

---

**A CONTRIBUIÇÃO DO MOVIMENTO *HIP-HOP* NO PROCESSO DE VALORIZAÇÃO DA CULTURA PRODUZIDA NA PERIFERIA**

**Lucas Kaiser Costa<sup>1</sup>**  
**Gilsilene Passon Picoretti Francischetto<sup>2</sup>**

**RESUMO**

A versão da história tida como oficial é contada pela perspectiva do vencedor. Acaba-se por ter uma visão histórica acrítica e justificadora de várias barbáries cometidas ao longo da humanidade, notadamente contra a população negra. Essa visão, além de parcial, não raras vezes tratou – e trata – de invisibilizar as suas experiências, caracterizando-as como não-existentes ou não-credíveis. Dentro desse panorama histórico que constrói a sociedade e incute subjetividades, os indivíduos são forjados a partir de preceitos sociais racistas, sexistas, homofóbicos, etc. Nessa perspectiva é que essas populações invisíveis buscam emergir, notadamente na sua autovalorização como forma de contracultura e contrapoder, na utilização contra-hegemônica do seu próprio saber. Assim, através de uma análise teórica, o presente artigo pretende investigar a contribuição do movimento *hip-hop* no processo de valorização da cultura produzida na periferia, verificando como se dá a construção da identidade *hip-hop* e os processos de invisibilização e as possibilidades que se abrem na vida do jovem negro da periferia, perpassando pela história do movimento até a sua chegada ao Espírito Santo e sua interrelação com o Direito. Propõe-se, contribuir com o debate, investigando o potencial do *hip-hop*, para se concluir o movimento como verdadeiro campo de possibilidades para um amanhã diferente.

**Palavras-chave:** *hip-hop* – movimento social – cultura negra – invisibilidade – direito

**1 INTRODUÇÃO**

---

<sup>1</sup> Doutorando em Direitos e Garantias Fundamentais pela Faculdade de Direito de Vitória (FDV). Mestre em Direito pela mesma instituição. Pesquisador do grupo de pesquisas “Invisibilidade Social e Energias Emancipatórias em Direito Humanos”, inscrito no CNPq. Professor na Faculdade Multivix. Faculdade de Direito de Vitória - FDV, Espírito Santo – Brasil. E-mail: lucas-kaiser@hotmail.com

<sup>2</sup> Pós-Doutora pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Doutora em Direito pela Universidade Gama Filho (UGF). Pesquisadora-líder do grupo de pesquisas “Invisibilidade Social e Energias Emancipatórias em Direito Humanos”, inscrito no CNPq. Professora do PPGD na Faculdade de Direito de Vitória – Brasil. E-mail: gilsilenepasson@uol.com.br

O *hip-hop* enquanto movimento social e cultural costuma ser estigmatizado – quando não invisibilizado – como uma cultura de periferia ligada a violência ou a temas não relevantes para as demais camadas sociais, que não se encontram imersos naquela realidade. Produz-se, assim, verdadeiramente, processos de exclusão, em que os outros – os que se encontram “do lado de lá”<sup>3</sup> (SANTOS, 2007, p. 03) – são tidos como não existentes ou não credíveis.

Denota-se, portanto, que essa exclusão social e essa invisibilização são voluntariamente produzidas, na medida em que se enxerga aquele sujeito como alguém que simplesmente não tem a contribuir, notadamente na reprodução da cultura hegemônica vigente que se depreende como conveniente para uma *maioria*<sup>4</sup>.

Essas marcas, inegavelmente, acabam por ficar incutidas na cabeça do jovem pardo ou negro, morador de periferia, forjando subjetividades que marcam a sua história, no sentido de que é pior ou menos capaz que o jovem branco, morador de bairro nobre, de modo que a própria arte por eles produzida escancara essa cicatriz:

Minha vida é ignorada, dilacerada, não vale uma prata/ Na pátria que ataca e me  
'axarca'/ a disputa aqui nunca se aparta/ Eu viro caça na praça, a *bad* não passa,  
todos cometem desgraça (Calma na alma - ConeCrewDiretoria)

Ra-ta-ta-tá, mais um metrô vai passar/ com gente de bem, apressada, católica/  
lendo jornal, satisfeita, hipócrita/ com raiva por dentro, a caminho do centro/  
olhando 'pra' cá, curiosos, é lógico/ não, não é não, não é zoológico/ minha vida  
não tem tanto valor quanto seu celular, seu computador (Diário de um detento –  
Racionais MC's)

É neste diapasão que o próprio movimento *hip-hop* – embora sofra dos estigmas sociais –, com toda sua influência negra e sua apropriação histórica das lutas desenvolvidas, permite ao jovem empreender processos de resistência e de autovalorização, resgatando a sua cultura, historicamente vilipendiada, de forma que essa exclusão é absorvida não passivamente, mas como gatilho para a

<sup>3</sup> Embora ao citar o “lado de lá” ou o “outro lado da linha” Boaventura de Sousa Santos faça referência a divisão existentes entre países ricos – “deste lado da linha” – e os países periféricos, que se encontram “para além do pensamento abissal” (2007, p. 3), nada impede a utilização do mesmo raciocínio em microespaços, como dentro de cidades ou bairros, em que sujeitos específicos ou populações de determinadas localidades são estigmatizadas como pertencentes a um outro lado; o lado que se prefere esconder, ignorar ou que é tido, simplesmente, como não existente ante a sua total falta de relevância.

<sup>4</sup> A concepção de *maioria*, neste caso, deve ser relativizada, vale dizer, a maioria, neste contexto, deve ser entendida não num caráter populacional propriamente, mas os sujeitos que detêm poder econômico e participam ativamente na criação dos dispositivos normalizantes, que satisfazem seus próprios interesses e reproduzem o *status quo* que lhes é conveniente.

---

ação, na medida em que permite respostas aos problemas e contradições sociais, ressignificando o seu *eu* e o seu *estar-no-mundo*<sup>5</sup>.

Depreende-se, portanto, que o *hip-hop* apresenta-se como verdadeira forma de contracultura, na medida em que opõe-se à cultura hegemônica excludente, que ou se cala diante da situação negra, ou subalterniza-a, impedindo o exercício de sua liberdade, estereotipando-a. E não poderia ser de outro modo, uma vez que a cultura vigente não se presta a emancipar o jovem negro da periferia, tendo em vista que “a arte que liberta não pode vir da mão que escraviza” (SOUSA, 2009, p. ix).

Desta feita – e partindo do pressuposto de que os temas que envolvem este trabalho são o *hip-hop*, a *cultura negra*, o processo de *invisibilização social* e o *direito* –, como forma de problematizar o presente estudo, será proposto um objetivo geral – que pode ser considerado como fio-condutor e que se pretende, em última análise, examinar – qual seja: Verificar qual a contribuição do movimento *hip-hop* no processo de valorização da cultura da periferia? Em pormenores: De quais maneiras o *hip-hop* contribui para emergência da cultura produzida na periferia?

Este é, portanto, o objetivo geral da pesquisa, a que se pretende contribuir com o debate. Noutra caminhar, como objetivos específicos pretende-se: primeiramente, pesquisar como se dá a construção da identidade *hip-hop* no jovem da periferia; num segundo momento, analisar como se dão os processos de invisibilização a que são submetidos o movimento; em terceiro lugar, verificar quais as possibilidades de diálogo do *hip-hop* com o Direito; e, finalmente, examinar a situação do *hip-hop* na Grande Vitória.

Sendo assim, propõe-se o desenvolvimento do presente estudo através de uma pesquisa com fôlego teórico, vale dizer, partir-se-á do exame a partir de referenciais teóricos que abordem os temas trabalhados, utilizar-se-á, também, informações colhidas através de conversas informais com membros do movimento *hip-hop* capixaba, bem como letras de músicas *rap* que possam de alguma maneira contribuir com a análise, propondo-se um diálogo e uma contraposição de ideias, ampliando-se o debate e os argumentos para o discurso, visando a construção dialética e provisória de um novo saber ou uma nova concepção do tema proposto, sem a pretensão de esgotá-lo.

---

<sup>5</sup> Parafrazeando Martin Heidegger, em “Ser e Tempo” (2006).

---

## 2 MOVIMENTO HIP-HOP: AS SUAS ORIGENS E A CHEGADA AO BRASIL

Se fosse possível definir o que é o *hip-hop* em resumidas palavras, abstraindo-se toda a sua complexidade, multiplicidade e multidimensionalidade, poderia se dizer que trata-se de um movimento sociocultural que, fundado em alguns pilares<sup>6</sup>, prega em seu âmago a valorização do *ser negro*, notadamente da cultura e da arte negra que foi historicamente vilipendiada, estigmatizada e subalternizada.

