

Rap de mensagem e conhecimento de oposição: a comunicação do 5E no hip-hop e sua manifestação dentro do rap brasileiro

Gabriel Gutierrez

Resumo: A proposta deste artigo é investigar a epistemologia ligada ao rap. Para isso, mobilizamos o conceito de “quinto elemento” (5E) da cultura hip-hop, um conceito nativo reconhecido pelos atores da cena, cuja genealogia pode nos ajudar a pesquisar as potencialidades e limites desse “saber musical”. O objetivo do trabalho é localizar dentro dessa música afrodiaspórica, forjada por corpos periféricos no Brasil e nos EUA, uma dinâmica própria para a produção de conhecimento válido. Dinâmica essa que se dá no encontro de práticas culturais dissidentes com signos da cultura pop.

Palavras-chave: hip-hop; rap de mensagem; conhecimento; comunicação; quinto elemento

Message rap and opposition knowledge: the communication of 5E in hip-hop and its manifestation within Brazilian rap

Abstract: The proposal of this article is to investigate the epistemology linked to rap. For this, we mobilize the concept of “fifth element” (5E) of hip-hop culture, a native concept recognized by the actors of the scene, whose genealogy can help us research the potentialities and limits of this “musical knowledge”. The objective of this work is to locate within this Afro-diasporic music forged by peripheral bodies in Brazil and the US a dynamic of its own for the production of valid knowledge. A dynamic that takes place in the encounter of dissident cultural practices with signs of pop culture.

Keywords: hip-hop; message rap; knowledge; communication; fifth element

Rap de mensaje y conocimiento de oposición: la comunicación del 5E en el hip hop y su manifestación dentro del rap brasileño

Resumen: La propuesta de este artículo es investigar la epistemología vinculada al rap. Para ello, movilizamos el concepto de "quinto elemento" (5E) de la cultura Hip Hop, un concepto nativo reconocido por los actores de la escena, cuya genealogía puede ayudarnos a investigar las potencialidades y los límites de este "conocimiento musical". El objetivo del trabajo es ubicar dentro de esta música afrodiaspórica forjada por organismos periféricos en Brasil y Estados Unidos una dinámica propia para la producción de conocimiento válido. Esta dinámica se da en el encuentro de las prácticas culturales disidentes con los signos de la cultura pop.

Palabras clave: hip hop; rap con mensaje; conocimiento; comunicación; quinto elemento

Introdução

Ao longo de sua história de aproximadamente 50 anos, o rap afro-estadunidense ensejou a tessitura de uma série de fenômenos econômicos, culturais e estéticos. Do entrecchoque destes fenômenos, esse rap formulou uma espécie de epistemologia própria, propondo uma relação específica com o conhecimento. Nos anos 1980 e 1990, esta epistemologia afirmou a capacidade do rap de expandir a consciência daqueles que o praticam e escutam, como se a prática comunicacional ligada a este conjunto específico de sonoridades pudesse engendrar um saber sobre si e sobre o contexto das ruas em que ele é produzido e consumido, proporcionando, assim, um “aprendizado” através da música.

Apesar de remeter a elementos que se encontram no nascimento do gênero em meados dos anos 1970, essa proposta de aproximação entre o rap e o exercício de um “saber” se dá num momento específico da história desta música e guarda relação direta com algumas vertentes locais do rap estadunidense: o rap afrocentrado de Nova Iorque (NI) e os primeiros momentos do gangsta rap de Los Angeles ao final dos anos 1980. Dentro destas duas vertentes, podemos destacar os grupos *Public Enemy* e *NWA* como exemplos bem-acabados de artistas que sintetizam, cada um à sua maneira, o que discutimos aqui: uma pedagogia¹ que opera através da música no âmbito da cultura de rua.

Essa complexa dinâmica de comunicação musical em torno do rap foi exportada para o Brasil em meados dos anos 1980. Nos primeiros anos da segunda² mediação brasileira do gênero, nascida a partir da recepção deste rap estadunidense específico, a associação entre música e conhecimento também esteve presente. Por isso, durante os anos 1990, este rap, caracterizado como rap “consciente” ou “rap de mensagem” foi descrito como uma música capaz de fornecer autoestima, engajar jovens em pertencimentos comunitário e, de alguma forma educá-los³. Durante esse período, o rap consolidou uma imagem pública como o gênero musical cuja força discursiva opera como um vetor de subjetivação (TAKEUTI, 2010, pg.24), capaz de transformar, assim, as trajetórias de jovens das classes populares moradores de periferia através da arte.

A proposta deste artigo é investigar esta faceta específica da comunicação do rap: suas possibilidades epistemológicas. Para isso, mobilizamos o conceito de “quinto elemento” (5E) da cultura hip-hop, um conceito nativo reconhecido pelos atores da cena, cuja genealogia pode nos ajudar a pesquisar as potencialidades e limites deste “saber musical”. Trata-se, portanto, de tentar

¹Os ecos desta proposta podem ser encontrados nas falas de diversos artistas da cena de rap dos Estados Unidos da América (EUA) da época, que relatam como o rap os ajudou a “superar limites” subjetivos e promover uma espécie de expansão existencial como a mais poderosa voz política dentro da cultura popular afro-americana entre os anos 1980 e 1990 (BOYD, 2004). Este tipo de percepção acerca do gênero foi tão difundido que forneceu ao rap um status privilegiado como tema de pesquisa dentro dos *African Studies* nos EUA, a partir do qual nasceram os chamados “Estudos de hip-hop” (*Hip-hop Studies*).

² A primeira mediação do rap estadunidense no Brasil deu origem ao que se convencionou chamar de Funk Carioca a partir do *Miami bass*, que é o rap feito na Flórida.

³ Um exemplo: em depoimento ao programa “Fino da Zica”, o rapper Inglês afirma que se “Sobrevivendo do Inferno”, disco “clássico” dos Racionais, não tivesse chegado às suas mãos, ele, que foi “criado sem pai”, não “saberia sair na rua”. Segundo o rapper, aquele álbum “educou muita gente” e o Brasil seria provavelmente um país muito mais violento hoje se não fosse o rap dos anos 1990.

localizar dentro dessa música afrodiaspórica, forjada por corpos periféricos no Brasil e nos EUA, uma dinâmica própria para a produção de conhecimento válido. Dinâmica essa que se dá no encontro de práticas culturais dissidentes com signos da cultura pop.

