

RAP DE MENSAGEM E PRODUÇÃO DE PRESENÇA: A COMUNICAÇÃO DO RITMO E DA POESIA NA MÚSICA RAP

MESSAGE RAP AND PRESENCE PRODUCTION: THE COMMUNICATION OF RHYTHM AND POETRY IN RAP MUSIC

Gabriel Gutierrez ¹

Resumo

O propósito do presente artigo é contribuir com os estudos sobre rap no Brasil, propondo um diálogo conceitual entre o campo da comunicação e a cultura hip hop. Debateremos os conceitos de “quinto elemento” e “produção de presença” para analisar como se dá a comunicação da música rap, atentando tanto para sua dimensão discursiva quanto para sua dimensão material. Nosso objetivo é trazer alguns apontamentos teóricos iniciais para sustentar a hipótese de que a força comunicativa do rap está associada à sua capacidade de congregação produção de sentido (quinto elemento/conhecimento) em simultaneidade com o êxtase estético (produção de presença), quando poesia oral e ritmo musical atuam juntos. Assim, buscamos enfatizar a materialidade do som (padrões rítmicos e batidas graves) como um dos elementos centrais da comunicação da música rap.

Palavras-chave

Rap; música; materialidade da comunicação; hip hop.

Abstract

The purpose of this article is to contribute to the field of rap studies in Brazil by proposing a conceptual dialogue between communication theory and hip-hop culture. We will discuss the notions of the “fifth element” and “production of presence” to analyze how rap music communicates, paying attention to both its discursive and material dimensions. Our aim is to offer some initial theoretical insights to support the hypothesis that rap’s communicative power lies in its ability to simultaneously generate meaning (fifth element/knowledge) and aesthetic ecstasy (production of presence), particularly when oral poetry and musical rhythm operate in tandem. In this sense, we seek to emphasize the materiality of sound—especially rhythmic patterns and heavy beats—as a central element in the communicative dynamics of rap music.

Keywords

Rap; music; materiality of communication; hip hop.

Pesquisador de pós-doutorado em Comunicação Social (PPGCOM/UFRRJ) pela FAPERJ. Doutor em Comunicação pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e pesquisador associado do NEPCOM-ECO/UFRRJ e do CAC/UFRRJ. E-mail: gabriel.mendes34@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3575-9634>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6347921193644867>.

// **SEÇÃO: ARTIGOS DE TEMA LIVRE** //

// **REVISTA DISPOSITIVA**, BELO HORIZONTE, V. 14, JAN-DEZ (2025), PUBLICAÇÃO CONTÍNUA, P. 1 - 12 //

// ISSN: 2237-9967 // DOI: <https://doi.org/10.5752/P.2237-9967.2025v14e36287>



Introdução

Depoimentos de rappers proeminentes dos Estados Unidos, como Rakim, Mos Def, Eminem e Grandmaster Kaz, frequentemente destacam o rap como uma linguagem capaz de promover a superação de limites subjetivos. Esses relatos sugerem que a comunicação do rap mobiliza saberes e provoca processos de expansão pessoal e coletiva. No contexto brasileiro, Emicida — um dos nomes mais influentes do rap no século XXI — reforça essa perspectiva ao afirmar, em diversas ocasiões, que “aprendeu a ter autoestima” ouvindo os Racionais MC’s. Tais testemunhos revelam como o rap pode operar como ferramenta de construção identitária, emancipação simbólica e reconfiguração de imaginários sociais.

O rapper Helião, importante nome de São Paulo membro do grupo RZO, conta que começou a fazer música “séria” depois que ouviu Racionais. Os próprios membros dos Racionais MC’s contam episódios que sugerem sentidos semelhantes. O DJ KLJAY diz que pessoas o param na rua para dizer que, depois de ouvir os discos do grupo, voltaram a estudar. O próprio Mano Brow já declarou que o rap “é faculdade², é conhecimento infinito” e salvou uma “geração de pretos que iam morrer que nem cachorro” no Brasil.