Neste sentido, os integrantes e entusiastas do movimento *hip-hop* apresentam-se como verdadeiros “porta-vozes das demandas dos jovens periféricos” (SOUSA, 2009, p. 01), na medida em que denunciam, através da sua arte, a hegemonia de uma cultura excludente, que os subalterniza enquanto indivíduos e marginaliza as suas formas de saber.

Sendo assim, retomando as raízes históricas do movimento, tem-se que o que possibilitou a gestação do *hip-hop* enquanto arte foi verdadeiramente uma tentativa de resgate da história e cultura negra africana – e seu contexto biográfico sempre adverso, ligado a escravidão, ao povo considerado *não-humano* –, a partir da sua própria musicalidade<sup>7</sup>.

Deste modo, essa cultura emergiu como possibilidade de rompimento das barreiras da estigmatização. Todavia – e tal observação denota-se no mínimo inquietante –, a dificuldade reside no fato de que não só o jovem negro da periferia é, em si, estigmatizado, mas essa sua própria cultura emergente também o foi, eis que desde seu surgimento não foi credibilizada, tendo sido, inclusive, criminalizada – conforme será detalhado no *subitem “4”* desta pesquisa –, o que representou (e representa até hoje) enormes entraves ao rompimento das sobreditas barreiras historicamente criadas.

É por essa razão, inclusive, que é marca tão presente na cultura *hip-hop* a crítica ao saber convencional, notadamente o adquirido nas escolas e universidades – espaços nos quais nunca puderam facilmente inserir-se –, eis que reproduz a própria lógica excludente, tão combatida

---

<sup>6</sup> Há quem atribua ao *Hip-hop* três pilares fundamentais, que corresponderiam àqueles que estavam presentes no surgimento do movimento, quais sejam: a música rap; a dança *break*; e o grafite. Outros, porém, vislumbram serem cinco os pilares, incluindo o *MC* e o *DJ*. E, finalmente, contemporaneamente, costuma-se adicionar o *beatbox* como uma das bases de sustentação do movimento.

<sup>7</sup> Segundo Sousa (2009, p. 03), muitos estudos – dentro os quais o autor cita Erlich (1977) e Hobsbawm (1990) – “convergem para a possibilidade de o grito ter sido a primeira forma de canto utilizada pelos africanos”.

---

pelo movimento, de modo que são partidários do *saber da rua*, vale dizer, aquele que circula livremente, sem preconceitos *a priori*, numa perspectiva, portanto, que lhes soa mais democrática.

Constroem sua cultura, então, como verdadeira contracultura, na medida em que recusam o modo de viver *branco*<sup>8</sup>, vez que esse *modus* foi o que historicamente os excluiu – e continua excluindo-os –, valorizando seus próprios espaços – as *quebradas* – e suas próprias formas de saber, criticando, ainda, ferrenhamente, o paradigma da cidade moderna, que vigia e reprime o negro, morador da periferia – feio, burro, incompetente e “sem luz” –, para que não perturbe o branco – belo, inteligente, competente e iluminado –, em seu castelo no bairro nobre.

Desta feita, como resta bem claro, a história do *hip-hop* não se dissocia da própria história da participação do negro nas sociedades americanas. Assim, o embrião do movimento foi o envio dos negros africanos para o continente americano como mão de obra escrava, o que se por um lado explica a forte miscigenação presente, por exemplo, na sociedade brasileira, por outro já denota a forma de construção dessas mesmas sociedades, marcadamente racistas e excludentes, vez que coisificou o ser humano, tratando-o como *não-humano* – ou *semi-humano*.

Os próprios processos de favelização e de criação dessas comunidades – que Jesse Souza (2012) chamou de “ralé estrutural” –, que intensificaram-se com a abolição da escravatura, já demonstram essa exclusão, tendo em vista que a liberdade concedida foi meramente formal, vale dizer, não houve qualquer tipo de acolhimento ou inclusão decorrente da alforria, que, ao contrário, contribuiu para a intensificação do estigma, uma vez que os negros agora “*livres*”, sem perspectiva, foram se deslocando para os locais que não eram vistos, formando-se assim os guetos, as periferias e as favelas.

E é justamente neste diapasão, anos após, que surge o *hip-hop*, vale dizer, através de processos de resistência empreendidos por esta “*ralé*”, notadamente através da arte como forma de denúncia de todas as mazelas a que eram submetidos, bem como por intermédio da valorização do seu “*eu*”, enquanto cultura, de modo a achar-se pertencente a algo, dando sentido, assim, a sua existência.

---

<sup>8</sup> Trata-se da “pertença pela não-pertença”, como aponta Boaventura de Sousa Santos (2010), e que será melhor tratada no *subitem* “3”, a seguir.

---

Neste sentido, essa cultura que começou a emergir do gueto passou a aglutinar jovens em torno da valorização do seu passado – pessoal e histórico – e de uma compreensão do seu presente, visando perspectivas para um futuro melhor.

Daí a importância – já mencionada – da *oralidade africana* na gestação do movimento, que viu na América caminho propício para o seu desenvolvimento, juntando-se novos elementos e uma musicalidade própria para definitivamente “dar voz” a quem nunca sequer teve o direito da fala.

Assim, embora a *questão negra* esteja presente em todo o continente americano e as formas de resistência possam ser verificadas de diversas formas e graus em vários lugares, foi especificamente na Jamaica, na década de 1960, que o *hip-hop* nasceu, tendo se desenvolvido na periferia dos Estados Unidos, no bairro novaiorquino, do Bronx, local onde os elementos do movimento – *rap, break e grafite* – se uniram.

É atribuído a *Kool Herc* – cujo nome de batismo era Clive Campbell – a criação do *hip-hop*, quando, ainda na Jamaica, desenvolveu o sistema de sons que era utilizado nos bailes da juventude negra jamaicana; eventos esses nos quais os *toast*<sup>9</sup> eram os responsáveis por manter a animação do ambiente, ocasião em que também traziam “à tona assuntos polêmicos e delicados para o cotidiano dos jovens” (SOUSA, 2009, p. 16).

Todavia, ainda no final de década de 1960, *Herc* foi para os Estados Unidos, levando consigo sua experiência e engajamento. Assim, no bairro do Bronx, desenvolveu seus bailes – incluindo elementos locais, do qual também foi influenciado, como, por exemplo, o *soul* –, tendo em pouco tempo chamado a atenção dos jovens da periferia local.

Dessa forma, a exemplo do que ocorria na Jamaica, ao passo que os bailes eram momentos de lazer, se prestaram também a ser um espaço dos jovens de denúncia e demonstração da insatisfação com suas realidades, bem como, propriamente, de desenvolvimento artístico, o que evidenciava a sua pluralidade.

Foi neste momento – de desenvolvimento artístico –, inclusive, que outros elementos foram se inserindo dentro daquela realidade, como a dança *break*, de modo a permitir, naquele espaço,

---

<sup>9</sup> Explica Sousa que os *toast* foram os precursores diretos dos MC’s, caracterizando-se “pelo uso da linguagem das ruas e pela construção de experiências que remetem à história de vida dos excluídos” (2009, p. 16).

que o indivíduo que perante o mundo não tinha voz, enxergasse no seu *igual*<sup>10</sup> alguém que também partilhava das suas angústias, que até então eram vistas apenas sob seu olhar, individual.

Essa rápida popularização fez com que outros nomes passassem a aparecer e se destacar naquele movimento emergente, como, por exemplo, *Grandmaster Flash* e *Afrika Bambaataa*<sup>11</sup>. Esse momento, aliás, marcou de vez a união das experiências negras africana, jamaicana e estadunidense, que se incorporam nas próprias práticas diárias do jovem negro da periferia.

Ademais, além da união das experiências e a emergência de lideranças, verificou-se também, propriamente, a definitiva união dos elementos que compõem o *hip-hop*, na medida em que a atuação dos jovens nas denúncias relativas às mazelas sociais em que estavam imersos representou a criação do *rap*, que acompanhava a batida sonora.

Neste mesmo sentido, as figuras que assumiram papel de destaque no movimento passaram a ser responsáveis pela organização dos bailes e pela seleção das músicas, o que marcou o surgimento dos *DJ's*<sup>12</sup>, bem como, nas festas, os jovens – no intuito de mostrar sua arte – tinham acesso ao microfone, o que perpetuou o aparecimento de *MC's*<sup>13</sup>. Igualmente, era possibilitado a qualquer participante manifestar-se artisticamente através da dança (*break*), da pintura (*grafite*), ou de outras formas de expressão.