Nossa hipótese argumenta que o conceito de 5E sintetiza as formulações, disputas e limites deste conhecimento ligado ao rap. No primeiro tópico do artigo, propomos uma definição do rap enquanto cultura popular afrodiaspórica. Em seguida, desenhamos uma análise da aproximação do rap com a ideia de conhecimento em diversas fases da história do gênero nos EUA. Por conseguinte, exploramos as formulações acerca do 5E na mediação brasileira do rap, terminando, assim, com a proposta de uma conceituação para o 5E no contexto do rap nacional.

O rap e as possibilidades da cultura popular afrodiaspórica

O rap é o braço musical da cultura hip-hop. Uma cultura de rua que se consolidou como movimento em meados dos anos 1970 no gueto de Nova Iorque englobando a dança *break*, o grafite como arte visual e a música rap. A emergência do hip-hop como fenômeno cultural está relacionada a um contexto mais amplo de transformações nas possibilidades da cultura oriunda das periferias do planeta, em que “o pós-moderno global registra mudanças estilísticas na dominante cultural” (HALL, 2003, p.337). Essa transformação abre espaços para o aumento da visibilidade de culturas urbanas afrodiaspóricas, que, segundo Gilroy (2001), podem ser vistas como respostas negras à modernidade ou mesmo como uma anti-modernidade.

Esta valorização está intensamente condicionada pelo descentramento de antigas hierarquias e grandes narrativas (HALL, 2003) no campo da cultura, o que efetiva um deslocamento substantivo e abre caminho para “novos espaços de contestação”. Participando do jogo de forças das relações culturais, o rap configurou-se como uma “oportunidade estratégica para a intervenção no campo da cultura popular” (HALL, 2003, p. 337). Intervenção esta que mobiliza questões relacionadas ao racismo e às desigualdades raciais, através da música produzida pelos grupos sociais que sofrem as consequências diretas destes fenômenos.

É importante ressaltar que o rap que conceituamos acima é um rap especificamente interessado em algum tipo de conhecimento nos termos do debate aqui apresentado. Existem diversos tipos de rap que mobilizam diversas temáticas e operam a partir de diferentes propósitos artísticos⁴. No que se refere ao nosso tema, podemos afirmar que este rap é produzido por artistas que percebem as potencialidades da arte como instrumento de mediação entre o fazer artístico e o contexto social (GILROY, 2001). Artistas como estes podem ser caracterizados como verdadeiros intelectuais que, alheios aos corporativismos estatais e aos postos de sucesso nas indústrias culturais, são verdadeiros “guardiões temporários de uma sensibilidade cultural distinta e entrincheirada que também opera como recurso político e filosófico” (GILROY, 2001, p.164).

⁴ Podemos citar aqui muitas outras correntes dentro do rap dos EUA, como o *trap*, o *crunk*, o *drill*, o *horrorcore*, o *rap jazz*, o *rap rock*, o *bounce*, o *hyphy*, o rap latino, etc.

O 5E: a busca por um conceito

Ao longo de sua história como prática cultural e estética musical, o rap ensejou uma proposta epistemológica própria. Ou seja, articulou à sua musicalidade possibilidades de produção de saberes, reivindicando para si, enquanto música pop urbana, a capacidade de produzir conhecimento. O debate sobre o conceito de 5E apresenta-se precisamente nestes termos. Mas o que seria exatamente o 5E da cultura hip-hop? Para começarmos a responder essa questão precisamos remeter à origem do próprio movimento hip-hop (HH), na região do Bronx do Sul em meados dos anos 1970, e à figura de um de seus principais organizadores.

Kevin Donovan, conhecido como Afrika Bambaataa é o principal intelectual⁵ do movimento hip-hop em seu momento de gestação e infância. Bambaataa foi o fundador da Nação Zulu, a primeira organização comunitária do HH, criada em 1975 (TEPERMAN, 2015) e tornou-se uma espécie de “embaixador e porta-voz” do movimento (HEBDIDGE, 2004, p.225). Como liderança comunitária e DJ, Bambaataa elaborou a concepção segundo a qual as manifestações de dança, (o *break*), artes visuais (o grafite) e música (o rap, dividido entre os elementos DJ e MC), que ali fervilhavam de maneira independente, deveriam compor não apenas uma “cultura de rua” num sentido genérico e disperso, mas um movimento cultural que comportasse todas elas sob uma mesma designação e filosofia.

Segundo Gosa (2015, p.60), Bambaataa acreditava que codificar todos aqueles elementos numa identidade única seria uma forma eficiente de criar um sentimento de coletividade capaz de fornecer “propósito para uma nova geração” (p. 60). Além de integrar o que antes eram manifestações artísticas em separado, Bambaataa acrescentou mais um elemento aos quatro já existentes (*break*, grafite, DJ e MC): o “conhecimento de si”. O 5E elemento do HH - termo criado pessoalmente por Bambaataa - refere-se, portanto, a este elemento intangível, o autoconhecimento que, segundo Gosa (2015) é uma espécie de saber articulado por uma “experiência afro-diaspórica que opera como consciência política e espiritual no fortalecimento das lutas de grupos historicamente oprimidos” (p.57).

Para operacionalizar o 5E no cotidiano e inscrever esta dimensão pedagógica no processo de comunicação do rap, Bambaataa trabalhou com a ideia de *edutainment*. Segundo Gosa (2015), o *edutainment* é uma prática comunicativa em que, durante a festa, aposta-se no caráter educativo da música, inserindo discursos políticos nas partes instrumentais de músicas mais longas tocadas nas apresentações. Essa prática nos parece exemplar para elucidar aspectos substantivos do 5E que de forma muito concreta buscam uma fusão entre entretenimento e educação nos primeiros anos do HH.