Tais declarações são frequentes no universo do rap e insistem nessa musicalidade caracterizar por meio de sua força discursiva, ativada pela comunicação da música, que viabilizaria uma “capacidade de ir para além de si” por parte de seus ouvintes. Por conta disso, o hip hop foi caracterizado por Takeuti (2010) como um “vetor político de subjetivação”, um movimento cuja música tem a especial capacidade de transformar trajetórias. Os Racionais aí são apenas o exemplo mais acabado deste fenômeno no Brasil (Gutierrez, 2015).

No Brasil, essa condição foi sintetizada no slogan “O hip hop salva vidas”. Em depoimento ao programa “Fino da Zica”, o rapper chamado Inglês seguiu a mesma linha de depoimento de seus colegas e afirmou que, se disco o “clássico” dos Racionais, “Sobrevivendo do Inferno”, não tivesse chegado às suas mãos, ele, que foi “criado sem pai”, não “saberia sair na rua”. Segundo o artista, esse álbum “**educou** muita gente” e, provavelmente, o Brasil seria um país ainda mais violento hoje se não fosse o rap dos anos 1990.

É verdade também que o rap tem muitas outras dimensões. Ao longo de sua história, essa música, originária “do gueto” negro e latino dos EUA, nascida nos conjuntos habitacionais de Nova York e nos bairros empobrecidos e violentos de Los Angeles, foi incorporada pela indústria cultural, que a converteu num bem cultural feito para consumo de massa. O sucesso da série “Atlanta”, a milionária cena de trap da mesma cidade, de artistas como Gucci Mane e Migos, e o tamanho dos fenômenos comerciais

2 Tendo em vista essa declaração, é curioso perceber que, em 2018, a direção do vestibular da Unicamp, uma das mais prestigiadas universidades do país, indicou o clássico disco dos Racionais MC’s, de 1997, “Sobrevivendo do Inferno”, como leitura obrigatória do seu processo de entrada para 2019, na categoria “Poesia”, ao lado de Luís de Camões e Ana Cristina Cesar. Nos EUA, o rapper Kendrick Lamar, também em 2018, ganhou o prêmio Pulitzer, por sua “coleção virtuosística de canções unificadas por sua autenticidade vernacular e dinamismo rítmico que captam a complexidade da vida afro-americana moderna”, nas palavras da organização da honraria.

Kanye West e Jay-Z nos EUA atestam seu êxito comercial. No Brasil, o trânsito fácil que Emicida, Criolo e Projota têm na indústria e o *hype* em cima de diversos artistas contemporâneos são também evidências dos múltiplos atravessamentos que perpassam o debate sobre o rap no país.

Contudo, mesmo reconhecendo essas recentes transformações, o rap continua sendo muito associado a uma ideia de “consciência”, “aprendizado” e “autoconhecimento”³, como sugere o nome do artista KRS One, pioneiro da cultura hip hop em NY, cujo vulgo significa “*knowledge reigns supreme*” (em tradução livre “o conhecimento reina supremo”). Assim, quase 50 anos após sua aparição, resiste no rap algo que habita esse espaço de aproximação entre uma estética popular, a comunicação de uma música política voltada para o conhecimento da realidade e um discurso ético focado na autotransformação. Como diz o rapper Black Alien, no rap, trata-se de “falar e ser” enquanto se participa daquilo que Mano Brown chama de uma “grande conversa”.

O propósito do presente artigo é contribuir com os estudos sobre rap no Brasil, propondo um diálogo conceitual entre o campo da comunicação e a cultura hip hop. Debateremos os conceitos de “quinto elemento” e “produção de presença” para analisar como se dá a comunicação da música rap, refletindo tanto sobre sua dimensão discursiva quanto para sua dimensão material. Nosso objetivo é trazer alguns apontamentos teóricos iniciais para sustentar a hipótese de que a força comunicativa do rap está vinculada à sua capacidade de associar produção de sentido (quinto elemento/conhecimento) e êxtase estético (produção de presença), quando poesia oral e ritmo musical atuam juntos.

