

ARTUR ROZESTRATEN • MARCOS BECCARI • ROGÉRIO DE ALMEIDA
(ORGS.)

IMAGINÁRIOS INTEMPESTIVOS

ARQUITETURA, DESIGN, ARTE & EDUCAÇÃO

DOI: 10.11606/9786550130039

• FEUSP

SÃO PAULO-SP
2019

SÃO PAULO NA CANÇÃO

notas para uma geografia musical da metrópole

Eduardo Vicente¹

Rosana de Lima Soares²

A intenção deste texto é refletir sobre a forma pela qual a cidade de São Paulo tem sido retratada nas canções de alguns dos compositores populares que nasceram, viveram ou apenas percorreram de forma mais demorada as ruas e avenidas dessa metrópole. Nesse percurso, tentaremos destacar como suas obras refletem, em letras e melodias, algo da dura geografia da cidade, de suas contradições e fronteiras, e como isso influencia a vivência e experiência das pessoas nessa cidade. Mas um aviso inicial se faz necessário: não pretendemos apresentar aqui um inventário de obras e autores, e um leitor mais familiarizado com o tema certamente notará a ausência de clássicos icônicos do cancionero paulistano. Isso se deve, principalmente, ao fato de acreditarmos que não seria possível oferecer um olhar mais abrangente sobre as músicas

1. Professor livre-docente no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP. Realizou pesquisa de pós-doutorado na Universidad Complutense de Madrid (Espanha, 2018/Fapesp). Bolsista de Produtividade em Pesquisa/CNPq. E-mail: eduvicente@usp.br.
2. Professora livre-docente no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e no Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA-USP. Realizou pesquisa de pós-doutorado no Kings College London (Inglaterra, 2014/Fapesp). Bolsista de Produtividade em Pesquisa/CNPq. E-mail: rolima@usp.br.

compostas em homenagem a São Paulo, cidade definida pelo jornalista e pesquisador Assis Ângelo como a mais cantada do Brasil, tema de perto de 3 mil composições³.

Por isso, a ideia é mais modesta: em lugar de um vasto leque de exemplos ou de uma proposta de periodização mais larga, tentaremos refletir sobre como a periferia e as gritantes desigualdades sociais da cidade são representadas em algumas dessas canções. E restringiremos nossa discussão a alguns compositores e a três momentos distintos. Primeiramente, nos anos 1950, na obra de João Rubinato ou, como é mais conhecido, Adoniran Barbosa, que personifica o morador dessa periferia em suas canções. Para discutir a obra de Adoniran, destacaremos seu trabalho como radioator e, por meio dele, o papel do escritor Osvaldo Molles na construção do “personagem” Adoniran.

Já num segundo momento, entre as décadas de 1970 e 1980, destacaremos as obras de compositores tropicalistas e, principalmente, dos integrantes da chamada Vanguarda Paulistana (especialmente os grupos Língua de Trapo e Premeditando o Breque), refletindo sobre o modo pelo qual elas passam a oferecer um olhar mais duro e ácido sobre os problemas e contradições da metrópole, ao mesmo tempo em que criam um espaço de produção e consumo musical mais autônomo e crítico.

Finalmente, enfocando obras produzidas a partir do final da década de 1990, tentaremos mostrar como o olhar sobre a cidade sofre um importante deslocamento a partir do rap, momento em que a periferia passa a surgir pela primeira vez como lugar de criação e circulação musical para além de espaços geograficamente demarcados em que se via limitada, alcançando outras regiões da cidade e outros públicos.

Uma ausência notada pelos que acompanham o cenário musical da cidade é a de menções ao punk e ao rock, bastante presentes na São Paulo dos anos 1980. Entendemos que se trata, em ambos os casos, de uma produção que se desenvolve de maneira mais ou menos autônoma em relação à tradição da música brasileira que tentamos apresentar, por isso decidimos não incluir referências a esse importante aspecto da cena musical de São Paulo no texto. Ao longo do trajeto proposto, tentamos estabelecer diálogos e conexões que,

3. “Conheça e ouça 12 músicas que retratam São Paulo”. *Último Segundo – iG*. Disponível em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/conheca-e-ouca-12-musicas-que-retratam-sao-paulo/n1597594615316.html>. Acesso em: 23 mar. 2019.

em nossa opinião, ajudam a definir a singularidade da música produzida em São Paulo, bem como iluminar algumas das suas características que nos parecem mais destacadas, tais como o humor e a ironia, a dissonância em diversos sentidos (sociais, políticos e estéticos) e um radical ecletismo de gêneros e estilos⁴.

Além disso, o debate está ancorado em uma questão mais compreensiva: pensar a ocupação dos espaços urbanos, especialmente por sujeitos situados nas periferias de uma grande metrópole como São Paulo e, muitas vezes, excluídos não apenas da possibilidade de deslocamentos geográficos, mas também simbólicos. Notadamente na capital paulista, as fronteiras que separam centro e periferia são bastante demarcadas, delimitando espaços na ocupação desses territórios. Por meio da produção musical aqui destacada, mais do que representações da cidade, vislumbramos caminhos que levam a outra delimitação dessas fronteiras, bem como à construção de novos processos de subjetivação de sujeitos periféricos.

Essa temática, ao olharmos a produção musical contemporânea, parece ter se expandido ainda mais, apontando para novas configurações do espaço público e de sua ocupação, como pode ser visto nos saraus e slams poéticos, e nas várias manifestações do movimento hip hop. Interessa-nos, portanto, situar as análises propostas no contexto desses deslocamentos, atentando para os movimentos de territorializações, desterritorializações e reterritorializações que embaralham as fronteiras antes mais rígidas entre centro e periferia. Na dinâmica das territorialidades, os próprios conceitos de centro e periferia são deslocados, já que não se referem a espaços físicos, mas são territórios ativos, ressignificados por meio de usos, apropriações e estratégias de negociação entre os vários sujeitos que neles transitam. Se as fronteiras impõem limites e barreiras, também possibilitam alargamentos e superações, pois ao mesmo tempo unem e separam, delimitam e expandem, produzindo novos territórios por meio das explicitações de redes de poder e de resistência (Valenzuela, 2014), impactando as identidades dos sujeitos e os modos de construção de suas representações.

