face da moeda, do outro lado, temos o neoconservadorismo. Esse tem sua origem atrelada ao surgimento da bancada evangélica no Brasil. Segundo Sierra, Veloso e Zacarias (2020, p. 61-62), “os neoconservadores oferecem um novo modelo de vigilância e de controle social que remete ao patriarcado” (Sierra; Veloso; Zacarias, 2020, p. 63), sendo a política educacional um de seus alvos principais, uma vez que a “disputa neoconservadora não se concentra apenas sobre o econômico, mas se estabelece como disputa cultural” (*Ibid.*).

A eleição de Bolsonaro, em 2018, representou a consolidação e o aprofundamento do ultraneoliberalismo no país, com a aprovação da reforma da previdência, a “total desvinculação de recursos constitucionais para a área social”, e uma série de “medidas operativas para fortalecer a extrema direita no terreno da ‘guerra cultural’” (Leher, 2021, p. 16). Segundo Leher (2021, p. 25), a incorporação dessa agenda neoliberal no governo Bolsonaro “não se deu com o objetivo exclusivamente econômico, mas também ideológico”, dando início a “um novo continente para a mercantilização” (Leher, 2021, p. 25),

O governo Bolsonaro, marcado pelo antagonismo midiático aos governos petistas, pôs em prática uma política que atentava

[...] contra a própria sobrevivência da classe trabalhadora. Sua escolha pela necropolítica impõe um extermínio a todos/as aqueles/as que ameacem o grande capital, como é o caso das ações orquestradas contra os povos indígenas, ribeirinhos e quilombolas; contra a Amazônia e seu desmatamento criminoso; na liberação de centenas de agrotóxicos; no pacote anticrime; na contrarreforma da previdência social; na garantia de armamento aos grandes proprietários de terra; nas reduções orçamentárias das políticas sociais; nos sucessivos cortes nas universidades e na cultura, e, portanto, no descrédito com relação à ciência e à cultura, como campos de elevação da consciência (Castilho; Lemos; 2021, p. 272).

O arranjo entre ultraneoliberalismo e neoconservadorismo, consolidado no governo Bolsonaro, é um atentado contra os direitos sociais, mas serve de grande valia ao atual estágio de acumulação capitalista, uma vez que

[...] a dissociação entre a política social e a sua base nos direitos humanos, a qual ela vinha se expandindo na criação de estatutos, como da pessoa com deficiência, da criança e do adolescente, do idoso, da juventude etc. Impedir o avanço dessas políticas

implica em destruir a institucionalidade democrática que, a despeito do avanço das políticas neoliberais, vinha sendo criada, de forma a desautorizar a omissão do Estado diante dos grupos estruturalmente subalternizados (Sierra; Veloso; Zacarias, 2020, p. 63).

Tendo isso em conta, e cientes de que o acesso e garantia desses direitos sociais demandam constante mobilização e resistência por parte das populações mais vulneráveis, vejamos como a atuação dos movimentos sociais e do Hip Hop se insere nessa luta.

### 3.2 MOVIMENTOS SOCIAIS E A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO DEBATE PÚBLICO

Ilse Scherer-Warren (2008, p. 506-507) afirma que o nascimento de um movimento social ocorre “quando necessidades materiais transformam-se em representações simbólicas de carências de determinados grupos e, consequentemente, eles constroem pautas políticas reivindicativas ou para a transformação social dessa situação”. A leitura do Hip Hop como movimento social tem em vista a origem e os processos de formação do movimento. Também nos pautamos na concepção de que movimentos sociais são “ações sociais coletivas de caráter sociopolítico e cultural que viabilizam formas distintas de a população se organizar e expressar suas demandas” (Gohn, 2011, p. 335).

As análises e interpretações expostas neste trabalho deram conta de como o Hip Hop surgiu como movimento de luta e representação simbólica de carências das populações diásporas e marginalizadas. Suas “ações sociais coletivas” têm “caráter sociopolítico e cultural” e “viabilizam formas distintas” de organização e demandas, variando conforme os contextos em que o movimento se apresenta (Gohn, 2011, p. 335). Os mais de cinquenta anos de história do movimento demonstram a força de engajamento, popularização e poder de transformação do Hip Hop. Segundo Gohn (2011), essa potência é característica dos movimentos sociais,

[...] porque representam forças sociais organizadas, aglutinam as pessoas não como força-tarefa de ordem numérica, mas como campo de atividades e experimentação social, e essas atividades são fontes geradoras de criatividade e inovações socioculturais. A experiência da qual são portadores não advém de forças congeladas do passado – embora este tenha importância crucial ao criar uma memória que, quando resgatada, dá sentido às lutas do presente. A experiência recria-se cotidianamente, na adversidade das situações que enfrentam. [...]. Energias sociais antes dispersas são canalizadas e potencializadas por meio de suas práticas em ‘fazeres propositivos’ (Gohn, 2011, p. 336).

No mesmo enxerto, Gohn (2011, p. 336) se utiliza das análises de Touraine para afirmar que os movimentos sociais “são o coração, o pulsar da sociedade”. Nesse sentido, tomemos ainda a afirmação de Duriguetto (2009) de que tanto na realidade brasileira quanto em qualquer outra formação social capitalista, foram os movimentos sociais que transformaram a questão

social numa questão política e pública, sendo no “campo da sociedade civil, tal como a definira o marxista italiano Gramsci, que se desenvolve a visibilidade política e pública da questão social pelos movimentos sociais” (Duriguetto, 2009, p. 14).

Especificamente sobre a realidade brasileira, Gohn (2011, p. 342) afirma ser inegável que os movimentos sociais dos anos 1970/1980 contribuíram decisivamente, via demandas e pressões organizadas, para a conquista de vários direitos sociais que foram inscritos na Constituição Federal de 1988, ainda que esses direitos tenham sofrido duros ataques com a ascensão neoliberal na política nacional.

A guinada neoliberal do capitalismo global, a partir da década de 1970, representou uma radicalização dos antagonismos de classe, escancarando a desigualdade social aguda e estruturante do capitalismo. A lógica neoliberal transfere a responsabilidade das políticas sociais para a sociedade civil, delegando ao Estado o papel de

[...] investir na participação da sociedade civil, mas não na direção do controle social na gestão e implementação das políticas sociais como demandado pelos movimentos sociais, mas na direção de transferir a ela o papel de agente do bem-estar social. Sociedade civil é aqui transformada em uma esfera supostamente situada para além do Estado e do mercado, cabendo a ela uma atuação na área social, sob o invólucro da solidariedade, da filantropia e do voluntariado. Ou seja, há, aqui, um esforço ideológico de despolitização da sociedade civil, concebendo-a como reino da “a-política” e do “a-classismo” (Duriguetto, 2009, p. 16).

Vieira (1997, p. 16) resumiu que, no contexto neoliberal, a política social se tornou uma política que “nega os direitos sociais, que garante o mínimo de sobrevivência aos indigentes, que exige contrapartida para o gozo dos benefícios, que vincula diretamente o nível de vida ao mercado, transformando-o em mercadoria”. À medida que essas políticas neoliberais avançaram, surgiram novos movimentos sociais, e com eles, novas modalidades de luta e organização:

A nova conjuntura econômica e política tem papel social fundamental para explicar o cenário associativista atual. As políticas neoliberais desorganizaram os antigos movimentos e propiciaram arranjos para o surgimento de novos atores, organizados em ONGs, associações e organizações do terceiro setor (Gohn, 2011, p. 344).

Frente a isso, a busca pela institucionalização das relações tornou-se uma constante para os movimentos sociais (Gohn, 2011). Vale ressaltar que, desde o período da assembleia constituinte, vários movimentos sociais já buscavam “relações com as agências estatais, vistas como campo estratégico de demandas por direitos de cidadania” (Duriguetto, 2009, p. 15). Segundo Duriguetto (2009, p. 15), essa foi a estratégia

[...] visualizada para a ampliação da democracia, que se daria pela criação de canais político-institucionais para a participação dos cidadãos nos processos de discussão e

negociação de políticas públicas, especialmente pela criação dos conselhos de direitos.

A via institucionalizada significou um

[...] abandono de atitudes de confronto e de reivindicação pela valorização de condutas institucionais pragmáticas e propositivas na busca de diálogo, negociação, parcerias com o Estado e de formas alternativas de participação no sistema de representação de interesses (Duriguetto, 2009, p. 15).

O imperativo dessa institucionalização, todavia, é apontado por Gohn (1997) como estratégico por parte do Estado perante as demandas e conflitos sociais:

A institucionalização dos conflitos sociais tem sido a principal estratégia da sociedade política para responder aos movimentos sociais. A cada onda de movimentos surgem uma série de leis e novos órgãos públicos para cuidar da problemática. Mas a institucionalização jurídica - por suas características de rigidez, normalizações e tratamento supostamente igualitário - , não captando a especificidade dos problemas segundo as camadas sociais envolvidas, não tem resolvido os problemas e apenas contribui para aumentar a descrença popular no poder do Estado como instância supostamente promotora do bem comum. O que a cultura política latino-americana institucionalizou ao longo dos séculos foi a descrença no poder dos canais e estruturas informais e uma descrença nas estruturas formais. Dado que na realidade cotidiana dos processos de relações com o poder público as coisas funcionam melhor e mais rapidamente pelas vias paralelas do que pelas vias normatizadas, legais, tudo que é institucionalizado padece da descrença, porque de fato há problemas de hierarquias, burocracias, incompetência, demora etc. Muitos movimentos que tiveram muito vigor nos anos 70 e 80, quando chamavam por direitos, passaram a encontrar dificuldades para manter a mobilização após terem conquistado alguns daqueles direitos em lei, dadas as características dos poderes informais versus formais recém descritas. Antes de se ter a lei, a solução era dar um "jeitinho". Depois, com a lei, as coisas continuaram a não se resolver rapidamente, dada a burocracia e a não-complementação para a implementação das próprias leis. Alguns movimentos passaram a ser desacreditados, e o famoso "jeitinho" de resolver as coisas por intermédio de relacionamentos pessoais passou a ser reacionado, numa clara demonstração do poder da rede de relações informais (Gohn, 1997, p. 234).

Esse trecho explica como, na prática, a institucionalização tornou-se um empecilho para a atuação dos diversos movimentos sociais. Sendo, muitas vezes, utilizada como mecanismo de desmobilização e descrédito das lutas e demandas sociais. Frente a isso, Borón (2010) reforça a importância do estudo e fortalecimento dos movimentos populares na busca por novos arranjos sociais:

A política tem aversão à metafísica: sem a ativação dos movimentos, sem sua conquista do espaço público a partir das ruas – e apesar das instituições “democráticas”! –, não haverá um encaminhamento ao pós-neoliberalismo (Borón, 2010, p. 94).

Com isso em conta, vejamos como o Hip Hop de Toledo-PR tem travado sua luta pelo Direito à Cidade, como o movimento tem lidado com essa institucionalização dos movimentos sociais, destacando a atuação do movimento na conquista do espaço público e os diversos caminhos e frentes de atuação construídas pelos artistas locais.

### 3.3 OCUPAR, RESISTIR E PROTOCOLAR: A LUTA PELO DIREITO À CIDADE

A realização das entrevistas, atrelada à pesquisa documental, respaldou nossa hipótese inicial de que o movimento Hip Hop de Toledo-PR pauta suas lutas ao passo de duas vias, uma mais formal, institucionalizada, pela qual reivindica o acesso a políticas públicas e constrói diálogos com representantes e instituições do poder público; e outra informal, orgânica, própria do movimento, que se efetiva através da realização de eventos e ocupação dos grupos e coletivos nos mais diversos espaços da cidade. Contudo, esse enquadramento serve-nos apenas como recurso didático e metodológico, já que na realidade concreta as relações formais e informais se cruzam e por vezes se complementam, a depender do fim almejado, em um jogo de estratégias e contradições.

Tendo dito isso, iniciemos pelo que postulamos como via informal, que compreende ações e as atividades tradicionais do Hip Hop, como a realização de batalhas e apresentações em locais públicos, ou a ocupação do *Graffiti* nos espaços urbanos. Também incluímos nesse âmbito informal o discurso e a estética do que é ser Hip Hop, todavia, esses serão explorados na próxima sessão deste trabalho. Por ora, nos deteremos aos processos de ocupação e conquista dos espaços públicos.

Entre os entrevistados, todos afirmaram ter participado ou produzido eventos e ações em locais públicos de Toledo-PR. Ficou evidente nas entrevistas a valoração do uso de equipamentos como os Centros da Juventude e o CEU das Artes de Toledo-PR, todos localizados em bairros periféricos da cidade, mas também foi valorizada a ocupação do centro urbano de Toledo-PR, com referências aos arredores do Teatro Municipal e a diversos espaços do Parque Ecológico Diva Paim. Além do uso de praças e até mesmo de esquinas para realização de eventos como as batalhas de rimas.

Em Toledo-PR, as batalhas de Hip Hop, sejam disputas de danças ou de rimas<sup>66</sup>, são eventos que acontecem majoritariamente em espaços públicos da cidade, de forma gratuita. Há registro de batalhas em espaços privados, como bares, casas e auditórios. Recentemente, uma batalha de rimas foi realizada em uma academia de artes marciais, mas tratam-se de exceções, e mesmo nesses casos não é característico do movimento cobrar entradas ou ingressos,

---

<sup>66</sup> Não foram encontrados registros de batalhas de DJs ou batalhas de *Graffiti*.

mantendo o caráter aberto e gratuito dessas ações<sup>67</sup>. A relevância desses eventos enquanto ações sociais do movimento é retratada na fala dos MCs entrevistados:

O rap é mais que ritmo e poesia, ele é ação! Você vai tá fazendo por uma criança da sua quebrada, tá ligado? Como você e muitos que já foram salvos, vai tá tirando uma criança de uma ilusão, de uma caixa. Vai tá acolhendo quem muitas vezes não tem acolhimento dentro de casa. É pelos nossos, entendeu? Ter uma comunidade, ter um movimentinho pra você ir final de semana. Vamos ensinar as crianças a pintar, andar de skate, tá ligado? As danças... É pelos nossos, né, mano? É mais do que cantar que eu sou pelos meus, é fazer! (Ak, 2024).

Eu acho que muitas vezes tem criança que se espelha no MC que ela tá vendo, tá ligado? Então, as vezes, é um espelho, né, mano? Sei lá, um jeito dele sair de alguma coisa errada. Às vezes até um moleque que tá ali, pode ser que o cara não tenha uma vida boa, não tenha uma vida legal, mas quando o cara chega ali e se expressa com um som, o cara sai de muita depressão, muita coisa ruim, né? (Tmc, 2024).

A ocupação desses espaços para realização de batalhas envolve muita luta e disposição dos membros do movimento. No caso do Lago Municipal<sup>68</sup>, local em que tradicionalmente ocorrem batalhas de rimas, foram diversos os casos relatados de repressão policial e tentativas de boicotes aos eventos. Isso levou o Coletivo de Batalhas de Rimas da cidade a organizar uma rotina de protocolos comunicando o governo municipal e solicitando anuência quanto ao uso dos espaços, mesmo que a realização desses eventos no estado seja resguardada legalmente, sem a necessidade de liberações<sup>69</sup>. Esses protocolos, muitas vezes, não são respondidos a tempo, o que nunca impediu a realização dos eventos.

A realização desses protocolos exemplifica o que pontuamos a respeito da imbricação entre as vias de luta formais e informais. A ocupação dos diversos espaços do Lago Municipal, ponto turístico da cidade, localizado no centro de Toledo-PR, é uma das formas de resistência histórica do Hip Hop local. Contudo, frente às barreiras que foram surgindo, o Coletivo se viu impelido a buscar nas vias formais uma garantia do exercício de seu direito à ocupação e livre manifestação artísticas no espaço.

Recentemente, após uma edição da Batalha do Lago que havia sido autorizada pela Secretaria responsável do local, houve diversas reclamações nas redes sociais, atacando o movimento. Também foram realizadas denúncias durante as batalhas, o que levou agentes da Guarda Municipal a interromperem o evento. Após conversas com os organizadores, sendo

---

<sup>67</sup> Nas batalhas de danças tem se tornado comum a cobrança de taxas de inscrições dos competidores, mantendo a gratuidade para o público.

<sup>68</sup> Referência aos diversos espaços em torno do Lago Municipal do Parque Ecológico Diva Paim, em Toledo-PR.

<sup>69</sup> A Lei Ordinária "R" 79/2017 estabelece critérios e condições para a apresentação de artistas em logradouros públicos na cidade de Toledo/PR. No âmbito estadual, a Lei 21519 de junho de 2023 trata especificamente das batalhas de rimas, enquanto a Lei Nº 19001 de 25/04/2017 dispõe dos mecanismos de proteção aos artistas em suas apresentações nos espaços públicos.

apresentada a liberação para uso do espaço, a Batalha foi retomada. Contudo, após o acontecido, todos os protocolos realizados pelo Coletivo 045 foram negados.

Após uma reunião em julho deste ano, com o secretário municipal de cultura e outros dois membros da Secretaria, na qual estiveram presentes a artista Fernanda Fetter e este pesquisador, os protocolos de realização das batalhas voltaram a ser aceitos, mas com ressalvas em relação às modalidades, dias e horários de realização da Batalha do Lago.

Além dos eventos em si, determinados locais e equipamentos públicos também são ocupados para aulas, treinos e ensaios de grupos e artistas do Hip Hop local. O grupo *ToleBreaker'Z*, por exemplo, utilizou por vários anos os espaços externos do Teatro Municipal como local de treino, sob constante repressão policial. Os Centros da Juventude do Jardim Coopagro e do Jardim Europa, assim como o Centro de Esportes e Artes Unificado – CEU das Artes, serviram de espaços para aulas e treinos, tanto para a *ToleBreaker'Z Crew* quanto para o *5ª Essência Fetter Company*. Aliás, esses locais foram pontos de encontro na trajetória de todos os participantes desta pesquisa, sendo registradas diversas batalhas, apresentações, espetáculos, oficinas e rodas de conversa com produção ou participação dos entrevistados nesses espaços.

A Universidade Estadual do Oeste do Paraná também foi lembrada em todas as entrevistas desta pesquisa. A exemplo das apresentações do grupo Naturalmente, citadas anteriormente, houve diversas outras apresentações e oficinas de *Breaking*, *Graffiti* e *freestyle* em eventos da Universidade. Essa relação com a UNIOESTE foi, na maioria das vezes, de caráter voluntário. As falas dos *B-Boys* Negão TBz e Setyh valorizam essa relação e demonstram a consciência crítica dos artistas sobre isso. A entrevista foi gravada dentro da Universidade.

Não vou lembrar a primeira vez que a gente veio aqui, mas a gente já desenvolveu muita apresentação aqui. Tanto aqui no saguão, no outro pequenininho ali, na sala quando não era nem reformado aqui ainda, do lado. Cara, nossa, não vou lembrar como a gente chegou aqui (Negão TBz, 2024).

Eu não lembro como a gente chegou, mas tipo assim, aqui ainda eu acho um espaço bem alternativo. Eu acho que aqui a galera ainda dá uma oportunidade, tá ligado? Pra você se expressar, pra você falar um pouco da tua vivência, que nem aquela vez que a gente veio fazer um seminário aqui, que era um seminário de extensão, né? Eu e a Tati, uma vez aqui, na aula, a gente pode discorrer um pouco sobre o Hip Hop no Brasil também, tá ligado? Que é o que a gente estava falando, eu vejo que no Brasil é uma pegada também, bem diferente, mesmo sendo Hip Hop, é igual ao americano, mas eu vejo também que é muito brasileiro, tem um tempero diferente. Então eu vejo que aqui a galera abraça bem, é uma galera mais alternativa e dá esse espaço pra a gente poder se expressar (Breaker Setyh, 2024).

Muito! Muito! Eu acho que aqui foi a primeira faculdade que a gente veio pra dançar, aí depois daqui já abriu a porta pra gente dançar nas outras, né? [...] depois rodamos

todas elas, mas aqui acho que foi uma das primeiras, e aqui é onde a gente mais veio (Negão TBz, 2024).

Mas eu vou falar pra vocês, podem parar de chamar nós toda vez só no bagulho de Consciência Negra, porra! (*Breaker Setyh*, 2024).

As interações com espaços e equipamentos públicos entrelaçam as vias de luta formal e informal, variando de acordo com o caráter das atividades, os elementos e artistas presentes, a gestão municipal e a disponibilidade de uso dos equipamentos. No caso da UNIOESTE, por exemplo, com algumas exceções, como o seminário citado pelo *Breaker Setyh*, essas relações ocorreram por meio de convites informais para participação em eventos como sarais, recepção de calouros ou momentos culturais em meio a congressos e seminários acadêmicos.

Nas atividades do Hip Hop nos Centros da Juventude e no CEU das Artes, há um certo equilíbrio entre a informalidade e a institucionalização, variando conforme a utilização de cada elemento. No caso das Batalhas de Rimas, a maioria dos eventos no CEU das Artes ocorreu sem qualquer contato com a gestão do local, ou com outro representante do poder público. Já nos Centros da Juventude, por serem espaços fechados, foi demandada prévia autorização da gestão local, sendo necessária a realização de protocolos ou requerimentos para isso; ou foram parte de outros eventos, como o *Let's Dance*. Por consequência, foram realizadas menos batalhas nos Centros da Juventude que no CEU das Artes. Pela estrutura e organização dos locais, também foram realizadas mais batalhas de dança no CEU das Artes do que nos centros da Juventude.

A respeito do CEU das Artes, o grafiteiro Isaac tem uma relação especial com o espaço e relatou na entrevista como sua história se cruza com a do equipamento, sendo esse fator determinante para sua caminhada no Hip Hop e seu início como artista profissional.

Em 2012, eu participei da construção do PAC 2, que era o CEU das Artes, um pacote de cultura que veio pro município. Eu tava no canteiro de obras quando eles me convidaram pra participar, porque eu tinha feito um desses trabalhos pra um amigo, ele falou pro outro amigo que falou pra alguém lá dentro da cultura. Falou: ‘Olha, tem um cara lá que ele pinta, e ele pinta bem, se você chamar ele, ele vai fazer’. E naquele momento, olha só como é contraditório, o que me levou a ter um pouco mais de visibilidade, a ponto de ter uma agenda de trampo do meu produto, que seria a arte, foi justamente o trabalho voluntário, porque eles não conseguiam pagar o artista e eles queriam alguém que pudesse fazer, então foi essa junção. E aí sim eu entendi essa força que a arte tem, porque na verdade ela nem precisa de rede social, ela própria promove esse contato social. Uma arte chama outra, que chama outra e assim vai. Então, pra você ter uma ideia, antes da rede social, mesmo antes de eu usar ela pra portfólio, pra divulgar o meu trabalho, eu nunca fiz um cartão de visita. E quando eu fiz, quando eu experimentei fazer, ‘pô, queria ter um cartão de visita’, nunca usei pra nada, sabe? Não tinha nem o número do telefone. E foi louco assim, porque nesse começo, entendendo o meu trabalho, o meu processo artístico, e demorou pra que eu entendesse isso, ele ganhou força espontânea mesmo, de um trabalho chamar outro trabalho, e chamar outro trabalho. E nisso veio um pessoal de Brasília pra fotografar aqui, porque era o primeiro equipamento do Brasil a ser inaugurado, e o fotógrafo

olhou pra mim e falou assim: ‘cara, você não tem ideia do talento que você tem na mão, mas olha, vou te dar uma dica, vai o quanto antes, tá lançando uma política nova de empresa individual, você tem que abrir uma conta e tal’, me explicou lá. [...]. Era a MEI! Eu ja fiquei com o olho brilhando, mas eu fiquei com o olho brilhando e com um monte de medo, né? Porque o nome era negativado, já tinha tentado fazer um milhão de empréstimos pra comprar uma TV, aquelas coisas que o jovem passa. Você não tem crédito. Aí eu vou abrir uma empresa? Você tá maluco? Como assim? Aí ele falou: ‘não, é gratuito, cara, é gratuito! ’. Aí eu falei: porra, se é gratuito, aí vale a pena, não vou tirar das outras coisas que eu tô fazendo’. E fui atrás (Isaac, 2024).

De servente de pedreiro a artista internacional. Isaac é referência no movimento Hip Hop de Toledo-PR, sendo citado em todas as entrevistas. Depois desse primeiro contato, o grafiteiro desenvolveu diversas outras ações no Ceu das Artes e também nos Centros da Juventude.

Sempre que eu posso, eu faço! Dentro das agendas, sempre que eu tenho essa possibilidade, eu to lá nesses espaços. No CEU das Artes muito mais, por conta de toda a minha história com o equipamento, sempre é uma defesa que eu faço. Levei esse projeto que a gente conseguiu do skate pra lá justamente por conta disso. [...]. A gente tem um projeto de skate que passou por lá duas vezes, dois anos consecutivos, por uma lei de incentivo ao esporte e por um edital da Itaipu que a gente teve acesso através de colegas da política aqui de Toledo. Falaram ‘ah, vai abrir tal coisa pra associações, então vai ter recurso pra trabalhar, pra pagar pessoas’, então essa foi uma oportunidade de a gente virar a chave. E eu puxei lá pro Céu das Artes, não só por ser de lá, mas porque eu sei que lá é uma carência, né? Principalmente do skate, tem uma pista de skate e não tinha nem uma aula de skate. Então a gente mudou um pouco isso. E, claro, algumas vezes, por exemplo, é uma relação legal, importante, mas ela não é justa no sentido assim, não é o próprio equipamento que está investido no artista nessas intervenções, a maioria das vezes, quando eu tava lá ou era por licitação ou era um projeto que eu tinha conseguido com alguma marca de tinta, até hoje eu tenho essa representação. Naquele momento, tinha uma outra marca no mercado, consegui trazer amigos e tal, fazer um encontro voluntário, e a gente ainda levava tinta. E aí, num segundo momento, eles conseguiram comprar tintas e eu chamava esses amigos, então ficava empate, né? A gente tinha vontade de pintar, eles tinham a tinta, sempre mais ou menos nessa relação. Só que, quando você constrói amizades dentro dos equipamentos públicos, é muito legal, porque amplia demais. Então é interessante ter essa visão de parceria com o equipamento público, pro artista, não só pensar ‘ah, não vão me pagar, não vou’. Se não der pra pagar de um jeito, provavelmente vai render algum tipo de outra agenda, ou por quem tá participando, ou porque alguém que tá vendendo, ou um amigo de quem tá lá dentro, né? Isso sempre criou muitas agendas pra mim, esse tipo de participação. Centros da Juventude, CEU das Artes, até esse Arte na praça, sempre viraram agendas positivas depois (Isaac, 2024).

