

A PERSPECTIVA BIOGRÁFICA DE “CAPÍTULO 4, VERSÍCULO 3” DOS RACIONAIS MC’S

Tatiana Aparecida Moreira*

Resumo: Neste artigo, apresentamos análise que integra nossa tese de doutorado cujo objetivo foi analisar *raps*, do grupo Racionais MC’s e do *rapper* MV Bill, a fim de examinar como o poder operava na instância de produção, especialmente no processo de autoria, comparando-os com *raps* portugueses do grupo Mind da Gap e do *rapper* Boss AC. Assim, das análises feitas, mostraremos a do *rap* “Capítulo 4, versículo 3”, do grupo Racionais MC’s, a partir dos pressupostos teóricos e metodológicos de Bakhtin (2003[1992], 1995 [1929]) e de Foucault (2004 [1984], 1995). Desse modo, neste escrito, exporemos como as relações de poder e a relação entre narrador e personagem emergem, discursivamente, na letra do referido *rap*. Ao final, a nossa discussão revela em que medida o caráter biográfico, e também dialógico, que essa canção possui, reflete e refrata situações cotidianas da periferia, como a violência física e a simbólica.

Palavras-chave: Rap. Biografia. Relações de poder.

Abstract:

In this article, we present an analysis that integrates our doctoral thesis whose objective was to analyse Racionais MC's and rapper MV Bill raps in order to examine how power operated the instance of production, especially in the authorship process, comparing them with Portuguese raps from the group Mind da Gap and rapper Boss AC. Thus, we will show the rap "Capítulo 4, versículo 3", due to the Racionais MC's group, according to the theoretical and methodological assumptions of Bakhtin (2003 [1992], 1995 [1929]) and Foucault (2004 [1984], 1995). Thus, in this paper, we are going to expose how power relations and the relationship between narrator and character emerge, discursively, in its lyrics. In the end, our discussion reveals to what extent the biographical and also dialogical character that this song possesses reflects and refracts everyday situations of the periphery, such as physical and symbolic violence.

Keywords: Rap. Biography. Power relations.

Algumas palavras iniciais

A análise que trazemos, neste artigo, integra a nossa tese de doutorado, que tinha como objetivo analisar, comparativamente, *raps* brasileiros, dos Racionais MC’s e de MV Bill, e portugueses, dos Mind da Gap e de Boss AC, a fim de observar como a autoria

* Doutora em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Professora de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo (Ifes), campus Venda Nova do Imigrante – ES/Brasil. E-mail: moreira.tatyana@gmail.com.

emergia, discursivamente, nos *raps* dessas duas culturas, a partir dos pressupostos teóricos e metodológicos do Círculo de Bakhtin (2003[1992], 1995[1929]) e de Michel Foucault (2004 [1984], 1995).

O *rap* “Capítulo 4, versículo 3”, dos Racionais MC’s, faz parte do conjunto de canções analisadas na pesquisa. Nosso objetivo, então, é expor as discussões realizadas a partir da oitiva/leitura desse *rap*, as quais evidenciam como o caráter biográfico, e também dialógico, que essa canção possui, reflete e refrata situações cotidianas da periferia, como a violência física e simbólica. Destacamos, assim, como as relações de poder e a relação entre narrador e personagem emergem, discursivamente, na letra do *rap*, a partir da perspectiva teórica e metodológica de Bakhtin (2003 [1992], 1995 [1929]) e de Foucault (2004 [1984], 1995).

Mas, antes, de forma breve, apresentamos um pouco do trabalho do grupo Racionais MC’s, que é composto por Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e DJ KL Jay, e do movimento *Hip Hop* e de seus elementos a fim de contextualizar a cultura e o universo em que se inserem os Racionais. Posteriormente, integramos a parte teórica com a analítica, porque partilhamos da ideia bakhtiniana (2003 [1992]) de que a compreensão é sempre dialógica e prenehe de resposta.