Essa ocasião, entretanto, além de consubstanciar a transição de formas isoladas de manifestação artística para uma cultura *hip-hop*, acirrou disputas por *territórios*<sup>14</sup>, na exata medida em que também assumia contornos políticos – não mais a “*denúncia pela denúncia*”, mas uma “*denúncia para a mudança*”.

Deste modo, fundamental o papel da *Zulu Nation*, grupo liderado por Afrika Bambaataa, na militância política empreendida pelo movimento *hip-hop* – notadamente contra a violência –, tendo impulsionado a sua expansão pelo mundo.

<sup>10</sup> Alguém em que o próprio indivíduo enxergava como igual ou semelhante.

<sup>11</sup> Afrika Bambaataa, inclusive, foi o responsável pela criação do termo “*hip-hop*”, em clara alusão à dança *break*, eis que em tradução livre, o termo *hip* significa “quadril”, e “*hop*”, saltar. O que denota a própria ideia dos movimentos plásticos da dança *break* de mexer o quadril e saltar.

<sup>12</sup> *Disc-jóquei*.

<sup>13</sup> Mestres de cerimônia.

<sup>14</sup> Também chamados de *posses*.

---

Assim, essa expansão global marcou a essência do *hip-hop* que passou a ter um viés mais engajado por suas próprias referências, bem como pela realidade local e particularidades de cada lugar onde o mesmo se desenvolveu, ampliando, desta forma, o espectro de resistência e de autovalorização cultural negra.

Essa autovalorização, bom que se diga – marcada por uma afirmação do *seu eu*, na tentativa de se desvencilhar da cultura dominante vigente, eis que excludente –, instituiu um “*modus*” *hip-hop* de *ser*<sup>15</sup>, o que, em contrapartida, criou rejeições em face do movimento, ou seja, aquele que já era estigmatizado por sua condição, passou a ser ainda mais menosprezado pela sua forma de se portar perante o mundo.

E foi justamente em meio a esse turbilhão cultural de novidades que o movimento *hip-hop* chegou ao Brasil, no início da década de 1970, tendo como porta de entrada a cidade de São Paulo.

Foi através da dança *break* que o movimento desembarcou em solo brasileiro, em que os entusiastas daquela “nova” arte se reuniam na Estação São Bento do Metrô de São Paulo para dançar, tendo o *rap* apenas como pano de fundo.

Assim, aqueles que não se viam especificamente representados apenas no *break*, praticado na Estação São Bento, passaram a frequentar a Praça Roosevelt, *locus* onde se desenvolveu o *rap* paulista.

Essa característica, aliás, denota a grande diferença do movimento *hip-hop* norte-americano e o brasileiro, uma vez que o primeiro desenvolveu-se sobretudo nas periferias das cidades, enquanto o segundo floresceu em meio ao centro urbano, o que, evidentemente, não foi bem aceito pela população, que enxergavam naquela nova forma de saber uma marginalidade, de modo que eram comuns os problemas dos jovens participantes com autoridades.

Nesta época a cena jovem e negra brasileira era caracterizada pelos bailes que ficavam circunscritos às periferias que, de certa forma, já eram influenciadas pelo movimento cultural norte-americano – principalmente pelas músicas –, de modo que a entrada definitiva do *hip-hop* no país marcou uma mudança importante na vida do jovem negro, que da vergonha pela sua condição humana, caracterizada como inferior, passou ao orgulho pela sua própria história, o que possibilitou

---

<sup>15</sup> Notadamente no modo de se vestir, de andar, no vocabulário, nas expressões corporais, entre outros. Essa característica será mais bem trabalhada no *subitem* “3”, seguinte.

um enfrentamento aberto da opressão – nos próprios centros urbanos – e o início de um “acerto de contas para enfim cobrar dos representantes da ‘cultura do engenho’ as devidas reparações a todas as humilhações e injustiças sociais cometidas contra o negro na trajetória de construção da sociedade brasileira” (SOUSA, 2009, p. 38).

Esse enfrentamento, possibilitado pela apropriação das ideias exportadas e ressignificadas no país pelos *hiphoppers*, pode ser verificado nas próprias composições de seus *raps*:

Ei, senhor de engenho/ eu sei bem quem você é/ *sozinho ‘cê’ num ‘guenta’*<sup>16</sup>/  
sozinho, ‘cê’ num entra a pé/ ‘cê’ disse que era bom, e a favela ouviu/ lá também  
tem Whisky, Red Bull, tênis Nike e fuzil (Negro Drama – Racionais MC’s).

Ademais, outra característica peculiar do movimento brasileiro foi o apelo a *Deus*<sup>17</sup>, fortemente presente na cultura *hip-hop* – muito em função da própria religiosidade presente no povo –, na medida em que, apesar de todas as desgraças e os infortúnios da vida na periferia, haveria sempre o refúgio divino, onde sempre se teria o apoio necessário para seguir em frente:

Fé em Deus que ele justo/ ei irmão, nunca se esqueça/ na guarda, guerreiro,  
levanta a cabeça/ onde estiver, seja lá como for/ tenha fé, porque até num lixão  
nasce flor [...] Eu sou guerreiro do rap/ sempre em alta voltagem/ um por um,  
Deus por nós/ ‘tamo’ aqui de passagem (Vida Loka parte I – Racionais MC’s).

Que Deus me guarde, pois eu sei que ele não é neutro/ vigia os ricos, mas ama os  
que vêm do gueto (Negro Drama – Racionais MC’s).

Minha palavra alivia sua dor/ ilumina minha alma, louvado seja o meu senhor/  
que não deixa o mano aqui desandar/ ah, e nem sentar o dedo em nenhum pilantra  
(Capítulo 4, Versículo 3 – Racionais MC’s).

Agradeço a Deus e aos Orixás parei no meio do caminho e olhei para trás  
(Fórmula Mágica da Paz – Racionais MC’s).

Neste diapasão, a união dos elementos presentes na própria cultura brasileira, fez com que o movimento ampliasse seus horizontes, diversificando-se e desenvolvendo-se, de modo que o era só lazer passou a ter também contornos políticos – a exemplo do que aconteceu nos Estados Unidos –, na medida em que pautas passaram a ser debatidas e promoveu-se uma aproximação com

<sup>16</sup> Sousa (2009, p. 27) faz interessante análise do trecho “*sozinho ‘cê’ num guenta*”, segundo o qual “escancara o sentimento de revolta dos representantes da diáspora com a sombria situação de suas vidas” e “estrategicamente convocam seus inimigos para um enfrentamento em igualdade de condições e sarcasticamente provocam e desafiam: ‘sozinho, cê num guenta’”.

<sup>17</sup> A figura de Deus representada nas letras de *rap*, muitas vezes denota um *Deus* sincrético, ligado a várias designações religiosas, como a católica, a evangélica, bem como religiões de matriz afro, como a umbanda e o candomblé.

movimentos sociais já imersos nas lutas negras, o que possibilitou uma apropriação e ampliação do discurso *hip-hop* no país.

Essa tomada de *consciência*<sup>18</sup> marcou o desenvolvimento do movimento *hip-hop* no Brasil, promovendo a sua expansão pelo território nacional, como, por exemplo, para o Rio de Janeiro, local em que, a exemplo de São Paulo – onde os encontros *hip-hop* aconteciam no centro da capital paulista –, os eventos também se desenvolveram em locais não periféricos, notadamente da Zona Sul, região nobre da cidade, no Canecão, e para o Espírito Santo, tema que será abordado no *subitem* “6”, *infra*.

### 3 A PERTENÇA PELA NÃO-PERTENÇA

Em sua obra intitulada *A gramática do tempo* (2010), Boaventura de Sousa Santos dedica um capítulo a análise da “construção intercultural da igualdade e da diferença”.

Neste sentido, debruça-se o autor no exame de como se forjam, a partir de uma justificativa criada, a desigualdade e a exclusão na contemporaneidade, como exceções aos princípios emancipatórios da vida humana, ou – o que é ainda mais grave –, como estes consubstanciam-se como regras de regulação nas sociedades periféricas.

Desse modo, o teórico português constrói seu raciocínio no sentido de que a desigualdade e a exclusão seriam sistemas de pertença, vale dizer, no primeiro caso o pertencimento se daria em razão de uma “integração subordinada” (2010, p. 280), enquanto no segundo a pertença se dá pela própria “exclusão” (2010, p. 280).

Nos limites deste estudo, interessa sobremaneira o conceito de pertencimento pela exclusão, na medida em que, neste caso – a exemplo do que acontece com o movimento *hip-hop* –, “pertence-se pela forma como se é excluído” (2010, p. 280).