Assim como as oficinas de skate, diversas outras oficinas, projetos e atividades foram propostas por representantes do Hip Hop nesses espaços, ainda que nem todas tenham sido efetivadas. É possível afirmar que existe nessas iniciativas uma preocupação genuína com a formação de crianças e adolescentes, sendo este o público da maioria das ações do movimento, sejam mais ou menos institucionalizadas. Isaac, por exemplo, desde 2015, mantém o projeto Acordar, por meio de um convênio com a Itaipu Binacional, oferecendo oficinas de *Graffiti* para crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social, com atuação em mais de 55 municípios, alcançando cerca de 1600 crianças e adolescentes.

O Coletivo 045 também realiza oficinas de rimas através do projeto Hip Hop na Escola, iniciado por MCs da Batalha da Resistência, em 2018, e retomado em 2024 pelos MCs do Coletivo. As oficinas são gratuitas e têm como público-alvo estudantes dos anos finais do ensino fundamental e do ensino médio. Nos dois períodos de atividade do projeto, foram realizadas mais de vinte oficinas em seis colégios estaduais da cidade, alcançando centenas de crianças e adolescentes de diferentes regiões do município. Em 2024, o Hip Hop nas Escolas foi selecionado em um edital da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB). Antes disso, o trabalho dos oficineiros foi sempre voluntário.

A importância desses projetos sociais se evidencia na própria história de vida dos entrevistados. O *B-Boy* Green, da 5<sup>a</sup> essência, assim como o *B-Boy* Negão TBz, afirmou ter despertado o interesse pelo *Breaking* através de apresentações de grupos de danças em escolas. Os *B-Boys* do *ToleBreaker'Z*, inclusive, afirmaram terem “vindo de projeto social”, reafirmando a importância dessas ações:

Poderiam ter muito mais *B-Boys* e *B-Girls* na cidade se os projetos tivessem continuado. Tem vários *B-Boys* de Maringá, Sarandi que saíram de projeto social e que estão até hoje mantendo. Vários *B-Boys* que estão na cena atual saíram de projeto social (Negão TBz, 2024).

Muitos! Nós viemos de projeto social Tiago! (*Breaker Setyh*, 2024).

Sim! (Negão TBz, 2024).

Os *B-Boys* também citaram diversas iniciativas do grupo voltadas à oferta de oficinas e formação de novos talentos por meio dos equipamentos públicos, relatando uma dificuldade de acesso a esses equipamentos. As falas dos entrevistados evidenciam um aspecto negativo da institucionalização desses espaços, que, não “captando a especificidade dos problemas segundo as camadas sociais envolvidas” (Gohn, 1997, p. 234), acaba em muitos casos sufocando iniciativas que não são de interesse dos gestores ou estão em desacordo com os valores culturais hegemônicos.

Eu já tentei desenvolver na cidade uns três projetos sociais. Primeira vez no Céu das Artes, durou um ano e meio, dois anos, e aí logo em seguida mudou a gestão do Céu das Artes, aí meio que me bloquearam de dar continuidade no projeto. Inclusive levei a molecada pra viajar aquele dia no evento do Cachopa, que é um *B-Boy* também, produtor e tudo mais, empreendedor. [...]. Aí, meio que fui burlado, tentei recorrer, mas já tava um pouco mais difícil. Deixei de lado. No centro da Juventude também eu tentei desenvolver e logo em seguida entrou a questão da pandemia, e aí acabou de vez. Em seguida, tentei dar continuidade novamente por conta, num ambiente mais particular. Aí, no caso, só fazia o giro da mensalidade, eles me pagavam a mensalidade e eu só repassava. Não era nem pelo troco, mas pensando justamente na formação de novas pessoas, porque a minha necessidade em si é essa, tá ligado? Eu penso lá na frente, penso daqui a cinco anos, daqui a dez anos. ‘Tá, e se daqui algum tempo eu for embora, quem vai continuar?’ Entendeu? Quem vai prosseguir? Então, cara, de professor de *Breaking* mesmo, aqui na cidade, atuante, eu vejo que eu desenvolvi

bastante coisa assim, entendeu? Tentei formar essa base sólida, mas por alguns motivos eu não consegui desenvolver a galera. Tava vindo numa pegada boa, mas infelizmente... (*Breaker Setyh, 2024*).

Mas toda vez que muda a gestão nesses locais públicos, aí bagunça tudo, começa tudo do zero (Negão TBz, 2024).

Começa do zero! Às vezes você quer pedir um tatame, porque você usa muito esforço físico, então às vezes tu quer pedir um equipamento, uma sala de tatame, cara, era quase uma guerra para usar uma sala de tatame. Aí você tem que fazer viagem. No projeto social a ideia é arrancar a molecada e dar uma nova perspectiva de vida, tá ligado? Aquela pega que eu estava falando pra você, acho que pelo menos a gente poderia ter um *hobby*, mano, se a gente conseguir levar esse hobby para um lado profissional e ganhar dinheiro com isso, maravilhoso, mas se a gente não conseguir, permaneça nele. E a ideia era essa, pra tirar a molecada da rua, da vagabundagem, né? Da sem vergonhice, e trazer para esse nosso lado, né, mano? Porque não tem só o *Breaking*, às vezes ele pode entrar com *Breaking*, mas do nada ele se identifica com o *Graffiti*, do nada ele se identifica com o *freestyle*, tá ligado? [...]. Então a pegada sempre foi essa mano, a ideia sempre foi essa. Só que eu vejo que aqui na nossa cidade é limitante. Mudou a gestão, começa a mudar muitas coisas. Você pede um transporte, nunca tem transporte. ‘Ah, você tem que solicitar um mês antes’, você solicita, mas chega no dia também, não consegue (*Breaker Setyh, 2024*).

O 5<sup>a</sup> *Essência Fetter Company* talvez seja o grupo de Hip Hop da cidade que melhor tem conseguido transitar nas vias institucionais e burocráticas. Muito graças ao esforço da *CEO* do grupo, Fernanda Fetter, e do seu companheiro, o *B-Boy Green*. A Companhia oferta aulas de danças com uma metodologia própria desde 2014, tendo iniciado esse processo dentro do Centro da Juventude do Jardim Coopagro.

Então, eu comecei e escrevi o projeto em 2014, de forma voluntária, ingressei para executar ele no Centro da Juventude do Jardim Coopagro. Até então tinha aula de dança lá, era ritmo, essas coisas assim, e eu entrei para trabalhar com danças urbanas, apresentei o projeto e falam ‘não, pode fazer aula aí’, e aí foi crescendo. Em 2015, eles viram que tinha público, tinha demanda, aí eles contrataram, né? Pela prefeitura, uma empresa terceirizada, e essa empresa me contratou para trabalhar nesse projeto. Nisso, eu também passo a atuar no Centro da Juventude do Jardim Europa. Então eu dava aula nos dois centros em 2015 (Fetter, 2024).

Com o passar dos anos, Fetter chegou a alugar espaços privados, realizar parcerias com outras escolas de dança, mas sem deixar de ocupar os espaços públicos, atuando principalmente em competições e realização de eventos da Associação de Hip Hop. Atualmente, a 5<sup>a</sup> *Essência* tem seu espaço de treino no prédio alugado pela Associação de Hip Hop e Fórum de Dança de Toledo-PR, além de um horário em uma academia parceira da Companhia.

As diversas formas de ocupação e utilização dos equipamentos públicos são ações concretas das lutas do movimento por espaço, um exercício na busca pelo Direito à Cidade. Essa luta envolve “uma incessante busca pelo acesso amplo aos serviços, equipamentos e à vida urbana, mas, mais do que isso, envolve uma luta pela democratização da cidade” (Gonçalves *et al.*, 2019, p. 1). Segundo Brandt (2018, p. 2), o Direito à Cidade vem sendo utilizado cada vez mais pelo Serviço Social “em análises que vão desde as expressões urbanas da questão social e

as políticas sociais e urbanas para seu enfrentamento, até a discussão sobre a problemática urbana (espacial) contemporânea e as práticas sócio espaciais”.

A partir de Lefebvre (2008), temos esse espaço social como um resultado das relações sociais. Nesse sentido, a luta pelo Direito à Cidade leva em conta que

As cidades estão distantes de oferecerem condições e oportunidades equitativas aos seus habitantes. A população urbana, em sua maioria, está privada ou limitada - em virtude de suas características econômicas, sociais, culturais, étnicas, de gênero e idade - de satisfazer suas necessidades básicas. Contribuem para isso as políticas públicas que, ao desconhecer os aportes dos processos de produção popular para a construção das cidades e da cidadania, violentam a vida urbana. Graves consequências resultam desse processo, como os despejos massivos, a segregação e a consequente deterioração da convivência social. Este contexto favorece o surgimento de lutas urbanas múltiplas e representativas, ainda que fragmentadas e incapazes de produzir mudanças significativas no modelo de desenvolvimento vigente (Carta Mundial pelo Direito à Cidade, 2007, p. 1).

A maneira como o espaço público vem sendo ocupado e tomado pelo movimento Hip Hop de Toledo-PR, como um lugar de produção cultural, demonstra uma “crescente fusão entre arte e vida” (Sant’anna, 2017, p. 825) na trajetória dos artistas locais, evidenciando uma aproximação entre arte e crítica política no Hip Hop. Segundo Sant’anna (2017, p. 825), essa ligação de movimentos artísticos e culturais com questões políticas é parte de um processo de “artificação da esfera pública e politização da arte”,

[...] um processo recente que tem buscado, na ação coletiva e no diálogo com as questões do dia a dia das minorias sociais, políticas, econômicas e culturais, trazer para a esfera da arte discussões eminentemente políticas. A proposta de muitos grupos parece ser discutir as mazelas sociais a partir das linguagens artísticas. Trata-se, de fato, da politização da esfera da arte. E, ao que tudo indica, no discurso dos atores sociais, a sociedade civil não mais recebe relatos do que acontece no universo da arte, ela é convidada a participar e dialogar com as obras de arte, os artistas e os curadores, não apenas como público observador ou tema dos trabalhos, mas como coautor (Sant’anna, 2017, p. 839).

A falta de investimentos e incentivos foi apontada nas entrevistas como um empecilho para o crescimento e expansão desses processos de conquista e “artificação da esfera pública”. A MC Ak, durante entrevista para esta pesquisa, apontou essa falta de investimento como a principal dificuldade para os MCs da cidade. O *Breaker* Setyh também falou sobre essa falta de incentivo aos artistas locais e as práticas do Hip Hop:

Falta um incentivo, talvez dentro das casas, talvez falta um incentivo nos lugares públicos, de uma forma diferente, porque eu vejo que aqui o nosso lugar público é muito engessado. Eles têm aquela metodologia de trabalho, eles trabalham daquela forma, talvez por dez anos, vinte anos, porque parece que até agora não mudou muito a metodologia, só vem complicando cada vez mais. E aí, em vez de ouvir opiniões de pessoas que são entendedoras, formadas, especialistas no assunto e profissionais como nós, não, buscam opiniões de outras pessoas, de outros segmentos, tá ligado? ‘Ah, mas vocês não estão aqui dentro’, cara, mas nós somos super acessíveis. Quantas vezes você já encontrou a gente? Será que é sempre nós que temos que marcar

reuniões com vocês? Será que só a gente precisa de vocês? Vocês nunca precisam de nós? Acho que é muito pelo contrário (*Breaker Setyh, 2024*).

Nesse processo de conquista e “artificação da esfera” pública, o movimento local tem encontrado na burocracia um grande obstáculo, restringindo e limitando o uso e a ocupação dos diversos espaços e equipamentos públicos ocupados pelos artistas. A burocracia é parte do processo de institucionalização dos movimentos sociais e, consequentemente, do debate público e dos processos de demanda, acesso e manutenção de direitos. Como apontado por Gohn (1997, p. 234), “a institucionalização dos conflitos sociais tem sido a principal estratégia da sociedade política para responder aos movimentos sociais”. Com o Hip Hop não é diferente. Além da autorização ou negativa quanto à realização de eventos ou atividades do movimento, o aparato burocrático também já foi usado por vezes como forma de controle das ações dos artistas.

Tomemos como exemplo a Batalha da Sã Consciência, na qual os MCs entrevistados nesta pesquisa eram organizadores. Essa batalha esteve ativa durante o ano de 2019 e foi a primeira tentativa exitosa de MCs da cidade dialogando com a Secretaria de Cultura do município. Esse contato se efetivou a partir da ocupação do Ceu as Artes para realização de batalhas. Durante a gestão de Isabela Olsen, cientista social e arte-terapeuta, criou-se um conselho gestor do equipamento, do qual participaram os MCs Jb e Tmc. Na entrevista para esta pesquisa, TMC reconheceu que isso foi benéfico para o movimento, possibilitando à Batalha da Sã Consciência uma entrada facilitada em alguns locais, como os Centros da Juventude, além da estrutura de som para realização dos eventos. Contudo, o apoio do poder municipal também representou limitações, tendo em vista que para a realização das Batalhas passou a ser necessário combinar o uso dos equipamentos com os responsáveis frente à prefeitura, e após algum tempo, esse ‘emprestimo’ dos equipamentos restringiu-se a apenas uma vez por mês.

Nos primeiros meses de atividade, a Batalha da Sã Consciência intercalou eventos em que se utilizou equipamentos da Prefeitura e outros em que os próprios artistas levavam caixas de som e realizavam as batalhas sem microfones. Mais tarde, todavia, devido à falta de equipamentos próprios, a Batalha foi obrigada a seguir um cronograma imposto pela Secretaria de Cultura, o que acabou contribuindo para saída dos MCs do conselho gestor do CEU das Artes, o encerramento da Batalha da Sã Consciência e um afastamento do movimento em relação aos processos institucionais.

Essa tentativa de controle também se fez presente na formação profissional e artística dos demais entrevistados. Seja na limitação de acessos, no engessamento das atividades ou mesmo no uso das práticas e expressões artísticas do Hip Hop por interesses eleitoreiros. A respeito disso, transcrevo a reflexão feita pelo grafiteiro Isaac:

Eu acho que colocar a gente dentro de uma caixinha é o jeito que eles têm de falar que tá dando acesso, tá ligado? ‘Você tá aqui, meu querido? Tá vendo essa cidade grandona aqui? Você vai aqui nesse quadradinho, você fica aqui, aí você é bem-vindo! Fica feliz aí, dá suas cambalhotas, vira piroleta, faz uns rabiscos, você é bem-vindo, tá bom? ’ [...]. Eu acho que esse controle, essas dificuldades, são naturais do nosso movimento, então é interessante entender esse preconceito, toda essa carga. [...]. E aí, mano, quando você vai acessar ou quando você acha que tá tendo algum acesso, e você faz, dá uns passinhos pra trás, olha de uma outra perspectiva, você também percebe a manobra, como cada grupo é manobrado pro interesse, pra visibilidade, pra uma agenda. Então a gente, talvez, os que tomam consciência disso, deve atuar pra que isso não aconteça com tanta facilidade. Então eu vejo isso hoje, por exemplo, nos mais jovens, consigo observar, mas é muito difícil pra que eu coloque isso como um conselho, pra que eles não caiam nessas armadilhas, né? De fragmentação, de manipulação, de entender só por números, que é como a gente é visto, e principalmente em períodos como esse. Que as lutas, elas não podem se travar de quatro em quatro anos, que um movimento como o do rap precisa permanecer pra continuar salvando. Então assim, eu acho que a nossa questão com o poder público é ultrapassar essa barreira de sempre estar no pleito eleitoral. Esse vai ser o nosso grande avanço (Isaac, 2024).

As ações e projetos do movimento que conseguem apoio do Estado, assim como tentativas dos próprios governos de promoverem o Hip Hop, muitas vezes deixam de lado características estruturais e históricas do movimento, pautando essas atividades em leituras que não se enquadram na lógica da prática artística e cultural, mas na lógica de mercado. Como, por exemplo, no exposto pelo *B-Boy Breaker* Setyh:

Um bagulho também, que é foda, mano, eu vejo que esses projetos que são patrocinados pelo governo, ou que o governo implementa, o que é muito foda é isso, que eles querem muito a quantidade, e pouco a qualidade. Então, às vezes você vai lotar uma sala de alunos, mas quantos daqueles alunos estão desenvolvidos, tá ligado? Quantos alunos estão se desenvolvendo? Às vezes, os alunos estão ali só por estar, porque estão sendo obrigados, tá ligado? Então, essa também é uma dificuldade que eu vejo dentro dos projetos que às vezes são dessa forma, daí chega num projeto como esse, que o bagulho tá indo super bem, aí no próximo não tem? Como já falaram também pra mim, quando dava aula em Ouro Verde, ou quando foi também no centro da Juventude, falando que não era de acordo com o que eles esperavam ou não se adapta de acordo com o que não sei o que, por quê? Poucos alunos! Eles falavam que tinha que ir nas escolas dançar mais, que tinha que ir nas escolas chamar o pessoal. Cara, a escola particular faz isso muito, tá ligado? Que eu acho que é o certo mesmo. Mas agora, a gente correndo atrás disso, cara, não tem como. Então eu vejo que às vezes eles querem muito a quantidade. Nossa, tem que lotar, cara, eu acho foda, mas às vezes nem todo mundo vai permanecer, porque é aquela coisa, o *Breaking* todo mundo acha o quê? Que vai chegar virando um mortal já, mortal, quero um mortal, eu vou girar de cabeça. Só que aí você chega e pra você dar um mortal, pra você girar de cabeça, pra você fazer uma bananeira, você tem uma longa etapa e nessa etapa vai acontecendo um filtro, vai afunilando, aí vai ficando realmente aqueles que vão querendo, que estão gostando, que vão se dedicando e tem muitos que às vezes nem conseguem a parada de mão, mas gostou tanto daquele bagulho que continua indo. E quem não gosta, não gosta (Breaker Setyh, 2024).

Uma reflexão sobre essas estratégias de boicote, controle e repressão enquanto formas de expressão de um preconceito com o movimento Hip Hop, marcado pelo racismo e por discriminações, será explorada na próxima sessão deste trabalho. Cabe agora, nos debruçarmos um pouco mais sobre as formas de luta formais do movimento Hip Hop de Toledo-PR.

### 3.4 POR DENTRO DO SISTEMA: ASSOCIAÇÕES E O CAMINHO DOS EDITAIS

Os registros e relatos citados no item anterior deram conta de como o Movimento Hip Hop de Toledo-PR, assim como os demais movimentos sociais, foi atingido por demandas institucionais e burocráticas, mais ou menos complexas. Nesse sentido, a luta pelo Direito à Cidade emaranha as vias formais e informais de demandas e disputas.

Além das tentativas já citadas de diálogos com o poder público, via protocolos e proposição de projetos sociais. Os artistas locais também têm buscado outras formas de lutas institucionalizadas, como a participação em conselhos e a organização em associações. A dançarina Fernanda Fetter, atualmente, é membra do Conselho Municipal de Cultura. O grafiteiro Isaac, assim como este pesquisador, também já participou de conselhos municipais na tentativa de levar as pautas e demandas do Hip Hop para o debate nesses espaços. Sobre essa experiência, Isaac relatou as dificuldades de conciliar as reuniões e atividades dos conselhos com a vida profissional:

Cara, eu acho que é unânime, quem tá na correria que nem a gente, quem é da classe trabalhadora, não tem tanto tempo assim pra perder, porque você precisa colocar comida, né? Você precisa pagar suas contas, isso é foda. Então isso sempre foi o empecilho. Eu queria, cara, queria muito que no tempo que eu tava ali com toda a disposição, tivesse condições de acompanhar tudo que estava sendo discutido. Eu tenho certeza de que a contribuição seria maior e que talvez a gente já tivesse tido mais avanços. Mas aí também, com as responsabilidades de qualquer pessoa na cidade, você fica sufocado pelo tempo, pelo desgaste, e pela dificuldade de mostrar que o que você está lutando é justo, que é legal, que não é nada mais do que o seu direito, sabe? É difícil isso. Você tem toda hora que tá provando que é honesto, que é trabalhador, que só quer exercer o direito de cidadão na cidade, de acessar isso como política (Isaac, 2024).

Além dos conselhos, a organização por meio das associações também foi uma forma de luta formal adotada pelos artistas locais. As trajetórias da artista Fernanda Fetter, do *B-Boy Green*, e da *5ª Essência Fetter Company*, se entrelaçam a história da Associação de Hip Hop e Fórum de Dança de Toledo-PR – AH2T, criada em 2016. Assim como a história do grafiteiro Isaac está ligada à Associação de Skatistas de Toledo-PR, fundada em 2015. A entrevista com esses artistas demonstrou como essa organização, por meio das Associações, tem sido uma importante ferramenta nas lutas do movimento.

Eu estou na Associação de Hip Hop desde o início ali, 2017, se eu não me engano. É muito importante que nos dá suporte, né? Nos processos aí, e acredito que dentro da nossa cultura podemos somar muito mais, nessa questão de movimentar a cena, pra todos (Green, 2024).

A de skate eu to como presidente ainda, já é segunda vez que eu to como presidente. Então eu participei desde a fundação, fiz a primeira movimentação, e a do Hip Hop também, junto com a Fetter. A gente tinha o grupo ali, o *ToleBreaker'Z*, os meninos, todo mundo participando de alguma forma, entendendo naquele momento que as associações são uma forma da gente mostrar que estamos organizados pra pleitear espaços, pra pleitear melhorias, enfim, pra ter uma voz mais forte (Isaac, 2024).

A AAH2T facilitou o acesso aos espaços de realização de eventos, além de abrir caminhos para aquisição de recursos por parte dos artistas. Ambas as associações citadas conseguiram acessar editais públicos de realização de eventos e oficinas no município, tanto no âmbito do esporte como da cultura. Esse processo, todavia, foi lento e trabalhoso.

A luta é muito grande. A associação é um filho, tá ligado? Não é fácil! Se alguém falar que é fácil, tá mentindo, com certeza, ou só teve facilidades, ou tem muita grana pra injetar em capital pra fazer as coisas, mas se não, cara, é uma briga constante, é uma luta. Você tem sempre que tá se mobilizando, você sempre tem que tá pensando no todo, em qual é a postura dessa associação em relação à pauta que ela defende, a demanda que ela tem, o que você vai criar de agenda propositiva para o município, entendendo que você faz uma defesa coletiva (Isaac, 2024).

Hoje ela tá da hora, mano! A gente tá com um trampo muito grande. Esse negócio dos projetos patrocinados foi o que alavancou, porque, até então, a gente fazia tudo sem recurso, só fazia tipo, tá ligado? Se desse bilheteria, a gente conseguia pagar os técnicos, mas a gente não ganhava. Então, tipo, foi onde os patrocínios começaram a entrar pra ajudar, porque aí a gente conseguia pagar a pessoa que fazia o cenário, conseguia pagar o trampo dos artistas que sempre contribuíram com o projeto, os professores, os figurinos. A gente conseguiu fechar com a *Chronic* [...]. Chegamos lá, conhecemos a loja, e depois disso a gente fechou várias parcerias, então eles patrocinam a Associação. [...]. Tem o Nain<sup>70</sup>, mano, desde que eu me conheço por gente, desde que eu me conheço por Hip Hop, ele já é mano. Ele é nossa maior referência de pessoa que incentiva o Hip Hop dentro de Toledo. É um cara que nunca me falou um não, tá ligado? E não só para mim, é pra geral mano. Todo mundo que quer fazer um movimento de rua, que quer desenvolver, ele tá ali pra agregar e pra somar (Fetter, 2024).

