



**PENSANDO A DISCOGRAFIA DE  
RACIONAIS MC'S À LUZ DE RANCIÈRE:  
RAP COMO EMBRUTECEMENTO OU COMO  
EMANCIPAÇÃO?**

DOI: <https://doi.org/10.4013/con.2023.192.08>

Vinícius Defillo Pintor

Mestrando em Filosofia pela Universidade Federal do ABC (UFABC)

[viniciuspintor@ymail.com](mailto:viniciuspintor@ymail.com)

<https://orcid.org/0009-0001-7098-3511>

**RESUMO:**

O presente artigo busca fazer uso de conceitos presentes na produção intelectual do filósofo francês Jacques Rancière para pensar a obra fonográfica do popular grupo de rap paulistano conhecido como Racionais MC's. Especialmente no que diz respeito à distinção elaborada pelo pensador entre uma lógica pedagógica embrutecedora e uma outra lógica pedagógica que seria emancipatória, sendo essa diferenciação também válida para se analisar práticas e produções artísticas. Propõe-se aqui que ao longo de sua trajetória, os rappers citados se aproximaram tanto de uma lógica quanto de outra, sendo oportuno identificar essas relações assim como apontar suas respectivas potencialidades e limitações.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Emancipação. Embrutecimento. Racionais MC's. Rancière. Regimes de arte.

**SOME THOUGHTS ABOUT THE RACIONAIS MC'S DISCOGRAPHY THROUGH RANCIÈRE'S  
CONCEPTS: RAP AS STULTIFICATION OR AS EMANCIPATION?**

**ABSTRACT:**

This paper aims to use concepts from the intellectual production of the french philosopher Jacques Rancière to think about Racionais MC's photographic work, a notorious rap group from São Paulo. Especially regarding the distinction built by the thinker between a stultifying pedagogical logic and an emancipatory one, which is also useful to analyze artistic practices and productions. It is proposed in this article that throughout their musical trajectory, the rappers mentioned approached both one logic and another, being of interest to identify these relationships as well as to point out their potentialities and limitations.

#### **KEYWORDS:**

Emancipation. Stultification. Racionais MC's. Rancière. Artistic regimes.

### **Introdução**

Encantado com a experiência pedagógica vivida por Joseph Jacotot na Europa pós-revolucionária, Jacques Rancière produziu seu clássico livro “O mestre ignorante: Cinco lições sobre a emancipação intelectual”. Nele, apresenta duas maneiras distintas de conceber os processos educacionais. A primeira é a mais comum e tradicional, na qual o mestre detentor do conhecimento fica responsável por instruir os ignorantes a fim de aproximar a inteligência deles de sua própria. Contudo, esse esquema que supostamente pretende construir a igualdade já a nega de saída, baseando-se na hierarquia dos desiguais, acaba por a erigir e perpetuar. Lógica que recebeu a denominação de “embrutecimento” por parte do filósofo.

Em contraposição, a segunda forma de levar as práticas pedagógicas em conta é a da emancipação. Na lógica emancipatória, a igualdade é assumida como pressuposto e ninguém é tido como ignorante. A função do mestre é a de fazer com que seus educandos percebam que são igualmente capazes em relação aos outros sujeitos, possuindo condições de aprender aquilo que desejarem, inclusive o que o mestre não conhece. Ao invés de instruir, o professor deve emancipar e, daí em diante, estimular as vontades dos que se propõem a educar-se, nunca subjugando ou colocando a inteligência dos outros abaixo da sua.

Essa distinção também é possível de ser identificada nas obras estético-políticas do filósofo francês. Ao elaborar suas análises sobre os diferentes regimes de identificação da arte, Rancière aponta para a existência de uma proposta pedagógica em algumas práticas e produções artísticas enquanto o caráter emancipador se faz presente em outras. Assim como o mestre educador, um artista pode tanto buscar instruir quanto fazer verificar a igualdade e provocar. Tomando essas ideias como ponto de partida, parece-nos proveitoso conferir atenção à discografia do grupo de rap paulistano Racionais MC's.

Com mais de trinta anos de carreira, a trajetória do grupo não é uniforme, mas diversa. Em nossa compreensão, suas primeiras produções carregam a lógica do embrutecimento consigo, inclusive em consonância com uma imagem muito difundida do que supostamente devem ser as músicas de rap.

Entretanto, vislumbramos uma alteração nesse cenário no qual a partir de certo momento as canções do grupo se distanciam desse caráter e passam, mesmo que não completamente, a operar em um viés emancipatório.

Para explicitar e buscar defender essa perspectiva, o artigo foi dividido em três seções. Na primeira são tratados os regimes de arte identificados com a postura pedagógica em algum formato, enquanto na segunda o objeto discutido é o regime de arte que se conecta à emancipação. Em ambas é a própria obra de Rancière que orienta o debate. Já na terceira e mais longa seção do artigo, a produção fonográfica do grupo Racionais MC's se torna o foco sendo pensada através dos conceitos rancièreanos previamente abordados.

### **1. Regimes ético, representativo e a eficácia pedagógica: embrutecimento**

O filósofo franco-argelino Jacques Rancière desenvolveu posições originais no que diz respeito aos debates que dominam o campo filosófico da Estética. Sua produção conceitual se destaca ao permitir novos e potentes olhares frente aos já estabelecidos pela tradição ocidental. Entre as inovações de seu pensamento, encontra-se seu exame acerca das maneiras possíveis de se identificar e classificar práticas tidas nos dias atuais como artísticas em contraposição a outras práticas sociais. Nesse exercício, o pensador lança mão da noção de “regimes de identificação da arte” (2009, p. 28), caracterizando um regime como aquele que articula diferentes modos de fazer, ver, perceber e raciocinar, sendo, portanto, um agrupamento de condições que determinam o que é passível de ser visto, dito, sentido e pensado. Em outras palavras, pode-se assumir que regimes dessa natureza operam como sistemas de possibilidades historicamente construídos que condicionam formas de realização, percepção e inteligibilidade daquilo considerado na contemporaneidade como arte.

O autor propõe a existência de três grandes regimes de identificação que obtiveram notório espaço no Ocidente: Ético, Poético ou Representativo e Estético. Antes de caracterizar brevemente cada um deles, é importante salientar que tal classificação não se constitui como expoente de uma historicidade rígida, pois não se trata de uma sistematização inflexível. Os regimes, apesar de terem maior correspondência a certos movimentos artísticos temporalmente localizados, convivem e se relacionam ao invés de anularem-se uns aos outros. São passíveis de movimento e transformação mesmo possuindo determinadas características basilares que os sustentam. Nos termos de Rancière (2010, p. 210, tradução nossa):

Fazer uma distinção entre regimes, então, não é dizer que de tal e tal momento em diante se tornou impossível criar arte da mesma maneira (...). A distinção define não duas épocas, mas dois tipos de funcionamento; não uma oposição entre dois princípios constituintes, mas uma entre duas lógicas, duas leis de composição, dois modos de percepção e de inteligibilidade; não entre dois princípios de exclusão, mas entre dois princípios de

coexistência. É possível definir historicamente a emergência do regime estético da arte como uma lei global de funcionamento, no entanto seus elementos possuem diferentes temporalidades e o funcionamento global não exclui “anacronismos”<sup>1</sup>.

O regime ético, conforme aqui apresentado, diz respeito a uma noção de *ethos* que abarca modos de ser dos indivíduos e das coletividades, relacionando-se à formação de uma comunidade harmônica bem como às maneiras possíveis de tomar parte dessa mesma comunidade. As obras e práticas artísticas são nele levadas em conta pela forma como impactam o vínculo indivíduo-comunidade, sendo esperado que elas o reforcem e nele se diluam. São exemplos de temas concernentes a esse regime “a questão das imagens da divindade, do direito ou proibição de produzir tais imagens, do estatuto e significado das que são produzidas” (RANCIÈRE, 2009, p. 28) bem como a proposta de um teatro sem espectador que não separe a vida coletiva da performance artística, mas que permita “a coreografia da cidade em ato, movida por seu princípio espiritual interno, cantando e dançando sua própria unidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 56).