Em geral, os trabalhos que discutem a comunicação política do rap priorizam o debate sobre a poesia contida nas letras, por meio do conceito de “rap-mensagem”. Contudo, o objetivo do artigo é enfatizar uma perspectiva analítica que conjugue essa atenção às letras com uma ênfase na dimensão material da comunicação, valorizando, assim, o ritmo como elemento central dentro do processo de comunicação do rap. Para realizarmos tal tarefa, aproximaremos as noções de “quinto elemento da cultura hip hop” e “produção de presença”. Assim, a partir dessa aproximação, acreditamos poder contribuir para uma compreensão mais alargada do rap como uma poderosa arma comunicativa a serviço da luta contra confinamentos cognitivos e da produção de “narrativas de possibilidade” (Rose, 1994).

O “Quinto Elemento” e o modernismo das ruas

O fenômeno do rap está relacionado a um contexto mais amplo de transformações nas possibilidades da cultura oriunda das periferias globais, em que “o pós-moderno global registra mudanças estilísticas na dominante cultural” (Hall, 2003, p. 337). Hall argumenta que, no mundo contemporâneo, é possível vermos uma mudança cultural em relação ao modernismo europeu dominante no século XX: a crescente emergência rumo às práticas populares e às práticas que tratem de narrativas locais.

3 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 que “você está entrando no mundo de informação, autoconhecimento, denúncia e diversão”.

A valorização desses aspectos da vida cultural está relacionada ao descentramento de antigas hierarquias e grandes narrativas.

Neste contexto, afirma o autor, “este descentramento ou deslocamento abre caminho para novos espaços de contestação” e opera mudanças nas relações culturais populares, configurando-se, assim, como uma oportunidade estratégica para a “intervenção no campo da cultura popular” (Hall, 2003, p. 337). O Hip Hop parece ser exatamente a concretização de uma dessas oportunidades de intervenção cultural em que questões éticas e políticas são abordadas explicitamente na música produzida pelos grupos sociais oriundos das periferias globais. Algo próximo do que o autor chama de um “modernismo das ruas” (Hall, 2003, p. 337).

A força renovadora dessas formas culturais advindas das margens pode ser associada à luta de afirmação de uma política da diferença, que legitimou o surgimento de novas identidades e de novos sujeitos no contexto cultural e político (Hall, 2003). O autor explica esse fenômeno como uma disputa que pode gerar “mudanças no equilíbrio de poder nas relações da cultura” (p.339). Precisamente aí, o rap pode ser lido como uma potência artística que engendra “estratégias culturais capazes de deslocar as disposições do poder” (Hall, 2003, p.339) ao apresentar seu discurso poético de resistência e autoafirmação antirracista.

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 entrelaço desses fenômenos, esse rap formulou uma espécie de epistemologia própria, propondo uma relação específica com o conhecimento. Essa epistemologia chamamos de “quinto elemento” da cultura hip hop (os outros quatro são o break, o grafite, o dj e o mc). A geração novaiorquina do rap dos anos 1980 e 1990 formulou a ideia de que o rap era capaz de expandir a consciência daqueles que o praticam e escutam, como se a prática comunicacional ligada a esse 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” por meio da música.

Com isso, essa geração conseguiu popularizar a ideia do rap como uma cultura de resistência precisamente quando essa 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-one10, 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” (p. 66). Essa foi exatamente a vertente do rap estadunidense que chegou ao Brasil para dar origem ao rap nacional. Segundo Asante (2016, p.10), a afrocentricidade propõe libertar a história e os pensamentos africanos do paradigma ocidental, reabilitando, assim, a criatividade intelectual africana

que foi subalternizada pela lógica imperial europeia. Para tal, a reflexão do autor enfatiza a capacidade de agência dos africanos, vistos afirmativamente como seres humanos detentores de cultura.