4. Optamos por não reproduzir as letras completas das canções no texto para não torná-lo excessivamente longo. Em lugar disso, disponibilizamos links para as letras completas e, simultaneamente, as gravações das músicas citadas. Os autores agradecem pelo convite recebido e pelo trabalho assumido pelos organizadores deste volume. Mais do que nunca, precisamos de livros e leitores.

Nos três momentos detalhados a seguir, temos distinções significativas com relação a esses aspectos, especialmente no que diz respeito às interações, nem sempre harmônicas, dos atores sociais presentes na cidade e de seus modos de representação nas canções. Nesse sentido, podemos perceber um movimento presente nas próprias músicas, que partem de um olhar mais fixo sobre os lugares físicos da cidade e as possibilidades dadas a seus sujeitos de encontrarem maior ou menor pertencimento neles, e caminham para um alargamento desses trajetos possíveis. Na oscilação entre marcadores de ausência e presença, invisibilidades e visibilidades, flutuam as canções nos diferentes contextos sociais, endereçando de diversas maneiras as interrelações entre estética e política. Por meio da complexificação da cena musical, agentes (produtores, artistas e público) e obras (sua criação e circulação) empreendem, ao mesmo tempo, a construção de identidades sociais e a representação de personagens urbanos:

Isto, de todo modo, é o que significa dizer que devemos pensar as identidades sociais como construídas no interior da representação, através da cultura, não fora delas. Elas são o resultado de um processo de identificação que permite que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores) fornecem ou que nos subjetivemos (dentro deles). Nossas chamadas subjetividades são, então, produzidas parcialmente de modo discursivo e dialógico. Portanto, é fácil perceber porque nossa compreensão de todo este processo teve que ser completamente reconstruída pelo nosso interesse na cultura; e por que é cada vez mais difícil manter a tradicional distinção entre “interior” e “exterior”, entre o social e o psíquico, quando a cultura intervém (Hall, 1997, p. 8).

Se a cultura possibilita, de modo privilegiado, a compreensão desse processo, notamos um primeiro movimento em que os sujeitos periféricos, antes silenciados, passam a ser narrados por outros – que podem dar voz a eles, ainda que olhando-os como distantes. Em um segundo movimento, a radicalidade da música criada em São Paulo, por meio de vozes rebeldes, sublinha a necessidade de um maior engajamento político e crítica social por parte da arte, falando com esses sujeitos já não mais excluídos, mas ainda colocados em condição de subalternidade. Finalmente, um terceiro movimento ressal-

ta uma produção musical que não parte do centro para a periferia, mas faz o trajeto contrário, vindo das periferias para o centro por meio da voz dos próprios sujeitos periféricos, especialmente na variada criação musical do rap paulistano e assumindo, ao final, um lugar de maior protagonismo.

Antes de prosseguir, gostaríamos de situar algumas das bases em que este artigo se apoia: a “centralidade da cultura”, estendendo-se, desde meados do século 20, a todos os aspectos da vida social (Hall, 1997), a cultura como lugar de negociações conflituosas e interesses diversificados, e como processo histórico de produção de materialidades (Williams, 1992; 1997); o *território* como “território ocupado” (Santos, 1999; 2006), demarcando as tensões entre as noções de “espaço” e “lugar” (De Certeau, 1994); a “etnopaisagem” (Appadurai, 2004) como lócus de fixação e de mobilidade, em que formas de participação individual e coletiva são ensaiadas, e onde a periferia é definida não como um espaço físico, mas no uso ativo de ocupação desse lugar.

Em relação ao primeiro aspecto, a articulação entre cultura e política é essencial na compreensão do fenômeno abordado, definindo a cultura, ao mesmo tempo, como forma de contestação e conformação, resistência e acomodação, presente em todos os aspectos da vida cotidiana e na construção de hegemonias:

O domínio se expressa em formas diretamente políticas e em tempos de crise por meio de uma coerção direta ou efetiva. Entretanto, a situação mais habitual é um complexo entrelaçamento de forças políticas, sociais e culturais; e a “hegemonia”, segundo as diferentes interpretações, é justamente isto ou as forças sociais e culturais ativas que constituem seus elementos necessários (Williams, 1997, p. 129, trad. nossa).

Hall, por sua vez, afirma que “não deve nos surpreender, então, que as lutas pelo poder sejam, crescentemente, simbólicas e discursivas, ao invés de tomar, simplesmente, uma forma física e compulsiva, e que as próprias políticas assumam progressivamente a feição de uma política cultural” (Hall, 1997, p. 1), o que nos conduz à concepção de Santos do território como aquele que se faz na própria dinâmica social. O autor afirma, a esse respeito, que o espaço não se refere ao espaço físico, mas é “formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório de sistemas de objetos e sistemas de ações,

não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá” (Santos, 2006, p. 39), e que o território seria o espaço vivido, efetivamente ocupado e compartilhado pelos sujeitos.

O espaço, originalmente relativo apenas à “natureza selvagem”, passa a ser substituído por artefatos “fabricados, objetos técnicos, mecanizados e, depois, cibernéticos [...]. Através da presença desses objetos técnicos [...] o espaço é marcado por esses acréscimos, que lhe dão um conteúdo extremamente técnico” (Santos, 2006, p. 39). A transformação de um espaço em um território – como no caso da ocupação das cidades – é feita por meio de “redes de poder” que assinalam disputas e embates simbólicos e discursivos, envolvendo lugares e agentes:

O território usado, de relações, conteúdos e processos – que permitiria que a política fosse elaborada de baixo para cima – é um campo de forças, lugar da dialética entre Estado e Mercado, entre uso econômico e usos sociais dos recursos, lugar do conflito entre localidades, velocidades e classes. [...] O território não é uma categoria de análise, a categoria de análise é o território usado. Ou seja, para que o território se torne uma categoria de análise dentro das ciências sociais e com vistas à produção de projetos, isto é, com vistas à política, com “P” maiúsculo, deve-se tomá-lo como território usado (Santos, 1999, p. 18).