As práticas artísticas compreendidas no regime ético não possuem autonomia, não bastam por si só em decorrência de suprimirem a si mesmas tendo como objetivo anular a separação entre arte e vida. Elas são questionadas acerca do teor de verdade que remetem e às consequências que geram na coletividade, sendo bem quistas apenas ao passo de colaborarem para a encarnação de costumes específicos da comunidade. Há nesse regime uma pedagogia de “imediatez ética” (RANCIÈRE, 2012, p. 56) que se caracteriza pelo desejo de estabelecer um consenso sensível, consenso tomado não no sentido de acordo racional entre partes razoáveis livres de coerção, mas no de que “quaisquer que sejam nossas divergências de ideias e aspirações, percebemos as mesmas coisas e lhes damos os mesmos significados” (RANCIÈRE, 2012, p. 67). Isso significa que a pedagogia presente nas práticas artísticas elaboradas pelo prisma do regime ético opera visando a construção de uma comunidade organizada por um princípio comum compartilhado por todos que nela estão, princípio esse que também leva a cada um se vincular ao coletivo de maneira adequada às suas supostas capacidades e competências. Trata-se de um processo garantidor de adequação e ordem. Platão é o grande pensador que Rancière atrela ao regime ético e sua pedagogia, o filósofo grego clássico almejava uma comunidade harmoniosamente tecida na qual

(...) cada um tem seu lugar em sua classe, fica ocupado na função que lhe cabe e é dotado de equipamento sensorial e intelectual que convém a esse lugar e a essa função: a

---

<sup>1</sup> Sempre que um texto em língua estrangeira for traduzido e utilizado por nós, sua versão original será apresentada nas notas de rodapé. Original: “To make a distinction between regimes, then, is not to say that from such and such a moment onwards it became impossible to create art in the same way (...). The distinction defines not two epochs but two types of functioning; not an opposition between two constituent principles but one between two logics, two laws of composition, two modes of perception and of intelligibility; not between two principles of exclusion but between two principles of co-existence. It is possible to define historically the emergence of the aesthetic regime of art as a law of global functioning, however its elements have different temporalities and the global functioning does not exclude 'anachronisms'”.

comunidade platônica na qual os artesãos devem ficar em seu lugar porque o trabalho não espera - que não sobre tempo para ir prosear na ágora, deliberar na assembleia e olhar sombras no teatro -, mas também porque a divindade lhe deu alma de ferro - o equipamento sensorial e intelectual - que os adapta e os fixa a essa ocupação. (RANCIÈRE, 2012, p. 43).

Daí derivaria sua polêmica contra o teatro mimético e a poesia como formas indesejáveis de arte, pois elas vão no sentido contrário desse *ethos*. A palavra escrita se dirige a todos indiscriminadamente enquanto as *mimesis* teatrais permitem que alguém encene ser aquilo que supostamente não é. Mais, ambas desafiam a harmonia social ao trabalhar temas privados na esfera pública e proporcionar o vislumbre do ator que é capaz de exercer mais de apenas uma função, vão contra aquilo que o regime ético de identificação das artes busca fomentar: o espírito comunitário concordante.

Já o regime denominado poético ou representativo opera em outra direção. Para Rancière, não é nem o status de verdade nem as finalidades que identificam quais práticas e objetos são artísticos nesse regime<sup>2</sup>, mas sim critérios objetivos vinculados a modos de fazer, modos esses orientados pela noção de *mimesis* tomada não enquanto meramente a ação de gerar cópias do real, mas como a de um princípio fornecedor de condições nas quais uma representação pode ser vista como arte:

Ele se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas: separação do representável e do irrepresentável, distinção de gêneros em função do que é representado, princípios de adaptação das formas de expressão aos gêneros, logo, aos temas representados (...). (RANCIÈRE, 2009, p. 31).

O sistema representativo estabelece os critérios que diferenciam a obra do artista da do artesão, bem como hierarquiza os próprios gêneros da arte e as temáticas artísticas. Ele define o que, quem e de qual maneira deve ser abordado, erige modelos a serem seguidos e quais são os grandes temas a serem tratados. Em suas narrativas atribui importância às palavras reveladoras dos pensamentos e emoções de seus personagens em verossimilhança com o que é esperado que sujeitos nas condições retratadas devam pensar e sentir. E por isso “entra em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 32). Ainda assume “uma relação de continuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis segundo as quais são afetados os sentimentos e os pensamentos de quem as recebe” (RANCIÈRE, 2012, p. 53). Ou seja, nesse regime entende-se ser possível antecipar os efeitos que as obras de arte produzirão naqueles que com elas tiverem contato. Levando isso em conta, o artista passaria a ser capaz de escolher antecipadamente quais afetos seriam gerados e quais posturas seriam incitadas por sua

---

<sup>2</sup> É fundamental compreender que o regime representativo de identificação das artes opera uma distinção entre ficção e falsidade, tomando o “fingir” como produção de estruturas inteligíveis ao invés de equivalente ao ato de mentir e enganar. Cf. Rancière 2009, Cap. 4.

obra. Essa é a pedagogia própria desse sistema, a da “mediação representativa” (RANCIÈRE, 2012, p. 56), nela é preciso que se veja isto, se sinta aquilo, se compreenda tal coisa e se tire determinada conclusão.

Tal eficácia pedagógica foi expressa nas peças de teatro europeias do século XVIII através da exibição de pensamentos e ações que deveriam ser alvo de reprodução ou repulsa. No entanto, esse modelo também possui espaço na arte contemporânea mesmo que com outra roupagem. Há uma certa arte que se pretende politicamente engajada ao buscar demonstrar aspectos da realidade para levar os indivíduos a adquirirem determinada consciência e agirem de acordo com ela. Sobre as imagens de uma fotógrafa que relaciona a vida doméstica norte-americana com a guerra imperialista do Vietnã, Rancière (2012, p. 29) afirma que o que se tentava dizer era “Eis a realidade oculta que vocês não sabem ver, vocês precisam tomar conhecimento dela e agir de acordo com esse conhecimento”. É um esquema no qual

Supõe-se que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo fato de mover-se para fora do ateliê ou do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema. Apresenta-se sempre como evidente a passagem da causa ao efeito, da intenção ao resultado, a não ser que se suponha o artista inábil ou o destinatário incorrigível. (RANCIÈRE, 2012, p. 52).

Mesmo que de formas particulares e próprias, em ambos os regimes citados previamente há um caráter pedagógico baseado em uma relação calculada de causa e efeito. Rancière (2012, p. 18, grifos do autor) aproxima essa visão à que igualmente existe na pedagogia tradicional: “O que o aluno deve *aprender* é aquilo que o mestre o *faz aprender*. O que o espectador *deve ver* é aquilo que o diretor o *faz ver*. O que aquele deve sentir é a energia que este lhe comunica”. A racionalidade que anima essa concepção é chamada pelo filósofo, inspirado por Joseph Jacotot, de “lógica do embrutecimento” (RANCIÈRE, 2011). Ela se baseia na noção de que há uma desigualdade calcada na distância entre o saber do mestre e a ignorância do aluno, sendo apenas através dos ensinamentos e lições daquele que sabe que o ignorante também saberá. Dentro dessa lógica, descarta-se os conhecimentos anteriores do estudante bem como movimentos próprios de sua inteligência - exatamente como a pedagogia artística, ética ou representativa, se propõe a fazer com os que lidam com as obras de arte.