Além do *edutainment*, a epistemologia do rap pode ser buscada na filosofia da Nação Zulu (associação comunitária de Afrika Bambaataa), a “Factologia”, que faz uma mistura de crenças espirituais, metafísicas, científicas a respeito de conspirações alienígenas etc. (GOSA, 2015, pg.64). A “Factologia” está muito baseada nas “Lições Infinitas”, cartilha de origem islâmica que advoga a crença na “verdade”, seja ela qual for, desde que apoiada em fatos (pg.65). No que se refere especificamente ao “conhecimento de si”, Gosa

⁵ Entre 2012 e 2015, Afrika Bambaataa foi inclusive professor convidado da Universidade Cornell (NY/EUA)

(2015) deduz que se trata de um “estudo crítico e autorreflexivo de qualquer coisa do universo, desde que o conhecimento produzido por esta reflexão seja implantado para “a paz, o amor, a unidade e a diversão” (pg. 65) (em inglês: “*peace, love, unity and having fun*”), termos que compõem um célebre slogan do HH.

Este caráter generalista, se lido em termos epistemológicos, é problemático. Contudo, ele também abre espaço para o debate acerca da forma e do conteúdo do 5E. De acordo com os textos da Nação Zulu, não deve haver limites substantivos e metodológicos ao conhecimento (GOSA, 2015, p. 65), pois as “Lições Infinitas” estarão sempre abertas à contribuição. Isso reforça uma permanente perspectiva criativa em torno do HH, enraizada em práticas consolidadas da cultura de rua, como o freestyle, o beatbox e o engajamento comunitário das pessoas de uma determinada localidade através daquelas linguagens artísticas (McGlynn apud Gosa, 2015, pg. 65).

Outra influência importante para as formulações intelectuais de Bambaataa neste sentido foi o islamismo. Como mostra Toop (2004), o pioneiro era atraído pela ação comunitária da Nação do Islã, seita negra militante que advoga valores ligados à necessidade de autoajuda e à solidariedade comunitária. Segundo o autor, esta organização foi responsável por criar um novo clima de confiança nos guetos negros do mundo ocidental naquela época, influenciando intensamente jovens como Bambaataa, cuja inovação pessoal foi vincular a música popular a este tipo de proposta política e social.

Contudo, a influência do Islã⁶ no rap é anterior e muito maior do que o próprio Bambaataa (MOHAIEMEN, 2008). Mais especificamente em conexão com o que se tornaria a musicalidade do rap, Mohaiemen (2008) destaca a influência de outra seita muçulmana, conhecida como a “Nação de Cinco por Cento” ou a “Nação de Deuses e Terras”. Esta organização, fundada em 1964, nasce de uma dissidência da Nação do Islã e, segundo o autor, tem impacto relevante no aspecto musical do HH. Isso acontece porque as práticas da “Nação de Cinco por Cento” davam atenção especial às habilidades retóricas de seus membros, valorizando a fala eloquente vinculada às gírias afro-americanas utilizadas nas grandes cidades (MOHAIEMEN, 2008, pg.323).

Usando a potência e a vitalidade do dialeto, diz o autor, esta Nação trabalhava com a ideia de criar outras lógicas de pensamento para perceber o mundo de forma original valendo-se essencialmente da palavra (pg.323) A própria origem da numerologia que batiza a organização remete à ideia de que “85% das massas são ignorantes, 10% são ‘sugadores de sangue dos pobres’ e apenas 5% sabem a verdade” (MOHAIEMEN, 2008, p. 16). É inevitável não ver

⁶A presença do islamismo é marcante também na geração do rap afrocêntrico que detalharemos a seguir. Como mostra Mohaiemen, (2008), Professor Griff, membro original do *Public Enemy*, era membro da Nação do Islã. Além disso, há adeptos do islamismo em grupos como *A Tribe Called Quest* (como os sunitas Q-Tip e Ali Shaheed Muhammad), no *Digable Planets* e no *Wu-Tang Clan*. E em outros artistas mais, como Brand Nubian, Paris (que tenta misturar a ideologia sunita com a dos Panteras Negras), *Busta Rhymes*, *Big Daddy Kane*, *Nas*, *Gang Starr*, *Mobb Deep*, *Queen Latifah*, *Ladybug Mecca*, *Kool Moe Dee*, *Ice Cube*, *Mos Def* e *The Roots*. Segundo Mohaiemen, (2008), esta capacidade do islamismo de se fazer presente no rap foi auxiliada pelo antagonismo que o cristianismo dos EUA sempre ofereceu ao HH ao longo de sua história.

aqui uma relação com o rap e o 5E na sua formulação associada à força da palavra que liberta da ignorância e conduz ao conhecimento.

Contudo, apesar destas associações, é preciso deixar nítido que o 5E nunca foi o traço central do HH nos seus primeiros anos. Para Gosa (2015, p.63), pelo menos na sua primeira década (1973-1982), o hip-hop foi principalmente uma cultura comunitária de festas⁷, originada num espaço urbano em franca deterioração econômica e social. No melhor dos cenários, explicita o autor, o HH ajudou a reduzir a violência e o crime do entorno por conta de melhorias econômicas geradas pelo sucesso dos eventos (pg. 63). Portanto, a atuação de Bambaataa se deu nas brechas que ele encontrou para constituir sua proposta embrionária do 5E. Segundo o DJ, poder-se-ia injetar mais voltagem política naquela música que era compartilhada nas festas de hip-hop e que apresentava uma destacada capacidade de comunicação.

O 5E e o rap afrocentrado

Desta maneira, vemos como o rap sempre carregou dentro de si as potencialidades político-epistemológicas do 5E, ainda que elas não tivessem sido exploradas em toda sua força ou tivessem se tornado uma tendência hegemônica dentro das práticas em torno do gênero. Em meados dos anos 1980 que o rap de Nova Iorque foi renovado por uma geração de artistas que reivindicaram enfaticamente a dimensão político-epistemológica do 5E⁸ e injetaram rebeldia explícita na poética e na atitude do rap de então⁹. Com isso, essa geração conseguiu popularizar a ideia do rap como uma cultura de resistência ligada ao 5E, precisamente no momento em que esta comunicativa música chegava aos espaços hegemônicos da indústria do entretenimento nos EUA (GOSA, 2015).