Nesse 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, p. 10). 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 nesse contexto por esse rap fortaleceu a ideia de um "conhecimento a ser adquirido" (Baldwin, 2004, p. 164).

Nesse mesmo sentido, Gilroy (2001) salienta que, além de "brincadeira e afirmação", o hip hop pode ser definido também como "pedagogia". Segundo o autor, a música negra e as relações sociais que ela estabelece se articulam com aspirações filosóficas e científicas mais amplas. 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.

Esse 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 por meio de uma "alfabetização crítica" (Rashid, 2016, p.341) que se opõe às dinâmicas econômicas e políticas do racismo e do neoliberalismo nos EUA.

Para nós, o "quinto elemento" guarda relação com uma dimensão ética encaçada sob a ótica da comunicação e da emoção coletiva, e não como dever-ser universal (Maffesoli, 1996). Nossa abordagem conceitual a define no sentido forte do termo: aquilo que permite ao sujeito, a partir de alguma coisa exterior, um reconhecimento de si (Maffesoli, 1996). É precisamente aí que parecem operar as mencionadas noções de "auto-reconhecimento" e "consciência", tão caras ao "quinto elemento" do 2H. Elas operam como "técnicas de auto-fabricação" ou formas de "produzir a si mesmo como sujeito ético" (Maffesoli, 1996).

Nesse sentido, Fernandes (2009) destaca que a substância da sociabilidade contemporânea reside mais numa ordem estética, dentro da qual se compartilham

emoções, sentimentos e paixões comuns, do que num projeto de caráter coletivo que pressupõe uma ordem racional. A ideia de “político”, portanto, aqui não se registra no lugar da “institucionalização”, mas de um agir comunicativo pautado num imaginário comunitário baseado na razão sensível. O sentido estético que leva em conta as sensações, as expressões artísticas, as emoções coletivas e os valores é agora central para a existência da “empatia geradora do élan comunitário-tribal” (Fernandes, 2009, p.29).

Quando a “mensagem” não está só na rima

Nosso propósito é discutir conceitualmente como é possível se dar, no rap, a comunicação entre artista e público, num sentido pedagógico do discurso musical. Para isso, queremos caracterizar uma comunicação que inclua, além da percepção dos significados nas letras, certamente decisiva, especialmente no rap, a observação de uma dimensão material do processo de interação mediado pela música, valorizando, assim, a experiência sensível, no debate acerca dos processos comunicacionais. Dessa maneira, cremos ser possível verificar como o aspecto discursivo das letras de rap está inescapavelmente associado à inscrição da música nos corpos por meio do ritmo da batida da música. Nossa hipótese é de que os conteúdos simbólicos produzidos pelos raps associados ao “quinto elemento” são, em alguma medida, eficientemente percebidos por que são gerados e apreendidos também na materialidade da música, ao mesmo tempo em que se dança no show ou na escuta cotidiana, quando corpo e cognição movimentam-se conjuntamente.

Devemos, então, apontar para uma negociação permanente entre as dimensões simbólicas e materiais da comunicação (Boivin, 2008), o que significa levar em conta possibilidades não hermenêuticas e não metafísicas de conhecimento. As ideias e os conceitos produzidos pelos humanos não precedem o mundo material. Na realidade, só passam a existir exatamente pelo engajamento com a materialidade do mundo, sendo assim moldados pela nossa experiência do mundo, e, em particular, na nossa relação com suas características físicas (Boivin, 2008). De acordo com essa visão, os símbolos são motivados, em alguma medida, pelo mundo em que os humanos criadores de símbolos habitam.

