

A ESTÉTICA DO HIP-HOP: ARTE E RESISTÊNCIA

Reginaldo Gonçalves Gomes¹

Resumo: Este artigo tem por objetivo demonstrar o hip-hop como uma forma legítima de arte e discutir como ele se constituiu em um movimento poderoso e multifacetado em defesa de minorias que enfrentam rejeição e violência por parte de setores conservadores. Serão abordados aspectos históricos, estéticos, políticos e territoriais do movimento cultural hip-hop, considerando a relação entre arte e hip-hop. Ao longo do tempo, o hip-hop foi incorporado à cultura global, mas manteve sua força como expressão da cultura das minorias. Destaca-se a resistência de artistas e coletivos que permanecem fiéis às raízes do hip-hop, compreendendo-o como um movimento contínuo que não pode ser inteiramente suprimido. Como metodologia, utilizaremos a análise conceitual para examinar o conceito de arte em diferentes autores e verificar se o hip-hop, especialmente o rap, se enquadra nesse conceito, apoiando-nos nas teorias de Jacques Rancière, Arthur C. Danto e John Dewey para sustentar a essência artística do hip-hop, bem como em referenciais afro-diaspóricos e decoloniais, como Mudimbe (1988), Lafont (2019), Mignolo (2011), Palermo (2014), Kilomba (2019) e Oliveira (2024).

Palavras-chave: *hip-hop*; arte; defesa; minorias; cultura; referenciais afro-diaspóricos e decoloniais.

¹ Realizou estudos de Pós-doutorado em Ética na Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia/FAJE, em 2023/2024. Doutorado em Direito Processual pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (9/2019). Mestrado em Direito pela Universidade de Itaúna (2014). Doutorado em andamento em Filosofia/Ética, na Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia/FAJE, com previsão de término em 2028. Mestrado em Filosofia/Ética em andamento na Universidade Federal de Ouro Preto/UFOP, com previsão de término em 2026. Bacharel em Direito pela Faculdade de Direito de Sete Lagoas (1999), Licenciado em Letras pela Faculdade de Letras da UFMG (1992). Licenciatura em Filosofia pelo Centro Universitário Claretiano (2019). Bacharelado em Filosofia pela Faculdade de Filosofia - Fafich - UFMG (2022). Licenciatura em Letras- Português pelo Centro Universitário Claretiano (2024). Pós-graduado em Ciências Penais pela Fundação Ministério Público de Minas Gerais e Pós-graduado em Processo: Grandes Transformações pela Universidade de Santa Catarina em parceria com o curso LFG; Pós-graduação em Direito do Estado pela Universidade Anhanguera em parceria com o curso LFG. Membro de diversas comissões de processo administrativo disciplinar; Cargo efetivo de Analista Judiciário na Secretaria do Tribunal Regional Eleitoral de Minas Gerais. Exerce atualmente o cargo de Assessor Jurídico-Chefe no Gabinete de Desembargador Federal, Membro do Tribunal Regional Eleitoral. Professor de Direito. Tem experiência na área de Direito, atuando nos seguintes ramos: Direito Constitucional, Direito Eleitoral, Direito Administrativo Disciplinar, Direito Penal, Processual Penal. Tem livros escritos em Direito e artigos em Direito e Filosofia.

THE AESTHETICS OF HIP-HOP: ART AND RESISTANCE

Abstract: This article aims to demonstrate hip-hop as a legitimate form of art and to discuss how it has become a powerful and multifaceted movement in defence of minorities who face rejection and violence from conservative sectors. Historical, aesthetic, political, and territorial aspects of the hip-hop cultural movement will be examined, considering the relationship between art and hip-hop. Over time, hip-hop has been incorporated into global culture, yet it has retained its strength as an expression of minority cultures. The resistance of artists and collectives who remain faithful to the roots of hip-hop is highlighted, as they understand it as a continuous movement that cannot be entirely suppressed. Methodologically, we employ conceptual analysis to examine the concept of art in different authors and to determine whether hip-hop, particularly rap, fits within this concept. The study draws on the theories of Jacques Rancière, Arthur C. Danto, and John Dewey to support the artistic essence of hip-hop, as well as on Afro-diasporic and decolonial frameworks such as Mudimbe (1988), Lafont (2019), Mignolo (2011), Palermo (2014), Kilomba (2019), and Oliveira (2024).

Keywords: *hip-hop*; art; defence; minorities; culture; Afro-diasporic and decolonial frameworks.

Introdução

A exclusão de saberes negros origina-se da colonização, que realizou um apagamento e silenciamento da cultura africana. Pois, o discurso europeu sobre a África é que somente a Europa era norma de civilização, colocando os africanos à marginalidade cultural (Mudimbe, 1988, p. 25).²

É necessário reconhecer o lócus enunciativo eurocentrado de grande parte da teoria estética moderna, que historicamente excluiu matrizes negro-africanas das genealogias da arte. Por isso, além dos autores, Danto (1998, 2012), Dewey (1980) e Rancière (2000), incorporamos referenciais afro-diaspóricos e decoloniais: Mudimbe (1988), Lafont (2019), Mignolo (2011), Palermo (2014) e Kilomba (2019) e pesquisadores brasileiros como Oliveira (2024). A intenção é desafiar os padrões dominantes e validar o *hip-hop* como uma forma de expressão estética fundamentada em tradições negro-africanas.

No modernismo, Alexander Gottlieb Baumgarten (1750, 2020), que fundou a estética como ramo da filosofia, foi o responsável por criar a distinção entre estética empírica e estética especulativa. Baumgarten (1750, 2020) sugere uma estética como ciência do conhecimento sensível, ou seja, uma estética empírica fundamentada na experiência e nas sensações. Mais tarde, Kant (1993) reconfigura esse domínio na Crítica da faculdade de julgar, criando uma estética especulativa, focada nas condições a priori: uma investigação transcendental das condições de possibilidade do juízo do gosto, que não se apoia na experiência empírica, mas na própria estrutura da razão.

A estética negra não pode ser vista como uma expressão espontânea ou simplesmente instintiva. Pois a crítica à forma de representação que sustenta sua existência é, em última análise, mais profunda e abrangente, como mostram hooks

² “The African has become not only the Other who is everyone else except me, but rather the key which, in its abnormal differences, specifies the identity of the Same. G. B. Tiepolo's *Africa* (1750-1753), Delacroix's *Algerian Women* (1834), and a multitude of other paintings can be read for their implications: traces of something else whisper, slips of color reveal the meanings, and treads of a secret stair indicate the magnitude of a new order.” (MUNDIMBE, 1988, p. 25). Tradução: “O africano tornou-se não apenas o Outro que é todos os demais exceto eu, mas antes a chave que, em suas diferenças anormais, especifica a identidade do Mesmo. *Africa* de G. B. Tiepolo (1750–1753), *Mulheres Argelinas* de Delacroix (1834), e uma infinidade de outras pinturas podem ser lidas por suas implicações: vestígios de algo distinto sussurram, deslizos de cor revelam significados, e os degraus de uma escadaria secreta indicam a magnitude de uma nova ordem.”

(2015), Gilroy (2001), Moten (2003), Mbembe (2014) e West (1999). Sem o apoio dessa tradição afro-diaspórica, conceitos como ruptura ou sublime negro se transformam em noções vazias, incapazes de compreender a complexidade política e emocional que define a experiência estética negra.

Com efeito, pode-se afirmar que as artes negras podem ser erguidas a partir de critérios próprios para avaliar o belo, o sublime e o inovador. Isso se evidencia na ruptura promovida em diferentes formas de expressão artística, como na música, na dança, na pintura, que estabelecem um novo marco nas artes, fundamentado em novos conceitos. Esses conceitos não apenas desafiam padrões tradicionais, mas também valorizam experiências, narrativas e estéticas que refletem a vivência e a criatividade das comunidades negras.

As teorias clássicas da arte, por outro lado, posicionam a obra dentro de teias de relações que são, em maior ou menor grau, restritivas. A teoria da imitação estabelece a relação da obra com o artista, o espectador e a matéria (PLATÃO, 2001; ARISTÓTELES, 1993). A teoria expressionista foca na ligação entre o criador e sua criação (COLLINGWOOD, 1938; TOLSTÓI, 2013). A teoria institucional sugere uma rede mais intrincada, envolvendo vários agentes e contextos (DICKIE, 2008). Nesse sentido, Carroll (1999) apresenta uma definição histórica da arte, segundo a qual as práticas artísticas se desenvolvem culturalmente por meio de instituições sociais, assim como se dá nas áreas da ciência e da religião.

Este artigo concentra-se em abordar o movimento *hip-hop* a partir de uma perspectiva filosófica da arte. Ele faz isso por meio de uma revisão da literatura que contempla diferentes visões teóricas sobre a questão de saber se o *hip-hop* constitui uma forma de arte e qual é o seu papel nesse campo. Também será apresentada uma breve exposição sobre sua origem. Não se pretende realizar uma análise detalhada de sua influência em cada país, mas sim destacar sua contribuição histórica e estética para as comunidades negras, especialmente nos Estados Unidos e na América Latina.

Além dos referenciais estéticos e filosóficos que estruturam a análise do *hip-hop* como forma de arte, este artigo também antecipa, ainda que brevemente, o conceito de *dessublimação repressiva*, sublimação não repressiva e sublimação

repressiva formulado por Marcuse (2002, 2023)³ em sua crítica à cultura industrial, o que permitirá demonstrar que o *hip-hop* oscila entre a resistência e captura cultural.

O conhecimento histórico das lutas políticas e sociais que atravessam as comunidades negras é essencial para compreender o *hip-hop* como uma estratégia de enfrentamento às violências estruturais dirigidas aos afrodescendentes, tanto nos Estados Unidos quanto em outras partes do mundo.

O *hip-hop* é uma cultura que transcende a música, influenciando a sociedade por meio da expressão artística e do ativismo social. Surgido nos anos 1970, deu voz a comunidades marginalizadas, evidenciando questões de injustiça epistêmica, social e racial. Seus quatro elementos promovem a criatividade, resistência cultural e conscientização política. O *hip-hop* exerce um impacto profundo sobre a juventude, oferecendo uma plataforma para o protesto, afirmação de identidade e transformação social, além de influenciar a moda, a linguagem e a arte em escala global.

Logo, para se reconhecer o *hip-hop* como arte, é preciso articular: 1) um conceito aberto e historicamente situado, conforme Danto (1998; 2012), Dewey (1980), Rancière (2000). 2) uma crítica das barreiras epistemológicas que sustentam exclusões, tal como preconizam Carneiro (2005; 2023), Mudimbe (1988), Lafont (2019). E 3) uma proposta decolonial de critérios e públicos, segundo Mignolo (2011), Palermo (2014), Kilomba (2019) e Oliveira (2024).

É nesse entrecruzamento que se argumenta que o *hip-hop*, enquanto legitimação artística e estética de reexistência negra, é apto a reconfigurar o sensível. Ele pode tensionar instituições e expandir o campo do reconhecível, sem desconsiderar a ambivalência de sua circulação na indústria cultural.

A metodologia adotada será a análise conceitual, voltada à investigação dos conceitos de arte em diferentes autores, com o intuito de verificar se o *hip-hop*, especialmente o *rap*, pode ser incluído nesse campo. O estudo será conduzido por meio de análise crítica de obras secundárias que tratam do conceito de arte e do papel do movimento *hip-hop* na contemporaneidade.