Em termos ideológicos, segundo Gosa (2015), artistas como *Public Enemy*, *A Tribe Called Quest*, *De La Soul*, *Jungle Brothers*, *Queen Latifah*, *X-Clan*, *KRS-one*¹⁰, *Paris*, *Brand Nubian*, *Sister Souljah* e outros criaram um rap que se tornou conhecido como um rap “afrocentrado”, que associava o Nacionalismo Negro herdado dos anos 1960 e 1970 ao Afrocentrismo de Molefi Asante. Como lembra Dyson (2004), tais artistas foram capazes de produzir “um renovado senso de orgulho histórico, apoiando-se num pensamento nacionalista negro e radical como base sólida para a autoestima racial” (pg.66). Como veremos mais

⁷ Fazemos este debate em detalhes em Gutierrez (2021).

⁸ Em 1982, o grupo *Grandmaster Flash & The Furious Five* já havia lançado a música “*The Message*”, cujo teor lírico fazia a crônica da vida no gueto num sentido de crítica política. Ainda assim, somente no final dos anos 1980, o tipo de proposta musical contido nesta música configurar-se-ia como uma vertente ampla dentro do rap de Nova Iorque.

⁹ O rico debate em torno do que chamamos aqui de 5E gerou nos EUA um relevante rebatimento dentro do debate pedagógico. Para Rashid (2016), o hip-hop pode ser visto como um poderoso recurso mobilizado pela pedagogia para debater justiça social nas grandes cidades norte-americanas. Como uma espécie de educação centrada em África, o HH seria capaz de produzir crítica social e ativismo a partir de um legado intergeracional. No limite, afirma o autor, a pedagogia do hip-hop seria capaz de informar possibilidades de resistência comunitária através de uma “alfabetização crítica” (RASHID, 2016, p.341) que se opõe às dinâmicas econômicas e políticas do racismo e do neoliberalismo nos EUA.

¹⁰ A sigla significa *Knowledge Reigns Supreme* (KRS) - *One*, que significa em tradução livre “O Conhecimento reina supremo”.

adiante, esta foi exatamente a vertente do rap estadunidense que chegou ao Brasil para dar origem ao rap nacional.

No rap nova-iorquino do final dos anos 1980, o conceito de afrocentrismo é mobilizado, para, fundamentalmente, discutir o próprio processo de constituição do conhecimento. Segundo Asante (2016, p.10), a Afrocentricidade propõe libertar a história e o pensamento africanos do paradigma ocidental, reabilitando, assim, a criatividade intelectual africana que foi subalternizada pela lógica imperial europeia. Para tal, a reflexão de Asante enfatiza a capacidade de agência dos africanos, vistos afirmativamente como seres humanos detentores de cultura.

Segundo o autor, por conta dos processos ligados à escravização, os africanos foram submetidos à cosmovisão do invasor europeu por meio da desvalorização de seus nexos culturais, psicológicos, econômicos e espirituais. Neste sentido, o afrocentrismo reposiciona os africanos como sujeitos da própria história, rejeitando a marginalidade e a ideia de que comporiam uma espécie de alteridade em relação ao ocidente (Mazama apud Asante, 2003, pg. 10). Desta maneira, Asante posiciona os afrodescendentes para além do lugar de escravizado que lhes foi legado pelo holocausto escravista produzido nas Américas pelo capitalismo europeu.

Partindo da afirmação da centralidade do continente africano na história humana, o rap nova iorquino reivindicava o pensamento afro como possibilidade de resistência perante estruturas epistemológicas opressivas. Com isso, os africanos deixavam a condição de coadjuvantes marginais para assumir o papel de criadores de realidade. Assim, o 5E engendrado neste contexto por este rap fortaleceu a ideia de um "conhecimento a ser adquirido" (BALDWIN, 2004, p.164) como porta de entrada para uma negritude autêntica capaz de viabilizar a transcendência que leva do "negro ao preto" ("*from negro to black*"), nas palavras do próprio Bambaataa (apud TOOP, 2004, p. 234).

Neste ponto, precisamos de alguns parâmetros mais objetivos para a definição do 5E. Segundo Judy (2004) podemos encontrar as origens do rap em reconhecidas formas retóricas afroamericanas, articuladas como um "historicismo utópico" que evoca uma tradição de resistência afro-americana à desumanização (p.107) causada pela mercantilização produzida pelo escravismo europeu. Encarado como um enunciado oriundo dos segmentos afro americanos dos EUA, o rap é caracterizado pelo autor como uma música compromissada com a constituição de "sujeitos do conhecimento". De um conhecimento que tem o poder de emancipar porque dá significado à experiência do sujeito que o adquire (JUDY, 2004, p.107).

Mas o que significa para o sujeito entrar em contato com este conhecimento? Judy (2004) sugere que a questão decisiva aqui é compreender a diferença entre experimentar e conhecer, entre vivenciar a condição de escravizado e reconhecer-se na escravidão. Esta seria a distinção introduzida pelo conhecimento que, neste caso, se manifesta exatamente pela presença do 5E no processo de comunicação da música e pode ser sintetizada na ideia de "conhecer a si mesmo" (JUDY, 2004, p.107).

Aí está a substância da noção do conhecimento de si que Judy (2004) reconhece no rap. Para ele, este conhecimento é eminentemente político, pois engendra uma espécie de ética de autogoverno e autodeterminação por parte de uma comunidade (JUDY, 2004, p.109). Desta maneira, um MC interessado no

5E pode ser visto como um sujeito do conhecimento que atua de forma pedagógica, praticando uma liderança de natureza política e ética. Como resposta moral a uma forma específica de opressão, o MC usa a comunicação do rap como uma espécie de “conhecimento de oposição”, ou uma “ciência alegre” (JUDY, 2004, p.109), o que, mais uma vez, aproxima nossas tentativas de conceituação do 5E de questões epistemológicas.

Gilroy (2001) entra neste debate sugerindo que a música e as relações sociais que ela estabelece também se articulam com aspirações filosóficas e científicas mais amplas, como se nota também no caso do samba¹¹ ou do reggae. Com longa tradição, a música desempenha papel central nas discussões acerca do Atlântico Negro (GILROY, 2001) e carrega destacada capacidade de investigar, representar e criar realidade. Neste sentido, o autor (p.159) refuta a tese hegeliana segundo a qual o pensamento, a ciência e a reflexão superam a arte na sua capacidade de conhecer. Para ele, a música deve ocupar um status superior na discussão sobre a cultura negra, algo semelhante ao lugar que a literatura ocupa na reflexão filosófica do Ocidente eurocêntrico. Segundo Gilroy (2001), como o Atlântico Negro foi constantemente excluído da razão prática, sua musicalidade pode ser vista como um meio de comunicação melhorado.