O embrutecimento é consensual por favorecer a delimitação da experiência sensível possível bem como o que deve ser dito, pensado e feito. Ele nega a igualdade, colabora para que se confira espaços determinados aos corpos, pretende que a desigualdade que enuncia seja tomada como natural, interdita a novidade e o diferente. Todo ensino ou fazer artístico embrutecedores acabam por ser aliados da manutenção das hierarquias em vigor, por favorecer o que Rancière (2018, p. 43) chamará de ordem policial, sendo ela

(...) uma ordem dos corpos que define as partilhas entre os modos do fazer, os modos do ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal

lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído.

Vale notar que nessa concepção o que usualmente é tratado como política nas democracias liberais é enquadrado dentro da definição de polícia. A política, para Rancière, é em realidade aquilo que se contrapõe à ordem policial. Em seus próprios termos (2018, p. 43): “A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde antes só tinha lugar o ruído, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como ruído”. Conclui-se, assim, que a política opera através do dissenso sensível, sua afinidade é com a lógica da emancipação, nunca com a do embrutecimento e seu teor policialesco. Na visão do filósofo, a emancipação não designa o encerramento de uma suposta alienação, mas a reconfiguração da paisagem do perceptível e do pensável pela verificação da igualdade, pois “a inteligência coletiva da emancipação não é a compreensão de um processo global de subjugação. É a coletivização das capacidades investidas nessas cenas de dissenso” (RANCIÈRE, 2012, p. 49).

## **2. Regime e eficácia estética: emancipação**

Conforme já explicitado, há um terceiro regime de identificação das artes: o regime estético. Nele, o embrutecimento dá espaço à emancipação intelectual assim como o reforço da ordem policial consensual cede terreno às práticas dissensuais, ou seja, políticas. A relação de causa e efeito antecipada é substituída pela imprevisibilidade ao passo que os temas e gêneros artísticos deixam de possuir hierarquia. Novas maneiras de ver, pensar, sentir e fazer são provocadas. A arte gera irresistível novidade. A fim de melhor compreender esses pontos, convém atentar-se a outro conceito inescapável da obra de Rancière: o de partilha do sensível.

O filósofo compreende que há a existência necessária de uma estética primeira anterior à vida social em suas diferentes esferas, uma espécie de sistema de formas a priori que determina o que pode ser sentido e de quais maneiras<sup>3</sup>. A esse sistema cabe organizar os espaços, temporalidades, lugares e ocupações, constitui-se como uma distribuição simbólica dos corpos. Há o estabelecimento de um comum do qual diferentes indivíduos participam bem como sua partilha entre partes exclusivas que dirão respeito a esses mesmos indivíduos hierarquizando-os e distinguindo-os (RANCIÈRE, 2009, pp. 15-7), eis o que é uma partilha do sensível. Cada uma instaura desigualdades e as trata como naturais, podendo elas ser de classe,

---

<sup>3</sup> Rancière (2009, p. 16) afirma que é legítimo tomar esse sistema como análogo às formas a priori kantianas.

gênero, sexualidade, etnia, intelecto ou etc. Os regimes ético e poético, bem como a lógica embrutecedora que em parte os anima, reforçam partilhas existentes.

Entretanto, apesar de seu poder em interditar outros possíveis, todo ordenamento estético dessa natureza é contingente. Essa artificialidade deriva do fato da igualdade das inteligências<sup>4</sup>. O conceito de igualdade de inteligências se refere ao fato de que mesmo em relações de dominação, o subjugado obedece ordens porque é capaz de compreender aquilo que o outro lhe diz, há igualdade entre as inteligências dos que comandam e dos que acatam comandos justamente nesse sentido do estabelecimento de uma comunicação (RANCIÈRE, 2012, p. 126). Disso se subtrai que todos possuem capacidade para se comunicar, aprender, pensar e criar aquilo que lhes interessa. As hierarquias são circunstanciais e, sendo assim, sempre abertas a ruírem. Fazer perceber a igualdade das inteligências frente à tolice do embrutecimento é o que Rancière (2012, p. 12), novamente inspirado por Jacotot, chama de emancipação. Aquilo que emancipa desafia a partilha do sensível em vigor, confronta a ordem policial com a lógica da igualdade. Emancipar é um ato eminentemente político.

A arte no regime estético possui esse caráter emancipador, contraria o que está dado e promove novas formas de sensibilidade que escapam à partilha do sensível vigente tornando visível e audível aquilo que antes não o era. As práticas e obras artísticas no regime estético possuem potencial político não porque despertam determinados sentidos coletivos, afetos ou pensamentos premeditados, elas não buscam transmitir mensagens essas ou aquelas levando a ações específicas. Seu caráter político e contrapolicial repousa justamente na instabilidade e indeterminação que causam no sensível percebido, podendo levar a outras formas de ver, pensar e ser. Ele reside na ameaça que representam à partilha do sensível corrente, na promessa da abertura de horizontes que carregam em si, em promover dissenso ao invés de consenso. Não cabe no regime estético sequer a crença de que exista um elo rígido possível entre representação, consciência e ação. A lógica da emancipação não admite estudantes ou apreciadores de arte passivos a serem conduzidos previsivelmente, dado que cada um deles

observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

A eficácia pedagógica embrutecedora é negada, pois se suspende “qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um

---

<sup>4</sup> Contudo, não se deve confundir a igualdade das inteligências com as suas manifestações propriamente ditas, pois essas últimas variam. Cf. Rancière, 2012, p. 78.

estado de comunidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 57). Em seu lugar, Rancière (2012, p. 56) apresenta a eficácia estética na qual ocorre o embaralhamento das disposições dos corpos, a provocação de outras sensibilidades. Não interessa fazer tomar consciência, mas suscitar a novidade. O artista nesse movimento necessita partir de pressupostos aparentemente insensatos, lidar com temas que não deveria, ignorar as regras específicas bem como a hierarquia de gêneros. Apenas atuando dessa maneira poderá gerar dissenso ao invés de consenso, ou seja, uma desconexão entre o que se espera perceber e o que se percebe de fato, um abalo na partilha do sensível e o caráter pretensamente consensual que a acompanha. Enfim, é assim que a arte pode apontar para novos mundos, já que

Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. (RANCIÈRE, 2012, pp. 48-9).

A indeterminação faz da arte um campo poroso. A diversidade de temas, modos de apresentação e de feitura se torna virtualmente inesgotável. As práticas artísticas se dirigem a qualquer um, bem como podem tratar até mesmo do mais comum dos acontecimentos, não há diferenciação entre o que seria digno e indigno de receber visibilidade. De acordo com Rancière (2009, p. 19), a obra *Madame Bovary* do escritor Gustave Flaubert é capaz de ilustrar esse traço. Nela, não há mensagem nem hierarquia entre os sujeitos e os temas na hora de escolher quem e o que receberá atenção, tampouco delimitação acerca de quem deverá lê-la. O livro desafia a partilha do sensível e a ordem policial de seu tempo ao instituir a “circulação aleatória da letra” e “que a filha do fazendeiro e a mulher do banqueiro sejam capturadas pela mesma potência do estilo como ‘maneira absoluta de ver as coisas’” (RANCIÈRE, 2009, p. 47). O anônimo e o banal recebem status de temas artísticos, tornam-se rastros da realidade que valem a pena ser notados. Espécie de arte que constrói novos arranjos do que se vê, se faz, se ouve e se pensa, que gera novas interpretações do real, pois todo regime sensível não passa de uma interpretação, de uma ficção. Porém, uma ficção que não se propõe consensual, disfarçando-se como a verdade em si. Pelo contrário, como ficção que reconhece sua propriedade acidental e utiliza dela para desafiar o posto, afinal as ficções não são mais do que "rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer" (RANCIÈRE, 2009, p. 59). Rearranjos insólitos capazes de recolocar objetos disponíveis ao pensamento, deslocar palavras de onde deveriam estar e convidar novos sujeitos a reconfigurar o mundo sensível. Uma possibilitadora de novos possíveis que não embrutece, não busca instruir, pelo contrário, deseja emancipar e permitir que cada um viva sua própria aventura intelectual relacionando-se a uma forma dissensual de partilha do sensível. Forma de arte que, assim como a pedagógica, pode ser encontrada em

produções contemporâneas como, por exemplo, certas músicas do “Racionais MC’s”. Um fazer artístico verdadeiramente político.