³Esse termo “dessublimação repressiva” aparece no capítulo 3, do livro “O homem unidimensional”, sob o título “A conquista da consciência infeliz. Des-sublimação repressiva” (MARCUSE, 2002).

2. O conceito de arte na filosofia contemporânea⁴

O debate filosófico sobre o conceito de arte tem ganhado contornos cada vez mais complexos na contemporaneidade, sobretudo quando formas culturais oriundas das periferias urbanas, como o *hip-hop*, emergem como práticas estéticas legítimas. Este artigo busca examinar o *hip-hop* à luz da filosofia da arte, considerando suas múltiplas expressões como instâncias que desafiam os critérios tradicionais de reconhecimento artístico.

O *hip-hop* pode ser compreendido como uma forma de arte simultaneamente estética e política, que reconfigura a partilha do sensível (RANCIÈRE, 2000), ressignifica a experiência ordinária (DEWEY, 1980) e tensiona os limites institucionais do mundo da arte (DANTO, 1998).

O critério de universalidade da experiência estética, quando tomado sem crítica, pode mascarar hierarquias coloniais do sensível. Essa universalidade remete ao modelo kantiano do gosto, que, embora não fundado em conceitos, reclama uma validade universal (KANT, 1993). De acordo com pensadores decoloniais como Mignolo (2011) e Quijano (2005), essa universalização sempre esteve, historicamente, atrelada à colonialidade do poder, do saber e da sensibilidade, criando hierarquias estéticas que deixaram de fora as matrizes afro-diaspóricas e indígenas. Seguindo Walter Mignolo (2011) e Zulma Palermo (2014), adota-se a ideia de pluriversalidade estética: múltiplas tradições e matrizes culturais coexistem e disputam critérios, recusando a submissão a um único cânone artístico ocidental.

As teorias modernas do que se entende por arte, notadamente as de Danto (1998, 2012), Dewey (1980) e Rancière (2000), têm lugar sobre o pano de fundo histórico. Isso diferencia a estética empírica de Baumgarten (1750, 2020) da estética especulativa/transcendental de Kant (1993). Essa herança é crucial, pois a proposta kantiana do juízo estético, ao reclamar uma universalidade subjetiva, serviu como marco para as discussões que se seguiram, mesmo tendo sido questionada por críticas decoloniais que atacam seus pressupostos de universalidade.

⁴ Nota do autor: Salvo indicação em contrário, todas as traduções de trechos em língua estrangeira são de minha autoria.

2.1. Danto e a teoria do mundo da arte

Danto (1998), em *"After the end of art"*, discute no texto "O mundo da arte" como o conceito de arte evoluiu desde Platão até os nossos dias. A pergunta que se põe é: o que é uma obra de arte? A obra de arte é uma "ideia, conceito", algo que naturalmente toca a pessoa que a aprecia. Existem critérios estéticos (modelos de referência) para se definir o que é arte para aqueles que a produzem. Todavia, sob o ponto de vista de quem a aprecia, a experiência estética não necessita desses critérios.

É fato que a obra de arte é, em grande parte, definida institucionalmente por curadores, especialistas, museus, galerias etc. No ensaio "O mundo da arte", Danto (2012) aborda duas "tendências" na definição de obra de arte: a teoria imitativa e a teoria real. São dois modelos pelos quais a arte pode ser vista, mas não necessariamente um separado do outro. No primeiro modelo, o artista estava preocupado em "copiar"; já no segundo, não há essa preocupação, como ocorre, por exemplo, no pós-impressionismo com Van Gogh, Cézanne e Gauguin, no final do século XIX (DANTO, 2012, p. 307-310).

Há, então, uma ruptura com o modelo de imitação pura e simples. O "real" não consiste em criar a ilusão da realidade, mas em revelar o que está por trás das aparências, resultando na "concretude" da realidade.

A experiência com a arte pode se dar de duas formas: a pessoa que produz a obra de arte e aquela que a contempla. Naturalmente, sob a perspectiva de quem a produz, é sempre proveitoso conhecer os critérios estéticos universalmente aceitos em uma determinada cultura, até como forma de expandir sua visão artística. Por outro lado, para se ter uma experiência estética sob o ponto de vista de quem aprecia a arte, não é necessário o conhecimento de teoria ou da história da arte, embora, se as tiver, possa ter um outro tipo de experiência estética ao contemplar uma obra.

Danto (2012, p. 318-319) sustenta que a obra de arte não pode ser compreendida apenas por suas propriedades sensíveis, mas deve ser inserida em um "mundo da arte", isto é, em um sistema institucional e teórico que lhe confere inteligibilidade. Ao argumentar que uma Brillo Box de Andy Warhol é arte enquanto sua réplica no supermercado não o é, Danto (2012) revela que a arte depende de um discurso que a enquadre conceitualmente. Essa tese permite compreender como o *hip-*

hop, ao ser ignorado ou rejeitado pelas instituições artísticas, pode também ser excluído daquilo que se considera arte.

A experiência estética apresenta dimensões de reconhecimento amplas, porém historicamente situadas. O mais adequado é falar em pluriversalidade estética (MIGNOLO, 2011). Nessa perspectiva, aquilo que se chama universal frequentemente decorre de uma história de poder que hierarquizou matrizes culturais.

Apesar dos critérios estéticos, eles aceitam novas tendências, pois as ideias são dinâmicas. O ser humano tende a criar e produzir a partir da experiência estética e dos modelos, buscando sempre ir além do que já existe.

A questão de quem cria os critérios estéticos é muito complexa e, naturalmente, em uma sociedade, eles são estabelecidos de forma a criar um ambiente estético que será disponibilizado às pessoas. Daí decorre que os curadores, museus e críticos de arte seguem esses critérios para escolher este ou aquele pintor que entendem que, de fato, criou uma obra de arte. Naturalmente, na contemporaneidade, aqueles que produzem obras de arte e não têm reconhecimento por essas instituições se mobilizam de outra forma para levar sua arte ao povo.

O fato de um pintor, por exemplo, não expor em museus ou grandes galerias não quer dizer que o que ele produziu não seja uma obra de arte, mas apenas que não houve aderência aos critérios de uma curadoria. Outrossim, o fato de um cantor de funk não fazer sucesso na grande mídia não quer dizer que ele não está fazendo arte.

Danto (1998) discute profundamente as mudanças no mundo da arte e a transição para uma era de pluralismo e liberdade artística em seu livro *"After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History."*⁵ Ele argumenta que a arte contemporânea se caracteriza pela ausência de uma narrativa dominante, permitindo uma multiplicidade de possibilidades criativas. Danto (1998) observa que, na arte pós-histórica, não há restrições a priori sobre o que uma obra de arte visual pode parecer, o que significa que qualquer coisa visível é passível de ser considerada uma obra de arte visual. Além disso, Danto (1998) afirma que a ausência de uma narrativa mestre na arte contemporânea libera os artistas para explorarem diversas formas e mídias, sem estarem confinados a um único estilo ou abordagem histórica. Ele destaca que a arte

⁵ Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História. (DANTO, 1998).

contemporânea é marcada por um pluralismo profundo e uma tolerância total, em que nada é excluído. Desta maneira, Danto (1998, p. 7, 8–12) argumenta que vivemos em um momento em que os artistas são livres para ser qualquer coisa que desejem, rompendo com os preconceitos históricos e abraçando uma vasta gama de possibilidades expressivas.

Carneiro (2023) refuta essa ideia de universalidade, bem como o conceito de mundo da arte, proposto por Danto (1998), uma vez que esse mundo foi construído à custa da exclusão de epistemes negras. Segundo Carneiro (2023), o epistemicídio é um ato simbólico que resulta na eliminação de saberes e sentimentos que não se adequam à concepção ocidental do conhecimento. Ao se aplicar este conceito ao *hip-hop*, é possível entender por que as instituições, ou o mundo da arte, como Danto (1998) as denomina, refutam corpos e sensibilidade negros.

O conceito de epistemicídio, formulado por Carneiro (2005), ganha força quando situado na constelação crítica proposta por Santos (2009) e Meneses (2009), Mignolo (2011) e Mbembe (2018), que revelam o caráter estrutural da destruição de saberes na história colonial. Portanto, esse termo explica bem como o Ocidente rebaixou a raça negra a meros objetos. E, como exemplo, pode-se afirmar que as produções culturais africanas foram reinterpretadas e desvalorizadas pela epistemologia ocidental como forma de subjugar os negros (Mudimbe, 1988, p. 23-24).

O estigma racista oriundo da visão colonial revela de que maneira a modernidade europeia elaborou a África como um “outro” inferior, cujos conhecimentos e produções artísticas foram desvalorizados. De acordo com Mudimbe (1988), a modernidade europeia “inventou” a África como um outro absoluto, subordinando seus saberes. Essa invenção é refletida pela estética moderna, que classificou as expressões negras como folclore e nunca como arte.

Por fim, como acentuado por Carneiro (2023), por mais que tenham tentado, por meio do epistemicídio, ou seja, do negacionismo, da supressão ou do assassinato da razão, despojar as pessoas negras do status de sujeitos de saber e relegá-las à condição de inferioridade intelectual, não conseguiram realizar esse intento em todas as áreas, uma vez que a música, dança e pintura produzidas pelos negros permeiam todas as artes.

2.2. Dewey: a arte como experiência vivida

Dewey (1980, p. 3–19) critica as teorias da arte, uma vez que estas não consideram a experiência como elemento da arte. Ele argumenta que a teoria estética foi enormemente prejudicada em razão de os teóricos tratarem a obra de arte como objetos isolados da experiência humana. Em seu entendimento, as obras de arte têm de aglutinar a experiência das pessoas e não apenas como objetos físicos, pois a arte é uma continuação da vida cotidiana e não algo isolado da experiência do ser humano (DEWEY, 1980). Na visão de Dewey (1980, p. 22), sentido e experiência são imbricados,

Mas o sentido, como significado tão diretamente incorporado na experiência a ponto de ser seu próprio significado iluminado, é a única significação que expressa a função dos órgãos dos sentidos quando eles são levados à plena realização. Os sentidos são os órgãos pelos quais a criatura viva participa diretamente dos acontecimentos do mundo ao seu redor. Nessa participação, a variada maravilha e esplendor deste mundo se tornam reais para ele nas qualidades que ele experimenta.⁶

Dessa forma, Dewey (1980) propõe uma concepção estética centrada na experiência, defendendo que a arte emerge da continuidade entre vida e expressão criativa. A crítica de Dewey (1980) às teorias que isolam a obra de arte da experiência cotidiana é especialmente pertinente para o *hip-hop*, cuja força reside na imbricação entre linguagem, corpo e cotidiano. O que demonstra que as práticas do *hip-hop* podem ser vistas como modos de organizar e intensificar experiências comuns, conferindo-lhes expressão estética.

2.3. Rancière: a partilha do sensível

Rancière (2000), no livro “A Partilha do Sensível”, aponta para uma nova perspectiva da relação entre estética e política. Rancière (2000) descreve como os

⁶ No original: “(...) But sense, as meaning so directly embodied in experience as to be its own illuminated meaning, is the only signification that expresses the function of sense organs when they are carried to full realization. The senses are the organs through which the live creature participates directly in the ongoing events of the world about him. In this participation, the varied wonder and splendor of this world are made actual for him in the qualities he experiences.” (DEWEY, 1980, p. 22).

espaços, tempos, atividades e capacidades são distribuídos em uma sociedade, definindo o que pode ser visto, dito e pensado. Essa distribuição forma a base da experiência comum e determina quem pode participar da vida comunitária e de que maneira.

