

# Relatos sanguinários e sentimentos indigestos no *rap* de Facção Central

ROBERTO CAMARGOS\*

**RESUMO:** *O presente artigo analisa sentimentos indigestos que despontaram no universo do rap nas últimas décadas. Mostra, em detalhes, narrativas que não são vistas com bons olhos por amplos setores da sociedade, em especial quando o protagonismo da fala envolve assuntos delicados como o agressivo questionamento do status quo e a responsabilização de sujeitos ou grupos pelas mazelas sociais, molas propulsoras de certo revanchismo (de classe, em particular).*

**PALAVRAS-CHAVE:** Rap; cultura; sensibilidade.

## Bloodthirsty Reports and Indigestible Feelings in Facção Central's rap

**ABSTRACT:** *This article analyses the undigested feelings that emerged in the rap universe in recent decades. It shows, in detail, unpleasant stories to part of the society, especially when the protagonism of the speech involves sensitive issues like as aggressive questioning of the status quo and the responsibility of individuals or groups for social ills, thrusts a certain revanchism (of class in particular).*

**KEYWORDS:** Rap; culture; sensitivity.

---

\* Roberto Camargos é Graduado (2008), Mestre (2011) e Doutor em História (2016) pela Universidade Federal de Uberlândia. Atua como professor e desenvolve pesquisa nas áreas de artes e cultura (com foco voltado para a história, memória, identidade, culturas urbanas e periféricas). Trabalha também com cinema documental (diretor e montador). **E-mail:** robertoxcamargos@gmail.com

*Não é letra violenta, não,  
Cuzão.  
É música cantada com  
O coração*

“Chico Xavier do gueto”, Fação Central.

O videoclipe da música “Isso aqui é uma guerra” começa com o inconfundível som de um helicóptero. A primeira cena traz a câmera passeando sobre um mapa de São Paulo, com destaque para as regiões da zona leste, como Vila Curuçã e Itaim Paulista. Em poucos segundos, logo após uma passagem em *blur*, o espectador é levado a sobrevoar favelas, vendo de cima a disposição das casas e das ruas sem calçamento. Corta. Na sequência vê-se um homem negro, magro, de roupas largas, que caminha por entre casas simples de alvenaria e barracos de todo tipo. Ele entra por becos e vielas até chegar ao seu destino: a morada de um “parceiro”, também negro, que o recebe à porta com uma arma na cintura e outra na mão. O próximo *take* é interno, dentro de um barraco onde duas pessoas discutem ou conversam – não se ouve o diálogo, apenas o instrumental da música, um *sampler* de “Jungle eyes”, de Gene Page (1974, LP) – em volta de uma mesa sobre a qual há armas e munição.

Os primeiros 30 segundos, montados com ingredientes típicos de filmes de ação, são interrompidos por um *close* num rosto negro que dispara diretamente para a câmera e, conseqüentemente, para o telespectador: “é uma guerra/ onde só sobrevive quem atira/ quem assalta a mansão,/ quem trafica” (“Isso aqui é uma guerra”, 2000). Nesse momento, quem acompanha a narrativa audiovisual já se acha em um bairro de classe média, de frente a um sobrado. Duas pessoas surgem correndo e abordam, armadas, uma motorista branca e loira. Volta à tela o narrador que afirma, taxativamente, em tom claramente ameaçador: “infelizmente o livro não resolve/ o Brasil só me respeita com um revólver/ aí o juiz ajoelha,/ o executivo chora/ pra não sentir o calibre da pistola” (“Isso aqui é uma guerra”, 2000).

Com um corte seco, o espectador é conduzido novamente para dentro do barraco da sequência anterior. Dessa vez o narrador, o *rapper* Dum Dum, toma parte na cena. Aparece sentado à mesa, de onde continua seu ataque – que serve como

uma justificativa do que se vai ver e escutar pelos próximos minutos – àqueles que são considerados, pelos *rappers*, responsáveis pela desigualdade social que vitima grande número dos brasileiros. Ele, como que a exprimir um misto de ódio e frustração decorrentes da falta de oportunidades, dispara:

[...] Vou enquadrar uma burguesa  
E atirar pra matar  
Vou fumar seus bens e ficar bem louco  
Sequestrar alguém no caixa eletrônico  
A minha quinta série só adianta  
Se eu tiver um refém com  
Meu cano na garganta [...] (“Isso aqui é uma guerra”, 2000).