Explicando em pormenores, a exclusão se pauta no princípio da segregação, ou seja, cria-se a ideia de um interdito, a partir de dispositivos sociais normalizantes – “limite[s] para além do qual só há transgressão” (SANTOS, 2010, p. 281) –, os quais quem se insere nestes moldes é

<sup>18</sup> Uma consciência verdadeiramente crítica sobre seu *estar-no-mundo* (HEIDEGGER, 2006) e suas possibilidades de ação: “Se ser preto é assim, ir ‘pra’ escola ‘pra’ quê?” (Eu ‘sô’ função - Dexter).

---

simplesmente tratado como inferior, de modo a consolidar a necessidade de sua imediata exclusão, que, por sua vez, é justificada pelo sua própria inferioridade.

Esse imperativo excludente, ainda, é inculcido nos indivíduos, através de violentos processos de coerção e, sobretudo, de assimilação, de forma que os próprios excluídos se resignam diante de sua própria condição, de modo que passam a enxergar o seu pertencimento ao mundo justamente a partir de um não-pertencimento à sociedade. Ou seja, pertencem exatamente por não-pertencerem.

E é precisamente neste sentido que se inserem os jovens – em sua maioria pardos e negros – dos guetos e das periferias, eis que, partilhando de uma história vilipendiada, são submetidos, diariamente, a processos de exclusão, de modo que, comparados a delinquentes e criminosos, bem como submetidos a diversas formas de racismo ou de afirmação da sua não-existência ou não-relevância, acabam por assimilar a própria exclusão.

Neste diapasão é que surge a cultura e o movimento *hip-hop*, no sentido de possibilitar ao jovem negro da periferia a utilização contra-hegemônica do próprio processo de exclusão, na medida em que se percebe – conscientemente – como não-pertencente e se faz questão, então, de não-pertencer – ou melhor, de pertencer pelo seu não-pertencimento –, por não compactuar com a reprodução de um sistema de pertencimento que sempre o excluiu.

Noutras palavras, o jovem – consciente da pluralidade e da multiplicidade do *modus hip-hop* – faz questão de reproduzir o seu pertencimento através do seu não-pertencimento – e isso se verifica pelas roupas características, pelo vocabulário próprio, pelos trejeitos peculiares, entre outros –, uma vez que pertencer seria compactuar com o processo que historicamente o excluiu. Assim, a utilização contra-hegemônica dos processos de exclusão pauta-se, exatamente, em não querer ser igual ao modelo hegemônico vigente, de modo que, ao rejeitá-lo acaba por valorizar a sua própria cultura negra, credibilizando-a e fazendo-a emergir, ampliando, assim, as suas possibilidades de emancipação.

É possível verificar claramente esse *modus hip-hop* na própria apresentação do *hiphopper* enquanto sujeito, na medida em que utiliza roupas que o caracterizam – e que, de certa forma, trazem um pouco da sua história –, vocabulário próprio, com gírias que muitas vezes só são compreendidas pelos próprios integrantes do movimento e o que eles mesmos chamam de atitude *hip-hop*, ou seja, uma firme imposição de sua presença, notadamente num tom crítico, contestador e, ao mesmo tempo, conscientizador.

Noutro giro, contudo, na medida em que o *modus hip-hop* caracteriza bem a utilização contra-hegemônica da sua pertença não-pertencente, os *hiphoppers* são *estereotipados*<sup>19</sup> pela sociedade branca, o que denota que a questão do pertencimento é uma via de mão-dupla, ou seja, da mesma forma em que o jovem negro reproduz a sua pertença de não-pertença como forma de contrapoder, a sua não-pertença é também acentuada, pejorativamente, pelos que se encontram do “lado de cá” – ou “desta lado da linha” (SANTOS, 2007, p. 03) –, que o enquadra como ser humano inferior.

Isso acirra, desta forma, indubitavelmente, a “linha abissal”<sup>20</sup> existente entre centro urbano e periferia, criando uma dupla negação e, paradoxalmente, um distanciamento, vale dizer, o jovem branco, morador do bairro nobre nega o jovem negro, favelado, enquanto ser existente ou relevante; este, por sua vez, nega aquele, na medida em que também não compactua com sua presença no mundo.

Curioso observar, conforme sobredito, que ao passo que essa linha se acirra cria-se um distanciamento, o que, a primeira vista, pode parecer paradoxal, eis que o acirramento pressupõe uma aproximação, quase que um embate, de modo que o distanciamento denota afastamento, mas, em realidade, o que ocorre é que há um acirramento físico – de ocupação de espaços –, mas um afastamento de *modus* de viver.

Explicando em pormenores, na medida em que se vive em um mundo globalizado, os espaços físicos – públicos e privados – estão sendo cada mais vez mais ocupados, aproximando sobremaneira bairro nobre e favela, de forma que esses jovens tem dividido os mesmos ambientes, o que causa uma tensão e, não raras vezes, animosidades e enfrentamentos. De outro lado, na exata medida em que se reduzem as distâncias físicas, aumenta-se a distância do *modus* de viver, ou seja, essa aproximação fortalece a diferença, reafirmando que um não quer ser como o outro, seja pela conveniência de estar num patamar de se sentir superior, seja pela negação de querer reproduzir o *status quo* excludente.

---

<sup>19</sup> O estereótipo do *hiphopper* é aquele que aponta sempre para o jovem, pardo ou negro, pobre, com pouca instrução, morador das periferias de centros urbanos e, portanto, pertencente às camadas humildes do estrato social, quando muito subempregado. O que faz como que seja visto sempre como ignorante e violento, ou seja, um ser não-pensante, quase animalizado.

<sup>20</sup> Parafraseando Boaventura de Sousa Santos (2007).

Desta feita, o que fica para o *hiphopper* dessa sua pertença pela não-pertença é o abraço de sua própria cultura, como uma alternativa de vida para si mesmo, em decorrência de uma espécie de alteridade para com o seu par, ou seja, abraça-se a cultura e o seu *modus* a partir do reconhecimento de sua própria dificuldade e da dificuldade do outro que se encontra na mesma situação, como aposta na tentativa de se emancipar das amarras a que está diariamente – e historicamente – submetido.

#### 4 A INVISIBILIZAÇÃO E A CRIMINALIZAÇÃO DA CULTURA *HIP-HOP*

No decorrer do presente estudo vem restando claro que o movimento *hip-hop* foi voluntariamente produzido como invisível para uma cultura hegemônica que dita os dispositivos normalizadores sociais. Noutras palavras, produz-se uma não-existência acerca daquilo que não é tido como importante.

Noutro caminhar, porém, Boaventura de Sousa Santos aduz que não se pode reduzir a “realidade” ao que existe (SANTOS, 2011, p. 23), notadamente em razão dos inúmeros processos de produção da não-existência, de modo que um olhar crítico – *in casu*, a partir da teoria crítica trabalhada pelo autor – permite que se enxergue um verdadeiro campo de possibilidades e alternativas de existência.

Assim, examinando a obra do teórico português, o mesmo traz ao debate a situação do que chama de Terceiro Mundo, vale dizer, os países periféricos<sup>21</sup>, atentando para a enorme distância entre ricos e pobres – que só aumenta – e para uma invisibilização de tudo o que acontece “do lado de lá<sup>22</sup>” (SANTOS, 2007, p. 3), que, em realidade, sequer é tido como existente.

Deste modo, a crítica que o autor faz é no sentido de que a *teoria crítica moderna* – reprodutora do sistema vigente –, ao pretender ser emancipatória, negligenciou a crítica epistemológica da ciência moderna, transformando-se no que ele chama de *conhecimento-regulação*<sup>23</sup>, em contrapartida ao *conhecimento-emancipação*, que viu-se dominado pela institucionalização hegemônica do primeiro.

---

<sup>21</sup> Esse debate travado por Boaventura de Sousa Santos, sobre os países periféricos, permite um diálogo próximo com Enrique Dussel, o que será realizado no próximo *subitem*, *infra*.

<sup>22</sup> Ao citar “do lado de lá” ou “do outro lado da linha” o autor faz referência, justamente, a divisões existentes entre países ricos – “deste lado da linha” – e os países periféricos, que se encontram “para além do pensamento abissal” (SANTOS, 2007, p. 3).