Para Rancière (2000), a política não é apenas uma questão de governança ou disputa de poder, mas uma reconfiguração contínua dessa distribuição do sensível. Ele afirma: “Eu chamo de partilha do sensível esse sistema de evidências sensíveis que permite ver, ao mesmo tempo, a existência de um comum e as divisões que nele definem os lugares e as partes respectivas” (RANCIÈRE, 2000, p. 12).⁷

A política, portanto, envolve a redistribuição dessas evidências sensíveis, criando formas de visibilidade e novas maneiras de pensar e agir.

Outrossim, as práticas estéticas desempenham um papel crucial nesse processo, pois têm o poder de desafiar e alterar as hierarquias estabelecidas. A arte não é apenas representativa; ela é um meio ativo de redistribuir o sensível. Rancière diz: “(...) As práticas artísticas são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e em suas relações com as maneiras de ser e as formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2000, p. 14).⁸

Por meio da arte, experiências e vozes marginalizadas podem ser trazidas à lume, reconfigurando a percepção coletiva. A “partilha do sensível” é um conceito que vai além da representação artística, englobando as práticas cotidianas e as formas de vida. As práticas artísticas podem revelar e transformar a estrutura subjacente da sociedade (RANCIÈRE, 2000). Ele argumenta: “A política trata do que se vê e do que se pode dizer sobre isso, de quem tem a competência para ver e a qualidade para dizer, das propriedades dos espaços e das possibilidades do tempo” (RANCIÈRE, 2000, p. 14).⁹

⁷ No original: “J’appelle partage du sensible ce système d’évidences sensibles qui donne à voir en même temps l’existence d’un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives.” (RANCIÈRE, 2000, p. 12).

⁸ No original: “(...) Les pratiques artistiques sont des «manières de faire » qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d’être et des formes de visibilité.” (RANCIÈRE, 2000, p. 14).

⁹ No original: “(...) La politique porte sur ce qu’on voit et ce qu’on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps.” (RANCIÈRE, 2000, p. 14).

Consequentemente, a arte contribui para a formação de uma “comunidade dos iguais”, em que as hierarquias tradicionais são desafiadas e novas formas de igualdade e solidariedade emergem (RANCIÈRE, 2000).

Destarte, Rancière (2000) enfatiza que a estética é intrinsecamente política, pois a maneira como o sensível é distribuído e percebido afeta diretamente a organização da vida social e a capacidade das pessoas de participar do espaço comum. Por meio da reconfiguração do sensível, a arte e outras práticas estéticas têm o poder de criar formas de comunidade e emancipação.

Sob essa ótica, Rancière (2000) propõe que a estética é um regime de visibilidade que organiza o que pode ser visto, dito e pensado em uma determinada época. O *hip-hop*, sob essa perspectiva, reconfigura a “partilha do sensível”, ao tornar visíveis corpos, vozes e experiências tradicionalmente excluídos do campo estético e político. As práticas artísticas do *hip-hop* são formas de dissenso que perturbam a ordem do visível, redistribuindo os lugares de fala e de escuta na esfera pública.

Mignolo (2011) e Quijano (2005) demonstram como a história da arte europeia se estabeleceu como um modelo universal através de mecanismos coloniais que classificavam e eliminavam outras formas de sensibilidade que não eram europeias. Assim, a estética do *hip-hop* surge como uma prática que desafia esses paradigmas e transforma o campo do que é percebido, vindo das margens.

Em chave afro-diaspórica, a “partilha do sensível” pode ser lida como disputa por visibilidade de corpos e vozes negras historicamente expropriadas do estatuto estético. O *hip-hop* reordena quem pode ver, dizer e ser ouvido, fundando uma comunidade estética que desestabiliza as fronteiras do “mundo da arte” (RANCIÈRE, 2000; CARNEIRO, 2005).

Por sua vez, segundo Lafont (2019), a história da arte europeia foi criada a partir de um sistema de visibilidade de raça, no qual o olhar artístico se organizava em função de hierarquias coloniais e epistemológicas. O corpo negro, nesse sentido, era frequentemente representado como um objeto, simbolizando a alteridade, o exotismo ou a subalternidade, e raramente como um sujeito que poderia produzir significado. O modo como a sociedade ocidental percebe o corpo negro e lhe dá valor foi influenciado pelo conceito de pessoa racializada construído pelo Ocidente, moldando, inclusive, o cânone artístico. (LAFONT, 2019).

Todavia, o *hip-hop* surge no cenário mundial como estética de resistência, invertendo essa distribuição do sensível. Ou seja, o corpo negro torna-se agente do visível, deixando de ser apenas objeto de fruição para assumir os papéis de curador, performer e produtor de narrativas visuais. O *hip-hop*, portanto, remove da ótica colonial a visão e transforma o âmbito artístico em um espaço de expressão e presença, mudando o foco da representação para o domínio da autorrepresentação e da autonomia estética.

Kilomba (2019) argumenta que a voz e o corpo negro re integram o direito à cena, ou seja, ao espaço de visibilidade e de expressão, e que ser escutado é um processo de descolonização, pois rompe com o silenciamento histórico que recai sobre os negros. No rap, essa ideia ganha forma, uma vez que a voz negra deixa de ser um objeto e passa a narrar sua própria história, reivindicando seu papel de protagonista.

Um exemplo é a criação de ambientes em que a arte negra é reconhecida e valorizada por meio de competições de *MC* e *slam*. É nesses espaços que os negros resistem ao silenciamento, transformando o que é visto como comum no debate público em narrativas antes marginalizadas. Com isso, eles materializam o dissenso estético-político de Rancière (2000), redistribuindo as posições de fala e aumentando as possibilidades de reconhecimento e mudança social.

2.4. Teorias abertas: Weitz, Dickie e Carroll

Weitz (1956) argumenta que o conceito de arte deve ser aberto, pois a arte é uma prática essencialmente dinâmica e culturalmente situada. Weitz (1956) afirma que não há como definir arte e que o conceito de arte deve ser aberto e não fechado e, segundo ele, “a própria realidade reclama por um conceito aberto de arte.” Weitz (1956, p. 30) adota a teoria dos jogos de Wittgenstein para explicar como deve ser entendida a arte:

Um conceito é aberto se suas condições de aplicação forem emendáveis e corrigíveis; isto é, se uma situação ou caso puder ser imaginado ou assegurado que exigiria algum tipo de decisão de nossa parte para estender o uso do conceito para cobrir isso, ou para fechar o conceito e inventar um novo para lidar com o novo caso e sua nova propriedade. Se condições necessárias e suficientes para a aplicação de um conceito puderem ser

estabelecidas, o conceito é fechado. Mas isso só pode acontecer em lógica ou matemática, em que os conceitos são construídos e completamente definidos. Isso não pode ocorrer com conceitos empírica e descritivamente normativos, a menos que os fechemos arbitrariamente, estipulando os alcances de seus usos.¹⁰

O autor entende que se deve aproveitar o que as teorias sobre estética podem oferecer, no entanto, sem que se feche em um modelo referencial fechado. Para ele, as teorias (Formalista, Emocionalista, Institucionalista, Organicista e Voluntarista) podem oferecer um norte, mas nunca fornecer um conceito que abranja a essência da arte. As teorias serviriam para nos oferecer “recomendações sérias” para que reconheçamos os “critérios de excelência na arte” (WEITZ, 1956, p. 27-35).

Consequentemente, de acordo com Weitz (1956), não se pode capturar a essência do que é arte em um conceito fechado, já que as pessoas mudam ao longo do tempo e a cultura muda. Embora não fique claro no texto, é possível extrair dele que Weitz (1956) não dispensa as teorias. Ele afirma que elas servem, sim, como critérios de aferição do que é arte. Ou seja, todas as teorias funcionariam como um modelo referencial aberto para definir os critérios de excelência da arte. Portanto, há, sim, um conceito mínimo do que é arte que é extraído de todas as teorias.

Weitz (1956, p. 28) afirma que: “a principal tarefa da estética não é buscar uma teoria, mas elucidar o conceito de arte. Especificamente, trata-se de descrever as condições sob as quais empregamos o conceito corretamente.”¹¹ Portanto, entendo que essas “recomendações sérias e argumentadas” que as teorias provêm são um norte para definir os critérios de excelência da arte. Naturalmente, esses critérios mudam de tempos em tempos com a evolução da sociedade, do modo de pensar de um povo e da cultura. Os artistas (na pintura, na música) captam isso muito bem e transformam essas nuances culturais em arte.

¹⁰ No original: “A concept is open if its conditions of application are emendable and corrigible; i.e., if a situation or case can be imagined or secured which would call for some sort of decision on our part to extend the use of the concept to cover this, or to close the concept and invent a new one to deal with the new case and its new property. If necessary and sufficient conditions for the application of a concept can be stated, the concept is a closed one. But this can happen only in logic or mathematics where concepts are constructed and completely defined. It cannot occur with empirically-descriptive and normative concepts unless we arbitrarily close them by stipulating the ranges of their uses.” (WEITZ, 1956, p. 30).”

¹¹ No original: “The primary task of aesthetics is not to seek a theory but to elucidate the concept of art. Specifically, it is to describe the conditions under which we employ the concept correctly.” (Weitz, 1956, p. 28).

A arte se faz a partir da realidade de um povo, e essa captura pelo artista não pode ficar associada a conceitos fechados, de forma a moldar o agir do pensamento e da criação artística. Nesse ponto, Weitz (1956) estaria certo em rejeitar um conceito fechado, advogando uma abertura no entendimento da arte.

Naturalmente, deve existir um mínimo de critérios conceituais para dizer o que é arte, de forma a guiar o criador e o espectador. Pois, sem um conceito mínimo, tudo pode ser considerado obra de arte. Aí não existe mais a arte, pois, se tudo é arte, não há arte. É como dizer que tudo é verdade; se tudo é verdade, não existe falsidade. Se tudo é correto, não existe o errado. Mas a verdade na ciência, em uma sociedade, parte de premissas fáticas (ou não) indutivas comprovadas (ou mesmo dedutivas não refutadas, falseadas). Se não temos um modelo de como fazer ciência, torna-se difícil estabelecer o que é verdade em uma sociedade, o que levaria ao caos, ou mesmo ao ostracismo de uma sociedade.

Diante disso, podemos pensar a arte, pois, se não houver parâmetros para estabelecer critérios mínimos do que é arte, estamos fadados a entender que tudo é arte e nada é arte. Em decorrência disso, é necessária a existência de grupos de pessoas que estudam e pesquisam a essência da arte para dar um norte sobre quais critérios podem ser considerados. Isso é necessário para fornecer um modelo referencial mínimo para nortear a sua produção, sem, no entanto, engessar a criação do artista.

Os critérios de excelência utilizados para interpretar arte podem ter alguma contribuição até certo ponto, já que, se nos ativéssemos a esses critérios, dificilmente teríamos tido a evolução na arte, como do impressionismo para o pós-impressionismo. Formas de arte como o dadaísmo não seriam consideradas como arte. Afinal, é difícil estabelecer com precisão o que se entende por profundidade emocional, verdades profundas, beleza natural ou vivacidade no tratamento artístico, pois são ideias que requerem outros conceitos, findando em petição de princípio.