Pensar quais aspectos do mundo material afetam a comunicação humana e as relações sociais é, portanto, central, não apenas por conta de suas qualidades representativas, mas pelos seus aspectos sensuais, emocionais e experienciais. Nesse sentido, quando pensamos a comunicação que a música produz, temos que levar em conta, então, o componente material desse processo. É necessário incorporar à reflexão sobre o rap a percepção acerca das maneiras pelas quais os aspectos materiais da música impactam os processos cognitivos e culturais.

Felinto e Andrade (2009) argumentam em direção semelhante. Para eles, a comunicação de um significado está dramaticamente condicionada pelos aspectos materiais e históricos de sua realidade concreta, pelas materialidades que constituem seu mundo cultural. É somente a observação desses aspectos materiais que viabilizará o

surgimento dos significados. Assim, abandonaríamos a ideia de que a interpretação é a “identificação de estruturas de sentido dadas” para a noção de interpretação como a “reconstrução daqueles processos através dos quais estruturas de sentido articulado podem surgir”. (Gumbrecht, 1995, p. 50 *apud* Felinto e Andrade, 2009).

Isso significa dizer que, apesar de muito do conhecimento humano passar pela linguagem, como reconhece Boivin (2008), há *pedagogias* que estão ancoradas na prática e na experiência material. Várias vezes o conhecimento não é processado de maneira sequencial e linear, mas incorporado por meio de um processamento múltiplo paralelo, com velocidade e eficiência semelhantes às aquelas com as quais realizamos atos cotidianos. Para nós, a comunicação propiciada por raps associados ao “quinto elemento” faz precisamente a junção entre significados e corpo, entre a dimensão simbólica e a material, sendo, assim, um tipo de conhecimento que propõe sentidos que efetuam sua potência comunicativa quando são também conduzidos pelo ritmo contido na batida da música, que impacta o corpo que ouve e sente. Um exemplo disso é quando Vulgo Sau, rapper de São Paulo, diz que, ao escutar a música “Negro Drama”, dos Racionais Mc’s, sente com se o sangue fosse preenchendo suas veias e lhe dissesse “vai, que é com você”.

Nesse ponto a questão do corpo é fundamental. Quando chamamos atenção para a materialidade no processo de comunicação que a música opera, estamos predominantemente falando do corpo. Por mais que o verbo tenha capacidade expressiva única – e, como diz o rapper Dexter, o rap de fato tem compromisso com a letra – a representação simbólica pode às vezes ser imprecisa em relação ao mundo, especialmente tendo em vista o que se passa com a matéria corpórea. É comum que o que se dê com o corpo não seja passível de ser expresso com palavras. Às vezes, o corpo experimenta circunstâncias que não fazem sentido imediato e traduzível, o que acarreta uma suspensão da linguagem. Para pensarmos a condição do conhecimento, portanto, é preciso atentar para o que Boivin (2008) chama de cosmologia sensória e sensual.

Ritmo e poesia: o rap e uma comunicação que se efetua na intensidade

Mas como acontece efetivamente a comunicação do discurso associado ao “quinto elemento” no rap? A essa altura, utilizamos o conceito de “produção de presença” de Gumbrecht (2010) para designar fenômenos comunicacionais em que o corpo de uma pessoa é afetado. Mais uma vez, o corpo é evocado como o elemento fundamental para a compreensão da comunicação. É precisamente essa afetação do corpo por alguma materialidade outra que configura a “produção de presença”, uma afetação, a princípio, não mediada pelo conceito, pelo pensamento ou pela cultura. Uma afetação, portando, vazia de conteúdo (De Castro, 2010). Pelo menos, num primeiro momento. Aqui, a noção de “presença” designa uma relação material com o mundo e seus objetos. No caso, a sonoridade da música rap e, especificamente, seu efeito rítmico impactando o corpo.

