



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO - CAMPUS I
COLEGIADO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

Batalha do Final de Linha: Cultura Hip-Hop e Articulação Política-Comunitária

Matheus Araújo Ribeiro de Oliveira

SALVADOR

2025

MATHEUS ARAÚJO RIBEIRO DE OLIVEIRA

Batalha do Final de Linha: Cultura Hip-Hop e Articulação Política-Comunitária

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Educação, da Universidade do Estado da Bahia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais, sob orientação do Prof. Dr. Jorge Hilton de Assis Miranda

SALVADOR

2025

*Dedico este trabalho a Flávia Dyone Oliveira de Araújo, minha mãe e a Olívia Nolasco Beltrão, grande professora e amiga
(Em memória)*

“Lave o rosto nas águas sagradas da pia,

Nada como um dia após o outro dia”

(Racionais MC's - Jesus Chorou)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a toda a minha família pelo apoio, que me possibilitou prosseguir diante das adversidades da vida. Este trabalho é apenas um pequeno registro de anos de luta e esforço coletivo. Seguimos de pé.

LISTA DE FOTOS

Foto 1: Acervo da Batalha do Final de Linha, 14/10/2023

Foto 2: Batalha do Largo, Acervo do Movimento Aquilombar 09/03/2019

Foto 3: Marcha a cor da cidade, Acervo do Movimento Aquilombar, 20/11/2019

Foto 4: Oficinas de rap, parceria entre a Batalha do Final de Linha e o Grupo de Capoeira Filhos de Angola, 11/08/2022

Foto 5: Mutirão de grafite no Quilombo Quingoma, Acervo do Movimento Aquilombar, 2018

Foto 6: Batalha do Final de Linha, acervo próprio, 18/03/2023

Foto 7: Batalha do Final de Linha, acervo próprio, 27/05/2025

RESUMO

O Hip-Hop emerge historicamente como uma reação da juventude negra e latina submetida a condições de desigualdade, racismo e vulnerabilidade social, consolidando-se, ao longo do tempo, como uma manifestação político-cultural presente nas periferias urbanas em diferentes contextos nacionais. Mais do que uma expressão artística, o Hip-Hop constitui-se como prática social que articula dimensões culturais, educativas e políticas. Diante desse contexto, esta pesquisa tem como objetivo compreender o papel do Hip-Hop na organização política da juventude negra periférica, a partir da análise das práticas desenvolvidas pelo Coletivo Batalha do Final de Linha, que atua no bairro de Itinga, no município de Lauro de Freitas (BA). O estudo parte da compreensão do Hip-Hop como instrumento de mobilização, conscientização política e articulação comunitária, dialogando com autores como Clóvis Moura (1988, 2014), ao tratar das noções de grupos específicos, resistência negra e quilombagem; Stuart Hall (2003), na discussão sobre identidade e cultura; Ana Lúcia Silva Souza (2009), ao analisar as práticas educativas inscritas no movimento hip-hop como linguagens de reexistência ao desafiar as narrativas socialmente legitimadas; Antonio Gramsci (1982, 2000), a partir das categorias de hegemonia e intelectuais orgânicos; e Abdias do Nascimento (2016), na análise do genocídio da população negra no Brasil. Do ponto de vista metodológico, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa, orientada pelo método do estudo de caso, combinando entrevistas semiestruturadas realizadas com dois militantes do coletivo e observação participante, decorrente da inserção do pesquisador no campo empírico. A análise dos dados foi realizada prioritariamente por meio da análise de conteúdo, orientada por uma leitura crítica dos discursos produzidos, possibilitando apreender os sentidos atribuídos pelos sujeitos às suas práticas culturais, políticas e comunitárias (MINAYO, 2015; BECKER, 1999). Os resultados indicam que o Coletivo Batalha do Final de Linha atua como um importante espaço de socialização política, produção de consciência crítica e fortalecimento identitário da juventude negra periférica, articulando o Hip-Hop como metodologia de educação popular, mobilização comunitária e de enfrentamento às múltiplas formas de violência que atravessam o território. As batalhas de MC's, os saraus, as oficinas e as ações comunitárias configuram-se, assim, como estratégias coletivas de resistência, produção de narrativas contra-hegemônicas e afirmação da vida nas periferias urbanas.

Palavras Chaves: Hip-Hop; Juventude negra; Organização política; Cultura periférica; Mobilização comunitária

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO.....	8
Capítulo 1 - As raízes do Hip Hop: dos Guetos jamaicanos para os Guetos de Nova York.....	14
1.1 Os elementos da cultura Hip-Hop.....	16
1.2 O Hip Hop se constitui como uma reação da juventude periférica.....	17
1.3 O Início do Hip Hop no Brasil: Década de 80 e 90 e o contexto paulistano...	19
1.4. O Quinto elemento do Hip Hop e as Posses.....	22
CAPÍTULO 2 - O Movimento Hip-Hop na Bahia.....	25
2.1 Posse Orí: o primeiro coletivo de hip hop soteropolitano.....	28
2.2 A Rede Aiyê de Hip-Hop.....	31
CAPÍTULO 3. Batalha do Final de Linha: O papel do Hip-Hop na organização política da juventude negra.....	35
3.1 As batalhas de rima e a reorganização político-cultural do movimento hip hop nas periferias.....	35
3.2 Lauro de Freitas e a Região Metropolitana de Salvador.....	47
3.3 O Coletivo Batalha do Final de Linha e a sua atuação na periferia de Lauro de Freitas: Um estudo de caso.....	52
3.4 O Hip-Hop como uma manifestação cultural negra no contexto brasileiro.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	82
REFERÊNCIAS.....	87

1.INTRODUÇÃO

Esta monografia tem como objetivo compreender o movimento hip-hop no contexto da periferia de Lauro de Freitas, a partir da análise das práticas político-culturais desenvolvidas pelo Coletivo Batalha do Final de Linha, no bairro de Itinga. O estudo parte da compreensão de que o hip-hop não se expressa apenas como manifestação artística, mas como uma prática social e política capaz de promover processos de articulação coletiva, formação crítica e mobilização da juventude negra periférica.

O percurso que levou à escolha deste objeto de pesquisa está diretamente relacionado à trajetória do pesquisador enquanto militante do Movimento Aquilombar e do Coletivo Batalha do Final de Linha, com atuação contínua desde o ano de 2018. Ao longo desse período, participou da construção coletiva de diversas iniciativas desenvolvidas no bairro de Itinga, como saraus culturais, marchas e manifestações políticas, oficinas formativas, rodas de conversa, mutirões comunitários e ações solidárias. Embora não resida no bairro, a inserção no território se deu a partir da militância política e cultural em um coletivo majoritariamente composto por jovens negros e periféricos, o que possibilitou a construção de vínculos orgânicos e o acompanhamento sistemático das práticas desenvolvidas. Essa posição se aproxima da perspectiva da pesquisa participante, tal como formulada por Brandão (2006), para quem a produção do conhecimento não se dá a partir de uma relação hierárquica entre pesquisador e sujeitos pesquisados, mas como um processo construído com os grupos sociais envolvidos, em diálogo com suas experiências, saberes e práticas.

Diante desse contexto, coloca-se como problema central desta pesquisa compreender de que maneira o movimento hip-hop, a partir das práticas desenvolvidas pelo Coletivo Batalha do Final de Linha, atua como instrumento de organização, conscientização política e mobilização da juventude negra na periferia de Lauro de Freitas, especialmente no bairro de Itinga. Nessa perspectiva, o objetivo geral da pesquisa consiste em analisar como o Coletivo Batalha do Final de Linha utiliza a cultura hip-hop como ferramenta de mobilização, conscientização política e articulação comunitária da juventude negra no território em que atua.

Estabelecem-se como objetivos específicos:

- a) Identificar as principais atividades desenvolvidas pelo Coletivo Batalha do Final de Linha, bem como os elementos que o diferenciam de outras iniciativas voltadas à promoção da cultura hip-hop;
- b) Compreender de que maneira o coletivo articula a cultura hip-hop como instrumento de mobilização e formação política de seus integrantes;
- c) Analisar como as práticas desenvolvidas pelo coletivo contribuem para o processo de conscientização de seus atores, expresso tanto nas intervenções comunitárias quanto no conteúdo de sua produção artístico-cultural.

A mobilização, a conscientização política e a articulação comunitária da juventude negra periférica podem ser compreendidas, no campo das Ciências Sociais, como processos coletivos que emergem da experiência compartilhada de desigualdade, racialização e exclusão social, articulando práticas culturais, organizativas e políticas em resposta às contradições da sociedade de classes. Como aponta Nilma Lino Gomes (2017), trata-se de práticas inscritas no campo de um movimento negro educador, no qual a cultura negra opera como instrumento de formação política, construção identitária e enfrentamento ao racismo. Nesse sentido, o associativismo periférico assume um papel central ao possibilitar a criação de espaços autônomos de sociabilidade, formação política e produção de sentidos coletivos, nos quais a juventude negra se reconhece como sujeito político ativo. Essa dinâmica se aproxima da noção de grupos específicos formulada por Clóvis Moura (1988), ao evidenciar como a experiência comum da racialização e da marginalização pode se transformar em elemento mobilizador, impulsionando processos de organização coletiva e resistência. Ao mesmo tempo, conforme argumenta Stuart Hall (2003), a construção de identidades políticas não se dá de forma fixa ou essencializada, mas por meio de práticas culturais e discursivas que produzem pertencimento e consciência crítica.

A hipótese central desta pesquisa é a de que o Coletivo Batalha do Final de Linha utiliza a cultura hip-hop como um instrumento de organização, conscientização política e mobilização comunitária da juventude negra no bairro de Itinga, contribuindo para a construção de estratégias coletivas de enfrentamento ao

genocídio, por meio da produção de narrativas próprias, da formação crítica e da articulação territorial. Tal hipótese será analisada a partir do estudo de caso do Coletivo Batalha do Final de Linha, considerando as narrativas dos militantes, as práticas observadas em campo e as atividades desenvolvidas no território, buscando compreender como essas ações incidem tanto na subjetividade dos jovens envolvidos quanto nas dinâmicas comunitárias do bairro de Itinga.

O extermínio da juventude negra nas periferias urbanas brasileiras configura um fenômeno histórico que ultrapassa a dimensão da violência física e pode ser compreendido como parte de um processo histórico de genocídio do negro brasileiro. Abdias do Nascimento (2016) conceitua esse genocídio como um conjunto de práticas sistemáticas — físicas, simbólicas e institucionais — que produzem a morte precoce e a negação de direitos à população negra. Tal processo se manifesta de forma mais intensa nos territórios periféricos, onde a juventude negra é historicamente tratada como alvo prioritário das políticas de controle social e de segurança pública. Nesse contexto, o movimento hip-hop emerge como uma forma de resistência política e cultural, ao criar espaços de denúncia, organização coletiva e afirmação identitária frente à lógica de extermínio que atravessa o cotidiano desses jovens. O enfrentamento ao genocídio da população negra, não se limita à resistência direta à violência física, mas envolve também a disputa de narrativas, a reconstrução da autoestima coletiva e a organização política dos sujeitos marginalizados. Nessa perspectiva, práticas culturais como o hip-hop podem ser compreendidas como formas de resistência contra-hegemônica (Gramsci, 2000), que atuam tanto no plano simbólico-identitário quanto no comunitário, ao produzir sentidos próprios sobre a realidade vivida, fomentar processos de conscientização (Freire, 1987) e fortalecer a ação coletiva.

A pesquisa é de natureza qualitativa, de caráter exploratório, orientada pela compreensão de que os fenômenos sociais investigados não podem ser apreendidos por meio de mensurações quantitativas, mas a partir da interpretação do fenômeno, buscando compreender “o universo de significados, aspirações, crenças, valores, atitudes, significados, percepções e experiências dos sujeitos envolvidos [...] (Minayo, 2015)”. A abordagem qualitativa mostrou-se adequada por possibilitar a compreensão das dinâmicas internas do movimento hip-hop e dos

sentidos atribuídos pelos participantes às práticas desenvolvidas pelo Coletivo Batalha do Final de Linha. O método privilegiado foi o estudo de caso, entendido como uma estratégia de investigação que permite o exame aprofundado de um fenômeno contemporâneo situado em um contexto específico (Becker, 1999; Minayo, 2015). A escolha do coletivo como estudo de caso justifica-se por sua relevância no cenário cultural e político da periferia de Lauro de Freitas e por sua atuação contínua na promoção de atividades culturais, educativas e políticas voltadas à juventude negra do bairro de Itinga.

Foram realizadas entrevistas semiestruturadas com dois militantes do Coletivo Batalha do Final de Linha — Vander Bispo (VB), 26 anos, MC e membro fundador do coletivo, e Felipe Silva (Cigarra), 26 anos, poeta e DJ — selecionados a partir de sua trajetória, e participação ativa nas atividades culturais, políticas e comunitárias desenvolvidas pelo grupo. As entrevistas seguiram um roteiro flexível, permitindo a livre elaboração das narrativas, foram gravadas, transcritas integralmente e organizadas para análise sistemática.

A pesquisa também se apoiou na observação participante como técnica central de investigação. O pesquisador integra o Coletivo Batalha do Final de Linha e o Movimento Aquilombar desde 2018, participando diretamente da organização de batalhas de MC's, saraus culturais, oficinas formativas, marchas e ações comunitárias no bairro de Itinga. Essa inserção prolongada no campo empírico possibilitou o acompanhamento das dinâmicas organizativas do coletivo, dos processos de mobilização da juventude e da articulação entre cultura hip-hop, formação política e ação comunitária. Essa posição de pesquisador-militante é compreendida como parte constitutiva do processo de produção do conhecimento (Brandão, 2006). A análise dos dados empíricos foi realizada por meio da análise de conteúdo, conforme proposta por Minayo (2015), buscando identificar categorias analíticas emergentes a partir das narrativas dos interlocutores. Tal procedimento foi articulado a uma perspectiva discursiva, compreendendo os depoimentos como produções sociais atravessadas pelas relações sociais estabelecidas, identidade racial, pertencimento territorial e experiências coletivas de luta.

No primeiro capítulo da monografia, apresenta-se o contexto de origem do movimento hip-hop, que emerge nos bairros de maioria negra e latina de Nova York,

na década de 1970, em um cenário marcado por crise econômica, desestruturação urbana e intensificação das desigualdades sociais. A efervescência dos movimentos pelos direitos civis, aliada às condições de marginalização vivenciadas por essas comunidades, contribuiu para o surgimento de uma das mais relevantes manifestações culturais negras contemporâneas. Nesse contexto histórico, o hip-hop pode ser compreendido como uma forma de resistência cultural e política construída a partir das experiências cotidianas da juventude negra e periférica, que encontrou na música, na dança, na oralidade e na ocupação do espaço público meios de expressão, denúncia e organização coletiva frente às múltiplas formas de exclusão racial e de classe.

O segundo capítulo dedica-se ao resgate histórico do movimento hip-hop na Bahia, desde suas primeiras manifestações associadas aos Bailes Black, no subúrbio ferroviário de Salvador, na década de 1980 (Sansone, 1997), até o desenvolvimento de seus elementos artísticos na década de 1990, com a formação dos primeiros grupos de rap, dança de rua e grafite. Analisa-se ainda a constituição de importantes organizações do hip-hop baiano, como a Posse Orí e a Rede Aiyê de Hip-Hop, compreendendo suas trajetórias como fundamentais para a continuidade e fortalecimento do movimento na capital. (Miranda, 2021; Neto, 2008). Essas experiências evidenciam o hip-hop como prática política coletiva, articulada às condições sociais e raciais que marcam a formação histórica das periferias urbanas baianas.

Foram analisadas as batalhas de rima e as iniciativas da chamada “*Nova Escola do Hip-Hop*” que podem ser compreendidas como espaços centrais de articulação da juventude negra nas periferias urbanas, extrapolando o caráter artístico e assumindo uma função social e política relevante. Esses encontros configuram arenas de disputa de hegemonia (Gramsci, 2000), ao confrontarem o domínio ideológico das classes dominantes por meio da elaboração de narrativas contra-hegemônicas que denunciam o racismo, a violência estatal e as desigualdades sociais.

Além disso, as batalhas de rima e os coletivos associados ao movimento hip-hop podem ser interpretados como expressões contemporâneas da quilombagem, conforme formulado por Clóvis Moura (2014), entendida como um processo histórico contínuo de resistência negra que se manifesta por meio da organização coletiva, da

solidariedade e do enfrentamento às estruturas de dominação racial. Para Moura, a quilombagem consiste em “um conjunto de movimentos de rebeldia permanente, organizados ou não, que tinham como objetivo fundamental a destruição do sistema escravista e, por extensão, da ordem social que o sustentava” (Moura, 2014, p. 28). Embora situadas em outro contexto histórico, as batalhas de rima atualizam essa tradição de resistência ao constituírem espaços autônomos de sociabilidade, nos quais a juventude negra produz cultura, consciência crítica e formas coletivas de enfrentamento às condições de marginalização impostas às periferias urbanas.

No terceiro capítulo, realiza-se a análise das práticas desenvolvidas pelo Coletivo Batalha do Final de Linha. Inicialmente, são apresentados elementos da formação socioespacial da Região Metropolitana de Salvador, com foco na cidade de Lauro de Freitas e no bairro de Itinga, território de atuação do coletivo. A partir das entrevistas realizadas, analisa-se como o hip-hop se manifesta no contexto local enquanto ferramenta de conscientização, organização política e fortalecimento identitário da juventude periférica. Nesse sentido, o coletivo pode ser compreendido como um Grupo Específico e Diferenciado, conforme formulado por Clóvis Moura (1988), na medida em que se organiza a partir de uma identidade racial, territorial e de classe comum, desenvolvendo práticas próprias de resistência, sociabilidade e ação política.

As narrativas dos militantes evidenciam ainda a articulação do Coletivo Batalha do Final de Linha com outras organizações do movimento negro no município, inserindo suas práticas em uma tradição histórica de resistência negra no Brasil. Sob a ótica gramsciana, o coletivo se configura como um espaço de formação de Intelectuais Orgânicos, responsáveis por elaborar e difundir uma cultura política contra-hegemônica a partir de suas práticas artísticas e comunitárias. Conforme aponta Gramsci, “todo grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, organicamente, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função” (Gramsci, 1982, p. 15). Dessa forma, os militantes do Coletivo Batalha do Final de Linha atuam como mediadores entre a experiência cotidiana da juventude periférica e a elaboração crítica da realidade social, articulando cultura, política e território como parte de uma disputa mais ampla pela

hegemonia. Para Gramsci (1982), o conceito de hegemonia refere-se à capacidade de uma classe ou grupo social exercer direção moral, intelectual e cultural sobre a sociedade, não apenas por meio da coerção estatal, mas sobretudo pela produção de consenso no interior da sociedade civil. A hegemonia, nesse sentido, é construída e reproduzida a partir de práticas cotidianas, instituições, linguagens e expressões culturais que naturalizam determinados valores e visões de mundo como universais. (Gramsci, 1982)

Capítulo 1 - As raízes do Hip Hop: dos Guetos jamaicanos para os Guetos de Nova York

O Hip Hop é um movimento político-cultural que se desdobra simultaneamente enquanto cultura e movimento social, desenvolvido no início da década de 1970, nos bairros de maioria negra e latina da cidade de Nova Iorque. Inscreve-se em um contexto histórico específico, articulando-se a diversos condicionantes sociais, econômicos e políticos de sua época (Santos, 2007). Suas origens remontam à Jamaica, a partir da cultura dos *sound systems*¹ (Pimentel, 1997), que surge como uma alternativa econômica aos shows de bandas de R&B. A ideia de custear um sistema de som e um DJ para animar festas mostrava-se uma solução mais acessível e rentável. Os primeiros paredões sonoros eram construídos de maneira artesanal e destacavam figuras centrais como os *toasters*, responsáveis por animar as festas por meio de versos improvisados e mensagens declamadas sobre versões *dub* do reggae, interagindo diretamente com o público presente. Os *selectas*, por sua vez, eram encarregados da seleção musical executada nas aparelhagens. Essa prática desenvolveu-se a partir da década de 1940 nas ruas de Kingston, na Jamaica.

No final da década de 1960, os imigrantes jamaicanos DJ Kool Herc e sua irmã Cindy Campbell passam a organizar festas de rua no Bronx, conhecidas como *block parties*, em um bairro marcado pela predominância de populações negras e latinas, fortemente influenciadas pela cultura dos *sound systems*¹ jamaicanos. Se na ilha

¹ Os *sound systems* surgem na Jamaica, a partir da década de 1940, como sistemas móveis de amplificação sonora utilizados em festas populares nos bairros periféricos de Kingston. Compostos por caixas de som, toca-discos e operadores musicais (*selectas*), constituíram uma alternativa econômica aos shows ao vivo, possibilitando o acesso da população negra ao lazer e à música.

caribenha predominava o reggae e suas variações, nos Estados Unidos o soul e o funk tornaram-se os estilos mais populares entre essas comunidades. Inspirado pelo *sound system*, DJ Kool Herc passou a improvisar versos e transmitir mensagens durante as festas, de forma concomitante à execução das músicas.

Ao perceber que a reprodução simultânea, em duas *pick-ups*, das partes instrumentais das músicas — repetindo-as — poderia criar uma base rítmica propícia à performance dos mestres de cerimônia, Kool Herc desenvolveu a técnica que ficaria conhecida como *breakbeat* (Leal, 2007), fundamental para a consolidação da cultura Hip Hop. A popularização das *block parties* possibilitou que outros jovens frequentadores fossem contratados como mestres de cerimônia, permitindo que os DJs se dedicassem exclusivamente à dimensão sonora. Coke La Rock foi um desses jovens e é reconhecido como o primeiro MC/Rapper do Hip Hop (Leal, 2007).

Com a expansão e popularização dessas festas nos guetos nova-iorquinos, outro jovem frequentador, o afro-estadunidense Kevin Donovan, conhecido como Afrika Bambaataa, passa a nomear esses encontros e suas práticas artísticas como Hip Hop, termo derivado da expressão “*to hip*”, que significa “saltar movimentando os quadris” (Pimentel, 1997). Em 1973, Afrika Bambaataa funda a organização Universal Zulu Nation², com o objetivo de intervir nos conflitos entre gangues rivais e articular os elementos artísticos da cultura Hip Hop — rap, dança de rua e grafite — atribuindo-lhes um sentido político e unificador. Com o lema “Paz, amor, união e diversão”, a fundação da UZN, em 12 de novembro de 1973, representa um marco no desenvolvimento do movimento Hip Hop.