Dessa maneira, deve-se discordar que as teorias devam se ater a definir esses critérios de avaliação, pois, ao defini-los, está-se, na verdade, definindo um conceito fechado, ao qual o próprio Weitz (1956) é contra.

Dickie (2008), por sua vez, desenvolve a teoria institucional da arte, segundo a qual algo é considerado como tal se for reconhecido como tal por uma instituição do mundo da arte. Essa teoria tem origem na teoria de Danto (2012) em “O mundo da arte.”

A teoria de Dickie (2008) trabalha com cinco definições de arte: 1) artista; 2) obra de arte; 3) público; 4) mundo da arte; 5) sistema do mundo da arte. A definição de arte para Dickie é a seguinte: a) um artefato; b) sobre o qual a pessoa ou pessoas agem em favor de certa instituição social (o mundo da arte), que confere o status de candidato para sua apreciação (DICKIE, 2008).

A instituição de arte vai além de um espaço físico, como museus e galerias, sendo também resultado das interpretações feitas pelo público, das análises de historiadores e críticos, além das discussões contemporâneas sobre o discurso artístico. Com isso, Dickie (2008) desconecta das amarras tradicionais a beleza e a arte grega. A arte pode ser qualquer coisa, uma pessoa artista pode ser qualquer uma, o público pode ser qualquer pessoa, e a arte pode estar em qualquer lugar. Somente é preciso que a instituição reconheça a presença do artefato como arte.

Carroll (1999) propõe uma abordagem histórico-narrativa, enfatizando que a arte deve ser inserida em tradições e linhagens de produção simbólica. Carroll (1999, p. 253) entende que a criação artística é uma atividade racional que está ligada à história e ele assume que

(...) Para estabelecer o status de x como uma obra de arte, o proponente de x deve preencher essa lacuna. E a maneira padrão de preencher a lacuna é produzir um certo tipo de narrativa histórica, uma que forneça a sequência de atividades de pensamento e criação necessárias para, por assim dizer, preencher a distância entre um Rembrandt e um ready-made.¹²

Prosseguindo, Carroll (1999, p. 264) não sustenta que esse método é o único para identificar o que é arte, pois

Isso não significa que o método de narração histórica seja obviamente a única escolha para resolver o problema de identificar a arte. É uma visão entre muitas que examinamos ao longo deste livro. Suas forças e fraquezas devem ser avaliadas em comparação com as vantagens e desvantagens de uma ampla variedade de abordagens rivais. Cabe ao leitor ponderar essas alternativas de forma crítica ou descobrir sua própria solução para o problema com uma plena compreensão da complexidade das questões.¹³

¹² No original: "(...) In order to establish the status of x as na artwork, the proponent of x must fill in that gap. And the standard way of filling in the gap is to produce a certain type of historical narrative, one that suplies the sequence of activities of thinking and making required to, in a manner of speaking, fill in the distance between a Rembrandt and a ready-made." (CARROLL, 1999, p. 253).

¹³ No original: "This is not to say that the method of historical narration is obviously the only choice for solving the problem of identifying art. It is one view among the many that we have examined in the course of this book. Its strengths and weaknesses must be assessed against the advantages and disadvantages of a wide variety of rival approaches. It is up to the reader to ponder these alternatives critically, or to

Mautone (2015, p. 3) explica como Carroll, a partir dessas narrativas, reconhece um trabalho artístico e que Carroll desenvolve o método das narrativas identificadoras como um procedimento filosófico para identificar arte sem definições rígidas. Ao contrário da proposta de Weitz (1956), que agrupa itens por aspectos morfológicos e estereótipos, Carroll utiliza narrativas conceituais que estabelecem uma linhagem artística para o objeto, mostrando-o como herdeiro de uma tradição, mesmo que essa tenha mudado ao longo do tempo.

Em razão disso, Carroll (1999) afirma que identificar obras de arte deve ser entendido mais como uma questão de narração do que de definição. Ele observa que a classificação de objetos geralmente não é feita por meio de uma definição. Por exemplo, os biólogos determinam os membros das espécies em termos de descendência. A maneira de identificar se um artefato é ou não uma obra de arte pode ser mais bem realizada, da mesma forma que os biólogos determinam as espécies, em termos de uma narrativa histórica precisa que demonstre a descendência do artefato.

Carroll (1999, p. 252) ¹⁴ explica que, quando a Brillo Box de Warhol surgiu, muitos questionaram seu status como arte por ela ser idêntica às caixas comuns de supermercado, mas sua relevância está no contexto histórico-artístico em que foi criada, dialogando com a tradição de artistas que refletiam sobre a própria natureza da arte.

discover her own solution to the problem with a full appreciation of the complexity of the issues.” (CARROLL, 1999, p. 264).

¹⁴ No original: “For example, when Andy Warhol’s Brillo Box appeared in 1963, questions about its status as art were raised. After all, it looked just like the cartons of Brillo in the grocery storeroom. Those weren’t artworks. Why regard Warhol’s, which looked just like them, as artworks? Wasn’t the whole thing just a prank, or, worse, a scam? In order to meet this objection, the defender of Brillo Box begins by pointing out something about the art-historical context in which the work appeared. For much of the twentieth century, a great deal of art had been dedicated to addressing the question of the nature of art. Much modern painting has been overtly flat precisely for the purpose of asserting the idea that, in reality, paintings are flat, two-dimensional things, not the illusions of three-dimensional objects they were often said to be. Painters in this tradition, which would include Braque, Picasso, Pollock, Klein, and so on, were thought to be involved in a philosophical venture, the project of defining the nature of their art form. This was a reflexive enterprise, a matter of artworks reflecting on their own nature as artworks. In this historical context, Warhol’s Brillo Box can be seen as a contribution to an ongoing dialogue or conversation in the art world. That is, Warhol’s Brillo Box poses the question “What is art?” in a particularly penetrating way, asking of itself what makes this object an artwork when its indiscernible counterparts, everyday Brillo Boxes, are not artworks? Warhol’s Brillo Box thus addressed an antecedently acknowledged, ongoing art world concern in a creative way by focusing the reflexive art world question “What is art?” in a canny and strikingly perspicuous manner, reframing and redirecting it as the question: “What makes artworks different from real things?” (CARROLL, 1999, p. 252).

Logo, a obra de Warhol contribui para o debate ao questionar de forma inovadora o que realmente diferencia uma obra de arte de um objeto comum.

O que permite a ele afirmar que uma narrativa histórica pode tentar estabelecer se as obras candidatas têm ou não o status de arte. Deve-se descrever como o artefato em questão descende ou se relaciona com um objeto de arte anterior ou situação sobre a qual há um consenso sobre seu status como arte.

Em consequência, a arte é uma ideia ou conceito que toca naturalmente quem a aprecia. Existem critérios estéticos que orientam a produção artística, mas a experiência estética do apreciador não necessita desses critérios. A arte é uma manifestação cultural complexa e dinâmica, definida tanto por teorias e instituições quanto pela experiência individual de quem a aprecia.

A abertura para novas formas e a evolução contínua dos critérios estéticos são essenciais para a vitalidade e a diversidade da arte. Uma definição satisfatória de arte deve ser uma síntese das várias teorias sobre o assunto, pois somente uma delas não é suficiente para dizer o que é arte. Dessa maneira, a arte pode ser entendida como uma ideia ou conceito que toca naturalmente quem a aprecia, ainda que sua consagração seja frequentemente mediada por instituições como curadores, museus e galerias.

Por fim, ressalta-se que a tese de que a arte depende de validação institucional não é um senso comum estético, mas o resultado da formulação rigorosa de Dickie (2008) e da interpretação ampliada de Danto (2012). Esquecer essa origem é ignorar que, para esses autores, a arte não existe apenas como objeto ou prática, mas como inserção em um mundo de discursos, agentes e estruturas que lhe conferem inteligibilidade.

3. *Hip-hop* como prática estética

O *hip-hop*, que nasceu como um movimento underground, forma de protesto à opressão da sociedade, é um movimento cultural abrangente, composto por quatro elementos principais: *DJing*, *MCing*, *breaking* e *graffiti*. De acordo com Imbrizi *et al.* (2019, p. 167), foi Afrika Bambaataa, nascido em Nova Iorque em 1957, que organizou muitos eventos culturais no Bronx com o objetivo de unir os quatro elementos dessa

cultura: o *DJing*, o *MCing* (*rapper*), o *breaking* e o *graffiti*. O *DJing* é responsável pela batida característica do *rap*, utilizando vários instrumentos para equilibrar a força, o volume dos graves e o tom da melodia. O *MC* (*rapper*) conduz as palavras em longas narrativas que acompanham o ritmo. O movimento dos jovens no *breaking* incorpora o corpo e a linguagem. O *graffiti* é a arte visual das ruas, envolvendo intervenções no espaço público com cores e ideias nos muros da cidade. Esses elementos formam uma maneira de pensar e propor arte como estratégia de enfrentamento às violências estrutural, subjetiva e simbólica contra os afrodescendentes.

O *hip-hop* pode ser comparado a formas contemporâneas de arte. Pois a rima no *hip-hop* assemelha-se à poesia, utilizando técnicas de rima, métrica e metáforas para expressar emoções e contar histórias. O *MCing* (*rapping*), prática de criar e executar letras rimadas e ritmadas sobre uma batida musical, tem o objetivo de contar histórias, expressar sentimentos e transmitir mensagens sociais e culturais. A evolução do *MCing* para o *rap* era natural, pois, enquanto os *DJs* forneciam a base rítmica musical, os *MCs* acrescentavam camadas vocais rimadas e ritmadas. Mark Katz (2012, p. 75), ao tratar da evolução do *MCing* para o *rap*, que deslocou o foco dos *DJs* para os *MCs*, aduz que:

Dado todo o canto rimado que os pioneiros do hip-hop ouviram, não é surpreendente que o rap surgisse. Mas é surpreendente como o MC rapidamente se tornou dominante. Por que isso aconteceu? Como o DJ foi parar tão nas sombras que, na mente do público, o rap passou a ser sinônimo de hip-hop? Ironicamente, foi o DJ que criou a necessidade do MC.¹⁵

O *DJing* representa uma forma moderna de composição musical, em que instrumentos eletrônicos são utilizados para criar sonoridades e texturas, similar ao trabalho de um compositor tradicional. E, de acordo com Chang (2006, p. x): “O *DJing* trouxe o barulho para o interesse dos pós-modernistas na ruptura, repetição e bricolagem, e o *MCing* parecia perfeitamente adaptado à obsessão dos pós-estruturalistas com a textualidade.”¹⁶

¹⁵ No original: “Given all the singsong rhyming that the hip-hop pioneers heard, it’s hardly surprising that rap would arise. But it’s surprising just how quickly the MC came to dominate. Why did this happen? How is it that the DJ moved so far into the shadows that, in the public mind, rap came to be synonymous with hip-hop? Ironically, it was the DJ who created the need for the MC.” (KATZ, 2012, p. 75).

¹⁶ No original: “*DJing* brought the noise for the postmodernists’ interest in rupture, repetition, and bricolage, and *MCing* seemed perfectly tailored for the poststructuralists’ obsession with textuality.” (CHANG, 2006, p. x).