Desse modo de organização por meio das associações, Fetter destaca a importância de se agregar outras pessoas ao movimento, com distintos conhecimentos, para além dos artistas, sendo esse fator crucial para o fortalecimento das Associações e financiamento das atividades culturais e artísticas:

[...] quando a gente fundou a Associação, eu era a presidente e o Isaac era vice. E aí a gente, tipo, ‘tá, beleza, a gente tem associação, mas e agora quem vai prestar serviço pra gente?’ Era a gente que fazia o serviço. Aí a gente entrou nesse consenso assim: tem que trazer as famílias! E ele fez isso com a Associação de Skate e eu fiz com a Associação de Hip Hop, e a gente trabalha muito essa troca; eles me contratam para produzir eventos, e eu contrato o Isaac para fazer cenografias, essas coisas, dentro dos nossos projetos, então fica nessa troca. Porque a gente, não estando à frente da Associação, pode trabalhar para a Associação, porque ela foi criada para desenvolver

<sup>70</sup> Proprietário da loja de vestimentas Via Marginal Skate, em Toledo/PR. O empresário também patrocina o 045 Coletivo de Batalhas de Rimas de Toledo-PR e diversos outros eventos e artistas do Hip Hop local.

o nosso trabalho, querendo ou não, entendeu? Então, nesse sentido, que tipo assim, tem que ter pessoas, e normalmente as pessoas hoje não querem responsabilidade. Então essa é a nossa maior dificuldade, ter pessoas que trabalham, sabe? E é isso, né? Porque tem que ter contabilidade, tem que ter assessoria jurídica, então você vai ter que contratar serviços; desde o momento em que você abre, você tem que começar a pagar, né? Então, tipo assim, ela é uma associação privada, a gente sempre buscou integrar o Hip Hop, integrar as outras pessoas, mas nem todo mundo entendeu a proposta e aderiu. Por isso que assim, que nem eu falei, o Isaac focou lá nos trabalhos de skate. O primeiro prêmio fui eu que ganhei como pessoa física, que daí eu conheci a Mariana no mapeamento cultural que a gente fez, da Unesco. Eu e ela fomos multiplicadoras, então a gente mapeou a galera, e a gente se conectou, tá ligado? Aí abriu o prêmio na pandemia, ela falou: ‘vamos te inscrever, não sei o quê’, eu falei: ‘vamos!’. E eu ganhei um prêmio estadual<sup>71</sup>, depois disso não paramos mais. Aí que o bagulho desandou, ela começou a escrever e eu falei ‘amiga, negócio é o seguinte, você conhece o Isaac? Claro que eu conheço Isaac’, eu falei ‘então, ele precisa de alguém como você!’. Porque a gente tem todo o trabalho, mas a gente não tem quem escreva projeto, quem elabora, quem faz captação, quem faz assessoria (Fetter, 2024).

A contribuição da produtora cultural Mariana Gouveia também foi destacada pelo grafiteiro Isaac. Mariana presta o serviço de consultoria para as associações e artistas locais, sendo referência nesse caminho dos editais.

O relato de Fetter também exemplifica uma virada de chave dentro do processo de organização das associações. Uma vez que esse tipo de entidade não tem fins lucrativos, o trabalho dos artistas enquanto membros da associação não é remunerado. Contudo, a partir do momento em que esses artistas passam a ser contratados pelas associações, os recursos são investidos diretamente nas ações e serviços prestados, remunerando esses artistas, contribuindo para o desenvolvimento e profissionalização deles.

No caso do grafiteiro Isaac, para além das associações, o artista tem forte ligação com a Central Única das Favelas, da qual é coordenador local. Por meio da Cufa, o grafiteiro se internacionalizou como artista, além de ter realizado diversos projetos e ações sociais em território nacional. Na entrevista para esta pesquisa, o artista refletiu sobre a importância e relevância dessas conexões em sua trajetória pessoal e profissional:

Eu sou coordenador local da Cufa, já tive uma sede na minha casa, lá no Porto Alegre, que aí eu abriguei bastante gente, participamos dos debates de conferência, voltado mesmo pra o movimento jovem, e pra o Hip Hop, nessa defesa. E hoje eu já entendo que a pauta da Cufa não é o Hip Hop. A pauta dos indivíduos, dos protagonistas da Cufa, aí sim é o Hip Hop. Porque o Hip Hop é uma das vertentes, ele é uma das culturas dentro das questões periféricas, então você não pode ter uma instituição voltada só a um tema, principalmente dada a diversidade desses territórios, por isso que a Cufa teve que fazer essa ampliação, ela não defende só o Hip Hop. O Hip Hop é uma das demandas que tem dentro do território favela. [...]. As associações e a Cufa foram duas das coisas que mais me ensinaram nessa trajetória, principalmente entendendo as questões sociais, a questão individual, do indivíduo Isaac, e o que é o trabalho coletivo. E esse exercício, que eu chamo de exercício, eu faço assim, dois exercícios que eu tenho como parâmetro na minha vida, o exercício da fé, que eu me

<sup>71</sup> Prêmio Jornada (2021), promovido pela Secretaria da Comunicação Social e da Cultura do Estado do Paraná.

considero um homem de fé, e o exercício de cidadania, entendendo que a cidade é de todos (Isaac, 2024).

Mesmo com a organização das Associações e uma interação maior dos artistas locais com processos institucionais, o grafiteiro reforçou durante a entrevista como a burocracia excessiva se torna, muitas vezes, uma forma desmobilização dos movimentos, principalmente para com os movimentos periféricos, refletindo sobre as limitações dessas relações institucionalizadas e o preconceito com o movimento Hip Hop:

Até teve um tempo que eu participei de muitos debates sobre as associações terem comissão gestora e participativa com a sociedade civil, os conselhos fazem isso, né? Já existem outras iniciativas, mas elas são muito tímidas. Muito tímidas mesmo na participação, porque é tão burocrático que cansa o indivíduo. E essa é a ideia do poder público, né? De cansar, de te vencer no cansaço. [...]. Então, é muito louco, cara, porque assim, eu penso que do mesmo jeito que as associações têm esse papel fundamental da gente acessar de forma diferente, entendendo essas burocracias e tendo uma liderança pra pautar, ainda hoje há muita dificuldade. Por quê? São associações que tratam da nossa cultura, né? E isso é difícil, porque associações que tratam do golfe, do balé, da AER Sadia, do futebol, de outras demandas, eu não acredito que eles passem essas mesmas dificuldades que a gente passa. Ela é proposital, eu penso. Não por culpa do poder público, mas como a gente precisa criar essa condição e esse conhecimento, ainda é difícil dialogar diretamente com pessoas que pudessem nos ajudar já num primeiro momento, a gente teve que criar ferramentas pra pleitear qualquer coisa que a gente quisesse ter acesso, que nem essa questão da luz, eu tive que entender que precisava passar por um projeto de arquitetura, de engenharia, falar com pessoas, falar com o secretário, falar com um amigo de secretário, falar com o parente do secretário, falar com o vereador, falar com... né? Então, se você tem mais contatos, essa luta toda diminui bastante, aí você começa a entender. Então, acho que é fundamental ter a associação pra fazer essa briga, mas eu acho que ela ainda não é justa, não, principalmente pras associações de Hip Hop ou associações que tratam de pautas periféricas (Isaac, 2024).

Atrelada ao movimento de organização por meio de Associações, destacamos os processos de profissionalização dos artistas locais. A busca por meios de qualificação e aquisição de recursos que os permitam se dedicar às suas atividades artísticas, além do reconhecimento pessoal e social desses sujeitos como artistas. Em outras palavras, se profissionalizar seria encontrar formas de viver da arte.

Viver da arte pode significar diversas coisas. Na sociedade capitalista, a arte torna-se uma mercadoria e o artista é transformado em um produtor de mercadorias (Adorno e Horkheimer, 1985), lançando esse sonho num emaranhado de questões sobre a relação dos movimentos artísticos e culturais com a indústria cultural. Ou seja,

Com o desenvolvimento das sociedades capitalistas, com a transformação da força de trabalho em mercadoria, e com a valorização das coisas pelo seu valor de troca, a arte e a sociedade entram em contradição, restando para o artista, de modo geral, duas possibilidades: integrar-se ao sistema, anulando-se e corroborando para o escamoteamento das contradições inerentes ao sistema capitalista; ou permanecer à margem da indústria cultural, sendo sua obra relegada ao segundo plano e, frequentemente, ao esquecimento (Roggenkamp, 2016, p. 240).

Nesse sentido, Hall (2003, p. 44) aponta que:

De fato, há dois processos opostos em funcionamento nas formas contemporâneas de globalização, o que é em si mesmo algo fundamentalmente contraditório. Existem as forças dominantes de homogeneização cultural, pelas quais, por causa de sua ascendência no mercado cultural e de seu domínio do capital, dos ‘fluxos’ cultural e tecnológico, a cultura ocidental, mais especificamente, a cultura americana, ameaça subjugar todas as que aparecem, impondo uma mesmice cultura homogeneizante – o que tem sido chamado de ‘McDonald-ização’ ou ‘Nike-zação’ de tudo, seus efeitos podem ser vistos em todo mundo, inclusive na vida popular do Caribe. Mas bem junto a isso estão os processos que vagarosa e sutilmente estão descentrando os modelos ocidentais, levando a uma disseminação da diferença cultural em todo o globo.

Pelo tratado no item 2.4.1, viu-se que há uma grande parcela do movimento Hip Hop, ou de artistas identificados com o movimento, que se integraram a esse sistema, transformando a estética e até o discurso Hip Hop em mercadoria rentável, adaptada ao sistema de produção e reprodução massificada. Atualmente, tem-se visto aumento do uso das inteligências artificiais na produção musical<sup>72</sup>, elevando essa produção industrial da arte a outro nível: os *softwares* tornam os artistas descartáveis, criando músicas e “*playlists*” a partir de métricas e algoritmos, radicalizando a relação entre produção e o consumo, na qual “a primazia corresponde, em última instância, à produção, já que esta produz não só objetos, mas inclusive o sujeito, o modo de consumi-lo” (Vázquez, 1978, p. 279).

Por mais que o Hip Hop tenha sido acertado em cheio por tendências mercadológicas e produções padronizadas, Gilroy (2001, p. 24) alerta que “isto pode ter sido uma fantasia desculpável durante o período do *Black Power*, do *funk* e do *soul*, mas é uma opção profundamente repulsiva na era da globalização do hip-hop e da multi-cultura corporativa”. Com isso em conta, vejamos como os entrevistados têm lidado com essas relações na luta pela autonomia artística e profissional.

De antemão, é preciso pontuar que cada elemento foi atingido de uma maneira distinta pelo imperativo da institucionalização, sendo assim, também foram diversos os modos de busca por essa autonomia e estratégias adotadas pelos artistas dos diferentes elementos do Hip Hop de Toledo-PR.

Comecemos pelo elemento DJ, indicado anteriormente como o elemento menos desenvolvido na cidade. O DJ Sintoniza Sounds afirmou que, enquanto parte do grupo Naturalmente, recebeu diversos recursos como pagamento ou ajuda de custos para participação

---

<sup>72</sup> Ver: <https://www.metropoles.com/entretenimento/musica/uso-de-ia-na-musica> e <https://fastcompanybrasil.com/tech/inteligencia-artificial/musicas-criadas-por-ia-infestam-o-spotify-e-podem-acabar-com-a-plataforma/>

em eventos do município, tudo de maneira informal, o recurso era repassado pelo próprio secretário de cultura da época.

Então, na época, lá por dois mil e dezesseis, era essa mesma gestão que tá no poder agora, eles eram bem ativos nessa parte social, davam bastante espaço pra nós. Então assim, a gente participou do Festival da Cultura Jovem, Arte na Praça, Dia da Bondade e todos esses eventos eram remunerados, tá ligado? Eles pagavam trezentos reais pra gente poder mandar um som. Então, nessa aí a gente conseguiu o quê? Investir em microfone, em cabo, em caixa de som pra poder fazer os nossos eventos. A gente ia fazer uma batalha de *Breaking*, por exemplo, uma batalha de *freestyle*, a gente levava nossos equipamentos e conseguia desenvolver esses eventos, alugava o espaço e tudo mais, e fazia acontecer, entendeu? Depois que mudou a gestão, isso aí foi limitado a nada, tá ligado? Não rolou mais (Sintoniza Sounds, 2024).

A boa relação com a gestão municipal de então permitiu aos artistas obterem uma remuneração por suas apresentações de maneira desburocratizada e desinstitucionalizada, o que ajudou o grupo a equipar-se e se desenvolver artisticamente. Porém, esse tipo de relação mostrou-se sujeita a boa vontade dos governantes, sendo limitada pela periodicidade das gestões governamentais. Além das apresentações em eventos municipais, o DJ também participou e organizou festas e eventos em que se apresentou, como o *Old Vibes Festival* em 2023. A vida profissional do artista teve um marco importante em 2019, com a inauguração do Viela *Street Bar*, onde foram realizadas diversas batalhas de Hip Hop e apresentações artísticas, além de reuniões de grupos e coletivos locais. Nas palavras do artista, o espaço foi idealizado com o intuito de

[...] trazer um espaço mais underground, mais alternativo pra cidade, tanto com o Hip Hop, com rock, o samba, o pagode, a gente tenta mesclar bastante, a música eletrônica, trazer essa oportunidade. E o Hip Hop como base disso tudo, né? A cultura Hip Hop! Então a gente tem bastante elementos de *Graffiti* no espaço, a gente já teve batalhas de *Breaking*, batalhas de *freestyle* inúmeras vezes, fora os grupos de rap que a gente trouxe algumas vezes, galera regional, MCs e tal (Sintoniza Sounds, 2024).

Até a realização da entrevista, o Viela *Street Bar* era a principal atividade econômica do artista, sendo o espaço privado que mais recebeu eventos de Hip Hop desde sua inauguração. O Viela foi fechado em 2025 e incluía, além do bar, duas lanchonetes, uma marmitaria e uma loja de roupas. Como DJ, MC e empresário, Bruno tem vivido o Hip Hop, ainda que não viva dele, propriamente.

Essa relação também cabe a situação da maioria dos MCs da cidade. Mesmo sendo o elemento com o maior número de artistas na cidade, é possível afirmar que seus representantes ainda carecem de desbravar caminhos nesse processo de profissionalização, uma vez que a maioria dos artistas trabalha com atividades alheias ao Hip Hop. Mesmo que haja algumas exceções, como o caso do artista *Three-P*, ex-integrante do grupo Naturalmente, que além de MC é produtor musical e *beatmaker* profissional, com trabalhos nacionais e internacionais.

Na data da entrevista, a MC Ak não trabalhava formalmente, exercendo o trabalho do cuidado de suas duas crianças. Já o entrevistado Tmc era auxiliar de produção em uma indústria da região. Ambos afirmaram não terem acessado nenhuma política pública de fomento à arte ou cultura, nem terem recebido quaisquer valores para apresentações ou atividades relacionadas às suas atuações artísticas, ainda que já tenham se apresentado em diversos eventos, tanto públicos quanto particulares.

Aparentemente, há nisso uma grande contradição. A música rap é possivelmente o produto mais comercializado do Hip Hop, diversos artistas “estouram” todos os dias, e há nomes consagrados que fizeram fortunas com o rap, ganhando fama e reconhecimento internacional. Todavia, em Toledo-PR, os MCs de Hip Hop, em sua maioria, precisam realizar outras atividades para se sustentarem. Essa contradição transparece ao mesmo tempo uma postura de resistência do movimento e uma falta de informação – e formação – desses artistas.

O poeta Paulo Leminski, em seus *Ensaio e Anseios Crípticos* (2014), traz uma reflexão que cabe nessa discussão. A partir das leituras de Adorno e Horkheimer, o artista escreve que:

[...] a grandeza da arte está em sua capacidade de resistir ao estatuto de mercadoria e situar-se no mundo como um ‘objeto não identificado’. Em sua recusa de assumir a forma universal da mercadoria, a arte, a obra de arte é a manifestação, em seus momentos mais puros e radicais, de uma ‘negatividade’. Ela é a “antítese da sociedade”. A antítese social da sociedade (Leminski, 2014, p. 28).

O ‘samurai malandro’ de Curitiba vai além, destacando que “a arte só tem uma razão de ser enquanto negação do mundo reificado da mercadoria” (Leminski, 2014, p. 28). Nesse sentido, “não são os conteúdos que importam: são os modos, os processos, as formas que são sociais” e políticas. (ibid., p. 30). Assim, o poeta conclui que:

[...] entre o dirigismo ideológico do Estado e a sutil dominação do Mercado, não sobra um lugar onde a arte possa ser livre. A não ser nos pequenos gestos kamikazes, nas insignificâncias invisíveis, nas inovações formais realmente radicais e negadoras (Leminski, 2014, p. 31).

Ora, se a música foi transformada pelo mercado fonográfico “numa mercadoria, difundida como uma informação, sem penetrar nos indivíduos dela informados” (Leminski, 2014, p. 93), as performances de *Breaking*, o *graffiti nos espaços públicos* e o improviso de rimas podem ser exemplos de “gestos *kamikazes*”. O ineditismo e as singularidades dessas produções, somadas ao caráter público e gratuito dos eventos, contribuem para uma perspectiva dessas manifestações artísticas enquanto formas de resistência.

A cena das batalhas de rimas de Toledo-PR demonstra como é possível um movimento cultural e artístico se desenvolver de forma independente, orgânica e com pouco ou quase nada

de recursos financeiros; também escancara as limitações desse tipo de organização. Até o início desta pesquisa, eram exceções as batalhas de rimas em que havia premiações, e quando houve, geralmente foram peças de roupas, serviços como tatuagem ou cortes de cabelo, ou produções artísticas como quadros e desenhos. Até então, nenhuma batalha da cidade havia se beneficiado de qualquer política de fomento a arte e cultura, ou mesmo obtido qualquer remuneração por serviços artísticos ou produções culturais.

Assim, é possível afirmar que desde 2017 até 2024, de modo geral, o modus operante da organização das batalhas foi o mesmo, pautado no voluntarismo dos artistas e em parcerias pontuais com lojas, estabelecimentos e agentes públicos, sem prática alguma de rentabilização desses eventos. Nesse sentido, é possível afirmar que, durante esse período, as diversas batalhas que estiveram ativas na cidade se mantiveram de forma autônoma, reivindicando valores e ideais históricos do Hip Hop de união e autonomia frente ao poder público, com notável preocupação com a formação crítica dos seus próprios representantes, e, de modo geral, sem atrelar-se a mecanismos ou tendências mercadológicas de produção e distribuição da arte do *freestyle*, nem se entregar a processos de institucionalização dos movimentos sociais, ainda que tenha se estabelecido relações pontuais com o governo municipal.

Todavia, esse modelo de organização não conseguiu estruturar as batalhas de rimas que careciam de equipamentos e esbarraram em processos burocráticos e institucionais que limitaram o alcance dos eventos, assim como não se efetivou uma forma de remuneração nesses eventos que permitisse aos artistas dedicarem-se exclusivamente as atividades artísticas. A falta de equipamentos e estrutura era uma demanda histórica do movimento local.

De certo modo, a arte do improviso de rimas tem um fim em si mesmo, ao menos na realidade do movimento local. Em outras palavras, a Batalha é um encontro consigo e com o outro. Um espaço onde diversos artistas se reúnem com o intuito comum de fazer arte. Além de um gênero da poesia oral<sup>73</sup> (Bentes, 2008), o exercício comunicacional do *freestyle* remete a um processo de conscientização que pressupõe a tomada de decisões, seja na escolha ou adaptação do *flow*, na postura durante a batalha, e/ou principalmente na abordagem dos temas e assuntos propostos. Opinar sobre um tema e tomar partido em determinadas questões é uma

---

<sup>73</sup> Bentes (2008, p. 08) aponta que “há três formas por meio das quais um poema poderia ser considerado oral: (i) em termos de sua composição; (ii) em termos de seu modo de transmissão; (iii) em termos de sua performance. Alguns gêneros de poesia oral são orais em todos os três aspectos, outros em apenas dois deles”. Nesse sentido, a autora cita o *freestyle* como um exemplo de poesia oral.

exigência da performance nesses espaços, os artistas expressam por meio de palavras suas vivências e leituras de mundo. Segundo Silva (1999, p. 31), um

[...] aspecto central do processo de autoconhecimento produzido pelos rappers encontra-se na valorização da experiência da vida”, sendo que “para os integrantes do Hip Hop o fundamental é elaborar uma mensagem pessoal.

Esse aspecto de resistência das batalhas de rimas de Toledo-PR contrasta com a popularização das batalhas de rimas no país. A exemplo da Batalha da Aldeia, que tem mais de dois milhões de seguidores no Instagram e tornou-se referência na geração de recursos, com diversos patrocínios e premiações recorrentes. Esse contraste evidencia um fator a ser superado pelos MCs locais na luta pelo reconhecimento, profissionalização e autonomia de suas atividades artísticas, o acesso a informação.

Entre o sucesso das estrelas do rap e a realidade das batalhas locais, um caminho para a profissionalização dos MCs pode ser aprendido na trajetória dos artistas dos outros elementos do Hip Hop. A dançarina e arte-educadora Fernanda Fetter falou sobre isso na entrevista:

[...] como a gente vai profissionalizar os MCs? ‘Ah, eles querem ficar famosos, eles querem isso...’, cara, não é bem por aí, a gente precisa oferecer oficinas de poesia, oficinas de rima. Eu tenho um amigo em Santa Catarina que eu acho muito da hora, ele trabalha bem nessa área, é uma pessoa que é referência lá, então ele faz esse intercâmbio entre a galera, leva esse conhecimento. Eu acho que falta isso aqui, tá ligado? Alguém que faça esse primeiro contato, porque o cara não vai chegar lá e vai rimar do nada, é todo um processo. Na dança é a mesma coisa, você vai pegar na mão e vai ensinar. Então eu acho que é esse o caminho, plantar sementes. Escreve um projeto, põe lá, que aquele espaço é nosso, o Centro da Juventude, por exemplo, de Foz, tem essas oficinas que eu tô falando. Então eu acho que é por aí assim, é a gente tentar inserir. Cascavel também já teve contato com o *Graffiti*, com rap, então os instrumentos estão aí, o Hip Hop ele se auto mantém, só que tem pessoas que ainda não viram isso, querem ficar famoso. Gente, famoso é um em um milhão, entendeu? Tipo, a gente não nasceu pra isso, a gente nasceu pra viver, ser feliz, compartilhar e cuidar da natureza, mas o sistema engana a gente todo dia (Fetter, 2024).

Durante a entrevista com TMC, o artista afirmou que havia sido aberta uma Associação de Rap de Toledo, o que poderia contribuir para a profissionalização do elemento enquanto forma de organização e possibilidade de captação de recursos para o movimento. Na época, eram cinco as batalhas ativas na cidade, com eventos quase todos os dias da semana. Contudo, no desenrolar desta pesquisa, constatou-se que o processo de abertura da Associação não foi finalizado. Pouco tempo depois da entrevista, o MC se afastou da organização das Batalhas na cidade.

A trajetória artística de Fernanda Fetter é referência para o movimento de Toledo-PR. Através da 5<sup>a</sup> *Essência Fetter Company*, a artista cruzou a barreira da profissionalização, tornando-se dançarina e professora de dança. Mais que isso, por meio de parcerias com a

Associação de Hip Hop e Fórum de Dança de Toledo-PR - AH2T e com outros artistas da cena, como o grafiteiro Isaac, Fetter vem desbravando o que chamamos nesta pesquisa de caminho dos editais. Uma alternativa viável para o financiamento das atividades artísticas, ainda que limitada.

Desde 2014, quando iniciou de forma voluntária um projeto de aulas de dança no Jardim Coopagro, Fetter vem buscando a profissionalização da sua arte, realizando cursos, dando aulas, organizando espetáculos e se impondo frente a burocracia institucional:

Em 2015 mesmo eu abri minha MEI, e em 2016 eu concorri à primeira licitação, que foi onde eu era a empresa contratada para dar aula e atuar como professora, como instrutora que eles chamam. E como eu sabia que a empresa, tipo, me zuou, tá ligado? Não quis me pagar no final o que tinham que pagar, eu falei ‘não, então eu vou ser a empresa!’, e como é que vai ser a empresa? Aí fui lá, abri o MEI e fui tentar fazer as licitações. Cheguei lá, não sabia nada, só que eu sou muito malandra assim, eu falo, eu vou ganhando os caras, as ideias, as informações, vou cruzando, quando vê eu já entendi o que acontece, e foi o que que aconteceu. Eu comecei a ganhar licitação, ganhar licitação e comecei a profissionalizar a minha empresa, o meu projeto então começou a crescer, expandir. A gente tava, antes da pandemia, com quase 200 atendimentos, tinha até no interior, a gente tava conseguindo levar o projeto, sabe? Era difícil pegar uma bis e ir pra Novo Sarandi dar aula pra, tipo, não ganhar nada, porque você gastava no deslocamento, tá ligado? Mas eu sabia a importância de estar acessando aquelas pessoas (Fetter, 2024).

Entre essas licitações, Fernanda foi responsável pela realização de uma Virada Cultural<sup>74</sup>, festa tradicional do Município. Durante a entrevista para esta pesquisa, Fetter revelou como foi problemático o processo de seleção e realização desse evento:

A Virada Cultural era feita através de licitação. E aí, como eu já sabia, porque eu tinha participado das licitações das aulas, eu falei ‘vou ir nessa porra!’. Aí eu fui lá com uma MEI pra brigar com os caras que tinham empresas foda, tá ligado? E o Cássio já vinha fazendo esse confronto. A última (Virada Cultural) antes de mim foi ele que fez e foi meio complexo, meio conturbado, porque olha as ideias dos caras, o cara falou isso pra mim dentro da licitação: “eu vou pegar esse dinheiro, que é pouco, é pouco esse dinheiro, vou contratar uma empresa para fazer uma grande produção de vídeo e tudo mais, e os artistas eu chamo na parceria”, entendeu? O cara não queria pagar cachê para os artistas, ele ia chamar os caras na parceria, e muitos outros que já tinham ganhado licitação devem ter feito isso, ou ter pagado muito pouco, e grande parte fica na produção. E a gente que trabalha com isso, a gente sabe o preço das coisas. Por que é melhor edital? Porque edital, você tem que colocar quanto você vai gastar nisso, naquilo e naquilo. Às vezes você gasta mais em um ou no outro, mas não é um valor excessivo. Mas o pregão não, licitação é aquilo lá, é aquele valor e aí você faz o que consegue fazer. E aí eu baixei o valor, e os caras foram ficando bravos, aí eu falei: ‘o cara não quer pagar nada pros artistas, se eu ganhar eu vou pagar os artistas e os caras vão fechar comigo’. [...] então eu fui e ganhei a licitação. Eu era produtora da Virada Cultural, mano! Pensa num povo que ficou bravo, que medo, eu fiz contrato com todo mundo, fui falar com advogado pra fazer o contrato, e coloquei o mesmo valor pra todos, a galera de cada segmento, né? Lógico que tinha uns que eram diferentes de outros, mas pontuei todos os valores, dividi e fiz. Esses documentos eu guardo até hoje, porque você tem que guardar por dez ano, tá ligado? Tá lá, todas as

---

<sup>74</sup> Festa tradicional que acontece uma vez por ano no município, geralmente em datas próximas ao aniversário da cidade.

pessoas que eu contratei e tudo mais. E tentei ser o mais diverso possível. E os caras tavam em choque, imagina! ‘O que essa louca tá fazendo aí?’. E outra, eles sempre jogavam a gente pra dançar ali do lado, as vezes não tinha estrutura nenhuma. Toda vez eu ficava chateada. Até hoje acontece, a gente tem que dança no chão da quadra. Eu falei ‘não! A gente vai dançar naquele ali’. Foi onde a gente teve oportunidade, não só vocês do Rap, mas a galera do eletrônico, pessoas que nunca tinham recebido e já tinham participado de várias edições, você tá entendendo? A pessoa nem sabia que ganhava cachê, não é zoeira. E depois disso tiraram a licitação, agora é edital (Fetter, 2024).