O que é exposto durante todo o clipe não deixa dúvidas. Para o narrador, a situação de miséria reinante em muitas áreas do Brasil, tem responsáveis e estes sofrem com as consequências de um ordenamento social desigual, produzido em última instância por eles mesmos. Os acontecimentos trágicos e indesejáveis mencionados na composição seriam, portanto, uma espécie de efeito colateral da ordem capitalista, em especial da concentração de renda e riquezas. A essa altura do clipe, a dupla de assaltantes (interpretada pelos *rappers* Eduardo e Dum Dum) que surpreendeu a motorista entra na residência da vítima e faz sua família de refém. As cenas mantêm o tom dramático e uma estética hiper-realista. Elas destacam a violência praticada contra as pessoas: chutes, armas apontadas na cabeça, empurrões. São cenas de revide social ou, numa palavra, de vingança:

[...] É hora de me vingar  
A fome virou ódio e alguém tem que chorar  
Não queria cela, nem o seu dinheiro  
Nem boy torturado no cativoiro  
Não queria um futuro com conforto  
Esfaqueando alguém pela corrente no pescoço  
Mas 357 é o que o Brasil me dá [...] (“Isso aqui é uma guerra”, 2000).

Como expressão de uma vendeta contra os opressores, contra os favorecidos por um mundo que garante riquezas a uma minoria, a narrativa sonora e visual prossegue com a exposição de sequestros, assaltos, assassinatos, roubos a bancos. Essas ações, no fundo, não se configuram como criminosas, mas como reação de revolta de quem não aceita passivamente sua condição social e econômica. Se, aparentemente, elas naturalizam a violência e o crime como instrumentos possíveis para

remediar sua existência ou como via de acesso episódico a bens de consumo, ao mesmo tempo sugerem que o socialmente aceitável (em termos gerais, a melhoria de vida graças ao estudo e ao trabalho) não passa de uma falácia para muita gente, sendo tanto pior quanto mais à margem estiverem. Sobre esse sentimento controverso que liga violência/crime à não aceitação dos lugares sociais instituídos e do tímido horizonte de expectativas realmente existente para aqueles que, como os personagens/protagonistas do clipe, moram em favelas e têm pouca escolaridade, é bastante emblemático o trecho em que o narrador-meliante, sentado no banco de trás de um veículo e com uma pistola apontada para a cabeça do condutor branco que veste terno, diz a ele: “se for pra ser mendigo doutor/ eu prefiro uma *glock* com silenciador/ comer seu lixo não é comigo, morô?” (“Isso aqui é uma guerra”, 2000).

Dessa maneira, os compositores rompem com uma tradição de valores que, mesmo ao preço de uma existência dura e marcada por privações, prega a vida honesta e respeitosa dos códigos e regras sociais. Assumem como certa e promovem, como contraponto, a ideia da violência como resposta; afinal, “é a lei da natureza, quem tem fome mata” (“Isso aqui é uma guerra”, 2000). A violência contra o outro (no caso do clipe, o branco, escolarizado, bem empregado, de classe média) não para por aí; não chegamos ainda à metade do clipe. Outros elementos serão mobilizados pelos músicos para convencer o espectador de que “isso aqui [a sociedade brasileira] é uma guerra” na qual “o Brasil me estimula a atirar no gerente” (“Isso aqui é uma guerra”, 2000). O que vemos é a expressão de uma dada subjetividade que está colada a uma estrutura de sentimentos<sup>1</sup> que constrói identidades a partir da dicotomia entre “nós” e “eles”. O êxito da composição e da forma de pensar o social que ela veicula depende, ao menos parcialmente, de como utilizam símbolos, valores, imagens e narrativas para interpelar e tencionar sentimentos de um momento político específico.

---

<sup>1</sup> Sobre a noção de “estruturas de sentimentos”, ver Williams (1990) e, mais especificamente, Williams (1979, esp. p. 130-137). É preciso destacar, como fez Williams, que apesar do termo “sentimento” ser de difícil decodificação, ele foi escolhido por alusão a “significados e valores tal como são sentidos e vividos ativamente” (WILLIAMS, 1979, p. 134), distinguindo-se de conceitos como “visão de mundo” e “ideologia”, pelos quais as crenças, ideias e valores são mantidos de maneira sistemática e formal. Como chama atenção Maria Elisa Cevasco (2001, p. 153), tal noção visa “descrever a presença de elementos comuns em várias obras de artes do mesmo período histórico que não podem ser descritos apenas formalmente, ou parafraseados como afirmativas sobre o mundo: a estrutura de sentimento é a articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social”.

Assim, para comunicar sua visão das coisas e tentar convencer o ouvinte acerca da legitimidade histórica da narrativa apresentada, uma das táticas utilizadas pelos *rappers* é manter uma tensão realista para a trama e se desvencilhar do ficcional, como se o videoclipe simplesmente transportasse para o mundo das palavras/imagens a realidade em si. Tanto que eles narram tudo de dentro do acontecimento, mandam seu recado sonoro enquanto as ações são visualizadas. É na pele do sujeito da ação que o *rapper* Dum Dum explica ao “doutor” como, naquele momento, ele passa a ser vítima das desigualdades sociais e, também, o *rapper* Eduardo protagoniza um assalto e argumenta que o fim da concentração de renda é a saída para aqueles que querem ver seu filho “indo pra escola e não voltando morto” (“Isso aqui é uma guerra”, 2000).