O breakdancing ativa uma memória corporal coletiva, uma virtuosidade e uma improvisação em meio a dispositivos como o cypher, regidos por critérios de avaliação interna, flow, musicalidade, originalidade, power moves e footwork, que não precisam ser validados por comparação com o balé ou com a dança contemporânea. A medida não é a semelhança com o cânone artístico ocidental, mas a consistência estética que caracteriza a cultura *hip-hop*. Chang (2006, p. 138-140) afirma que:

Trabalhei com cinco desses dançarinos: dois eram breakdancers e três eram dançarinos modernos que fundiam capoeira com dança húngara, breakdancing e técnicas modernas. Eles dançavam dentro da mandala, mas, cerca de cinco minutos após o início da performance, começaram a fazer freestyle e batalhar”.¹⁷

Por fim, o *graffiti*, uma forma de arte visual, pode ser comparado à pintura tradicional. Ele possui suas próprias técnicas, estilos e impacto visual, permitindo que os artistas expressem suas visões e sentimentos de maneira singular e com eloquência. Chang (2006, p. 200) explica que:

Essa tensão não é específica do hip-hop, mas sua manifestação é interessante em um sentido moderno. Quero dizer, como Tim’m já sugeriu, muitos dos discos, a arte do graffiti, as roupas, a linguagem – tudo isso – foram influenciados ou surgiram das sobreposições de punk/new wave/garage/disco no final dos anos 1970 em Nova York. Todas essas cenas tinham seus elementos queer, assim como personalidades fundamentais abertamente queer e especificamente masculinas, como Basquiat e Man Parrish.¹⁸

Cada uma dessas manifestações do *hip-hop* demonstra como essa cultura está ligada às formas clássicas de arte, enriquecendo-as e evidenciando sua profundidade e complexidade no mundo artístico.

¹⁷ No original: “I worked with five of these dancers: two were breakdancers, and three were modern dancers that fused Capoeira with Hungarian dance, *breakdancing*, and modern techniques. And they danced within the mandala, but around five minutes into the performance they start to freestyle and battle.” (CHANG, 2006, p. 138-140).

¹⁸ No original: “This tension isn’t specific to hip-hop, but its manifestation is interesting in a modern sense. I mean, as Tim’m has already suggested, many of the records, the graffiti art, the clothing, the language—all of it—were either influenced by or came out of the late 1970s overlaps of punk/new wave/garage/disco in New York City. All of those scenes had their Queer elements, as well as openly Queer and specifically male foundational personalities, like Basquiat and Man Parrish.” (CHANG, 2006, p. 200).

Os padrões hegemônicos de beleza e forma são gerados pela estrutura colonial de poder, que estabelece as normas para determinar o que é considerado belo e aceitável nas artes. Nesse contexto, o *hip-hop* emerge como uma prática estética originária das periferias que desafia esses padrões estabelecidos, resgatando narrativas, experiências e linguagens características das periferias e fomentando processos de resistência e afirmação da identidade por meio da arte, criando perspectivas e significados, fundamentados em realidades locais e coletivas (MIGNOLO, 2011; PALERMO, 2014).

Mignolo (2011) afirma que o *hip-hop* pratica o que ele denomina “desobediência epistêmica”: em vez de simplesmente seguir as normas existentes, o *hip-hop* cria formas de valor, sugere diferentes padrões de beleza e desenvolve gramáticas sensíveis alternativas. Assim, o *hip-hop* se estabelece como um espaço de resistência e inovação, capaz de desafiar a lógica dominante e afirmar identidades e expressões que foram marginalizadas.

Por conseguinte, a trajetória do *hip-hop*, desde sua formação comunitária no Bronx até suas expansões em âmbito global, não deve ser considerada meramente como um movimento cultural espontâneo, pois não se pode desconsiderar esse percurso, uma vez que isso implicaria em desfazer a materialidade social do *hip-hop*, reduzindo-o a uma estética efêmera e dissociada das lutas que o originaram, segundo Chang (2006), Rose (2008), Forman (2004), Neal (2004) e Ogbar (2007).

3.1. A estética periférica como reconfiguração da sensibilidade

Zwerner (2019, p. 7–8) afirma que, embora muitas vezes considerado sinônimo de *rap*, o *hip-hop* é uma cultura diversificada composta por seus quatro elementos. A cultura do *hip-hop* surgiu nos anos 1970 no Bronx, Nova York, e começou como uma forma de expressão para jovens urbanos marginalizados. O *hip-hop* foi um meio muito importante e poderoso de protesto e uma forma de conscientização sobre o tratamento

dado às minorias. O movimento *hip-hop* inicia com DJ “Kool Herc” (Clive Campbell),¹⁹ que inventou os “*breaks*” de percussão. Ele percebeu que as pessoas nas festas esperavam pelos intervalos de bateria para dançar, então usou dois toca-discos para estender esses intervalos. Em 1973, ele estreou essa técnica, chamada *breakbeat*, na festa de volta às aulas de sua irmã. O sucesso dessa inovação marcou o início do movimento *hip-hop*, sendo esse evento considerado o nascimento do *hip-hop*. Nesse sentido, Busson dos Santos (2005, p. 1-2) afirma que:

A cultura hip-hop é formada pelos seguintes elementos: O rap, o graffiti e o break. O rap nasceu da tecnologia comercial da mídia: discos, amplificadores e aparelhos de mixagem. Esse caráter tecnológico permitiu que seus artistas criassem uma música que não poderiam produzir de outra forma, seja porque não tinham formação musical, seja porque não poderiam arcar com os custos dos instrumentos necessários à produção da música rap.

O movimento hip-hop começou como músicas exclusivas para dançar, no final dos anos 60, nos guetos de Nova York, primeiro no bairro do Bronx, depois no Harlem e no Brooklyn. Poucos satisfeitos com o som monótono do estilo Disco e Pop Comercial, os DJs independentes do Bronx reaplicaram a técnica de montagem (mixagem) para concentrar e aumentar as melhores partes das músicas, aproveitando-as exclusivamente na dança, mais conhecida como Break.

Os artistas inovaram ao usar técnicas como o *scratching* e o *beat juggling* para criar sonoridades. Logo, os *MCs* começaram a rimar sobre essas batidas, enquanto dançarinos praticavam *breakdancing* e artistas de *graffiti* decoravam as paredes da cidade.

O *hip-hop* nasce de um mundo em que as pessoas eram excluídas, os jovens eram marginalizados, a discriminação era a tônica da sociedade, quer nos Estados Unidos da América, na Jamaica, na América Latina ou onde quer que houvesse pobres e negros.

Para Cortina (2017), há uma lógica moral dominante na sociedade no sentido de que a aporofobia²⁰ e o racismo são estruturas da vida social e Almeida (2019) demonstra o caráter estrutural do racismo no Brasil. Também Fanon (2008) e Mbembe (2014) revelam que essas formas de violência não atuam apenas no plano institucional,

¹⁹ Kool Herc (Clive Campbell) é creditado como pioneiro do “breakbeat” (11/08/1973), base rítmica do *hip-hop*.

²⁰ Aporofobia, conceito trabalhado por Cortina (2017), designa o ódio ou rejeição sistemática às pessoas pobres, não apenas à diferença em geral.

mas atravessam a constituição psíquica, corporal e política dos sujeitos. De modo que tais processos aporofóbicos e racistas são historicamente entrelaçados.

Com efeito, o *hip-hop* nasce como movimento de contracultura vigente ou contramajoritário à ordem vigente. É nesse contexto que Imbrizi *et al.* (2019, 169) argumentam que a arte, ao se conectar com o cotidiano, fortalece vínculos e incentiva a criatividade diante de adversidades. O *hip-hop*, ao valorizar a expressão individual, possibilita reconhecimento, pertencimento e transformação social para jovens em contextos de violência.

Por sua vez, a música *rap* (*rhythm and poetry*), elemento do *hip-hop*, que chegou ao Brasil nos anos 80, apresenta características particulares que a tornaram capaz de expressar os sentimentos de revolta e exclusão de jovens marginalizados em todo o mundo: negros e latinos nos Estados Unidos, turcos na Alemanha, pobres e negros submetidos à violência e ao racismo na América Latina *etc.* (IMBRIZI, 2019, p. 167).

O *rap* é uma arte de baixo custo, pois a produção dos beats não precisa ter os vários instrumentos que compõem uma composição musical, como o piano, violino, violão, saxofone, baixo *etc.* Esse é um motivo pelo qual esse estilo tomou conta do Brasil e do mundo, tendo em vista que qualquer produtor executivo de beats com um computador/laptop poderia produzir as “batidas” do *rap* com facilidade, sem custos exorbitantes. As letras ritmadas, aliadas aos beats, formam uma harmonia contestadora da sociedade opressora. O *rap* (além do *funk*, de origem diferente do *rap*) tornou-se expressão da luta contra injustiças sociais, discriminação, violência policial, violação de direitos humanos e direitos sociais de uma camada cada vez mais oprimida nas comunidades do Brasil afora. Não se deve perder de vista que, também, o *rap* propaga em suas letras violência contra mulheres, tais como assassinato, estupro e abusos. Nesse sentido, discorre Imbrizi *et al.* (2019, p. 169):

O *hip-hop* carrega em seu cerne a potencialidade de desconstruir narrativas hegemônicas que enredam estes jovens nas artimanhas das relações de dominação e poder. Por meio do desenvolvimento de narrativas próprias sobre si mesmos e as condições sociais que violam seus direitos, os jovens podem alcançar certa distância e pontos de escape de alguns discursos da saúde e do campo jurídico, que com frequência lhes reservam apenas os lugares de intratáveis, perigosos e irrecuperáveis (ROSA; VICENTIN, 2010). É possível ressaltar também que, em algumas letras de rap, há outra

interpelação que a arte faz para o sujeito privado de liberdade, pois, se eles recorreram a atos violentos e ilegais como única resposta desesperadora à violação cotidiana dos seus direitos sociais, o ritmo e a poesia surgem como alternativa possível para transpor uma ideia da cabeça para o papel, de modo a denunciar as situações sociais críticas que produzem sofrimentos sociopolíticos. Há a chance de aumentar o repertório cultural destes adolescentes e uma boa oportunidade para que exercitem o pensamento político, sensível e imagético.

Ao discutir a importância dos movimentos negros no Brasil e o impacto no reconhecimento do racismo como elemento estruturante da sociedade brasileira, Gilroy (2001, p. 89) acentua como o *hip-hop* transmite a diáspora africana de forma dinâmica, ressaltando sua autenticidade, resistência política e identidade cultural. Nas suas palavras:

Os componentes musicais do *hip-hop* são uma forma híbrida nutrida pelas relações sociais no South Bronx, onde a cultura jamaicana do *soundsystem* foi transplantada durante os anos de 1970 e criou novas raízes. Em conjunto com inovações tecnológicas específicas, essa cultura caribenha expulsa e reenraizada acionou um processo que iria transformar a autopercepção da América negra e igualmente uma grande parcela da indústria da música popular. Neste ponto, devemos perguntar como uma forma que se gaba e exulta em sua própria maleabilidade, bem como de seu caráter transnacional, passa a ser interpretada como expressão de alguma essência africano-americana autêntica? Como discutir o rap como se ele brotasse intacto das entranhas do blues? Outra maneira de abordar isto seria perguntar por que a elite literária da América negra precisa afirmar essa forma cultural diaspórica de maneira tão agressivamente nacionalista.