A época da entrevista, a artista e seu companheiro, *B-Boy* Green, haviam sido contratados como professores de dança no Município. Posteriormente, Fetter revelou que, devido à falta de pagamento, foi preciso romper o contrato e interromper as atividades. A contratação havia sido efetivada por uma empresa terceirizada e há um processo transitando na justiça. Durante um ano e meio de realização das aulas, Fetter estima terem sido alcançadas mais de 500 crianças e adolescentes. Atualmente, tanto Fetter quanto Green vivem de suas produções artísticas e culturais. Além do trabalho com as danças, Green abriu em 2024 a James Produções, empresa voltada realização de eventos e produções audiovisuais.

O artista Isaac também se destaca na efetividade dos processos de profissionalização. Além das parcerias com as Associações e com a CUFA, o grafiteiro tem projetos conveniados com a Itaipu Binacional, já participou de eventos como a Virada Cultural<sup>75</sup> e mantém uma agenda como artista visual. Isaac também tem acessado diversos editais públicos nos últimos anos e destacou a relevância da Lei Aldir Blanc nesse meio, principalmente devido ao contexto de pandemia do covid-19:

Esse foi o marco, mas veio com uma condição específica, né? A pandemia, infelizmente. A tristeza da pandemia, de tudo que a gente passou, desse susto, dessa coisa que nem parece verdade às vezes, né? As leis vieram pra desafogar, porque eu ainda estou com dívida, por exemplo, da minha empresa, por conta desse processo. Eu tava trabalhando com licitações em três ou quatro cidades naquele momento, os quatro contratos foram interrompidos e três cidades estavam devendo, então assim, o rombo já foi grande só de parar, e não retomou, não voltou. Então, quando surgiu a primeira oportunidade de participar da Aldir Blanc, da primeira, eu já me inscrevi, porque eu já tava entendendo e já tava tendo acesso, mas eu sei que muitas pessoas nem conseguiram participar da primeira. E na segunda eu já senti um pouco mais de dificuldade, porque eu já tinha que fazer das tripas o coração pra fazer o negócio virar, porque ninguém tava trabalhando. E principalmente no ramo da cultura, né? Acabou! Que prioridade a cultura tem numa pandemia mundial? E aí minha grande sorte foi que naquele momento, como eu tinha muitos contatos, já tinha rodado muito, trabalhado com a Itaipu, conhecido muitas escolas, muitas escolas passaram por reformas nesse período, porque elas tinham um caixa remanescente, podiam ainda, mesmo com a escola fechada, investir em algumas coisas, os professores estavam ali arrumando as escolas e tal, todo mundo na esperança que o negócio voltasse logo. Então essas agendas foram, junto com a lei de incentivo à cultura, salvando o meu financeiro pra sobreviver durante a pandemia, senão eu teria que largar tudo e correr pra casa dos pais, e a gente se juntar, né? Infelizmente. Então trouxe essa dificuldade.

---

<sup>75</sup> Sobre isso, o relato de Isaac vai reverbera o também foi dito por outros artistas a respeito do recebimento por participações nesse tipo de evento: “Eu recebi de uma Virada Cultural e participei de umas cinco” (ISAAC, 2024).

Aí eu vejo um grande passo da política pública de cultura, aqui em Toledo principalmente, de injeção de dinheiro diretamente para o artista, esse eu acho que é o avanço, eu acho que essa é a lógica que por conta de uma pandemia eles tiveram que fazer, mas eles já poderiam ter feito isso antes. E aí muitos agentes culturais, muitas pessoas que são bacanas, que tem um baita talento, que poderiam estar contribuindo com o município há muito tempo, estariam aqui ainda, elas não teriam largado. Tem um monte de gente do rap que tá no mercado de trabalho tradicional aqui, porque o cara é um baita talento e saiu fora (Isaac, 2024).

[Entrevistador: E antes da Lei Aldir Blanc, a nível municipal, não tinha nada nesse sentido?]

Não! Não acessava com essa facilidade. Contratos por licitação eu considero outra coisa, porque aí você é uma empresa e está pleiteando um serviço, então já considero outra coisa. Agora, de incentivo direto à cultura, não. Pelo contrário, a gente tem o exemplo do Arte na Praça. Foi uma movimentação muito bacana, acho que a gente reverberou de forma muito positiva, mas eu mesmo nunca peguei um cachê pra fazer o Arte na Praça, e em quase todas as edições eu participei (Isaac, 2024).

A Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura - PNAB, foi uma resposta aos impactos da pandemia de Covid-19 no setor cultural, sendo sancionada em junho de 2020 pela Lei nº 14.017, e prorrogada em 2021 pela Lei nº 14.150. Segundo o portal do Ministério da Cultura,

A Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB) já pode ser considerada a maior iniciativa voltada ao setor cultural da história do Brasil. Com caráter permanente e descentralizado, vai injetar R\$ 15 bilhões em estados, municípios e no Distrito Federal até 2027. Recursos voltados à promoção do desenvolvimento humano, social e econômico, com respeito à diversidade, à democratização e à universalização do acesso à cultura (Brasil, 2023).

Em 2025, o presidente Lula sancionou a lei que tornou a PNAB uma política permanente<sup>76</sup>.

Após a realização das entrevistas, foram lançados diversos editais da PNAB no âmbito municipal. Os resultados demonstraram a força e organização do Hip Hop local. Foram quinze projetos aprovados, entre eles a realização do *Let's Dance* (2025)<sup>77</sup> com a maior nota entre todos os projetos, da IV Mostra de Hip Hop<sup>78</sup>, além de trinta e seis batalhas de rimas incluídas no projeto BDL, do Coletivo 045.<sup>79</sup>

Também foram aprovados cinco projetos de oficinas voltadas ao Hip Hop, com duas das maiores notas da categoria<sup>80</sup>. Além disso, foi deferida a proposta de produção do curta-

<sup>76</sup> Ver: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/lula-sanciona-lei-que-torna-politica-nacional-aldir-blanc-permanente>

<sup>77</sup> Projeto proposto pela AH2T.

<sup>78</sup> Projeto proposto pelo *B-Boy* Green.

<sup>79</sup> Edital Municipal de chamamento público Nº 024/2024 – Realização De Eventos Artísticos E Culturais.

<sup>80</sup> Edital Municipal de chamamento público Nº 028/2024 – Realização De Oficinas De Arte E Cultura (Todas As Linguagens Culturais).

metragem “Pixain O Legado: 7 Anos de Batalha”, projeto do Coletivo *Pixain Of Gang*, representado no edital pelo *B-Boy Green*<sup>81</sup>.

Os resultados do Chamamento Público nº 029/2024 - Premiações de Pontos de Cultura - Programa Cultura Viva (PNAB)<sup>82</sup> merecem destaque. Foram quatro grupos de Hip Hop reconhecidos e premiados como pontos de cultura: Associação de Hip Hop e Fórum de Dança de Toledo-PR, *ToleBreaker' Z Crew*, *Pixain Of Gang* e Coletivo de Batalhas de Rimas de Toledo-PR, contando com as três maiores notas do certame. No mesmo edital, a 5ª *Essência Fetter Company* foi premiada na Categoria II - Premiação para projetos culturais (espetáculos e shows). A Associação Skate Clube e Esportes Radicais de Toledo-PR, presidida pelo grafiteiro Isaac Souza, também foi premiada e reconhecida como ponto de cultura.

Importante destacarmos que o Coletivo de Batalhas de Rimas de Toledo-PR foi criado com o intuito de participar desses editais, sendo fruto direto das trocas de saberes articuladas durante a produção desta pesquisa. As entrevistas com os artistas que já vinham se organizando em prol do acesso a essas políticas, permitiram a este pesquisador compartilhar conhecimentos com os artistas e organizadores das batalhas de rimas da cidade, abrindo o “caminho dos editais” para os MCs. Por meio do Coletivo, e com assessoria informal de Fernanda Fetter e Mariana Gouveia, foram realizadas inscrições em vários dos editais da PNAB, sendo contemplados em três desses processos. Ao todo, foram adquiridos R\$ 37.000,00 via editais pelo Coletivo 045, algo histórico para o movimento. Do montante, aproximadamente 40% são previstos para serem distribuídos em forma de premiação nas batalhas de rimas. Também foram investidos cerca de R\$8.000,00 na compra de equipamentos para realização dos eventos. Essas aquisições permitiram uma liberdade maior de organização das batalhas de rimas do Coletivo, que agora contam com equipes de mídia e produção audiovisual, além de uma estrutura de som.

Entre os equipamentos adquiridos pelo Coletivo 045, inclui-se uma DDJ, equipamento de DJ. Nesse leva de editais, também foi adquirido um equipamento semelhante pela *Pixain Gang*. Nesse sentido, ainda que não tenham sido efetivados projetos voltados especificamente para DJs, os representantes do elemento se beneficiaram desses recursos, reforçando o caráter coletivo dessas conquistas.

---

<sup>81</sup> Edital Municipal de chamamento público Nº 027/2024 – Fomento Às Produções Audiovisuais: Curtas-Metragens.

<sup>82</sup> Ver: [https://www.toledo.pr.gov.br/secretarias/secretaria\\_administracao/mural\\_de\\_licitacoes/chamadas-publicas-outragas-processos-8-21](https://www.toledo.pr.gov.br/secretarias/secretaria_administracao/mural_de_licitacoes/chamadas-publicas-outragas-processos-8-21)

De certa maneira, o acesso aos editais representa uma forma de institucionalização do movimento, tendo sido um passo importante na busca pela profissionalização dos artistas envolvidos. Ainda que no caso do Coletivo 045 não tenha sido necessário a criação de um CNPJ<sup>83</sup> para acessar os editais citados, a obtenção desse documento, seja através de uma MEI, de uma Associação ou qualquer outra modalidade, foi um ponto de virada na vida profissional dos artistas locais.

Abrir o CPNJ, contudo, é um meio, não um fim, e cada artista explorou essa possibilidade a sua maneira. O que chama atenção é a ampliação das possibilidades de acesso que a criação desse documento propicia, seja via “caminho dos editais”, licitações públicas, ou mesmo via mercado, formalizando as relações de contratante e contratado nas apresentações, realizações de aulas, oficinas e produção de eventos. A respeito desse efeito da criação de um CPNJ, o *B-Boy* Negão TBz disse:

Então, deixa eu ver, 2014 pra 2015, eu acho, que a gente foi criar o CNPJ, por conta da feira shopping. Fizeram um convite e pra participar a gente tinha que fazer um CNPJ, aí foi dali que a gente criou, por conta dessa petição que a gente criou. Falamos, ‘vamo dança na Feira Shopping? Vão pagar!’. Nem lembro quanto que era na época, mas era pra rachar com seis pessoas, o valor era bem simbólico, na verdade. Não deveria ser, porque tem um pessoal lá que rasgou a folha, mas surgiu daí essa vontade de querer ter o CNPJ. Aí começaram a explicar, ‘não, com o CNPJ você consegue buscar tal coisa, tal coisa e tal coisa’. A gente não tinha vivência alguma, não sabia de nada. E aí a gente achou que só podia usar o CNPJ pra fazer apresentação, né? Então a gente pode cobrar e usar o CNPJ, beleza. Daí começamos a manter umas vivências diferentes com o *B-Boy* Cachopa, que é o Mário hoje em dia. Ele é um cara muito cabeça com isso. E ele começou a ensinar muito pra gente. Até hoje, inclusive, no meu trabalho formal, eu trabalho é pra ele. Mas ele me ajuda, vixi! Ele ajudou muito instruindo a gente, ‘não, com o CNPJ rapaziada, vocês podem fazer tal coisa, tal coisa’, que ele também tinha uma empresa. E ele começou a instruir a gente, ‘você pode cobrar de tal coisa, usa o CNPJ que eles podem pagar mais vocês’. Então ele foi meio que lapidando a gente pra poder entender como funcionava uma empresa de CNPJ, um MEI, no caso (Negão TBz, 2024).

Antes disso, os convites e oportunidades de apresentação e produção artística eram marcados pelo voluntarismo, sem o devido reconhecimento e valorização dos artistas.

[...] tipo assim, pra todos os outros artistas era um cachê, grana, pra nós era lanche, por exemplo. Tá ligado? Então assim, a gente, às vezes na inocência, porque como a gente falou, não tinha instrutor, não tinha um professor pra ensinar a gente, não tinha um cara ali que já tinha vivido pra poder nos instruir, tá ligado? Então eu acho que a gente talvez não soube vender, ou não sei, aprendeu dessa forma. Hoje em dia a gente não faz mais dessa forma, tanto que a galera fica puta. Que é aquela pegada, ‘mas não é arte? Mas vocês não fazem por amor? Mas vocês cobram? Vocês cobram para fazer tal apresentação? ’ (*Breaker* Setyh, 2024).

Aí a gente responde, ‘a gente cobra pra trabalhar! ’ ‘Mas vocês cobram assim? ’ ‘Sim! Eu cobro pra trabalhar. Você cobra trabalhar? ’ A pessoa: sim. Então! (Negão TBz, 2024).

---

<sup>83</sup> O Coletivo foi inscrito na modalidade Coletivo sem CNPJ.

Ah, mas não é só diversão? Também! Né cara? Mas pô, nois treina, nois dança, a gente faz aula, a gente investe, tá ligado? A gente estuda cara. Então eu vejo que é isso (*Breaker Setyh, 2024*).

Os *B-Boys entrevistados* também participaram da fundação da AH2T, ainda que hoje não mantenham relações de trabalho e produção com a Associação. Os artistas relataram que, a partir da criação do CNPJ, tanto enquanto grupo como de maneira individual, foi possível acessar editais, participarem de mais eventos, darem aulas e realizaram oficinas por meio de projetos financiados pelo poder público. Mas não sem dificuldades, esbarrando, principalmente, nas barreiras burocráticas e na falta de informação.

Cara, eu em si tenho muita dificuldade com essa parte burocrática assim, mas é aberto pra todo mundo. Dá pra todo mundo participar! Já participamos de alguns. Tem uns que a gente pede ajuda dos universitários para poder se organizar certinho ali, que eu gosto muito da parte prática cara, a parte prática é a melhor parte. [...]. É que às vezes exige coisa que não tem nem sentido, tipo, uns documentos. Pedindo tal documento, não sei o que, para quê? [...]. É bem burocrático. Mas a gente tenta, não é todos que a gente já conseguiu, mas a gente tenta. Tem uma galera da dança que já é mais voltada para isso, que ai a gente pede auxílio, pede uma ajuda ou outra assim. Tem vez que dá certo, tem vez que não dá, tem vez que a gente fica sabendo e já tá no final da chamada (*Negão TBz, 2024*).

A fala dos entrevistados é reveladora sobre o caminho dos editais como uma possibilidade de profissionalização. O termo “caminho dos editais” foi pescado da fala do *B-Boy Breaker Setyh*, enquanto o artista refletia sobre esse processo. Contudo, não é propriamente o caminho pretendido pelo grupo:

Eu acho muito foda que tem um grupo lá em Cianorte, eles são um grupo de *Breaking*, de Hip Hop, na verdade, porque os caras têm os manos que fazem *Graffiti* dentro do grupo deles, dentro da *Crew*. São MCs também. E tem um mano lá que trampa, ele é de *B-Boy* também, mas ele trampa só com o desenvolvimento de projeto cultural. A função dele é arrecadar. O cara é inteligentíssimo, pra caralho! (*Breaker Setyh, 2024*).

Ele é um gênio, cara! Ele estudou anos pra isso. Ele falou: ‘não, eu estudei pra isso aqui mesmo! ’ (*Negão TBz, 2024*).

Só que aquilo, ele não consegue desenvolver, por mais que ele é um *b-boy*, ele consegue só exercer aquela parada. Então, assim, teria que ser algo muito específico, tá ligado? (*Breaker Setyh, 2024*).

É o que a gente falou, é um caminho. Ele seguiu um caminho de edital. (*Negão TBz, 2024*)

Que nem a gente, se a gente fosse querer viver desse bagulho, a gente tinha que dedicar de novo mais um tempo só para se especializar dentro dessa parada. Então, para você ver mano, como em si, pro *Breaking* tem muito mais dificuldade. Pra dança? Massa! Para o Hip Hop como um todo? Massa! Mas pra um ponto específico, não é tão bom. (*Breaker Setyh, 2024*).

O caminho dos editais é uma opção viável de aquisição de recursos, contudo, essa opção demanda conhecimento e um preparo teórico específicos, além do acesso às informações. A leitura de um edital, para alguém que nunca trabalhou com algo do tipo, torna-se um desafio. A fala dos entrevistados reflete isso. Os artistas reconhecem esse caminho como uma

possibilidade real na obtenção de remuneração e financiamento das atividades artísticas, mas também demarcam essa dificuldade:

É bom! Não vamos reclamar, tipo assim, pra quem consegue, mano, eu acho maravilhoso, tá ligado? É bom para caralho! É uma ajuda que o Estado dá aí, como uma lei, um incentivo, entendeu? Eu acho isso maravilhoso, muito bom. Porém, para aqueles que são um pouco menos estudados, se torna algo mais difícil (Breaker Setyh, 2024).

A perspectiva de profissionalização dos *B-Boys* também serve de inspiração na busca por caminhos possíveis entre a arte e as condições materiais objetivas para sobrevivência enquanto artistas de *Breaking*.

Por exemplo, se o cara quer só dar aula, ele não vai buscar viajar para outros lugares, entendeu? A nossa pira já é mais querer viajar, tanto que a gente tem um exemplo, o nosso único campeão mundial do *Breaking*, que é o Neguinho de Cascavel, ele não dá aula fixa, dá o *workshop*, viaja o mundo inteiro. *Workshop* a gente gosta de fazer, a gente gosta de viajar, dar *workshop* aqui, batalhar aqui, ser jurado aqui, um outro *workshop* em outra cidade. Então, dessa forma é a forma que eu gosto de levar meu *Breaking*, tá ligado? Ter aula fixa, regular, é uma outra vivência. É mais para quem, eu vejo, no caso, mais para quem quer ficar no seu local que está vivendo já, quer manter alguma coisa ali e não vai expandir tanto, né? Não que dar aula não vá expandir também, mas é um outro caminho, diferente do caminho que a gente tá seguindo (Negão TBz, 2024).

Então assim, até essa compreensão, nem eu tinha raciocinado, mas é bem isso mesmo mano. Eu acho que essa é a fita, tem a galera que realmente quer trabalhar de forma profissional dando aula, tá ligado? Permanecer no lugar, fixar no lugar. E tem pessoas como nós mano, que também, por mais que a gente tenha esse desejo maior, só que a gente ainda tem um outro foco que é esse, a nossa especialização vem da onde? Das nossas vivências. Não só das vivências de viagens e campeonatos, mas também das vivências da gente ir atrás das pessoas que têm conhecimento, a gente vai atrás para fazer os *workshops*, entendeu? Então, não tem assim algo específico como daqui um tempo vai existir, assim como passou a existir com a capoeira, pra você hoje em dia dar aula de uma capoeira você não precisa ser só mestre, você tem que ser um professor de educação física (Breaker Setyh, 2024).

Essa é a *vibe* que a gente tá seguindo. Na verdade, desde o começo, sempre foi essa questão de viajar, batalhar e dar *workshop*. Sempre buscamos bastante esse lado (Negão TBz, 2024).

Seja por meio do caminho dos editais ou por outras vias, os artistas do Hip Hop de Toledo-PR têm buscado a profissionalização artísticas, o que, no caso do movimento local representa a organização e realização de eventos, a disputa de batalhas e competições, as performances artísticas e também a realização de aulas e oficinas dos elementos artísticos do Hip Hop. Se organizando por meio do registro no Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas, das Associações e dos Coletivos frente a institucionalização da luta por direitos e a burocratização que acarreta. Esses meio e estratégias somam-se as ocupações e manifestações orgânicas ou informais do movimento dos diversos espaços da cidade, contribuindo assim na luta do Hip Hop de Toledo-PR pelo Direito à Cidade.

#### 4 A LUTA CONTRA O PRECONCEITO

*“Eles falam em evolução nas rimas, né? Com licença, evolução pra mim vai ser quando eu parar de rimar e falar com a presença! Tu é pastor, é? Sou, mas não de ovelhas, de leões livres, domador, mas só de orelhas! ”*

*MC Marechal*

Como um movimento diaspórico, global e heterogêneo, o Hip Hop se faz presente em Toledo-PR através de suas manifestações artísticas e culturais, pautadas nos interesses e interpretações dos artistas locais sobre o movimento. A leitura do Hip Hop enquanto movimento social leva em conta suas “ações sociais coletivas de caráter sociopolítico e cultural” (Gohn, 2011, p. 335). As finalidades e representações dessas ações estão ligadas ao entendimento desses artistas sobre o que é o Hip Hop e quais as lutas e demandas do movimento.

Tratamos na sessão anterior sobre como o Hip Hop ocupa os locais e equipamentos públicos da cidade de Toledo-PR, transformando-os em espaços de produção artística e cultural. Nesse processo, o movimento atua tanto de maneira informal quanto por procedimentos formais, mais ou menos institucionalizados. A ocupação dos espaços e equipamentos públicos demonstrou-se uma pauta histórica do Hip Hop local, a qual analisamos teoricamente a partir do conceito do Direito à Cidade, sendo citada a burocracia e a falta de informação como empecilhos na luta por esse direito.

Contudo, a pesquisa de campo nos trouxe outro fator a ser explorado, apontado por alguns entrevistados como o maior empecilho na atuação e expansão do movimento Hip Hop em Toledo-PR, o preconceito. Se a luta pelo Direito à Cidade é a principal pauta do movimento local, o principal adversário nessa disputa é sem dúvida o preconceito com o movimento.

A partir da pesquisa de campo, podemos considerar que há nos entrevistados um sentimento de pertencimento ao Hip Hop, sentimento esse que se reflete na construção da própria identidade dos sujeitos e no orgulho de serem Hip Hop. Uma vez que o Hip Hop é um movimento marcadamente negro, latino e periférico, os indivíduos que o representam estão sujeitos a toda carga de preconceitos que esses marcadores afrontam, ainda que a intensidade e a manifestação desses preconceitos variem conforme marcadores específicos.

#### 4.1 SER HIP HOP: IDENTIDADE E CULTURA

[...] o primeiro sentimento que a gente tem com o Hip Hop é um sentimento muito pessoal, de onde você recebe, de onde você entrega, algo que você consegue sentir, tá ligado? Na emoção, na expressão, no comportamento, na dor da poesia, de quem tá rimando, tanto num *freestyle* quanto numa letra, tá ligado? É uma entrega de alma, de quem sou eu, pelo que a gente luta. Tô aqui! Eu existo! Eu respiro! Tá ligado? Ele entrega voz, ele entrega respiração, ele entrega emoções de todos os tipos, tanto das boas quanto das ruins. E o Hip Hop vem fazendo a diferença na quebrada. Eu vejo a piazadinha nova aí, chegando forte no movimento, já chega no respeito (Ak, 2024).

O relato da MC demonstra a profundidade da relação da artista com o Hip Hop. Essa relação é exemplo do observado nas entrevistas com os demais participantes da pesquisa. Entre os participantes, há um sentimento de pertencimento e representatividade em relação ao movimento. Vários deles falaram no sentido de serem Hip Hop, do Hip Hop ser algo presente a todo momento em suas vidas, sobre o movimento ter salvado suas vidas e sobre como ainda os mantém vivos.

Ser Hip Hop envolve uma compreensão do movimento como algo para além de ações específicas ou performances artísticas, pondo em perspectiva um Hip Hop que se vive, que se faz presente no jeito de falar, de se vestir e de agir em determinados contextos. Um Hip Hop que compõe e se mistura à própria identidade dos sujeitos. Essa perspectiva sobre o movimento nos remete à concepção de um Hip Hop composto por nove elementos, já citada anteriormente, nos quais se incluem a linguagem, a moda e até mesmo a maneira de fazer negócios.