<sup>23</sup> Oportuno esclarecer que Santos identifica duas formas de conhecimento na modernidade, quais sejam, o *conhecimento-regulação* e o *conhecimento-emancipação*, no primeiro, a ignorância é o caos e o saber, a ordem;

Nesta concepção, o conhecimento hegemônico institucionalizado – em relação ao qual o autor aponta que o Direito manifesta-se como forte representante, justamente na manutenção do *stauts quo*, embora enxergue, de outro lado, seu potencial emancipatório –, subalterniza o *conhecimento-emancipação*, ignorando suas potencialidades, sacralizando a ordem e invisibilizando o outro<sup>24</sup>, o que acarreta a total destruição de suas formas de saber e de suas experiências.

Propõe, portanto, a primazia do *conhecimento-emancipação* como prática emancipatória, através de sua reavaliação, visibilização e, sobretudo, através de espaços de diálogo – que o autor chama de *processo de tradução* (SANTOS, 2011, p. 30). Ou seja, urge-se abandonar a anteposição do *conhecimento-regulação*, para que se estabeleça o “caos”, o outro e a solidariedade como formas de saber creíveis.

É justamente nesse sentido – vale dizer, através da busca de uma transformação social emancipatória –, que se encaixa o papel potencialmente emancipatório do *hip-hop* e que será mais bem tratado no *subitem* seguinte.

E isso porque, embora todo o raciocínio do teórico português seja construído a partir de uma perspectiva marco, ou seja, de invisibilização de uma periferia global, o mesmo pode tranquilamente ser transposto para os microespaços, eis que meros reprodutores daquilo que ocorre, justamente, nessa perspectiva global.

Neste sentido, a mesma produção da invisibilização que recai sobre o Brasil – enquanto periferia global –, recai sobre os guetos e favelas dos centros urbanos, na qual a primazia de uma forma de saber hegemônica, invisibiliza todas as outras – dentre as quais o movimento *hip-hop* –, seja elas potencialmente emancipatórias ou não.

Problema ainda mais acentuado verifica-se quando essa mesma cultura hegemônica – e sua forma de saber excludente – propõe, voluntariamente, dar visibilidade àquele a quem a própria sempre subalternizou, uma vez que nesses casos a apresentação dessa forma de saber “não

---

já no segundo, a ignorância é o colonialismo, enquanto o saber, a solidariedade (2011, p. 29). Imperioso destacar que a proposta de uma teoria crítica pós-moderna deve se pautar num *conhecimento-emancipação*.

<sup>24</sup> Este “outro”, conforme já foi esclarecido, é o outro que se encontra “do lado de lá da linha” (SANTOS, 2007, p. 3).

---

convencional” tende a omissa e tendenciosa, de modo a reproduzir e justificar, perante a sociedade, a necessidade de sua invisibilização.

No caso específico do *hip-hop*, a sua visibilização, não raras vezes, vem associada à criminalização do movimento, sob o argumento de que o mesmo incita a violência, faz apologia ao consumo de drogas, coisifica a mulher, entre outros, ignorando totalmente o potencial emancipatório inerente ao movimento.

Primeiramente, porém, para se compreender a criminalização do movimento *hip-hop*, bom que fiquem claras algumas premissas que auxiliam no correto entendimento do tema.

Neste sentido, há que se ter em mente que “a normalidade e o desvio dependem da construção de um discurso que os defina” (LINCK, 2011, p. 05). Ou seja, a partir do momento que se cria uma *norma* para definir que algo é certo ou bom, define-se, por tabela, que algo não é certo ou não é bom (o que não se enquadra na primeira categoria); noutras palavras, produz-se uma norma – a concepção de normal – e ao mesmo tempo um “anorma” – o anormal.

Desse modo, qualquer cultura que aborde temáticas tidas como desviantes – como o *hip-hop*, eis que está imerso na mesma –, seja consideradas anormais e, portanto, invisibilizadas.

Isso, por sua vez, traz um duplo efeito – já mencionado no decorrer do estudo –, quais sejam, uma “alteridade” para com seu par – os demais excluídos – e uma necessidade de afirmação, ainda que pela “não-afirmação” – “*pertença pela não-pertença*” –, desses sujeitos, de modo que “visualizam nessas [mesmas] normas [– produzidas pelos normais –] a possibilidade da transgressão como valor positivo” (LINCK, 2011, p. 06) de visibilização.

Dessa forma, de fato, a transgressão mostra-se como um recurso ou modo de resistência natural à opressão. E isso porque, o oprimido, muitas vezes, “enxerga na transgressão uma rebeldia necessária” (LINCK, 2011, p. 06), de modo que “a construção do modelo de normalidade é matéria prima da possibilidade de transgressão” (2011, p. 07).

O que se quer deixar claro, portanto, é que a dita transgressão supostamente praticada por esses grupos oprimidos – como no caso o *hip-hop* – é, muitas vezes, uma construção no sentido de que desde a criação da norma o *modus* de viver desse “outro” foi taxado como anormal, errado, de modo que o simples exercício do seu *eu* já se denota como transgressor.

Em outras palavras, a transgressão necessária – supramencionada – não é, por exemplo, a violência física, mas a negação da norma que atribui o caráter violento e transgressor ao simples ato de viver do oprimido. Desta feita, inconcebível a vinculação da violência (transgressão necessária) à criminalização do movimento.

Essa concepção criminalizante, aliás, bom que se diga, é excelente como mecanismo de controle, tendo em vista que nulifica o sujeito, e por isso é tão utilizada. Vislumbra-se, por exemplo, a implementação desses mecanismos quando se proíbe – ou criminaliza, propriamente – a comercialização dos materiais utilizados pelo movimento na representação de sua arte, como os *sprays*, por parte dos grafiteiros – que, assim, viram “pichadores” –, dificultando o próprio reconhecimento do grafite como arte.

É desse modo que a transgressão de que se valem os *hiphoppers* é melhor que a norma – que estabelece o ato como transgressor –, uma vez que a partir do momento em que, para o transgressor, torna-se impossível se enquadrar na conduta normalizante, a própria conduta torna-se, ao mesmo tempo, criminalizante, de modo que o discurso que normaliza legitima a violência contra o oprimido, ao invés de identificá-lo como vítima.

Daí a necessidade de um exercício reflexivo da própria norma, bem como da prática da alteridade – mas não essa alteridade incompleta, praticada pelo movimento *hip-hop* do reconhecimento do seu par –, como forma de “dar voz” a esses sujeitos, despindo-se de pré-concepções, eis que invariavelmente carregadas de pré-conceitos.

E isso porque, até mesmo quando o acadêmico teoriza sobre, por exemplo, o movimento *hip-hop* – como no caso do presente estudo –, substituindo a voz do próprio movimento, já há um exercício de inferiorização, uma vez que aparenta sempre a necessidade de que alguém fale por eles, como se eles não soubessem falar.

Desse modo, a autoafirmação desse sujeito depende de inúmeras rupturas, pois o ponto de partida credível sempre se dá através de um viés notoriamente racista, de que o oprimido só pode falar se for para “confessar” ou “pedir desculpas” (LINCK, 2011, p. 12).

Não cabe, mais, portanto, etiquetar a identidade de um movimento a partir de um olhar racista, que considera que o sujeito da periferia é perigoso pelo simples fato de lá residir, ou que

considera que “todo camburão tem um pouco de navio negreiro”<sup>25</sup>, ou a partir do estereótipo do ladrão, por usar um boné de “aba reta”, ou ainda da própria sensação vivenciada pelo próprios integrantes da cultura *hip-hop*, no sentido de que “preto e dinheiro são palavras rivais”<sup>26</sup>.

E isso porque, a verdadeira violência não é a praticada pelo movimento *hip-hop*, ou por qualquer outro movimento oprimido e invisibilizado – que, como foi visto, foi caracterizada como uma transgressão necessária –, ou pelo menos, não exclusivamente por ele; mas, do contrário, essa violência é alimentada

por todos os atores envolvidos: o “cidadão” que estigmatiza e ignora a invisibilidade do jovem pobre e geralmente negro; esse jovem, que irá agir reativamente potencializando os estigmas que inicialmente sofria; o sistema penal que apenas reforça e ajuda a produzir esses estereótipos, geralmente os piorando em escala gigantesca (especialmente a partir do sistema carcerário); a mídia, reproduzindo uma cultura do espetáculo em que a alteridade é consumida na representação a partir do fortalecimento do medo coletivo – e assim por diante (PINTO NETO, 2011).

## 5 A BRECHA NO SISTEMA

Conforme menciona Rafael Lopes de Sousa (2009, p. 207), atribui-se a Mano Brown, vocalista dos Racionais MC’s, a frase “*o rap é uma brecha no sistema*”, de modo que, ampliando um pouco mais essa percepção, poderia se dizer que o próprio *hip-hop* é uma brecha no sistema, na medida em que abre, verdadeiramente, uma grande gama de possibilidades para aquele que, costumeiramente tem uma vida oprimida, abraça a cultura.