Vida e arte: intersecções

O grupo Racionais MC's é um dos grupos de maior representatividade na cena do *rap* brasileiro devido, entre outros fatores, ao teor crítico e polifônico de seus *raps*. De acordo com integrantes dos Racionais, em entrevista à Revista *Rolling Stones Brasil* (n. 86, 2013): “A ideia do rap é fazer a molecada pensar. Tem de debater, questionar. Depois que despertamos, vamos querer combater?” (p. 81). E KL Jay acrescenta: “Racionais é utilidade pública” (p. 75). Essa utilidade pública está no fato, do nosso ponto de vista, de levarem à reflexão, à crítica, ao questionamento, ao ensinamento, ao combate a diversas questões, como preconceitos étnicos, sociais, entre outros. O nome do grupo, segundo Edi Rock, em entrevista à *Revista Raça*: “Vem de raciocínio né? Um nome que tem a ver com as letras, que tem a ver com a gente. Você pensa pra falar”. Ou seja, a perspectiva com a qual o grupo se propõe a dialogar e a compor seus *raps* vai ao encontro das ideias bakhtinianas de que

Ser significa *conviver*. [...] Ser significa ser para o outro e, através dele, para si. O homem [...] está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele olha o outro nos olhos ou com os olhos do outro (BAKHTIN, 2003 [1992], p. 341, grifos do autor).

Assim, seus trabalhos relacionam-se ao olhar exotópico e responsivo para com a palavra de outrem. Dessa forma, os mais de 25 anos de carreira do grupo relacionam-se a essa (con)vivência com o outro, seu público direto e indireto, e nas maneiras como o grupo interage, reflete e refrata esse outro e vice-versa, pois não há um sem o outro.

A discografia do grupo começou em 1990, com *Holocausto Urbano*. Dois anos depois, em 1992, os Racionais lançaram *Escolha seu caminho*. No ano seguinte, *Raio X Brasil*. Em 1994, saiu a coletânea homônima, *Racionais MC's*. Após alguns anos, o CD *Sobrevivendo no Inferno*, de 1997, um dos mais vendidos e que teve grande repercussão nacional. Em 2001, *Ao Vivo*, com grandes sucessos dos Racionais MC's. No ano seguinte, o CD duplo *Nada como um dia após o outro dia* e, em 2007, o CD e DVD, *1000 Trutas, 1000 Tretas*. Esse DVD contém, além de grandes sucessos do grupo, a história da *black music* na cidade de São Paulo, desde o início do século XX até a década de 1980, com destaque para a chegada do movimento *Hip Hop* e de sua trajetória no Brasil. E, em 2014, lançaram *Cores & Valores*.

O trabalho do grupo se insere no contexto do movimento *Hip Hop* que, historicamente, tem em bairros como o Bronx, em Nova York, nos Estados Unidos, as suas primeiras manifestações, na década de 1970. Nomes como o DJ Afrika Bambaataa, Kool Herc e Grand Master Flash são considerados como precursores desse movimento, pois se destacam pelo trabalho com a música, com a discotecagem e com as práticas sociais. É um movimento que emerge em meio a atividades de lazer, mas também vinculado a questões de cunho político e social, devido, sobretudo, à luta pelos direitos civis do afro-americanos, no período.

Em solo brasileiro, o *Hip Hop* está presente desde a década de 1980, com São Paulo sendo considerada a cidade-berço dessa cultura. Pode-se dizer que, na atualidade, essa cultura está presente em praticamente todo o território nacional, assumindo diferentes perspectivas, incorporando características locais. Como já destacado em outros escritos nossos, é o global dialogando com o local e vice-versa, num exercício dialógico e responsivo.

Essa cultura apresenta, como elementos principais, o DJ, o *rapper*/MC (Mestre de Cerimônia), o *break* e o grafite.