Essa leitura está ligada à interpretação do Hip Hop como uma cultura, que de certa maneira foi teorizada dentro do próprio movimento por organizações como a associação cultural *The Temple of Hip Hop*, surgida em 1996, definida como “um ministério, arquivo, escola e sociedade de preservação do Hip Hop” (*The Temple of Hip Hop*, 2025). De acordo com as produções da Associação, o Hip Hop não é apenas algo que se faz, mas que se vive<sup>84</sup>.

O Hip Hop, por si só, nunca entra no mundo físico. O Hip Hop é, na verdade, uma ideia compartilhada. Ele (Hip Hop) não é um objeto, ele (Hip Hop) é um sujeito (*The Temple of Hip Hop*, 2025).

Nesse sentido, ser Hip Hop refere-se à incorporação de valores e ideais desse movimento no dia a dia dos indivíduos, é um modo próprio de perceber o a realidade e se pôr no mundo. É o que se faz e também o que é, uma conduta, um jeito de viver. É possível afirmar que as falas dos entrevistados, em sua maioria, trazem essa perspectiva sobre o movimento, que é apontado também como ferramenta de mudanças e um meio de sobrevivência:

---

<sup>84</sup> Ver: <https://www.thetempleofhiphop.org/archive>

[...]. É cultura, né? Uma cultura que hoje tem todas as artes dentro, trabalhando através da música, do desenho, do *Graffiti*, da dança e do DJ. [...]. Então é mais isso assim que eu vejo como missão da cultura Hip Hop, é plantar o conhecimento, eu não ensino só dança. Então, tipo, ‘ah, tá, é só uma aula de dança’, não, o 5ºEssência não é só uma aula de dança! É uma aula de vida. ‘Por que a pessoa começa a dançar lá e já ta se vestindo igual maloqueiro?’, porque a gente se veste assim! Tá ligado? É nossa cultura, a gente vai dançar Hip Hop, a gente usa uma roupa mais larga pra ter mais movimento, é cultural. ‘Ah, vai falar gíria’, a gente fala assim, galera que tá rimando fala assim, é a forma da nossa identidade, entendeu? E as pessoas não entendem isso, então eu acho que isso vai mudar por causa dessas sementinhas que nós estamos plantando nas crianças, tá ligado? (Fetter, 2024).

Mano, o Hip Hop pra mim, além de cultura, que é o que todo mundo enxerga, o Hip Hop pra mim é minha vida, é tudo que eu faço, desde a hora que eu acordo até a hora que eu vou dormir. Então, não tem muito como eu explicar isso, é só vivendo, tá ligado? É tendo vivências, comparecendo nos locais que têm eventos, na sua comunidade, isso é o Hip Hop (Green, 2024).

Resumindo, é um estilo de vida mesmo, né, mano? Não é um bagulho que você faz só naquele momento específico. É um bagulho que tu carrega pra vida, é a forma do cara se vestir, é o estilo que ele anda, é a forma que ele fala, é a postura. [...]. É tão natural quanto respirar, tá ligado? Então assim, o Hip Hop é isso, mano! Hip Hop é a nossa vida, é a nossa união, é quem a gente é, faz parte do que nós somos, tá ligado? E é o que nos construiu e que vem nos lapidando. É o que nos conecta também, com tudo, com a ancestralidade, né mano? Porque a partir do momento que você começa a estudar o Hip Hop, você começa a estudar um bagulho ancestral, então, por exemplo, você vai ver o *Graffiti*, você vai estudar a ancestralidade dele, você vai chegar em pinturas rupestres, cravadas nas pedras, tá ali os primeiros *Graffiti*, tá ligado? Você vai estudar o *Breaking*, você vai ver que lá nas antigas os pioneiros eram professores de *Kung Fu*, e eles executavam, eles eram mestres também, executavam passos de *Kung Fu* dentro da dança. Outros caras que eram da capoeira e pegavam algumas referências dos caras lá da África ou das danças mesmo do Brasil, estudavam o frevo, ou os caras lá da Rússia, mano, então é assim (Breaker Setyh, 2024).

Eu vejo o Hip Hop como uma ferramenta cara, uma ferramenta pra buscar uma ascensão, [...] de buscar nossos direitos, né? Ter espaço, ser visto, ser visualizado, ser lembrado, poder exercer nossas atividades sem preconceito, sem ser barrado. Então assim, o Hip Hop é essa ferramenta que a gente consegue derrubar os padrões, bater de frente com o sistema e mostrar que nós temos vez, tá ligado? Tamo aí! Tamo vivo! Tamo vivendo! A gente faz arte! (Sintoniza Sounds, 2024).

Cara, o Hip Hop como movimento, me manteve vivo até agora. Pelas oportunidades geradas, pela quantidade de pessoas que se apresentaram na minha caminhada, e principalmente por me reconhecer como Isaac. Foi o que o Hip Hop fez comigo. Eu não gostava do que eu era antes, por conta de todos esses marcadores que a gente falou, todos esses recortes, toda essa carga. E hoje eu adoro quem eu sou por conta de me reconhecer. Não é pelo que eu conquistei, é porque eu sei quem eu sou agora. Eu sei como é importante a gente se reconhecer e admirar as nossas próprias qualidades sem filtro, saca? Sem filtro. É dedo torto, nariz torto, pele escura, cabelo crespo, do jeito que a gente é mano, porque é do jeito que é que a gente é importante, tá ligado? A gente não precisa dançar, pintar, fazer um teatro, a não ser que for pra um espetáculo, mas na vida real mano, acho que o Hip Hop me deu identidade, me fez pertencer a algo, e isso foi muito importante. [...]. Eu vou falar que o Hip Hop é energia e poder [...] (Isaac, 2024).

Esse Hip Hop vivido é crucial na construção da identidade dos artistas e de todos que se identificam com o movimento. Por meio dos elementos do Hip Hop, os sujeitos se manifestam e se encontram no movimento, projetando suas vivências e sentimentos particulares nas produções artísticas; por meio das gírias, das roupas, da participação nas ações coletivas e o

compartilhamento de um ideário mais ou menos semelhante, esses sujeitos constroem um pertencimento ao Hip Hop. Nessas bases, o movimento inspira, projeta e se reproduz enquanto manifestação artística e cultural.

E o bom também que na dança você coloca o seu pessoal dentro dela, cara. Se você é uma pessoa mais séria, você consegue enfatizar isso na dança, se você é uma pessoa mais carismática, você coloca isso na dança. Isso só agrega! É quando você consegue encontrar sua identidade dentro da dança. Porque todo mundo é diferente, não existe um que seja igual, igual, igual. Por mais que nós começamos juntos, cada um tem uma identidade totalmente diferente dançando, mas com a mesma energia, entendeu? Então, a pessoa que ele é fora, ela coloca dentro da dança, a pessoa que eu sou fora da dança, eu coloco ela na hora que eu to dançando, então você se sente muito confortável. Aí você não quer deixar isso de lado. 'Não, é uma coisa que me faz bem, eu to confortável, não tem como parar de fazer isso'. Então, só agraga! (Negão TBz, 2024).

E o massa é isso, né? O *Breaking* trabalha até a nossa alma, o nosso espírito, não é só a condição do corpo, não é só o corpo físico, tá ligado? Você dança com a alma, mano! Você dança com o espírito! A hora que você se sente ali junto daquele todo, você se conecta, né? Você se conecta com a natureza, você se conecta com a música, você se conecta com a galera, com o todo. E quando dava aula era bem essas fitas [...]. Então assim, é uns bagulhos que você vai vendo que é aquilo. É estilo de vida. Não é só a dança, porque começa com a dança, mas aquilo abrange toda a tua vida, cara. Aquilo trabalha com toda a sua estrutura, com a sua mente, porque você se desafia, tá ligado? Tem que se desafiar. Se você é uma pessoa mais tímida, lá na aula você tem que contar até dez, alto, você tem que abrir a boca. 'Ah, você é mais tímido, cara? Você tem vergonha? Você tem medo, cara?' Mas agora é o momento da aula da competição. Você vai ter que competir contra o outro. Então você vai ter que dançar. Então assim, olha só, ele trabalha vários e vários aspectos da vida. E mexe com o nosso emocional, né, Negão TBz? Não tem como! A gente já tentou separar, mas não tem como (*Breaker Setyh*, 2024).

Eu acho que muitas vezes tem criança que se espelha no MC que ela tá vendo, tá ligado? Então, as vezes, é um espelho, né, mano? Sei lá, um jeito dele sair de alguma coisa errada. Às vezes até um moleque que tá ali, pode ser que o cara não tenha uma vida boa, não tenha uma vida legal, mas quando o cara chega ali e se expressa com um som, o cara sai de muita depressão, muita coisa ruim, né? [...]. Sei lá, igual eu falei, me libertou de muitas coisas mano, sem pá. Meu estilo também, querendo não, tipo, você sair do padrão da sociedade também, isso é um tapa na cara né mano, como que pode? Você não se iguala a qualquer um mano, você vai querer ser diferente, tá ligado? Independentemente de ser julgado. Até minhas tatuagens falam nisso, né? (Tmc, 2024).

Dessa maneira, é possível compreender que na luta por direitos do movimento, a construção da identidade Hip Hop é uma pauta tão importante quanto a ocupação dos espaços e instrumentos públicos. Na realidade, as duas se complementam, uma vez que essa identidade Hip Hop é formada justamente nas vivências das ações e manifestações do movimento, sejam batalhas, festas, aulas, oficinas ou mesmo um ensaio em que se compartilham sentimentos e experiências coletivas e individuais de maneira artística.

#### 4.2 “REVOLTA COM O GOVERNO, NÃO COMIGO, Ó AS CONVERSAS”: MANIFESTAÇÕES DE PRECONCEITO

Enquanto movimento de luta e resistência de populações diáspóricas e marginalizadas, o Hip Hop pagou “o preço que se paga pela ousadia de querer transformar, ainda que modicamente, a realidade social” (Borón, 2010, p. 88), enfrentando a repressão policial, a criminalização de suas práticas culturais e a discriminação dos artistas que se identificam com o movimento.

Gomes (2019, p. 8) aponta que a primeira grande expressão do Hip Hop nacional se deu na Estação de Metrô São Bento, em São Paulo, e que foi devido à forte repressão policial, “em comum acordo com a vizinhança que criminalizava a aglomeração de jovens periféricos negros”, que se deu a dispersão dos encontros na Estação. Duriguetto (2009) afirma que a lógica da repressão é uma das formas pela qual se consolidou a intervenção estatal frente às demandas das populações marginalizadas.

A prática do *Graffiti*, elemento do Hip Hop, foi tratada como crime pela legislação brasileira até 2011, quando houve a publicação da Lei 12.408 que alterou o art. 65 da Lei 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, descriminalizando a grafite e dissociando-a da pichação, que permanece como prática ilícita (Brasil, 2011). Freire e Sierra (2020, p. 126) alertam que o direito penal pode ser

[...] um instrumento de controle sobre a classe trabalhadora, cujas mudanças decorrem da relação entre mercado, força de trabalho e punição. Desse modo, a pena seria mais ou menos rigorosa não pela intensidade com que fere a consciência coletiva, mas em resposta à necessidade do mercado de trabalho de dispor da força de trabalho.

O proibicionismo como política discriminatória e repressiva também foi utilizado contra outras manifestações diáspóricas, como o samba, a capoeira e celebrações religiosas de matriz africana. A reação conservadora e repressiva ao Hip Hop e suas manifestações artísticas esteve presente desde o início do movimento no Brasil, recheada de violência e proibições.

Ainda hoje, repetem-se casos como o da Batalha do Valentina, em 2019, quando policiais do Batalhão de Operações Especiais (BOPE) reprimiram violentamente os participantes do movimento<sup>85</sup>. Recentemente, também repercutiram as declarações do vereador de Curitiba – PR, Eder Borges (PP), que atacou o Hip Hop, ligando o movimento ao crime

---

<sup>85</sup> Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/01/31/hip-hop-paraiabano-sofre-com-repressao-policial-nas-batalhas-nos-bairros>. Acesso em 08/08/2025.

organizado e a discursos de ódio contra pessoas brancas<sup>86</sup>. O discurso ocorreu em meio à sessão da Câmara Municipal de Curitiba que aprovou uma moção de apoio para que o Governo do Paraná reconhecesse o Hip Hop como patrimônio imaterial do estado.

A criminalização das práticas do movimento e o uso das forças de repressão contra os artistas, assim como os discursos de ódio contra o Hip Hop, expressam um preconceito contra o movimento, que muitas vezes é desmerecido enquanto movimento cultural e artístico, sendo atrelado ao crime e ao uso de drogas. Conforme Barroco (2016, p. 7), “o preconceito está presente em diversas práticas de discriminação contra formas de vida e modos de comportamento que não são aceitos em suas diferenças e particularidades”.

O preconceito “é expressão das relações conservadoras da sociabilidade burguesa e de seu individualismo” (Barroco, 2016, p. 5), sendo produto da vida e do pensamento cotidianos,

[...] tendo como espaços de reprodução fundamentais a cultura e a moral dominantes. Por meio da cultura, disseminam preconceitos que expressam o modo dominante de pensar e de se comportar, de valorar os objetos e as relações sociais (BARROCO, 2016, p. 14).

Heller (2000, p. 54) alerta que

[...] as classes dominantes desejam manter a coesão de uma estrutura social que lhes beneficia e mobilizar em seu favor inclusive os homens que representam interesses diversos (e até mesmo, em alguns casos, as classes e camadas antagônicas). Com ajuda dos preconceitos, apela a particularidade individual, que – em função de seu conservadorismo de seu comodismo e de seu conformismo, ou também por causa de interesses imediatos – é de fácil mobilização contra os interesses de sua própria integração e contra a práxis orientadas no sentido do humano-genérico.

A autora aponta ainda que o pensamento cotidiano, no qual surgem os preconceitos, é “um pensamento fixado na experiência, empírico e, ao mesmo tempo, ultrageneralizador” (Heller, 2000, p. 43), que implica determinado comportamento. Também nesse sentido, Barroco (2016) aponta que a

[...] ultrageneralização, somada à unidade entre pensamento e ação e à fixação imediata na aparência da realidade, facilita a construção de estereótipos e analogias incorporados pela tradição e pelos costumes e sua reprodução como verdades inquestionáveis (Barroco, 2016, p. 10).

Esses estereótipos e analogias são exemplos de juízos provisórios. Os juízos provisórios são “inevitáveis na dinâmica da vida cotidiana”, uma vez que “todo contato com a realidade põe em movimento nossa experiência de vida, incluindo conhecimentos e julgamentos de valor” (Barroco, 2016, p. 13). Sendo assim, o preconceito reside justamente na “permanência e rigidez

---

<sup>86</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2023/04/28/vereador-de-curitiba-e-criticado-apos-dizer-que-hip-hop-tem-ligacao-com-o-crime-e-e-racista.ghtml>. Acesso em 08/08/2025.

dos juízos provisórios e na negação das mediações que podem confirmá-los ou não” (Barroco, 2016, p. 13).

Qualquer reflexão sobre preconceitos nos diversos contextos brasileiros tem de levar em consideração sua formação enquanto país diaspórico, seu processo colonizador e seu racismo estrutural. Já abordamos neste trabalho alguns aspectos dessa formação do Brasil, cabe-nos agora tratarmos especificamente do racismo estrutural brasileiro. Segundo Almeida (2019, p. 22),

[...] o racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam.

Esse racismo se manifesta tanto no preconceito racial como na discriminação racial<sup>87</sup>. A concepção de um racismo estrutural tem em conta a formação social racista da sociedade brasileira, fundada em sistema econômico escravagista. Nesse sentido, o racismo estrutural é um “processo político e processo histórico” (Almeida, 2019 p. 35). Almeida (2019) destaca que a perspectiva estrutural tem no racismo

[...] uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção. O racismo é parte de um processo social que ocorre “pelas costas dos indivíduos e lhes parece legado pela tradição”. Nesse caso, além de medidas que coibam o racismo individual e institucionalmente, torna-se imperativo refletir sobre mudanças profundas nas relações sociais, políticas e econômicas (Almeida, 2019, p. 33).

A partir dessa leitura do racismo estrutural, é plausível presumir que um movimento que carregue os marcadores atrelados ao Hip Hop vá encontrar certa resistência em setores da sociedade brasileira. Ainda que, recentemente, tenha obtido um maior reconhecimento formal enquanto movimento artístico e cultural, haja vista a promulgação de leis e editais específicos para o Hip Hop. No caso de Toledo-PR, tendo em vista seu processo de colonização segregatício e a formação de uma cultura em certo sentido conservadora, atrelada à “cultura gaúcha” e a um enaltecimento da herança europeia, podemos dizer que o Hip Hop é um estranho no ninho.

---

<sup>87</sup> Conforme Almeida (2019, p. 22-23): O preconceito racial é o juízo baseado em estereótipos acerca de indivíduos que pertençam a um determinado grupo racializado, e que pode ou não resultar em práticas discriminatórias [...]. A discriminação racial, por sua vez, é a atribuição de tratamento diferenciado a membros de grupos racialmente identificados. Portanto, a discriminação tem como requisito fundamental o poder, ou seja, a possibilidade efetiva do uso da força, sem o qual não é possível atribuir vantagens ou desvantagens por conta da raça. Assim, a discriminação pode ser direta ou indireta.

O movimento Hip Hop local é marcado por uma história de luta e resistência contra o preconceito e a repressão policial. A primeira batalha de rimas mapeada, em 2017, citada anteriormente, é simbólica nesse sentido. O evento ficou marcado por uma abordagem policial com revista em todos os presentes e só foi possível realizar a batalha após o MC Lavor, responsável pelo evento, assinar um termo de responsabilização perante os policiais. As batalhas de rimas que se sucederam também passaram por situações parecidas que foram lembradas nas entrevistas do MC TMC e da MC Ak, com diversas batalhas sendo interrompidas por abordagens policiais. Este pesquisador foi testemunha em diversas dessas ocorrências, presenciando ameaças e práticas violentas por parte dos agentes públicos.

A partir da Batalha da Sã Consciência, primeira do município a conseguir uma parceria efetiva com a prefeitura municipal, em 2019, essa repressão policial às batalhas diminuiu. Todavia, já em 2024, durante a realização desta pesquisa, uma batalha que estava sendo realizada no Centro de Artes e Esportes Unificados – CEU das Artes, no bairro do Santa Clara IV, uma quebrada de Toledo-PR, foi interrompida de forma abrupta por policiais militares que ordenaram a dispersão do evento, sob ameaças de uso da força e sem qualquer diálogo a respeito do caráter do evento ou questionamentos sobre a liberação de uso do equipamento. Depois dessa, ocorreram várias outras abordagens em eventos do movimento, mas sem registros de dispersões forçadas ou outras ações de boicote por parte das forças policiais.

A resistência frente à opressão policial também marca a história dos grupos de danças do Hip Hop em Toledo-PR. Todos os entrevistados relataram ter tido eventos ou mesmo ensaios que foram interrompidos sem qualquer ordem legal e muitas vezes debaixo de ameaças. Em entrevista, fazendo-se expressamente a pergunta “Vocês tiveram problema com a polícia aqui em Toledo?”, obtivemos as seguintes afirmações:

Já, cara! Vixe, Maria! (Negão TBz, 2024).

Não dá nem pra contar as vezes, né? São inúmeras. Já fomos expulsos de lugar público com chute no cu e soco na orelha, tipo assim (*Breaker Setyh*, 2024).

Do teatro (Negão TBz, 2024).

Teatro, Centro da Juventude... (*Breaker Setyh*, 2024).

No Centro da Juventude, nossa, eles queriam levar nossas coisas no camburão (Negão TBz, 2024).

Já cederam horários nossos, que a gente tinha reservado, cederam pra outras pessoas e expulsaram a gente do lugar. Polícia no meio do bagulho de treino, trombar nós e mandar vazar embora, sendo que o próprio prefeito tinha liberado o espaço pra nós. Tinha aval do prefeito e tudo, tá ligado? Sair do treino e a polícia parar, falar que tava treinando e chamarem nois de vagabundos, sem futuro (*Breaker Setyh*, 2024).

O tempo de atividade dos grupos e a resistência dos artistas, de certa maneira, têm ajudado a driblar o sistema de preconceitos e a repressão policial contra o movimento. Os *B-Boys* do *ToleBreaker'Z* relatam que os casos de batidas policiais nos encontros do grupo diminuíram nos últimos anos, tanto pelo reconhecimento que os dançarinos conquistaram nos doze anos de história do grupo quanto pelo fato de hoje haverem menos reuniões e ensaios, e que quando ocorrem esses encontros o próprio grupo prefere pagar um lugar privado que permita um melhor exercício de sua arte.

A criminalização de práticas do movimento e a repressão policial são duas das formas de discriminação e manifestação de preconceitos contra o Hip Hop. A própria burocracia para acessar os espaços e instrumentos públicos, explorada na sessão anterior, apontada como meio de desmobilização das lutas sociais, também reflete esse sistema de preconceitos. Contudo, outras formas de preconceito e discriminação também se apresentam na caminhada dos artistas de Toledo-PR.

Tomemos como exemplo novamente a Batalha do Lago. O entrevistado TMC relata um caso curioso acontecido em uma das edições da BDL, em 2024. Na ocasião, uma viatura da Guarda Municipal encostou próximo ao evento, os agentes desceram e ficaram por algum tempo assistindo às batalhas. Houve uma conversa com parte da organização que apresentou uma liberação para uso do espaço, e em seguida os agentes se retiraram. O caso, no entanto, repercutiu de maneira diferente nas redes sociais, sendo assunto em páginas de denúncias e fofocas no *Instagram* e no *Facebook*. A versão repercutida nas redes sociais dava conta de que os policiais interromperam a batalha devido a denúncias. Essa “falsa” ação dos policiais foi apoiada por diversos usuários e membros dessas páginas.

Ao tratar das dificuldades enfrentadas pelo movimento de batalhas, o MC TMC destacou justamente a luta contra o preconceito:

Querendo ou não, eles julgam bastante, cara, julgam bastante. Mas eles, tipo, hoje eles já, como que eu vou dizer? Eles olham, mas têm que aceitar, tá ligado? Mesmo, tipo, querendo ou não, eles julgando, entendendo, sabendo que o movimento é, como eu vou explicar para você, cara? Agora, a palavra, tipo, tem uma discriminação sobre o negócio, sobre o rap, né? Então, querendo ou não, tipo, cola criança, aparece criança, a gente tenta cuidar sobre o que acontece ali. Mas, independente, eles olham com um olhar diferente, sabe? (Tmc, 2024).

Algumas “coincidências” também reforçam o alcance desse preconceito em forma de repressão. Um exemplo disso foi o corte de pontos de energia utilizados pelas batalhas no Parque Diva Paim. O caso aconteceu neste ano, já sob organização do Coletivo 045. Foi marcada uma edição da Batalha do Lago em frente ao Horto Municipal, sendo realizado um

requerimento de utilização do espaço via protocolo à prefeitura municipal, que foi negado sob a justificativa de haver outro evento marcado no local para a mesma data. No entanto, o evento citado aconteceu em outro espaço do Lago Municipal, sendo encerrado uma hora antes do início previsto da Batalha. Ao chegarem no local onde seriam realizadas as batalhas, os membros do Coletivo se deparam com os pontos de energia desabilitados, ficando sem acesso à energia. A Batalha aconteceu mesmo assim, utilizando o painel de energia que também havia sido utilizado pelo outro evento agendado.

Alguns dias depois, o painel de energia do Palco foi lacrado pela Guarda Municipal, com direito a vídeo divulgado nas redes sociais em que o chefe da GM justificou a ação como uma forma de combate ao uso da energia por moradores de rua. Essa ação, além de revelar o trato inibitivo do poder público municipal para com as populações em situação de rua, também afetou diretamente o movimento de batalhas de rimas, em especial a BDL, que já ocupava o espaço há mais de um ano.

Os “gritos”<sup>88</sup> das batalhas já foram alvos de diversas denúncias e ataques em redes sociais. As expressões “mata ele”, “vai morrer ou vai matar” ou simplesmente o uso do termo “sangue” como forma de canto, assustam a população que desconhece o movimento. Ainda que essas palavras sejam ressignificadas pela história e pelos valores do Hip Hop, são muitas vezes usadas como justificativa para desmerecimento das ações do movimento, assim como o uso de gírias e ‘roupas largas’ é por vezes apontado como algo depreciativo. A entrevistada Fernanda Fetter reforça como isso é uma manifestação do preconceito e do conservadorismo ainda presente na sociedade toledense:

As pessoas aqui são muito conservadoras, têm muito preconceito, então acaba que a gente tem que desmistificar toda essa parada ainda. Tem gente que fala, tipo, vai ter uma apresentação de Hip Hop no teatro, ‘ah, eu não vou lá ver os drogados’. Escutei essa semana alguém falando que responderam ela dessa forma, tipo ‘ah, os caras são drogados, são...’ sei lá, tem vários termos pejorativos que a galera associa, tem muita questão do racismo também. Então a gente tá lutando para que as pessoas não sofram mais essas coisas aqui, sabe? Pra que elas tenham espaço, tenham voz [...]. Mas a galera não entende por que é que nois fala merda, não é verdade? Os caras ficam em choque, mas todo mundo fala um palavrão durante o dia mano, sei lá, a galera é meio hipócrita na real, e não consegue entender a *vibe*. Por isso que eu falo, quem não é do movimento não entende por que a Kyara<sup>89</sup> se veste desse jeito. Quem não é do movimento não entende por que o cara tá rimando daquele jeito, ou por que eu me porto desse jeito, por que eu falo gíria. Cara, as pessoas se incomodam muito comigo usar boné, tá ligado? E eu não vou parar de ser assim. Se eu chegar em um lugar para trabalhar e a pessoa me tratar mal por isso, eu sei que ela me tratou mal, tá tudo bem,

---

<sup>88</sup> Versos puxados no início das batalhas, antes de os competidores começarem a rimar. Geralmente envolvem uma dinâmica de resposta entre quem puxa o grito e o público que responde.