Destaca-se também a figura do toaster, responsável pela improvisação de versos falados sobre bases instrumentais do reggae, prática que influenciou diretamente a formação do rap e da figura do mestre de cerimônia no hip hop (PIMENTEL, 1997; LEAL, 2007).

²*A Universal Zulu Nation (UZN) foi fundada em 12 de novembro de 1973, no Bronx, por Afrika Bambaataa, inicialmente com o objetivo de reduzir os conflitos violentos entre gangues juvenis e promover a organização da juventude negra e latina por meio da cultura. A UZN propôs a articulação dos elementos do hip hop — rap, DJ, dança de rua e grafite — como instrumentos de educação, conscientização política e construção de valores coletivos, sintetizados no lema “Paz, união, amor e diversão”. Ao atribuir um sentido político e pedagógico às práticas culturais do hip hop, a Universal Zulu Nation desempenhou papel central na consolidação do movimento enquanto expressão político-cultural, influenciando sua difusão em escala global* (PIMENTEL, 1997; SANTOS, 2007).

1.1 Os elementos da cultura Hip-Hop

As práticas artísticas relacionadas à cultura de rua, sobretudo entre jovens negros e latinos, constituem os elementos centrais da cultura Hip Hop: o rap (*rhythm & poetry*), representado pelo MC (mestre de cerimônia) e pelo DJ; a dança de rua — *breaking, popping, locking*, entre outras —; e o grafite. O MC e o DJ são responsáveis pelo desenvolvimento do rap, segmento do Hip Hop voltado à música. O rap surge da combinação de ritmos que atravessam o reggae jamaicano e o jazz estadunidense (Pimentel, 1997).

O mestre de cerimônia é responsável pela elaboração das rimas, em um tipo de “canto falado”, além de interagir com o público durante as apresentações, promovendo animação e transmitindo mensagens políticas relacionadas às demandas sociais e reivindicatórias de sua comunidade. As origens dessa prática podem ser observadas nas tradições orais africanas, especialmente nos *griots*, contadores de histórias responsáveis pela preservação da memória coletiva e das tradições orais transmitidas por gerações familiares (Pimentel, 1997). No contexto brasileiro, podem-se estabelecer paralelos com os repentistas, emboladores e cantadores populares da região Nordeste.

O DJ, por sua vez, é responsável pela base musical, construída por meio do manuseio de toca-discos e controladoras. DJs como Kool Herc, Grandmaster Flash, Grand Wizard Theodore e Afrika Bambaataa são considerados pioneiros na arte da mixagem. Com o desenvolvimento do *breakbeat*, esse estilo de mixagem se popularizou e atraiu a atenção da juventude, abrindo espaço para novas experimentações técnicas nas festas de rua. Grand Wizard Theodore é reconhecido como o criador do *scratch*, técnica que consiste na produção de efeitos sonoros a partir da manipulação dos discos de vinil. Aos treze anos, ao manusear o equipamento emprestado por Grandmaster Flash, acabou girando o disco ao contrário, extraindo uma sonoridade inédita (Leal, 2007). Grandmaster Flash também é creditado pela criação de técnicas como *back to back, doubleback, phasing* e *backspinning*, amplamente utilizado no Hip Hop até os dias atuais.

A dança de rua pode ser considerada a expressão artística mais antiga do Hip Hop, com o surgimento, desde a década de 1960, de diversos grupos de dança.

Inicialmente, os grupos de *break* também se identificavam como gangues (Santos, 2007), e as batalhas surgem como alternativa simbólica aos conflitos violentos entre essas organizações. Os movimentos corporais remetiam aos corpos dilacerados pela Guerra do Vietnã, evocando hélices de helicópteros, saltos e quedas que simbolizavam o combate armado (Pimentel, 1997). Com sua incorporação à cultura Hip Hop, a dança de rua se desdobrou em diversas vertentes, como *breaking*, *locking*, *popping*, *electro boogie* e *up rocking* (Leal, 2007), destacando-se as figuras dos *b-boys* e *b-girls*.

O grafite, enquanto manifestação das artes visuais, tem sua origem situada no final da década de 1960 nos Estados Unidos, quando jovens negros e latinos passaram a utilizar assinaturas (*tags*) para marcar presença e território no espaço urbano. O grafite surge como forma de apropriação simbólica da cidade por populações pobres, articulando capacidade artística, contestação e caráter educativo (Santos, 2007). Destacam-se nomes como Taki 183, conhecido como o “rei” dos bombardeios pelo grande número de assinaturas nos vagões do metrô de Nova Iorque, e Phase 2, criador do estilo *soft*, referência entre grafiteiros do período (Leal, 2007). Práticas como *whole car* e *throw-up* consolidaram-se como estilos inovadores na cena do grafite nova-iorquina em meados da década de 1970.

1.2 O Hip Hop se constitui como uma reação da juventude periférica

As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por intensa agitação política nos Estados Unidos, contexto no qual os movimentos pelos direitos civis denunciaram a segregação racial e as desigualdades estruturais que afetavam a população afro-americana. Contudo, a partir da década de 1970, essas lutas passam a se desenvolver em um cenário de profundas transformações econômicas e políticas, associadas à crise do modelo do Estado de Bem-Estar Social e à ascensão do neoliberalismo. Segundo Rose (1997), o Hip Hop surge como resposta aos impactos socioeconômicos e culturais de um processo de reestruturação econômica e urbana que afetou de maneira particularmente severa as comunidades negras e latinas.

O neoliberalismo, enquanto projeto político-econômico, caracteriza-se pela redução do papel do Estado na provisão de políticas sociais, pela desregulamentação dos

mercados, pela flexibilização das relações de trabalho e pela centralidade da lógica do capital financeiro. Conforme analisa Harvey (2008), trata-se de um modelo que promove a restauração do poder das elites econômicas por meio da privatização, da mercantilização da vida social e do enfraquecimento das políticas públicas voltadas às classes populares. Nesse sentido, a retração dos investimentos estatais em habitação, educação, saúde e assistência social produziu profundas desigualdades urbanas, intensificando processos de segregação racial e espacial. O governo de Ronald Reagan (1980–1988) representa a consolidação desse projeto nos Estados Unidos, simbolizando aquilo que Santos (2007, p. 29) define como “[...] vertente ideológica e prática do processo de globalização ou mundialização do capital [...]”.

Nesse contexto, as condições socioeconômicas enfrentadas por negros norte-americanos, jamaicanos, porto-riquenhos e outros povos do Caribe (Rose, 1997) possibilitaram a reformulação de identidades a partir de expressões artísticas e culturais dotadas de forte conteúdo político e reivindicatório. Forjado em um espaço urbano hostil e multiétnico, o Hip Hop emerge como reação de uma juventude negra e latina marcada pela marginalização e pelo desemprego, consolidando-se nas periferias como um movimento político-cultural de grande alcance entre a juventude pobre. Suas práticas artísticas incorporam discursos críticos sobre o racismo, a violência estrutural e a ausência de políticas públicas voltadas às populações periféricas.

Analisar o Hip Hop enquanto movimento político-cultural implica compreendê-lo a partir de sua inserção em um contexto histórico, social e político específico, evitando leituras estereotipadas ou romantizadas. Conforme Santos (2007, p. 35):

Caracterizamos movimento político-cultural porque os elementos que o formam (rap, break, grafite) não se enquadram no que poderíamos chamar de “arte pela arte”. Ao contrário, sua produção artística, de modo geral, está pautada num referencial que propõe mudanças e reconstruções de valores, denunciando as mazelas sociais e exclusões étnico-raciais que permeiam a sociedade capitalista.

Nessa perspectiva, cultura e política não são manifestações antagônicas. A cultura é resultado da experiência humana, e das relações sociais estabelecidas pelos indivíduos na sociedade, em determinado contexto histórico. No Hip Hop, arte e realidade caminham lado a lado, sendo o engajamento político construído a partir da

reflexão crítica acerca da realidade social no qual esses indivíduos fazem parte, um fator fundamental no desenvolvimento das expressões artísticas dessa cultura. As práticas político-culturais desenvolvidas pelo Hip Hop constituem-se simultaneamente, das esferas política, educativa e cultural em constante interação (Santos, 2007).

No Brasil, a partir do final da década de 1980, o Movimento Hip Hop Organizado passou a atuar por meio das chamadas *posses*, organizações que promoviam ações culturais, sociais e educativas nas periferias urbanas. Atualmente, observa-se a atuação de coletivos juvenis a partir das Batalhas de Rima, tanto em regiões centrais, por meio da ocupação do espaço público, quanto nas periferias dos grandes centros urbanos. Essas batalhas têm, em certa medida, substituído a atuação das *posses*, possibilitando novas formas de organização e expressão da juventude ligada à cultura Hip Hop. Ainda que apresentem estratégias distintas, a expansão das batalhas e rodas culturais tem favorecido a organização coletiva desses jovens, sobretudo por meio da música rap.

1.3 O Início do Hip Hop no Brasil: Década de 80 e 90 e o contexto paulistano

Articulando elementos da cultura de matriz africana, da história dos afrodescendentes e do cotidiano das ruas (Pimentel, 1997), o hip hop difundiu-se internacionalmente, chegando ao Brasil na década de 1980, sobretudo nos principais centros urbanos. É a partir dos Bailes Blacks³, espaços de lazer protagonizados pela população negra, que o hip hop passa a circular no país, sendo inicialmente percebido como um estilo musical inovador em relação ao soul e ao funk, ritmos então predominantes nesses eventos. Segundo Félix (2005), essas festas também se constituíam como espaços de práticas políticas, nos quais o público se via entre iguais, em ambientes relativamente livres da discriminação

³ Os Bailes Blacks consolidaram-se no Brasil entre as décadas de 1970 e 1980 como importantes espaços de lazer, sociabilidade e afirmação identitária da população negra, especialmente em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro. Além da difusão da música negra norte-americana — soul, funk e rhythm and blues —, esses bailes possibilitaram a construção de identidades negras positivas e funcionaram como espaços de politização, nos quais questões raciais e experiências de discriminação eram compartilhadas coletivamente. Conforme analisa Félix (2005), os Bailes Blacks foram fundamentais para a posterior recepção e desenvolvimento do hip hop no país.

racial, possibilitando a construção de identidades negras a partir do contato com referências culturais afro-diaspóricas.

Em São Paulo, inicialmente, os dançarinos de break — jovens negros e periféricos frequentadores desses bailes — passaram a ocupar a Estação São Bento, transformando o espaço público em palco para suas apresentações. Nelson Triunfo destaca-se como um dos pioneiros desse processo, assim como o grupo Thaíde e DJ Hum, que também frequentavam a Estação São Bento. O break tornou-se amplamente popular, atraindo um número crescente de jovens para essa prática, sobretudo por influência de produções audiovisuais como o filme *Flashdance* e os videoclipes de Michael Jackson. Em meados da década de 1980, já era possível encontrar diversos grupos de break se apresentando no centro da cidade de São Paulo. É a partir de 1987, que o deslocamento dos dançarinos de break para a São Bento possibilitou que grafiteiros e rappers também se integrassem ao espaço, possibilitando o desenvolvimento de outras práticas culturais que começaram a ser definidas como Hip-Hop (Silva, 1998).

É a partir de 1987 que o deslocamento dos dançarinos de break para a Estação São Bento possibilita que grafiteiros e rappers também passem a se integrar ao espaço, favorecendo o desenvolvimento de outras práticas culturais que começam a ser definidas como hip hop (Silva, 1998). Foi por meio da chamada segunda geração de rappers norte-americanos, como Public Enemy, KRS-One e N.W.A., que a temática racial passou a ocupar um lugar central no hip hop. A partir do final dos anos 1980 e início da década de 1990, esses grupos passaram a retratar, em suas letras, questões relacionadas ao racismo, à luta por direitos civis e ao nacionalismo negro (Silva, 1998). A formação da primeira posse paulistana, o Sindicato Negro, em 1989, constitui um exemplo dessa aproximação do movimento hip hop com a temática racial.

Dessa maneira, os rappers locais foram influenciados por essa geração de artistas norte-americanos, trazendo para a realidade brasileira interpretações e referências adquiridas a partir do contato com essas produções musicais. Sobre essa aproximação dos rappers com a temática racial e política, Silva (1998, p. 67) aponta a relação estabelecida entre o movimento hip hop e a literatura política voltada para a discussão das relações raciais no Brasil:

Livros que discutiam o preconceito racial e a história da população negra no Brasil tornaram-se leituras quase obrigatórias entre aqueles que frequentavam a Roosevelt. A história oficial narrada pelos livros didáticos passou a ser revista à luz de novas referências bibliográficas. Livros como *Do Quilombo à Rebelião Negra* e *A Sociologia do Negro Brasileiro* (Clóvis Moura), *O Quilombo* e *O que é Racismo* (Joel Rufino), *O que é Revolução* (Florestan Fernandes) passaram a compor o universo de leitura de muitos rappers. (Silva, 1998, p. 67)

A partir da criação do Sindicato Negro, considerada a primeira posse paulistana, surgem diversas outras organizações do movimento hip hop organizado em toda a cidade de São Paulo. Destacam-se a posse Conceito de Rua, formada em 1990 no Capão Redondo, a Força Ativa, na Zona Norte, e a Aliança Negra, na Cidade Tiradentes, Zona Leste. O hip hop passa, então, a se organizar por meio de coletivos voltados à realização de ações sociais, educativas e reivindicatórias. Grupos como Racionais MC's, DMN, Ndee Naldinho, GOG e Câmbio Negro foram influenciados por essa segunda geração de rappers norte-americanos, incorporando ao hip hop nacional um discurso mais crítico, contestador e de denúncia da realidade social vivenciada pelas camadas populares mais pobres no Brasil.

A música *Pânico na Zona Sul*, lançada em 1989 pelo grupo Racionais MC's, representa um marco para o hip hop nacional, ao expressar, em suas letras, um discurso voltado à denúncia da violência cotidiana enfrentada pela população negra nas periferias urbanas, como se observa no trecho a seguir:

Eu não sei se eles estão ou não autorizados, de decidir o que é certo ou errado, inocente ou culpado, retrato falado, não existe mais justiça ou estou enganado? Se eu fosse citar o nome de todos que se foram, o meu tempo não daria pra falar mais, eu vou lembrar que ficou por isso mesmo, e então que segurança se tem em tal situação, quantos terão que sofrer pra se tomar providência [...] (Racionais Mc's, *Pânico na Zona Sul*, 1989, Gravadora Zimbabwe)

A tônica do rap da década de 1990, que teve como principal representante o grupo paulistano Racionais MC's, foi a denúncia da violência que acometia a juventude negra nas periferias dos centros urbanos. A luta contra o racismo, a denúncia do genocídio da população negra nas periferias, especialmente pela ação do Estado, assim como a crítica às condições socioeconômicas desiguais às quais esses setores estavam submetidos, tornaram-se elementos centrais do discurso do rap nacional. A influência do Movimento Negro Unificado (MNU) e do Instituto da Mulher

Negra — Geledés — também foi decisiva para a consolidação desse teor político presente nas letras dos grupos de rap no Brasil (Silva, 1998).

Na década de 1990, as periferias brasileiras vivenciaram de forma intensa as consequências da implementação de políticas neoliberais, refletidas no aprofundamento das desigualdades sociais e no aumento das taxas de homicídio, sobretudo entre jovens negros — cenário que, em muitos aspectos, permanece atual. Nesse contexto, o hip hop assume o compromisso político de denunciar o extermínio da juventude negra, incorporando às letras das músicas críticas à violência policial, ao crescimento da população carcerária e às condições precárias do sistema prisional. Trata-se, portanto, de uma resposta construída por meio da cultura e da organização política, à altura das condições socioeconômicas às quais a população negra e pobre tem sido historicamente submetida.

1.4. O Quinto elemento do Hip Hop e as Posses

Com o desenvolvimento dos elementos artísticos da cultura hip hop, surge a necessidade de articulá-los ao campo da produção de saberes, isto é, de integrar a dança, a música e as artes visuais às suas dimensões educativa e política. O DJ e fundador da Universal Zulu Nation, em 1973, ao propor a articulação dos elementos artísticos da cultura hip hop em um movimento cultural próprio, também formulou a noção de um quinto elemento: o conhecimento, compreendido como dimensão filosófica (Miranda, 2021) e epistemológica do hip hop. Por meio do chamado *5E*, os artistas vinculados ao movimento passam a articular o desenvolvimento de suas práticas artísticas ao campo da educação, pautada na produção de saberes que dialogam tanto com a dimensão estética quanto com a dimensão política dessas expressões, refletindo o contexto social e político no qual esses sujeitos estão inseridos.

Nesse sentido, como observa Gutierrez (2022, p. 11), o rap afrocentrado e o gangsta rap, ao emergirem no contexto da cultura afro-diaspórica estadunidense e serem difundidos na América Latina pela indústria da música, introduzem no Brasil, nos anos 1990, a discussão epistemológica em torno do quinto elemento do hip hop. Contudo, no contexto nacional, aquilo que nos Estados Unidos foi definido como

knowledge of self (conhecimento de si) ou *street knowledge* (saber das ruas) passa a ser sintetizado sob a noção mais ampla de “conhecimento”, revelando um processo de ressignificação local do 5E. Tal síntese expressa a forma como o hip hop brasileiro incorpora essa dimensão epistemológica a partir de suas próprias experiências históricas, raciais e territoriais.

Ao destacar o gangsta rap e o rap afrocentrado como vertentes fundamentais para a conformação do rap no Brasil, Gutierrez (2022) aproxima-se das análises que compreendem o hip hop para além de suas dimensões estritamente artísticas. Nesse movimento, a cultura hip hop passa a ser concebida como uma forma de conscientização, que propõe uma leitura crítica da ordem social estabelecida, valorizando as raízes históricas das dimensões políticas e culturais afro-diaspóricas e do contexto periférico urbano. Assim, a articulação entre os elementos artísticos do hip hop e uma dimensão voltada à produção de saberes críticos, associados à denúncia da violência e das desigualdades sociais, possibilita, no contexto brasileiro, o surgimento de organizações que utilizam essa cultura como ferramenta de formação política e atuação comunitária.

É nesse cenário que surgem, nas periferias das cidades, organizações cujo objetivo era reunir jovens vinculados às diferentes vertentes artísticas da cultura hip hop, com vistas à realização de atividades de caráter social, educativo e reivindicatório, relacionadas às demandas de suas comunidades. Conforme analisa Silva (1999, p. 27), diante da desagregação de instituições tradicionais, como a família, e da falência de programas sociais de apoio, às posses consolidaram-se no interior do movimento hip hop como uma espécie de “família forjada”, por meio da qual jovens passaram a discutir seus próprios problemas e a construir alternativas no plano da arte.

A partir da consolidação do movimento hip hop organizado no Brasil, essas organizações — denominadas posses — passam a desempenhar um papel central na elaboração de estratégias de sobrevivência e resistência, articuladas por meio da cultura e da ação política nos territórios periféricos. Dias (2009), ao analisar as atividades políticas e culturais da posse *Liberdade sem Fronteira*, no bairro Liberdade, em São Luís do Maranhão, evidencia que as produções culturais desta organização emergem a partir do “[...] olhar sociológico desses jovens sobre os

problemas que afetam bairros como a Liberdade, e de uma intervenção político-pedagógica junto aos moradores [...]”. Para tanto, a posse mobiliza diferentes materiais ideológicos e pedagógicos, que vão desde os elementos da cultura hip hop até a participação em programas de rádio comunitária e grupos de estudo (Dias, 2009).

Félix (2005), ao analisar três posses paulistanas, aponta que, no contexto norte-americano, essas organizações surgem inicialmente com o objetivo de transformar as rixas violentas existentes nos guetos nova-iorquinos em disputas culturais. No Brasil, entretanto, o autor destaca que a união dos jovens praticantes dos elementos artísticos do hip hop ocorreu, em um primeiro momento, em torno do interesse comum pela cultura hip hop estadunidense, por meio do acesso a revistas e materiais vindos do exterior. Posteriormente, o contato desses jovens com o movimento negro organizado — especialmente com o Movimento Negro Unificado (MNU) e o Instituto da Mulher Negra Geledés — amplia o debate para questões relacionadas à discriminação racial e à negritude. Essa aproximação possibilita a formação de diversas organizações nas periferias urbanas, fortalecendo a capacidade de articulação política da juventude ligada ao hip hop a partir das demandas e especificidades de seus territórios.

Nesse sentido, as posses podem ser compreendidas, a partir de Gramsci (1982), como formas de intelectualidade orgânica coletiva, produzidas no interior das classes subalternas, na medida em que articulam práticas culturais, produção de saberes e formação política, contribuindo para a elaboração e difusão de concepções de sociedade contra-hegemônicas. Ao organizarem a cultura a partir da experiência concreta da juventude negra periférica, essas organizações desempenham um papel fundamental na disputa de hegemonia no interior da sociedade civil, ao produzir e difundir um conhecimento enraizado nas condições históricas e sociais de seus próprios territórios.

CAPÍTULO 2 - O Movimento Hip-Hop na Bahia

Os elementos da cultura hip hop chegam à Bahia também na década de 1980. Observa-se, nos estudos sobre a história dessa cultura no estado, que, assim como em outras metrópoles brasileiras, é por meio da indústria cultural que o hip hop passa a circular nos grandes centros urbanos, sobretudo através de filmes, discos e revistas, influenciando principalmente parcela da juventude. Nesse contexto, o Baile Black Bahia assume papel central na difusão dos elementos artísticos associados ao hip hop em Salvador, capital baiana. O baile surgiu em 1979, no bairro de Periperi, localizado no Subúrbio Ferroviário de Salvador.

Como observa Sansone (1997), a cultura musical negra afro-americana já exercia forte influência sobre jovens negros e mestiços de Salvador no final da década de 1970. Tanto os aspectos associados à militância quanto aqueles já integrados à lógica de consumo da indústria cultural. O Rio de Janeiro destacava-se, à época, como um importante centro irradiador do soul e do funk para o restante do Brasil (Sansone, 1997), e foi por meio de uma equipe de som carioca que o clube Black Bahia passou a atuar na periferia de Salvador. Semanalmente, aos domingos, o Esporte Clube de Periperi sediava o baile, no qual eram executados ritmos como soul, funk (original), funk carioca derivado do Miami Bass e o Axé Music. Diversos grupos de dança se formaram nesse espaço e rivalizavam entre si por meio das batalhas de dança promovidas durante os eventos (Sansone, 1997). Segundo o autor, o público chegava, em média, a duas mil pessoas, sendo majoritariamente composto por jovens negros e mestiços da classe trabalhadora.