O *rapper*/MC é quem produz os *raps* (o *rhythm and poetry*, ou seja, o ritmo e a poesia) e se assimilaria, segundo Queiroz (2005), ao griot, o contador de histórias na tradição oral africana. Outro estudioso, cujas ideias dialogam com as de Queiroz, é Silva (1998, p. 37, grifos do autor), pois, de acordo com este, “a referência aos griots remete para práticas comuns ao nordeste da África (Gana, Mali) em que uma casta de músicos se responsabiliza

pela narrativa da história da sociedade, apoiados normalmente em um instrumento melódico, o kora”.

Ainda, segundo Silva (1999, p. 24), os *rappers* fazem

[...] a crítica à ordem social, ao racismo, à história oficial e à alienação produzida pela mídia. Construíram mecanismos culturais de intervenção por meio de práticas discursivas musicais e estéticas que valorizaram o “autoconhecimento”.

O DJ, juntamente, com o *rapper*, é responsável pela produção do *rap*. O primeiro faz a seleção e a mixagem de sons com as *pick-ups* e outros equipamentos. Assim, é por meio da letra e da parte musical que o discurso, geralmente contundente e afiado dos *raps*, é proclamado.

O *break*, por sua vez, também dialoga com a rítmica e representa, para Queiroz (2005, p. 35, grifos do autor),

quebra, mescla de mímica, expressão corporal e dança de rua desenvolvida por jovens porto-riquenhos de periferia em protesto contra a guerra do Vietnã, para a qual eram recrutados principalmente os afrodescendentes, os hispânicos e os brancos pobres. Os passos da dança e o gestual elaborado por esses *break-boys* e *break-girls* dispunham o corpo como suporte sógnico cuja movimentação buscava levantar questões relativas à situação dos mutilados de guerra, na tentativa de através da expressão artística, denunciar a estupidez do conflito, a alienação, a insensibilidade e a robotização da sociedade como um todo.

Outro elemento que ajuda a compor as vozes do *Hip Hop* é a arte de rua do grafite, também presente em outros espaços como galerias, e que mescla diferentes tipos de linguagem e

Tal como a dança, o grafite também constrói uma ponte entre o individual e o coletivo, como projeto e realização. Concretiza uma proposta de intervenção sobre o espaço urbano por meio da arte, fora dos circuitos consagrados da sua produção e circulação (DUARTE, 1999, p. 20).

Como se observa, os quatro elementos, além de serem responsivos entre si, também o são para com a diversidade de ideias e de públicos aos quais se destinam, sejam estes os de forma direta ou indiretamente. Dessa maneira, desde a produção de *raps*, de bases musicais, de grafites e/ou de performances de *break*, passando pela circulação e pela recepção desses elementos, o *Hip Hop* possibilita palavras e contrapalavras diversas para com outrem.

Essas respostas que o *Hip Hop* suscita são variadas, pois elas dependem, é claro, da recepção que esse movimento, por meio de seus elementos, provocará em cada pessoa, de acordo com a vivência individual, bem como a partilhada. Assim, ao estar presente, sobretudo, no espaço público e o tendo como palco principal de atuação, já que muitas apresentações de MC's e performances de *break* são realizadas em praças, por exemplo, bem

como a arte do grafite estar exposta em diferentes locais, como muros, esse movimento cultural pode gerar admiração, repulsa ou até mesmo passar despercebido para alguns olhares. Mas, independentemente do tipo de resposta, é um movimento polifônico, em que distintas vozes refletem e refratam situações, principalmente, cotidianas.

De maneira a dar sequência aos diálogos, esboçamos algumas discussões teóricas e metodológicas a partir de estudos de Bakhtin (2003 [1992]) sobre biografia, e de Foucault (2004 [1984], 1995) sobre relações de poder, a fim de que se compreenda de que forma são refletidas e refratadas situações que acontecem na periferia, como a violência física e simbólica, em decorrência de segregação racial, como se depreende a partir do *rap* “Capítulo 4, versículo 3”, dos Racionais MC’s.