Para Gumbrecht (2010), procuraríamos a experiência estética e exporíamos nossos corpos e nossas mentes ao seu potencial em busca de determinadas sensações de

intensidade que não podem ser experimentadas no mundo cotidiano - histórica e culturalmente determinado. Assim, o acontecimento estético produziria presença de modo epifânico, como um *evento*. De acordo com o autor, esses eventos são “inesperados e únicos”, quando acontecem, provocam “fascinação” e não ocorrem repetidamente. Para Gumbrecht (2010), a “fascinação” é o resultado da tensão da efemeridade da presença com a consciência da singularidade do acontecimento. Ou seja, é impossível compará-lo com outro fenômeno. Nesse momento epifânico, há uma sintonia do espectador e do artista com “as coisas do mundo”. Se estamos saturados de sentidos, diz Gumbrecht (2010), esses momentos de intensidade nos devolvem às coisas do mundo. Por conta de sua efemeridade, o autor usa a palavra “momento”, acentuando, assim, o caráter temporário e fragmentado desses “momentos de intensidade”, caracterizando como ineficaz o desejo de produzi-los intencionalmente ou de tentar prolongar sua duração.

Gumbrecht (2010) é enfático ao dizer que, em tais momentos ocasionados pela experiência estética, não há nada de edificante. Antes, na comunicação entre a obra do artista e o espectador/ouvinte, o que há é a elevação do patamar de algumas de nossas faculdades cognitivas, emocionais e físicas. Por isso, o autor usa o termo *quantitativo* “intensidade”, pois, para ele, a natureza desses eventos está relacionada à quantidade, ao incremento de nossas habilidades sensoriais e perceptivas. Na realidade, o autor chega a argumentar explicitamente contra a possibilidade de associação entre experiência estética e a propagação (institucional) de normas éticas.

Segundo ele, as normas éticas fazem parte do cotidiano historicamente demarcado, o que se oporia ao seu conceito de experiência estética como oferta de momentos de intensidade alheios ao contexto cotidiano. Associar ética e estética, portanto, diz ele, levaria à erosão da intensidade potencial dos objetos estéticos. Preceitos éticos normalizam e diluem a intensidade estética ao tentar fazê-la adaptar-se a eles próprios. Ao final, o autor pergunta: no caso de uma arte que se ativa como carregadora de sentidos éticos, não seria mais eficaz tentar efetivar a comunicação da mensagem na forma de conceitos mais diretos e explícitos?

Esse é um ponto muito importante da nossa reflexão, pois colide diretamente com a exposição de Gumbrecht (2010) nesse quesito específico. Argumentamos a todo tempo que o rap *pode* ser uma espécie de pedagogia, um saber sensível, cuja comunicação propicia algum tipo de “autoconhecimento” e “consciência”, se quisermos utilizar os termos mobilizados pelos atores do movimento ao referirem-se ao “quinto elemento”. Para nós, a comunicação que se dá entre a materialidade do som da música, especialmente o ritmo, mas também o fluxo da escansão da voz, e o corpo do ouvinte, gera exatamente um desses “momentos de intensidade”, que amplia a percepção cognitiva do receptor para a poesia do rap e os fragmentos de significados propostos nas letras.

Assim, num primeiro momento, seguimos a rota de pesquisa do próprio Gumbrecht (2010) e afirmamos que a experiência estética gera momentos de intensidade que afetam os sentidos do observador, forjando, assim, experiências *sínticas* que precedem a formação de qualquer sentido (Felinto e Andrade, 2009). Contudo, nesse ponto queremos propor um novo aspecto associado à sua argumentação. Para nós, no rap, ao mesmo tempo em que ocorre a afetação sensível, aquele corpo “se abre” para

escutar o discurso articulado na música. Nossa argumentação, portanto, sugere que devemos enriquecer a compreensão dos fenômenos comunicacionais da música, especialmente no caso do rap, com a associação entre a dimensão rítmica e a dimensão lírica. É precisamente aqui que se dá o encontro entre a “produção de presença” e o “quinto elemento” da cultura hip hop. Decerto, a experiência estética está relacionada a um fenômeno efetivamente corporal, intenso, mas também aberto a alguma medida de produção de sentido ético e político por meio da poesia.