Em 1983, surge o primeiro grupo de break da Bahia, o Break Bahia, fundado pelo dançarino Rock, morador do bairro Cosme de Farias (Miranda, 2021). Assim como ocorreu em outras cidades brasileiras, em meados dos anos 1980 o break popularizou-se a partir da ocupação de espaços públicos por esses grupos de dança. As rodas de dança configuraram-se como espaços de apresentação para o público e de realização de batalhas entre grupos distintos. Locais como o Campo Grande, a Lapa, o Dique do Tororó e a Praça da Sé passaram a ser utilizados para essas apresentações (Miranda, 2021).

A dança de rua foi também o primeiro elemento artístico do hip hop a se popularizar na Bahia. Filmes como *Breakin'*, *Breakin' 2* e *Beat Street* exerceram forte influência sobre a primeira geração de dançarinos (Miranda, 2021). Em 1986, no Subúrbio Ferroviário, o dançarino Fafal formou o grupo “A Galera Quente do Break”, que, em 1988, protagonizou um racha com as equipes Break & Cia e Break Bahia, no Mercado Modelo, ponto turístico localizado no centro da cidade de Salvador (Miranda, 2021).

Jorge TJ também é considerado um dos primeiros e mais importantes dançarinos de break na Bahia. Segundo Miranda (2021), a partir de entrevista com o b-boy Ananias, Jorge TJ é reconhecido como um dos poucos dançarinos de *locking* do período. Iniciou sua trajetória na dança em 1986, na cidade de Alagoinhas, e participou de diversos programas de televisão nas décadas de 1980 e 1990 em Salvador. O autor destaca ainda a presença da capoeira e de outras artes marciais nas rodas de *breaking* realizadas na Praça da Sé, indicando a influência de práticas corporais afro-brasileiras na conformação local da dança de rua. Os precursores dessa articulação entre o *breaking* e a capoeira foram o b-boy Ananias e o b-boy Hobby (Roberval) (Miranda, 2021).

Desde as décadas de 1980 e 1990, é possível observar a presença da pichação na cidade de Salvador. Essas práticas de intervenção no espaço urbano antecedem, em muitos casos, sua inserção no universo da cultura hip hop por meio do grafite. Miranda (2021) sugere que a diferenciação entre grafite e pichação entre os praticantes em Salvador passa a se consolidar apenas com o desenvolvimento da cultura hip hop. Antes desse processo, pichadores se autodenominavam grafiteiros, sem que houvesse uma distinção clara entre essas práticas. Dessa forma, grande parte dos grupos de pichadores utilizava a letra “G”, de grafiteiro, em suas denominações, a exemplo de GRP (Garotos Rebeldes de Patamares), GRS (Grafiteiros Rebeldes de Patamares) e GRS (Grafiteiros Rebeldes do Subúrbio), (Miranda, 2021).

Em 1993, o grafiteiro Tom fundou a primeira equipe de grafiteiros de Salvador, a PPL (Person Pert Line), marco importante no processo de organização dessa linguagem artística na cidade. Nesse sentido, torna-se fundamental compreender também a

presença da pixação — grafada com “x” — enquanto um movimento autônomo e igualmente presente no cenário urbano baiano. Para Maia (2024),

[...] a pixação difere-se dessas outras manifestações por possuir letras com formas gráficas específicas, concebidas e ensinadas pelos pixadores por meio de um processo de letramento vernacular. Essas formas gráficas são próprias de cada metrópole brasileira e vão sendo estilizadas, através de gerações, de acordo com princípios éticos e estéticos concebidos e compartilhados pelos pixadores. (MAIA, 2024, p. 2)

Nesse sentido, observa-se uma relação estreita entre a pixação e o hip hop, especialmente no contexto soteropolitano, ainda que se tratem de práticas distintas. Eventos como a festa L.A.M.A., que reúne pixadores, grupos de rap, poetas e grafiteiros em um mesmo espaço, evidenciam essa articulação. O pixador Skank, assassinado em 2019 e considerado um dos principais nomes do pixo baiano, também atuava como grafiteiro, tendo seu trabalho voltado às artes plásticas reconhecido nacionalmente. Assim como ocorre no movimento hip hop, a pixação reúne, em sua maioria, jovens negros oriundos das periferias urbanas (MAIA, 2024). Atividades comunitárias, como as chamadas “sopas” e os mutirões de grafite nos bairros periféricos, integram a atuação desse movimento na cidade de Salvador, revelando seu caráter coletivo e territorializado.

A discotecagem associada à cultura hip hop, com o desenvolvimento de técnicas como *break-beat*, *scratch*, *backspin* e outras, bem como a incorporação de novos recursos tecnológicos — como *sampler*, *mixer* e *crossfader* — chega à Bahia entre o final da década de 1980 e ao longo dos anos 1990. Segundo Miranda (2021), Pelé, Edilson, Carlinhos, Mjay e Canibal figuram entre os primeiros DJs de hip hop conhecidos no estado. Nesse contexto, a Quinta Dance destacou-se como um importante ponto de encontro para DJs e grupos de dança de rua em Salvador durante a década de 1990, sendo realizada semanalmente na Praça Jubiabá, no Pelourinho (Miranda, 2021). Também merecem destaque as *jam sessions* organizadas pelo DJ Valdir, inicialmente na Estação da Lapa, que reuniam DJs, grupos de dança e grupos de rap. Posteriormente, essas *jam sessions* estenderam-se aos shoppings centers, possibilitando maior visibilidade, reconhecimento e popularização da discotecagem na cidade de Salvador (Miranda, 2021).

No campo da música rap, o grupo Leões do Rap é apontado como o primeiro grupo de rap da capital baiana, tendo sido formado em 1991 (Miranda, 2021). O grupo surgiu a partir de um dos primeiros coletivos de *breaking* de Salvador, o Break & Cia, composto majoritariamente por moradores do bairro Cosme de Farias. Os Leões do Rap conquistaram maior notoriedade a partir de 1997, quando a música “SSA BA” alcançou o primeiro lugar no Festival de Música do Olodum (FEMADUM). O grupo encerrou suas atividades em 2004, retornando posteriormente (Miranda, 2001). Outro grupo pioneiro foi o MD MC’s — abreviação de Marivaldo e Davi — formado em 1992, que teve seu primeiro disco gravado pela EMI Odeon Brasil em 1994, alcançando projeção nacional e internacional, especialmente a partir de participações em programas de televisão (Miranda, 2021).

Além desses, destacam-se o grupo Simples Rap’ortagem, formado em 1994 no bairro da Boca do Rio, em Salvador, e o grupo Erê Jitolu, originário do bairro do Nordeste de Amaralina, ambos reconhecidos como precursores da música rap na capital baiana. Posteriormente, integrantes desses grupos passaram a articular de forma mais orgânica o movimento hip hop em Salvador. O dia 26 de abril de 1996 tornou-se a data simbólica de comemoração do início do Movimento Hip Hop Baiano, marco em que esses grupos se conheceram e deram início às primeiras articulações coletivas (Miranda, 2021). A partir desse processo de organização, destacam-se duas importantes organizações pioneiras do movimento hip hop baiano: a Posse Orí e a Rede Aiyê de Hip-Hop, que serão apresentadas a seguir.

2.1 Posse Orí: o primeiro coletivo de hip hop soteropolitano

Foi no ano de 1996 que ocorreu a primeira reunião oficial do movimento hip hop em Salvador, realizada no Passeio Público, localizado no bairro do Campo Grande. Essa reunião contou com a presença de quatro grupos de rap e um grupo de grafite, em um contexto no qual o conhecimento acerca da cultura hip hop ainda era bastante difuso na capital baiana. De acordo com Miranda (2021), a partir desse encontro inicial, as reuniões passaram a ocorrer regularmente duas vezes por semana: às sextas-feiras, na sede da UNEGRO, localizada no Pelourinho, no Centro Histórico de Salvador, e aos domingos, no Passeio Público.

O fato de as reuniões serem realizadas em áreas centrais da cidade possibilitou o deslocamento e o encontro de jovens oriundos de diferentes bairros periféricos, criando um espaço de troca, articulação e debate sobre projetos e atividades do movimento. Enquanto os encontros realizados na UNEGRO tinham um caráter mais organizativo e político, voltado à discussão de estratégias e pautas do movimento, as reuniões de domingo, no Passeio Público, eram mais direcionadas ao lazer e ao desenvolvimento das expressões artísticas vinculadas ao hip hop. A realização das reuniões na UNEGRO evidencia uma aproximação do movimento hip hop, ainda em processo de formação, com setores organizados da sociedade civil, em especial com o Movimento Negro. Nesse sentido, Miranda (2021) aponta que essa relação também gerou embates internos entre os militantes, sobretudo no que diz respeito à relação do hip hop com organizações políticas, aproximação que se deu inicialmente a partir do contato de um dos militantes da UNEGRO com esses jovens.

Entre os anos de 1996 e 1997, o movimento hip hop soteropolitano manteve a regularidade das reuniões tanto na UNEGRO quanto no Passeio Público. A divulgação das atividades era realizada por meio de *zines*, publicações artesanais em formato de livretos produzidos pelos próprios membros do movimento, estratégia que possibilitou a ampliação da participação e a incorporação de novos integrantes (Neto, 2008). Observa-se que a ocupação do espaço público, das ruas e das praças, constitui uma característica recorrente do movimento hip hop em diferentes cidades onde esse fenômeno se estabelece. A definição do hip hop como uma “cultura das ruas” justifica-se na medida em que o espaço público se configura como o principal locus não apenas para o desenvolvimento de suas expressões artísticas, mas também para sua dimensão organizativa e política.

Embora as reuniões do movimento hip hop ocorressem desde 1996, foi apenas em 1998 que esse processo resultou na formação da Posse Orí. Nesse momento, parte dos militantes passou a atuar diretamente nos bairros onde residiam, constituindo coletivos locais remanescentes das reuniões centrais, que passaram a se articular nos territórios periféricos. Esse deslocamento da atuação do movimento, do centro da cidade para os bairros, representou um passo fundamental para a difusão e a consolidação do hip hop nas periferias de Salvador. É a partir da concepção das posses como núcleos de atuação territorial que surgem diversas posses associadas

ou dissidentes da Posse Orí (Miranda, 2021; Neto, 2008). Sobre a formação dessas organizações nos bairros de Salvador e da Região Metropolitana, Neto (2008, p. 69) destaca:

A nomenclatura dos coletivos que passam a atuar nos bairros chama a atenção pela força do diálogo entre gerações, objetivando destacar e valorizar a cultura negra: Quilombo Vivo, Fúria Negra, Remanescentes, Negranada, etc. As atividades nas Posses estão bastante ligadas à formação dos militantes dentro de um quadro de reivindicações que perpassam o local.

No ano de 2000, a Posse Orí deixou de realizar suas reuniões na sede da UNEGRO, mantendo apenas os encontros no Passeio Público. Segundo Miranda (2021), essa decisão representa, por um lado, a ruptura com uma organização do movimento negro e, por outro, um momento em que a Posse Orí “se viu aprendendo a andar com as próprias pernas” (Miranda, 2021, p. 154). É nesse período que a Posse passa a desenvolver internamente diversas discussões temáticas, com o objetivo de formar politicamente seus militantes para a atuação em atividades de caráter social, educativo e artístico.

Entre os anos de 2001 e 2004, com o crescimento do movimento hip hop na cidade de Salvador, a Posse Orí passa a vivenciar conflitos internos, relacionados tanto às concepções políticas quanto às formas de organização do movimento (Neto, 2008). Nesse contexto, o seminário “Movimento Hip-Hop em Salvador: perspectivas e obstáculos” é apontado como um momento decisivo para o enfrentamento dessas questões, possibilitando a reorganização interna do grupo. A partir desse processo, observa-se um redirecionamento das ações da Posse Orí, que passa a priorizar a realização de oficinas, palestras e ciclos formativos em diferentes espaços de Salvador e também em outras cidades do interior da Bahia. Em 2004, após sete anos de atuação, a Posse Orí encerra suas atividades, em um contexto no qual parte significativa de seus integrantes já havia se afastado em função de demandas pessoais relacionadas ao trabalho e à continuidade dos estudos (Miranda, 2021).

No âmbito da articulação estadual do movimento, destaca-se a realização do primeiro Encontro Baiano de Hip Hop, ocorrido em Itapetinga, no ano de 2003. De acordo com Miranda (2021), o encontro teve caráter estratégico e positivo, na medida em que contribuiu para o fortalecimento das articulações entre grupos e coletivos de diferentes municípios da Bahia. No mesmo ano, realizou-se o segundo

encontro no mesmo município, contando com representações das cidades de Alagoinhas, Lauro de Freitas, Ipiaú, Salvador, Feira de Santana, Lençóis e Ilhéus (Miranda, 2021).

Para além da relação com a UNEGRO, o autor também evidencia as conexões estabelecidas pelo movimento hip hop com outras correntes políticas e culturais, como o movimento anarquista, bem como os diálogos do rap com outros gêneros musicais, a exemplo do rock e do punk. Além disso, o movimento hip hop baiano estabeleceu relações com organizações populares e movimentos sociais, como o Movimento dos Sem Teto de Salvador (MSTS), o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto da Bahia (MSTB) e o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), ampliando sua inserção política e social no cenário das lutas populares.

2.2 A Rede Aiyê de Hip-Hop

A partir do ano de 2001, as reuniões da Posse Orí passaram a ser substituídas pelo que os próprios militantes denominaram de “Reuniões Gerais do Movimento Hip-Hop”. Essas reuniões possibilitaram a aproximação de novos adeptos em um contexto no qual a cultura hip hop adquiriu maior projeção nacional, alcançando significativo peso entre a juventude periférica, sobretudo em razão da popularização da música rap e da atuação crescente de diversos coletivos nos bairros periféricos (Neto, 2008). Nesse momento, observa-se um processo de ampliação do movimento, tanto em termos territoriais quanto organizacionais, favorecendo a consolidação de novas formas de articulação.

Segundo Neto (2008), é nesse contexto que os membros das Reuniões Gerais do Movimento Hip Hop passam a adotar o conceito de “rede” em substituição à categoria “posse”, em função das reflexões realizadas sobre os limites e desafios da forma organizativa anterior. Como destaca o autor:

Os membros das Reuniões Gerais do Movimento Hip Hop adotam nesse momento o conceito de rede em substituição à categoria posse, muito em função das reflexões ocorridas sobre a atuação desse coletivo após o ano de 2001. A Rede Aiyê é resultado das ações desenvolvidas após o conflito que desarticulou a Posse Orí, e sua autonegação se deve ao fato de suas lideranças considerarem

o momento propício para a concretização de uma organização mais atuante e articulada (Neto, 2008, p. 91).

Nesse sentido, o autor compreende o período entre 2001 e 2004 como uma segunda transição do movimento hip hop em Salvador e na Região Metropolitana, uma vez que as reuniões passaram a contar também com a participação de militantes oriundos de municípios como Lauro de Freitas (Neto, 2008). Esse período mostrou-se fundamental para a reorganização do movimento hip hop local, possibilitando, ao longo de três anos de reuniões regulares no Passeio Público, a reformulação de conceitos e estratégias de atuação a partir da experiência acumulada ao longo dos anos anteriores. A necessidade de um trabalho em rede, orientado para articulações que extrapolam as fronteiras internas do movimento e dialogassem com outras organizações sociais e políticas, culminou na formação da Rede Aiyê de Hip Hop (Neto, 2008). Assim, a substituição da categoria “posse” pela noção de “rede” expressa a busca por uma organização mais ampla, articulada e capaz de superar os conflitos que haviam levado à desarticulação da Posse Orí.

No que se refere à atuação da Rede Aiyê de Hip Hop entre os anos de 2004 e 2008, Neto (2008) destaca a realização de eventos e atividades que foram centrais para a articulação do movimento hip hop no estado da Bahia. Entre eles, sobressai o III Encontro Baiano de Hip-Hop, realizado em Vitória da Conquista, que contou com a participação de representantes de oito municípios baianos, além de convidados de outros estados, como o rapper Lamartine, do grupo Clã Nordestino (Maranhão), Paulo, do grupo paulista DMN, e Nelson Triunfo, figura histórica do movimento hip hop nacional. O autor ressalta ainda a presença de organizações governamentais e não governamentais, entidades do movimento negro, como o Movimento Negro Unificado (MNU), além de representantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), sindicatos e partidos políticos, evidenciando o diálogo do movimento hip hop com outras frentes de organização política e social. Questões relacionadas às relações raciais e de gênero perpassam os debates e rodas de conversa realizadas durante o encontro.

Além dessas pautas, discussões voltadas à profissionalização dos artistas, ao mercado fonográfico e aos direitos autorais também estiveram presentes no evento. Neto (2008) destaca, ainda, que a temática de gênero assumiu papel central não apenas durante o encontro estadual, mas também de forma contínua nas atividades

e reuniões da Rede Aiyê, ressaltando a importância do protagonismo feminino no enfrentamento do machismo presente no interior do movimento hip hop. O avanço dessas discussões possibilitou a realização do III Encontro Interestadual de Gênero e Hip Hop, sediado no município de Lauro de Freitas, na Região Metropolitana de Salvador. O autor evidencia o papel decisivo das mulheres na organização desse encontro, tanto na elaboração de projetos para captação de recursos quanto na organização das mesas de debate, na condução de oficinas e palestras sobre a questão feminina no movimento hip hop. A restrição da participação masculina em determinados espaços do encontro contribuiu para o fortalecimento da formação política das militantes e para a consolidação da atuação das mulheres no interior da Rede Aiyê de Hip Hop (Neto, 2008).

Neto (2008) também destaca o evento “Hip Hop pelas cotas: uma reação afirmativa”, realizado no ano de 2004, que contou com a participação de artistas e militantes do movimento hip hop em parceria com a Universidade Federal da Bahia. O evento teve como objetivo central discutir as políticas de ações afirmativas e o acesso da juventude negra e periférica ao ensino superior. Ainda nessa perspectiva, o projeto “Quadro Negro”, igualmente desenvolvido em parceria com essa instituição de ensino, promoveu oficinas, palestras e rodas de conversa em escolas públicas da cidade de Salvador. Essas iniciativas evidenciam a compreensão, por parte dos militantes da Rede Aiyê de Hip Hop, acerca da necessidade de ampliar sua atuação para além dos aspectos estritamente artísticos da cultura hip hop, incorporando dimensões educativas e políticas de forma sistemática.

A atuação dessas organizações evidencia que, no interior do universo do hip hop baiano, a produção artística e cultural encontra-se profundamente articulada a práticas políticas, educativas e sociais, sobretudo por meio de iniciativas voltadas à conscientização de jovens oriundos das periferias, com os quais o movimento mantinha diálogo constante. Nessa perspectiva, a arte e a cultura expressas pelos elementos artísticos do hip hop colocam-se a serviço de uma compreensão crítica da realidade social à qual esses jovens estão submetidos, apontando para a necessidade de mobilização e articulação política como estratégias fundamentais de reação e reivindicação frente a um quadro social marcado pela ausência de

oportunidades de emprego e educação, pela violência, pelo racismo e por outras formas de desigualdade estrutural.

Essa dimensão educativa das práticas desenvolvidas pela Rede Aiyê de Hip Hop pode ser compreendida à luz do que Nilma Lino Gomes (2017) define como Movimento Negro Educador, isto é, um conjunto de ações coletivas que, para além da luta por direitos, produz saberes, constrói pedagogias próprias e tensiona as formas hegemônicas de produção do conhecimento. Segundo a autora, o Movimento Negro atua como um agente educativo ao elaborar leituras críticas sobre a sociedade brasileira, questionando o racismo e promovendo processos formativos que articulam identidade, cultura e política. Nesse sentido, as atividades desenvolvidas pela Rede Aiyê — como oficinas, palestras, rodas de conversa e projetos em parceria com instituições de ensino — inscrevem-se em uma tradição pedagógica forjada a partir da experiência histórica da população negra, na qual educação e militância se constituem de forma indissociável.

Esses coletivos operam como espaços de formação política não institucionalizada, nos quais os jovens constroem pertencimentos, elaboram diagnósticos sobre sua realidade e produzem estratégias coletivas de enfrentamento das desigualdades sociais. Conforme aponta Gohn (2012), os processos educativos não se restringem ao espaço escolar, mas se constituem também no interior de movimentos sociais, pois “há um caráter educativo nas práticas que se desenrolam no ato de participar, tanto para os membros da sociedade civil, como para a sociedade mais geral, e também para os órgãos públicos envolvidos, quando há negociações, diálogos ou confrontos” (Gohn, 2012, p. 333). Assim, a Rede Aiyê de Hip Hop pode ser compreendida como uma experiência associativa periférica que articula cultura, educação e ação política, inserindo-se em um campo mais amplo de práticas coletivas juvenis que disputam sentidos sobre cidadania, direitos e pertencimento social.

A partir de discussões internas, a Rede Aiyê de Hip Hop passa a se organizar por meio de núcleos específicos (Neto, 2008). Constituem-se, assim, o Núcleo de Mulheres, o Núcleo de Grafiteiros e o Núcleo de Produção e Comunicação, os quais, segundo os militantes entrevistados pelo autor, dariam sustentação à atuação própria da Rede Aiyê. Essa nova configuração organizativa revela, conforme analisa

Neto (2008), uma elaboração mais sofisticada acerca da atuação em rede, na medida em que passa a considerar as demandas internas dos diferentes segmentos artísticos que compõem o movimento. A partir dessa reorganização, a Rede Aiyê passa a atuar de forma mais sistematizada em duas frentes principais: uma voltada para a atuação social, por meio da realização de oficinas, palestras e rodas de conversa, e outra direcionada ao aspecto profissional do hip hop. Nesse último eixo, destaca-se a campanha “Cadê o Cachê?”, que denunciava a desvalorização dos artistas locais em eventos culturais, bem como as dificuldades enfrentadas para a captação de recursos destinados à gravação de CDs e à manutenção da produção artística independente.