Dialogando teoria e análise

Na biografia, para Bakhtin (2003[1992]), o autor está mais próximo do herói, podendo os dois trocar de lugar, sendo possível a coincidência pessoal entre personagem e autor para além dos limites do todo artístico. É nesse sentido que

[...] a personagem e o narrador podem facilmente intercambiar posições: seja eu a começar narrando sobre o outro, que é íntimo, com quem vivo uma só vida axiológica na família, na nação, na sociedade humana, no mundo, ou o outro a narrar a respeito, de qualquer forma eu me entrelaço com a narração nos mesmos tons, na mesma configuração formal que ele. Sem me desvincular da vida em que as personagens são os outros e o mundo é seu ambiente, eu, narrador dessa vida, como que me identifico com as personagens dessa vida. Ao narrar sobre minha vida cujas personagens são os outros para mim, passo a passo eu me entrelaço em sua estrutura formal da vida (não sou o herói da minha vida mas tomo parte dela), coloco-me na condição de personagem, abranjo a mim mesmo com minha narração; as formas de percepção axiológica dos outros se transferem para mim onde sou solidário com eles. É assim que o narrador se torna personagem (BAKHTIN, 2003 [1992], p. 141).

A coincidência entre narrador e personagem pode ser vislumbrada em muitos *raps* pelo caráter dialogal e polifônico entre acontecimentos da esfera da vida que são, comumente, cantados/narrados nessas canções, numa incorporação de elementos da vida na arte. No *rap* “Capítulo 4, versículo 3”, dos Racionais MC’s, isso pode ser observado.

Nesse *rap*, inicialmente, há uma preleção na qual são destacados alguns índices, à época de lançamento do CD *Sobrevivendo no inferno*, de 1997, sobre o que acontece a muitos jovens negros: “60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial / A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras / Nas universidades

brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros / A cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo / Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente”.

As estatísticas pouco mudaram em relação à idade e à cor das vítimas, de acordo com o Mapa da Violência de 2015¹, que tem como base o Sistema de Informações de Mortalidade, do Ministério da Saúde (SIM/MS) e os dados de 2012: a mortalidade, entre os jovens, com um pico nos 19 anos de idade, atingiu 62,9 mortes por 100 mil jovens; as vítimas por arma de fogo eram 10.632 brancos e 28.946 negros, isso representa 11,8 óbitos para cada 100 mil brancos e 28,5 para cada 100 mil negros. Como se constata, 142% foi o percentual de vitimização de negros, ou seja, duas vezes e meia a mais em relação ao número de brancos.

Assim, o *rap*, cantado na 1ª pessoa do singular, com o locutor contando situações e experiências, uma espécie de narrador-personagem, num tom profético e apocalíptico, é bem atual, mesmo sendo de 1997:

[...] Minha palavra vale um tiro... eu tenho muita munição
Na queda ou na ascensão, minha atitude vai além
E tem disposição pro mal e pro bem
[...]
Uni-duni-tê, eu tenho pra você
Um rap venenoso é uma rajada de PT
E a profecia se fez como previsto
1997 depois de Cristo
A fúria negra ressuscita outra vez
Racionais capítulo 4 versículo 3 [...]

Observam-se, já de início, metáforas bélicas, como no primeiro verso (palavra como tiro, além de valer como munição) e no quinto verso (*rap* como algo que causará impacto, por ser como “veneno”); de outro lado, existem também os tiros das pistolas que estão presentes em muitas quebradas). Além disso, há forte alusão a passagens da Bíblia e, conseqüentemente, há apropriação dessas passagens (como o trocadilho entre a ressurreição de Jesus pela da “fúria negra”, os Racionais) como se os locutores fossem os próprios profetas (último verso) e anunciadores de uma verdade: a de que ainda há segregação e mortes de jovens negros.

Dessa forma, as manifestações das relações de poder podem ser observadas em vários trechos da canção, tanto de maneira macrofísica, como nas estatísticas apresentadas, quanto

1 Essas informações foram retiradas do portal: <<http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/mapaViolencia2015.pdf>>. Acesso em: 05 jan. 2016.

microfísica, como a que acontece entre pares. Nesse sentido, Foucault (1995, p. 243) destaca que

[...] o poder não é da ordem do consentimento; ele não é, em si mesmo, renúncia a uma liberdade, transferência de direito, poder de todos e de cada um delegado a alguns (o que não impede que o consentimento possa ser uma condição para que a relação de poder exista e se mantenha); a relação de poder pode ser o efeito de um consentimento anterior ou permanente; ela não é, em sua própria natureza, a manifestação de um consenso.