<sup>89</sup> Artista da 5<sup>a</sup> *Essência Fetter Company*, filha da entrevistada Fernanda Fetter. Esteve presente durante a entrevista da mãe.

só que se isso for recorrente, eu prefiro me retirar, entendeu? Eu tenho a noção do meu lugar, do meu posicionamento, mas as pessoas têm preconceito. Mano, se tem preconceito comigo que uso um boné, é igual o Matheus fala, ‘você tira o boné, mas e o meu cabelo?’. E esse preconceito é diário, aonde a gente vai, é diário, de todos os níveis (Fetter, 2024).

Fetter revelou ter sofrido várias formas de preconceito no processo de formação da 5<sup>a</sup> *Essência Fetter Company*, enfrentando estígmas e estereótipos tanto por ser mulher quanto por ser do Hip Hop. A artista apontou o preconceito como principal obstáculo a ser superado pelo movimento local:

Em Toledo, sim! Tem região que não. Por exemplo, eu tentei fazer um trabalho com idosos, não foi a primeira vez em Toledo, e eu não consegui. Eu fui para Cambé esses dias e lá tem um grupo de idosos, de Hip Hop, Curitiba tem grupo de idosos. Idosos dançando Hip Hop e curtindo, tirando onda, mas por quê? Porque são pessoas que vivenciaram aquilo. As pessoas daqui tiveram outras vivências, é o baile, é o negócio, então eles realmente olham pra gente que esse olhar totalmente negativo, entendeu? Tem a questão da mulher também, a dança é sensual, a dança é isso. Então assim, eu tive dois julgamentos muito excessivos na minha carreira: a dança feminina, sensual, tudo mais, e eu consigo ser o contrário disso também, com o Hip Hop: usar calça larga, usar um boné e bandana, e são duas figuras que incomodam muito, as duas versões, é um tapa na cara da sociedade! [...]. É o jeito de falar, de vestir, o jeito de andar, de dançar, é o jeito de tudo. Então a galera acha que isso não é pra ser consumido aqui, só que tá tão forte que se eles pararem pra analisar, ‘pô, sua filha tá querendo fazer aula’, ou sua filha já tá fazendo aula comigo e você nem sabe, que é o que muito tá acontecendo, porque a gente tá com muita demanda, é muito público atendido (Fetter, 2024).

O ‘Mateus’ citado por Fetter é o *B-Boy* Green, artista e companheiro da dançarina. Em entrevista para esta pesquisa, ao tratar das lutas do movimento Hip Hop em Toledo-PR, o *B-Boy* apontou que:

A luta do Hip Hop em Toledo é a quebra do estereótipo, quebra do paradigma, do preconceito, são nossas lutas diárias aí, provando todo dia que não somos marginais, não somos vagabundos, e somos cidadãos, igual a todo mundo. Cara, é complexo falar disso, cada pessoa tem sua luta diária, né? Então, a minha é isso, provar todo dia a minha capacidade e trazer o máximo de pessoas possíveis pra essa luta (Green, 2024).

Esse relato de um jovem negro oriundo de uma família trabalhadora e periférica, exemplifica nossa constatação do preconceito como a principal barreira para o desenvolvimento dos artistas e dos eventos locais. Os *B-Boys* *Breaker* Setyh e Negão TBz, artistas negros, também relataram sobre esse preconceito, apontando ainda uma acentuação desse em relação ao *Breaking*:

[...] até hoje ainda tem um certo preconceito com a galera do *Breaking*. Que são os vândalos em si, né, cara? Os marginais, né? [...]. Então, eu vejo que qualquer coisa alternativa, que foge um pouco do padrão da sociedade daqui, já é um pouco mais descartada, já não é tão valorizada como deveria ser, como algo mais clássico, algo mais contemporâneo (*Breaker* Setyh, 2024).

É o valor que o pessoal coloca. Coisa clássica, ele vê como algo bonitão, legal, aí coloca um *B-Boy* lá, já julgam pela aparência dele. Já chega e ‘esse cara que vai dar aula? Com roupa larga, com um cabelo diferente? ’ O pai às vezes fica com receio do

filho, ‘não, calma aí, não vai fazer a aula dele! Vamo naquele outro professor ali, que é contemporâneo...’, que está um pouco mais conceituado na visão do pai, que acha que é uma forma mais bonita no caso (Negão TBz, 2024).

A origem desse preconceito, conforme relato dos *B-Boys*, remete ao processo de colonização e formação do Brasil e especificamente do município de Toledo-PR. As falas demonstram o conhecimento crítico dos artistas em relação a essa formação, e apontam para uma barreira cultural e racista que por vezes se atenua, a depender dos sujeitos e da notoriedade da sua arte, mas que se mantém estrutural. Pela riqueza dos relatos, transcrevo o seguinte trecho da entrevista:

A região aqui já traz isso demais, né? As festas locais daqui, as coisas, muito colonizado, né? Muita gente da Alemanha, né? Muita comunidade da Alemanha (Negão TBz, 2024).

Alemão, italiano, né? (*Breaker Setyh*, 2024).

Ainda mais eu e o Júlio, por ser preto ainda, aqui na região, rapaz do céu! (NEGÃO TBZ, 2024).

Os caras já olham diferente, mano (*Breaker Setyh*, 2024).

Cara, depende muito do local que a gente vai, que a gente pisa aqui na cidade, a gente é muito bem-vindo no lugar. Se é algum lugar que é uma galera muito mais velha já, que não faz noção de quem é a gente, já olha tipo, meio de segundinha já (Negão TBz, 2024).

Entrevistador: Uma visão racista?

Aqui tem muito! Tem muito! (Negão TBz, 2024).

Vixi, nos tramos, mano. Quantas vezes nos tramos, passamos por cada merda já, tá ligado? Vichi, inúmeras (*Breaker Setyh*, 2024).

Hoje, eu acho que, por ser a gente, às vezes, no lugar as pessoas respeitam. É de boa, o cara é de boa, mas se não fosse nós, se chega aqui um cara desconhecido.... Porque querendo ou não a gente criou uma fama na cidade. Chega num lugar assim, pô, reconhece demais, tudo, mas se fosse um pretinho diferente que ninguém sabe quem é, vai chegar ele, vão ficar olhando de segunda pra ele, cara, e isso aí não é da hora. É da hora que pra gente, reconhecimento, porra, muito show, maravilhoso. E se vem um outro preto de fora, tá ligado? Cola no mesmo ambiente que tá a gente, o pessoal já vai olhar de segunda pra ele. E vai olhar, porque eu sei que até hoje vai, até hoje é foda, sempre é assim. Os comentários, é de doer o coração (Negão TBz, 2024).

Então, às vezes não é que quebrou aquela barreira. Às vezes a pessoa só admirou algo de você, tá ligado? Tipo assim, ‘te respeito porque você dança, você é foda’, não é pela sua pessoa (*Breaker Setyh*, 2024).

Poderia falar ‘não, diminuiu mano, quando eu chego em algum lugar assim a pessoa é de boa’, mas não é, mano! (Negão TBz, 2024).

Essas “exceções” em que o preconceito é atenuado, ou, em outras palavras, suas manifestações são menos diretas e incisivas, também foram percebidas na trajetória do grafiteiro Isaac. O artista, nascido no bairro Boa Esperança, uma quebrada de Toledo-PR, e que trabalhava de boia-fria na juventude, ganhou notoriedade e reconhecimento oficial na cidade. Isaac relatou ter sido “bem recebido” por representantes do poder público em seu processo de

profissionalização como artista, mas antes disso, também foi vítima de diversas formas de preconceito, entre eles, o racismo.

Assim, o fato de ser bem recebido pra abrir essa MEI foi em um momento de muita visibilidade, onde os holofotes se voltaram pra mim. E sem procurar, foi uma coisa que aconteceu. Mas antes disso se voltar pra mim, as dificuldades eram as mesmas, porque não só não entendia como eu achava que isso não me pertencia. Porque já passava tanta humilhação, tantas coisas, como eu falei pra você, se falasse que morava na Boa Esperança, você já era discriminado na hora. Aí olhava um moleque magrelo, preto, calçudo, skatista, grafiteiro que mora na Boa Esperança, eu tinha todos os marcadores, né? Todos! Eu lembro da minha mãe falar assim: ‘Quando você for procurar empregos, você tem que ir com a roupa certa, pentear o cabelo’, porque a gente nem penteava o cabelo, nem ligava pra cabelo, mano, eu só queria ir pra rua. Era uma coisa muito louca entender a carga de estigma que tinha. Então, ser bem recebido tem a ver também com esses holofotes que foram virados pra mim, porque na hora que a ministra da cultura do Brasil chegou em Toledo, ninguém sabia quem era o Isaac, tanto é que ninguém sabia que eu também não me importava, eu era invisível, completamente invisível, como todo mundo do Hip Hop. [...]. E eu comecei a ser bem recebido, mas por conta disso. Mas em vários momentos, mesmo após isso, eu senti essa questão do estigma, ora por conta da cor da pele, ora por conta do estilo, ora por conta de não ser o que eles esperam de uma pessoa que está sendo cogitada como artista, entendeu? Até na própria UNIOESTE. Em vários momentos eu entrei ali e senti muito isso, mesmo sendo um espaço que deveria meio que empatar o jogo, não ter tanta essa carga, ou se tiver, ela ser bem resolvida. Tanto é que eu recuo depois disso, eu fico pra mim mesmo e no meu trabalho, eu começo a limitar a minha participação em alguns grupos, justamente porque o preconceito é velado, mas ele é sentido, e ele dói pra caramba. E pro movimento Hip Hop, como a Fer sabe, o Thiagão nem se fala, né? Sabe também! A maioria de nós ali, dos meninos, carrega até hoje, independente da projeção, carrega junto (Isaac, 2024).

O caso do artista, assim como dos *B-Boys* citados anteriormente, representa exceções. Ainda que não estejam livres do preconceito, nem deixem de ser afetados pelo racismo estrutural, eles conseguem, em determinadas circunstâncias, contornar a barreira cultural que se impõe contra o movimento. Isaac, enquanto artista negro, tem consciência desse papel de exceção, e também apontou a luta contra o preconceito como a principal luta do movimento, ressaltando um avanço do Hip Hop local nesse embate:

Em Toledo, eu acredito que a gente evoluiu, que a gente conseguiu romper um pouco esse preconceito, essa carga. Ela existe, mas ela tá de um jeito assim que as pessoas já conseguem olhar, identificar e ver oportunidades, em vez de só maldades e coisadas que podem vir. Então a gente tá caminhando, tá dando os passos. Em uma escala de zero a dez, eu acredito que a gente tá no quatro. [...]. (A luta) continua sendo por visibilidade e protagonismo, diminuição do preconceito, rompimento do estigma, por oportunidade, valorização da vida e todas essas pautas aí que a gente sabe que impedem muitos jovens de acessar muitas coisas e muitas oportunidades de aflorar o talento que ele já tem, e não é explorado. [...]. Eu acho que, em primeiro lugar é o preconceito, né? O primeiro é o preconceito! Acho que vai ser unânime isso, porque, infelizmente, ele tá no olhar de muitos ainda, até mesmo do próprio movimento, quando vê um amigo acessando algumas coisas que ele ainda não acessou, ou por conta da cor da pele do amigo, ele fala ‘pô, era mais justo pra mim e não pra ele’. Porque é um pensamento automático da gente. Então, o preconceito talvez seja a principal barreira, porque ele vai fazer um recorte ali, geral, de vários temas, da cor da pele ao lugar que o cara tá vindo, várias coisas. [...]. Chega um mano que está com as bandanas da XXL, bonezão, calçona, ele já é barrado, os caras não deixam nem ele

falar, e se fala ainda é zoado por causa da gíria, tá ligado? Então é esse diálogo. E esse preconceito precisa ser vencido pra a gente falar de outras coisas (Isaac, 2024).

O DJ Sintoniza Sounds, representante do elemento nesta pesquisa, também apontou o preconceito como a principal dificuldade do movimento Hip Hop na cidade, citando inclusive a Batalha do Lago como exemplo e reforçando a importância da resistência e combate frente às diversas manifestações desse preconceito.

A galera tá lutando por espaço, né cara? Por uma descriminalização dos elementos, pra que não seja visto como algo negativo. Por exemplo, a galera da Batalha do Lago sofreu bastante preconceito por parte da sociedade por causa das ideias que eles expressam em algumas rimas, entendeu? Pô, a molecada tá se expressando, tá ligado? Se tá acontecendo alguma coisa errada, tem que ser dito, e a luta da molecada é isso aí. É ter espaço, ser visto, ser lembrado, ser reconhecido, buscar uma qualidade de vida melhor e fazer o que ama, né velho? Eu acho que é o principal ponto é isso aí, fazer o que você gosta! Fazer o que você ama fazer, sem sofrer nenhum barramento com isso do poder público, da guarda, da polícia, da própria sociedade. [...]. Eu acho que tá nesse processo, né, cara? Eu acho que ainda é a principal, apesar da galera mostrar nas atividades, mostrar nas ideias, mostrar que não é assim, ainda há um certo preconceito. E é um pouco o sistema político que a gente tá vivendo né cara? Tá muito aforado essa parada, isso aí reflete, querendo ou não, reflete. Mas assim, os trabalhos estão sendo feitos pra buscar essa desmistificação de que o negócio é criminal, que é algo ruim né? Não é! Bem pelo contrário (Sintoniza Sounds, 2024).

Durante a entrevistas, o DJ também reforçou como esse preconceito é marca Da população toledana, relatando as dificuldades em manter o Viela's Bar, um espaço voltado a culturas periféricas no centro da cidade:

Então assim, a gente busca dar espaço pra galera, porém a gente tá numa área central da cidade e sofre um certo barramento dos vizinhos. Muitas vezes, quando a gente faz esse tipo de evento, eles ligam para a polícia e tal, isso inibe um pouco as nossas atividades, mas nem por isso a gente deixa de fazer com uma certa frequência (Sintoniza Sounds, 2024).

A relação com a polícia, no caso do Viela, tem se dado de forma mais tranquila, segundo o entrevistado. Ainda que uma dessas denúncias tenha resultado em uma ação na qual o artista foi condenado a pagar uma indenização. Segundo o DJ, as abordagens policiais no estabelecimento geralmente resumiam-se a uma conversa, em tom mais amistoso por ele ser visto como “empreendedor”.

Em tempos de avanços dos neoconservadores e ultraliberais, se faz necessário ressaltar a importância do combate aos preconceitos, da luta antirracista e da quebra de estereótipos discriminatórios e depreciativos. Barroco (2016, p. 20) afirma que “o sistema de preconceitos exerce uma função social de controle e dominação”, por isso,

[...] não é possível romper radicalmente com o sistema social de preconceitos nesta sociedade, pois, para isso, seria preciso superar a separação existente entre os indivíduos e o humano-genérico, a existência de classes sociais e de interesses de dominação de classe, ou seja, superar a sociedade burguesa em sua totalidade (Barroso, 2016, p. 20).

Ainda assim, a autora reforça a necessidade de combate a esse sistema.

Mas mesmo nessa sociedade, é possível combater o preconceito, individual e coletivamente. Para isso, é preciso entender que a vida cotidiana comporta momentos de “suspensão” temporárias, que permitem ao indivíduo sair de sua singularidade, motivado por exigências de caráter humano-genérico, que ampliam a sua consciência do “nós”, enriquecendo o indivíduo de valores, motivações e exigências voltadas ao coletivo, à sociedade, à humanidade. Essa possibilidade, dada por atividades sociais práticas e teóricas, propicia que o indivíduo retorne à dinâmica da vida cotidiana enriquecido. As mesmas tarefas e atividades cotidianas podem ser realizadas de modo diferente, especialmente em relação ao acúmulo crítico dado pela reflexão teórica que transforma o modo de pensar do indivíduo, amplia sua consciência e sua crítica à dinâmica da cotidianidade (Barroso, 2016, p. 20-21).

Os sujeitos dessa pesquisa, ao serem questionados sobre os caminhos de enfrentamento ao preconceito sofrido pelo movimento Hip Hop em Toledo-PR, reforçaram a importância da ocupação dos espaços públicos e a continuidade dos eventos, além da formação de novas gerações de artistas e a aposta na comunicação com crianças e adolescentes.

Cara, eu acho que um exemplo claro, novamente citando, é a Batalha do Lago. O que os pais tão fazendo é revolucionário, de conseguir um alvará, uma liberação pra poder fazer um evento, principalmente num cartão postal da cidade, que é o Lago. Pra galera ter esse contato, para os pais que estiverem ali possam ter esse contato e ver que não é nada de mau, bem pelo contrário, a galera tá se expressando, tá lançando boas ideias e tudo mais. Então, acho que é isso aí, cara. Bater de frente realmente, buscar apoio do poder público, na humildade, sempre com respeito e mostrar o trabalho. Acho que esse é o caminho (Sintonia Sounds, 2024).

Mano, acho que é mostrando a criançada, agora aparece bastante criança ali quando a gente faz no Lago. Aí você vê as crianças assistindo, tipo, os pais ficam sem entender como que pode a criançada gostar, tá ligado? E querendo não, igual a rapaziada fala, julga aqui, o negócio de grito de sangue, mas até as crianças gritam e animam, tá ligado? Aí fica sem entender. Mas todo mundo dá risada deles, massa pra caralho (Tmc, 2024).

Porque o que a galera de lá de cima da cidade grande tá colhendo é o que a galera do passado fez. Então, talvez nós sejamos hoje a galera do passado que vai abrir muitas portas pros novos, tá ligado? Pra nova geração que tá vindo, que tá numa pegada boa assim, muito foda. É o irmão do Negão TBz, né mano? O Dudão. A gente tem investido nele, ele por conta própria. Às vezes a galera fala ‘cara, mas o que que vocês fazem com ele que ele tá ficando tão bom?’, tipo assim, não é isso, como eu falei, o bagulho é individual. Ele tem a base, ele tem a informação, mas ele tem todo o esforço dele. Às vezes você vai lá, ele tá treinando em casa, ele tá fazendo os bagulho dele na casa dele, então vai além daquilo, tá ligado? (Breaker Setyh, 2024).

Planta semente! Planta semente, ensina as crianças! Eu comecei com foco nas crianças, com um projeto dentro da escola, quando ela (Kyara) era pequenininha. E aí eu tenho ela, que tá desde esse projeto, na verdade ela já dança desde pequenininha, e o Olyver que tá há 7 anos, por exemplo. O Olyver cresceu dentro do grupo, hoje ele já fez 16, e com essa idade, tendo a mesma realidade de todos ali, que é tudo meio na mesma ideia, mora no bairro, mora na quebrada, não é elitizada a galera, ele foi pro México, pra Cancún, dançar. Foi para Cancún dançar! Então eu plantei uma sementinha com 6 anos, e ela tá colhendo os frutos dela, tá ligado? Não são meus, mas os próprios frutos. Por quê? Porque teve apoio da mãe. Quantas outras pessoas saíram do grupo, tentaram difamar o grupo, porque às vezes não gostavam do jeito que eu era, ou o que eu falava, ou que naquele período não curtiu, tá ligado? E a sementinha cresceu. O grupo cresceu. E as pessoas não estavam preparadas para o que eu tava tentando desenvolver naquela época, mas a gente focou nas crianças. Tanto é

que o grupo sempre renova, mas esses estão há 6 anos. A gente tem o grupo adulto hoje, pessoas que nem o Mateus, que tá há muito mais tempo, a Jaque, a Jô, os professores. Então, a minha ideia era profissionalizar (Fetter, 2024).

A preocupação com as novas gerações, de certa maneira, também fez parte da resposta do *B-Boy* Green sobre como combater o preconceito. O artista apostava na transmissão do conhecimento:

Conhecimento, né mano? Estuda muito, se unir, união! Por mais difícil que seja o meio político ali, os processos de editais, processos licitatórios, tudo que for possível a gente entrar pra aprender e disseminar esse conhecimento, eu acho que é o caminho. Não dá pra gente ficar só no nosso bairro esperando as coisas virem, a gente tem que ir pra cima e é o que a gente precisa fazer, ir pra cima, atrás da nossa luta (Green, 2024).

Outro fator crucial nesse processo de luta e combate ao preconceito foi citado na maioria das entrevistas: a união dos elementos. A respeito disso, o grafiteiro Isaac afirmou que essa união do movimento local foi muito incentivada pela entrevistada Fernanda Fetter. Segundo ele:

Ela é a pessoa que eu entendo que mais procurou criar agendas e momentos pra que acontecesse isso, nos espetáculos dela, nas participações. Então eu sempre falo isso pra ela: ‘você é muito forte! Porque você sempre procurou isso’. É uma coisa dela. Eu tentei fazer também, dentro dos eventos de *Graffiti*, das participações, mas sempre foi muito difícil ter o DJ ali presente, nem sempre bate com a agenda dos outros elementos, porque no *Graffiti*, por exemplo, nem todo mundo vive da arte, então, a maioria das pessoas tão no mercado de trabalho tradicional, cumprindo horário e tal. Quando você sai do seu tempo, você não aguenta mais fazer outra coisa, você não quer fazer. Então, a nossa dificuldade é que a maioria dos nossos integrantes tá no mercado de trabalho fazendo outras funções. E fazer esse movimento pra que gere essa união, essa unidade, demanda tempo de conversa, de diálogo e que as lideranças de cada um dos elementos entendam como é importante a gente se juntar, como é importante a gente tá junto, nem que seja numa agenda mensal, ou uma vez, duas vezes por ano, mas como é importante. Eu vejo isso hoje em Toledo nos eventos da Fetter, porque ela sempre tenta trazer todos os elementos pro evento. Ela é a única pessoa em Toledo hoje que faz isso acontecer de fato. E nem sempre ela consegue, por exemplo, o DJ sempre é uma dificuldade, tem que trazer de fora e tal. E aí entra o lance também de oportunidade de acesso. [...] então assim, é preciso que a gente, como liderança, faça a mea-culpa e se junte, porque é assim que acontece o Hip Hop, ele não acontece separado, por mais que cada um crie sua agenda, é legal e tal, mas o Hip Hop precisa tá junto! (Isaac, 2024).

Os *B-Boys* Negão TBz e Setyh apontaram a união como principal caminho no combate ao preconceito com o Hip Hop, destacando que essa união faz parte da essência do movimento e que é daí que vem o poder de transformação do movimento.

*Her infinite power*<sup>90</sup>, é o poder da cultura transformando o seu povo. E aí eu pergunto, será que a nossa cultura tá transformando as pessoas à nossa volta? Quem a gente conhece, quem a gente convive, quem a gente deu um bom dia? Entendeu? A tiazinha do supermercado? Será que a gente tá trazendo transformação pra vida dessas pessoas? E eu não vejo só transformação na dança, mas em diversos aspectos. Será

---

<sup>90</sup> Possível referência à música *Hip Hop Lives* - KRS One.

que essa pessoa está sendo transformada? Será que esse poder coletivo está sendo coletivo? Poder da cultura levando transformação para o povo! (*Breaker Setyh, 2024*).

A relevância da união dos elementos do Hip Hop foi levada em conta na definição do recorte e metodologia desta pesquisa, resultando em uma análise que abrangeu os quatro elementos artísticos do movimento. Essa opção se deu justamente pelo entendimento do pesquisador de que esse é um valor histórico do Hip Hop, um ideal que na realidade de Toledo-PR ainda não se concretizou, o que não significa que não esteja em curso, ou que não esteja gerando poder e transformando seu povo.

#### 4.3 “LAVE O ROSTO NAS ÁGUAS SAGRADAS DA PIA”<sup>91</sup>: O PODER DE TRANSFORMAÇÃO

A força de transformação do Hip Hop pode ser entendida a partir dos próprios relatos dos entrevistados. Por diversas vezes, foi dito que o Hip Hop salvou ou transformou a vida desses sujeitos, impactando tanto no âmbito pessoal quanto profissional, social, artístico e econômico. O processo de construção das identidades e afirmação desses sujeitos que se encontram e se identificam com o Hip Hop é perpassado por esse poder de transformação do movimento, que valoriza e ressignifica marcadores antes pejorativos, quebrando preconceitos e estereótipos.

É o que eu digo, o Hip Hop é importante, o Hip Hop muda a vida! (Negão TBz, 2024).

Eu não conheço um filho de uma égua até hoje que entrou em contato com o Hip Hop e que não teve algum tipo de transformação (*Breaker Setyh, 2024*).

Não tem como! Não tem como, mano! (Negão TBz, 2024).

A pessoa é transformada! O ponto de vista da pessoa muda, a mentalidade da pessoa muda, tá ligado? Então é isso pra mim, mano (Negão TBz, 2024).

Esse impacto transformador pode ser lido de várias dimensões. O poder do movimento de transformar ou de salvar vidas atrela-se tanto à atividade artística em si, enquanto prática de expressão e reflexão dos mais diversos aspectos da vida humana, como enquanto movimento que envolve uma mobilização coletiva e o pertencimento a um grupo com um conjunto de valores sociais, estéticos e artísticos, e que por essa complexidade, interfere na trajetória de vida das pessoas que com ele se envolvem.

Às vezes até um moleque que tá ali, pode ser que o cara não tenha uma vida boa, não tenha uma vida legal, mas quando o cara chega ali e se expressa com um som, o cara sai de muita depressão, muita coisa ruim. né? E é isso aí mano (Tmc, 2024).