### 3. Racionais MC's: Rap como embrutecimento ou como emancipação?

Mais importante grupo de rap nacional, o “Racionais MC’s” foi formado em 1988 na cidade de São Paulo. Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay<sup>5</sup> escreveram seus nomes na história da música brasileira ao gravarem canções de alto impacto tanto na crítica quanto no público. Como descreve Oliveira (2018, pp. 22-3), a obra dos quatro músicos pode ter sua relevância equiparada aos trabalhos de Machado de Assis, Guimarães Rosa, Glauber Rocha e João Gilberto. Ela fez com que debates propostos pelos movimentos identitários ganhassem atenção popular bem como auxiliou na formação de uma subjetividade do que seria um “sujeito periférico”, levando a noção de “periferia” a não significar apenas pobreza e miséria, mas também cultura e potência.

A atuação do grupo foi decisiva para fazer do rap muito mais que uma simples representação da periferia. (...) [Os Racionais] ajudaram a desenvolver um espaço discursivo em que os cidadãos periféricos puderam se apropriar de sua própria imagem, construindo para si uma voz que, no limite, mudaria a forma de enxergar e vivenciar a pobreza no Brasil.

Todos esses efeitos decorrem de uma trajetória de décadas ao longo da qual o conjunto musical assumiu diferentes características. Em certas produções, o grupo aproximou-se mais da eficácia pedagógica descrita por Rancière enquanto em outros trabalhos passou a ter maior alinhamento com a eficácia estética<sup>6</sup>. A fim de localizar e compreender tais movimentos, sempre tensionais e nunca absolutos, é válido visitar os caminhos percorridos pelos artistas.

Os primeiros álbuns lançados pelo Racionais MC's são passíveis de exame através de uma chave interpretativa comum acerca do rap no final do século XX, a de que o gênero possui valor por ser uma arte politicamente engajada, porém de pouca importância ou mesmo complexidade estética<sup>7</sup>. Esse estilo musical viria para politizar a periferia ao passo que denunciaria os males que nela ocorrem aos que habitam fora desses territórios, uma arte pedagógica reveladora da realidade que levaria a ações que buscariam corrigir as injustiças relatadas. Respeitando os temas pouco nobres que lhe diriam respeito (pobreza, miséria,

<sup>5</sup> Nomes artísticos de Pedro Paulo Soares Pereira, Paulo Eduardo Salvador, Eivaldo Pereira Alves e Kleber Geraldo Lelis Simões, respectivamente.

<sup>6</sup> Alinhamentos que não são integrais nem uniformes. Inclusive, é impossível definir um modelo do que seria a arte política no regime estético. Cf. Rancière, 2012, p. 81.

<sup>7</sup> Cf. Contier, 2005.

violência e etc.), o rap se constituiria como uma arte esteticamente menor que encontraria sua razão de ser enquanto arte somente ao ocupar o lugar de criticidade, concedendo voz ao sujeito periférico, vítima e agente de violência, que transmitiria sua mensagem provocando consequências já antecipadas nos ouvintes, sobretudo através da valorização da palavra<sup>8</sup>.

O intuito de levar outros a tomarem consciência, a pensarem, já se encontra no batismo do grupo. Conforme afirmou Edi Rock em entrevista a Pedro Bial: “A ideia veio do Brown, estávamos precisando de um nome para o grupo. Qual será? Tem que ser de raciocínio, tem que ser de ideia, tem que ser que venha ou faça pensar” (2019). Quando jovem, KL Jay reforça essa visão ao dizer em uma gravação que desejava fazer “a música que muda a atitude das pessoas, que entra na mente” (Netflix, 2022). A intenção dos artistas em seus primeiros trabalhos era, então, a de mostrar a realidade para que os indivíduos a percebessem como ela supostamente é. Possuíam o objetivo de, como relata Ice Blue em entrevista, “sensibilizar as pessoas para o que está realmente acontecendo” (Netflix, 2022). É possível imaginar que essa frase fora proferida pela fotógrafa citada na seção anterior, bastando apenas alterar o entendimento de que “o que está realmente acontecendo” se refere ao conflito do Vietnã ao invés do cotidiano das periferias de São Paulo. A eficácia pedagógica é o pano de fundo de um raciocínio dessa natureza.

Vale frisar que os Racionais MC’s não se propunham a atingir qualquer pessoa. Brown (Netflix, 2022) explica que seu desejo ao ingressar no rap era de “fazer uma música pensada (...), na época, pro gueto ouvir, pros pretos ouvir (sic), os perseguidos, os oprimidos” pois “eles é que precisam ouvir o que temos a dizer”<sup>9</sup>. A fala é elucidativa porque além de mencionar “na época”, indicando mudança de concepção posterior, traz o verbo “precisar”, demonstrando uma compreensão de necessidade nos ouvintes a adquirirem os saberes e afetos almejados de serem transmitidos pelo rapper. Assim como o estudante deve aprender os conhecimentos determinados pelo professor, o oprimido deve compreender aquilo que o artista deseja. A lógica do embrutecimento se faz presente, pois a pretensa desigualdade entre o ignorante e o conhecedor bem como a divisão de qual perceber deve ser reservado a quem alicerçam essa linha de pensamento. Quando a fama começa a surgir, KL Jay (Netflix, 2022) diz a um jornal que o Racionais MC’s luta pela consciência da música negra muitas vezes camuflada “pelas equipes de baile, pelos próprios negros e por rappers mais interessados no estrelato”. Ou seja, coloca sua obra como oposta a uma que apenas quer

---

<sup>8</sup> Pode-se, inclusive, atrelar o rap à tradição cultural africana de literatura oral. O próprio Mano Brown chegou a dizer em documentário feito pelo TIDAL (2019) que “Quando a gente passa o conhecimento antigo para o mais jovem é a tradição africana funcionando”. Cf. Salgado, 2015.

<sup>9</sup> Sobre essa questão, cabe notar a chateação de Brown quando “homem na estrada”, primeiro grande sucesso do grupo, passa a tocar em rádios não vinculadas ao rap ou à periferia. Na época, o artista chegou a afirmar “eu não fiz a minha música para tocar em todo lugar”. Cf. Netflix, 2022.

divertir ou render benefícios a seu autor alienando aqueles que lidam com ela. Para ele, o que interessa é fazer a consciência das pessoas negras vir à tona, escapar da “camuflagem”. Oliveira (2018, p. 32) chega a caracterizar a postura do grupo nessa fase inicial como a de um “professor autoritário”. Postura facilmente identificada em algumas letras e rimas das canções dos álbuns “Holocausto Urbano” (1990), “Escolha o seu Caminho” (1992) e “Raio X Brasil” (1993). É verdade que no último dos discos mencionados já há uma indicação de mudança nesse comportamento ao se levar em consideração determinadas passagens, contudo elas aparecem em volume diminuto frente aos trechos que persistem em diálogo com o embrutecimento.