No “território usado” conjugam-se singularidades e generalidades, envolvendo todos os atores sociais em relações individuais ou coletivas, verticais ou horizontais. A essa concepção, acrescentamos aquela realizada por De Certeau (1994) ao distinguir “lugar” e “espaço”, em que o primeiro é definido como estável e o segundo como fluido, invertendo o uso dos termos, mas não sem considerar a implicação oposicional e complementar entre eles. Na ocupação da cidade, desse modo, os lugares anteriormente demarcados por fronteiras rígidas (de classe, raça, gênero, geração) podem ser subvertidos pelos sujeitos que transitam entre esses lugares, transformando-os em “espaços seus” (Borelli et. al., 2009).

Se considerarmos os “territórios usados” de Santos ou os “espaços vividos” com De Certeau, vemos a possibilidade de conceber as relações sociais – entre as pessoas e com a cidade – em permanente deslocamento. As obras

analisadas apontam para esses movimentos, não apenas em seus aspectos temáticos ou figurativos, mas por evidenciarem itinerários e pertencimentos dos sujeitos que as realizam e que delas se apropriam. O conceito de “etno-paisagem” de Appadurai (2004)⁵ encerra nosso mapa teórico, sinalizando as territorializações dinâmicas por meio das quais também a cidade se reconfigura e é reconfigurada: “[...] paisagem de pessoas que constituem o mundo em deslocamento que habitamos: turistas, imigrantes, refugiados, exilados, trabalhadores convidados e outros grupos e indivíduos que em movimento constituem um aspecto essencial do mundo e parecem afetar a política das nações (e entre as nações) a um grau sem precedentes” (Appadurai, 2004, p. 51). Entre possibilidades e potencialidades, enfim, imaginários urbanos são engendrados nas letras e melodias das canções, tecendo novas identidades sociais.

ADONIRAN E AS REPRESENTAÇÕES DA PERIFERIA

Ao contrário do que acontece em relação às canções sobre cidades como Rio de Janeiro ou Salvador, onde praias, baías, morros, visões do céu e do mar surgem com frequência, marcos naturais raramente são citados nas obras dedicadas à São Paulo. Nelas, avenidas, praças, parques, viadutos e edifícios, entre outras marcas da atividade humana, são presenças recorrentes e os grandes elementos identificadores da metrópole.

As menções a essa geografia humana são especialmente marcantes na obra de Adoniran Barbosa (1910-1982), que é nossa primeira parada neste texto e, certamente, o compositor até hoje mais identificado com a cidade de São Paulo⁶. Adoniran, aliás, João Rubinato, um filho de imigrantes italia-

5. O autor trata desse conceito ao definir as identidades em contextos nos quais os fluxos globais colocam paisagens, imagens e sujeitos em constante interação, tanto em termos históricos como políticos, sociais ou culturais. A essa definição, acrescenta as de “tecnopaisagens”, “financiopaisagens”, “midiapaisagens” e “ideopaisagens” (Appadurai, 2004), apontando a interrelação entre subjetividades e sociabilidades.
6. “Conheça e ouça 12 músicas que retratam São Paulo”. *Último Segundo* – iG. Disponível em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/conheca-e-ouca-12-musicas-que-retratam-sao-paulo/n1597594615316.html>. Acesso em: 23 mar. 2019. Ainda segundo Assis Ângelo, Adoniran é o segundo compositor que mais dedicou obras à cidade, com 24 canções, uma a menos que Itamar Assumpção.

nos, nasceu em Valinhos, no interior do Estado (cerca de 60 km da capital) e transferiu-se com a família para São Paulo apenas em 1932, já com 22 anos. Quase imediatamente Rubinato inicia sua carreira como cantor e compositor nas rádios da cidade, adotando o nome artístico que o tornará nacionalmente conhecido.

Ainda que Adoniran passasse a atuar como intérprete musical de forma razoavelmente regular a partir 1934 e tenha chegado a gravar alguns discos no período, inclusive com composições próprias, Mugnaini Jr. o define como “um meramente correto discípulo paulista de Noel Rosa, Luiz Barbosa e Mário Reis” e que, em sua carreira, a década de 1940, “pertence ao Adoniran Barbosa ator, lançador de Charutinho, Zé Conversa, Jean Rubinet e outros tipos” (Mugnaini Jr., 2002, p. 42-43). Interessa-nos apontar aqui, justamente, como essa experiência de Adoniran no rádio ficcional acabou por redefinir seu trabalho musical.

O sucesso da carreira de Adoniran como radioator pode ser atribuído, em boa medida, à sua parceria com o jornalista, roteirista e escritor Osvaldo Molles (1913-1967). Ambos se conheceram e passaram a atuar juntos na Rádio Record de São Paulo, em 1941, contratados pelo produtor Octávio Gabus Mendes (Campos Jr., 2004, p. 115). O primeiro personagem criado por Molles para Adoniran foi Zé Conversa, um negro do bairro da Barra Funda retratado como um malandro e que criticava, entre outras coisas, o racismo da população branca da cidade (Campos Jr., 2004, p. 118-119). Adoniran interpretaria ao longo de sua carreira inúmeros tipos urbanos, sempre em papéis humorísticos e, na maioria das vezes, a partir de criações de Molles.

Segundo Campos Jr., a saída de Molles da Record, em 1950, deixou Adoniran inseguro quanto ao futuro de sua carreira como radioator, levando-o a voltar a investir em seu trabalho musical. No ano seguinte, Adoniran lançaria a composição que daria início a uma nova e bem-sucedida fase de sua carreira de cantor/compositor: “Saudosa maloca”. Segundo Campos Jr., a composição foi inspirada na demolição de um hotel abandonado na rua Aurora, centro de São Paulo, onde se abrigavam dois moradores de rua conhecidos do autor, o Mato Grosso e o Joca citados na canção (Campos Jr., 2004, p. 230). A composição alcançou grande sucesso apenas a partir de 1955, quando foi regravada pelo grupo Demônios da Garoa juntamente com o “Samba do Arnesto”, com-

posto em 1952. O grupo, que se tornaria indissociável do nome de Adoniran, gravaria ainda outros grandes sucessos do compositor como “Iracema” (1956) e “Trem das onze” (1964).