Como a relação de poder pode ser efeito de um consentimento, em um dos fios condutores dessa narrativa cantada isso pode ser observado, como na transformação do “preto tipo A” em “neguinho”. Essa mudança acontece, como se nota abaixo, devido às más influências e, como consequência, a sua aderência ao consumo de entorpecentes e daí a sua decadência, enquanto exemplo que era para os demais “manos”. No uso do operador argumentativo “mas”, no quinto verso, isso pode ser constatado, uma vez que o “mas” redireciona o discurso a aquilo que o locutor quer dar visibilidade: que o “preto tipo A” “começou a colar com os branquinho do shopping (Aí já era...)”. Notem que o pronome “você”, no segundo verso, refere-se a um interlocutor, que é tanto interno, pois há um pequeno diálogo no interior do *rap*, quanto externo, quem estiver escutando/lendo a canção, a fim de que este preste atenção no que vai ouvir; o “nóis” é usado quando o locutor se inclui na narrativa, entre os seus (verso 4); quando se dirige ao “irmão”, no oitavo verso, o locutor deixa transparecer que o interlocutor é alguém próximo e/ou é algum membro de instituição religiosa, já que, na sequência, fala do poder do demônio em destruir, via consumo, numa clara polarização bíblica entre o que o bem e o mal podem oferecer:

Mas quem sou eu pra falar de quem cheira ou quem fuma?
[...]
Você vai terminar tipo o outro mano lá
Que era um preto tipo A... ninguém tava numa
[...]
Exemplo pra nós... mó moral, mó ibope
Mas começou a colar com os branquinho do shopping (Aí já era...)
[...]
Agora não oferece mais perigo
Viciado, doente, fudido... inofensivo
[...]
Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor
Pelo rádio, jornal, revista e outdoor
Te oferece dinheiro, conversa com calma
Contamina seu caráter, rouba sua alma
Depois te joga na merda sozinho
Transforma um preto tipo A num neguinho [...]

Esse revezamento de pronomes caracterizaria o discurso em forma de diálogo, numa relação que é dinâmica e dialógica, aproximando o *rap* de textos típicos da oralidade. Além disso, o fio condutor destacado reflete e refrata as relações de poder operacionalizadas (FOUCAULT, 1995), inicialmente, nas estatísticas apresentadas e, na sequência da narração, por meio das relações antagônicas de classe e étnica, tanto entre iguais quanto entre segmentos distintos, como as vislumbradas entre o “preto tipo A” em contraste com “os branquinho do shopping”.

Além disso, pode-se observar, nesse fio condutor, que há uma luta contra formas de dominação social, haja vista o embate entre classes, e também sobre formas de exploração, tendo em vista que se inverte o jogo em algumas situações, quando o explorado está no comando e não o explorador, embora, em muitos momentos, para exercer esse comando, o segregado pode se deixar levar pelas falácias de massificação do consumo, fazendo qualquer coisa para adquirir um bem: “Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal / Por menos de um real, minha chance era pouca / Mas se eu fosse aquele muleque de touca / Que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca”. Essas colocações dialogam com o que afirma Foucault (2004 [1984], p. 277) sobre o exercício do poder e da resistência, uma vez que nas “[...] nas relações de poder, há necessariamente possibilidade de resistência, pois se não houvesse possibilidade de resistência – de resistência violenta, de fuga, de subterfúgios, de estratégias que invertam a situação –, não haveria de forma alguma relações de poder”.