CAPÍTULO 3. Batalha do Final de Linha: O papel do Hip-Hop na organização política da juventude negra

3.1 As batalhas de rima e a reorganização político-cultural do movimento hip hop nas periferias

As batalhas de rima, ou batalhas de MC's, é uma manifestação artística associada a Cultura Hip-Hop no qual uma parcela significativa da juventude tem o seu primeiro contato com o *freestyle*, prática que consiste na elaboração de rimas de improviso, vinculada ao RAP, um dos elementos artísticos da cultura hip hop. Esses espaços se desenvolvem a partir da popularização das rodas culturais ou rodas de rima, no Rio de Janeiro, e das Rinhas de MC's, em São Paulo, eventos que ganharam grande destaque entre a juventude no cenário do hip hop nacional, sobretudo a partir do início dos anos 2000. Nesse contexto, destaca-se a trajetória do rapper Emicida, que alcançou visibilidade nacional ao se consagrar campeão da Rinha dos MC's no ano de 2006. A Batalha do Real, realizada no bairro da Lapa, região central do Rio de Janeiro, é considerada pioneira no cenário dos duelos de MC's, tendo sido fundada em 2003 pelo rapper Aori e pelo coletivo Brutal Crew, consolidando-se como referência para a difusão desse formato de evento no país.

Com a popularização das batalhas de rima ao longo dos anos 2000, observa-se uma reconfiguração significativa no cenário do rap brasileiro, tanto no plano estético quanto no organizacional e mercadológico. Essas batalhas passam a ser reconhecidas como expressão da chamada “Nova Escola do Hip-Hop”, na medida em que se consolidam como uma das principais portas de entrada de jovens na

cultura hip hop, sobretudo em contextos periféricos urbanos. Diferentemente das gerações anteriores, marcadas pela atuação em posses e pela circulação restrita aos circuitos locais, a nova geração de rappers tem nas batalhas de MC's um espaço privilegiado de formação artística, socialização e reconhecimento simbólico. A partir do desenvolvimento das técnicas de improviso e da vivência coletiva nesses espaços, muitos jovens passam a se reconhecer enquanto rappers, ampliando sua inserção no movimento e, em alguns casos, alcançando projeção no mercado musical, impulsionados pela circulação de suas performances em plataformas digitais (Miranda, 2019).

Nesse contexto, a música rap atinge um elevado grau de popularização em escala global, sendo apontada como um dos estilos musicais mais consumidos no mundo, especialmente em plataformas de *streaming* como o Spotify. Segundo matéria publicada pela revista *Rolling Stone* em 2023, o Brasil ocupa a terceira posição entre os países que mais consomem o gênero, evidenciando o alcance e a centralidade do rap no cenário musical contemporâneo. Tal expansão está diretamente relacionada ao papel desempenhado pelas redes de comunicação de massa e pelas plataformas digitais — como o YouTube, os serviços de *streaming* e as redes sociais — que ampliaram de forma significativa a circulação das batalhas de rima e das produções independentes de artistas oriundos das periferias.

Miranda (2019), ao analisar as batalhas de rima na cidade de Salvador, destaca o papel central das plataformas digitais no processo de difusão do rap e das batalhas de MC's, ao evidenciar que a ampliação do acesso à internet, a partir de meados dos anos 2000, intensificou a circulação da música rap e ampliou suas formas de produção e divulgação. Esse processo passou a influenciar diretamente tanto a produção musical quanto a realização de registros audiovisuais e videoclipes, permitindo que as batalhas de rima extrapolam os limites físicos das praças e ruas, alcançando maior visibilidade e inserção em circuitos culturais mais amplos.

Nesse sentido, as batalhas de MC's consolidam-se como espaços fundamentais de sociabilidade juvenil, formação artística e expressão política no contexto do hip hop contemporâneo. Dessa forma, as produções consideradas independentes e underground não constituem um fenômeno recente no interior da cultura hip hop. A produção musical realizada à margem das grandes gravadoras e dos monopólios da

indústria fonográfica é uma prática recorrente no universo do hip hop desde sua consolidação. No Brasil, grupos e artistas de grande destaque, como Racionais MC's, Thaíde e DJ Hum e Facção Central, especialmente no contexto paulistano, optaram pela criação de suas próprias gravadoras e selos independentes, estratégia que lhes garantiu maior autonomia artística e liberdade criativa em relação às grandes gravadoras e à mídia tradicional. Essas experiências dialogam, ainda, com referências do rap estadunidense, como Public Enemy, N.W.A. e A Tribe Called Quest, que também tensionaram as lógicas hegemônicas da indústria cultural.

Atualmente, embora se observem contradições explícitas nos discursos e práticas de parte de seus artistas, gravadoras fundadas por rappers continuam a ocupar lugar central no cenário do rap nacional. Exemplos disso são a Mainstreet, criada pelo rapper Orochi, oriundo das rodas de rima cariocas, e a NADAMAL, fundada por Filipe Ret. Essas gravadoras, apesar de se inserirem de forma mais direta nas dinâmicas do mercado musical contemporâneo, alcançam grande visibilidade e acumulam milhões de reproduções nas plataformas de streaming, evidenciando as transformações nas formas de produção, circulação e consumo do rap no Brasil.

Nas batalhas de rima, “valoriza-se o raciocínio rápido, a criatividade das rimas, o *flow* (cadenciamento das rimas) e a métrica” (Miranda, 2019, p. 36). Essas disputas são estruturadas, em geral, a partir do duelo entre dois MC's, embora algumas modalidades incluam confrontos entre duplas ou trios. Os embates organizam-se segundo uma lógica de ataque e resposta, na qual um MC provoca o oponente e este responde por meio de rimas conhecidas como *punch lines*, caracterizadas pelo teor crítico ou provocativo.

Destaca-se, nesse contexto, o MC que demonstra maior capacidade de elaboração discursiva, combinando criatividade, rapidez de raciocínio e domínio do *flow*, articulando suas rimas de forma adequada ao instrumental, ou base rítmica. Os *rounds* costumam ser delimitados conforme a modalidade 4x4, na qual cada MC dispõe de quatro versos para atacar, responder e construir sua *punch line*, ou por tempo cronometrado, geralmente de 45 segundos para cada participante. Em relação à temática, as batalhas podem assumir formatos livres ou temáticos; neste último caso, são conhecidas como batalhas do conhecimento, nas quais os temas

são previamente definidos e exigem dos MC's maior domínio de conteúdo e capacidade argumentativa.

A primeira batalha de MC's registrada em Salvador ocorreu no ano de 2007, no evento *Fora de Órbita Rap*, organizado por rappers integrantes do grupo Comboio Hip-Hop (Miranda, 2019). O evento teve duração de aproximadamente três anos e, conforme relatam seus fundadores em entrevistas realizadas pela autora, as batalhas de rima compunham parte central da programação, ao lado de apresentações musicais e outras atividades culturais. Esses encontros configuraram-se como espaços iniciais de experimentação do freestyle no contexto soteropolitano, possibilitando a circulação de jovens MC's, e a consolidação dessa prática na cidade.

Em 2008, surge a Batalha Era da Informação, realizada na quadra do bairro São Caetano, território periférico de Salvador, fundada pelo MC Bruno Suspeito (Miranda, 2019). A iniciativa evidencia o deslocamento das batalhas de rima para os bairros periféricos, reforçando o caráter territorial e comunitário dessas práticas culturais. Posteriormente, em 2010, teve início o duelo de MC's "Briga de Vira-Lata", realizado no Largo do Campo da Pólvora, região central da cidade. A ocupação desse espaço público por jovens oriundos das periferias reafirma a centralidade das ruas e praças como locus privilegiado do hip hop, articulando lazer, expressão artística e sociabilidade juvenil.

Essas experiências pioneiras contribuíram para a difusão das batalhas de rima em Salvador, estabelecendo referências organizativas, estéticas e discursivas que seriam apropriadas por iniciativas posteriores. Nesse sentido, as batalhas de MC's passam a se consolidar como espaços de formação artística, circulação de narrativas periféricas e construção de redes juvenis, desempenhando papel relevante na reconfiguração do cenário do rap local e na ampliação do acesso de jovens à cultura hip hop.

As batalhas de rima expandiram-se significativamente nas últimas décadas e, atualmente, além de integrarem o circuito cultural urbano das grandes metrópoles brasileiras, estão presentes em diversas cidades do interior. As etapas classificatórias para o duelo nacional, realizado anualmente em Belo Horizonte

(MG), contam com a participação de representantes de diferentes municípios da Bahia, evidenciando a capilaridade dessas práticas entre a juventude negra e periférica. Para além do desenvolvimento artístico, as batalhas de rima produzem processos formativos que podem ser compreendidos como Letramentos de Reexistência (Souza, 2009), na medida em que possibilitam a transformação de experiências cotidianas marcadas pela violência, pelo racismo e pelas desigualdades sociais em rima e poesia, ressignificando vivências e elaborando novas formas de identidade e pertencimento. Para a autora, esses letramentos se inserem nas experiências concretas de vida desses sujeitos:

[...] as práticas de letramentos são voltadas para a concretude da vida dos ativistas, relacionando-se às questões culturais e políticas e visando, de alguma maneira, ampliar suas possibilidades de inserção em um lugar de crítica, contestação e de subversão no qual, como sujeitos de direitos e produtores de conhecimentos, possam forjar espaços e atuar dentro e fora da comunidade em que vivem. (SOUZA, 2009, pg. 23)

Nesse sentido, as batalhas de rima constituem-se como espaços de organização da juventude negra, articulados a partir dos elementos artísticos da cultura hip-hop. Ao ocupar praças, ruas e outros espaços públicos, esses jovens ressignificam territórios historicamente marcados pela exclusão e pela violência, convertendo-os em espaços de sociabilidade, expressão política e produção de sentidos. Tal processo dialoga com a perspectiva freireana de que a leitura crítica do mundo precede a leitura da palavra (Freire, 1989), uma vez que os sujeitos elaboram, por meio da oralidade e do improviso, interpretações próprias sobre sua condição social. Como aponta Nilma Lino Gomes (2017), trata-se de práticas inscritas no campo de um movimento negro educador, no qual a cultura negra opera como instrumento de formação política, construção identitária e enfrentamento ao racismo estrutural.

Esses espaços culturais assumem, portanto, um caráter de resistência e enfrentamento ao genocídio da juventude negra nas periferias urbanas. Conforme argumenta Munanga (1999), a identidade negra é forjada em um contexto histórico de desumanização, sendo constantemente atravessada por mecanismos de violência. Segundo o autor:

A identidade negra não é uma essência fixa, nem um dado biológico, mas uma construção histórica, social e política, forjada na luta contra o racismo e contra os mecanismos de dominação que desqualificaram o negro enquanto sujeito. (Munanga, 1999, p. 23).

Nesse cenário, as batalhas de rima funcionam como trincheiras, no qual a identidade reformulada através da arte, possibilita uma leitura crítica da realidade social, expressa na denúncia das violações de direitos, a violência policial e a marginalização sistemática da juventude negra, historicamente o principal alvo dos homicídios no país. Dados recentes de relatórios⁴ oficiais indicam que a Bahia, Estado no qual localiza-se o município no qual atua o coletivo pesquisado, lidera os índices de mortes decorrentes de intervenções policiais, atingindo majoritariamente jovens negros, o que reforça a centralidade dessas práticas culturais como formas de reexistência, organização coletiva e afirmação da vida frente a um projeto social marcado pelo genocídio negro.

Nesse sentido, torna-se fundamental compreender o papel desempenhado pelos coletivos que organizam batalhas de rima, saraus e outras atividades de caráter comunitário e cultural no processo de denúncia e desnaturalização da violência e do genocídio que vitimam a juventude negra e periférica. O genocídio da população negra no Brasil vem sendo historicamente denunciado por meio de múltiplas formas de protesto negro, concebidas a partir de diversas estratégias de resistência e organização política (Moura, 1983). O movimento hip-hop insere-se nessa longa tradição de resistência negra no Brasil, que remonta ao período da escravidão e se prolonga no pós-abolição, evidenciando que os processos de dominação, marginalização e exclusão da população negra não foram superados com a transição do modo de produção escravista para o capitalismo industrial baseado no trabalho formalmente livre (Moura, 1983). Ao contrário, tais processos foram atualizados sob novas formas, fazendo da cultura e da organização coletiva instrumentos centrais de enfrentamento às desigualdades raciais estruturais.

.A base ideológica e intelectual dos setores vinculados à classe dominante brasileira no período pós-abolição foi profundamente influenciada pelas teses do racismo científico, que se difundiram de forma hegemônica a partir do século XVIII e foram amplamente adotadas enquanto política de Estado. Nesse contexto, consolidou-se a ideia da eliminação do chamado “elemento negro” como pressuposto para o

⁴ De acordo com o *Anuário Brasileiro de Segurança Pública* (2023), a Bahia registrou 1.702 mortes decorrentes de intervenções policiais em 2023, das quais 1.321 vitimaram pessoas negras. O relatório *Homicídios de Crianças, Adolescentes e Jovens em Salvador* (UNICEF, 2024) aponta que 76,9% das vítimas com até 24 anos são negras, evidenciando o impacto desproporcional da violência letal sobre a juventude negra no estado.

desenvolvimento civilizatório da nação. O embranquecimento passou a ser assumido como projeto estatal, materializando-se tanto nas políticas imigratórias quanto em diversos dispositivos de genocídio da população negra (Moura, 1983; Nascimento, 2016).

A noção de um colonialismo supostamente harmônico, justificada pela alegada “aptidão” do colono português à miscigenação, também se expressa nas políticas de Estado, ao mesmo tempo em que opera como um mecanismo ideológico de ocultamento — uma verdadeira cortina de fumaça — do genocídio histórico das populações negras e indígenas no processo de formação social brasileira. Sobre o chamado “problema do negro” no Brasil, Abdias do Nascimento afirma:

Qual foi o ‘problema’ criado pelas classes dominantes brancas com a ‘libertação’ da população escrava? Não foi, como deveria ser, identificar e implementar a providência econômica capaz de assegurar a esta nova parcela do povo brasileiro sua própria subsistência. Nem foi o aspecto político o cerne do problema posto para a elite dominante, a procura de instrumentos válidos e capazes de integrar e promover a colaboração criativa na construção da cultura nacional desse grupo humano recém-incorporado à sua cidadania. Autoridades governamentais e sociedade dominante se mostraram perfeitamente satisfeitas com o ato de condenar os africanos ‘livres’, e seus descendentes, a um novo estado econômico, político, social e cultural de escravidão em liberdade (Nascimento, 2016, p. 18)

É a partir da difusão da tese da democracia racial — defendida por intelectuais como Gilberto Freyre a partir da década de 1930, especialmente no contexto da instauração do Estado Novo — que as elites brasileiras dão continuidade ao projeto de embranquecimento da sociedade, agora sob a égide de uma ideologia liberal que exalta o colonialismo português e a miscigenação como traços fundantes da identidade nacional. Conforme analisa Moura (1988), essa ideologia funciona como suporte para a manutenção de políticas discriminatórias no Brasil, ao mesmo tempo em que nega a existência do racismo. Nesse sentido, Moura (1988) afirma:

O problema do negro tem especificidades, particularidades e um nível de problemática muito mais profundo do que o trabalhador branco. Mas, por outro lado, está a ele ligado, porque não se poderá resolver o problema do negro, a sua discriminação, o preconceito contra ele, finalmente o racismo brasileiro, sem atentarmos que esse racismo não é epifenomênico, mas tem causas econômicas, sociais, históricas e ideológicas que alimentam o seu dinamismo atual. (Moura, 1988, p. 10).

Para o autor, a dinâmica do racismo no Brasil deve ser compreendida no interior do processo social vinculado ao modo de produção, responsável por produzir e reproduzir as relações sociais existentes. Nesse sentido, Moura tece críticas a parcelas da intelectualidade brasileira que tendem a reproduzir uma ciência “branca”, na medida em que fundamentam suas análises em referenciais epistemológicos eurocêntricos, nos quais os negros, quando considerados, aparecem apenas como objeto de estudo, e não como sujeitos históricos produtores de conhecimento.

O Hip-Hop, em suas dimensões artísticas, culturais e políticas, constituiu-se no Brasil como uma importante expressão contemporânea de resistência da população negra, na medida em que se articula historicamente às lutas do Movimento Negro mais amplo, sobretudo no processo de denúncia da democracia racial enquanto mito. Ao elaborar, a partir de elementos concretos da realidade vivenciada por jovens negros e periféricos, narrativas que evidenciam o racismo, a violência de Estado, a exclusão social e a negação sistemática de direitos, o movimento hip-hop tensiona a ideologia dominante que sustenta a ideia de um país racialmente harmonioso, revelando o caráter profundamente racista da sociedade brasileira (Moura, 1983; Munanga, 1999).

Nesse sentido, o hip-hop dialoga com aquilo que Moura (1983) identifica como uma tradição histórica de resistência negra no Brasil, marcada por múltiplas formas de protesto, organização e enfrentamento às estruturas de dominação racial e de classe. Ao mesmo tempo, suas práticas culturais contribuem para a desnaturalização do que Lélia Gonzalez (1988) define como racismo por denegação, uma forma específica de manifestação do racismo no Brasil que se sustenta justamente na negação de sua existência, ancorada no discurso da mestiçagem e da democracia racial. Para Gonzalez (1988), essa lógica produz um racismo difuso, cotidiano e profundamente violento, que opera tanto no plano institucional quanto nas relações cotidianas, dificultando sua identificação e enfrentamento.

Ao transformar experiências marcadas pela violência, pela precarização e pelo racismo em discurso crítico e ação coletiva, o hip-hop confronta diretamente essa herança ideológica, evidenciando as contradições entre o mito da igualdade racial e as condições concretas de vida da juventude negra nas periferias urbanas. As letras,

batalhas de rima e demais expressões do movimento operam, assim, como instrumentos de conscientização política, ao nomear o racismo, denunciar suas formas de reprodução e afirmar identidades negras positivas em um contexto historicamente marcado pela negação da negritude.

No caso da juventude negra periférica, a ação coletiva articula-se de maneira indissociável à produção cultural, funcionando simultaneamente como estratégia de sociabilidade e resistência, na medida em que possibilita a construção de sentidos compartilhados sobre a realidade social vivenciada em comum. Partimos da compreensão de juventude enquanto sujeito social, conforme propõe Dayrell (2007), entendendo que os jovens constroem formas próprias de interpretação e intervenção na realidade. Essa perspectiva permite compreender as juventudes periféricas que se organizam em torno do hip-hop não como um “problema social”, mas como sujeitos coletivos que elaboram práticas culturais e políticas situadas em seus territórios. Assim, coletivos juvenis vinculados à cultura hip-hop, como batalhas de rima, saraus e rodas culturais, configuram-se como formas contemporâneas de ação coletiva, nas quais os jovens produzem leituras críticas sobre o racismo, a violência e a desigualdade social, ao mesmo tempo em que afirmam identidades.

Dentro desse campo de análise, buscamos inserir a atuação do Coletivo Batalha do Final de Linha na análise do movimento hip hop no contexto do bairro de Itinga, periferia de Lauro de Freitas, na Região Metropolitana de Salvador, o coletivo expressa, em escala local, essa tradição de resistência negra forjada historicamente no Brasil. Por meio da organização de batalhas de rima e de outras atividades culturais no espaço público, o coletivo mobiliza jovens negros da periferia, promovendo a denúncia das violências estruturais que atravessam suas trajetórias e estimulando processos de organização, conscientização política e intervenção comunitária. As narrativas dos próprios militantes evidenciam como o hip-hop, nesse contexto, opera como ferramenta de leitura crítica da realidade social e de enfrentamento cotidiano ao racismo, reafirmando a cultura como campo central da luta política da juventude negra contemporânea.

Localizado no final de linha dos ônibus do Parque São Paulo, localidade do bairro de Itinga, em Lauro de Freitas, Região Metropolitana de Salvador, o Coletivo Batalha do Final de Linha atua a partir da cultura Hip-Hop, desenvolvendo atividades culturais,

políticas e comunitárias no território. Neste capítulo, o objetivo é compreender o papel do movimento Hip-Hop na organização política da juventude negra e periférica, a partir de um estudo de caso que analisa as ações desenvolvidas pelo coletivo no recorte histórico que compreende o início de suas atividades, em 2018, até o ano de 2025.

O coletivo cultural realiza, entre outras ações, uma batalha de MC's que mobiliza jovens ligados à cultura Hip-Hop na Região Metropolitana de Salvador, configurando-se como um espaço de sociabilidade, expressão artística e articulação política juvenil. No que se refere às entrevistas realizadas, optou-se por dialogar com dois militantes que participam da construção do Coletivo Batalha do Final de Linha desde o início de suas atividades, no ano de 2018, o que possibilitou apreender de forma mais aprofundada a relação entre a cultura Hip-Hop e o ativismo comunitário no bairro de Itinga. Vander Bispo (VB), 26 anos, atua como Mestre de Cerimônias, é fundador e membro do coletivo e também militante do Movimento Aquilombar, organização que desenvolve ações de mobilização, formação política e atividades comunitárias voltadas à juventude negra do território. Felipe Silva, conhecido como Cigarra, é DJ, poeta, fundador e integrante do coletivo, além de também atuar no Movimento Aquilombar. As trajetórias desses interlocutores evidenciam a imbricação entre prática cultural e militância política, permitindo compreender como o Hip-Hop opera, em suas experiências, não apenas como expressão artística, mas como ferramenta de organização comunitária, formação política e enfrentamento cotidiano às desigualdades raciais e territoriais. A opção metodológica por entrevistar militantes que atuam desde o início da formação do coletivo — e que também estão engajados em outras lutas populares e no movimento negro local — possibilitou uma reflexão mais aprofundada sobre a relação entre a cultura Hip-Hop, o ativismo comunitário e as trajetórias políticas construídas no território.

As entrevistas dialogam diretamente com a problemática da pesquisa, na medida em que os relatos possibilitam compreender as práticas, experiências e percepções desses militantes acerca do Hip-Hop enquanto ferramenta de organização comunitária, denúncia social e enfrentamento às desigualdades raciais e territoriais. As principais atividades desenvolvidas pelo coletivo também foram analisadas, bem como registros fotográficos produzidos ao longo de sua atuação, utilizados como

fontes complementares de análise, contribuindo para a reconstrução do percurso histórico e político da Batalha do Final de Linha no bairro de Itinga.