A linguagem do *rap* é uma linguagem jovem universal, cheia de palavras violentas, com conotação sexual, contra instituições, contra o governo, mas significando algo. Usam uma linguagem explícita do que ocorre com eles nas comunidades. A violência e o descaso do governo são fatos e o artista (rapper) apenas expressa isso em palavras e *beats* para reverberar seu descontentamento com a realidade imposta a eles.

Como dito, os quatro elementos artísticos do *hip-hop* são poderosos, pois evocam temas caros às minorias. Dessa forma, na expressão *MCing* (rima), as letras de *rap* muitas vezes abordam temas de injustiça social, identidade e resistência. *Rappers* como Tupac Shakur e Nas são reconhecidos por suas habilidades líricas e narrativas poéticas. No *DJing*, *DJs* como Grandmaster Flash²¹ inventaram técnicas musicais que

²¹ *Grandmaster Flash* é referência no desenvolvimento técnico do *turntablism*. *Turntablism* é o conjunto de técnicas em que o DJ manipula manualmente discos de vinil em toca-discos, alterando a velocidade, direção e sequência dos sons, para criar composições rítmicas e sonoras.

transformaram o uso do vinil em uma forma de arte. No *breaking*, a dança envolve movimentos complexos e acrobáticos, sendo uma forma de expressão corporal altamente estilizada e no *graffiti*, artistas como Jean-Michel Basquiat e Banksy o elevaram de simples vandalismo a arte reconhecida globalmente.

Isso é evidenciado nas palavras de Gilroy (2001, p. 216-217) ao afirmar que:

A hibridez formalmente intrínseca ao *hip-hop* não tem conseguido evitar que o estilo seja utilizado como signo e símbolo particularmente potentes da autenticidade racial. É significativo que, quando isto acontece, o termo "*hip-hop*" seja muitas vezes abandonado em favor do termo alternativo "*rap*", preferido exatamente porque é mais etnicamente marcado por influências afro-americanas do que o outro.

Em 2018, pela primeira vez na história, o *hip-hop* ultrapassou o *rock* e se tornou o gênero musical mais popular. Qualquer um pode ser um *rapper*, seja você uma garota de 15 anos que apareceu no Dr. Phil, uma *stripper* que quase se tornou uma Kardashian, as marcas aparentemente proibitivas de um *rapper* gangster se foram. É isso que a indústria cultural faz com a cultura. Ela une todos os gêneros e transforma um gênero específico similar a todos os outros, de forma a universalizar o belo, cooptando todos os gostos. O único objetivo da indústria cultural é o lucro.

Deve-se ter em mente que o universal sempre funcionou como mecanismo de homogeneização e exclusão e a própria ideia de universalidade está imersa em relações coloniais de poder, produzindo hierarquias que definem quais sensibilidades são visíveis e quais são silenciadas. Nessa perspectiva, o núcleo da crítica decolonial é a percepção de que a estética participa da manutenção e da contestação da ordem colonial do sensível (Quijano, 2009; Maldonado-Torres, 2007; e Wynter, 2003).

Ao situarmos o *hip-hop* em uma história pluriversal da estética, ele se aproxima de matrizes africanas que articulam arte, ética e comunidade. Mudimbe (1988) mostra como a modernidade "inventou" a África dentro de uma gramática epistemológica que domestica saberes; Lafont (2019) mostra como as narrativas da história da arte racializaram o olhar, produzindo ausências e hierarquias.

Oliveira (2024) ajuda a compreender a historicização das poéticas afro-brasileiras e seus parâmetros próprios de valor ao argumentar que o *hip-hop* não é uma

adaptação de um cânone artístico ocidental e, sim, uma continuidade de uma estética negra de reexistência, na qual oralidade, ritmo, corpo e território são fontes do estético.

Oliveira (2024) afirma que as poéticas afro-brasileiras possuem seus próprios parâmetros de valor, distintos da crítica eurocentrada, que tende a lê-las apenas como expressão social, e não como potência estética e epistemológica. Nas palavras de Oliveira (2024, p. 68):

Nesse sentido, as reflexões desenvolvidas pelo intelectual brasileiro Henrique Freitas, sobretudo a partir do conceito de sua autoria “literatura terreiro” tem apresentado, juntamente com outros críticos negros na diáspora atlântica, alternativas produtivas como ferramentas de análise das textualidades negras e afrodiaspóricas, como forma de enfrentamento do processo que o mesmo tem chamado de “pilhagem epistêmica”, ou seja, trata-se do que ocorre quando formas de viver, pensar, se relacionar, construir conhecimento de povos situados ao sul do globo, especialmente no nosso caso, as pessoas negras são epistemologicamente suplantadas em razão do eurobrancocentrismo que se instala, como ferramenta de dominação e controle dos discursos, para os efeitos desta tese, no campo da crítica literária e cultural.

Portanto, os bailes, batalhas e grafites das periferias brasileiras funcionam como instituições estéticas próprias, nas quais o reconhecimento é horizontal, não hierárquico: uma verdadeira partilha do sensível subalterno.

3.2 O *hip-hop* como forma de resistência

O *hip-hop* surge como uma voz para as comunidades marginalizadas, refletindo suas lutas e triunfos. As letras de *rap* frequentemente abordam questões de racismo, pobreza e violência, servindo como forma de protesto e ativismo. O *hip-hop* promove a identidade cultural, celebrando as raízes afro-americanas e latinas, além de promover o empoderamento e a autoexpressão.

Segundo Hebdige (1979, p. 100), as subculturas utilizam objetos comuns de maneiras novas e com significados, como se vê no *hip-hop* quando usa a moda urbana, o *graffiti* e outros elementos visuais. Hebdige (1979, p. 100-102) argumenta que os estilos das subculturas não são apenas escolhas estéticas, mas formas deliberadas de comunicação que desafiam a cultura dominante. Esses estilos são construídos intencionalmente para se destacarem, transmitirem mensagens de resistência e

expressarem identidades de grupo distintas. Ao fazer isso, as subculturas subvertem os usos convencionais dos objetos, criando significados e abrindo espaço para novas leituras e críticas da normalidade social.

O *hip-hop* é um fenômeno cultural complexo que envolve resistência, criatividade e construção de identidade. Essa abordagem interdisciplinar oferece uma compreensão profunda do *hip-hop*, que tem um impacto cultural exponencial. Ele pode ser entendido como um campo de batalha cultural, no qual se negociam e se contestam significados. O *hip-hop* não é apenas um gênero musical, mas uma forma de representação cultural que desafia as estruturas de poder e oferece um meio para a resistência e expressão de identidades marginalizadas. Essa luta é diária.

Chang (2006, p. ix-x) realça o impacto do *hip-hop* nos Estados Unidos da América e, por que não dizer, no mundo ocidental e na América Latina:

O movimento das artes do hip hop deixou sua marca no teatro, na poesia, na literatura, no jornalismo, na crítica, na arte performática, na dança, nas artes visuais, na fotografia, no design gráfico, no cinema, no vídeo, nomeie seu gênero, sem mencionar as versões recombinantes e emergentes de qualquer um e de todos acima. Eu já disse isso em outro lugar, mas vale a pena repetir: o hip hop é uma das grandes ideias desta geração, uma grande expressão de nossos poderes criativos coletivos.²²

Chang (2006) explica que o *hip-hop* transcende a simples música *rap* e se estende a uma ampla gama de expressões artísticas, incluindo teatro, poesia, literatura, dança, artes visuais e design gráfico. Ele destaca que o *hip-hop* é uma das ideias mais poderosas de nossa geração, expressando coletivamente nosso poder criativo.

De acordo com Chang (2006, p. 300-301), o *hip-hop* é uma indústria global bilionária e, por isso, existem intensas reações entre todos que lidam com esse movimento. Embora muitos critiquem a promoção do materialismo, misoginia e violência decorrente do *hip-hop*, há aqueles que entendem que o *hip-hop* é um meio de inovação artística, participação democrática e crítica social, o que é importante para as populações desfavorecidas.

²² No original: “The hip-hop arts movement has left its mark on theatre, poetry, literature, journalism, criticism, performance art, dance, visual arts, photography, graphic design, film, video, name your genre, not to mention the recombinant and emerging versions of any and all of the above. I’ve said this elsewhere, but it’s worth repeating: hip-hop is one of the big ideas of this generation, a grand expression of our collective creative powers.” (CHANG, 2006, p. ix-x, Introduction).

Portanto, mais do que uma manifestação artística em todos os seus aspectos, o *hip-hop* funciona como uma força unificadora dos grupos marginalizados, aqueles que o Estado abandona e ignora. Esses grupos, que sofrem a violência do Estado diariamente, lidam com a repressão direta de seus agentes. Eles impõem o medo e negam a esses grupos o acesso a direitos, oportunidades e benefícios em uma sociedade que se organiza para favorecer corpos e territórios brancos e ricos. E, de acordo com Mark Katz (2012, p. 36),

A sugestão é que o *hip-hop* é uma forma de música de protesto, uma resposta à decadência urbana e às estruturas de poder opressoras que a produzem. Tal postura pode ser evidente nas letras do rap abertamente político, mas, se extrair uma batida instrumental sem palavras e tocá-la em um sistema de som durante uma festa pode ser visto como uma forma de resistência, então essa resistência é menos óbvia e mais metafórica do que aquilo que pode ser articulado pelas rimas de um MC.²³

Embora o *hip-hop* tenha trazido uma riqueza imensa ao mundo da música, da dança, da arte, da poesia, ele se encontra em estado crítico, pois o *mainstream*, deixando de lado a essência do *hip-hop*, enfatiza a hipersexualização, homofobia e imagens violentas. Esses elementos distorceram a diversidade e complexidade originais do *hip-hop*, transformando-o em uma caricatura comercializada que perpetua estereótipos negativos sobre a comunidade negra, conforme pontua Rose (2008).

O *hip-hop* emerge de uma realidade cruel, de um contexto de discriminação racial, altos níveis de crime, brutalidade policial, violência, drogas e instabilidade das comunidades urbanas negras pobres por causa do desemprego concentrado, da perda de moradia, demolição comunitária, da explosão do crack, do “impacto de armas altamente letais e facilmente acessíveis usadas para defender o lucrativo tráfico de drogas e estratégias de encarceramento que criminalizaram grandes parcelas da população afro-americana.” (ROSE, 2008, p. 51). Logo, Rose (2008, p. 52) pergunta:

Por que é tão difícil entender que essa comunidade altamente vulnerável e desmantelada de jovens cronicamente pobres e discriminados racialmente precisa de proteção e defesa? Por que estamos transformando os jovens (por

²³ No original: “The suggestion is that hip-hop is a form of protest music, a response to urban blight and the oppressive power structures that create it. Such a stance might be clear in the lyrics of overtly political rap, but if extracting a wordless drum break and pumping it through a sound system at a dance party can be seen as a form of resistance, then it is less obvious and more metaphorical than can be articulated through an MC’s rhymes.” (KATZ, 2012, p. 36).

meio de ataques ao rap) em agentes de sua própria destruição, vendo as crianças negras como a fonte da violência na América enquanto negamos a violência extraordinária feita a elas?²⁴

Bakari Kitwana (2002), ao tratar da geração *hip-hop*, faz uma descrição dos jovens negros americanos que nasceram entre 1965 e 1984 e dos desafios socioculturais e econômicos que enfrentam. O autor traz um quadro das crises que afetam a juventude negra, a saber: altas taxas de suicídio, encarceramento, brutalidade policial, divisões entre gerações e sexos e a “comercialização” do ódio racial. E é sobre isso que o movimento *hip-hop* desvela em seus quatro elementos.