Sobre o refrão (“Aleluia / Racionais no ar / Filha da puta, pá pá pá”), ele reforça o papel dos locutores como anunciadores, nem sempre de boas novas, haja vista o uso da onomatopeia “pá pá pá” que lembra sons de tiro, com o “Aleluia”, sendo cantado por aquilo que lembra um coro de igreja, além do toque de um sino após o “Aleluia”, o que indicaria a chamada de atenção para aquilo que será exortado: o caráter desigual das relações sociais, até mesmo entre os pares, que geram consequências, tais como assaltos e mortes (“Tem mano que te aponta uma pistola e fala sério / Explode sua cara por um toca-fita velho / Click plau plau plau e acabou / Sem dó e sem dor, foda-se sua cor”).

As relações desiguais não são só entre os pares, pois há também aquelas entre estratos sociais distintos, o que assevera a dicotomia entre classes pela via do consumismo e do querer algo que não se tem, mas se almeja por influência de diferentes outros, como a propaganda e “o playboy / a madame”: “É foda... Foda é assistir a propaganda e ver / Não dá pra ter aquilo pra você / Playboy forjado de brinco, um trouxa / Roubado dentro do carro na Avenida

Rebouças / Correntinha das moça, as madame de bolsa / Dinheiro... não tive pai não sou herdeiro [...]”.

Não só aspectos negativos e relações dicotômicas são vislumbradas nesse *rap*, destacam-se, no fragmento abaixo: i) a valorização (versos 4 e 5: ser de família real e príncipe guerreiro); ii) estar vivo em meio às estatísticas negativas em relação à expectativa de vida de jovens negros e pobres de periferias sobretudo (versos 6 e 7 que, de alguma maneira, retomam a preleção); iii) a ratificação do locutor como profeta e anunciador (último verso); iv) além de servir de exemplo e contar com a adesão de muitas pessoas (verso 13); v) ser esperto e se valorizar, apesar da alusão ofensiva ao sexo feminino (versos 8 a 11); vi) o diálogo com a canção “Apenas um rapaz latino-americano”, cantada por Belchior (verso 12), em cujo refrão (“Eu sou apenas um rapaz latino-americano / sem dinheiro no banco / sem parentes importantes / e vindo do interior”) sobressai-se a simplicidade com a qual o locutor se compara; vii) por fim, como efeito colateral do sistema (penúltimo verso), que pode gerar pessoas como o locutor, uma espécie de porta-voz de um segmento da sociedade, e que faz críticas e questionamentos a esse sistema, mas também, enquanto resultado e imerso nesse sistema, pode reverberar vozes de angústias e de anseios que são dos seus e suas, em alguma medida, quando toma a palavra alheia e a transforma em alheia própria:

Quatro minutos se passaram e ninguém viu
O monstro que nasceu em algum lugar do Brasil
Talvez o mano que trampa debaixo do carro sujo de óleo
[...]
Ou o da família real de negro como eu sou
O príncipe guerreiro que defende o gol
[...]
Mas não... permaneço vivo, prossigo a mística
Vinte e sete anos contrariando a estatística
Seu comercial de TV não me engana
Eu não preciso de status nem fama
Seu carro e sua grana já não me seduz
E nem a sua puta de olhos azuis
Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Apoiado por mais de cinquenta mil manos
Efeito colateral que o seu sistema fez
Racionais capítulo 4 versículo 3

Destacamos a forma biográfica por ser a mais “realista”, já que existem menos elementos de isolamento e de acabamento, com os valores biográficos sendo mais comuns na vida e na arte, isto é, podem determinar atos práticos como objetivos das duas, nas formas e nos valores da estética da vida, segundo Bakhtin (2003[1992]).