A memória e a experiência do pesquisador constituem igualmente fontes desta investigação, uma vez que o mesmo é militante do coletivo e participou ativamente das ações analisadas. Tal posicionamento não se configura como limitação metodológica, mas como uma perspectiva militante e situada, que permite uma leitura mais densa dos processos organizativos, das tensões internas e das estratégias políticas mobilizadas pelo grupo. Essa escolha dialoga com abordagens qualitativas que reconhecem a centralidade da experiência social na produção do conhecimento e compreendem o pesquisador como parte constitutiva do campo investigado. Para Brandão (2006), o conhecimento é produzido no interior das práticas sociais e das lutas coletivas, a partir de uma relação horizontal entre pesquisador e sujeito da pesquisa, articulando produção de saber e compromisso político.

A inserção do pesquisador no campo empírico como sujeito engajado nas práticas investigadas aproxima esta pesquisa da perspectiva da pesquisa participante, entendida como uma estratégia metodológica que reconhece a participação ativa do pesquisador no processo social analisado, sem abdicar do rigor analítico. Diferentemente das abordagens que postulam uma separação rígida entre sujeito e objeto do conhecimento, a pesquisa participante parte do reconhecimento de que a produção do conhecimento social é relacional e situada, construída a partir da interação entre pesquisador e sujeito da pesquisa (Vasconcelos; Paulon, 2013). Nessa mesma direção, Brandão (2006) destaca que a pesquisa participante articula produção de saber e compromisso político, reconhecendo os sujeitos pesquisados como produtores de conhecimento e não apenas como fontes de informação.

A noção de práxis, entendida como a unidade indissociável entre teoria e prática social transformadora, é central para compreender o papel do pesquisador engajado no campo empírico da pesquisa, nessa abordagem metodológica. Para Marx, o conhecimento não deve limitar-se à interpretação do mundo social, mas orientar-se para sua transformação concreta, a partir da ação dos sujeitos históricos inseridos nas relações sociais. Essa concepção rompe com a ideia de neutralidade absoluta do pesquisador e afirma que o conhecimento é produzido no interior das lutas

sociais, a partir da experiência prática e da reflexão crítica sobre essa experiência. Como afirma Marx em sua conhecida tese: “Os filósofos têm apenas interpretado o mundo de diferentes maneiras; o que importa é transformá-lo” (Marx, 2007, p. 535). Nesse sentido, a condição de pesquisador-militante não representa uma contradição epistemológica, mas insere-se em uma tradição crítica que compreende a produção do conhecimento como parte da práxis social, exigindo simultaneamente engajamento político e rigor analítico.

No entanto, essa condição exige do pesquisador um movimento permanente de distanciamento sociológico reflexivo, no qual a implicação militante não se confunde com a ausência de análise crítica. Como destaca Minayo (2015), o envolvimento do pesquisador com o campo pode favorecer uma apreensão mais profunda do fenômeno social, desde que haja clareza metodológica e rigor analítico na interpretação dos dados. Assim, a condição de militante do Coletivo Batalha do Final de Linha contribuiu para uma compreensão situada e aprofundada das práticas analisadas, sem prescindir do necessário afastamento analítico para a construção de uma leitura crítica sobre o papel do movimento Hip-Hop na organização política da juventude negra e periférica em Lauro de Freitas.

Do ponto de vista metodológico, as entrevistas foram realizadas a partir de um roteiro semiestruturado, no qual os eixos das perguntas se relacionaram às trajetórias dos entrevistados no movimento Hip-Hop e à militância no Coletivo Batalha do Final de Linha, bem como à articulação entre a luta antirracista, a condição periférica e as práticas culturais desenvolvidas no território. Conforme destaca Minayo (2015), a entrevista semiestruturada possibilita que o entrevistado elabore livremente suas narrativas, ao mesmo tempo em que o pesquisador mantém o foco nos objetivos da investigação. Esse procedimento foi articulado à observação participante, uma vez que o pesquisador acompanhou de forma sistemática as atividades, reuniões, batalhas de rima e ações comunitárias desenvolvidas pelo coletivo.

A observação participante, nesse sentido, não se restringe ao registro descritivo dos acontecimentos, mas constitui uma estratégia central para compreender os significados sociais produzidos na experiência concreta dos sujeitos. Como argumenta Becker (1999), o envolvimento direto do pesquisador com o campo

permite apreender as dinâmicas sociais em sua complexidade, desde que acompanhado de uma postura reflexiva permanente sobre sua posição, seus vínculos e os efeitos dessa inserção na produção do conhecimento. A articulação entre entrevistas semiestruturadas e observação participante possibilitou, assim, uma análise crítica e engajada das práticas culturais e políticas desenvolvidas pelo Coletivo Batalha do Final de Linha.

A atuação do Coletivo Batalha do Final de Linha pode ser compreendida, ainda, à luz da categoria de análise formulada por Clóvis Moura (2014) para analisar as diversas formas de resistência elaborada pelos escravizados. Para o autor, a quilombagem não se restringe à formação histórica dos quilombos, mas expressa um princípio permanente de resistência negra, materializado em formas coletivas de organização, insurgência e produção de alternativas frente às estruturas de dominação racial e de classe. Nesse sentido, as iniciativas desenvolvidas pelo coletivo — a ocupação do território marcado por desigualdades e violências estruturais e simbólicas, a produção cultural engajada, a formação política da juventude e a construção de redes comunitárias — podem ser interpretadas como expressões contemporâneas da quilombagem, atualizadas nas condições urbanas periféricas e mediadas pela cultura Hip-Hop.

Articulando essa leitura com o pensamento de Gramsci, é possível compreender os militantes do coletivo como intelectuais orgânicos da juventude negra periférica, na medida em que produzem narrativas contra-hegemônicas, articulando cultura, política e experiência vivida para disputar sentidos sobre o território, a violência e a identidade negra em uma sociedade marcada pela dominação ideológica de classe (Gramsci, 2000).

3.2 Lauro de Freitas e a Região Metropolitana de Salvador

Para compreender o território de conformação da atuação do Coletivo Batalha do Final de Linha, faz-se necessária uma breve análise do contexto social e econômico que possibilitou a formação da Região Metropolitana de Salvador (RMS), em especial da cidade de Lauro de Freitas, onde se desenvolvem as atividades do coletivo. A RMS é composta por treze municípios: Salvador, Camaçari, Candeias,

Dias d'Ávila, Itaparica, Lauro de Freitas, Madre de Deus, Mata de São João, Pojuca, São Francisco do Conde, São Sebastião do Passé, Simões Filho e Vera Cruz.

A formação institucional da RMS data de 1973 e está associada ao que Fernandes e Neto (2008) denominam de uma “crise de configuração”, resultante das transformações socioeconômicas provocadas por um modelo de urbanização vinculado ao processo de industrialização tardia da região, iniciado a partir do final da década de 1950. Esse processo redefiniu as relações entre Salvador e os municípios do seu entorno, produzindo uma metrópole marcada por intensas desigualdades sociais, territoriais e econômicas.

Segundo Fernandes e Neto (2008), a constituição da RMS é fruto de um processo de crescimento acelerado da produção industrial, acompanhado por altas taxas de desemprego, forte concentração de renda, coexistência entre municípios economicamente dinâmicos e populações extremamente pobres, além de impactos ambientais severos decorrentes de um padrão de industrialização agressivo em áreas ambientalmente sensíveis. Esse modelo de desenvolvimento aprofundou as desigualdades socioespaciais, sobretudo nas áreas periféricas da metrópole.

Até o final da década de 1940, a economia de Salvador mantinha-se fortemente dependente da produção agrícola da região do Recôncavo Baiano, voltada à exportação de commodities agrícolas e minerais, com destaque para o cacau, o açúcar e o fumo. No entanto, a cacauicultura entrou em declínio já no início do século XX, em função da reconfiguração do mercado mundial, quando os ingleses passaram a estimular a produção de cacau em países africanos, reduzindo a centralidade do produto baiano nesse circuito internacional (Almeida, 2008).

Diferentemente do que ocorreu em São Paulo com a lavoura cafeeira, a cacauicultura não possibilitou um processo consistente de desenvolvimento urbano-industrial na Bahia. Ao contrário, a extrema concentração do excedente gerado por essa atividade favoreceu o acúmulo de riqueza e de terras nas mãos de poucas famílias que controlavam a produção e a exportação do cacau, sem a constituição de um mercado interno robusto capaz de impulsionar a industrialização e o setor de serviços (Almeida, 2008). Processo semelhante ocorreu com a economia açucareira, que também apresentou declínio nas primeiras décadas do

século XX, em decorrência da diversificação da produção açucareira em âmbito nacional.

Nesse contexto, entre as décadas de 1920 e 1940, a economia de Salvador permaneceu relativamente estagnada, restringindo-se majoritariamente às atividades comerciais e à administração pública, enquanto as regiões rurais enfrentaram o agravamento da concentração fundiária e o declínio de suas principais atividades agrícolas. Como observa Almeida (2009):

Na Bahia, entretanto, a transformação do capital comercial em capital de indústria, com a diversificação dos investimentos realizados pelas grandes casas comerciais, ocorreu numa escala bem menor que em outras regiões do país. A debilidade das atividades exportadoras baianas e o processo específico de desenvolvimento das relações capitalistas de produção na Bahia, com transição lenta e indireta para o assalariamento no campo, implicaram limitada mercantilização da economia estadual e barraram a intensificação daquela metamorfose. (ALMEIDA, 2009, p. 19).

As transformações mais significativas na economia baiana ocorreram a partir da década de 1940 e, sobretudo, no final dos anos 1950, impulsionadas por intervenções estatais estratégicas, como a construção da Usina Hidrelétrica de Paulo Afonso, a instalação da Petrobras no Recôncavo Baiano e a abertura da BR-116 (Rio–Bahia), que ampliaram a integração territorial e econômica da região (Almeida, 2008).

A industrialização baiana ganhou maior impulso com a implantação do Centro Industrial de Aratu (CIA) e do Complexo Petroquímico de Camaçari (COPEC), que atraíram investimentos e possibilitaram a ampliação de infraestrutura urbana, como estradas asfaltadas, abastecimento de água, energia elétrica, telecomunicações e saneamento básico, frequentemente viabilizados por meio de incentivos fiscais e isenções tributárias. Contudo, conforme argumenta Almeida (2008), a geração de empregos proporcionada por esses complexos industriais mostrou-se insuficiente para absorver a crescente demanda de trabalho decorrente da rápida expansão urbana e do intenso fluxo migratório para a Região Metropolitana.

Dessa forma, a ausência de uma base industrial diversificada e de políticas públicas capazes de converter o crescimento econômico em externalidades sociais positivas, especialmente nas áreas de educação, habitação e emprego, contribuiu para a estagnação econômica vivenciada por Salvador e pela RMS nas décadas de 1990 e

2000. Esse cenário explica, em grande medida, as elevadas taxas de desemprego, informalidade e precarização do trabalho, além da intensificação das desigualdades socioespaciais que marcam os territórios periféricos da metrópole — contexto no qual se insere a cidade de Lauro de Freitas e se conforma a atuação do Coletivo Batalha do Final de Linha.

Lauro de Freitas emancipou-se politicamente em 1962, passando, a partir desse momento, por intensas transformações socioespaciais e econômicas. A partir da década de 1970, o município experimenta um expressivo crescimento demográfico, impulsionado sobretudo pela chegada de migrantes pobres oriundos das periferias de Salvador, principal centro urbano-industrial da região e localizado em estreita proximidade territorial (Dias, 2006). Esse processo insere Lauro de Freitas na dinâmica de expansão metropolitana, marcada pela redistribuição desigual da população e das oportunidades urbanas.

A atuação do mercado imobiliário foi central nesse processo, viabilizando a criação de diversos loteamentos e conjuntos habitacionais voltados às classes populares. Paralelamente, a área conhecida como Litoral Norte passou a ser destinada, inicialmente, ao lazer e ao veraneio de segmentos da classe média soteropolitana. A partir do final da década de 1980, muitos desses domicílios deixaram de ser residências temporárias e passaram a se constituir como moradia permanente, intensificando a valorização imobiliária da faixa litorânea e atraindo setores das classes média e alta, por meio da construção de condomínios residenciais (Dias, 2006).

Com grande parte de seu território ainda caracterizado como área rural nas décadas iniciais de sua emancipação, Lauro de Freitas apresentava preços de terra significativamente mais baixos em comparação a Salvador e a outros municípios da Região Metropolitana. Essa condição possibilitou que setores populares adquirirem terrenos para moradia, sobretudo por meio de parcelamentos facilitados. Esses grupos concentraram-se majoritariamente no bairro de Itinga, localizado no limite com a capital, nas proximidades do Aeroporto Internacional e do bairro de São Cristóvão, em Salvador. Conforme destaca Dias (2006), Itinga recebeu, entre 1963 e 1980, cerca de 60 loteamentos populares, implantados em terrenos acidentados e cortados por veios de rios, sem qualquer infraestrutura urbana básica. “Com terreno

acidentado, cortado por veios de rios, em Itinga foram implantados 60 loteamentos populares entre 1963 e 1980, sem infraestrutura alguma.” (Dias, 2006, p. 25).

A ocupação do território de Lauro de Freitas ocorreu, portanto, de forma profundamente desigual. Com o apoio de setores do poder público, por meio de incentivos fiscais e concessões, o mercado imobiliário contribuiu para a conformação de uma cidade fragmentada, marcada pela coexistência entre bairros periféricos com infraestrutura precária e áreas nobres ocupadas por grandes condomínios fechados. Essa divisão espacial é simbolicamente e materialmente expressa pela Estrada do Coco, via que corta o município e funciona como eixo estruturador da segregação socioespacial.

De um lado da Estrada do Coco concentram-se bairros como Itinga, Vida Nova, Jambeiro, Areia Branca e Portão, que configuram a periferia urbana do município. Do outro, situam-se bairros como Vilas do Atlântico, Buraquinho e Jardim Aeroporto, áreas próximas ao litoral e ao centro administrativo e comercial da cidade, caracterizadas pela predominância de condomínios fechados e pela concentração de moradores das classes média e alta. Essa organização espacial evidencia a produção de desigualdades territoriais como elemento estruturante da formação urbana de Lauro de Freitas.

Inicialmente caracterizado como uma área rural formada por fazendas, Itinga tornou-se, ao longo do tempo, o bairro mais populoso do município, concentrando quase metade da população de Lauro de Freitas. Sua formação, a partir da década de 1960, deu-se por meio de loteamentos implantados em áreas rurais, com pouca ou nenhuma infraestrutura urbana. Sobre esse período, Dias (2006) descreve:

Poucos foram os loteamentos em que efetivamente as ruas foram abertas e os lotes demarcados antes de serem comercializados. Não havia iluminação pública, nem saneamento básico, tampouco rede coletora de águas pluviais. Muito menos havia comércio ou serviços adequados, nem transporte coletivo (havia uma Kombi particular que fazia esse serviço de forma precária e irregular), e apenas uma escola de 1ª à 4ª série. (DIAS, 2006, p. 10).

Nesse sentido, os loteamentos que deram origem ao bairro foram implantados em áreas rurais, com residências precárias e ausência quase total de serviços públicos. A população era formada majoritariamente por trabalhadores oriundos das regiões centrais de Salvador, que, diante da impossibilidade de acesso à moradia formal na

capital, encontraram em Itinga uma alternativa viável, ainda que marcada pela precariedade urbana (Dias, 2006).

A partir do final da década de 1990, o processo de urbanização da Região Metropolitana de Salvador intensificou-se, provocando mudanças estruturais no bairro de Itinga, que passou a apresentar elevada densidade demográfica e maior diversificação de usos do solo. Embora mantenha características predominantemente residenciais, o bairro passou a concentrar estabelecimentos comerciais, serviços, escolas públicas e privadas, além de equipamentos públicos, consolidando-se como um dos principais territórios populares de Lauro de Freitas (Dias, 2006).

É nesse contexto de formação urbana desigual, marcado por precariedade estrutural, densidade populacional elevada e histórico de exclusão socioespacial, que se insere a atuação do Coletivo Batalha do Final de Linha, cuja presença no território deve ser compreendida como resposta cultural, política e organizativa às condições históricas de marginalização que conformam o bairro de Itinga.

3.3 O Coletivo Batalha do Final de Linha e a sua atuação na periferia de Lauro de Freitas: Um estudo de caso



Foto: Acervo Batalha Final de Linha, 14/10/2023

A Batalha do Final de Linha está em atividade desde 2019 e, até o encerramento desta pesquisa, contabilizava 48 edições. Inicialmente realizada de forma quinzenal, aos domingos, a batalha passou, posteriormente, a ocorrer semanalmente, às terças-feiras. Ao longo desses seis anos de atuação, consolidou-se como um importante ponto de encontro, sociabilidade e difusão da cultura Hip-Hop na periferia de Lauro de Freitas, especialmente no bairro de Itinga.

As atividades desenvolvidas pelo Coletivo Batalha do Final de Linha não se restringem às batalhas de MC's. Em articulação com outros movimentos, coletivos e organizações locais, o grupo promove oficinas formativas, rodas de conversa, saraus, eventos solidários — como ações voltadas ao dia das crianças e sopões comunitários — além de marchas e manifestações públicas no território. Essas iniciativas evidenciam uma compreensão ampliada do Hip-Hop, não apenas como expressão artística, mas como prática política e comunitária, orientada para a organização da juventude negra e periférica.

Nesse processo, destaca-se a relação orgânica entre a Batalha do Final de Linha e o Movimento Aquilombar, coletivo formado por jovens negros moradores de Itinga e de outros bairros de Lauro de Freitas, criado em 2016 com o objetivo central de denunciar o extermínio da juventude negra no município. A Batalha surge, inicialmente, como um desdobramento das atividades promovidas pelo Aquilombar, vinculando-se às suas pautas políticas e ao debate racial, e, posteriormente, consolida-se como uma célula autônoma, ainda que profundamente articulada a esse movimento. Os dois interlocutores desta pesquisa atuam simultaneamente nos dois coletivos, o que possibilita compreender a Batalha como parte de um campo mais amplo de ação coletiva juvenil negra no território.

Vander Bispo, conhecido artisticamente como VB, Mestre de Cerimônia da Batalha do Final de Linha, fundador do coletivo e militante do Movimento Aquilombar, destaca em sua narrativa a centralidade da militância negra e da articulação política na constituição da batalha como espaço de expressão coletiva:

“O hip-hop, ele é a resposta, né? A resposta daquilo que a gente vinha denunciando com o Movimento Aquilombar. A gente mostrou que há um extermínio da juventude negra, em Lauro de Freitas. A

gente mostra isso, denunciando politicamente. E para além de denunciar, a gente tinha que se expressar, se expressar coletivamente. A gente tinha que ter essas vozes. Eu acho que é aí que surge a batalha. A batalha é o momento mesmo de expressão desses sujeitos. E o movimento Aquilombar é esse coletivo de juventude negra, de Lauro de Freitas, que tenta se organizar, sobretudo teoricamente, para realizar essas atividades comunitárias, em conjunto com esses sujeitos autônomos. Acho que é dessa forma que funciona o Movimento Aquilombar. A gente tenta unir a luta política com o cultural, que para nós é muito importante. Um momento de tranquilidade, de paz, de lazer, de entretenimento, mas sem perder o sentido da luta.” (VANDER BISPO, fundador da Batalha do Final de Linha e militante do Movimento Aquilombar)

VB afirma a importância do Movimento Aquilombar em sua formação teórica e política, destacando que foi a partir dessa experiência militante que se tornou possível organizar as atividades vinculadas ao movimento Hip-Hop no bairro. Para o entrevistado, a Batalha do Final de Linha configura-se simultaneamente como um espaço de expressão cultural e de denúncia política, dimensão que já vinha sendo construída anteriormente no interior do Movimento Aquilombar. Tal articulação evidencia duas categorias centrais para a compreensão desse fenômeno no contexto da periferia de Lauro de Freitas: política e cultura, compreendidas não como esferas dissociadas, mas como dimensões que se relacionam de forma dialética na experiência da juventude negra periférica.

Na perspectiva apresentada pelos interlocutores, a Batalha do Final de Linha constitui uma tentativa consciente de unir a luta política à prática cultural, compreendendo o Hip-Hop como uma linguagem capaz de mobilizar, formar e organizar politicamente os sujeitos a partir de sua realidade concreta. Stuart Hall (2003) compreende em sua análise da cultura afro-diaspórica no contexto britânico, que a cultura não deve ser entendida como um campo neutro ou secundário, mas como um terreno fértil para as formas de expressão política, no qual identidades, sentidos e projetos sociais são permanentemente negociados. No caso da juventude negra periférica, a cultura Hip-Hop opera como um espaço privilegiado de elaboração simbólica das experiências de racismo, violência e exclusão, ao mesmo tempo em que possibilita a construção de narrativas contra-hegemônicas sobre esses processos. Cigarra, um dos interlocutores da pesquisa, afirma que conheceu o Movimento a partir de outra manifestação artística desenvolvida no bairro:

“Eu e o Vander fazíamos capoeira junto, lá no Grupo Filhos de Angola, em Itinga. Nisso ele me convidou para fazer parte do Movimento Aquilombar, rolava várias atividades, e aí consolidou essa questão da batalha. Começou a rolar a batalha, e aí eu me aproximei mais ainda, Fui fazer parte da atividade mesmo, estive presente em todas as edições. E aí foi nesse momento que eu entrei de vez no Movimento Aquilombar, através da batalha também.” (Cigarra, militante do Movimento Aquilombar e da Batalha do Final de Linha)

Observa-se que, para Cigarra, a aproximação com a Batalha do Final de Linha coincide com o próprio processo de entrada no movimento Hip-Hop, passando rapidamente da condição de participante para a de organizador das atividades. Sua trajetória evidencia que a inserção no movimento não se dá de forma linear ou institucionalizada, mas a partir de práticas culturais cotidianas que antecedem e extrapolam o espaço formal das batalhas de MC's. A poesia de rua, exercida nos transportes coletivos como estratégia de sobrevivência material e expressão artística, aparece como porta de entrada para o Hip-Hop e para a organização coletiva no território.