Kitwana (2002, p. 203)²⁵ afirma que o *hip-hop* se consolidou como um movimento cultural importante. Todavia, ele enfrenta grandes desafios, pois, na década de 1980, a ascensão do *gangsta rap* provocou críticas de ativistas e políticos da geração dos direitos civis, revelando uma divisão de idades entre os jovens da era *hip-hop* e seus pais, que participaram das lutas pelos direitos civis.

Kitwana (2002) assevera que as atividades relacionadas à mudança social muitas vezes ocorrem fora dos holofotes da popularidade crescente do *rap*. Ele destaca que, embora algumas dessas ações possam parecer superficiais, muitos *rappers* têm tratado de questões importantes para a geração *hip-hop* e que essas ações, embora nem sempre politicamente corretas, contribuíram para os esforços da comunidade. E pondera que não se deve subestimar a capacidade do *rap* de influenciar mudanças

²⁴ No original: “Why is it so difficult to understand that this highly vulnerable and dismantled community of chronically poor and racially-discriminated-against young people is in need of protection and advocacy? Why are we turning youth (through attacks on rap) into the agents of their own demise, seeing black kids as the source of violence in America while denying the extraordinary violence done to them?” (ROSE, 2008, p. 52).

²⁵ The key concern was Black cultural integrity: how have the very public images of young Blacks in hip-hop music and culture affected the larger Black community? Central to this discussion was the pervasive use of offensive epithets in rap lyrics, such as “nigga,” “bitch,” and “ho,” all of which reinforce negative stereotypes about Blacks. What was the price of this remarkable breakthrough in the visibility of young Blacks in the mainstream culture? Had young rappers simply transferred images of young Black men as criminals from news reports to entertainment? And finally, had the growing visibility of young Black entertainers further marginalized young Black intellectuals and writers, who have remained nearly invisible? (KITWANA, 2002, p. 203). **Tradução:** “A principal preocupação era a integridade cultural negra: como as imagens muito públicas de jovens negros na música e na cultura hip-hop afetaram a comunidade negra em geral? Central a essa discussão estava o uso generalizado de epítetos ofensivos nas letras de rap, como “nigga”, “bitch” e “ho”, todos os quais reforçam estereótipos negativos sobre os negros. Qual foi o preço desse notável avanço na visibilidade dos jovens negros na cultura dominante? Os jovens rappers simplesmente transferiram as imagens dos jovens negros como criminosos dos noticiários para o entretenimento? E, finalmente, a crescente visibilidade dos jovens artistas negros marginalizou ainda mais os jovens intelectuais e escritores negros, que permaneceram quase invisíveis?”

sociais, citando estudos que mostram que esse gênero musical pode educar os jovens sobre questões importantes, como a prevenção do HIV/AIDS, e influenciar positivamente comportamentos de risco.

Ademais, Kitwana (2002) defende que artistas de *rap*, *insiders* da indústria, ativistas e jovens poderiam expandir a influência do *rap* nas esferas social e política. Ele sugere que esse esforço coletivo poderia desafiar a audiência branca do *rap* a se envolver mais profundamente com a cultura negra e usar seu poder para melhorar as relações raciais nos EUA.

Kitwana (2002, p. 210-214),²⁶ ainda, propõe que os jovens brancos influentes na indústria do *rap* poderiam ser incentivados a promover práticas justas e diversificadas dentro da indústria. Finalmente, ele ressalta a importância de os artistas de *rap* bem-sucedidos usarem seus recursos para apoiar esforços de revitalização comunitária e manter a integridade cultural negra, desafiando a prevalência de imagens estereotipadas nas letras de *rap*.

Indubitavelmente, o *hip-hop* invadiu o mundo e capturou comunidades negras do mundo inteiro, inclusive brancos. George (2005) argumenta que houve uma globalização do *hip-hop* e sua adoção por diferentes culturas ao redor do mundo. Ele afirma que o *hip-hop* foi adaptado e reinterpretado em vários contextos culturais de vários países, mantendo sua essência enquanto se transforma para refletir experiências locais. E que é grande a influência do *hip-hop* em países fora dos Estados Unidos e como

²⁶ Fourth, a united front could challenge the rap industry to finally resolve the issue of hip-hop's responsibility to Black cultural integrity. Rappers like Chuck D, Queen Latifah, Lauryn Hill, Will Smith, and Common have long tried to raise the bar on lyrical content. Community activists like C. Delores Tucker and Calvin Butts and more recently Conrad Muhammad have challenged rap artists and the industry to do more to make socially responsible lyrics as pervasive in hip-hop as those that advance stereotypes. Along with the mainstreaming of rap throughout the 1990s, elements of street culture and prison culture have become more and more dominant in rap lyrics, compounding the now decade-old problem of stereotypical images in hip-hop. (KITWANA, 2002, p. 213). **Tradução:** "Em quarto lugar, uma frente unida poderia desafiar a indústria do rap a finalmente resolver a questão da responsabilidade do hip hop pela integridade cultural negra. Rappers como Chuck D, Queen Latifah, Lauryn Hill, Will Smith e Common há muito tentam elevar o nível do conteúdo das letras. Ativistas comunitários como C. Delores Tucker e Calvin Butts e, mais recentemente, Conrad Muhammad desafiaram os artistas de rap e a indústria a fazer mais para tornar as letras socialmente responsáveis tão prevalentes no hip hop quanto aquelas que promovem estereótipos. Junto com a popularização do rap ao longo da década de 1990, elementos da cultura de rua e da cultura prisional tornaram-se cada vez mais dominantes nas letras de rap, agravando o problema já existente há uma década de imagens estereotipadas no hip hop."

ele se tornou uma linguagem universal de resistência e expressão cultural. Mas sem perder de vista que o *rap*, como todo estilo de música, também foi cooptado pela indústria cultural.

Mignolo (2011) propõe que os critérios hegemônicos de beleza e forma derivam da matriz colonial de poder. Palermo (2014) fala em estéticas da decolonialidade, que ativam outras gramáticas sensíveis. Kilomba (2019) explicita como a performance da fala negra confronta a violência simbólica. O *hip-hop* não precisa valer porque se aproxima da “pintura tradicional” ou do “balé”; ele vale por si, como contradispositivo que reverte a hierarquia dos gostos, produz autonegação e institui novos critérios no comum. Portanto, o *hip-hop* constitui uma das resistências ao silenciamento e racismo estruturais, ou seja, é a própria reação ao epistemicídio (CARNEIRO, 2023).

3.3 O *hip-hop* diante da indústria cultural

Ao longo deste artigo, evidencia-se que o conceito de sublimação repressiva, sublimação não repressiva e dessublimação repressiva formulado por Marcuse (2002; 2023) em *Eros and Civilization* e *One-Dimensional Man*, respectivamente, oferece uma chave interpretativa relevante para compreender o momento atual do movimento *hip-hop*.

De acordo com Marcuse (2023), há situações em que certos impulsos são liberados não para promover a liberdade, mas para melhor controlar os indivíduos dentro da ordem vigente (*sublimação repressiva*). Ou, ao contrário, são liberados visando à realização plena do ser humano (*sublimação não repressiva*).

Dessa sorte, a sublimação repressiva é um processo em que os desejos e impulsos são liberados, ou pelo menos parecem ser, mas de um jeito cuidadosamente controlado pelas estruturas sociais e culturais que já dominam a vida cotidiana. Em vez de promover a libertação genuína, esse tipo de liberação apenas reforça a prisão subjetiva, impedindo que o indivíduo alcance uma verdadeira emancipação. Já a sublimação não repressiva trata de uma liberação das pulsões que não está a serviço da dominação, mas sim da liberdade autêntica e da realização plena do ser humano. Ela

representa uma possibilidade utópica, na qual as relações sociais seriam transformadas de forma profunda, abrindo espaço para uma vida mais livre, criativa e sensível (MARCUSE, 2023).

Já a dessublimação repressiva constitui o prazer imediato, o qual é comercializado e controlado pelo sistema, reforçando a passividade e o conformismo do indivíduo. Trata-se de um controle social não tão evasivo quanto a repressão violenta. É o processo pelo qual a sociedade unidimensional consegue neutralizar a capacidade de transformação do desejo humano, convertendo-o em seu impulso mais eficaz (MARCUSE, 2002).

Portanto, o fato de que, nas sociedades industriais avançadas, a cultura de massa promove uma aparente liberação das pulsões, especialmente do erotismo e da sensualidade. Todavia, essa liberação é integrada ao sistema de produção e consumo, perdendo sua força crítica e transformadora, pois, em vez de canalizar os impulsos humanos para a arte, a subversão ou a liberdade, eles são diretamente inseridos na lógica do mercado (MARCUSE, 2002).

Nessa perspectiva, o *hip-hop*, ao ser capturado pela indústria cultural, corre o risco de perder seu potencial subversivo, tornando-se mercadoria padronizada. No caso do *hip-hop*, vê-se essa manifestação quando sua estética e linguagem, antes instrumentos de resistência e denúncia, são cooptadas pela indústria cultural e transformadas em produtos de consumo, esvaziando parte de sua força crítica e subversiva. No entanto, como argumenta Rose (2008), ainda restam zonas de resistência dentro da cultura hip-hop, capazes de reverter essa captura e recuperar seu poder de crítica e transformação.

O conceito de dessublimação repressiva proposto por Marcuse (2002) pode ser aplicado ao que ocorre com o movimento *hip-hop* na atualidade. A indústria cultural, de certo modo, cooptou esse novo gênero de arte, transformando-o em um produto rentável e desviando-o de suas raízes históricas, registrando que, ainda, há formas de resistência que escapam a essa captura e mantêm viva sua potência transformadora.

Naturalmente, a indústria cultural tem moldado esse acesso de forma a lucrar cada vez mais com a produção musical que, até há poucos anos, era marginalizada, como o *rap* e o *trap*. Duarte (2003, p. 110-111) afirma que

(...) a chegada da obra de arte ao mercado tem sua ambiguidade muitíssimo acentuada, pelo fato de que, a partir das primeiras décadas do século XX, existe um ramo industrial que explora econômica e ideologicamente a necessidade humana de cultura e que possui, portanto, objetivos antagônicos aos da arte no sentido convencional. Pois essa última nutre-se, desde os tempos imemoriais de sua subordinação total ao culto religioso, de um desejo de emancipação, embora, muitas vezes, seu modo de viabilizar tenha determinado uma dependência factual com relação a instâncias opressoras na sociedade. É por isso que Adorno dedica-se quase obsessivamente a mostrar em que medida a indústria cultural não é simplesmente a “herdeira” da arte tradicional, mas a inimiga mortal do que dela restou na época contemporânea. (...).