Prosseguindo sobre a relação autor e obra, outra questão que é fundamental é a que se dá entre autor e contemplador, segundo Bakhtin (2003[1992]), tendo em vista que correntes como a que interpreta a atividade estética como empatia ou vivenciamento empático, comum na metade do século XIX e início do século XX, faziam análises de elementos estéticos e de imagens isoladas, as naturais, análises estas de imagens e não do conjunto da obra. O questionamento de Bakhtin a essa corrente está no fato de que um elemento e uma imagem natural não têm autor e a contemplação estética ser de índole híbrida e passiva. A argumentação de Bakhtin (2003[1992], p. 61, grifos do autor) se sustenta nos seguintes aspectos:

Quando tenho à minha frente uma figura simples, uma cor ou a combinação de duas cores, um rochedo real ou uma ressaca do mar na praia, e tento encontrar para eles uma abordagem estética, devo, antes de mais nada, animizá-los, transformá-los em personagens potenciais veiculadores de destinos, dotá-los de uma determinada diretriz volitivo-emocional, humanizá-los; desse modo, viabiliza-se pela primeira vez a sua abordagem estética, realiza-se a condição básica de uma visão estética, mas a atividade estética empenhada ainda não começou, uma vez que permaneço no estágio do simples vivenciamento empático com a imagem animizada [...]. Devo pintar um quadro ou escrever um poema, construir um mito, ao menos na imaginação, no qual o referido fenômeno seja o herói de um acontecimento acabado em torno dele ou um empecilho [...]. O quadro ou o poema que criei se constituirá em um *todo* artístico onde estará presente o conjunto de *elementos* estéticos indispensáveis. Sua análise será produtiva.

Pode-se depreender que autor e contemplador estão *em relação com* e não que uma imagem, por exemplo, valha por si mesma, ou seja, há toda uma relação que é em processo e não como algo estanque. É nesse sentido que Bakhtin (2003[1992], p. 61-62, grifo do autor) destaca que “O *todo* estético não se co-vivencia mas é criado de maneira ativa (tanto pelo autor como pelo contemplador; neste sentido admite-se dizer que o espectador co-vivencia com a atividade criadora do autor [...]).” Nesse sentido, o contemplador também assumiria uma posição de autor. Assim, o que possibilitaria essa relação seria o acabamento estético, como já mencionado a partir das ideias de Bakhtin (2003[1992]). Também se percebe que produção e recepção estão imbricadas nessa relação entre autor e contemplador, uma vez que há uma conexão entre o que é produzido e aquilo que é lido/visto, de alguma maneira, consumido.

Desse modo, para se criar o *todo* artístico, é preciso enunciar sobre a minha vida e não enunciar a minha vida, para Bakhtin (2003[1992]). É por isso que não deve haver uma coincidência entre o sujeito da vida e o do ativismo estético, ainda de acordo com o estudioso, por ser necessária a existência de duas consciências que não se misturam, mas que devem estar em relação, a fim de que os acontecimentos narrados, por exemplo, sejam criativos,

produtivos, únicos, irrepetíveis e que veiculem algo novo, como se destaca em “Capítulo 4, versículo 3”.

Tudo isso se realiza, sobretudo, na/pela palavra, numa criação verbalizada, por exemplo, embora o objeto estético não se constitua somente de palavras, tendo em vista que é a forma material que determina se uma obra é pintura, poesia ou música e, paralelamente, há também a estrutura do objeto estético correspondente, por isso este é multifacetado e concreto, principalmente na obra verbalizada, e menos na música, com o tom volitivo-emocional, mesmo vinculado à palavra, se relacionando mais diretamente ao objeto que a palavra, segundo Bakhtin (2003[1992]). Dessa maneira, vida e arte estão em inter-relação, mas não coincidem, uma vez que representam esferas distintas: da ética, ligada à vida, e da estética, vinculada à arte.

Considerações finais

O artista, muito pertinentemente ressaltado por Bakhtin (2003[1992]), enquanto autor-pessoa, lida com a existência e com o mundo do homem, suas fronteiras exteriores, bem como com sua concretude espacial, como elementos necessários dessa existência. Por isso que ao transferir a existência do homem para o plano estético, enquanto autor-criador, deve passar para esse plano, da mesma forma, a imagem externa nos limites determinados pela espécie do material, como cores, sons, linhas, volumes, palavras, entre outros, ainda de acordo com o filósofo da linguagem.