O gangsta rap e o *street knowledge*

Ao mesmo tempo em que surgia em Nova Iorque, ao final dos anos 1980, um rap afrocentrado feito por uma classe média negra interessada numa luta político-epistemológica antirracista, em Los Angeles, nascia a vertente de rap que tornar-se-ia hegemônica dentro do gênero nos anos seguintes até a ascensão do *trap* na segunda década do século XXI. Como sugere Boyd (2004), a emergência do gangsta rap significou uma rejeição ao rap afrocentrado e um desprezo explícito pelos marcadores de identidade ligados ao afrocentrismo. Neste sentido, diz o autor, a consolidação do gangsta rap marca o fim do principal flerte do rap com uma luta política mais refletida e direta, o que representou inevitavelmente uma queda na voltagem contra hegemônica da cultura popular afro-americana como um todo (BOYD, 2004, p.325).

Muitos autores apresentam argumentação neste sentido. Gosa (2015), por exemplo, caracteriza assertivamente o nascimento deste rap de tipo gangsta como um momento de transição, caracterizado por ele como uma “virada neoliberal” no hip-hop (p. 56). Segundo ele, o rap consciente dos EUA foi fulminado pelo nascimento do gangsta rap dos anos 90, deslocando a questão do 5E de sua dimensão político-epistemológica contra hegemônica para um rap voltado para o elogio das armas, a violência contra a mulher e o niilismo político, como se isso fosse a “autenticidade do gueto” (GOSA, 2015 p. 56).

Argumentos como estes acusam o gangsta rap de reproduzir alguns dos aspectos mais destrutivos da mentalidade da classe trabalhadora afro-americana nos EUA (BOYD, 2004), enaltecendo disputas entre gangues, misoginia e violência arbitrária. Este tipo de rap, que ficou conhecido com G-Funk (“*gangsta funk*” ou “*ghetto funk*”), apoiar-se-ia num estilo de vida de “gangsters pós-industriais” (NEAL, 2004, p. 377) para consolidar Los Angeles como o centro hegemônico criativo e comercial do HH nas décadas seguintes,

¹¹ Ver Noguera (2015)

invadindo os anos 1990 e dismantelando, assim, o monopólio do rap consciente de Nova Iorque.

Neste sentido, o gangsta rap pode ser encarado como uma resposta das classes populares negras às classes médias negras que faziam o rap “consciente” na Costa Leste (BALDWIN, 2004). Se no rap afroncentrado havia uma permanente remissão ao continente africano, visto de forma idealizada, no gangsta rap, segundo o autor, há uma vinculação maior com as circunstâncias concretas dos negros pobres dos EUA naquele momento histórico. Num certo sentido, frisa Baldwin (2004), o rap consciente acreditava que havia uma definição de “conhecimento de si” e de negritude que abarcasse todos os afro-americanos, o que, no final das contas, tratava-se de uma epistemologia concentrada nas camadas médias de Nova Iorque que não capturava efetivamente as contradições vividas pelas maiorias negras dos guetos das grandes cidades dos EUA.

Esta percepção nos sugere um caminho argumentativo distinto daquele que acusa o gangsta rap. Em vez de moralizar o gangsta rap e sugerir a dissolução do 5E no seio das contradições do rap enquanto gênero musical, podemos apostar na ideia de que este novo tipo de rap reconfigura o 5E e explicita uma disputa sobre o que seria este conhecimento produzido pelo rap. Como diz Lusane (2004), o gangsta rap vai transformar em música a crise social que se abate sobre a classe trabalhadora negra dos EUA nos anos 1990. É nestas condições materiais que nasce o gangsta e dentro dele podemos encontrar elementos relevantes de pedagogia política.

Ou seja, o gangsta rap pode representar não o fim do 5E, mas sua reformulação, agora mais ligada às classes operárias do que às classes médias. Citando Robin Kelley, Lusane (2004) afirma que este tipo de rap é capaz de apresentar verdadeiras “lições de experiências vividas” (p. 357), algo que nós poderíamos aproximar do conceito de *street knowledge*, muito usado pelo icônico grupo de gangsta, NWA. Como diz o rapper Ice Cube, MC do NWA, referindo-se especificamente a este conceito, seu propósito é apresentar ao sistema o conhecimento que existe nas ruas e fazer as ruas entenderem o “sistema”.

Este “saber das ruas”, em tradução livre, é, portanto, alimentado pela dureza da vida no gueto, num ambiente de famílias desestruturadas, racismo no sistema educacional, desemprego, vicissitudes da cultura de consumo, decadência de moradias e permanente ameaça de violência (LUSANE, 2004). Relatando o que vivem, então, os rappers estão realizando aquilo que Kelley (1996, p.357) chama de uma espécie de “antropologia social com ritmo”, projetando raiva e frustração em rimas sobre homicídios, conflitos de gangue e brutalidade policial. É verdade que há também muito espaço para o que ele chama de ostentação machista e misoginia. Entretanto, apesar de imatura, é possível ver ali uma crítica contundente “à autoridade, uma aversão ao caráter opressivo do trabalho assalariado e um ódio ao racismo” (KELLEY, p. 357).

Em mais uma aproximação do rap com a noção de conhecimento válido, Kelley (1996) ressalta a semelhança entre o senso de realismo social destas músicas e uma etnografia, produzida em primeira pessoa, feita na rua, como objetivo de compreender as práticas sociais dentro de um determinado contexto cultural. Para o autor, apesar de serem construídos em primeira pessoa, os gangsta raps estão dialogando com uma longa tradição de práticas estéticas

negras em que o uso da palavra “eu” se refere a experiências pessoais e coletivas ao mesmo tempo. O que permite que os MCs trafeguem pelo que as ciências sociais chamam de “estrutura” e “agência”. Ou seja, tratam-se de relatos apurados a respeito das possibilidades de agência dos sujeitos dentro das estruturas.