Também, Adorno *et al.* (1985) afirmam que a indústria cultural unifica tudo e todos, pois ela cria a ilusão de variedade, mas, no fundo, tudo é mais do mesmo. As diferenças entre produtos, filmes, revistas e carros servem menos para oferecer escolhas reais e mais para organizar e classificar os consumidores conforme seu perfil econômico. Os grupos sociais são divididos de forma que cada um recebe produtos moldados para seu “nível” e, ao fim e ao cabo, todos consomem algo, mas ninguém escapa do sistema.

Constitui, na verdade, uma forma de controle, mascarada de diversidade. As preferências individuais são previstas e manipuladas com base em dados estatísticos, transformando o público em massa homogênea, ainda que dividida por cores, zonas e rendas. E, sem dúvidas, até a suposta concorrência entre marcas ou estilos é encenada para manter viva a falsa sensação de liberdade de escolha, mas, cruamente, trata-se de pura manipulação estatística, algorítmica. Embora “as investigações decoloniais não possam se limitar à epistemologia e à estética, duas das armas de Kant que ainda estão entre nós” (MIGNOLO, 2021, p. 208),²⁷ o fato é que a captura mercadológica do hip-hop é uma nova forma de colonização estética.

Considerações finais

Teorizar sobre o conceito de arte é tarefa árdua, e não se sustenta atribuir universalidade em sentido forte sem reconhecer os locais de enunciação e as histórias

²⁷ No original: “Decolonial investigations cannot be limited to epistemology and aesthetics, two of Kant’s weapons that are still with us.” (MIGNOLO, 2021, p. 208)

de poder que moldam critérios. Em vez disso, defendeu-se a pluriversalidade estética, na qual se observa uma coexistência conflituosa e criativa de diversas matrizes, dentre as quais as afro-negras, nas quais o *hip-hop* se fundamenta.

O *hip-hop* foi recusado como arte; depois, tolerado; hoje disputa centralidade ao propor critérios próprios e instituir públicos. Mesmo com a cooptação pela indústria cultural, o campo do *hip-hop* preserva zonas de resistência (ROSE, 2008), nas quais corpo, voz e território reconstituem o sensível e a política. Com essa mudança de visão, o *hip-hop* acabou sendo aceito pela sociedade como uma expressão artística legítima da cultura afro-americana, bem como da cultura africana ao redor do mundo.

É fato que o movimento *hip-hop* enfrentou rejeição inicial por muitas pessoas que viam nele algo que não se encaixava na sociedade da época. As pessoas não conseguiam ver no estilo de música, o *rap*, algo belo, mas sim uma criação de grupos marginalizados. Aos poucos, o *hip-hop* foi incorporado à cultura afro de cada país.

Muitos artistas continuam no movimento *hip-hop* (principalmente nos elementos *rap* e *breakdance*), sem se preocupar com a comercialização massiva. Todavia, o que se tem verificado é que houve uma mistura do *hip-hop* com a música *pop*, especialmente quando se trata da música *rap*. Artistas famosos dos Estados Unidos, do Brasil e de outras partes do mundo ganham milhões ao promover uma unidade na música que, de certa forma, coletiviza o gosto e o belo, fazendo com que as pessoas, inconscientemente, consumam esse produto sem muito questionamento. O que nasceu nos guetos, nas comunidades pobres, tornou-se um produto para ricos e para a classe média alta, muitas vezes perdendo um pouco daquele colorido das classes minoritárias discriminadas.

Não é fácil perceber isso, com certeza, pois o trabalho realizado pela cultura popular dominante de aculturação mecânica da humanidade na escolha de que música deve ouvir é bem sutil, quase imperceptível para aqueles que não estão acostumados a criticar o sistema.

Não se pode perder de vista que o movimento *hip-hop* nasceu como uma forma de crítica ao sistema, às instituições, ao governo, à discriminação dos negros, dos pobres, dos desfavorecidos, das minorias, das pessoas sem esperança. Em razão disso, a música, a dança e a arte são a esperança para essas pessoas subjugadas pelo sistema. Mesmo que a cultura popular dominante crie uma unidade na apreensão do belo, ainda

existem artistas e muitas pessoas que se mantêm fiéis às suas raízes, entendendo o *hip-hop* como um movimento contínuo e poderoso que não pode ser completamente cooptado.

Os critérios estéticos estão abertos a novas tendências, e isso é um fato, pois os seres humanos estão em constante desenvolvimento cultural. É da essência do ser humano criar, recriar e produzir, levando em consideração a experiência estética e modelos estéticos anteriores. E é isso que o movimento *hip-hop* faz, ou seja, evolui a cada momento.

Igualmente, não se pode ignorar que o *hip-hop* constitui uma nova experiência estética e evoluiu a partir de modelos estéticos anteriores. Desta feita, o *hip-hop* é uma forma legítima de arte que merece reconhecimento e respeito. Sua capacidade de expressar a experiência humana, promover o empoderamento e influenciar a cultura global é inegável. O futuro do *hip-hop* como arte é promissor, com potencial para continuar evoluindo e inspirando as gerações futuras.

O *hip-hop*, quando une arte e política, nos convida a repensar o que entendemos por gosto, reconhecimento e vivência estética. Ele não é apenas uma expressão cultural das margens, mas sim uma força criativa que nasce da periferia e desafia o modo como o mundo da arte define o que vale ou não como arte. Mais do que uma forma artística legítima, o *hip-hop* se mostra como uma prática da liberdade e resistência, uma maneira de existir e se afirmar diante de estruturas que historicamente tentam silenciar certas vozes e corpos.

Por fim, ao reconhecer o *hip-hop* como estética de reexistência negra, dialogamos criticamente com autores como Danto (1998, 2012), Dewey (1980), Rancière (2000) e o reinscrevemos a partir de Carneiro (2005), Mudimbe (1988), Lafont (2019), Mignolo (2011), Palermo (2014) e Kilomba (2019).

Esses autores possibilitam a compreensão do *hip-hop* não como uma imitação do cânone artístico ocidental, mas como uma reconstrução do sensível a partir das margens, uma estética de reexistência que reabre o conceito de arte à pluralidade do mundo.”

Referência

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. 3. ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Aesthetica*. Traiecti cis Viadrum (Frankfurt an der Oder): Kleyb, 1750 (= AE).

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética**. Edição de Salvatore Tedesco e Alessandro Nannini. Milão: Mimesis, 2020.

BUSSON DOS SANTOS, Shayana. Aspectos da cultura hip-hop. In: **SEMANA DE MOBILIZAÇÃO CIENTÍFICA – SEMOC**, 8., 2005, Salvador. Anais [...]. Salvador: Universidade Católica do Salvador, 2005.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo - USP, 2005.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

CARROLL, Noël. **A contemporary introduction to philosophy of art**. New York: Routledge, 1999.

CHANG, Jeff. **Total chaos: the art and aesthetics of hip-hop**. New York: Basic Books, 2006.

COLLINGWOOD, R. G. **The principles of art**. Oxford: Oxford University Press, 1938.

CORTINA, Adela. **Aporofobia: el rechazo al pobre**. Barcelona: Paidós, 2017.

DANTO, Arthur C. **After the end of art: contemporary art and the pale of history**. Princeton: Princeton University Press, 1998.

DANTO, Arthur C. O mundo da arte. In: DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo: textos clássicos da estética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

DEWEY, John. **Art as experience**. 23rd impression. New York: G. P. Putnam's Sons, 1980.

DICKIE, George. A teoria institucional da arte. In: FERREIRA, Virgínia (org.). **Introdução à estética**. Lisboa: Bizâncio, 2008.

DUARTE, Rodrigo. **Teoria crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FORMAN, Murray. **“Represent”**: Race, Space, and Place in Rap Music. In: FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony (orgs.). *That’s the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge, 2004. p. 201-222.

GEORGE, Nelson. **Hip-hop America**. New York: Penguin Publishing Group, 2005.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. London: Routledge, 1979.

HOOKS, bell. **Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics**. Boston: South End Press, 2015.

IMBRIZI, Jaqueline Maria et al. Cultura hip-hop e enfrentamento à violência: uma estratégia universitária extensionista. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 31, n. esp., p. 166–172, set. 2019.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993.

KATZ, Mark. **Groove music**: the art and culture of the hip-hop *DJ*. New York: Oxford University Press, 2012.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KITWANA, Bakari. **The hip hop generation**: young blacks and the crisis in African American culture. New York: Basic Civitas Books, 2002.

LAFONT, Anne. **L’art et la race**: L’Africain (tout) contre l’œil des Lumières. Dijon: Les Presses du Réel, 2019.

MALDONADO-TORRES, Nelson. On the coloniality of being: contributions to the development of a concept. **Cultural Studies**, v. 21, n. 2–3, p. 240–270, 2007.

MARCUSE, Herbert. **Eros and civilization**: a philosophical inquiry into Freud. London: Routledge, 2023.

MARCUSE, Herbert. **One-dimensional man**: studies in the ideology of advanced industrial society. 2. ed. London; New York: Routledge, 2002.

MAUTONE, Guilherme. A dimensão da história e da tradição para o significado da arte em Carroll. **Paralaxe**, v. 3, n. 2, 2015. Disponível em: <https://docplayer.com.br/49633851-A-dimensao-da-historia-e-da-tradicao-para-o-significado-da-arte-em-carroll-the-dimension-of-history-and-tradition-to-the-meaning-of-art-in-carroll.html>. Acesso em: 20 maio, 2025.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MENESES, Maria Paula. Corpos de violência, linguagens de resistência: as complexas teias de conhecimentos no Moçambique contemporâneo. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009. p. 177-214.

MIGNOLO, Walter D. **The politics of decolonial investigations**. Durham; London: Duke University Press, 2021. (On Decoloniality Series).

MIGNOLO, Walter. **The darker side of western modernity: global futures, decolonial options**. Durham: Duke University Press, 2011.

MOTEN, Fred. **In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

MUDIMBE, V. Y. **The Invention of Africa: gnosis, philosophy, and the order of knowledge**. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

NEAL, Mark Anthony. Postindustrial Soul: Black Popular Music at the Crossroads Hip-Hop in/and the Culture Industries. In: FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony (orgs.). **That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader**. New York: Routledge, 2004. p. 363-387.

OGBAR, Jeffrey O. G. **Hip-Hop Revolution: The Culture and Politics of Rap**. Lawrence: University Press of Kansas, 2007.

OLIVEIRA, Josenel dos Santos. **SAMO@... Pedro Kilkerry, Jean-Michel Basquiat, das pilhagens ou o modus da crítica**. 2024. 272 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

PALERMO, Zulma. **Estéticas de la decolonialidad**. Buenos Aires: Del Signo, 2014.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009. p. 73-118.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Le partage du sensible**: esthétique et politique. Paris: La Fabrique, 2000.

ROSE, Tricia. **The hip-hop wars**: what we talk about when we talk about hip-hop. New York: Basic Civitas Books, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009. p. 23-71.

TOLSTÓI, Leon. **O que é arte?** Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WEITZ, Morris. The role of theory in aesthetics. **The journal of aesthetics and art criticism**, v. 15, 1956.

WEST, Cornel. **The Cornel West Reader**. New York: Basic Civitas Books, 1999.

WYNTER, Sylvia. **Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom**. The New Centennial Review, v. 3, n. 3, 2003.

ZWERNER, Alexander. **The history of hip-hop**: a simple, yet thorough, walk-through of the history behind one of the most important music genres. Edição Kindle, 2019.

Recebido em 29/06/2025

Aceito em 02/12/2025