“Eu venho da poesia, e foi nesse processo que eu conheci a batalha. Eu faço poesia nos ônibus, e eu lembro que teve um dia que tava tendo a batalha no largo, lá no Parque São Paulo, no Largo. Eu estava fazendo poesia no ônibus durante o dia, juntamente com um amigo meu, Rivo. A gente fazia poesia pra fazer esse corre da grana também. Aí de noite, enquanto a gente tava passando, que era caminho de casa, tava rolando essa batalha. Batalha do Largo, que foi a primeira batalha, assim, antes da Batalha do FDL, mas com a mesma organização, digamos assim. E aí eu fiz parte, rimei e tal. Então, minha inserção no movimento foi através da poesia. Mas na Batalha do FDL, quando eu já estava na organização, o cara fez um pouco de tudo, já fui apresentador, já fui fotógrafo. Também tem esse fato que eu comecei tirando fotos nas batalhas, bastante fotos. Durante as batalhas eu também fazia intervenções de poesia. Depois eu vim como DJ, né? Que foi acho que em 2022, 2023, quando eu comecei a ser DJ, experimentei um pouco nessa área.” (Cigarra)

O relato de Cigarra revela um aspecto central da experiência juvenil periférica contemporânea: a circulação entre diferentes linguagens e funções no interior do movimento, como poeta, MC, fotógrafo, apresentador e DJ. Essa multiplicidade de papéis evidencia o caráter formativo e polivalente das batalhas de rima enquanto espaços de socialização política e cultural, nos quais os sujeitos constroem saberes práticos, competências técnicas e identidades coletivas. Dayrell (2007), afirma que as culturas juvenis periféricas constituem espaços privilegiados de experimentação, nos quais os jovens produzem sentidos para suas trajetórias em contextos marcados pela precarização do trabalho e pela exclusão social.

A trajetória de Cigarra também permite compreender o Hip-Hop como uma prática cultural profundamente conectada às condições materiais de existência da juventude negra periférica. A poesia realizada nos ônibus, mencionada pelo interlocutor, não se limita à dimensão estética, mas configura-se como estratégia de geração de renda em um contexto de inserção precária no mercado de trabalho. O relato evidencia um elemento importante da condição juvenil periférica no Brasil: a inserção precoce e instável no mundo do trabalho, marcada pelo desemprego, pela informalidade e pela precarização das relações de trabalho. A juventude negra e periférica é historicamente mais atingida pela exclusão do mercado formal, sendo empurrada para ocupações informais, temporárias ou para estratégias de sobrevivência baseadas em múltiplas formas de garantir uma “diária”. Nesse contexto, a arte — como a poesia de rua, o rap, e outras expressões culturais — passa a cumprir uma dupla função: de um lado, constitui-se como meio de geração de renda em um cenário de escassez de oportunidades; de outro, afirma-se como espaço de produção de conhecimento e produção artística.

A Batalha do Largo configurou-se como a primeira tentativa de organização de uma batalha de rima na localidade do Parque São Paulo, no bairro de Itinga. Conforme relata Vander Bispo (VB), esse processo foi antecedido por experiências ainda mais incipientes e marcadas por um caráter “underground”:

“Bom, acho que a primeira foi a batalha da vivência, uma iniciativa minha e do Mano Munrá, com a caixa de som, a gente ocupou a Praça da Matriz, no centro de Lauro. E ali a gente fez essa batalha, “underground” mesmo, com mais uns oito ou nove MCs. Foi a partir dessa batalha, que demos esse pontapé nas batalhas alternativas, de forma mais underground, acontecendo no município. Aí nessa batalha da vivência, foi o período que eu conheci o Mano Kief, que organizava a batalha do Largo. Tinha feito algumas edições, poucas, da batalha do largo. Aí ele pediu pra eu e o Mano Munrá se somar, porque era no mesmo bairro, em Itinga, ali no Parque São Paulo, a menos de um quilômetro, dois quilômetros de distância, das nossas casas, a minha e do Munrá. Aí foi a segunda batalha que se somou. Foi em 2017, eu acho, a batalha do largo. E depois da batalha do largo, a gente se transferiu, por conta de um problema que teve no largo, a gente transferiu a batalha do largo para acontecer no Final de Linha. Aí a gente fez a batalha do FDL, que vem desse processo aí. E a Batalha da Esperança foi uma batalha que a gente realizou dentro de um sarau que a gente fez no Conjunto Habitacional Dona Lindu, o sarau da esperança, que foi no período de 2016, 2017. Não tenho essa precisão, mas tem registro de tudo isso aí, no Movimento Aquilombar.” (VB)

A chamada Batalha da Vivência, realizada na Praça da Matriz, no centro de Lauro de Freitas, a partir da iniciativa de jovens MCs com recursos mínimos, como uma caixa

de som e a ocupação espontânea do espaço público. Essa experiência inicial foi fundamental para a articulação entre sujeitos que, posteriormente, viriam a consolidar as batalhas no território periférico de Itinga, a exemplo de Munrá, Kief e outros jovens moradores da localidade.

O relato de VB permite compreender que, entre os anos de 2016 e 2017, ocorreu um momento decisivo de confluência entre a atuação política do Movimento Aquilombar e a organização das primeiras batalhas de rima na localidade do Parque São Paulo, local que se desenvolve atualmente. A partir do contato estabelecido entre os organizadores da Batalha da Vivência e da então nascente Batalha do Largo, realizada no Parque São Paulo, consolida-se uma articulação territorial mais próxima da realidade cotidiana desses jovens, uma vez que a iniciativa passa a ocorrer a poucos quilômetros de suas residências. A Batalha do Largo, ainda que tenha contado com poucas edições, é reconhecida pelos membros do movimento como a primeira batalha realizada efetivamente naquela localidade e como um marco fundamental para o surgimento da Batalha do Final de Linha.

A transferência da batalha para o final de linha dos ônibus do Parque São Paulo não se deu de forma aleatória, mas revela uma escolha estratégica profundamente relacionada ao uso social do território. Trata-se de um ponto de grande circulação, encontro e acesso aos meios de transporte, onde convergem trabalhadores, estudantes e moradores de diferentes áreas do bairro. Para Milton Santos (2006), o território não deve ser compreendido apenas como um espaço físico, mas como um espaço usado, vivido e apropriado socialmente, resultado das relações sociais que nele se inscrevem. Nesse sentido, a Batalha do Final de Linha transforma um espaço cotidiano e funcional da periferia em um território marcado por produção cultural, sociabilidade juvenil e ação política, ressignificando seu uso e seu significado para a comunidade.

Além da Batalha do Largo e da Batalha do Final de Linha, o relato de VB destaca ainda a realização da Batalha da Esperança, vinculada ao Sarau da Esperança, ocorrido no Conjunto Habitacional Dona Lindu, entre os anos de 2016 e 2017. Ainda que tenha sido realizada apenas uma edição, essa iniciativa evidencia a capilaridade das ações culturais articuladas pelo Movimento Aquilombar naquele período, bem

como a tentativa de levar a cultura Hip-Hop para diferentes espaços do bairro, ampliando o alcance das práticas culturais e políticas desenvolvidas pelos jovens.

Para Souza (2009), as práticas culturais do Hip-Hop se constituem como formas alternativas de produção de saber, linguagem e leitura do mundo, especialmente entre jovens negros e periféricos. As batalhas de rima, os saraus e as intervenções poéticas não se limitam à expressão artística, mas constituem práticas discursivas que produzem narrativas contra-hegemônicas, por meio das quais esses sujeitos “reexistem” frente às formas de silenciamento, marginalização e violência impostas pela ordem social dominante. Ao ocupar o território com rimas, poesias e performances, os jovens do Coletivo Batalha do Final de Linha produzem letramentos que articulam experiência, crítica social e identidade racial, transformando o espaço urbano em lugar de disputa simbólica e política.

Dessa forma, a consolidação da Batalha do Final de Linha resulta de um processo de articulação favorecido pelo letramento produzido nos marcos da cultura hip-hop, onde há a articulação entre cultura, militância negra e uso estratégico do território periférico. As batalhas não apenas emergem do cotidiano de Itinga, mas também o reinterpreta, produzindo novas formas de pertencimento e organização juvenil.



Foto: Batalha do Largo, Acervo do Movimento Aquilombar 09/03/2019

Todos esses movimentos culturais organizados marcam um período de intensa articulação comunitária da juventude negra de Itinga, mobilizada a partir do Hip-Hop e das batalhas de rima realizadas de forma “underground”, conforme afirma VB. Trata-se de iniciativas construídas de maneira autônoma, sem apoio de setores públicos ou privados, sustentadas quase exclusivamente pela disposição desses jovens e por recursos mínimos, como uma caixa de som e a ocupação dos espaços públicos. A decisão de deslocar o centro das atividades do movimento para regiões mais periféricas do bairro, fora das vias principais e distantes de espaços centrais como o Largo do Caranguejo — local emblemático do Hip-Hop em Lauro de Freitas e palco da tradicional Batalha do Caranga — constituiu uma escolha política consciente. Essa estratégia partiu do reconhecimento de que parte significativa da juventude periférica não conseguia acessar os espaços centrais do município em razão de múltiplos fatores, como a falta de recursos financeiros, a violência policial e as disputas territoriais entre facções, que restringem a circulação e o direito à cidade desses sujeitos.

“Bom, primeiramente eu conheci o Hip-Hop com a leitura do livro de MV Bill, acho que é *Cabeça de Porco*. Eu estava na escola e li o livro, entendi um pouco do Hip Hop, do genocídio da população negra, da guerra às drogas. Isso foi algo que me engatilhou para conhecer mais o rap, mais a fundo, politicamente. Aí, no período de 2015, 2014, aconteceu uma batalha, do Caranga, que ocorria no largo do Caranguejo, no bairro de Itinga, em Lauro de Freitas. Saía da escola, outros dias também, sempre frequentava, na saída da escola, ou do curso que eu fazia também, nas sextas-feiras à noite. E, como plateia, fui pegando o gosto e conhecendo o movimento Hip Hop. Foi nesse período de 2014, 2015, mais precisamente. E foi ali que eu comecei, como ouvinte, vendo os membros mais antigos fazendo Hip Hop, fazendo rap, fazendo as batalhas. Com o período, fui amadurecendo e pensei em levar essas batalhas, fazer essas batalhas também, dentro da minha comunidade, que é o Parque São Paulo, no final de linha dos ônibus de Itinga. Aí, fluiu. E, dentro desse início, a partir do Hip Hop, desenvolvendo essas atividades através do Hip Hop, sarau e batalha, foi esse período de mudança de sair da plateia e de estar se vendo como organizador ali, de estar construindo essas atividades.” (VB)

O relato de VB evidencia que o contato inicial com a cultura Hip-Hop se deu ainda no espaço escolar, mediado pela leitura de obras como *Cabeça de Porco*, de MV Bill, que possibilitaram uma compreensão crítica sobre o genocídio da juventude negra, a guerra às drogas e as desigualdades raciais. A partir dessa formação

inicial, sua inserção como frequentador da Batalha do Caranga, entre 2014 e 2015, foi fundamental para o amadurecimento político e cultural que, posteriormente, o levaria a assumir um papel ativo na organização de batalhas e saraus em sua própria comunidade. Esse movimento de transição — de espectador para organizador, de plateia para mestre de cerimônia — revela um processo de formação subjetiva e política profundamente articulado às práticas culturais coletivas.

“É no período de 2017 que eu me consolido como MC, que eu apareço na cena, organizando os Saraus do Aquilombar, As batalhas que a gente fazia, como Batalha do Largo, Batalha da Esperança, Batalha da Vivência. Tudo isso na Itinga mesmo, em Lauro de Freitas. Eu fui me vendo, e enxergando que há outras perspectivas, me conhecendo mais. Eu acho que é esse processo mesmo. Esse período de sair da plateia para virar parte da organização e mestre de cerimônia, foi um processo de autoestima mesmo, de adquirir confiança. (VB)

Para Gramsci (2001), os intelectuais orgânicos emergem no interior das classes subalternas e desempenham um papel fundamental na organização, elaboração e difusão de uma concepção de mundo, articulando saber, prática social e ação política (Gramsci, 2001). No contexto analisado, jovens como VB deixam de ser apenas consumidores da cultura Hip-Hop para se tornarem produtores das suas próprias narrativas, mediadores culturais e organizadores coletivos, atuando diretamente na formação política da juventude do bairro. As batalhas, saraus e atividades culturais passam, assim, a funcionar como espaços de produção de consciência crítica, onde a experiência cotidiana da periferia é transformada em discurso, rima e ação coletiva. Nessa perspectiva, o Movimento Aquilombar e o Coletivo Batalha do Final de Linha, podem ser interpretados como Intelectuais Orgânicos Coletivos, a partir da organização coletiva desses sujeitos periféricos, é possível observar também a produção de um conhecimento em torno de “si”, e da sua própria condição social.

Quando VB afirma que, a partir de 2017, se consolida como MC e organizador dos saraus do Movimento Aquilombar e das batalhas realizadas em Itinga, ele descreve um processo que ultrapassa a dimensão individual e expressa a constituição de uma liderança cultural e política enraizada no território. Esse percurso está diretamente relacionado ao fortalecimento da autoestima, da confiança e do reconhecimento

coletivo, elementos centrais para a emergência desses sujeitos enquanto intelectuais orgânicos da juventude negra periférica. Ao organizar eventos culturais em seu próprio bairro, esses jovens constroem narrativas contra-hegemônicas que disputam sentidos sobre a periferia, a juventude negra e o Hip-Hop, convertendo a cultura em instrumento de organização política e resistência social.

A Batalha do Caranga para os entrevistados, foi um movimento de referência para a juventude no bairro. Foi a partir dela, que uma parte da juventude daquela localidade teve o primeiro contato com a cultura Hip-Hop, e sobretudo com as batalhas de rima. VB nos conta que foi a partir da sua observação e vivência nesse espaço que possibilitou que ele saísse da platéia e passasse a atuar na organização de Batalhas de Rima e como mestre de cerimônia.

A aproximação do mestre de cerimônia com as atividades relacionadas ao Hip-Hop no bairro, especialmente a partir da vivência na Batalha do Caranguejo, possibilitou a construção de um processo gradual de fortalecimento subjetivo, marcado pelo desenvolvimento da confiança, da autoestima e do reconhecimento coletivo, elementos centrais para a sua consolidação enquanto MC. Essa trajetória evidencia o papel do Hip-Hop enquanto prática social que ultrapassa a dimensão estética, configurando-se como um espaço formativo no qual identidades juvenis são produzidas a partir da experiência concreta, da coletividade e da ação no território. Conforme aponta Hall (2003), as identidades não são fixas ou essencializadas, mas construídas historicamente, no interior de práticas culturais específicas, atravessadas por relações de poder e pertencimento. Nesse sentido, a atuação nas batalhas de rima contribui para a conformação de uma identidade negra e periférica ancorada em referenciais coletivos, forjada no fazer cultural e na interação social.

“Pô, grande marco, acho que não só pra mim, mas pra muita gente lá do bairro, e também aqui, até de Salvador, em geral, assim, é a Batalha do Caranguejo, eu fui em 2016, 2017. Primeira batalha que eu fui, naquele tempo, naquela época tinha uma circulação boa, tinha muita gente, a galera abraçava, rolou um movimento mesmo, digamos assim, grande, no bairro. O pessoal vinha de outros lugares também para essa batalha, é uma batalha que foi muito importante para que essas outras batalhas fossem realizadas. Porque é uma batalha que trazia gente de fora, e a galera sempre estigmatizava, assim, até hoje estigmatiza mesmo o município de Lauro, por conta de estar fora da capital. Sempre rolou rap em Lauro, mas aí o pessoal começou a vir em peso de Salvador pra Lauro de Freitas, aí a gente conhecia pessoas de Salvador mesmo, que já fazia música, que já ganhava até um grana, conheci assim, nesse próprio evento, um espaço para socializar mesmo, de conversar, da juventude se expressar mesmo, um

espaço de lazer. Então foi um marco muito importante, essa batalha do caranguejo.” (Cigarra)

O depoimento de Cigarra reforça essa centralidade da Batalha do Caranguejo enquanto marco estruturante do movimento Hip-Hop em Itinga e em Lauro de Freitas. Ao descrevê-la como um espaço de circulação intensa, de encontro entre jovens do bairro e de outros territórios — inclusive da capital — o entrevistado evidencia a importância da batalha enquanto espaço ampliado de sociabilidade juvenil, lazer e troca cultural. A presença de jovens de Salvador, artistas já inseridos na cena musical e sujeitos que conseguiam, ainda que de forma precária, viver da música, contribuiu para tensionar o estigma historicamente atribuído ao município de Lauro de Freitas como um território “fora da cena” ou marginal em relação à capital. Assim, a Batalha do Caranguejo não apenas fortaleceu o movimento local, mas também produziu uma reconfiguração simbólica do território, inserindo Lauro de Freitas nos circuitos metropolitanos do Hip-Hop.

No que se refere à relação entre a cultura Hip-Hop e as atividades políticas e comunitárias desenvolvidas no bairro, os entrevistados indicam que essa cultura constituiu a base fundamental para a organização dessas iniciativas. As mensagens presentes nas letras de rap, na vivência das batalhas e na circulação dos elementos do Hip-Hop são compreendidas como dispositivos formativos, capazes de preparar os sujeitos para lidar criticamente com as instituições, com o sistema social e com as contradições impostas pela realidade periférica. Nesse sentido, como afirma VB, o Hip-Hop atua como uma espécie de “irmão mais velho”, que orienta, aconselha e fornece instrumentos simbólicos e políticos para a compreensão do mundo social, operando como uma pedagogia informal da periferia:

“O hip-hop não só para mim, mas para vários ouvintes, é tipo o irmão mais velho. Aquela pessoa que vai te aconselhar, que vai te preparar para o mundo, para as instituições, para o sistema, de forma mais maliciosa. Eu acho que é nesse sentido mesmo. Todas essas lutas que foram travadas no começo, dentro do Quilombo Quingoma, as nossas marchas, eu acho que o hip-hop foi o caminho para isso acontecer. Tipo a ferramenta ou a própria metodologia. Eu acho que se não fosse o hip-hop o Movimento Aquilombar não existiria, não nesse sentido, que a gente existe hoje. E a atuação do movimento negro em Lauro de Freitas existe a partir do Hip-Hop também, não podia ser diferente do que é. Porque o movimento hip-hop anda lado a lado, sobretudo em Lauro de Freitas com o movimento negro, tá ligado? É nesse sentido aí, é um movimento basilar, tá ligado, cara? Um movimento basilar que tá dando aquele suporte ali, tá dando aquele apoio ali, tá ligado? Para a gente saber lidar, saber agir, saber lutar. Para a gente se armar também para a luta de classe, né? E nada melhor se armando com os seus cinco elementos para o dia a dia.” (VB)



Foto: Marcha a cor da cidade, Acervo do Movimento Aquilombar, 20/11/2019

O depoimento do entrevistado evidencia que o Hip-Hop não se limita a um repertório estético ou musical, mas assume o papel de ferramenta e metodologia para a ação política do Movimento Aquilombar. Ao afirmar que “se não fosse o Hip-Hop o Movimento Aquilombar não existiria nesse sentido que a gente existe hoje”, VB destaca a centralidade dessa cultura na conformação das práticas militantes do movimento.

As experiências relatadas pelo entrevistado no Quilombo Quingoma reforçam essa compreensão. As marchas, passeatas e atividades culturais organizadas pelo Movimento Aquilombar em parceria com a comunidade quilombola, voltadas à denúncia das investidas do setor imobiliário e à exigência da titulação do território, revelam como o Hip-Hop se articula às lutas históricas do movimento negro e às pautas territoriais. O Festival realizado em 2024, em defesa da titulação do território, que contou com batalhas de rima e apresentações artísticas organizadas pelo Coletivo Batalha do Final de Linha, constitui um exemplo concreto dessa articulação

entre cultura, política e território, atualizando práticas de resistência negra em contextos urbanos contemporâneos.

Outro elemento central dessa dinâmica é a participação do coletivo em eventos como a Marcha “A Cor da Cidade”, realizada anualmente por diversas organizações do movimento negro de Lauro de Freitas. A atuação conjunta com a Posse Conscientização e Expressão — organização fundada em 2001, a partir do assassinato do irmão de um de seus fundadores — evidencia a continuidade histórica das lutas do movimento negro no município e sua relação orgânica com o Hip-Hop. Trata-se de uma entidade de referência tanto para a cena Hip-Hop local quanto para o movimento negro em geral, funcionando como espaço de memória, formação política e articulação coletiva. Cigarra, se aproxima da reflexão feita por VB, e afirma a importância da relação entre o movimento negro, e o movimento hip-hop no contexto da periferia de Lauro de Freitas:

“Com certeza, a relação acho que é na própria origem mesmo, o movimento hip-hop se origina nessas lutas sociais. Que já vem de lá desde o início, desde Afrikaa Bambaataa, o Hip Hop já tinha esse intuito de trazer uma política de paz mesmo, de união. Então, eu com certeza acho que tem total ligação, E tem exemplos Tipo, o Gordão mesmo, o Gordão era MC, batalhava só, mas depois da sua inserção mesmo no Movimento Aquilombar, a partir da batalha ele já fez essas oficinas, em parceria com o Grupo de Capoeira Filhos de Angola. Também tem a nossa ida ao Congresso da CSP-Conlutas, uma Central Sindical que além de sindicatos de trabalhadores, abrange movimentos sociais também, como o próprio Hip Hop. Então, acho que o hip-hop na sua própria origem mesmo já é um movimento social, de manifestação e reivindicação. Porque, às vezes, a gente pensa no hip-hop só com o rap, mas o hip-hop é muito maior, então, através do Movimento Aquilombar que trouxe essa visão também do hip-hop como um bagulho maior, o rap como algo grandioso, um movimento que tem que ser organizado. E aí, o pessoal do bairro também, eu percebo e já percebi isso, muito mais que antigamente. Hoje alguns jovens já se veem como ativistas, percebe que não é só sobre rimar, não é só o rap, também existem outras coisas.” (Cigarra)



Foto: Oficinas de rap, parceria entre a Batalha do Final de Linha e o Grupo de Capoeira Filhos de Angola, 11/08/2022

A fala de Cigarra reforça a compreensão de que a relação entre o Hip-Hop e a organização política da juventude negra não é circunstancial, mas constitutiva de suas próprias origens históricas. Ao remeter à atuação de Afrika Bambaataa e à emergência do Hip-Hop como uma resposta às violências estruturais vivenciadas pelas populações negras e periféricas, o entrevistado situa essa cultura como um movimento social que articula valores como paz, união comunitária e enfrentamento às desigualdades. O exemplo trazido por Cigarra acerca da trajetória do MC Gordão da RDB ilustra de forma concreta esse processo de politização a partir da cultura Hip-Hop. Iniciado nas batalhas de rima ainda muito jovem, na antiga Batalha do Largo, Gordão amplia sua atuação política a partir de sua inserção no Movimento Aquilombar, passando a desenvolver oficinas em parceria com o Grupo de Capoeira Filhos de Angola e a atuar como mestre de cerimônia da Batalha do Final de Linha. Essa trajetória evidencia como as batalhas de rima funcionam como espaços de socialização política, nos quais jovens negros constroem repertórios simbólicos,

organizativos e militantes que extrapolam o campo artístico, possibilitando a formação de lideranças comunitárias e ativistas locais.