O que está em jogo nesta aproximação, portanto, é a existência de uma relação entre as condições em que os sujeitos vivem e as decisões que precisam tomar. Talvez nesta relação se estabeleça a base concreta para pensarmos a reformulação do 5E no contexto do gangsta rap. Nos contextos de classe média do rap afrocentrado¹², o 5E aproxima-se da ideia do *knowledge of self*, ligado às possibilidades subjetivas de se tornar um sujeito do conhecimento para, assim, vislumbrar a emancipação. Já nos contextos mais brutais das contradições do capitalismo tardio experimentadas pelos guetos de Los Angeles, o 5E se resignifica e adquire a forma do *street knowledge*, um saber “das ruas” e “sobre as ruas” que investiga as possibilidades de ação diante de circunstâncias violentas inescapavelmente colocadas pela realidade concreta do sistema econômico¹³.

O 5E e o Rap Nacional de São Paulo e do Rio de Janeiro

Nascido do contexto da cultura afrodiaspórica estadunidense e exportado para a América Latina pela indústria da música, o rap afrocentrado e o gangsta rap trouxeram para o Brasil nos anos 1990 a questão epistemológica do 5E. Contudo, no rap nacional, aquilo que foi definido nos EUA como “conhecimento de si” (*knowledge of self*) ou “saber das ruas” (*street knowledge*) tornou-se simplesmente “conhecimento”. Por aqui, portanto, houve uma espécie de síntese, e o 5E foi definido assim: “conhecimento”. Talvez, por isso, possamos pensar na versão brasileira do 5E como um ponto intermediário entre as duas propostas estadunidenses. Como algo que resulta do entrelaçamento dessas duas visões, e consolida-se no imaginário dos praticantes como a própria identidade do rap durante os anos 1990.

Este tipo de confluência abre espaço para a superação da distinção que se consolidou nos EUA entre uma formulação e outra, e pode promover uma conjugação potencializadora. Na apropriação brasileira do 5E, portanto, encontraremos discursos voltados para uma perspectiva subjetiva segundo a qual o rap pode abrir caminho para um processo de “libertação” do sujeito

¹² Cabe notar que estas duas vertentes específicas do rap constituíram o que ficou conhecido como uma “era de ouro do hip-hop” nos EUA. A “Era de Ouro do hip-hop” começa em meados dos anos 1980 e chega a meados dos anos 1990. Ela compreende algumas correntes do rap de rua de NY e Los Angeles que foram midiaticizadas e exportadas como mercadoria cultural para a periferia do mundo capitalista. Além do *Public Enemy*, *Run DMC*, *NWA* e *Snoop Dogg*, já citados, fazem parte desta era nomes como *LL Cool J*, *KRS-One* e *Boogie Down Productions*, *Eric B. & Rakim*, *De La Soul*, *Beastie Boys*, *A Tribe Called Quest*, *NAS*, *Jungle Brothers* e outros. Além deles, podemos citar também artistas como *2 Live Crew*, *DJ Jazzy Jeff & the Fresh Prince*, *Kool G Rap*, *Big Daddy Kane*, *Commom* e, por fim, as “lendas” *Notorious B.I.G* e *2Pac*. Esta era de ouro, em geral, não inclui o rap de Miami

¹³ Para se tornar uma ameaça real ao status quo estadunidense, contudo, talvez o gangsta rap precise de uma maior sofisticação política (NEAL, 2004), expandindo seu vocabulário para ser mais assertivo na formulação de saídas, já que por si só, a descrição é insuficiente para enfrentar as crises da vida urbana contemporânea (DYSON, 2004).

através da consciência de si e de sua experiência no mundo. Ao mesmo tempo, encontraremos no gênero discursos inclinados para a valorização de um saber a respeito da vivência nas ruas, no cotidiano do gueto, onde se precipita a capacidade epistemológica da rua de criar um saber que lhe é próprio.

Isso pode ser visto muito nitidamente no rap nacional de São Paulo. Durante os anos 1990, o rap paulista valorizou muito as narrativas “antissistema” e o gênero foi frequentemente classificado como uma música de protesto e resistência. Esta classificação é um dos traços mais marcantes das pesquisas sobre o gênero no Brasil¹⁴ e muitas vezes é confundida com o próprio rap como gênero, especialmente por conta da centralidade adquirida pelo trabalho musical dos Racionais MCs¹⁵.

Por conta dos Racionais¹⁶, a epistemologia do rap foi muito associada à ideia de um laço social que reforça o sentimento de comunidade e enseja o protesto contra a precarização das condições de vida e contra o racismo estrutural por parte de populações periféricas. A musicalidade do rap entra nesta equação como a mensagem que leva os sujeitos além dos confinamentos cognitivos que obliteram a consciência. Muitos depoimentos de artistas paulistas e de outras localidades corroboram esta narrativa, aproximando o rap de uma espécie de conscientização que enseja uma visão crítica de alguns aspectos da ordem social, valorizando raízes históricas afrodiáspóricas e potencialidades culturais das áreas urbanas populares.

Ressaltando sua força política subjetivadora, Takeuti (2010) avança no debate acerca das possibilidades do 5E da cultura hip-hop. Para ela, o HH (no Brasil) atua como um movimento artístico-cultural dotado de grande capacidade de ajudar os indivíduos a entenderem sua condição de sujeitos periféricos. Segundo ela, o HH é responsável por criar em segmentos da juventude uma compreensão mais ativa e orgulhosa acerca de sua posição social nas margens das grandes cidades brasileiras. Com isso, o rap abre espaço para a criação de uma percepção de consciência e liberdade, que toma a forma de uma resistência a partir da música. Inevitavelmente, esse “conhecimento” valoriza a dimensão política do cotidiano e conduz os sujeitos a posturas de oposição às opressões presentes na sociedade capitalista pós-moderna.