---

<sup>91</sup> Referência à música Jesus Chorou (2002), do grupo Racionais MC's.

Assim, é difícil falar, porque eu escuto muitas pessoas falando, mas é o que aconteceu comigo, o Hip Hop salvou minha vida! E é real, porque se não fosse o Hip Hop eu poderia ter tido outro caminho. Eu tive essa prova inclusive hoje, com uma criança, falei ‘cadê seu pai?’, ‘tá trabalhando, ‘cadê sua mãe?’, ‘minha mãe tá presa!’. Aí, tipo, caralho, velho, às vezes a gente faz merda pra caralho e poderia ter tido outra sorte na vida, ou azar no caso. Então eu acho isso muito foda, porque me tirou de vários caminhos, situações e momentos que eu tive que viver para entender o que era o Hip Hop. Eu vejo dessa forma. Deus me colocou onde eu precisava estar nos momentos certos, as vezes tendo que fazer a coisa errada, tá ligado? Pra saber como que funciona aquilo e o porquê daquilo, por que aquilo existe. É uma coisa que eu não falo muito pra pessoas assim, dessa minha trajetória, porque é algo que eu não me orgulho e, tipo assim, prefiro deixar ali, entendeu? Eu vivi, eu experimentei, mas as pessoas não precisam ter esse contato. O Hip Hop pode salvar a vida delas antes. Por isso que eu acho muito importante inserir na vida das crianças, porque às vezes eles não têm perspectiva, não têm um pai, não têm uma mãe, não têm ninguém (Fetter, 2024).

Então agora imagine, que nem eu estava falando pra você, não sabia fazer um Salsa Rock, que é um passo muito simples, não tinha coordenação motora. E hoje em dia tenho bastante coordenação motora. Então assim, eu olho pra trás e fico ‘cara, olha o quanto que isso me ajudou!’. Não me ajuda só na dança, me ajuda em vários aspectos da vida. Então assim, eu vejo que esse desenvolvimento pessoal também é o que nos motiva muito. Cara, eu não tenho equilíbrio, não sei fazer uma parada de mão, do nada tu consegue, vai treinando e consegue uma parada de mão mano, você não vai querer largar isso ali agora, ta ligado? (Breaker Setyh, 2024).

O impacto do Hip Hop também pode inferir uma transformação material e econômica da vida dos envolvidos, como visto no relato pessoal do artista Isaac, citado na sessão anterior deste trabalho. Esse “salvar” pode ainda ser entendido no sentido literal da palavra. O próprio Isaac afirmou que o principal interesse do Hip Hop deve ser justamente salvar vidas:

Cara, o essencial seria a vida! Esse seria o interesse essencial, porque é impressionante o quanto o jovem preto, o jovem pobre, periférico morre com facilidade. Então, se o Hip Hop é uma ferramenta de transformação, o principal interesse é esse, a vida, em primeiro lugar. E aí, após isso, eu acho que a própria política pública, dando oportunidade, dando voz, ela pode transformar muitas vidas através de um movimento como o Hip Hop. Porque não importa se o jovem vai fazer Hip Hop o resto da vida, mas se foi pelo Hip Hop que ele chegou até aquele lugar, teve acesso a outras oportunidades, o Hip Hop fez o papel dele (Isaac, 2024).

Nesse sentido, citemos ainda o relato do *Breaker Setyh* (2024):

Aquilo que eu estava falando pra você, acho que pelo menos a gente poderia ter um *hobby*, mano, se a gente conseguir levar esse hobby para um lado profissional e ganhar dinheiro com isso, maravilhoso, mas se a gente não conseguir, permaneça nele. E a ideia era essa, pra tirar a molecada da rua, da vagabundagem, né? Da sem vergonhice, e trazer para esse nosso lado, né mano? Porque não tem só o *Breaking*, às vezes ele pode entrar com *Breaking*, mas do nada ele se identifica com o *Graffiti*, do nada ele se identifica com o *freestyle*, tá ligado? Então eu vejo isso como apenas uma porta, então não posso engessar. Às vezes, você hoje está como um escritor, e se do nada, daqui a alguns anos, do nada tu mudou a pira e começou mexeu com discotecagem? Você não vai deixar de ser o bagulho, você pode fazer várias funções. Então a pegada sempre foi essa, mano, a ideia sempre foi essa (Breaker Setyh, 2024).

Os relatos dão conta da complexidade e imbricação do movimento Hip Hop com a trajetória de vida e o desenvolvimento dos mais diversos aspectos da sociabilidade desses

sujeitos entrevistados. Também demonstram uma crença genuína no poder de transformação do Hip Hop e a perspectiva de alcançar outras pessoas pelo movimento.

Essa crença é base para diversas iniciativas dos artistas locais. Tanto no que se refere à realização de eventos como nas propostas de aulas, oficinas e projetos sociais que envolvem os elementos do Hip Hop. Como já relatado anteriormente, os *B-Boys* do *ToleBreaker'Z* propuseram nos últimos anos diversos projetos de aulas de *Breaking* na cidade, também foram contratados para realização de oficinas por meio de empresas terceiradas que atuam em serviços públicos do município.

O *B-Boy* Green e sua companheira Fetter também realizam oficinas e aulas gratuitas há vários anos no município, além de terem levado o Hip Hop para dentro das salas de aula, também por meio de contratação. Esse movimento de entrar nas escolas também tem sido feito pelos MCs da cidade, através do projeto Hip Hop Nas Escolas, realizado pelo Coletivo de Batalhas de rimas de Toledo. Nessa mesma linha, citemos outras vez o projeto Acordar, do grafiteiro Isaac, que há mais de dez anos impacta a vida de crianças e adolescentes através da arte.

Essas iniciativas demonstram o compromisso dos artistas entrevistados com o movimento Hip Hop. E talvez a mais expressiva dessas seja justamente a que envolve a união de todos os elementos. Trata-se da Fábrica do Hip Hop, um projeto da Associação de Hip Hop e Fórum de Dança de Toledo-PR – AH2T aprovado no Edital Viva Cultura – 004/2024<sup>92</sup>.

A proposta prevê o aluguel de um local próprio para a Associação, o primeiro espaço da cidade destinado ao Hip Hop. O local já foi alugado e passa por reformas, mas já vem funcionando como sede a Associação e local de treino para o 5<sup>a</sup> *Essência Fetter Company*, além de receber edições das batalhas de rimas do Coletivo 045.

O projeto da Fábrica do Hip Hop prevê a realização de oficinas dos quatro elementos artísticos do Hip Hop e do Conhecimento, o quinto elemento. Cada elemento possui um coordenador de atividades, sendo o artista Isaac responsável pelo *Graffiti*, a Fernanda Fetter na área das danças, o *B-Boy* Green como coordenador das oficinas de DJ, a produtora cultural Mariana Gouveia será responsável pelo Conhecimento e este pesquisador será o coordenador das atividades do elemento MC. Há recursos previstos tanto para remuneração dos

---

<sup>92</sup> Ver: <https://www.cultura.pr.gov.br/PNAB/Pagina/Edital-Viva-Cultura>

coordenadores quanto dos oficineiros. Os valores totais do projeto alcançam a marca dos quatrocentos mil reais.

O espaço da Fábrica vem recebendo pinturas e iluminações novas, além da troca de pisos e das primeiras produções de *Graffity*, contribuindo para a estética Hip Hop do espaço. O projeto tem previsão de doze meses e já foram iniciadas as etapas de planejamento e preparação. A oferta das oficinas será gratuita, com duração prevista para oito meses. A inauguração da fábrica está prevista para o mês de agosto, com início das oficinas em setembro. Os membros da Associação e os respectivos coordenadores já têm se mobilizado para viabilizarem a manutenção do espaço e das atividades para além da previsão do edital.

Por outras vias, a realização dessa pesquisa também é exemplo de uma iniciativa voltada à valorização da união dos elementos e do poder transformador do movimento, sendo ressaltada por vários dos entrevistados como outro marcador histórico para o Hip Hop de Toledo-PR. Tanto pela escolha metodológica de trabalhar com os quatro elementos, quanto pelos efeitos práticos do desenvolvimento deste trabalho, os conhecimentos gerados pelo desvelar da pesquisa.

A troca de saberes decorrente da produção desta pesquisa permitiu uma maior organização das batalhas de rimas locais, além de uma aproximação dos MCs com outros elementos do Hip Hop e um diálogo constante com a AH2T, possibilitando novas parcerias. Esses contatos abriram o “caminho dos editais” para os MCs, resultando na criação do 045 – Coletivo de Batalhas de Rimas de Toledo-PR. Nos seis primeiros meses de 2025, foram realizadas mais de trinta batalhas de rimas em diversos bairros e praças da cidade. Alguns desses eventos foram produzidos em parceria com a Associações de Skate e de Hip Hop.

Quanto à relação com o poder público municipal, o Coletivo 045 adotou como procedimento de rotina da organização das batalhas, a realização de protocolos para liberação dos espaços públicos para realização dos eventos, algo que acontecia de forma esporádica até o final do ano passado, em parte pela falta de conhecimento dos envolvidos, mas também devido à falta de respostas a esses protocolos por parte das secretarias. A importância desses protocolos já pode ser verificada em eventos que foram interrompidos por forças policiais e que, após a apresentação desses documentos, puderam ser retomados. Por meio do Coletivo, os MCs têm se mobilizado também contra repressão e discriminação com as batalhas e o movimento Hip Hop, chegando a realizar reuniões com secretários e representantes do governo municipal, além da produção de materiais informativos nas redes sociais.

Todas essas iniciativas reforçam a perspectiva de um Hip Hop transformador, um movimento social organizado que ocupa e resiste nos espaços públicos da cidade, e que tem buscado na união de seus elementos o fortalecimento de suas práticas e valores culturais. Trazendo em suas ações um sentido de coletividade, em que as conquistas vêm sendo compartilhadas entre os artistas, e sem perder de vista a preocupação em manter-se coerentes com as origens históricas do movimento.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo principal analisar os meios e formas pelos quais o movimento Hip Hop trava sua luta por direitos no contexto atual do município de Toledo-PR. Partindo da perspectiva do Hip Hop como um movimento social, artístico e cultural de caráter diaspórico, atrelado a populações negras e periféricas, que se manifestou inicialmente nos Estados Unidos da América, chegando mais tarde às terras brasileiras, nas quais criou raízes e marcadores próprios. Propusemos o exame de como esse movimento reivindica, pauta e acessa direitos sociais, beneficiando-se ou não de políticas públicas de fomento, buscando compreender ainda a representatividade local desse movimento, sua formação e seu processo de materialização enquanto arte e ação político-social.

Nossa hipótese inicial indicava que o Hip Hop de Toledo-PR travava sua luta por direitos ao passo de duas vias, uma mais formal, institucionalizada, voltada à inscrição de editais públicos e participação em conselhos, associações e conferências, e outra informal, orgânica, própria do movimento, que se efetiva por meio das manifestações e ocupações dos grupos de Hip Hop nos mais diversos espaços da cidade. A realização da pesquisa evidenciou que, por mais que essa divisão possa ser utilizada como recurso metodológico de análise, a realidade do movimento entrelaça ambas as vias de lutas, a depender de contextos e objetivos específicos.

A metodologia escolhida, baseada em uma análise qualitativa, levou em consideração a experiência deste pesquisador com o movimento Hip Hop da cidade. Foram realizadas entrevistas com representantes dos quatro elementos artísticos do movimento, a saber, DJ, MC, *Graffiti* e *Breaking*. Todos os entrevistados tinham uma relação prévia com este pesquisador, o que facilitou o contato e a realização das entrevistas, além de contribuir para a tradução de termos e gírias próprios do movimento. Ainda assim, não foi possível localizar representantes femininas dos elementos DJ e *Graffiti* na cidade. Uma reflexão sobre essa questão pode vir a ser tema de trabalhos futuros, não tendo sido possível um aprofundamento sobre isso nesta pesquisa.

As análises das entrevistas evidenciaram que, mesmo havendo particularidades e questões específicas de cada elemento, é possível afirmar que, de modo geral, o movimento tem lutado por espaço, por reconhecimento, pelo direito de serem Hip Hop, de manifestarem-se artisticamente e culturalmente, sem preconceitos ou discriminações. Tais pautas foram aglutinadas no que tratamos como a luta pelo Direito à Cidade.

O Direito à Cidade envolve uma gama de outros direitos e lutas que insurgem na busca por seu pleno exercício. No caso do movimento Hip Hop de Toledo-PR, esse direito é reivindicado principalmente através das manifestações culturais e produções artísticas dos sujeitos que ocupam locais e equipamentos públicos do município, tanto das áreas periféricas quanto da região central da cidade, transformando esses locais em lócus de produção cultural e artística. Essa ocupação é muitas vezes exercida à revelia dos representantes governamentais e sem apoio do Poder Público.

A luta pelo Direito à Cidade envolve também disputas burocráticas, que vêm sendo respondidas de forma pontual por meio da organização em Associações, Coletivos e a abertura de CNPs por parte dos artistas. Envolve ainda muita resistência desses sujeitos que, por diversas vezes, viram-se encravados entre a repressão policial e as amarras institucionais que limitam a atuação e expansão do movimento na cidade. Ainda assim, é possível afirmar que o Hip Hop vem crescendo no município em termos de recursos e organização. Também é possível dizer que os artistas locais, de modo geral, têm buscado a união como forma de fortalecimento do movimento.

Nessa disputa pelo Direito à Cidade, além dos aparatos de controles repressivos e burocráticos, os entrevistados apontaram um inimigo ainda maior, o preconceito. Esse preconceito acompanha o dia a dia dos artistas e transpassa todas as áreas de suas vidas. No caso de Toledo-PR, esse preconceito se fundamenta no racismo estrutural brasileiro e nas características conservadoras e segregacionistas da formação do município.

Se em Toledo-PR o Hip Hop é um estranho no ninho, há de se ressaltar que o movimento tem avançado na luta por reconhecimento e no enfrentamento ao preconceito. Tanto pela consolidação dos artistas como profissionais que incorporam o movimento como parte de suas identidades, quanto pela mobilização desses na formação de crianças e adolescentes por meio de projetos sociais, aulas e oficinas dos elementos artísticos do Hip Hop.

As entrevistas também trouxeram aspectos identitários do Hip Hop, de como esse movimento é incorporado pelos sujeitos enquanto uma cultura, um modo de ser e estar no mundo, em uma relação dialética entre a prática artística e a identidade dos artistas. A partir de uma perspectiva do Hip Hop como algo que se vive e não apenas se faz. Uma exploração de cunho antropológico dessa perspectiva e seu impacto na identidade dos sujeitos envolvidos pode vir a ser um desdobramento futuro desta pesquisa.

No tocante às peculiaridades e lutas específicas de cada elemento, em relação à arte dos DJs, apontamos que este é o elemento menos desenvolvido na cidade, tendo em vista o número de artistas e a recorrência de eventos com DJs, ou mesmo eventos específicos de discotecagem. Ao final da pesquisa, podemos afirmar que o número de DJs tem aumentado, ainda que timidamente. As oficinas de DJ previstas no projeto Fábrica do Hip Hop são uma iniciativa inédita no âmbito local e podem ser o gatilho necessário para uma maior popularização do elemento.

No caso do elemento MC, analisamos o movimento de batalhas de rimas na cidade e concluímos que as principais dificuldades eram a falta de estrutura para os eventos e incentivos para os artistas. Essas questões foram parcialmente resolvidas com a criação do 045-Coletivo de Batalhas de Rimas de Toledo-PR e o acesso a editais da Lei Aldir Blanc, com os quais foi possível a aquisição de recursos para compra de equipamentos, premiações e divulgação das batalhas. Essas conquistas se deram sob influência direta da produção desta pesquisa.

O elemento *Breaking* é provavelmente o mais popularizado em Toledo-PR, incluindo nele as demais danças de Hip Hop. Através do *ToleBreaker'Z Crew* e da *5ª Essência Fetter Company*, os artistas da cidade têm se organizado e conquistado prêmios em competições nacionais e internacionais. Mas ainda há uma carência de espaços apropriados para treinos e performances. Nesse sentido, a conquista de um espaço próprio da Associação de Hip Hop e Fórum de Dança de Toledo-PR – AH2T é um avanço, já que o local vem servindo de treino da *5ª Essência Fetter Company*. Outras formas de os grupos se organizarem têm sido o aluguel de espaços particulares e parcerias para uso de determinados locais, uma vez que a grande parte dos locais públicos disponíveis não é própria para o exercício artístico. Os locais mais apropriados, geralmente, exigem um rito burocrático mais extenso.

No que se refere ao elemento *Graffiti* é possível apontar que, semelhantemente ao elemento DJ, não há tantos artistas locais, não sendo possível apontar uma representante feminina do elemento em Toledo-PR. O entrevistado foi o grafiteiro Isaac, símbolo máximo do elemento no município, coordenador local da Central Única das Favelas. O grafiteiro mantém uma agenda de trabalho como artista visual e alcançou reconhecimento público não só na cidade, mas também no segmento nacional e experiência internacional, tendo realizado diversos projetos e trabalhos em parceria com o poder público.

A opção pela abordagem dos quatro elementos teve em conta a ideia de que a união desses elementos é fundante no movimento. Essa perspectiva encontrou respaldo nas

entrevistas, com vários artistas trazendo à tona a necessidade de união no movimento, atrelando a isso a força do Hip Hop.

A respeito do acesso às políticas sociais, cuja análise constava nos objetivos específicos deste trabalho, notou-se uma disparidade entre os representantes dos elementos de dança e do *Graffiti*, em relação aos DJs e MCs. Os primeiros já vinham há alguns anos desbravando o que chamamos no trabalho de caminho dos editais, beneficiando-se de políticas de fomento à cultura e ao esporte, organizando-se por meio de associações e pessoas jurídicas. Enquanto que no caso dos DJs, o entrevistado demonstrou optar por um caminho de empreendedorismo individual. Quanto aos MCs, ainda que em grande número na cidade, não dispunham de uma organização coletiva nem haviam acessado nenhuma política de fomento ao Hip Hop até o início desta pesquisa.

Durante a realização desta pesquisa, constatou-se um aumento considerável do acesso a esse caminho dos editais pelos artistas locais, com diversos projetos de Hip Hop aprovados nos editais da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura – PNAB.

A Associação de Hip Hop e Fórum de Dança de Toledo-PR – AH2T é hoje um símbolo da força e organização do movimento local. Através delas, os artistas têm acessado diversas políticas sociais, com destaque para os editais da Lei Aldir Blanc, tanto a nível municipal quanto estadual. Atualmente, há um projeto da Associação em andamento que apontamos como um marco na luta por direitos do movimento, trata-se da Fábrica de Hip Hop, que ofertará oficinas gratuitas dos quatro elementos artísticos e também do quinto elemento, o Conhecimento. O material teórico produzido nesta pesquisa será utilizado com conteúdo tanto nas oficinas de MCs quanto em módulos específicos das oficinas de Conhecimento. A análise dos impactos desse projeto pode vir a ser objeto de análise e reflexão em futuras pesquisas e produções acadêmicas.

Sendo assim, considera-se que a presente pesquisa cumpriu seu objeto principal de analisar os meios e formas pelas quais o movimento Hip Hop trava sua luta por direitos no município de Toledo-PR. Assim como seus objetivos secundários, analisando os acessos dos sujeitos a determinadas políticas sociais, prestando visibilidade às ações de DJs e MCs, grafiteiros e grafiteiras, *B-Boys* e *B-Girls* que atuam no movimento local. Contribuindo assim para o acúmulo na produção de conhecimentos científicos sobre o Hip Hop, dos caminhos que o movimento de Toledo-PR tem trilhado e de sua importância na dinâmica cultural da cidade.

## 6 REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Elaine Nunes de. Hip Hop: movimento negro juvenil. In: \_\_\_\_\_ (Org.) **RAP e educação, RAP é educação**. São Paulo: Summus, 1999. p. 83-91.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AH2T. **Batalha Viva**, 2025. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5T9I6mPZNJE&t=20s>. Acesso em 08/08/2025.
- ALENCAR, Monica M. T. Transformações econômicas e sociais no Brasil dos anos 1990 e seu impacto no âmbito da família. In: SALES, M. A.; MATOS, M. C. de; LEAL, M. C. (org.). **Política social, família e juventude**: uma questão de direitos. São Paulo: Cortez, 2006.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 264 p.
- ANDERSON, Perry. Balanço do neoliberalismo. In: SADER, Emir; GENTILLI, Pablo. **Pós-neoliberalismo**: as políticas sociais e o Estado democrático. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 9-23.
- ARAUJO, M.; COUTINHO, E. G. Hip-Hop: uma batida contra-hegemônica na periferia da sociedade global. In: BORELLI, S. H. S.; FILHO, João F (org). **Culturas juvenis no século XXI**. São Paulo: Educ, 2008.
- ARRUDA, Daniel. P. **Cultura Hip-Hop e Serviço Social**: a arte como superação da invisibilidade social da juventude periférica. R. Katál., Florianópolis, v. 23, n. 1, p. 111-121, jan./abr. 2020.
- AZEVEDO, A.M.G.; SILVA, S.S.J. Os Sons Que Vêm das Ruas. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.) **RAP e educação, RAP é educação**. São Paulo: Summus, 1999. p. 65-81.
- BRASIL. Ministério da Cultura. **Política Nacional Aldir Blanc**: um marco para a cultura brasileira. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/lei-aldir-blanc-um-marco-para-a-cultura-brasileira>. Acesso em 08/08/2025.
- BARBOSA, C. de F.; PIRES, E. O. Movimento Hip Hop na Cultura Brasileira: resistência, politização e decolonialidade. **Revista Debates Insubmissos**, [S. l.], v. 5, n. 16, p. 72–96, 2022. DOI: 10.32359/debin2022.v4.n16.p72-96. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/debatesinsubmissos/article/view/252242>. Acesso em: 3 jun. 2025.
- BARROCO, M.L. O que é preconceito? [Caderno 1] **Série Assistente Social no Combate ao Preconceito**. Brasília (DF): CFESS, 2016.
- BENTES, Anna Christina. Contexto e multimodalidade na elaboração de raps paulistas. **Revista Investigações - Linguística e Teoria Literária**. v. 21, n. 2, p. 199-219, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1911>. Acesso em: 11/08/2021.
- BEHRING, E. R.; BOSCHETTI, I. **Política Social**: fundamentos e história. 9ºed. – São Paulo: Cortez, 2011.

BEHRING, E. R.; CISLAGHI, J. F.; SOUZA, G. Ultraneoliberalismo e bolsonarismo: impactos sobre o orçamento público e a política social. In: BRAVO, M.I.S.; MATOS, M.C.; FREIRE, S.M.F. (org.). **Políticas sociais e ultraneoliberalismo**. Uberlândia: Navegando Publicações, 2020.

BEHRING, Elaine R. Neoliberalismo, ajuste fiscal permanente e contrarreformas no Brasil da redemocratização. **Anais do XVI Encontro Nacional de Pesquisadores em Serviço Social**, v. 16, n. 1, 2018.

BRANDT, Daniele Batista. O Direito à Cidade em Henri Lefebvre e David Harvey: Da utopia urbana experimental à gestão democrática das cidades. In: Encontro Nacional De Pesquisadores Em Serviço Social, 2019, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo, 2019.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Em ato histórico, presidente Lula assina Decreto de Valorização e Fomento à Cultura Hip-Hop no país**. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/em-ato-historico-presidente-lula-assina-decreto-de-valorizacao-e-fomento-a-cultura-hip-hop-no-pais>. Acesso em 08/08/2025.

BORGES, M. E. S.; MATOS, M. C. de. As duas faces da mesma moeda: ultraneoconservadorismo e ultraneoliberalismo no Brasil da atualidade. In: BRAVO, M.I.S.; MATOS, M.C.; FREIRE, S.M.F. (Org.). **Políticas sociais e ultraneoliberalismo**. Uberlândia: Navegando Publicações, 2020.

BORÓN, Atílio. Crise das democracias e os movimentos sociais na América Latina: notas para uma discussão. In: CASTELO, Rodrigo (org.). **Encruzilhadas da América Latina no século XXI**. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2010, p. 81-97

BORRI, G. T. **Hip-Hop**: movimento político-cultural de resistência da juventude da periferia e sua inserção nos saraus. 2015. 127f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduados em Serviço Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2015.

**Carta Mundial pelo Direito à Cidade**. São Paulo: Instituto Pólis, 2006. Disponível em: <<http://goo.gl/wWAmSr>>.

CASTILHO, Daniela Ribeiro; LEMOS, Esther Luíza de Souza. Necropolítica e governo Jair Bolsonaro: repercussões na seguridade social brasileira. **Katálysis**, Florianópolis, v.24, n. 2, p. 269-279, maio/ago. 2021. Disponível em <https://www.scielo.br/j/rk/a/TyMKscqwjWfwpbScmWpwCvc/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 04/03/2024.

**CECAD**. Toledo, 2025. Disponível em: <https://cecad.cidadania.gov.br/painel03.php#>. Acesso em 08/08/2025.

DAL PIVA, Jéssica. A **categoria colono no relatório socioeconômico Toledo de Kalervo Oberg**. 2019. 165 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Toledo, 2019. Disponível em: <https://tede.unioeste.br/handle/tede/4730>. Acesso em 08/08/2025.

DURIGUETTO, M. L.; SOUZA, A. R. de.; SILVA, K. N. E . Sociedade civil e movimentos sociais: debate teórico e ação prático-política. **Revista Katálysis**, v. 12, n. 1, p. 13–21, jan. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/katalysis/article/view/S1414-49802009000100003/10204>. Acesso em 08/08/2025.