E isso porque, “o rap nacional [e, novamente ampliando, o *hip-hop* nacional,] trabalha a partir de um sentimento de desamparo continuado, sofrimento repetitivo que se torna, aos poucos, apenas dor” (LINCK, 2011, p. 42). Sentimento esse experimentado pela maioria dos jovens de periferia, que, podem, por sua vez, através de sua canalização para um movimento potencialmente emancipador – como o *hip-hop* –, ser um gatilho à sua própria emergência.

Utiliza-se, assim, da própria violência e humilhação como mecanismos de fala, ou seja, como instrumentos que possibilitam a emergência de novas formas de conhecimentos e saberes, tradicionalmente ignorados; conhecimentos e saberes esses que possibilitam uma nova forma de

<sup>25</sup> Em referência à música do grupo *O Rappa*.

<sup>26</sup> Em referência à música *Vida Loka* parte I, dos *rappers* dos Racionais MC’s.

enxergar o mundo, que se manifestam a partir da valorização de uma cultura historicamente vilipendiada.

É por esse motivo, inclusive – qual seja, o contexto social em que esse saber emerge –, que as manifestações *hip-hop* são costumeiramente carregadas de denúncias e alto teor crítico; como na letra ácida de *MC Garden*:

Como é que ‘cê’ quer ser feliz esse ano, deixando a ‘responsa’ com o Feliciano/  
Humanos direito vão ter o direito de ter um monstro nos direitos humanos/ Daqui  
a pouco vão tacar mais lenha, querer acabar com a Lei Maria da Penha/ Se ‘pá’  
ele vai pedir o seu cartão, mas vê se não vai esquecer de dar a senha.

[...]

Observe de perto meu mano/ Olha lá nossos governadores/ Não investem na  
educação, para não ter uma geração de pensadores/ Pensadores tentaram avisar,  
mas você fingiu que não viu/ Aqui a bunda vale mais que a mente, infelizmente  
esse é o Brasil.

Denota-se, deste modo, a importância do engajamento do jovem pardo/negro da periferia no movimento *hip-hop*, como forma de alteração desses *status quo* excludente. E essa possibilidade não é nem um pouco fantasiosa, bastando-se, para tanto, observar os recentes movimentos populares que estão ocorrendo em 2013 no país, prioritariamente formado por jovens que estão literalmente “*tomando as ruas*”, em busca da efetivação de direitos que lhe são tolhidos.

Desta feita, essa ruptura com a realidade, através da contracultura *hip-hop*, consubstancia-se como um caminho possível – e talvez um dos mais próximos do jovem da periferia – na tentativa de alteração das práticas sociais, para que se tornem menos excludentes e mais inclusivas.

Apropriando-se, assim, desse saber e através da valorização da sua própria experiência é possível “denunciar a condição em que vivem nos guetos e periferias, por perceberam as redes subjetivantes que legitimam a [sua] segregação” (AMARAL, 2009, p. 65). Depreendem-se verdadeiros processos de conscientização, resgate e resistência.

Assim, fortalecem as próprias denúncias quanto “a privação dos direitos fundamentais, [...] a indiferença do poder público, caracterizada pelo silêncio” (AMARAL, p. 65), entre outros.

Essa ruptura, entretanto e evidentemente, não é fácil e demanda lutas árduas primeiramente por reconhecimento, ou seja, por credibilização da sua própria fala. Trata-se, portanto, de um

---

processo gradativo, mas constante, em que a brecha aberta pelo *hip-hop* possibilita inclusive se repensar as próprias instituições vigentes e as ciências que as amparam, como o Direito.

Assim, na esteira do papel exercido pelo Direito, imperioso seja retomada a discussão acerca da dicotomia *conhecimento-regulação*, hegemonicamente vigente, e o *conhecimento-emancipação*, o que se pretende emergir. Tal discussão é relevante tendo em vista que o Direito, notadamente o brasileiro, está em profunda simbiose com o *conhecimento-regulação*, não se prestando, portanto, aos fins emancipatórios pretendidos pelo movimento *hip-hop*, de modo que, da maneira como se encontra hoje, a contribuição da Ciência Jurídica para o movimento seria impotente, razão pela qual há que se “des-pensar” (SANTOS, 2007, p. 08) o próprio Direito.

Para tanto, propõe o teórico português a reinvenção do Direito, para além do seu modelo liberal vigente na concepção do conhecimento-regulação, numa forma de atuação contra-hegemônica.

Assim, entende Boaventura de Sousa Santos que um primeiro passo

consiste em ‘des-pensar’ o direito, de maneira a adequá-lo às reivindicações dos grupos sociais subalternos e dos seus movimentos [, propondo] um resgate de concepções práticas que foram marginalizadas pelas concepções liberais que se tornaram dominantes, também de concepções que se desenvolveram fora do ocidente e daquelas propostas por organizações e movimentos contra-hegemônicos (2007, p. 8).

Noutras palavras, propõe o autor a primazia do conhecimento-emancipação, bem como a emergência do “outro lado da linha” (2007, p. 3), deixando de se pensar o direito em sua dicotomia lícito/ilícito, legal/ilegal, hegemonizada pela ditadura da ordem, neste paradigma de conhecimento-regulação, num verdadeiro movimento contra-hegemônico e de *cosmopolitismo subalterno*<sup>27</sup>.

E essa necessidade – vale dizer, de um direito emancipatório – advém da existência de diversas formas de “*fascimo social*” (SANTOS, 2007, p. 9) existentes, e que alimentam a cultura hegemônica excludente.

---

<sup>27</sup> Trata-se de um “conjunto de projetos e lutas [...], onde os projetos emancipatórios tenham reivindicações e critérios de inclusão social que se projetem para além do capitalismo global” (SANTOS, 2007, p. 10).

---

O Direito, portanto, assume lugar de destaque no cosmopolitismo subalterno, num esforço *prospectivo*<sup>28</sup> e *prescritivo*<sup>29</sup>, sendo esta condição *sine qua non* para que o mesmo contribua com os processos de emancipação social, como o *hip-hop*.

Boaventura de Sousa Santos, então, esboça oito teses – sob as quais, aqui, não se pretende aprofundar, eis que fugiria ao propósito do presente estudo, sendo oportuno, assim, apenas mencionar algumas delas – segundo as quais o Direito cumpriria seu papel emancipador. Por exemplo: “o direito não se resume ao direito estatal” (2007, p. 11), numa clara tentativa de utilização de uma “ferramenta hegemônica para objetivos não-hegemônicos” (p. 11); ou “a importância do pluralismo jurídico no contexto da legalidade cosmopolita” (p. 11), objetivando a redução de desigualdades, notadamente nas relações de poder, entre outras.

Assim, a consolidação de um “des-pensar” o Direito, através da alteração substancial do seu papel – buscando-se, por exemplo, a valorização de experiências invisibilizadas e um pluralismo jurídico – permitiria a sua contribuição direta e efetiva com o movimento *hip-hop* – servindo como gatilho que dispara o potencial emancipatório presente no movimento – na medida em que lhe forneceria instrumentos para se atingir a emancipação social.

## 6 HIP-HOP NO ESPÍRITO SANTO

Sofrendo forte influência do eixo Rio/São Paulo, notadamente no aspecto propriamente cultural, o *hip-hop* chegou ao Espírito Santo no início da década de 1980, muito em função da televisão, sobretudo dos clipes de *Michael Jackson* e seus passos de danças característicos; daí ser possível afirmar, a exemplo do que aconteceu em São Paulo, que o movimento iniciou-se em terras capixabas também pelo *break*.

Todavia, a clareza do que se fazia e da arte que era produzida – especialmente em seu conteúdo social, político e cultural, de afirmação da negritude e de denúncia – só veio anos após, ocasião em que se uniram, em definitivo, os elementos que compõem o *hip-hop*.

Assim, embora nos dias atuais a união desses elementos seja clara e o movimento *hip-hop* esteja consolidado no Espírito Santo, desenvolvendo regularmente diversas atividades, tem-se que

---

<sup>28</sup> Concernente ao futuro.

<sup>29</sup> De caráter instrutivo.

o mesmo encontra-se espalhado por toda a periferia da Grande Vitória – subdividido em vários grupos que mantêm permanente diálogo –, não tendo, portanto, uma localização geográfica precisa.