Nesse sentido, ocorre “[...] uma dupla combinação do mundo com o homem: de dentro deste, como seu *horizonte*, e de fora, como seu *ambiente*” (BAKHTIN, 2003[1992], p. 88, grifos do autor). Explicando melhor: há relação entre os objetos representados na obra com a personagem, pois, do contrário, ocorreria uma total desconexão e, conseqüentemente, o que é abordado sobre ações e atitudes de uma personagem, por exemplo, em uma obra, soariam incoerentes para o leitor.

Dessa forma, no *rap* “Capítulo 4, versículo 3”, dos Racionais MC’s, os acontecimentos do mundo da vida, como as estatísticas apresentadas, transportadas para a esfera da estética, do *rap*, mostram-nos que vida e arte não coincidem, mas que ambas dialogam e se caracterizam como relações de fronteira. Relações que têm no outro o ponto de partida, mas também o de chegada, já que o trabalho do grupo e, por extensão, o do movimento *Hip Hop*, enquanto fazer ético e estético, revelam-nos, no plano do *rap* em

destaque, como situações de violência física e simbólica, sobretudo, para com os afro-descendentes ainda são persistentes, em pleno século XXI.

Assim, letras de *rap* que apresentam dados como os de “Capítulo 4, versículo 3” são narradas/cantadas, porque ainda existem muitas desigualdades, tanto em nível econômico quanto social, entre os diferentes segmentos da sociedade, mostrando-nos as distintas formas como o poder é exercido pelas pessoas. Soluções para as situações apresentadas, na canção, talvez sejam muito amplas e complexas para discutirmos, ao final deste texto, e requerem mudanças em vários níveis e instâncias da sociedade, mas finalizamos com uma reflexão a partir do que Santos (2001, p. 28) expõe: que “as pessoas e os grupos sociais têm o direito de ser iguais quando a diferença os inferioriza, e o direito de ser diferentes quando a igualdade os descaracteriza”.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética de Criação Verbal* [1992]. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

_____; VOLOCHÍNOV, Valentin N. *Marxismo e Filosofia da Linguagem* [1929]. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

DUARTE, Geni. A arte na (da) periferia: sobre... vivências. In: ANDRADE, Elaine Nunes (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999. p. 13-22.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder* [1979]. 11. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2013.

_____. 1984 - A ética do cuidado de si como prática da liberdade. *Ditos e escritos V* [1984]. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 264-287.

_____. O sujeito e o poder. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Universitária, 1995, p. 231-249.

MOREIRA, Tatiana Aparecida. *Discursividade, poder e autoria em raps brasileiros e portugueses: arenas entre a arte e a vida*. 2016. 297f. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal de São Carlos. São Carlos. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/8291/TeseTAM.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. Griots, cantadores e rappers: do fundamento do verbo às performances da palavra. In: DUARTE, Zileide (org.). *Áfricas de África*. Recife: Programa de Pós-graduação em Letras/UFPE, 2005. p. 9-40.

RACIONAIS MC's. "Capítulo 4, versículo 3". In: *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. 1 CD.

REVISTA Rolling Stones Brasil. Edição 86, novembro de 2013. Entrevista com Racionais MC's ("Os quatro pretos mais perigosos do Brasil"). Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-86/racionais-mcs-quatro-pretos-maisperigosos-do-brasil?page=6#imagem0>>. Acesso em: 02 dez. 2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa. "Para uma Concepção Multicultural dos Direitos Humanos.", *Contexto Internacional*, 23(1), p. 7-34, 2001. Disponível em: <http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Concepcao_multicultural_direitos_humanos_ContextoInternacional01.PDF>. Acesso em: 18 mar. 2015.

SILVA, José Carlos Gomes. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. 1998. 285 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação do Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

_____. Arte e Educação: A Experiência do Movimento Hip Hop Paulistano. In: ANDRADE, Elaine Nunes (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999, p. 23-38.

Artigo recebido em: 22/07/2017.

Artigo aceito em: 20/11/2017.

Artigo publicado em: 23/12/2017.