ENGELS, Friedrich. A Origem da família, da propriedade privada e do Estado. In: **Obras escolhidas**. V.3. São Paulo: Alfa-Omega, s/d.

FELIPPE, Jonis Manhães Sales. **O Estado Social e os fundamentos históricos e conceituais da política social**: origem e institucionalização. Estação Científica (UNIFAP). Macapá, v. 7, n. 3, p. 37-49, set. /dez. 2017.

FERNADES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Global Editora, 2º ed. rev. 2007.

FILHO, Lindolfo. J. Hip-hopper: tribos urbanas, metrópoles e controle social, In: Páis, J.M.E., Blass, L.M.S. (org.), **Tribos urbanas**: produção artística e identidades. São Paulo: Annablume, 2004.

FIRJAM - Índice FIRJAN de Desenvolvimento Municipal - **IFDM**. 2025. Disponível em: <https://www.firjan.com.br/ifdm/>. Acesso em 08/08/2025.

FREIRE, S. de M.; CORTES, T. L. Políticas de combate à pobreza e avalanche ultraneoliberal: aportes para reflexão. In: BRAVO, M.I.S.; MATOS, M.C.; FREIRE, S.M.F. (org.). **Políticas sociais e ultraneoliberalismo**. Uberlândia: Navegando Publicações, 2020.

FREIRE, S. de M.; SIERRA, V.N. Direitos Humanos no contexto das regressões ultraneoliberais no brasil. In BARBOZA, D. R.; BOTELHO J. (org.). **Lutas sociais e a ofensiva do capital no Brasil contemporâneo**: desafios e estratégias de organização da classe trabalhadora. Uberlândia, Navegando Publicações, 2020.

FONTES, V. Prefácio na tragédia da pandemia. In: BRAVO, M.I.S.; MATOS, M.C.; FREIRE, S.M.F. (org.). **Políticas sociais e ultraneoliberalismo**. Uberlândia: Navegando Publicações, 2020.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, Rio de Janeiro: UCAM, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOHN, Maria da G. Movimentos sociais na contemporaneidade. **Revista Brasileira de Educação** v. 16 n. 47 maio-ago. 2011

GOMES, Amanda Ferreira. Rinha dos MCs e as Batalhas de MCs de Hip Hop na Cidade de São Paulo: Uma compreensão Antropológica. **Extraprensa**: cultura e comunicação na América Latina, São Paulo, v. 12, n. esp., p. 838 – 860, set. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/extraprensa2019.153950>. Acesso em: 11/08/2021.

GONÇALVES, Raquel G.; SANTOS, A. S. K.; BORGES, A. U. S. A luta pela democratização dos espaços da cidade: sobre direito à cidade e gênero. In: *Asociación de escuelas y facultades públicas de arquitectura de américa del sur*, 2019, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos**..., Galoá, 2019. Disponível em: <<https://proceedings.science/arquisur-2019/trabalhos/a-luta-pela-democratizacao-dos-espacos-da-cidade-sobre-direito-a-cidade-e-genero?lang=pt-br>> Acesso em: 14 Jul. 2025.

GUIMARAES, Maria E.A. Rap: transpondo as fronteiras da periferia. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.) **RAP e educação, RAP é educação**. São Paulo: Summus, 1999. p. 39-54.

HALL, Stuart; SOVIK, Liv (org.). **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. atual. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. 121 p.

HERMES, Will. *All Rise for the National Anthem of Hip-Hop*. **The New York Times**. Oct. 29, 2006. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2006/10/29/arts/music/29herm.html#>. Acesso em: 26/05/2025.

**HIP HOP EVOLUTION.** Diretor: Darby Wheeler. Produção: Banger Films. Netflix, 2016.

IAMAMOTO, M. V.; CARVALHO, R. **Relações sociais e Serviço Social no Brasil.** São Paulo, Cortez/Celats, 1983.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo Demográfico 2022.** Rio de Janeiro: IBGE, 2022.

IPARDES. **Caderno Estatístico Municipal.** 2025. Disponível em: <https://www.ipardes.pr.gov.br/Pagina/Caderno-Estatistico-Municipal>. Acesso em 08/08/2025.

ISAAC STREET ART. **Cultivando Arte** - Curta Metragem Documental. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mau-QHofQkI>. Acesso em 08/08/2025.

KEHDY, F.S.G.; et al. *The Brazilian EPIGEN Project Consortium. Origin and dynamics of admixture in Brazilians and its effect on the pattern of deleterious mutations*, Proc. Natl. Acad. Sci. U.S.A. June 29, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1073/pnas.1504447112>. Acesso em: 04/06/2025.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade.** 5 ed. São Paulo: Ed. Centauro, 2008.

LEHER, Roberto. Estado, Reforma Administrativa e mercantilização da educação e das políticas sociais. In: **Germinal: Marxismo e Educação em Debate**, Salvador, v.13, n.1, p.9-29, abr. 2021.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaios e Anseios Cripticos.** Curitiba: Inventa, 2014.

LEMOS, E. L. **A construção da proteção social e as entidades sociais no município de Toledo – Paraná.** Dissertação (Mestrado em Serviço Social). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1997.

MACHADO, Cristina Buratto Gross. Rupturas e permanências de uma população tradicional no pós-guerra: o caboclo do Contestado. **Geografia** (Londrina), [S. l.], v. 26, n. 1, p. 158–172, 2017. DOI: 10.5433/2447-1747.2017v26n1p158. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/geografia/article/view/30070>. Acesso em: 15 jun. 2025.

MARQUES, L. de L. Diáspora africana, você sabe o que é? **Fundação Cultural Palmares**, 2019. Disponível em: <https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/diaspora-africana-voce-sabe-o-que-e>. Acesso em 08/08/2025.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade.** 14ºed. Petrópolis: Vozes, 2015.

MIOTO, Regina Célia Tamaso. Família e Políticas sociais. In: BOSCHETTI, Ivanete; BEHRING, Elaine Rossetti; SANTOS, Silvana Mara de Moraes dos; MIOTO, Regina Célia Tamaso (Orgs.). **Política Social no Capitalismo:** tendências contemporâneas. São Paulo: Cortez Editora, 2008. p.130-148.

MC MARECHAL. **Griot.** 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aXvOHWGe3Wk>. Acesso em 08/08/2025.

MONGE. **Griot Urbano:** Introdução ao Hip Hop. Vvar, 2017. Disponível em: [http://www.mediafire.com/file/3122ex539v99nfd/Griot\\_Urbano\\_-\\_Introdu%C3%A7%C3%A3o\\_ao\\_Hip\\_Hop\\_-\\_11/08/2021.pdf/file](http://www.mediafire.com/file/3122ex539v99nfd/Griot_Urbano_-_Introdu%C3%A7%C3%A3o_ao_Hip_Hop_-_11/08/2021.pdf/file). Acesso: 11/08/2021.

MORAES, Reginaldo Carmello Corrêa. New York e o *Bronx*. A opulência vista pelo outro lado (I). In: **Jornal da Unicamp**, edição online, 2018. Disponível em: <https://unicamp.br/unicamp/ju/artigos/reginaldo-correa-de-moraes/new-york-e-o-bronx-opulencia-vista-pelo-outro-lado-i/>. Acesso em: 04/06/2025.

NETTO, J. P. **Capitalismo e Reificação**. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981.

NETTO, José P. **Capitalismo monopolista e serviço social**. São Paulo: Cortez, 1992.

NETTO, José Paulo. Capitalismo e barbárie contemporânea. **Revista Argumentum**, Vitória (ES), v. 4, n.1, p. 202-222, jan. /jun. 2012.

OBERG, Kalervo; JABINE, Thomas. **Toledo - Um Município da Fronteira Oeste do Paraná**. Edições SSR, ESTUDOS - N°3. Rio de Janeiro, 1960.

OLIVEIRA, L. D. de; SPENGLER, F. M. Mediação como política pública de fortalecimento da democracia participativa. **Revista Brasileira de Políticas Públicas**, Brasília, v. 2, n. 2, p. 131-140, jul. /dez. 2012.

PIMENTEL, Spensy. **O Livro Vermelho do Hip-Hop**. 2009. Disponível em: [http://acervobf.bocadaforte.com.br/acervo/site/?url=biblioteca\\_detalhes.php&id=12](http://acervobf.bocadaforte.com.br/acervo/site/?url=biblioteca_detalhes.php&id=12). Acesso em 08/08/2025.

QUEIROZ, Amarino O de. O rap como narrativa Da crônica do cotidiano à experiência do olhar. **Revista Cultura Crítica**, São Paulo, n 14, p 112 – 120, 2º semestre de 2011.

5ª ESSÊNCIA FETTER COMPANY. **Nossa história**, 2023. Disponível em: <https://5essencia.wixsite.com/fettercompany1>. Acesso em 08/08/2025.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIDENTI, M. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993

ROCHA, J.; DOMENICH, M; CASSEANO, P.; **Hip Hop – a periferia grita**. 2. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

ROGGENKAMP, CI. Arte e educação no contexto capitalista. In: SCHLESENER, A.H., MASSON, G., and SUBTIL, M.J.D. (org). **Marxismo (s) & educação** [online]. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2016, pp. 227-244. ISBN 978-85-7798-211-0.

ROSE, T. Um estilo que ninguém segura: Política, estilo e a cidade pós-industrial no Hip Hop. In: HERSCHEMANN, M. **Abalando os anos 90**: funk e hip hop. Globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

**RUBBLE KINGS**. Diretor: Shan Nicholson. Produtor: Saboteur Media, 2010.

**RUBBLE KINGS. The Film**. Disponível em: <http://rubblekings.com/>. Acesso em: 11/08/2021.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho; MARCONDES, Guilherme; MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi. "Arte e política: a consolidação da arte como agente na esfera pública". **Revista Sociologia & Antropologia**, v. 7, n. 3, pp. 825-849, 2017.

SANTANA, J. de J. L.; SOUZA, A. M.; SILVA, R. La Movida: pontes e fluxos do rap no Paraguai. In: SOUZA, Ângela M; SILVA, Ronaldo; SANTANA, JANAINA de J. L. (org) **Movimento Hip Hop na América Latina desde as fronteiras sociopolíticas e culturais**. 1. ed. Foz do Iguaçu: CLAEC e-Books, 2021. 112 p.

SALLES, Ecio de. **Poesia Revoltada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SCHERER-WARREN, I. Redes de movimentos sociais na América Latina: caminhos para uma política emancipatória? **Caderno CRH**, v. 21, n. 54, p. 505–517, set. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccrh/a/6wD3fTrnTjTpZDJQdGvrRzH/abstract/?lang=pt#>. Acesso em 08/08/2025.

SIERRA, V. M.; VELOSO, R. dos S.; ZACARIAS, E. C. P. Neoconservadorismo, Estado e vigilância. In: BRAVO, M.I.S.; MATOS, M.C.; FREIRE, S.M.F. (Org.). **Políticas sociais e ultraneoliberalismo**. Uberlândia: Navegando Publicações, 2020.

SILVA, José C. G. Arte e Educação: a experiência do movimento hip hop paulistano. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.) **RAP e educação, RAP é educação**. São Paulo: Summus, 1999. p 23-38.

SILVA, Oscar, MACIEL, Clori Fernandes. **Toledo e sua história**. Toledo: Prefeitura Municipal, 1988.

SILVA, R. L. E; SANTOS, L.A.B. dos. O Hip-Hop para além da cultura de rua: contribuições da montagem cinematográfica para o rap. **Revista Cultura Crítica**, São Paulo, n 14, p 112 – 120, 2º semestre de 2011.

SIMIONATO, I.; LUZA, E. Estado e sociedade civil em tempos de contrarreforma: lógica perversa para as políticas sociais. **Textos & Contextos**, Porto Alegre, v. 10, n. 2, p. 215-226, ago./dez. 2011.

SIMON, Pedro. **A diáspora do povo gaúcho**. – Brasília: Senado Federal, 2009. Disponível em <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/176699>. Acesso em 08/08/2025.

SOUZA, Ana L. S. **Letramentos de Reexistencia** – Poesia, Grafite, Música, Dança: Hip Hop. São Paulo: parábola editorial, 2011.

SOUZA, Ângela M. de. O Rap Afro-Latino-Americano: Transponto Fronteiras Ronaldo Silva. In: SOUZA, Ângela M; SILVA, Ronaldo; SANTANA, JANAINA de J. L. (org) **Movimento Hip Hop na América Latina desde as fronteiras sociopolíticas e culturais**. 1. ed. Foz do Iguaçu: CLAEC e-Books, 2021. 112 p.

SOUZA, Celina. Políticas Públicas: uma revisão da literatura. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 8, nº 16, jul/dez 2006, p. 20-45

SOUZA, R. L. As vozes da África: o gueto forja sua cultura. **Revista Cultura Crítica**, São Paulo, n 14, p 112 – 120, 2º semestre de 2011.

STEIN, Marcos Nestor. **A Construção da Germanidade em Marechal Cândido Rondon**, PR (1946-1960). Florianópolis, Março de 2000. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/79286>. Acesso em 08/08/2025.

**THE TEMPLE OF HIP HOP**. 2025. Disponível em: <https://www.thetempleofhiphop.org/>. Acesso em 08/08/2025.

TELLES, Edward. **O Significado da Raça na Sociedade Brasileira**. Tradução para o português de Race in Another America: The Significance of Skin Color in Brazil. 2004.

Princeton e Oxford: Princeton University Press. Versão divulgada na internet em agosto de 2012. Tradução: Ana Arruda Callado Revisão Técnica e Formatação: Danilo França

TELLES, Edward. **Pigmentocracias**: etnicidade, raça e cor na América Latina [recurso eletrônico] / Edward Telles, Graziella Moraes Silva e equipe do Projeto sobre Etnicidade e Raça na América Latina (PERLA); tradução de Hélio de Mello Filho e Tomás Rosa Bueno. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2021.

TOLEDO. **História de Toledo**, 2025. Disponível em:  
<https://www.toledo.pr.gov.br/municipio/historia>. Acesso em 08/08/2025.

TOLEDO. **2 anos de história e progresso**: Toledo avança com qualidade de vida, 2024. Disponível em: <https://www.toledo.pr.gov.br/noticias/gabinete/72-anos-de-historia-e-progresso-toledo-avanca-com-qualidade-de-vida>. Acesso em 08/08/2025.

TOLEDO. **Artista de Toledo integra equipe de produção artística internacional**, 2024b. disponível em: <https://www.toledo.pr.gov.br/noticias/cultura/artista-de-toledo-integra-equipe-de-producao-artistica-internacional>. Acesso em 08/08/2025.

VÁZQUEZ, A. S. **As ideias estéticas de Marx**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VIANNA, Hermano Paes Junior. **O Baile Funk Carioca**: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos. Orientador: Dr. Gilberto Velho. 1987. 108 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFRJ, Rio De Janeiro, 1987.

VIEIRA, Evaldo Amaro. Políticas sociais e direitos sociais no Brasil. **Comunicação & Educação**, São Paulo, Brasil, n. 9, p. 13–17, 1997. DOI: 10.11606/issn.2316-9125.v0i9p13-17. Disponível em: <https://revistas.usp.br/comueduc/article/view/36299>. Acesso em: 13 jul. 2025.

## APÊNDICE 1 – ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ – UNIOESTE**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SERVIÇO SOCIAL**

**PESQUISADOR/A RESPONSÁVEL: LEONARDO SOARES DA MOTA**

**OBJETIVO GERAL DA PESQUISA: ANALISAR A ATUAÇÃO DO MOVIMENTO HIP-HOP NA LUTA POR DIREITOS NO MUNICÍPIO DE TOLEDO-PR.**

**INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS: ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA**

**SUJEITOS DA PESQUISA:**

<b>DATA DA ENTREVISTA:</b>	<b>CÓDIGO DA ENTREVISTA:</b>
____ / ____ / ____	_____

### **QUESTÕES NORTEADORAS:**

- Como foi seu primeiro contato com o Hip Hop e como começou sua atuação no movimento?
- O que é Hip Hop para você?
- Como você analisa a cena atual do Hip Hop?
- Como você entende a relação do Hip Hop e a indústria cultural?
- Como você entende a relação do Hip Hop com o Estado e as Instituições e políticas públicas?
- Como artista de Hip Hop, já acessou alguma política publica voltada para o movimento?
- Qual o interesse do Hip Hop em se relacionar com o Estado, as Instituições e políticas públicas?
- Como você vê o cenário atual do Hip Hop de Toledo?
- Qual a importância do Hip Hop para a região de Toledo?

- Quais as lutas do Hip Hop em Toledo?
- Quais caminhos o Hip Hop de Toledo deve trilhar para se fortalecer?

## APÊNDICE 2 - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

**Título do Projeto:** A luta por direitos e o movimento Hip Hop em Toledo-PR.

**Pesquisador responsável:** Leonardo Soares da Mota.

Convidamos a participar do nosso projeto que tem o objetivo de analisar a atuação do movimento Hip-Hop na luta por direitos no município de Toledo-PR. Para isso serão realizadas entrevistas, gravadas em áudio, e posteriormente transcritas e disponibilizadas a(o) entrevistada(o). Não haverá cobrança ou pagamento de qualquer valor referente a participação na pesquisa. Será mantida a confidencialidade do conteúdo gravado, sendo utilizado apenas para fins científicos. O entrevistado ou entrevistada poderá cancelar sua participação a qualquer momento entrando em contato com o pesquisador no número (45) 988193712. Qualquer dissidência ou reclamação a respeito da pesquisa poderá ser levada ao Comitê de Ética por meio do número (45) 3220-3092. O presente termo será entregue em duas vias, ficando uma de posse do pesquisador e outra do sujeito participante da pesquisa. Ao término da pesquisa, o pesquisador comunicará os sujeitos participantes, disponibilizando uma cópia digital da pesquisa. Outras informações poderão ser solicitadas ao pesquisador ou ao Comitê de Ética por meio dos contatos disponibilizados no presente termo.

Declaro estar ciente do exposto e desejo participar do projeto a participar da pesquisa.

---

Nome do sujeito da pesquisa/ou responsável

---

Assinatura

---

LOCAL E DATA

---

Eu, Leonardo Soares da Mota, declaro que forneci todas as informações referentes ao projeto ao participante da pesquisa.

---

Pesquisador/a Responsável

Fone: (45) 988193712

## ANEXO 1 – DECLARAÇÃO DE PESQUISA NÃO INICIADA



Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação  
Comitê de Ética em Pesquisa – CEP



Aprovado na  
CONEP em 04/08/2000

### Anexo IV Declaração de Pesquisa não iniciada

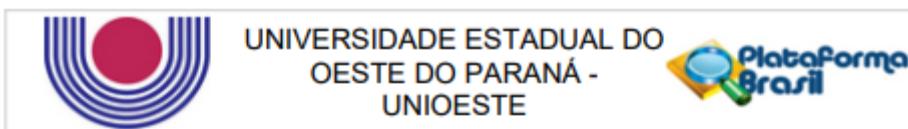
Declaramos que essa pesquisa não foi iniciada e aguarda a aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos da Unioeste. Ao término desse estudo, nos comprometemos a tornar público os resultados, promover a devolutiva aos participantes (quando possível) e apresentar o Relatório Final ao CEP Unioeste (apensado na Plataforma Brasil), até 30 dias após o término da pesquisa.

Declaramos a ciência das implicações legais decorrentes do descumprimentos dos Anexos I a IV.

(Local), 03/04/2024.

Leonardo Soares do Nato  
(Nome e assinatura do Pesquisador Responsável)

## ANEXO 2 – PARECER CONSUSTANCIADO



### PARECER CONSUSTANCIADO DO CEP

#### DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

**Titulo da Pesquisa:** A LUTA POR DIREITOS E O MOVIMENTO HIP HOP EM TOLEDO-PR

**Pesquisador:** LEONARDO SOARES DA MOTA

**Área Temática:**

**Versão:** 3

**CAAE:** 78286824.0.0000.0107

**Instituição Proponente:** UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ

**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

#### DADOS DO PARECER

**Número do Parecer:** 6.784.190

#### Apresentação do Projeto:

A pesquisa proposta trata-se de uma dissertação a ser apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Serviço Social, junto ao Programa de Pós-Graduação em Serviço Social da UNIOESTE. A pesquisa será realizada na cidade de Toledo-PR, tendo como temática o

Hip Hop enquanto movimento artístico, político e cultural de uma juventude urbana periférica, e sua atuação na luta por direitos no contexto atual da cidade. Ciente de que os direitos só podem ser garantidos pelo Estado, e de que no atual estágio do capitalismo essa garantia se dá no âmbito das políticas sociais, propõe-se o exame de como esse movimento reivindica, pauta, acessa e se beneficia ou não dessas políticas, buscando compreender ainda a representatividade local desse movimento, sua formação e seu processo de materialização enquanto arte e ação política e social. Partindo de uma perspectiva crítica do Serviço Social, pretende-se a realização de uma pesquisa de natureza qualitativa e caráter explicativo, por meio de entrevistas semiestruturadas e grupos focais a serem realizados com sujeitos envolvidos e identificados com o movimento Hip Hop.

#### Objetivo da Pesquisa:

**Objetivo Primário:**

<b>Endereço:</b> RUA UNIVERSITARIA 1619	<b>CEP:</b> 85.819-110
<b>Bairro:</b> UNIVERSITARIO	
<b>UF:</b> PR	<b>Município:</b> CASCABEL
<b>Telefone:</b> (45)3220-3092	<b>E-mail:</b> cep.prppg@unioeste.br



Continuação do Parecer: 6.784.190

Analisar os meios e formas pelos quais o movimento Hip Hop trava sua luta por direitos no contexto atual do município de Toledo-PR.

**Objetivo Secundário:**

Examinar como o movimento Hip Hop reivindica, pauta, acessa e se beneficia ou não das políticas sociais; Compreender a representatividade local

desse movimento, sua formação e seu processo de materialização enquanto arte e ação política e social; Dar visibilidade as ações do(a)s DJs, MCs,

grafiteiros e grafiteiras, b-boys e b-girls que atuam no movimento Hip Hop de Toledo-PR; Contribuir para o acúmulo na produção de conhecimentos

científicos sobre o movimento Hip Hop.

**Avaliação dos Riscos e Benefícios:**

**Riscos:**

Riscos de origem psicológica:

. Possibilidade de constrangimento ou desconforto ao responder as perguntas;

. Cansaço ou aborrecimento ao responder as perguntas;

. Medo;

. Vergonha;

. Estresse;

Riscos de origem física:

. Desconforto local;

**Benefícios:**

Frente aos manos e minas que formam o Hip Hop de Toledo, essa proposta de pesquisa vem dar visibilidade as ações do(a)s DJs, MCs, grafiteiros e

grafiteiras, b-boys e b-girls que lutam diariamente por essa cultura, além de servir de fonte de informação ao elaborar um arranjo teórico sobre a

história do movimento e os meios pelos quais seus integrantes se manifestam.

**Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:**

Indica ser importante para a área e para os envolvidos

**Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:**

Presentes e adequados

**Recomendações:**

Sem recomendações

Endereço: RUA UNIVERSITARIA 1619

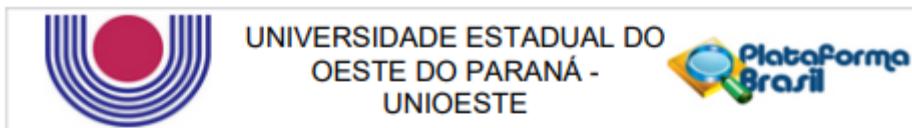
Bairro: UNIVERSITARIO

CEP: 85.819-110

UF: PR Município: CASCAVEL

Telefone: (45)3220-3092

E-mail: cep.prppg@uniceste.br



Continuação do Parecer: 6.784.190

**Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:**

Sem pendências

**Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:**

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJECTO_2303307.pdf	21/04/2024 22:05:28		Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_detalhado.pdf	21/04/2024 22:05:08	LEONARDO SOARES DA MOTA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.pdf	21/04/2024 22:04:42	LEONARDO SOARES DA MOTA	Aceito
Outros	Anexo_I.pdf	03/04/2024 23:04:16	LEONARDO SOARES DA MOTA	Aceito
Outros	Anexo_IV.pdf	03/04/2024 22:59:46	LEONARDO SOARES DA MOTA	Aceito
Folha de Rosto	Folha_de_Rosto.pdf	14/03/2024 12:33:25	LEONARDO SOARES DA MOTA	Aceito

**Situação do Parecer:**

Aprovado

**Necessita Apreciação da CONEP:**

Não

CASCABEL, 24 de Abril de 2024

Assinado por:  
Dartel Ferrari de Lima  
(Coordenador(a))

Endereço: RUA UNIVERSITARIA 1619  
Bairro: UNIVERSITARIO CEP: 85.819-110  
UF: PR Município: CASCABEL  
Telefone: (45)3220-3092 E-mail: cep.prppg@uniceste.br

**ANEXO 3 – MC AK47**

Fonte: Arquivo pessoal

**ANEXO 4 – MC TMC**

Fonte: Arquivo pessoal

**ANEXO 5 – DJ SINTONIZA SOUNDS**

Fonte: Arquivo pessoal

**ANEXO 6 – ISAAC SOUZA**

Fonte: Arquivo pessoal

**ANEXO 7 – BREAKER SETYH**

Fonte: Arquivo pessoal

**ANEXO 8 – NEGÃO TBZ**

Fonte: Arquivo pessoal

**ANEXO 9 – FERNANDA FETTER**

Fonte: Arquivo pessoal

**ANEXO 10 – B-BOY GREEN**

Fonte: Arquivo pessoal