São inúmeros os grupos presentes no território capixaba que desenvolvem a cultura *hip-hop*. Neste sentido, Elizabeth de Souza Amaral (2009, p. 77), pesquisadora do tema, tratou de mapear os que se encontram presentes na Grande Vitória, tendo identificado duas gerações de *hiphoppers*:

A primeira geração do *hip-hop* no Espírito Santo foi composta pelos grupos e *MCs*: Renegrado Jorge, MC L. Brau; Suspeitos na Mira, Zulu *MCs* (hoje Negritude Ativa); Radicais Livres, *Dj* LD Fli, GL Preto, Zumba; *MC* Jef, *DJ* Paraju; *MC* e *Free-styleiro* Leprechall, *DJ* Boris; pelos dançarinos: Alex FM, Shora, Alexandre, Paulo Break, Cyborg; pelos grafiteiros: Sagaz, *MC* Fredonne.

Já a segunda geração [...], é constituída dos grupos e *MCs*: *MC* Adikto, Aliados J, Garcia, Esquadrão, Observadores, Inversão Brasileira Júnior, Jucerlane, Scardia, Calibre, Mente Ativa, Consciência e Verdade, Saga-Clã, Família Gam, MDA (Mulheres de Atitude), Relato Periférico, Samuka 05, SOS do Gueto, 262, *MC* Dias, GDS Killy, Rosto Amedrontado, *MC* J. Zero, Piui du Rap, Lado Beco, Los Zombres, Sifcore, *DJ* Ciclope, *DJ* Jack, *DJ* LX, *DJ* Shimu; das *crew* de *break*: Hot Make, Geração Break, Revolução Break, Fúria Break, Vitória Break's, Big Field Break's, Vila Velha Força Break's, Ultimate B. Boys; dos grafiteiros: Fagundes, Edbrawn, Adr 163.

Há também, como uma das principais fontes divulgadoras do *hip-hop* no Estado capixaba há mais de 15 (quinze) anos, o programa de rádio *Universo Hip-Hop*, que funciona na rádio universitária da Universidade Federal do Espírito Santo.

Entretanto, bom que se diga, diferentemente do que ocorre, por exemplo, nos Estados Unidos, no qual a indústria do entretenimento vislumbrou no *hip-hop* um campo fértil para a *lucratividade*<sup>30</sup>, no Espírito Santo – e, em geral, no Brasil – o movimento vive quase que artesanalmente, vale dizer, não há apoio – principalmente estatal – no desenvolvimento de suas atividades, uma vez que simplesmente não há interesse que haja investimentos, pelas inúmeras razões apontadas ao longo deste estudo, ou seja, não é interessante para alguém que se vale da reprodução da lógica capitalista vigente – e todas as suas mazelas – investir em algo com potencial de abalar a estrutura do modelo que lhe é conveniente.

<sup>30</sup> O que é bastante discutível, uma vez que, assim sendo, poder-se-ia perquirir se o *hip-hop*, ao aderir à lógica do sistema capitalista, não perderia seu tom crítico e de denúncia, vale dizer, se o mesmo não deixaria de ser contra-hegemônico e passaria, tão-somente, a reproduzir o sistema vigente.

Dessa forma, permite-se afirmar que a realidade capixaba e a realidade brasileira do *hip-hop* são bem semelhantes, notadamente no que toca a falta de apoio externo, tanto financeiro, como de mecanismos de visibilização e reconhecimento. Há também inegável similitude entre as demandas do movimento, inclusive numa perspectiva global, vale dizer, a luta *hip-hop* é pela valorização do *ser negro*, notadamente da cultura e da arte negra que foi historicamente vilipendiada, estigmatizada e subalternizada, estendendo-se essa luta por todas as implicações que são dela decorrentes, sobretudo através das suas denúncias feitas por intermédio de sua própria arte, como, por exemplo, pela efetivação de direitos humanos; por reconhecimento, respeito e valorização; contra indiferença do poder público; entre outros.

Especificamente no Espírito Santo, quem tem empreendido essa luta com notório sucesso é o Instituto “TamoJunto”; uma associação, sem fins lucrativos, criada a partir da dissolução de um *projeto social*<sup>31</sup> desenvolvido pela Prefeitura Municipal de Vitória, que objetiva o desenvolvimento de intervenções urbanas – notadamente ligadas ao movimento *hip-hop* – para jovens da Grande Vitória, pautando-se na busca de inclusão e de empoderamento da juventude da periferia.

Dessa forma, após o encerramento do projeto social desenvolvido pelo ente público, os jovens que se encontravam imersos no programa, juntamente com os articuladores sociais responsáveis, resolveram dar prosseguimento ao mesmo, sem qualquer vinculação estatal, visando a permanência da conexão estabelecida.

Assim, desenvolvem projetos e intervenções, com diversos coletivos juvenis – em sua maioria em situação de vulnerabilidade –, nas áreas de *break*, grafite, MC e DJ, *rap*, *Freestyle*, bem como diversas outras formas de arte.

Para tanto, buscam parcerias na iniciativa privada, com o objetivo de financiamento dos projetos, sempre objetivando o empoderamento do jovem, de modo a que o mesmo torne-se protagonista de sua vida e multiplicador do próprio movimento *hip-hop*.

Segundo a análise de Fagundes, grafiteiro e um dos membros-fundadores do Instituto “TamoJunto”, a atuação do instituto foi “fundamental” em sua vida, o que fica claro quando diz:

“só sou o que sou hoje, por causa do “TamoJunto, da Regina<sup>32</sup> e de todo o pessoal; seria mais difícil estar aqui hoje se não fosse esse envolvimento, porque o pobre

<sup>31</sup> Projeto Rede Jovem.

<sup>32</sup> Também membro-fundadora do Instituto e idealizadora do projeto.

---

‘larga’ muito mais atrás, não é?! Mas dá pra chegar! Você vê as pessoas ‘vingando’, que não tinham nada” (Fagundes).

O mesmo Fagundes, todavia, examinando o movimento *hip-hop* como um todo, avalia que embora o engajamento no movimento seja uma ferramenta social importante para o jovem, falta o que ele chama de “*didática*”, ou seja, explica que o jovem quer hoje pular as etapas pelas quais, por exemplo, ele próprio passou e esse jovem invariavelmente também terá de passar.

Aponta, ainda o grafiteiro, para a importância do protesto, mas alerta para o forma como o mesmo ocorre, que nem sempre se desenvolve pelo melhor caminho ou através das melhores escolhas. Segundo ele “as pessoas estão cegas pelo protesto; protestam por protestar, sem saber o que querem” (FAGUNDES).

Finaliza seu depoimento, trazendo um pouco de sua experiência pessoal, aduzindo que o seu envolvimento com o movimento *hip-hop* se deu pela *plástica*<sup>33</sup> inerente ao mesmo – sobretudo da dança e no grafite – pela riqueza de sua cultura e pela identificação biográfica com as demandas. E diz que sua opção pelo grafite vem da paixão pelo desenho que, por sua vez, trouxe uma mudança sem igual na sua história, a possibilidade de “falar, calado” (FAGUNDES).

Denota-se, portanto, que o movimento *hip-hop* permanece bem atuante no Estado do Espírito Santo, o que abre perspectivas interessantes para o jovem da periferia capixaba que se enxerga como parte integrante desse *modus hip-hop*.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo foi iniciado, já na sua introdução, com a construção de objetivos – específicos e um geral, como fio-condutor – que serviram de força motriz e combustível ao fôlego teórico dispensado na pesquisa. Assim, oportuno sejam realizadas análises finais acerca das perguntas, sem pretender esgotar o tema, para que fique claro os caminhos que foram abertos a partir da investigação.

Neste sentido, como restou claro, o movimento *hip-hop* teve seu embrião em solo jamaicano – com *Kool Herc* –, desenvolvendo-se posteriormente nos Estados Unidos – com o próprio *Herc* e outros como *Afrika Bambaataa* e *Grandmaster Flash* – e, após, foi alastrando-se pelo mundo.

---

<sup>33</sup> No sentido de plasticidade.

Sempre com uma veia contestadora, o *hip-hop*, desde a sua gestação, pregou a valorização da cultura negra como forma de identidade, denunciando os abusos sofridos pela população da periferia, estigmatizada e subalternizada pela sua própria condição.

Desta feita, a união dos elementos que compõem a cultura *hip-hop – break; rap; grafite, MC e DJ* – possibilitam a transformação da denúncia em arte, dando voz ao movimento.

Nesta perspectiva, a identidade *hip-hop* é forjada, conforme sobredito, a partir dos elementos que o compõem e possibilitam a manifestação da sua arte, como forma de valorização do *ser negro*, notadamente da cultura e da arte negra – historicamente vilipendiada, estigmatizada e subalternizada –, de modo que incute subjetividades aos *hiphoppers*, permitindo a emergência de suas formas de saber e de conhecimento, a partir das suas próprias experiências, vale dizer, como protagonistas de suas próprias vidas.