Essa necessidade de combinação fica ainda mais evidente quando sabemos que, associada à notória potência de comunicar do verbo, está a potência de comunicar do ritmo. Segundo Sodré (1998), o ritmo é a organização do tempo do som de maneira sintética e resulta da combinação de durações segundo convenções determinadas. Para o autor, ao se pensar a duração, o ritmo implica uma forma de inteligibilidade do mundo que é capaz de fazer o indivíduo sentir o tempo, constituindo-se, assim, como consciência. Talvez algo semelhante ao que Robbins (2015) quer dizer quando fala na *incorporação* de noções de tempo ou na noção de conhecimento *incorporado*.

Em contextos específicos, em que a dimensão musical rítmica é central, o ritmo contém a medida de um tempo homogêneo, que se configura como temporalidade cósmica ou mística, que volta sobre si continuamente, fazendo com que todo fim seja um recomeço cíclico (Sodré, 1998). Como sugere o autor, é o ritmo que constitui a dinâmica do acontecimento mítico, emulando assim circunstâncias de criação e harmonia. Da maneira como Sodré (1998) e Negus (1997) citam Raymond Williams, se extrai a noção segundo a qual o ritmo seria uma forma privilegiada de *comunicar a experiência*, fazendo com que tal experiência seja recriada no ouvinte, não puramente na forma de abstração ou emoção, mas como “um efeito físico sobre o organismo”.

Precisamente, trata-se de uma interação fortemente relacionada à consciência do tempo e, ao mesmo tempo, de um evento de intensidade corporal, que leva em conta o fluxo de sangue, a respiração e as conexões cerebrais. No limite, Williams afirma que o acontecimento rítmico é uma forma tão poderosa de transmitir a experiência que ela pode ser vivida literalmente pelos que a ouvem (Sodré, 1998). Como afirma o autor, a informação transmitida pelo ritmo não é algo separado do processo vivo dos sujeitos da transmissão-repetição. Transmissor e receptor se convertem na própria informação advinda do som. Robbins (2015) vai na mesma direção e argumenta que o corpo é uma janela por meio da qual o ritmo pode significar.

Dessa maneira, para Sodré (1998), o ritmo é um meio de comunicação que atesta uma espécie de posse do homem sobre o tempo: o tempo capturado é duração, meio de afirmação da vida, e “cantar e dançar e entrar no ritmo é como ouvir os batimentos do próprio coração – é sentir a vida”. Se, então, o ritmo altera estados mentais e articula no corpo conhecimentos não traduzíveis puramente pela linguagem, por que não podem emergir, desse encontro de materialidades, significados éticos, associados a noções acerca da consciência de si e da comunidade?

Considerações finais

No presente artigo, discutimos a aproximação entre o gênero musical do rap e a ideia da comunicação de um “saber” que promove uma espécie de “expansão”. Apesar de ter sido absorvido pela indústria, mostramos como o gênero continua sendo associado a uma noção de “consciência”, “aprendizado” e “autoconhecimento”. Partimos do pressuposto de que, mesmo 50 anos após sua aparição e com todos os seus atravessamentos econômicos, estéticos e culturais, resiste nos raps ligados ao “quinto elemento” algo que habita esse espaço de aproximação entre a estética de uma música popular, a comunicação de um discurso ético/político e o pensamento consistente voltado para a (auto) transformação