Nesse sentido, o Movimento Aquilombar é identificado pelo entrevistado como um agente fundamental no alargamento da compreensão do Hip-Hop no bairro de Itinga. Ao articular os elementos culturais do movimento — como o rap, a batalha, a poesia e a performance — com ações políticas e comunitárias, o coletivo contribui para que jovens envolvidos inicialmente apenas com as rimas passem a se reconhecer como sujeitos políticos. Trata-se de um processo de ampliação da consciência crítica, no qual o Hip-Hop deixa de ser percebido exclusivamente como prática cultural e passa a ser entendido como ferramenta de organização coletiva e intervenção social, reforçando seu caráter educativo e formativo.

As reflexões de Cigarra evidenciam que o Hip-Hop, para além de uma expressão artística, opera como um processo formativo e político que produz consciência, organização e engajamento coletivo no território. Essa experiência pode ser compreendida à luz da concepção de educação popular desenvolvida por Paulo Freire, na qual o autor afirma que a conscientização se constrói a partir da leitura crítica da realidade vivida e da ação coletiva orientada para a sua transformação (Freire, 2011). Ao relatar que muitos jovens passaram a se enxergar como ativistas, compreendendo que o Hip-Hop “não é só rimar”, mas envolve organização, articulação e luta, Cigarra descreve elementos da práxis freireana, no qual a experiência cultural — batalhas, oficinas, marchas e intervenções comunitárias — torna-se um espaço de problematização das opressões e de construção de sujeitos políticos.

A pedagogia do oprimido, que é a pedagogia dos homens empenhando-se na luta por sua libertação, tem suas raízes na situação concreta de opressão e deve ser elaborada com eles e não para eles, enquanto homens ou povos, na luta incessante de recuperação de sua humanidade. Pedagogia que faça da opressão e de suas causas objeto da reflexão dos oprimidos, de que resultará o seu engajamento necessário na luta por sua libertação, em que esta pedagogia se fará e refará. (FREIRE, 2011, pg 33).

.A fala de Cigarra também evidencia a inserção do Hip-Hop em redes mais amplas de articulação política e sociocultural. A participação do coletivo no Congresso da CSP-Conlutas, central sindical e popular que congrega sindicatos e movimentos sociais, demonstra a capacidade do Hip-Hop de dialogar com pautas da classe

trabalhadora e com lutas que extrapolam o território imediato do bairro. Da mesma forma, a parceria com o Grupo de Capoeira Filhos de Angola, espaço historicamente ligado à cultura negra e à resistência afro-brasileira, reforça a dimensão ancestral e comunitária dessas práticas, conectando o Hip-Hop a outras expressões culturais negras que compartilham princípios de organização coletiva, formação política e resistência.



Foto: Mutirão de grafite no Quilombo Quingoma, Acervo do Movimento Aquilombar, 2018

Observa-se que as atividades desenvolvidas pelo coletivo, em parceria com outros movimentos e organizações, são diversas e vão além do próprio evento semanal realizado pelos militantes, a batalha de mc's. O Hip-Hop nesse contexto, está atrelado ao desenvolvimento de atividades não só culturais e artísticas, mas também políticas, educativas e comunitárias. Portanto, essas categorias são pensadas como uma totalidade pelos militantes do coletivo. A arte portanto, não é pensada de maneira independente do seu potencial político, ideológico e mobilizador, mas é compreendida como um instrumento metodológico, favorecendo o diálogo e a

compreensão dos sujeitos envolvidos nessas atividades, da necessidade da articulação coletiva em prol da reivindicação de direitos sociais, bem como a denúncia do Genocídio e o extermínio vivenciado no contexto da periferia da Região Metropolitana de Salvador.

“É um espaço comunitário. Assim, de diálogo, de partilha, de construção da juventude da própria comunidade, um espaço a gente pode se expressar, gratuitamente, livremente e de maneira respeitosa. E de forma segura, é muito difícil construir espaços de expressão seguros para a juventude. Acho que a batalha possibilita isso. É um espaço também de socialização de conhecimentos, e de tecnologias. A gente socializa conhecimentos, na batalha há pessoas que tiram foto, há pessoas que tocam como DJ, há pessoas que rimam. Há pessoas que não fazem nada, tipo assim, dentro da batalha, mas é um público que está inteirado sobre tudo, ele pode não ser um artista, mas ele sabe tudo sobre arte, e sobre o hip-hop. Por ele estar ali, é como se fosse um estudo, ele faz parte daquele público, Porque a gente costuma dizer que o público também é o movimento, então, a batalha do final de linha é um espaço comunitário que a gente pode vislumbrar também perspectivas. Da batalha já saíram pessoas que hoje é artista MC consolidado, é músico, são pessoas que estão trabalhando com jornalismo, estão estudando, como eu, como a Coala, como o Matheus, como o Vander. Então, é isso, é um espaço que possibilita e fomenta mesmo que essas pessoas se expressem, um espaço que dá voz às potências, e também possibilita que a gente esteja ali lutando, contra a desigualdade mesmo, lutando contra o genocídio da população negra no geral, e da comunidade. Não é um espaço só de batalha, apenas artístico, é um espaço social e político mesmo. Até dá a possibilidade também de alguém vender algo, fazer uma grana, o pessoal do comércio também gosta, porque possibilita mais vendas, além de ver uma criança ali assistindo, rimando. Então, é um espaço essencial. Que faz parte da minha história já e quero estar sempre nessa busca de estar consolidando mais ainda, e está fomentando mais ainda.” (Cigarra)

Observa-se que muitos dos elementos descritos pelo militante expressam, na prática, aquilo que Clóvis Moura (1983) identifica como formas históricas e atualizadas de resistência negra coletiva. Quando Cigarra define a Batalha do Final de Linha como um “espaço comunitário”, “seguro”, de “diálogo”, “partilha” e “construção da juventude da própria comunidade”, ele descreve um território simbólico e material que cumpre função semelhante à dos quilombos históricos: um espaço de proteção, organização coletiva e produção de vida diante de um contexto marcado pela violência, pelo racismo e pela negação de direitos. A ênfase na segurança, na livre expressão e no respeito ganha centralidade justamente porque esses atributos são escassos para a juventude negra periférica nos espaços institucionais formais.

Além disso, a fala evidencia que a batalha não se limita ao evento artístico, mas constitui um núcleo de socialização de saberes, tecnologias e práticas políticas, onde diferentes funções — MC, DJ, fotógrafo, público, comerciante local — se articulam de forma horizontal. Essa dimensão coletiva e multifuncional se aproxima diretamente da noção de quilombagem enquanto prática social dinâmica, que organiza o cotidiano, cria redes de solidariedade e possibilita alternativas concretas de sobrevivência material e simbólica. Quando Cigarra afirma que “o público também é o movimento”, ele explicita uma lógica comunitária de pertencimento e participação que rompe com a separação rígida entre produtores e espectadores, reforçando o caráter coletivo da experiência.

Do mesmo modo, o fato de a batalha possibilitar geração de renda informal, estímulo ao estudo, acesso ao ensino superior e fortalecimento da autoestima juvenil indica que essas práticas não são apenas culturais, mas profundamente políticas. Assim como nos quilombos analisados por Moura (2014), onde resistência, economia, cultura e organização política se entrelaçavam, a Batalha do Final de Linha articula luta contra o genocídio negro, formação política e produção cultural em um mesmo espaço.



Foto: Batalha do Final de Linha, acervo da Batalha do Final de Linha, 18/03/2023

Sobre o impacto do Hip-Hop e suas imbricações políticas e sociais no contexto da periferia de Lauro de Freitas, tanto na produção artística quanto na formação de uma consciência crítica, é possível observar, a partir do relato de Vander Bispo, uma compreensão profundamente relacional entre militância e criação artística. Para o entrevistado, a produção cultural não se dá de forma desvinculada da experiência social concreta, mas emerge das tensões, conflitos e contradições vivenciadas no cotidiano da luta política:

“É um processo que, para mim, é sobretudo dialético. Se eu não estiver me movimentando, se eu não estiver me organizando, eu não vou estar produzindo, eu não vou conseguir produzir. Acho que até para produzir artisticamente, fazer meus poemas e composições, mas também construir os nossos eventos, que no geral, são comunitários, tem que ter essa luta política, tem que estar presente. Não é algo que surge do nada ou no ócio, não. Pelo contrário, é algo que surge com a tensão, com a pressão, né? Então, eu acho que isso, eu acho que influencia bastante na minha produção. E eu me orgulho muito disso, Eu me orgulho bastante. Porque é a minha autonomia sendo expressada. É a minha autenticidade, minha

originalidade. Ao mesmo tempo, me ajudou a entender que é o tempo das coisas também, o tempo da luta. Eu me dou muito bem com esse processo, sabe? E, para mim, é o meu processo normal, para a produção acontecer.”
(VB)

Na narrativa do militante, a produção artística aparece como resultado direto da ação coletiva e do engajamento político, evidenciando uma relação dialética entre prática militante e criação estética. O ato de compor não surge do ócio ou do isolamento individual, mas da vivência da luta, da pressão social e das experiências compartilhadas no interior do movimento. Essa perspectiva rompe com concepções românticas da arte como expressão puramente individual, deslocando-a para o campo da práxis social, na qual a criação artística se constitui como forma de elaboração crítica da realidade.

Além disso, VB associa sua produção à noção de autonomia, autenticidade e originalidade, valores que, segundo ele, se fortalecem justamente a partir do compromisso político com o coletivo. O orgulho expresso em sua fala não está apenas na obra final, mas no processo, como o tempo da luta, o respeito a organização coletiva e a compreensão de que a criação artística acompanha — e não antecede — os movimentos da vida social.

Essa relação entre engajamento político e produção artística também se manifesta no relato de Cigarra, que compreende sua trajetória no Hip-Hop como um processo formativo que atravessa múltiplas linguagens e práticas. Ao narrar sua inserção no movimento por meio da poesia de rua, da fotografia, da prática da discotecagem e da organização das batalhas, o interlocutor evidencia que a produção artística se constrói de maneira coletiva e cumulativa, atravessada pelas experiências comunitárias e pelas demandas políticas do território. Para Cigarra, assim como para VB, o Hip-Hop não é apenas um campo de expressão estética, mas um espaço de aprendizado contínuo, onde a arte se articula à formação política, à ampliação da consciência social e à construção de identidades coletivas:

“O repertório muda totalmente, como eu tava falando antes, quando a gente pensa no rap como um movimento, a gente enxerga de outra forma, e quando a gente tá na prática mesmo, nessa atividade social, a gente enxerga mais pra frente ainda. A forma que você produz, que você faz arte, que você escreve tem muita influência, nas letras mesmo. A forma como você quer apresentar a sua arte muda, a partir do momento que você sabe que aquilo ali pode influenciar uma pessoa, um jovem, então você muda, porque você fala pô, aquilo ali que eu falo e canto tem um impacto na vida de uma pessoa. Mesmo que não seja algo vinculado ao

mainstream, de estar lá no topo. A nossa própria concepção do hip-hop impede que você fale outras paradas. Você fala, eu vivo isso aqui, então tenho que fazer isso aqui. Então, com certeza, influencia. Eu vejo até no processo mesmo, hoje em dia, a partir desse movimento, dessa continuação, até as letras dos irmãos mudou demais. Também não só denunciar, é pensar também na questão musical também, na questão melódica, na questão artística também, não é porque a pessoa é militante, um ativista, que ele vai perder isso também, essa sensibilidade. Acho que a sensibilidade aumenta a partir desse momento que ele se insere na realidade. Então, pra mim é muito importante, acho que influencia sim, com certeza.” (Cigarra)

A fala de Cigarra explicita de maneira contundente a consciência do impacto social da produção artística no contexto das batalhas de rima e das atividades comunitárias desenvolvidas pelo coletivo. Ao afirmar que o repertório “muda totalmente” quando o rap passa a ser compreendido como movimento social e prática coletiva, o interlocutor revela uma compreensão ética e política da arte, na qual a criação não é neutra, e não desvinculada das relações sociais nas quais está inserida. A noção de que a palavra rimada pode influenciar a trajetória de um jovem — mesmo fora dos circuitos do mainstream — opera como elemento central na redefinição de sua forma de escrever, cantar e se apresentar artisticamente.

Nesse sentido, a produção musical aparece como prática construída a partir da vivência concreta no território e do diálogo direto com o público que frequenta as batalhas e atividades do coletivo. Não se trata, como o próprio entrevistado ressalta, de uma “restrição” temática ou de uma postura moralizante sobre o que pode ou não ser dito, mas de uma elaboração artística comprometida com a realidade social compartilhada. A concepção de Hip-Hop mencionada por Cigarra funciona, assim, como um princípio orientador da criação.

Ao mesmo tempo, o militante rejeita a dicotomia entre engajamento político e desenvolvimento estético. Para ele, a militância não empobrece a arte; ao contrário, amplia a sensibilidade do artista. O contato direto com as tensões sociais, com as contradições da vida periférica e com os processos organizativos coletivos intensifica a capacidade de elaborar musicalmente essas experiências. Essa percepção desloca a ideia de que a arte politicamente engajada seria, necessariamente, menos sofisticada ou menos sensível, reafirmando a possibilidade de uma produção estética complexa, ancorada na realidade social.

Essa compreensão dialoga diretamente com a prática observada no interior da Batalha do Final de Linha, onde a produção artística é constantemente atravessada por reflexões sobre responsabilidade coletiva, identidade e pertencimento. As letras, performances e intervenções poéticas não se limitam à denúncia, mas buscam também construir narrativas afirmativas, fortalecer vínculos comunitários e produzir sentidos compartilhados. Assim, a militância não apenas influencia o conteúdo das produções, mas redefine os próprios critérios de valor artístico, deslocando o reconhecimento do sucesso mercadológico para o impacto social e simbólico produzido no território.

O Coletivo Batalha do Final de Linha pode ser compreendido como um espaço privilegiado de produção de ling, no qual a juventude negra periférica atua como sujeito coletivo na elaboração de narrativas contra-hegemônicas. Por meio das batalhas de rima, saraus, oficinas e intervenções comunitárias, os militantes articulam experiências vividas no território — marcadas pela violência racial, pelo desemprego e pela criminalização da periferia — com uma leitura crítica da realidade, transformando vivência em discurso político e cultural. Nesse processo, os integrantes do coletivo assumem o papel de intelectuais orgânicos, na medida em que traduzem as demandas e contradições do cotidiano da juventude periférica em linguagem acessível, artística e mobilizadora.



Foto: Batalha do Final de Linha, acervo próprio, 27/05/2025

3.4 O Hip-Hop como uma manifestação cultural negra no contexto brasileiro

Com base no esquema de análise proposto por Moura (1988), em *Sociologia do Negro Brasileiro*, parte-se da compreensão de que as formas de organização social das populações negras no Brasil devem ser analisadas a partir do seu dinamismo histórico e social, considerando o papel que esses agrupamentos cumprem na luta de classes, em seus contextos específicos de atuação, bem como as contradições internas que os atravessam. Para o autor, esses grupos são socialmente diferenciados na medida em que são percebidos a partir de uma marca específica — positiva ou negativa — atribuída pela sociedade de classes.

Nesse sentido, Moura define os grupos diferenciados como aqueles que, “por uma determinada marca, são vistos pela sociedade competitiva dentro de uma ótica especial, de aceitação ou rejeição, através de padrões de valores e representações dos estratos superiores da sociedade” (Moura, 1988, p. 136). No caso das organizações negras, essa marca está diretamente associada à questão racial, historicamente construída como elemento de inferiorização no interior da sociedade brasileira.

Contudo, o autor avança ao afirmar que esses grupos passam a se constituir como grupos específicos quando ocorre um deslocamento no plano da consciência coletiva. Segundo Moura, “procuramos com esse termo designar, do ponto de vista interno do grupo, os padrões de comportamento que são criados a partir do momento em que seus membros se sentem considerados e avaliados através da sua marca pela sociedade” (Moura, 1988, p. 136). Ou seja, a diferenciação imposta externamente pode ser reelaborada internamente como elemento de identidade, mobilização e resistência.

É nesse processo que a marca diferenciadora deixa de ser apenas um fator de estigmatização e passa a operar como categoria política. Como destaca Moura, “o grupo passa a ser específico na medida em que ele próprio sente essa diferença, e a partir daí procura criar mecanismos de defesa capazes de conservá-lo específico,

ou mecanismos de integração na sociedade” (Moura, 1988, p. 137). Essa formulação é central para compreender o Hip-Hop enquanto manifestação cultural negra no contexto brasileiro, sobretudo quando analisada a partir de experiências organizativas localizadas nas periferias urbanas.

No contexto brasileiro, o movimento Hip-Hop apresenta profundas ligações históricas, culturais e epistemológicas com os grupos sociais formados majoritariamente por sujeitos negros e periféricos. Ao se apropriar de categorias, discursos e pautas produzidas por setores do movimento negro — como a luta contra o racismo, a reivindicação por reparações históricas e a denúncia do genocídio da população negra promovido pelo Estado — o Hip-Hop se consolida como um movimento social e cultural de grande capilaridade nas periferias urbanas do país. A organização em posses, coletivos e batalhas de rima constitui um exemplo concreto desses mecanismos de defesa e afirmação coletiva descritos por Moura.

A experiência do coletivo da Batalha do Final de Linha pode ser compreendida, portanto, como a materialização empírica desse processo de passagem do grupo diferenciado ao grupo específico. A juventude negra do bairro de Itinga, ao reconhecer a marca racial e territorial que incide sobre suas trajetórias, reelabora essa condição a partir de práticas culturais, políticas e educativas que produzem pertencimento, identidade e ação coletiva. A batalha não se limita à expressão artística, mas opera como espaço de socialização política, formação crítica e articulação comunitária.

Essa análise dialoga com contribuições de outros autores das ciências sociais. Stuart Hall (2003), ao discutir identidade cultural, destaca que as identidades não são fixas ou essenciais, mas construídas historicamente a partir de relações de poder, diferença e representação. Nesse sentido, o Hip-Hop pode ser entendido como um campo de produção identitária no qual a negritude é ressignificada positivamente, deslocando-se de uma marca imposta para uma identidade afirmada politicamente.

É importante destacar, contudo, que analisar o Hip-Hop a partir dessa perspectiva não implica ignorar suas contradições internas. Como o próprio Moura (1988)

adverte, o trabalho de investigação empírica deve preceder generalizações sobre esses grupos, sobretudo em um contexto de crescente mercantilização da cultura. A inserção desigual do Hip-Hop no mercado cultural, mediada pelo controle das plataformas de streaming e pelas grandes corporações tecnológicas, produz disputas internas e diferentes níveis de assimilação aos valores hegemônicos.

Assim, compreender o Hip-Hop como manifestação cultural negra no Brasil exige reconhecê-lo como um fenômeno dinâmico, atravessado por tensões entre resistência, ruptura, autonomia e mercado. No caso da Batalha do Final de Linha, observa-se a construção de um espaço no qual a marca diferenciadora — ser jovem, negro e periférico — é transformada em elemento mobilizador, articulando cultura, política e território, e reafirmando o Hip-Hop como prática coletiva de enfrentamento às desigualdades estruturais da sociedade brasileira.

Como aponta Moura (1988), a marca diferenciadora atribuída aos grupos negros nas relações intergrupais produz efeitos que extrapolam o plano individual, incidindo sobre o coletivo como um todo. Para o autor, nas sociedades de classes, os sujeitos pertencentes a grupos específicos são constantemente avaliados a partir de estereótipos construídos socialmente, de modo que “todas as atitudes, gestos ou atos de um membro desses grupos específicos sejam considerados como sendo o comportamento de todos os elementos que os compõem” (Moura, 1988, p. 137–138). Esse mecanismo de generalização sustenta racionalizações que legitimam práticas de exclusão, controle e repressão, operadas tanto por setores dominantes quanto pelas instituições do Estado.

No caso do movimento Hip-Hop, essa lógica se expressa de forma contundente no processo histórico de criminalização da juventude negra e periférica no Brasil. O Hip-Hop, enquanto manifestação cultural oriunda das periferias urbanas, é frequentemente associado, pelos veículos de mídia hegemônicos, ao consumo de drogas, à violência e à criminalidade organizada, reproduzindo estigmas raciais e de classe. Tal processo não é exclusivo desse movimento, estendendo-se também a outras expressões culturais negras e populares, como o funk, o pagode e o samba em determinados períodos históricos.

Os meios de comunicação de massa cumprem um papel central nesse processo, ao construir narrativas que reforçam a associação entre cultura periférica e desordem social. Em diversos contextos, essa criminalização simbólica se converte em ações concretas de censura, repressão policial e restrição do uso do espaço público, muitas vezes legitimadas pelo próprio poder público. Trata-se, portanto, de um mecanismo de barragem social, nos termos de Moura (1988), que busca conter a circulação, a autonomia e a capacidade organizativa desses grupos específicos.

Entretanto, como o próprio autor destaca, o elemento central não é apenas a existência da criminalização, mas a forma como ela é assimilada, enfrentada ou ressignificada pelos diferentes segmentos sociais. No interior do movimento Hip-Hop, observa-se uma heterogeneidade de posicionamentos diante dessas pressões. Uma parcela dos artistas e produtores culturais, especialmente aqueles mais integrados aos circuitos empresariais e às grandes plataformas de comercialização musical, tende a se distanciar das suas ligações orgânicas com os setores mais pauperizados da sociedade. Nesse processo, acabam por reforçar discursos e estéticas que reproduzem estereótipos historicamente atribuídos à juventude negra, como a exaltação da violência, da ostentação, do machismo e de outras formas de opressão.

Essa assimilação acrítica dos valores hegemônicos não deve ser confundida com uma defesa da criminalização desses sujeitos ou produções. Pelo contrário, trata-se de compreender que a integração plena aos valores da classe dominante, quando realizada sem mediação crítica, pode produzir uma regressão política e ideológica. Nesses casos, um grupo que se constitui originalmente como específico — portador de consciência coletiva e mecanismos de defesa próprios — corre o risco de retornar à condição de grupo apenas diferenciado, cuja marca racial e territorial permanece operando como estigma, agora desprovida de seu potencial mobilizador e contra-hegemônico.