Algumas das músicas dessa época constroem a ideia de incompreensão e alienação em relação à realidade por parte da maioria da população. Em “Pânico na Zona Sul” (1990), afirma-se o desconhecimento do real por conta daqueles que não vivem na periferia e nem estão dispostos a ouvir o que os sujeitos periféricos têm a falar: “Então quando o dia escurece/ Só quem é de lá sabe o que acontece/ Ao que me parece prevalece a ignorância/ E nós estamos sós/ Ninguém quer ouvir a nossa voz”. São ignorantes e, como é posto na faixa “Hey Boy” (1990), não devem se aproximar dos bairros mais pobres da cidade: “Hey boy o que você está fazendo aqui/ Meu bairro não é seu lugar e você vai se ferir”. Entretanto, não se deve assumir que por conta disso o grupo atribua algum privilégio epistemológico aos moradores das regiões carentes. Pelo contrário, na música “Negro Limitado” (1992) os adjetivos “acomodados, conformados, desnorteados, desorientados, desinformados, iludidos, sem propósito” são usados para qualificar os jovens médios que vivem nas favelas. A faixa “Beco Sem Saída” (1990) vai além, chegando a sugerir que as vítimas de desigualdade social possuem responsabilidade pela miséria que enfrentam:

Mas muitos não progridem porque na verdade assim querem/ Ficam inertes, não se movem, não se mexem/ Sabe por que se sujeitaram a essa situação?/ Não pergunte pra mim, tire você a conclusão/ Talvez a base disso tudo esteja em vocês mesmos/ (...) E a consequência é o descrédito de nós negros/ Por culpa de você, que não se valoriza/ Eu digo a verdade, você me ironiza/ A conclusão da sociedade é a mesma/ Que com frieza não analisa, generaliza/ E só critica, o quadro não se altera e você/ Ainda espera que o dia de amanhã será bem melhor/ Você é manipulado, se finge de cego.

O que é reforçado em “Racistas Otários” (1990), canção na qual os MCs não se dirigem apenas aos racistas citados no título, pois também interpelam os negros que sofrem com esse mal. Os músicos dão a entender que é preciso sair de uma situação de inércia e lutar contra as práticas, técnicas e estruturas racistas com a mesma coragem que a população negra teria demonstrado possuir no passado: “E nossos ancestrais, por igualdade lutaram/ Se rebelaram, morreram, e hoje o que fazemos?/ Assistimos a tudo de braços cruzados/ Até parece que nem somos nós os prejudicados/ Enquanto você sossegado foge da questão”.

Sendo assim, quem está fora das comunidades não sabe a verdade, mas os que estão dentro dela são iludidos e passivos. Já os rappers seriam diferentes, apesar de supostamente sofrerem pela generalização social que os tomaria como seus colegas de bairro, ou seja, como alienados, perceberiam o mundo como ele é e teriam força para mudá-lo. Como é dito em um verso de Brown em *Negro Limitado* (1992): “eu distingo o errado do certo”. Ainda em “Pânico na Zona Sul” (1990) essa diferenciação entre artistas e público surge: “Eu não serei mais um porque estou esperto/ Do que acontece”. O conhecimento sobre os acontecimentos faz deles alguém que não é “mais um”. Além disso, propõem-se a revelar “o que acontece”, a compartilhar esse saber com os ignorantes que ainda não o possuem. Não à toa, na mesma canção afirmam “Racionais vão contar/ A realidade das ruas/ (...) A nossa filosofia é sempre transmitir/ A realidade em si, Racionais MC's”.

A motivação de forçar os ouvintes a tomarem consciência é a de que eles passem a ser sujeitos atuantes na sociedade, que a modifiquem. O esquema embrutecedor pedagógico “representação-consciência-ação” é o norteador de tal proposta. Nessa lógica, caso não ocorra a conscientização não haverá mudança, os minorizados se encontrarão em um “beco sem saída” (1990) no qual “A esperança é a primeira que morre/ E sobrevive a cada dia a certeza da eterna miséria”. O que resta é retirá-los da condição que perpetua seu sofrer, o primeiro passo para isso é fazer com que escutem, por isso o grupo clama: “Ei mano, dê-nos ouvidos!”. Só assim os periféricos poderiam se conscientizar, abandonar a passividade e construir ativamente um outro mundo. Programa cristalino, novamente, em “Pânico na Zona Sul” (1990): “Viemos falar/ Que pra mudar/ Temos que parar de se acomodar/ E acatar o que nos prejudica/ (...) Porém se nós queremos que as coisas mudem/ Ei Brown qual será a nossa atitude?/ A mudança estará em nossa consciência/ Praticando nossos atos com coerência”. Em “*Negro Limitado*” (1992), constrói-se mesmo um diálogo fictício no qual dois dos membros dos Racionais MC's, Edi Rock e Mano Brown, travam conversa com esse sujeito alienado que precisa mudar, sendo ele referenciado como um “negro limitado, príncipe dos burros” ao longo dos versos. Edi Rock anuncia que o personagem possui o dever de ter consciência enquanto Brown, provocado, aponta qual seria o caminho correto a percorrer para superar a situação de precariedade:

Edi Rock: Aí mano, cê tá dando febre, certo!/ Negro Limitado: O que é, que é mano?/ Edi Rock: Cê tem que ter consciência/ Negro Limitado: Que consciência que nada, negócio de negro, consciência não tá com nada, o negócio é tirar um barato, morô!/ Edi Rock: Pô mano, vamos pensar um pouco/ Negro Limitado: Que pensar que nada, o negócio é dinheiro, é tirar um onda.../ (...) Negro Limitado: Então, vocês que fazem o RAP aí, e tal/ São cheios de ser professor, falar de droga/ Policia e tal, e aí?/ Mostra uma saída, mostra um caminho e tal, e aí?/ Mano Brown: Cultura, educação, livros, escola/ Crocodilagem demais, vagabundas e drogas/ A segunda opção é o caminho mais rápido/ E fácil, a morte percorre a mesma estrada é inevitável.

Na faixa “Júri Racional” (1993), o grupo procura descrever uma situação na qual julgariam os “canalhas”, sendo esses os negros sem consciência. Nela, comparam aqueles que agem de forma que julgam como correta e os que teoricamente se portam equivocadamente, reivindicando que se libertem e honrem a própria negritude:

Gosto de Nelson Mandela, admiro Spike Lee/ Zumbi, um grande herói, o maior daqui/ São importantes pra mim, mas você ri e dá as costas/ Então acho que sei da porra que você gosta/ Se vestir como playboy, frequentar danceterias/ Agradar as vagabundas, ver novela todo dia/ Que merda!/ Se esse é seu ideal, é lamentável!/ É bem provável que você se foda muito/ Você se auto-destrói e também quer nos incluir/ Porém, não quero, não gosto, sou negro, não posso, não vou admitir!/ Do que valem roupas caras, se não tem atitude?/ Do que vale a negritude, se não pô-la em prática?/ A principal tática, herança de nossa mãe África!/ A única coisa que não puderam roubar!/ Escravizaram sua mente e muitos da nossa gente/ Mas você, infelizmente/ Sequer demonstra interesse em se libertar/ Essa é a questão: auto-valorização.

Condenando, ao final da canção, esse mesmo indivíduo que ao invés de combater o racismo colaboraria voluntariamente com a opressão:

Por unanimidade/ O júri deste tribunal declara a ação procedente/ E considera o réu culpado/ Por ignorar a luta dos antepassados negros/ Por menosprezar a cultura negra milenar/ Por humilhar e ridicularizar os demais irmãos/ Sendo instrumento voluntário do inimigo racista/ Caso encerrado.

É latente como os trechos citados colocam os rappers em um pedestal acima dos ouvintes e das pessoas em geral. Os músicos advogam a si a detenção da verdade e a transmissão da realidade, tendo até mesmo autoridade para julgar e ofender os ignorantes. Mais, operam com sua arte a fim de retirar os tolos de suas ilusões levando-os a agirem dentro do que seria o correto. Conferem a si o papel de mestre explicador e não emancipador. Os temas do rap seguem sendo aqueles já concedidos ao gênero musical, os personagens periféricos continuam a ser caracterizados como indivíduos menores bem como o estilo segue sendo exclusivo de escuta por parte dos marginalizados. Por conta disso, os Racionais MC's ao produzirem essas músicas não desafiam verdadeiramente a partilha do sensível em vigor. As obras desse período são capazes de tematizar a ordem policial e denunciá-la em seu racismo e suas relações de opressão de classe, mas se mostram inadequadas para apresentar alternativa ao consenso sensível que a acompanha e possibilita.