A partir daí, o artigo investigou como se dá o processo de comunicação desse discurso ético/político, tentando entender como ocorre a interação entre os sentidos contidos na música – na forma das palavras e do som – e o corpo – a escuta e os outros sentidos – do ouvinte. Enfatizamos uma perspectiva analítica que conjuga a atenção às letras com uma ênfase na dimensão corporal da comunicação, valorizando, assim, o ritmo como elemento comunicativo central no rap. Com isso, argumentamos a favor de sua capacidade de comunicar, por uma dimensão fortemente corporal, sentidos poéticos relacionados a propostas éticas e políticas. Dessa maneira, cremos ser possível verificar como o aspecto discursivo das letras de rap associa-se à inscrição da música nos corpos. Nossa hipótese é de que os conteúdos líricos produzidos pelos raps associados ao “quinto elemento” são, em alguma medida, percebidos por que são gerados e apreendidos também na materialidade da música. Ao mesmo tempo em que se dança no show ou na escuta cotidiana, corpo e cognição movimentam-se conjuntamente.

Em termos culturais mais amplos, o que esteve em jogo no artigo foi compreender como o rap poder operar como “forma de comunicação afetiva” ou “forma pública de conhecimento” (Negus, 1997). Nesse caso, a música é caracterizada como “modo de compreensão do mundo”, compartilhado por um vasto número de pessoas que se engajam na comunicação dos sons musicais – no caso específico, o ritmo e a poesia. Esse “modo de compreensão” atua de forma subjetiva e intuitiva, e pode ser capaz de criar filiações, alianças e compreensões comuns entre grupos geograficamente dispersos (Negus, 1997).

Em sentido semelhante, Gilroy (2001) salienta o fato de que, por muitos anos, a música diaspórica operou como uma forma de comunicação cultural transnacional e pan-regional, para além das fronteiras do Estado-Nação e da indústria musical. Segundo ele, no contexto da rota África/Américas/Caribe/Europa, a música e o ritmo foram eficientes meios de comunicação e articulação de experiências. Assim, formas musicais podem ser lidas como “conversações interculturais” (Gilroy, 2001), que merecem receber cada vez mais reconhecimento nos debates sobre política, produção artística e processo comunicativos.

Referências

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

BALDWIN, Davarian L. 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.

BOIVIN, Nicole. **Material cultures, material minds**: the impact of things on human thought, society, and evolution. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

CASTRO, Susana de. Resenha do livro Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir, de Hans Ulrich Gumbrecht. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2010. **Revista Tempo Social**, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 289–292, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/108188>. Acesso em: 13 jul. 2025.

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.

FELINTO, Erick; ANDRADE, Vinícius. A vida dos objetos: um diálogo com o pensamento da materialidade da comunicação. **Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 1–15, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/contemporanea/article/view/1234>. Acesso em: 13 jul. 2025.

FERNANDES, C. S. Entre a razão instrumental e a razão sensível: o conceito de potencialidade estético-comunicativa como proposta teórico-compreensiva das sociabilidades ou comunicabilidades contemporâneas. In: CONGRESSO LUSOCOM: COMUNICAÇÃO, ESPAÇO GLOBAL E LUSOFONIA, 2009.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo: Editora 34, 2001.

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

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2010.

GUTIERREZ, Gabriel. 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.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

NEGUS, Keith. **Popular music in theory: an introduction**. Middletown: Wesleyan University Press, 1997.

RASHID, K. Start the revolution: hip hop music and social justice education. **Journal of Pan African Studies**, v. 9, n. 4, 2016. Disponível em: <http://www.jpanafrican.org/docs/vol9no4/JuneJuly-20-Rashid.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2021.

ROBBINS, Dylon. Polyrythm and valorization of time in three movements. **Brasiliana - Journal for Brazilian Studies**, v. 4, n. 1, ago. 2015.

ROSE, Tricia. **Black noise: rap music and black culture in contemporary America**. Middletown: Wesleyan, 1994.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 1998.

TAKEUTI, N. M. Refazendo a margem pela arte e política. **Nômadias**, n. 32, p. 13-25, 2010. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502010000100002. Acesso em 13 mar. 2024.

Recebido em: 27 jun. 2025
Aprovado em: 11 set. 2025