No contexto brasileiro, essa dinâmica é atravessada por um elemento fundamental: o caráter racializado da sociedade de classes. Como argumenta Moura (1988), o Brasil se constitui historicamente como uma sociedade na qual os membros das classes dominantes se percebem e se afirmam como brancos, defendendo, explícita ou implicitamente, um projeto de embranquecimento progressivo da população.

Nesse cenário, o fator étnico-racial torna-se uma marca diferenciadora central para os grupos específicos compostos pela população afro-brasileira, condicionando suas possibilidades de inserção social, cultural e política.

Dessa forma, o Hip-Hop, ao se afirmar como manifestação cultural negra e periférica, não apenas tensiona o projeto histórico de embranquecimento da sociedade brasileira, mas também atua como um espaço privilegiado de produção de narrativas contra-hegemônicas. Através do conceito de hegemonia elaborado por Gramsci, é possível compreender essas práticas culturais como formas de disputa no plano da sociedade civil, onde se produzem sentidos, valores e concepções de mundo. Para Gramsci, a dominação das classes dirigentes não se sustenta apenas pela coerção, mas sobretudo pela construção do consenso, por meio da difusão de uma visão de mundo que naturaliza as desigualdades sociais e raciais. Nesse sentido, as batalhas de rima, os saraus e as intervenções culturais promovidas pelo coletivo operam como espaços de elaboração cultural e política, nos quais a juventude negra produz leituras próprias da realidade, confrontando os discursos hegemônicos que historicamente a criminalizam e inferiorizam.

Essa produção cultural contra-hegemônica também pode ser compreendida à luz da reflexão de Frantz Fanon (2005) no que diz respeito ao papel do colonizado na construção de sua própria libertação. Fanon destaca que, em contextos marcados pela violência colonial, a cultura e as suas diversas manifestações tornam-se campos centrais de enfrentamento, nos quais o sujeito colonizado passa a narrar a si mesmo a partir de sua própria experiência histórica. No caso do Hip-Hop, essa ruptura se expressa na transformação da dor, da violência cotidiana e da marginalização em discurso político, estético e ação coletiva. Assim, a Batalha do Final de Linha pode ser compreendida como um espaço onde a violência que atravessa a vida da juventude negra não é apenas denunciada, mas ressignificada como potência organizativa, contribuindo para a formação de sujeitos críticos, conscientes de sua condição histórica e capazes de intervir coletivamente na realidade que os cerca.

Por este motivo, o negro somente se sente específico porque é diferenciado inicialmente pelas classes e grupos sociais brancos, fato que o leva a procurar organizar-se e elaborar uma subideologia capaz de manter a consciência e a coerção grupal em vários níveis. Numa sociedade em que os elementos detentores do poder se julgam brancos e defendem um

processo de branqueamento progressivo e ilusório, o negro somente poderá sobreviver social e culturalmente sem se marginalizar totalmente, agrupando-se como fez durante o tempo em que existiu a escravidão, para defender a sua condição humana. (Moura, 1988, pg. 121)

Como aponta Clóvis Moura (1988), a condição de grupo específico da população negra não nasce de uma escolha voluntária, mas de um processo histórico de diferenciação imposto pela sociedade de classes racializada, na qual os setores dominantes se reconhecem como brancos e defendem um projeto de embranquecimento progressivo. É nesse contexto que os grupos negros, ao serem sistematicamente inferiorizados, desenvolvem formas próprias de organização, consciência coletiva e ideologias de resistência, visando preservar sua humanidade e garantir sua sobrevivência social e cultural. Essa elaboração não ocorre fora das contradições da sociedade de classes, mas em permanente tensão com os valores hegemônicos que os desumanizam.

Esses grupos específicos, portanto, constroem, a partir de suas especificidades étnicas, culturais e históricas, mecanismos simbólicos e políticos que operam como respostas contra-hegemônicas à marginalização. As condições socioeconômicas impostas à juventude negra e periférica — marcada pelo desemprego, pelo trabalho precário, pela evasão escolar e pela violência letal — conformam um cenário no qual a negação da humanidade é cotidiana. Nesse sentido, manifestações culturais contemporâneas como o Hip-Hop cumprem um papel fundamental na recomposição da autoestima, da identidade e da capacidade de expressão desses sujeitos, funcionando como espaços de elaboração crítica da experiência social.

A fala de Cigarra evidencia como essa dinâmica se materializa no plano da produção artística:

“Eu costumo relatar nas minhas composições coisas sobre a vida de um jovem negro mesmo. Sobre essa desigualdade também, que essa desigualdade não é atoa, nós nascemos pobres e tem algo por trás disso. Eu sempre tento falar isso um pouco nas minhas letras, e falar um pouco mais do íntimo, do corpo negro mesmo. Eu sempre costumo trazer essa temática voltada para a questão racial, sobre violência policial também, opressão policial. Sobre machismo também, Eu falo um pouco, sobre essas opressões em geral, o cara costuma sempre dar uma canetada sobre esses temas, e de vez em quando falar um pouco sobre o sentimento meu, sobre essa inibição, de nós mesmos, população negra, poder sentir, poder se expressar. Porque arte também é isso. A gente tá transformando um estímulo em algo, às vezes o tema é pesado, mas a gente transforma aquilo em algo diferente, envolvendo o sentimento nisso, pra tentar quebrar essa

barreiras da inibição. Temas como esses não são recebidos da melhor forma, mas é pra lá que vai. “ (Cigarra)

Fanon (2005), indica que o colonialismo opera pela negação sistemática da humanidade do sujeito colonizado. Fanon demonstra que a violência colonial não é apenas física, mas também simbólica, incidindo sobre a subjetividade, a reação do colonizado, portanto, não se limita à violência armada, mas inclui a reconstrução de narrativas, identidades e formas de existência que rompam com a lógica da inferiorização.

Nesse sentido, a produção artística relatada por Cigarra pode ser compreendida como uma forma de reação à violência colonial contemporânea, na medida em que transforma experiências de opressão — como o genocídio da juventude negra, a violência policial e o machismo — em linguagem estética, sentimento e discurso político. Ao reivindicar o direito de sentir, expressar e narrar a própria experiência, o artista rompe com a lógica colonial que impõe o silêncio e a inibição como formas de controle.

A tomada de consciência, como afirmam tanto Moura quanto Fanon, não é um processo abstrato, mas surge da intervenção concreta na realidade social. No caso analisado, essa consciência é forjada na prática coletiva, por meio das atividades políticas, culturais e comunitárias desenvolvidas pelo coletivo. A Batalha do Final de Linha, nesse contexto, constitui-se como uma estratégia cultural e política de resistência, elaborada a partir dos elementos do Hip-Hop, que articula denúncia, formação crítica e mobilização da juventude negra e periférica do bairro de Itinga.

A experiência da Batalha do Final de Linha permite observar, um processo que dialoga diretamente com a distinção proposta por Marx (2008) na sua discussão acerca da classe trabalhadora e a tomada de consciência do seu papel histórico na luta de classes. Através da distinção entre *classe em si* e *classe para si*, traduzida ao contexto analisado, a juventude negra e periférica de Itinga compartilha uma condição comum marcada pelo desemprego, pelo trabalho informal e precário, pela violência policial e pela negação sistemática de direitos, configurando-se, portanto, como uma classe em si. No entanto, a partir da atuação coletiva no Hip-Hop — especialmente na Batalha do Final de Linha e nas articulações com o Movimento Aquilombar — observa-se um deslocamento importante: esses jovens passam a

reconhecer criticamente essa condição comum, elaborando discursos, práticas culturais e ações políticas que transformam a experiência da exploração e da marginalização em consciência e organização coletiva. Esse movimento se expressa tanto nas letras produzidas, que denunciam o genocídio da juventude negra e a desigualdade, quanto na própria organização da batalha como espaço comunitário, seguro e politizado. Nesse sentido, como propõe Clóvis Moura (1988), a marca racial, inicialmente imposta como elemento de inferiorização, é ressignificada como fundamento de coesão, resistência e ação política, aproximando esses sujeitos de uma condição de classe para si. Fanon (2005), ao analisar a práxis do colonizado, contribui em demonstrar que a tomada de consciência racial e política emerge da experiência concreta da opressão e se materializa na ação coletiva, processo no qual cultura, luta e organização se tornam indissociáveis — dinâmica observável na trajetória da Batalha do Final de Linha e na formação política dos seus militantes.

Assim, ao ressignificar valores e estereótipos historicamente associados à juventude negra, a Batalha do Final de Linha opera como um espaço de produção de narrativas contra-hegemônicas, enfrentando a criminalização imposta a esses grupos e reafirmando sua humanidade, criatividade e capacidade de organização coletiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é tarefa simples sintetizar, em um texto acadêmico, anos de intervenções e atividades desenvolvidas pela juventude no bairro de Itinga. Tampouco foi esse o nosso objetivo. A intenção desta pesquisa consistiu em compreender, a partir de instrumentos analíticos e debates compartilhados pelas Ciências Sociais, como se configura o fenômeno do Hip-Hop no contexto da periferia de Lauro de Freitas, município da Região Metropolitana de Salvador. Por si só, essa já é uma tarefa complexa, diante da multiplicidade de iniciativas vinculadas ao Hip-Hop que extrapolam sua dimensão estritamente artística, envolvendo práticas educativas, políticas e comunitárias. Soma-se a isso a diversidade de abordagens teóricas e interpretações sobre o tema, amplamente estudado na contemporaneidade.

Ao longo do percurso investigativo, emergiram inquietações e questionamentos, entre eles o risco de que a escolha do objeto de pesquisa — a juventude negra e periférica e seus grupos específicos — pudesse conduzir a uma análise mecanicista ou estereotipada, tratando esses sujeitos como meros “objetos” de investigação. Essa preocupação foi sendo superada à medida que se tornou possível deslocar o foco da análise para aquilo que, em nossa avaliação, a Batalha do Final de Linha oferece de mais potente: a experiência coletiva enquanto expressão concreta da capacidade organizativa da juventude negra periférica. Trata-se de uma juventude que, embora figure de forma recorrente nas estatísticas de homicídios, desemprego e evasão escolar, demonstra, na prática, sua aptidão para se articular politicamente e produzir às suas ações culturais, alternativas e leituras críticas da realidade social que lhe é imposta.

Diante do contexto analisado ao longo da pesquisa, o problema central que orientou este estudo — compreender de que maneira o movimento hip-hop, a partir das práticas desenvolvidas pelo Coletivo Batalha do Final de Linha, atua como instrumento de organização, conscientização política e mobilização da juventude negra na periferia de Lauro de Freitas, especialmente no bairro de Itinga. A análise do Coletivo Batalha do Final de Linha possibilitou a confirmação de que as suas práticas não se restringem à promoção de eventos culturais, mas se constitui como uma forma de associativismo juvenil periférico, articulada em rede com outros coletivos, movimentos sociais e organizações do movimento negro local. Nesse

sentido, o coletivo pode ser compreendido como uma experiência concreta de ação coletiva (Gohn, 2012) na medida em que organiza sujeitos, constrói identidades coletivas e incide politicamente sobre o território. As batalhas de MCs, os saraus, as oficinas, as ações comunitárias e as intervenções em espaços como o Quilombo Quingoma, a ocupação de vias públicas através de marchas e manifestações, revelam uma prática contínua de mobilização social, ancorada na cultura hip-hop enquanto linguagem política e pedagógica.

Analisar em que medida o Coletivo Batalha do Final de Linha utiliza a cultura hip-hop como ferramenta de mobilização, conscientização política e articulação comunitária da juventude negra é alcançado ao demonstrar que o hip-hop, no contexto investigado, opera simultaneamente como expressão cultural, instrumento educativo e estratégia política. As práticas do coletivo favorecem a construção de uma consciência crítica sobre o racismo, o genocídio histórico proferido contra a população negra no Brasil (Nascimento, 2016), a violência policial e as desigualdades territoriais, ao mesmo tempo em que produzem autoestima e reconhecimento identitário, indicando, conforme Hall (2003), que as identidades são construídas socialmente a partir de experiências coletivas desenvolvidas entre disputas, rupturas e ressignificados.

Para compreender esse contexto específico, foi necessário mergulhar no universo histórico e social do Hip-Hop, desde suas origens nos guetos urbanos dos Estados Unidos até sua ressignificação no contexto brasileiro. No Brasil, os elementos do Hip-Hop foram apropriados e transformados em instrumentos de luta por parte da juventude negra e periférica, que se reconheceu nessa cultura também por meio dos referenciais negros difundidos nos bailes black das décadas de 1970 e 1980. No chamado Sul Global, o Hip-Hop consolida-se como uma manifestação profundamente vinculada às experiências históricas das populações negras, marcadas pela escravização, pelo genocídio e pelas lutas contínuas por sobrevivência e dignidade. As práticas de Hip-Hop, nesse processo, desempenharam papel central ao articular ações políticas, educativas e culturais que contribuíram para a conscientização e a mobilização de gerações de jovens. A análise do contexto baiano, de suas organizações pioneiras e de seus desdobramentos políticos e pedagógicos, reforça a compreensão de que o Hip-Hop, desde sua

consolidação no estado, buscou intervir de maneira consciente sobre as condições de vida das populações marginalizadas.

Partindo do reconhecimento de que a realidade social é dinâmica e contraditória, compreende-se que o Hip-Hop também se transforma historicamente. As batalhas de MCs, rodas culturais, saraus e slams de poesia assumem, na atualidade, papel relevante nas periferias urbanas, ao mobilizar a juventude negra e criar, de forma intencional ou não, espaços de socialização, conscientização e articulação política. Os elementos do Hip-Hop — o rap, o DJ, a dança de rua e o grafite — atuam como instrumentos potencializadores de subjetividades, transformando a desidentificação produzida pelo capitalismo em autoestima, autoconhecimento e resgate da humanidade historicamente negada às populações negras e pobres.

Para identificar as principais atividades desenvolvidas pelo coletivo e os elementos que o diferenciam de outras iniciativas de hip-hop foi necessário analisar a diversidade de ações realizadas pelo coletivo. Diferentemente de iniciativas voltadas exclusivamente à dimensão artística ou mercadológica do hip-hop, a Batalha do Final de Linha se diferencia por sua organicidade territorial, por sua articulação com o movimento negro e por sua orientação explícita à formação política e à intervenção comunitária. Buscamos então aproximar o coletivo da discussão proposta por Moura (1998), entre os grupos específicos e diferenciados, na medida em que o coletivo transforma uma marca historicamente estigmatizada — a condição negra e periférica — em elemento de organização, resistência e ação consciente.

Para compreender de que maneira o coletivo articula a cultura hip-hop como instrumento de mobilização e formação política, é elucidado a partir das narrativas dos interlocutores da pesquisa. As falas evidenciam que o rap, as batalhas e demais elementos do hip-hop funcionam como dispositivos de educação popular (FREIRE, 1987). A batalha é concebida como espaço de diálogo, partilha de saberes e leitura crítica do mundo, no qual a experiência vivida da juventude negra se transforma em conteúdo político e pedagógico. Nesse processo, os militantes e artistas do coletivo atuam como intelectuais orgânicos (Gramsci, 1982), ao produzirem e difundirem concepções de mundo contra-hegemônicas a partir de sua inserção concreta no território e nas lutas sociais.

Do ponto de vista metodológico, a escolha do estudo de caso mostrou-se adequada à natureza do fenômeno investigado, ao permitir uma análise aprofundada, situada e contextualizada das práticas do Coletivo Batalha do Final de Linha. Para Minayo (2015), o estudo de caso em pesquisas qualitativas possibilita apreender a complexidade dos processos sociais, respeitando suas contradições e singularidades. As técnicas de entrevistas semiestruturadas e observação participante foram fundamentais para acessar as experiências, percepções e sentidos atribuídos pelos sujeitos às suas próprias práticas.

A opção por uma abordagem inspirada na pesquisa participante e militante não se limita a uma escolha técnica, mas expressa uma posição epistemológica. Em diálogo com Brandão (2006) compreende-se que a produção do conhecimento, nesse caso, emerge da relação viva entre pesquisador e campo, reconhecendo os sujeitos pesquisados como produtores de conhecimento. Assim, a condição de pesquisador-militante não se configura como fragilidade metodológica, mas como possibilidade de compreensão mais densa do fenômeno.

As práticas do coletivo contribuem para o processo de conscientização expresso nas intervenções comunitárias e na produção artístico-cultural, demonstrando que a militância e a produção artística se relacionam de forma dialética. A análise do conteúdo das entrevistas não apenas relata a denúncia da violência e a desigualdade presente no discurso político dos jovens militantes e artistas, mas elaboram a partir das suas experiências concretas de vida, e das experiências localizadas nas práticas de ação coletiva, narrativas contra-hegemônicas que ressignificam a experiência negra periférica. A noção de quilombagem, proposta por Moura (1983), nos ajuda a localizar as manifestações culturais negras e da periferia, como princípio histórico permanente de resistência negra, atualizado nas condições urbanas contemporâneas, e no contexto analisado, por meio da cultura hip-hop.

A relação entre a Cultura Hip-Hop e o Movimento Negro em Lauro de Freitas revela-se, portanto, profundamente imbricada. Conforme evidenciado pelos relatos empíricos, o Hip-Hop assume uma dimensão metodológica, favorecendo a atuação dos coletivos negros, especialmente junto à juventude, ao passo que o movimento negro oferece as bases teóricas, políticas e históricas que orientam essas práticas

culturais. Essa relação dialética reforça processos de formação política, produção de consciência crítica e fortalecimento identitário.

Por fim, as redes de sociabilidade estabelecidas entre coletivos e organizações que atuam a partir do Hip-Hop, não apenas em Itinga, mas também em outros bairros periféricos de Lauro de Freitas, como Vida Nova e Portão, cumprem papel fundamental na articulação entre diferentes juventudes. Essas conexões produzem espaços de comunicação, solidariedade e ação coletiva, expressos em eventos e atividades construídas de forma colaborativa. Desse modo, torna-se necessário compreender o Hip-Hop no município não apenas a partir de iniciativas isoladas, mas como um movimento em rede, capaz de articular territórios, sujeitos e lutas, produzindo contribuições significativas para a construção de práticas comunitárias, contra-hegemônicas e politicamente engajadas.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Paulo Henrique. **A economia de Salvador e a formação de sua região metropolitana**. In: FERNANDES, Ana Cristina; NETO, Vicente Mota (orgs.). *Como anda Salvador e sua Região Metropolitana*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2008.
- BECKER, Howard S. **Métodos de pesquisa em ciências sociais**. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Pesquisa participante**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- DAYRELL, Juarez. **A escola “faz” as juventudes? Reflexões em torno da socialização juvenil**. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 28, n. 100, p. 1105–1128, 2007.
- DIAS, H. C. **A posse da liberdade: integração político-pedagógica neoliberal e ruptura do hip hop em São Luís desde os anos 1990**. 2009. 211 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2009.
- DIAS, Patricia Chame. **Da periferia distante à periferia próxima: notas sobre a construção de um bairro popular na Região Metropolitana de Salvador**. Salvador, 2006.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- FERNANDES, Ana Cristina; NETO, Vicente Mota. **Apresentação**. In: FERNANDES, Ana Cristina; NETO, Vicente Mota (orgs.). *Como anda Salvador e sua Região Metropolitana*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FELIX, João Batista de Jesus. **Hip hop: cultura e política no contexto paulistano**. São Paulo: Alameda, 2005.
- FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Cortez, 1989.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 50. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- GOHN, Maria da Glória. **Movimentos sociais e educação**. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2012.
- GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Petrópolis: Vozes, 2017.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. In: SILVA, Luiz Antônio Machado da et al. (orgs.). *Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos*. Brasília: ANPOCS, 1988.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere: volume 1 – Introdução ao estudo da filosofia; a filosofia de Benedetto Croce**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HARVEY, David. **O neoliberalismo: história e implicações**. São Paulo: Loyola, 2008.

LEAL, Sérgio José Machado. **Acorda hip-hop!: despertando um movimento em transformação**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

MAIA, P. **Pixação e letramentos urbanos: ética, estética e política nas escritas da cidade**. São Paulo, 2024.

MARX, Karl. **Teses sobre Feuerbach**. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.

MENDES, Guilherme Gomes. **O rap na cidade: o quinto elemento e as rodas de rima no Rio de Janeiro**. *Revista Periferia*, v. 7, n. 14, p. 199–219, 2019. DOI: 10.22484/2318-5694.2019v7n14p199-219.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 34. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

MIRANDA, Jorge Hilton. **Bahia com H de Hip-Hop**. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2021.

MIRANDA, Regiane Santos. **Pega visão: o protagonismo dos jovens rimadores em batalhas de MCs em Salvador**. 2019. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

MOURA, Clóvis. **Raízes do protesto negro**. São Paulo: Global, 1983.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1988.

MOURA, Clóvis. **Rebeliões da senzala: quilombos, insurreições, guerrilhas**. 5. ed. São Paulo: Anita Garibaldi; Fundação Maurício Grabois, 2014.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis: Vozes, 1999.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NETO, Valfredo. **A Rede Aiyê Hip Hop e suas interconexões socioculturais**. Salvador, 2008.

PIMENTEL, Sérgio S. **Livro vermelho do hip-hop**. 1997. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

ROLLING STONE BRASIL. **Brasil é o terceiro país que mais consome rap no mundo**. São Paulo, 2023.

ROSE, Trícia. **Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop**. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SANSONE, Livio. **Funk baiano: uma versão local de um fenômeno global?** In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

SANTOS, R. E. **Hip hop e educação popular em São Luís do Maranhão: uma análise da organização Quilombo Urbano**. São Luís, 2007.

SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana**. 1998. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

SILVA, Ana Lúcia da. **Rap é educação: cultura hip-hop e educação popular**. São Paulo, 1999.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência: culturas e identidades no movimento hip hop**. 2009. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

UNICEF. **Homicídios de crianças, adolescentes e jovens em Salvador**. Salvador: UNICEF, 2024.

VASCONCELOS, Eduardo Mourão; PAULON, Simone Mainieri. **Pesquisa participante e análise institucional: implicações metodológicas**. *Psicologia & Sociedade*, v. 25, n. 2, p. 403–412, 2013.