Porém, com o lançamento do álbum “Sobrevivendo no Inferno” em 1997, essas características se alteram. Processo que se solidifica em “Nada como um Dia após o Outro Dia”, lançado em 2002. Nessas produções, a autoridade professoral dos artistas é ausente, suas posições se confundem com a de outros personagens sociais sem juízo de valor, forma-se um caleidoscópio de perspectivas muitas vezes contraditórias. No entanto, ao invés de trazer uma perda para as narrativas expostas, tal combinação dos

diferentes enriquece a produção artística e aprofunda sua relação com a complexidade das periferias. Os comportamentos dos personagens nas canções nem sempre vão ao encontro das expectativas, desafiando a distribuição usual das capacidades e comportamentos. Mesmo o público passa a ser ampliado, sendo aceitos como ouvintes diferentes categorias de pessoas, apesar do foco seguir, evidentemente, nos sujeitos socialmente desfavorecidos. Ainda há a proposta de causar algum impacto naqueles que consomem as canções, mas ele não é mais puramente calculado. Os rappers procuram exaltar a possibilidade de um porvir melhor, longe da criminalidade e das drogas, mas não afirmam necessariamente qual futuro seria esse nem como chegar lá, tampouco julgam os que insistem na violência. É possível dizer que basicamente exaltam a vida em sua multiplicidade, não sendo raros os momentos em que nas músicas surge um ânsia por viver. Operam, assim, como promotores da emancipação, apontando a possibilidade de cada um ser aquilo que almejar, de que é possível uma outra vida que ainda não foi pensada, um embaralhamento dos corpos bem como das percepções que dizem respeito a eles. Ao invés de serem mestres explicadores, passam a ser emancipadores, provocam os ouvintes no lugar de os instruir. O grupo ataca a partilha do sensível vigente, não apenas a tematiza. Após apenas fazer aparecer o consenso sensível em seus trabalhos iniciais, o Racionais MC's se desidentifica e rompe com ele ao expressar, compartilhar e coletivizar sua ficção.

É bem verdade que em alguns versos, sobretudo de Edi Rock, os traços antigos se manifestam. São exemplos faixas como “Periferia é Periferia (em qualquer lugar)” (1997), “Na Fé Firmão” (2002) e “Da Ponte pra Cá” (2002), nelas é possível notar a intenção de produzir consciência ou de narrar a conformidade de atitudes dos sujeitos periféricos às expectativas que o senso comum social forma sobre eles. Entretanto, agora esses são os trechos em minoria, contrastam com um volume muito maior de passagens que caminham na direção contrária. Mudança que não é aleatória, mas refletida. Conforme pontua Oliveira (2018, p. 29), o próprio Mano Brown já afirmou não cantar músicas dos primeiros álbuns em shows por elas possuírem “atitude arrogante e distanciada”. Em outra entrevista ao falar sobre o lançamento do quinto álbum de estúdio do grupo disse:

Não via mais a periferia tanto como oprimida e enganada, se você prestar atenção ali a periferia tá, errando ou acertando, ela tá opinando e pondo pra frente. (...) Todo o pensamento que antecede esse disco era o que? A periferia submissa, ignorante, alienada, entendeu? Que nesse disco eu contesto (NETFLIX, 2022).

A partir desse momento os indivíduos periféricos são vistos como ativos e realizadores. A proposta dos artistas é a de provocar os ouvintes a criarem, a realizarem coisas novas. Se trazem uma descrição do real, como é o caso da emblemática introdução de Primo Preto ao “Sobrevivendo no Inferno” (1997), é para instigar. Em entrevista recente, Brown (NETFLIX, 2022) diz “Eu quero que os moleques vão além do que eu fui” e mostra-se feliz porque após o lançamento do disco de 1997 “Nasceu vários times (sic), vários

nomes (...) muitos coletivos nasceu a partir desse momento (sic)". Não se trata mais de instruir, de ensinar e explicar. Brown deixa explícito que não quer ser espelho ao afirmar que "Eu não sou exemplo. (...) As pessoas não podem achar que eu estou cativando um exército", assim como não espera mais que seu público o entenda e concorde com ele: "A juventude não está aí para entender nada. Está aí para tumultuar. Essa é a missão dos jovens. Você não pode exigir deles que entendam as coisas". O importante não é compreender, mas "tumultuar", ou seja, desafiar a ordem existente e embaralhar aquilo que está dado. Quando a apreciar o artista, como é cantado na faixa "Cores e Valores" (2014), pertencente ao álbum homônimo: "Gostar de nós?/ tanto faz tanto fez".

Outra modificação se dá em relação aos espaços ocupados pelo rap em si. Brown (NETFLIX, 2022) chega a dizer: "Dispensar o clichê de show do Racionais e cadáver no final", levando o grupo a realizar shows nas melhores casas disponíveis. Esse deslocamento, que não diz respeito a todas as exposições, possui como consequência um movimento duplo: pessoas de classe média e classe alta passaram a comparecer aos shows que nunca tinham ido, enquanto indivíduos de classe baixa frequentaram locais aos quais jamais haviam estado. Corpos ocuparam lugares que a eles eram negados<sup>10</sup>. O que não se restringe aos shows, conforme narra Ice Blue (NETFLIX, 2022), ele passou a comer em restaurantes caros usando o penteado e as roupas que a ele apetece, gerando estranheza e desconforto nos clientes costumeiros dos estabelecimentos. Assim como KL Jay (NETFLIX, 2022) conta ter abandonado a culpa que sentia por ser um DJ de rap sem ter nascido em uma favela.

Convém atentar-se a alguns trechos das canções que corroboram a existência dessa virada. O abandono da postura professoral pode ser percebido em distintos momentos. Em "Capítulo 4, Versículo 3" (1997), os rappers anunciam "Vim pra sabotar seu raciocínio". Além da referência ao rapper paulistano Sabotage<sup>11</sup>, é possível ver no verso a presença da ideia de estimular ao invés de instruir. Isso porque toda a certeza de estarem corretos ruuiu, os artistas se apresentam como aqueles que também buscam o melhor e muitas vezes duvidam das próprias crenças, o que fica claro em "Fórmula mágica da paz" (1997): "Porra, eu tô confuso/ Preciso pensar, me dá um tempo pra eu raciocinar/ Eu já não sei distinguir quem tá errado/ Sei lá, minha ideologia enfraqueceu/ Preto, branco, polícia, ladrão ou eu/ Quem é mais filha da puta, eu não sei!/ Aí fudeu". Insegurança que se repete em "Vida Loka (Parte 1)" (2002): "Eu me sinto, às vezes, meio,

---

<sup>10</sup> É possível estabelecer um paralelo com a proposta do rapper Emicida em fazer um show no Teatro Municipal de São Paulo a preços populares. Segundo o artista, sua apresentação permitiu que milhares de pessoas pisassem naquele espaço pela primeira vez. Cf. Preto, 2020.

<sup>11</sup> Nome artístico de Mauro Matheus dos Santos.

pá, inseguro/ Que nem um vira-lata, sem fé no futuro”. Nessa confusão, Mano Brown chega a brincar com contrários para demonstrar toda a multiplicidade que detém em si:

Na queda ou na ascensão, minha atitude vai além/ E tem disposição pro mal e pro bem/  
Talvez eu seja um sádico, um anjo, um mágico/ Juiz ou réu, um bandido do céu/ Malandro  
ou otário, padre sanguinário/ Franco atirador se for necessário/ Revolucionário, insano ou  
marginal/ Antigo e moderno, imortal/ Fronteira do céu com o inferno/ Astral imprevisível,  
como um ataque cardíaco no verso/ Violentamente pacífico, verídico (1997).