No Rio de Janeiro, podemos encontrar narrativas semelhantes às de São Paulo, especialmente nos primeiros anos do gênero na cidade, por conta do impacto da chegada dos mencionados artistas estadunidenses no início dos anos 1990. Grupos como *3 Preto*, *Ryo Radikal Reps* (RRR), *Filhos do Gueto*, *Inumanos*, e artistas como Macarrão, MV Bill, Marechal ou Aori desenvolveram sua música e sua atitude performática seguindo, em maior ou menor medida, esta tradição. Na cidade, este tipo de movimentação ligada ao 5E envolveu também políticas públicas de assistência social e educação, e eventos comunitários, auto organizados ou realizados pelo poder público, vinculados à cultura hip-hop através do rap, do *break* ou do grafite.

¹⁴ Ver Camargos (2015); Pimentel (1997); Pinho (2001); Moura (2017) e Salles (2007).

¹⁵ Enfatizando a relação entre o rap e o conhecimento, Edi Rock, dos Racionais MC's, antes do início da música “Fim de semana no parque”, do disco “Raio X do Brasil”, de 1993, afirma: “você está entrando no mundo de informação, autoconhecimento, denúncia e diversão”.

¹⁶ Ver Oliveira; Segreto e Cabral (2013); Pinho & Rocha (2011); D'andrea (2013); Herschmann (2000); Rocha (2011); Kehl (1999); Zeni (2004); Garcia (2003); Garcia (2013); Gutierrez (2015), Fernandes; Herschmann & Gutierrez (2016), Gutierrez (2016).

Entretanto, no Rio de Janeiro, o 5E não ocupou o mesmo lugar que ocupou em São Paulo depois dos anos 1990. No Rio de Janeiro, ele foi ressignificado e superado por outras formas de se agenciar o rap. Com o tempo, ele vai tornando-se progressivamente mais multidimensional e híbrido, e vai sendo atravessado por diversas outras lógicas artísticas que o diferenciam de sua versão paulista e farão nascer uma mediação singular do gênero no território Rio de Janeiro. Esta singularidade traz para o 5E a ideia de um deboche para o relato da vivência na rua, fazendo com que uma certa sisudez da epistemologia do rap paulista não encontre tanto espaço no rap carioca.

Considerações finais

Ao longo do artigo, buscamos investigar a faceta epistemológica do rap, tentando localizar dentro desta música afrodiaspórica forjada por corpos periféricos no Brasil e nos EUA uma dinâmica própria para a produção de conhecimento válido. Dinâmica essa que se dá no encontro entre práticas culturais dissidentes e signos da cultura pop. Nossa argumentação vai na direção de afirmar que o conceito de 5E sintetiza as formulações, disputas e limites deste conhecimento ligado ao rap.

Para realizar a investigação, propusemos uma definição do rap enquanto cultura popular afrodiaspórica. Em seguida, desenhamos uma análise da aproximação do rap com a ideia de conhecimento em diversas fases da história do gênero nos EUA. Em seguida, exploramos as formulações acerca do 5E na mediação brasileira do rap, terminando, assim, com alguns elementos para a proposição de uma conceituação do 5E no contexto do rap nacional.

A partir das influências do rap estadunidense na mediação nacional do gênero, percebemos como o 5E, numa leitura brasileira, pode ser encarado como algo ligado a uma ideia de sabedoria ancestral acumulada por sujeitos que habitam as cidades e que é mobilizada para que se possa sobreviver nestas mesmas cidades. Distante da valorização acadêmica eurocentrada e branca da filosofia ocidental, onde o sentir é recusado (SODRÉ, 2017), o 5E pode ser visto como o acúmulo sensível da consciência crítica do hip-hop, que mostra como a rua e a música são tecnologias poderosas para a produção de saberes. A ideia central, como ressalta Sodré (2017),   dissociar a filosofia do processo “civilizatório” europeu e verificar em que medida a “paixão de pensar” pode ser encontrada em forma es culturais complexas que foram historicamente obstruídas pela colonialidade do saber (QUIJANO, 2002).

Assim, no caso brasileiro, encontramos uma instigante confluência das duas defini es de 5E que vem dos EUA (*knowledge of self* e *street knowledge*) o que pode promover uma conjugac o potencializadora para o gênero. Por isso, podemos encontrar no rap nacional tanto discursos voltados para uma perspectiva subjetiva segundo a qual o rap pode abrir caminho para um processo de “liberta o” do sujeito através da consciência de si e de sua experiência no mundo, quanto a valoriza o de um saber a respeito da vivência nas ruas e nos guetos. Entre a sisudez do rap paulista a partir dos anos 1990 e o deboche presente no rap do Rio de Janeiro da mesma época, podemos encontrar uma musicalidade que exercita uma filosofia própria com extraordinária capacidade de comunica o em meio   barbárie da desigualdade econ mica neoliberal,   brutalidade da violência estatal e ao eurocentrismo at vico do pensamento universitário.

Referências

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: Introdução a uma Ideia. *Ensaio Filosóficos*. Tradução. Rio de Janeiro, p. 9-18. volume XIV, dezembro/2016.

Baldwin, Davarian L. 2004. Black empires, white desires: The spatial politics of identity in the age of hip hop. In: *That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader*, edited by Murray Forman and Mark Anthony Neal. London: Routledge, 2004.

Boyd, Todd. 2004. "Check Yo Self Before you Wreck Yo Self: The Death of Politics in Rap Music and Popular Culture." In: *That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader*, edited by Murray Forman and Mark Anthony Neal. London: Routledge, 2004.

CAMARGOS, R. Rap e política: percepções da vida social brasileira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

D'ANDREA, T. P. A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo. São Paulo: FFLCH, 2013.

DYSON, M. E. The culture of hip-hop. In: *That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader*, edited by Murray Forman and Mark Anthony Neal. London: Routledge, 2004.

FERNANDES, C. S.; HERSCHMANN, M.; GUTIERREZ, G. Entre o corte da espada e o perfume da rosa: uma estética da existência no rap dos Racionais MC's. *Cadernos de Estudos Culturais*, v. 8, n. 16, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4223>. Acesso em: 20/3/2020.

GARCIA, W. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's (1990-2006). *Idéias*, v. 4, n. 2, p. 81-108, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8649382> Acesso em: 20/3/2020.

_____. Ouvindo Racionais MC's. *Teresa*, n. 4-5, p. 166-180, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116377>. Acesso em: 30/4/2015.

GILROY, P. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. São Paulo. Editora 34, 2001.