Muitas das canções de Adoniran produzidas a partir de “Saudosa maloca” trazem como características, entre outras, subversão explícita e exagerada da norma culta da língua, incorreções gramaticais propositais em forma de paródia de certa coloquialidade, e um sotaque forçadamente paulistano que correspondia ao imaginário sobre os habitantes das periferias das cidades⁷. Esses elementos se tornariam traços da obra de Adoniran e desse personagem periférico que o compositor representava nos programas radiofônicos, bem como em suas canções. Curiosamente, se foi a parceria com Molles que inspirou a criação da obra musical mais marcadamente urbana e paulistana de Adoniran, “Saudosa maloca” iniciaria um processo oposto: Osvaldo Molles, retornando à Rádio Record em 1956, cria a série radiofônica *Bangalôs e Malocas*, depois rebatizada *História das Malocas*, inspirado pela canção de Adoniran. Para ele, entre outros papéis, Molles cria o personagem Charutinho, morador das malocas e protagonista da série, que permaneceria no ar até 1966. Charutinho garantiria a definitiva consagração de Adoniran no rádio ficcional (Campos Jr., 2004, p. 316-321).

Ao retratar as desventuras dos moradores das periferias narradas pelos protagonistas, o trabalho de Molles adquiria considerável singularidade no mundo da ficção radiofônica, especialmente das radionovelas, normalmente ocupado, segundo Calabre, por representantes das classes abastadas: “A cidade destes personagens era a das mansões, das casas confortáveis, dos bairros urbanizados, com carros e motoristas particulares” (Calabre, 2006, p. 189).

Molles volta, assim, seu foco para a periferia, aproximando-se do que Napolitano descreve como uma característica da produção cultural vinculada ao Partido Comunista Brasileiro⁸ no período, com:

7. Notemos que algumas dessas características, sobretudo por seu efeito de comicidade e crítica, estarão presentes em composições da Vanguarda Paulista, como veremos abaixo.
8. Embora não existam registros mais explícitos da relação de Molles com o PCB, a própria obra do autor denota uma preocupação política e social expressa artisticamente, como veremos, dentro dos termos propostos pelo partido. Além disso, na apresentação de *Piquenique Classe C* (São Paulo: Boa Leitura Editora, s/d), único livro publicado por Molles, Hermínio Sacchetta, grande amigo do autor e histórico militante comunista, louva “o companheiro certo das horas incertas”, →

A opção pelo nacionalismo, a visão de povo como protoconsciência revolucionária, o papel mediador do artista-intelectual e o realismo como princípio da comunicação com o público (implicando no figurativismo nas artes, na defesa da canção como convenção melódica suportando uma mensagem poética e o realismo dramaturgico no cinema e no teatro) (Napolitano, 2012, p. 101)⁹.

Ao apresentar *História das Malocas* em sua obra que discute o conservadorismo político e social do rádio do período, Miriam Goldefeder (1980) destaca o caráter crítico da série e a forma pela qual Molles, “superpondo os discursos cômico/trágico, extrai resultados que, à primeira vista, conformistas, desnudavam um espaço pouco consumido por um público de classe média” (Goldefeder, 1980, p. 121).

Assim, ainda que Adoniran não possa ser visto como um intelectual no sentido tradicional do termo, e que sua obra não seja facilmente vinculável ao processo de elaboração artística e engajamento político que resultaria no surgimento da MPB, na metade dos anos 1960 (Napolitano, 2010), parece-nos possível afirmar que o compositor, à maneira de Molles, assume em suas canções muito mais o papel de intérprete dos dramas e anseios da periferia do que propriamente de protagonista das histórias, de seu tradutor para um público predominantemente da classe média, com as limitações descritas por Goldefeder, já que os moradores das periferias tampouco podiam, eles mesmos, narrar suas próprias histórias.

Embora sem diminuir o mérito do compositor-cronista, que retratou no rádio ficcional e nas canções tipos e situações da periferia paulistana, deve-se observar que o recurso ao humor e certa resignação acabam efetivamente suavizando o potencial crítico das obras. Mesmo “Saudosa maloca”, provavelmente a mais crítica (e menos humorística) das canções citadas, especialmente pela temática tratada, apresenta esse componente com bastante clareza: “*Matogrosso quis gritar / Mas em cima eu falei / Os home tá cá razão / Nós arranja outro lugar / Só se conformemo / Quando o Joca falou / Deus dá o frio conforme o cobertor*”.¹⁰

→ afirmando que o livro de Molles legitima a “literatura ‘popular’, em suas versões formais e de conteúdo” (Sacchetta, s/d, p. 11; 14).

9. Essa discussão foi melhor desenvolvida pelos autores em obra anterior (Soares; Vicente, 2016).

10. Letra completa disponível em: <https://www.lettras.mus.br/adoniran-barbosa/43969>.

Desse modo, ainda que Adoniran provavelmente inaugure no cancioneiro paulistano a tradição desse olhar para a periferia e para as camadas mais pobres da população, não se pode afirmar que ele o faça falando “com” essa periferia ou mesmo a partir dela. Sua obra, como vimos, oferece uma visão idealizada e, num certo sentido, anedótica dessa vida periférica, marcando, portanto, seu distanciamento em relação ao cotidiano ali vivido e às desigualdades enfrentadas por seus moradores. Do mesmo modo, não se pode afirmar que as obras eram endereçadas a esse público, já que tanto a produção fonográfica quanto a radiofônica do período – considerando-se, nesse segundo caso, a intencionalidade de seus patrocinadores – certamente eram voltadas para as camadas médias e altas da população.

Nosso próximo passo será o da discussão das visões sobre a periferia a partir de um rápido olhar sobre obras dos Tropicalistas e de integrantes da chamada Vanguarda Paulista, vinculada à virada da década de 1970-1980.