Esse resgate e valorização do seu passado – pessoal e histórico –, bem como essa compreensão do seu presente na busca de um futuro diferente, contribuem sobremaneira no processo de resistência e de autorreconhecimento, de modo a desconstruir as amarras e retirar os grilhões históricos impostos sobre a sua cultura.

Assim, depreende-se propriamente a necessidade de utilização contra-hegemônica do próprio processo de exclusão, na medida em que se percebe – conscientemente – como não-pertencente ao “*modus*” vigente e faz questão, então, de não-pertencer – ou melhor, de pertencer pelo seu não-pertencimento –, por não compactuar com a reprodução de um sistema de pertencimento que sempre o excluiu.

Noutro caminhar, os processos de invisibilização do movimento ocorrem a partir da reprodução do modelo pautado sobre a perspectiva de uma cultura hegemônica que subjuga os demais paradigmas como não-existentes, ou ao menos não-credíveis, de modo, portanto, que a hegemonia desta cultura notoriamente excludente subalterniza-os enquanto indivíduos e marginaliza as suas formas de saber.

E isso ocorre na medida em que os dispositivos normalizadores sociais que são criados por essa cultura impõem aos que estão “do lado de lá” (SANTOS, 2007, p. 03) que as suas condutas são, por si só, desviantes. Cria-se a figura do interdito, do anormal.

Neste sentido, a transgressão – que conforme restou assentado, não se confunde com violência, na medida em que qualquer conduta do “anormal” já é, por si só, desviante – mostra-se como recurso ou modo de resistência natural à opressão, de modo que nega a norma que atribui o caráter violento e transgressor ao simples ato de viver do oprimido.

Noutro caminhar, e visando propor uma resposta ao terceiro objetivo específico desta pesquisa, denota-se que o diálogo do movimento *hip-hop* com o Direito perpassa pela necessidade de se atingir a primazia do *conhecimento-emancipação* em face do *conhecimento-regulação*. Em assim sendo, essa transformação social emancipatória – potencialmente possibilitada pelo movimento *hip-hop* – decorreria, também, da contribuição do Direito, que vislumbraria uma alteração substancial em seu papel; haveria, então, que se des-pensar o Direito conforme posto pela cultura hegemônica – dentro de uma dicotomização do ilícito/lícito; ilegal/legal –, buscando-se, por exemplo, a valorização de experiências invisibilizadas e um pluralismo jurídico, para que só desta forma contribua Direito na emergência do potencial emancipatório da cultura *hip-hop*.

Já no que atine à Grande Vitória, a pesquisa permitiu esclarecer que desde a sua chegada às terras capixabas, no início da década de 1980, o movimento encontra-se atuante, estando, nos dias atuais, definitivamente consolidado, embora os grupos estejam espalhados, vale dizer, sem uma localização geográfica precisa

De outro lado, interessante observar a existência de inúmeros grupos no Espírito Santo, de modo que hoje, já se fala em uma segunda geração de *hiphoppers*, responsáveis por levar a frente às pautas do movimento.

Neste sentido, aliás, depreende-se a importância do Instituto “TamoJunto” no resgate, na resistência e na perpetuação da cultura *hip-hop* pela Grande Vitória, notadamente no sentido de promover a inclusão e o empoderamento de jovens em situação de vulnerabilidade.

Finalmente, objetivando encerrar a análise deste estudo, cumpre-se tecer breves comentários acerca da proposta principal da pesquisa, vale dizer, verificar qual a contribuição do movimento *hip-hop* no processo de valorização da cultura da periferia.

Durante todo o desenvolvimento deste estudo restou claro que o *hip-hop* contribui, justamente, para a emergência da cultura produzida na periferia. E essa contribuição se dá de

diversas formas, como ficou claro no texto, por exemplo, através: da valorização da história negra, bem como de sua cultura e de seus conhecimentos e formas de saber; da credibilização do *modus* de agir e de viver do morador da periferia e da favela; da visibilização da sua arte como alternativa às mazelas sociais vivenciadas; da abertura de portas para emancipação social; da facilitação ou do encurtamento das distâncias para o reconhecimento – alteridade – dos que estão “do lado de cá” (SANTOS, 2007, p. 03) para a arte e a cultura produzida “do lado de lá” (2007, p. 03); da negação das injustiças travestidas de dispositivos normalizantes, como forma de minorar as consequências do que Boaventura de Sousa Santos chama de *assimilação e violência* – tema tratado no *subitem* “3” –, em que o grande problema é a perda da própria identidade por parte desses sujeitos.

No caso específico brasileiro, ainda, a contribuição do *hip-hop* também se dá no sentido de permitir uma verdadeira emancipação do jovem negro da periferia, na medida em que se livra das amarras de uma colonização que o subalternizou e negou a sua existência e a sua identidade.

E isso porque, encontra-se muito presente no contexto brasileiro o ranço do colonizador – *senhor de engenho* –, de modo as nossas instituições, notadamente as estatais, ainda pensando nessa perspectiva hegemônica, apenas reproduzem esse ranço.

Desse modo, portanto, uma cultura e, propriamente, toda uma sociedade periférica que é inegavelmente invisibilizada e em que suas experiências são tidas como não credíveis, encontram no movimento *hip-hop* um verdadeiro campo de possibilidades para um amanhã diferente, na medida em que confronta essa fragmentada e mutante sociedade atual.

## THE CONTRIBUTION OF *HIP-HOP* MOVEMENT IN THE PROCESS OF VALORIZATION OF CULTURE PRODUCED IN PERIPHERY

### ABSTRACT

The version of history is taken as official told from the perspective of the winner. There is a historical view often uncritical and justifying various atrocities committed throughout humanity, especially against the black population. This view often treated – and treats – to blind their experiences, characterizing them as non-existent or as not credible. Within this historical panorama that builds society and instills subjectivities, individuals are forged from racist, sexist, homophobic social precepts, etc. In this perspective, these invisible populations seek to emerge, especially in

their self-valorization as a form of counterculture and counterpower, in the counter-hegemonic use of their own knowledge. Through a theoretical analysis, this article intends to investigate the contribution of the hip-hop movement in the process of valorization of the culture produced in the periphery, verifying how the construction of the hip-hop identity and the processes of invisibilization and the possibilities that open in the life of the young black man, going through the history of the movement until his arrival in the Espírito Santo and his interrelation with the Law. It is proposed to contribute to the debate, investigating the potential of hip-hop, to conclude the movement as a real field of possibilities for a different tomorrow.

**Keywords:** *hip-hop* – social movement – black culture – invisibility – law

## 8 REFERÊNCIAS

AMARAL, Elizabeth de Souza. **Com licença Hip-Hop: mapeamento dos grupos de Hip-hop na grande Vitória, Espírito Santo.** 2009. 216 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.

DARBY, Derrick; SHELBY, Tommie. **Hip hop e a filosofia.** São Paulo: Madras, 2006.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo.** Petrópolis: Vozes, 2006.

INSTITUTO **TamoJunto.** Vitória, 11 jul. 2013. Disponível em: <http://www.institutotamojunto.org.br>. Acesso em: 11 jul. 2013.

LINCK, José Antônio Gerzson [et al.] (organizadores). **Criminologia cultural e rock.** Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011.

PINTO NETO, Moysés da F. **Violência e Maldição: um ensaio sobre ressentimento, justiça e vingança no contexto brasileiro.** Disponível em: <http://moysespintoneto.files.wordpress.com/2011/01/violencia-e-maldicao.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência.** 8. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

\_\_\_\_\_. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

\_\_\_\_\_. **Para além do pensamento do pensamento abissal**: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *In*: Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 78, Outubro, 2007.

\_\_\_\_\_. **Poderá o direito ser emancipatório**. Vitória: FDV; Florianópolis: Fundação Boiteux, 2007.

SOUSA, Rafael Lopes de. **O movimento hip hop**: a anti-cordialidade da “República dos manos” e a estética da violência. 2009. 243 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2009.

SOUSA JR., José Geraldo de [et al.] (organizadores). **Educando para direitos humanos**: pautas pedagógicas para a cidadania da universidade. Porto Alegre: Síntese, 2004.

SOUZA, Jesse. **A construção social da subcidadania**: para uma sociologia política da modernidade periférica. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

**Trabalho enviado em 05 de fevereiro de 2019**

**Aceito em 06 de fevereiro de 2020**