Gosa, Travis L. 2015. The Fifth Element: Knowledge. In *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Edited by Justin A. Williams. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 56-70. .

GUTIERREZ, G.. É o Rap RJ: a cultura da música e as práticas comunicacionais da cena de rap do Rio de Janeiro/ Gabriel Gutierrez Mendes. - 2021. Tese

(Doutorado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.bdttd.uerj.br:8443/handle/1/17546>. Acesso em: 18/2/2021

_____. O Rap contra o racismo: a poesia e a política dos Racionais MC's. **Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, v. 14, n. 27, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/17872>. Acesso em: 18/2/2021

_____. Efeito Colateral que o seu Sistema fez. **Revista Sociologia em Rede**, v. 6, n. 6, 2016. Disponível em: <https://silo.tips/download/efeito-colateral-que-o-seu-sistema-fez-o-rap-politic-o-dos-rationais-mc-s-e-a-cid>. Acesso em 12/2/2021.

HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra? In: Da diáspora: Identidades e mediações culturais. Org: SOVIK, Liv. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003

HEBDIGE, D. Rap and Hip-Hop. In: That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader, edited by Murray Forman and Mark Anthony Neal. London: Routledge, 2004.

HERSCHMANN, M. O funk e o hip-hop invadem a cena. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

JUDY, R. A. On the Question of Nigga Authenticity. In: That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader, edited by Murray Forman and Mark Anthony Neal. London: Routledge, 2004.

KEHL, M. R. Radicais, raciais, racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. **São Paulo em perspectiva**, v. 13, n. 3, p. 95-106, 1999. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/7DjwY79M59dvqDbxssRGvVR/?lang=pt>. Acesso em 12/2/2021.

KELLEY, Robin DG; PERKINS, William Eric. Droppin'science: Critical essays on rap music and hip hop culture. 1996.

LUSANE, C. Rap, race and politics. In: That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader, edited by Murray Forman and Mark Anthony Neal. London: Routledge, 2004.

MOHAIEEMEN, N., 2008. Fear of a Muslim planet: hip hop's hidden history. In: Miller, P.D. (Ed.), Sound Unbound: Sampling Digital Music and Culture. MIT Press, London

MOURA, A. O Ciclo dos Rebeldes: processos de mercantilização do rap carioca. Dissertação de Mestrado. UERJ, 2017. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/55671162/O_Ciclo_dos_Rebeldes_processos_de_mercantilizacao_do_Rap_RJ_FINAL-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1661208106&Signature=EEDLiceZHeHq1BKCFtXN6BNhWkziU9~Xvov3hi6cOjSkJ1Y1~XnpsTE35Y5dBV~-EdH8yEfmU12rZMuxrvo7Y2~zX713wrEhSnmQ~wY4TSPft8qE8bFOvCHbbypvWa5U3stnkgEJptlZOEYB~nxbmXqHDIYKRTsVrAyVK1fztjdGu1ypFpLIKxtYdgWvPz6mFjnye7DSTCD-HJjakpddK6wLVuBhaNo8TYL4ToJxoxQw3NVCrsUzwsRA1qoWDH

-ba5tLZ00gNJ85D-vXT-QYBUki4C4W6lyFY3HwynUIIrQ16KOpRlc0yR0baBu-vAupT3KRBlGVT5vDrX31A9TmhKQ__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA. Acesso em 12/2/2021.

NOGUERA, Renato. “Sambando para não sambar: afroperspectivas filosóficas sobre a musicidade do samba e a origem da filosofia” In SILVA, Wallace (organizador). *Sambo, logo penso: afroperspectivas para pensar o samba*. Rio de Janeiro: Héxis/Biblioteca Nacional, 2015, pp.31-55. .

NEAL, M. A. Postindustrial soul: Black popular music at the crossroads. In: *That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader*, edited by Murray Forman and Mark Anthony Neal. London: Routledge, 2004.

OLIVEIRA, L. S.; SEGRETO, M.; CABRAL, N. L. S. C. Vozes periféricas: expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC's. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 56, p. 101-126, 2013. Disponível em <https://www.scielo.br/j/rieb/a/7bqF8bDntmKLkRX3h6JVZpv/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 12/2/2021.

PIMENTEL, S. *O livro vermelho do hip hop*. São Paulo: USP, 1997.

PINHO, O. Voz Ativa: rap-notas para leitura de um discurso contra hegemônico. *Sociedade e cultura*, v. 4, n. 2, 2001. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/528>. Acesso em: 12/2/2021.

PINHO, O; ROCHA, E. Racionais MC's: cultura afro-brasileira contemporânea como política cultural. *Afro-Hispanic Review*, p. 101-114, 2011. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23617161>. Acesso em: 12/2/2021.

QUIJANO, A. Colonialidade, poder, globalização e democracia. *Novos rumos*, v. 37, n. 17, p. 4-28, 2002.

RASHID, K. Start the revolution: hip hop music and social justice education. *Journal of Pan African Studies*.v.9, nº4, 2016. Disponível em: <http://www.jpanafrican.org/docs/vol9no4/JuneJuly-20-Rashid.pdf>. Acesso em: 18/3/2021.

ROCHA, E. Senhor de engenho, eu sei bem quem você é: Racionais MC's e a desconstrução Político-Cultural da Nacionalidade. In: Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais: diversidades e (des) igualdades, 2011.

SALLES, E. *Poesia revoltada*. Aeroplano, Rio de Janeiro, 2007.

SODRÉ, M. *Pensar nagô*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

TAKEUTI, N. M. Refazendo a margem pela arte e política. *Nômadias*, n. 32, 13-25, 2010. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502010000100002. Acesso em 13/3/2021.

TEPERMAN, R. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil**. Editora Companhia das Letras, 2015.

TOOP, D. Uptown throwdown. In: *That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader*, edited by Murray Forman and Mark Anthony Neal. London: Routledge, 2004.

ZENI, B. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. **Estudos avançados**, v. 18, n. 50, p. 225-241, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/pGQS88DXCXMbgjTQNwJwxqw/?lang=pt>. Acesso em: 18/3/2021.

Recebido em: 03/06/2022

Aceito em: 11/08/2022