A PERIFERIA NA VISÃO DA VANGUARDA

As canções que os Tropicalistas dedicaram a São Paulo nas décadas de 1960 e 1970 traduzem uma certa perplexidade e, de um modo geral, o olhar externo de quem não nasceu na cidade e, por isso, enfrenta um maior estranhamento quando a visita ou escolhe como seu lugar de residência. Essas obras, que provavelmente inauguram uma tradição de canções mais críticas sobre a metrópole, costumam representar a visão de um observador que fala na primeira pessoa e sofre com os problemas e contradições da cidade – o trânsito caótico, a poluição, a violência, o excesso de população, crise econômica etc. Nelas, a periferia está menos presente ou, ao menos, surge como massa indistinta. “São Paulo, meu amor” (1968), de Tom Zé¹¹, talvez a obra inaugural dessa fase, já expressa uma relação contraditória com a cidade que seria recorrente entre os Tropicalistas: *“São, São Paulo meu amor / São, São Paulo quanta dor / São oito milhões de habitantes / De todo canto em ação / Que se agridem cortesmente / Morrendo a todo vapor / E amando com todo ódio / Se odeiam com todo amor / São oito milhões de habitantes / Aglomerada solidão / Por*

11. A canção foi a vencedora do IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1968.

mil chaminés e carros / Caseados à prestação / Porém com todo defeito / Te carrego no meu peito.¹² Já “Sampa” (1978), de Caetano Veloso, refere-se ao “*povo oprimido nas filas, nas vilas favelas / a força da grana que ergue e destrói coisas belas / a feia fumaça que sobe apagando as estrelas...*”¹³

Essa tradição crítica receberia um tratamento bem menos lírico por parte dos integrantes da chamada Vanguarda Paulista, nome dado ao grupo de artistas (de São Paulo ou de outros estados do país) que se reuniu em torno do Teatro Lira Paulistana, criado em 1979 na Vila Madalena, zona oeste da cidade. Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé, além das bandas Premeditando o Breque (Premê), Rumo e Língua de Trapo destacam-se como seus principais nomes. Entendemos que vários elementos comuns podem ser apontados em relação às obras e características de seus integrantes.

Um aspecto, central para bandas como Língua de Trapo e Premê, mas muito presente nos trabalhos de todos os outros integrantes da Vanguarda Paulista citados, é o humor. Podemos dizer que ele aproxima os artistas de uma tradição musical da cidade iniciada provavelmente pelas duplas sertanejas das décadas de 1930 a 1940 e aprofundada depois pelo próprio Adoniran¹⁴. Porém, o humor não assume a função de suavizar a crítica, como nas obras daquele compositor. Ao contrário, e dentro do momento de grande efervescência cultural e política do período¹⁵, ele é usado, como veremos, para amplificar a virulência e a corrosiva acidez das críticas empreendidas.

Além disso, as canções cobrem um vasto espectro de estilos musicais, expressando o desenraizamento e a antropofágica diversidade sonora da metrópole, ao mesmo tempo em que artistas e bandas optam por interpretações e performances que comportam, com razoável frequência, o deboche e

12. Letra completa disponível em: <https://www.letras.mus.br/tom-ze/49077>.

13. Letra completa disponível em: <https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/41670>.

14. Ao mesmo tempo, afasta-os da MPB, na qual o humor nunca esteve muito presente, caracterizando-se mais por aproximações líricas e/ou metafóricas em sua relação com a metrópole paulista. O traço humorístico também se coloca de modo disruptivo nessas composições, em que, muitas vezes, a relação entre harmonia, melodia e letra se faz de forma contraditória ou dissonante. Não é incomum, por exemplo, termos sonoridades suaves embalando conteúdos de forte denúncia social.

15. O humor, especialmente com o sentido de crítica política e social, esteve bastante presente também no rádio, no teatro e principalmente no trabalho de escritores e cartunistas como Henfil, Luiz Gê, Millôr, Angeli e Glauco, entre muitos outros.

a paródia, desafiando a correção musical que tradicionalmente caracteriza a MPB. Também é preciso destacar o caráter pouco comercial dos trabalhos, especialmente nos casos de Arrigo, Itamar e do Grupo Rumo, que não podem ser classificados com facilidade nos gêneros musicais tradicionais e nem são de simples assimilação por parte dos ouvintes¹⁶.

Além disso, ao analisar o papel cultural e político do Teatro Lira Paulista, Iná Camargo Costa o define como criado para atender às demandas de um público formado por “estudantes universitários ou já graduados, mais ou menos atentos às transformações sociais (e políticas) porque vinha passando o país; um tanto quanto na vanguarda das assim chamadas mudanças de comportamento [...] mas com um detalhe bastante significativo: de baixo poder aquisitivo” (Costa, 1984, p. 34). Esse público, das camadas médias da população, politizado e de alto nível de escolaridade, mas também sujeito às intempéries econômicas da “década perdida” – numa situação provavelmente não muito diferente da de muitos dos artistas do Lira – seria o principal destino de suas canções.

Em relação ao contexto político do período, pode-se afirmar que, se a MPB dos anos 1960 e 1970 concentrou a sua energia contestatória principalmente contra o aparato repressivo da ditadura, a Vanguarda já vivia um momento em que as graves consequências sociais, econômicas e ambientais da modernização conservadora dos militares se faziam sentir de modo intenso, especialmente numa cidade como São Paulo. Nesse sentido, pode-se dizer que os artistas da Vanguarda tendem a oferecer uma visão mais desiludida da metrópole.

Assim, mesmo trabalhos mais líricos como os do Grupo Rumo acabam se voltando para uma paisagem urbana onde se vê tanta gente “*vagando pelas ruas sem profissão / Namorando as vitrines da cidade / Namorando, andando e andando, namorando*” (“Ladeira da memória”, 1983)¹⁷. Já nas canções do Premê, surgem imagens ainda mais demolidoras da violência, pobreza e poluição da cidade, ressaltando seus graves problemas urbanos e um certo grau de desu-

16. No caso de Arrigo Barnabé, talvez o único artista na música popular brasileira a utilizar esses procedimentos de forma sistemática, temos uma busca ainda mais radical desse estranhamento baseado no recurso ao dodecafonismo e à atonalidade.

17. Letra completa disponível em: <https://www.lettras.mus.br/rumo/266252>.

manização. Seus trabalhos, assim como os da Vanguarda em geral, afastam-se desse modo das idealizações de nação e povo tradicionais da MPB.

Em “São Paulo, São Paulo” (1982)¹⁸, que tem como verso inicial “*é sempre lindo andar na cidade de São Paulo*”, são enumerados diversos bairros da cidade, apresentando a sua “fauna urbana”, composta por pardais, baratas e ratos, e a poluição do rio Tietê, enquanto o refrão afirma: “*Na grande cidade me realizar / Morando num BNH / Na periferia a fábrica escurece o dia*”¹⁹. Em outros trabalhos, as contradições urbanas ganham destaque ainda mais corrosivo. Esse é o caso de “Balão trágico” (1985), uma paródia aos programas televisivos infantis do período (o nome remete a um deles, *A Turma do Balão Mágico*). A intérprete da música (supostamente uma criança) fala da favela onde, segundo o refrão da canção, “*a vida é tão linda, a vida é tão bela*”. Porém, essa afirmação é desmentida pelo restante da letra: “*Tomando banho de poça / Pedindo um troco no sinal / Dormindo num chão batido / Enroladinho num jornal*” é um dos trechos mais suaves²⁰. Temos ainda “Lua de mel”, na qual o protagonista afirma que levará sua amada a uma lua de mel em Cubatão, onde poderão, entre “*nuvens de enxofre, ver do mague o entardecer / E sobre o oleoduto nosso amor vai arder / Nuvens de cinza, cheiro de gás, lua de mel*”.