Já que não se possui mais a verdade, perde-se também a autoridade para julgar. Ainda em “Capítulo 4, Versículo 3” (1997) é exercida postura oposta à da antiga canção “Juri Racional” (1993). Após Ice Blue falar negativamente sobre pessoas viciadas em cocaína e crack, Mano Brown responde: “Veja bem, ninguém é mais que ninguém/ Veja bem, veja bem, e eles são nossos irmãos também/ (...) Mas quem sou eu pra falar de quem cheira ou quem fuma?/ Nem dá... nunca te dei porra nenhuma”. O que se repete na faixa “Eu sou 157” (2002), na qual dois assaltantes debatem sobre uma senhora do bairro denunciar criminosos à polícia, o primeiro procura entender a mulher ao dizer: “Mas, também, né, jão? Sem fingir, sem dar pano/ É boca de favela, ô, vamo e convenhamos/ Tiazinha trabalha há 30 anos e anda a pé/ Às vezes cagueta de revolta, né?” para a réplica julgadora de seu comparsa: “Quê? Né nada disso, não, 'cê tá nessa?/ Revolta com o governo, não comigo, ó as conversa/ Traidor, cobra-cega, pensou se a moda pega?”. No entanto, logo em seguida o próprio assaltante que condena a senhora reflete sobre a possibilidade dele próprio ser um denunciante: “Não dá pra acreditar que aconteça/ Na hora do choque, que um de nós troque uma cabeça/ Por incrível que pareça, pode ser, oh meu/ O dia de amanhã, quem sabe é Deus”. O que as canções passam a oferecer é essa diversidade de perspectivas, descaracterizando os lugares e papéis comuns dos sujeitos. Ao falar sobre o nascimento de uma criança negra, na canção “Capítulo 4, Versículo 3” (1997), Edi Rock procura demonstrar as inúmeras possibilidades de futuro do recém-nascido, indo da cadeia ao trabalho como advogado, de ser carteiro ao ofício de atleta profissional:

Talvez o mano que trampa debaixo do carro sujo de óleo/ Que enquadra o carro forte na  
febre com o sangue nos olhos/ O mano que entrega envelope o dia inteiro no sol/ Ou o que  
vende chocolate de farol em farol/ Talvez o cara que defende o pobre no tribunal/ Ou o que  
procura vida nova na condicional/ Alguém no quarto de madeira, lendo à luz de vela/  
Ouvindo rádio velho, no fundo de uma cela/ Ou o da família real de negro como eu sou/  
Um príncipe guerreiro que defende o gol.

Nesse movimento é fundamental que se rompa com o lugar determinante do negro como alienado, criminoso ou explorado. Ainda nessa música, Mano Brown canta: “Um dia um PM negro veio embaçar/ E disse pra eu me pôr no meu lugar” para depois questionar qual lugar seria esse, negando tanto entrar na vida das drogas, na do crime ou mesmo buscar se integrar na sociedade do consumo capitalista. Papéis que não lhe agradam, como afirma posteriormente: “Mas não, permaneço vivo, prossigo a mística/ Vinte e sete

anos contrariando a estatística”. O desejo é por algo novo, uma outra partilha do sensível, uma na qual não só a violência e a miséria sejam as temáticas periféricas e do rap, almeja-se o ultrapassamento da ordem policial estabelecida. Em “Fórmula Mágica do País” (1997) essa vontade é evocada:

“Ih, mano, toda mão é sempre a mesma idéia junto/ Treta, tiro, sangue, aí, muda de assunto/  
Traz a fita pra eu ouvir porque eu tô sem/ Principalmente aquela lá do Jorge Ben/ Não se  
acostume com esse cotidiano violento/ Que essa não é a sua vida/ Essa não é a minha vida  
morô, mano!/ Procure a sua paz”.

Bem como em “Tô ouvindo alguém me chamar” (1997): “Tem uns baratos que não dá pra perceber/  
Que tem mó valor e você não vê/ Uma pá de árvore na praça, as crianças na rua/ O vento fresco na cara/ As  
estrelas/ A lua”. Por isso, a abertura de “Nada como um Dia após o Outro Dia” (2002) só poderia ser  
“Vamos viver!”. Porém, como já foi dito, o que é viver não está encerrado em uma única possibilidade, os  
MC's apelam “Procure você sua paz” (1997), afinal ela é indeterminável e varia de acordo com cada um.  
Tarefa que não é fácil, em “Vida Loka (parte 2)” (2002), após Brown sonhar com uma vida melhor, o cantor  
é provocado por outro personagem: “Ho, ho, Brown, acorda, sangue bom/ Aqui é Capão Redondo, tru', não  
Pokémon”, entretanto essa posição não é absoluta, é apenas mais uma na multiplicidade. Se há quem crê  
ser impossível o novo, existem muitos que nele apostam. A fim de mostrar que as mudanças são possíveis,  
o grupo elabora em suas rimas desafios à disposição dos corpos na partilha do sensível em vigor, ao  
consenso sensível. Em “A Vida é Desafio” (2002), afirma-se “Conheci o paraíso e eu conheço o inferno/  
Vi Jesus de calça bege e o diabo vestido de terno”. Ou seja, há presidiários tão bons quanto Jesus Cristo  
enquanto homens poderosos de negócios podem ser tão cruéis como é o diabo. Concepção de um  
delinquente virtuoso, detentor de qualidades que supostamente não deveria ter, também presente em “Tô  
ouvindo alguém me chamar” (1997). Em “Nego Drama” (2002), coloca-se que os negros através do  
trabalho são os responsáveis pelos castelos, não seus proprietários brancos. Uma perspectiva na qual a  
riqueza e não a pobreza seria obra da população preta. Seguindo essa linha, na mesma música, explora-se  
uma inversão em relação ao senso comum: pertencer à etnia negra seria alvo de desejo e não o contrário,  
pois jovens brancos de classe média imitam rappers negros:

Inacreditável, mas seu filho me imita/ No meio de vocês, ele é o mais esperto/ Ginga e fala  
gíria/ "Gíria, não, dialeto!"/ Esse não é mais seu, ó, fiiuuu— Subiu/ Entrei pelo seu rádio,  
tomei, 'cê nem viu/ "Nóis é isso, é aquilo"/ O quê? 'Cê não dizia?/ Seu filho quer ser preto,  
ah! Que ironia/ Cola o pôster do 2Pac, aí, que tal? O que 'cê diz?

O Racionais MC's produz dessa maneira uma nova ficção para a compreensão da realidade, uma  
que desafia a ordem policial e sua ficção consensual que dominam as percepções da população em geral. É  
através do dissenso que os músicos procuram emancipar, confundindo olhos e ouvidos para se abrirem ao  
que não estava dentro do campo sensível. O que fazem é

(...) mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e nas dinâmicas dos afetos. (RANCIÈRE, 2012, p. 64).

A faixa “Diário de um Detento” (1997) muito ajuda a compreender essa ação. Ao lidar com o massacre do Carandiru, os artistas colocam de lado documentos e versões oficiais para apresentar outra perspectiva sobre o evento. Trazem a visão de um detento anônimo, de um qualquer um. Mais do que narrar o massacre em si, esse sujeito fala sobre o cotidiano das prisões, das banalidades de um presídio. Até policiais no seu relato são anônimos: “Na muralha, em pé, mais um cidadão José/ Servindo o Estado, um PM bom”. Paradoxalmente, essa impessoalidade é o que permite conferir humanidade “àqueles cujo massacre foi tolerado (...) porque atingia seres sem nome, sem história individual” (RANCIÈRE, 2012, p. 95). Conforme é posto na canção, a vida dos presidiários não costuma ter “tanto valor/ Quanto seu celular, seu computador” perante aos não presidiários. A cadeia “Esconde o que a novela não diz”. Para superar essa situação, não se apela para a violência da chacina, mas se traz singularidade a esses quaisquer uns que foram covardemente mortos: “Cada detento uma mãe, uma crença/ Cada crime uma sentença/ Cada sentença um motivo, uma história de lágrima”. Todos os detentos possuem suas próprias histórias e particularidades, não são uma massa homogênea que é formada pela experiência do cárcere ou mesmo da morte violenta. Ao comentar sobre os dias, sentimentos e impressões desses sujeitos, os artistas os humanizam e buscam desestabilizar a partilha do sensível para que nela eles ganhem algum espaço. Ali não eram meramente presidiários ou, posteriormente, chacinados. Eram, antes de tudo, homens.