Já nas obras de Arrigo e Itamar, surgem frequentemente personagens que buscam enfatizar um universo mais marginal e desencantado dentro da aparente normalidade da metrópole. Em Arrigo, essa abordagem – normalmente distante da perspectiva realista – passa pelo “antro sujo” de “Diversões eletrônicas” (parceria com Regina Porto, 1979), em que / “*ela viu um bêbado jogado no chão / e sorriu perversa*”²¹. No caso de Itamar, temos a abordagem ao racismo como componente adicional. Em “Nego Dito” (1980), por exemplo, o personagem-título, que traz elementos biográficos do próprio compositor, afirma: “*Tenho o sangue quente / Não uso pente meu cabelo é ruim / Fui nascido em Tietê / Pra provar pra quem quiser ver e comprovar / [...] / Se chamá polícia / Eu viro uma onça / Eu quero matar / A boca espuma de ódio / Pra provar pra quem quiser ver e comprovar*”.

18. O título é uma paródia de “New York, New York”, famosa na interpretação de Frank Sinatra.

19. Letra completa disponível em: <https://www.lettras.mus.br/premeditando-breque-preme/381602>.

20. Letra completa disponível em: <https://som13.com.br/premeditando-o-breque-preme/balao-tra-gico>.

21. Letra completa disponível em: <https://www.lettras.mus.br/arrigo-barnabe/272243>.

Além de sua importância cultural e política, e da riqueza da obra de seus artistas – que não podem ser analisadas aqui com a profundidade merecida –, entendemos que um papel fundamental da Vanguarda Paulista foi o de ter construído um espaço de produção/consumo musical alternativo e autônomo que, em alguma medida, também seria ocupado posteriormente por artistas da periferia, especialmente por nomes ligados ao rap. É à discussão dessa outra fase da produção musical paulistana que nos dedicaremos a seguir.

O OLHAR DA PERIFERIA

O rap, que começa a surgir em São Paulo enquanto fenômeno fonográfico no final dos anos 1980²², abre uma nova etapa de representações da periferia da cidade, agora assumida pelos seus próprios habitantes, o que confere novas visibilidades a esse território. Nesse sentido, e em oposição ao que havia ocorrido até então, trata-se de uma música – ao menos em sua primeira fase – produzida *por e para* a periferia. De modo semelhante ao que foi apontado sobre as composições de Adoniran – e ainda que menos presente nas produções da Vanguarda Paulista –, o recurso a expressões locais e o uso de linguagem coloquial e informal retorna, remontando a uma certa oralidade, muitas vezes julgada como imprecisão ou incorreção gramatical. Entretanto, o procedimento é agora utilizado como marca de pertencimento e proximidade com seu público, e não como o registro por vezes caricato empregado por Adoniran, mais apto a oferecer uma visão (em alguma medida) folclorizada dessa periferia a pessoas de outras classes e locais. A própria escolha do rap como forma de expressão marca um gesto de resistência e reconhecimento, que rompe com o samba e com uma tradição mais domesticada da identidade negra, estabelecendo um modo de representação simultaneamente local e globalizado.

Também a postura não é mais a do conformismo dos personagens adoniranianos, e sim a do confronto. “Fim de semana no parque” (1993), do Racionais MC’s, por exemplo, torna as fronteiras e distinções entre bem nasci-

22. *Cultura de Rua*, considerada a primeira coletânea de produções de rap, da gravadora Eldorado, foi lançada em 1988.

dos e periféricos, uns brancos, outros negros, exemplarmente claras: “*Daqui eu vejo uma caranga do ano / Toda equipada e o tiozinho guiando / Com seus filhos ao lado estão indo ao parque / Eufóricos brinquedos eletrônicos / Automaticamente eu imagino / A molecada lá da área como é que tá / Provavelmente correndo pra lá e pra cá / Jogando bola descalços nas ruas de terra / É, brincam do jeito que dá / Gritando palavrão é o jeito deles / Eles não tem videogame às vezes nem televisão*”.²³

As sagas de moradores da periferia também são frequentemente relatadas nas canções em narrativas às vezes duras, mas sempre empáticas e despidas de ironia, nas quais a violência é uma presença constante. “Diário de um detento” (1997), também dos Racionais, narra o massacre do Carandiru pelos olhos de um dos detentos, e afirma: “*Cadeia? Guarda o que o sistema não quis / Esconde o que a novela não diz / Ratatata! sangue jorra como água / Do ouvido, da boca e nariz / O Senhor é meu pastor / Perdoe o que seu filho fez / Morreu de bruços no salmo 23 / sem padre, sem repórter / sem arma, sem socorro*”²⁴. No caso da dupla de rappers 509-E, é sua própria vida na prisão que tematiza as composições. Em “Só os fortes”, eles enumeram algumas das ilusões da sociedade de consumo que os levaram à sua condição atual. Essa canção também evidencia uma outra característica comum a muitas obras do rap, que é a de assumirem um caráter mais didático, valorizando exemplos e comportamentos ou dividindo as reflexões dos artistas com um público com o qual eles têm clara identificação: “*Satisfiz meu ego, vaidade em excesso / baladas, dinheiro, shopping, sucesso / Bulova no pulso e várias gatas / sonzera e disketera no Ômega prata / sonho de consumo sempre quis / é minha cara ser feliz / a BMW preta me fascinou / você pode ter uma, o diabo soprou / mundo de ilusão, o castelo caiu*”²⁵.

Mesmo o rap mais recente, produzido por artistas que possuem maior trânsito pela cena musical da cidade e visam plateias não necessariamente vinculadas à periferia, mantém uma clara conexão com seu local de origem. Criolo, por exemplo, um dos nomes de maior destaque da atual geração, ofereceu, em 2010, um interessante exemplo da oposição centro/periferia em sua versão da letra de “Cálice” (Chico Buarque e Gilberto Gil, 1973), em que

23. Letra completa disponível em: <https://www.lettras.mus.br/racionais-mcs/63447>.

24. Letra completa disponível em: <https://www.lettras.mus.br/racionais-mcs/63369>. A letra tem, inclusive, participação de Jocenir, então um detento.

25. Letra completa disponível em: <https://www.vagalume.com.br/509-e/so-os-fortes.html>.

transpõe para a realidade periférica a violência e a repressão da ditadura militar que a música denuncia: *“Como ir pro trabalho sem levar um tiro / Voltar pra casa sem levar um tiro / Se as três da matina tem alguém que fritar / E é capaz de tudo pra manter sua brisa”*²⁶. Nesse caso, a ideia da recriação de uma obra icônica da MPB denota a intenção do diálogo com o público e os artistas de fora da periferia, ao mesmo tempo em que as expressões e a temática reafirmam a existência de uma marca identitária, de um lugar de fala a partir do qual o compositor pode buscar outros interlocutores não apenas por meio das canções (seus enredos e harmonias) mas de sua própria atuação como representante desses outros territórios, muitas vezes desconhecidos pelos moradores dos bairros mais centrais e/ou ricos de São Paulo. Esse diálogo relaciona-se, necessariamente, à constituição de um espaço autônomo e legitimado de produção musical, um território simbolicamente ocupado a partir do qual a interação artística é possível.

Essa tradição musical já consolidada da periferia apresenta-se, por exemplo, na canção *“Foco, força e fé”* (2014), de Projota. A sua *“saudade dos tempos da central / Ouvindo um freestyle do Kamau / No bolso ninguém tinha um real / Mas tinha rap, uns amigos e era fenomenal”*, o seu pedido de *“um hip-hop com menos picuinha, com menos ladainha / E menos caras pensando que eles são reis”*²⁷, são afirmações da construção de uma tradição musical da periferia, que se autonomiza e da qual ele se apresenta como um dos herdeiros. Nesse sentido, podemos argumentar que o estabelecimento desses outros territórios e lugares de fala – que produzem visibilidades e projetam reconhecimento social – permite que essa nova geração de compositores fale *com e da* periferia em obras que não são mais, necessariamente, produzidas exclusivamente para ela. Que podem tanto se voltar a um público mais amplo, como buscar conectar identidades – étnicas, de gênero, religiosas, periféricas – em causas e circuitos mais amplos, uma das marcas dos ativismos políticos contemporâneos.

Assim, Criolo pode apresentar, em *“Não existe amor em SP”*, uma visão mais abrangente (e desiludida) da cidade como *“um labirinto místico / Onde os grafites gritam / Não dá pra descrever / Numa linda frase / De um postal tão*

26. Os autores oferecem uma discussão mais aprofundada sobre esse diálogo musical entre Criolo e Chico Buarque em obra anterior (Soares; Vicente, 2017).

27. Letra completa disponível em: <https://www.lettras.mus.br/projota/foco-forca-e-fe>.

doce”,²⁸ que ecoa em alguma medida a Vanguarda Paulista. Emicida, por sua vez, pode falar de e para as periferias em “Boa esperança” (2015), em que: “Por mais que você corra irmão / Pra sua guerra vão nem se lixar / Esse é o xis da questão / Já viu eles chorar pela cor do orixá? / E os camburão o que são? / Negreiros a retraficar / Favela ainda é senzala jão / Bomba relógio prestes a estourar”²⁹. Já o coletivo Rimas & Melodias³⁰, entre muitos grupos atuais formados apenas por mulheres, pode se dedicar a entoar raps feministas, tematizando questões identitárias e de pertencimento social, como em “Manifesto/Pule garota” (2017): “Ele vem comendo sua mente na pressão psicológica / Na relação te deprecia e isso não tem lógica / E você acredita em cada palavra dita / Perdendo sua identidade, de si já desacredita”³¹.

Os exemplos acima reunidos revelam não apenas novos modos de ocupação da cidade, mas também as identidades plurais que nela se constituem, transformando o “circuito cultural” (Hall, 2016) que envolve representação, identidade, produção, consumo e mercado, reelaborando sentidos por meio de novas práticas discursivas e sistemas de representação. Nessas canções, a periferia se revela não como uma identidade única e monolítica, apreendida a partir de um olhar externo e necessariamente homogeneizador, mas se expressa de forma múltipla a partir de uma miríade de vozes, intencionalidades e percursos – processo que tende a ganhar outras nuances e significações diante do crescimento dessa cena e da consequente incorporação de novos discursos políticos, sociais e estéticos.

Nos três tempos musicais elencados, não se pode estabelecer um traçado cronológico ou linear; ao contrário, em alguns casos, como na passagem da Vanguarda ao rap, trata-se de opostos complementares, ainda que não simétricos, rompendo fronteiras e gerando novas sonoridades. Nessas representações da cidade, privilegiadas no texto através de representações periféricas, para além da diversidade musical abrem-se possibilidades de experimentação formal e expressiva, reafirmando e subvertendo mediações estéticas e reverberando outras vozes por meio das falas ouvidas nas canções, possibilitando sua escuta em outros territórios.

28. Letra completa disponível em: <https://www.lettras.mus.br/criolo/1857556>.

29. Letra completa disponível em: <https://www.vagalume.com.br/emicida/boa-esperanca.html>.

30. Para maiores informações, ver: <https://www.facebook.com/projetorimasemelodias>.

31. Letra completa disponível em: <https://www.lettras.mus.br/rimas-e-melodias/manifesto>.

BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do texto, enfatizamos as interfaces entre arte e cidade por meio de tematizações e figurações presentes em canções compostas por artistas nascidos ou radicados em São Paulo. Em um cenário complexo no qual perspectivas estéticas e políticas se inscrevem nos entremeios e interseções de campos simbólicos ampliados e embates discursivos polêmicos, cabe-nos indagar sobre os modos de representação da cidade e sua relação com processos de subjetivação em meio a intensas lutas identitárias e disputas por reconhecimento. Esses processos, acreditamos, evocam novos imaginários urbanos, possíveis e potentes, que emergem nas diversas práticas culturais, notadamente em produções musicais, apontando horizontes. Buscamos oferecer, assim, um pequeno mapa do percurso da música popular de São Paulo tentando mostrar as mudanças nas relações entre centro e periferia expressas em canções produzidas ao longo de um período de mais de sessenta anos.