A lógica emancipatória impera na segunda metade da produção do grupo. Temas e públicos que não eram comportados pelo rap passam a ser levados em conta. O ouvinte é tomado como sujeito ativo de saída, não precisando compreender ou se instruir através das canções, mas ser provocado por elas a perceber de uma outra forma. São abalados a partilha do sensível, o consenso sensível e a ordem policial vigentes nesse processo de fazer perceber diferentes posições anônimas e banais da periferia formando um mosaico contraditório entre si, mas extremamente potente ao ampliar a sensibilidade. Embaralha-se os lugares dos corpos, suas competências, sentimentos e pensamentos. Enfim, proporciona-se o novo.

### **Considerações finais**

A rica discografia do grupo Racionais MC's fala por si só. Maior grupo do rap nacional, impactou gerações de artistas no Brasil e no mundo. Não só artistas, suas músicas marcaram a vida de milhões de pessoas, especialmente das negras e pobres. Não se dá à toa o fascínio que essas canções e mesmo as vidas de seus criadores geram até os dias atuais, prova disso são os documentários gravados recentemente. Em

2019, um foi lançado pelo TIDAL e em 2022 outro mais completo pela Netflix. Reconhecimento também existente nos meios acadêmicos e intelectuais, desde 2018 a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) adicionou músicas dos rappers como leitura obrigatória para a realização de seu vestibular. O impacto cultural e político dos mais de 30 anos de atividade dos artistas é inegável.

Nesse artigo, procuramos lançar um olhar diferente aos desdobramentos políticos da produção fonográfica do grupo, valendo-nos de conceitos retirados da obra de Jacques Rancière. Assumindo a noção de ato político como aquele que altera ou ao menos contesta a partilha do sensível, ficou claro a nós um marco na trajetória dos quatro racionais. Seus primeiros álbuns têm o mérito de evidenciar as relações de dominação que caracterizam a ordem policial vigente, mas ao assumir um caráter embrutecedor não conseguem desafiar o consenso sensível que buscam denunciar. Já as produções finais do Racionais MC's dialogam mais com uma lógica emancipatória, abandonando traços pedagógicos explicativos. Por isso, compreendemos que essas últimas operam através de um caráter político mais potente e significativo do que suas antecessoras. O que não quer dizer que julguemos as primeiras obras de pouca relevância cultural, elas possuem grande mérito no que se propõem e instigaram a consciência social de milhões de pessoas. Sendo importante, inclusive, para a própria evolução do grupo, já que só após tematizarem o consenso policial puderam combatê-lo apresentando outras possibilidades que não ele. Contudo, a força dessas obras é restrita às limitações de seu próprio programa. Por outro lado, discos como “Sobrevivendo no Inferno” e “Nada como um Dia após o Outro Dia” embaralham a partilha do sensível, rompem com o ordenamento dos corpos e das distribuições de competências, elaboram temas inesperados. Apontam para um horizonte ainda a se realizar e que não pode ser totalmente premeditado. Fazem perceber a igualdade ao criar dissensos e são, eles sim, emancipatórios.

Em “Ismália” (2019), o rapper Emicida apresenta um cenário no qual o negro não possui a humanidade plena, no qual ele é, frente aos brancos, um “quase”. Seu futuro é análogo ao do Ícaro mitológico que ao tentar voar alto demais, acabou por cair. Da mesma forma que Ismália, personagem de Alphonsus de Guimaraens, mirando o céu se afogou no mar. Nele, só é permitido à população negra algumas migalhas para se anestesiarem, nunca um sonho para se alcançar, no qual a violência policial e o racismo em suas diversas facetas asseguram a permanência dessa situação. A arte do Racionais busca romper com esse ciclo de dor e injustiça, suas músicas afirmam que os negros podem ocupar outros lugares, serem outras coisas, viverem em outra partilha. Que cada pessoa voe alto como quis Ícaro e Ismália sem encontrar debaixo de si o fundo do mar, que o futuro seja deliciosamente imprevisível e belo ao passo que os indivíduos possam estar em qualquer lugar. Um tempo vindouro de igualdade porque faz atestar que ela já é o que define a humanidade. É por isso, acima de tudo, que a obra de Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock

e KL Jay é tão potente e política. É por isso que, assim como a pedagogia de Joseph Jacotot, ela emancipa. Viva ao Racionais MC's!

## Referências

*AmarElo - É Tudo Pra Ontem*. Direção: Fred Ouro Preto. São Paulo: Netflix, 2020. Mídia digital (89 min).

CONTIER, Arnaldo Daraya. O rap brasileiro e os Racionais MC's. In: **Anais do 1º Simpósio Internacional do Adolescente**. São Paulo: 2005. Disponível em: <[http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=MSC0000000082005000100010&lng=pt&nrm=iso](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000082005000100010&lng=pt&nrm=iso)> . Acesso em 28 de nov. 2022.

Edi Rock explica por que cortaram músicas machistas da turnê dos 30 anos dos Racionais MC's. **Gshow**, 2019. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/programas/conversa-com-bial/noticia/edi-rock-explica-por-que-cortaram-musicas-machistas-da-turne-dos-30-anos-dos-rationais-mcs.ghtml>>. Acesso em 09 de jan. 2022.

EMICIDA. **AmarElo**. São Paulo: Laboratório Fantasma & Sony Music, 2019. CD (48 min).

OLIVEIRA, Acauam Silvério. O Evangelho marginal dos Racionais Mc's. In: **Racionais Mc's: Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. pp. 19-37.

RACIONAIS MC's. **Holocausto Urbano**. São Paulo: Zimbabwe Records, 1990. Disco de vinil (29 min).

\_\_\_\_\_. **Escolha o seu Caminho**. São Paulo: Zimbabwe Records, 1992. Disco de vinil (21 min.).

\_\_\_\_\_. **Raio X Brasil**. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993. Disco de vinil (39 min.).

\_\_\_\_\_. **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. CD (72 min.).

\_\_\_\_\_. **Nada como um Dia após o Outro Dia**. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. CD (107 min.).

\_\_\_\_\_. **Cores e Valores**. São Paulo: Cosa Nostra & Boogie Naípe, 2014. CD (32 min.).

**RACIONAIS MC'S: UMA HISTÓRIA MUSICAL**. São Paulo: TIDAL, 2019. Mídia Digital (10 min.).

**RACIONAIS: DAS RUAS DE SÃO PAULO PARA O MUNDO**. Direção: Juliana Vicente. São Paulo: Netflix, 2022. Mídia digital (116 min).

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e Política**. Trad. de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **Dissensus: On politics and Aesthetics**. Trad. de Steven Corcoran. London: Continuum International Publishing Group, 2010.

\_\_\_\_\_. **O mestre ignorante - Cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Trad. de Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. Trad. de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. **O desentendimento**. Trad. de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.

SALGADO, Marcus Rogério. Entre ritmo e poesia: rap e literatura oral urbana. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 19, n. 37, pp. 151-163, 2º sem. 2015.

**Recebido em: 30/03/2023**

**Aceito em: 22/05/2023**