No início do artigo situamos a obra de Adoniran Barbosa e um esforço de representação da periferia para as camadas médias da população da cidade e do país. Em seu contexto, embora a periferia fosse em alguma medida representada, essa imagem era distorcida e folclorizada numa visão caricatural e, em considerável medida, conformista. Uma visão mais crítica e desencantada da cidade, na tradição da música popular brasileira, virá inicialmente dos tropicalistas e, logo a seguir, de forma muito mais intensa e sistemática, dos integrantes da Vanguarda Paulista, que transpuseram os impasses e descaminhos da cidade para suas letras e melodias. Embora ainda distante da periferia, essa música representou um importante momento de aproximação dos dramas de uma classe trabalhadora empobrecida e do crescente embrutecimento da cidade.

Finalmente, a partir da emergência do rap, ao longo dos anos 1990, temos o surgimento de uma expressão musical da periferia de São Paulo intencionalmente contestatória e fortemente vinculada ao seu lugar de origem. Além de oferecer um duro olhar periférico sobre as fronteiras, estigmas e desigualdades que delineiam o tecido social da cidade, o rap acabou por se constituir num espaço de produção e consumo musical autônomo, permitindo aos seus artistas a possibilidade de falar a um público mais geral, possibilitando a

construção de um contradiscurso ideológico, o estabelecimento de diálogos mais amplos e a defesa de demandas mais diversificadas.

Nesses três momentos, uma mudança fundamental se faz notar: se nos anos iniciais o olhar sobre a periferia situava-se em um ponto de vista exterior a ela, tendo como narrador um sujeito que olha de longe os seus habitantes e estabelece uma separação entre “eles” e “nós”, um “lá” e um “aqui”, no momento seguinte a enunciação se aproxima desses sujeitos periféricos. Ainda que se mantenha certo distanciamento entre “eles” e “nós”, pode-se vislumbrar a reversibilidade desses lugares por meio do humor e da crítica social: se não podemos estar próximos deles, podemos ao menos denunciar as duras condições de seus cotidianos e falar com eles. De um processo passivo de observação, em que as canções poderiam dar menor ou maior visibilidade aos moradores das periferias, passamos, nesse segundo momento, à busca por vocalidades que abram espaço para que essas vozes periféricas sejam, enfim, ouvidas, aliando-se a elas.

Em um terceiro momento, por fim, visibilidades e vocalidades se encontram. Para além de representações estáticas e identidades homogêneas, outra questão se coloca: como ouvir essa voz que vem das periferias e, mais do que isso, perceber que ela fala por si? O rap encontra um caminho para esse desafio, indagando quem pode falar e ser ouvido, quem pode ver e ser visto, traduzindo de forma radical a distância entre “eles” e “nós” e estabelecendo um lugar de fala em que novos narradores, antes ausentes, passam a contar e cantar suas próprias histórias, quer seja para eles mesmos ou para nós, os outros dessas falas. Nas muitas imagens presentes nas mídias, circulam composições que representam essas vidas urbanas e constroem imaginários, nas quais se percebe a dialética da ausência/presença de sujeitos periféricos, que assumem o protagonismo de seus relatos, falando – e sendo ouvidos – por meio de suas canções. Reafirma-se, assim, a centralidade da cultura na compreensão dos intensos processos de conflito e negociação entre os diversos atores sociais e, mais do que isso, a ocupação dos espaços da cidade, transformando-os em territórios e desenhando etnopaisagens que abrem passagens antes insuspeitas. À geografia dura da metrópole uma outra se impõe, porosa e fluida, nas letras e melodias de sua geografia musical.

REFERÊNCIAS

- APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 2004.
- BELAUSTEGUIGOITIA, Marisa. Frontera. In: SZURMUK, Mónica; McKEE, Robert (orgs.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Instituto Mora/Siglo Veintiuno, 2009, p. 106-111. Disponível em: <https://elpaginaslibres.files.wordpress.com/2009/12/diccionario-de-estudios-culturales-latinoamericanos.pdf>. Acesso em: 4 mai. 2019.
- BORELLI, Silvia Helena Simões; ROCHA, Rose de Melo; OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. *Jovens na cena metropolitana: Percepções, narrativas e modos de comunicação*. São Paulo: Paulinas, 2009.
- CALABRE, Lia. *O rádio na Sintonia do Tempo: radionovelas e cotidiano (1940-1946)*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2006.
- CAMPOS JR., Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2004.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2000.
- GOLDEFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1990.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC Rio, 2016.
- _____. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*, v. 22, n. 2, jul./dez. 1997.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. Versão digital revisada pelo autor (2010). Disponível em: https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO_A_CANCAO_digital. Acesso em: 5 mai. 2019.
- _____. O PCB e a resistência cultural comunista (1964-1968). In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (orgs.). *Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012, p. 101-119.
- PRYSTHON, Angela. Margens do mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo. *Revista FAMECOS*, v. 10, n. 21, ago. 2003.
- SACCHETTA, Hermínio. Apresentação. In: MOLLES, Osvaldo. *Piquenique Classe C*. São Paulo: Boa Leitura Editora, s/d.
- SANTOS, Milton. O território e o saber local: algumas categorias de análise. *Cadernos IPPUR*, ano XIII, n. 2, ago./dez. 1999.
- _____. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4ª. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

- SOARES, Rosana de Lima; VICENTE, Eduardo. Não existe fronteira para a minha poesia: diálogos entre a cultura hip hop e a tradição da MPB. In: ALMEIDA, Rogério de; BECCARI, Marcos (orgs.). *Fluxos culturais: arte, educação, comunicação e mídias*. São Paulo: Galatea/FEUSP, 2017.
- VALENZUELA, José Manuel (org.). *Tropeles Juveniles: culturas e identidades (trans)fronterizas*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte; Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2014.
- VICENTE, Eduardo; SOARES, Rosana de Lima. Entre o rádio e a televisão: gênese e transformações das novelas brasileiras. *Revista E-Compós*, v. 19, n. 2, mai./ago. 2016.