A ausência de efeitos especiais e a escolha dos cenários e figurinos ajudam na construção do verossímil. Assim, os *rappers* caminham para um desfecho que vale como advertência de que na sociedade da qual e para a qual falam, ninguém está a salvo: para o *boy*, a classe média, em particular, não há proteção (“*boy*, quem te protege do oitão na cabeça?”, perguntam eles). Nas cenas finais, os protagonistas voltam para dentro do barraco carregando os malotes de dinheiro de um assalto a banco e a mulher das cenas iniciais (a motorista) aparece caída ao chão, morta, com o rosto coberto de sangue. Na sequência, vários *takes* com viaturas policiais, a prisão (de um homem negro) e a exibição de um corpo algemado, abandonado em um terreno, sendo resgatado pelo Instituto Médico Legal (como a indicar uma possível execução por parte da polícia). O final ambíguo aponta um fim trágico para os dois lados (pobres e ricos) do mundo polarizado de “Isso aqui é uma guerra”.



“Isso aqui é uma guerra”, composição de Eduardo, então integrante do Facção Central, veio a público em 1999 com o lançamento do terceiro disco do grupo, intitulado *Versos sangrentos*. Em aproximadamente um ano o CD alcançou a marca de doze mil cópias vendidas e a música em questão tocava repetidas vezes nas poucas rádios brasileiras que abriam espaço para o gênero, geralmente em horários específicos e em programas dedicados ao *rap*. O grupo, já naquela época, era considerado

um dos mais importantes e influentes no Brasil e, possivelmente por essa razão, conseguiu articular a produção desse seu primeiro videoclipe, parte dele bancado pela gravadora *Five Special* (que entrou com aproximadamente sete mil reais) e o restante por outros envolvidos, como o diretor Dino Dragone.

O clipe, no entanto, não obteve, logo de cara, grande circulação. Após as primeiras exibições (o diretor do filme declarou, em programa de TV, que não chegou a ser exibido dez vezes na íntegra), em 2000, no canal MTV Brasil, o filme gerou muita insatisfação e incontáveis ataques ao Facção Central. Em pouco tempo, o grupo e o clipe eram assunto nos principais jornais do país, nos quais se acentuava — na linha das considerações do assessor de direitos humanos do Ministério Público de São Paulo, Carlos Cardoso — que “esse clipe, na prática, é um manual de instrução para a prática de assaltos, sequestros e homicídios” (*Jornal do SBT*, s./d.). A mobilização contra esse “rap que faz apologia ao crime” (BORBA, Janine, *Jornal da Band*, s./d.) foi noticiada nacionalmente também pelo jornalista Hermano Henning: “justiça determina a apreensão dos CDs do grupo de rap Facção Central. [...] os integrantes do grupo são acusados de fazer apologia do crime no videoclipe ‘Isso aqui é uma guerra’” (*Jornal do SBT*, s./d.).

O videoclipe — ainda que exibido em pequenos fragmentos em programas de televisão que repercutiram o caso — fez com que a música extrapolasse o gueto cultural no qual circulava a menos de um ano e apavorou muitas pessoas. Sua ofensiva verbal e suas imagens fortes dividiram opiniões, boa parte delas compartilhando o ponto de vista de que “o negócio é muito agressivo” (João Gordo. In: GORDO, s./d.) e “incita mesmo a violência” (Sônia Abrão. In: A CASA, s./d.). No calor dos acontecimentos da instauração do inquérito policial para avaliar se os integrantes do grupo estimularam ou não, publicamente, a prática de crimes, Eduardo comentou o caso:

A música tocou sete meses na rádio e nunca teve nenhum problema, enquanto só a periferia tinha acesso tava da hora [...] quando passou na MTV, que de repente a classe média, o rico, teve acesso, ele assistiu, aí ele se incomodou [...] o que ele entendeu?: “porra, os caras tão reivindicando o direito e falando: ó, o cara que tá passando fome de repente vai roubar” (GORDO, s./d.).

A polêmica, que certamente foi muito positiva para o Facção Central, colocou o grupo em evidência fora do circuito no qual era conhecido e reconhecido pelo trabalho que desenvolvia. O episódio o alçou à condição de o mais notório grupo na abordagem de temas indigestos para o público que não é do *rap*, se bem que Eduardo e Dum Dum não constituíssem uma voz isolada. Aliás, de há muito pouco a violência, a criminalidade e problemáticas semelhantes tinham se tornado temas comuns ao *rap*. Por isso, por exemplo, uma matéria da *Folha de S. Paulo*, de maio de 1994, informava que músicos do gênero vinham “sendo acusados de incentivar o crime entre os jovens” (BASTOS JUNIOR, 1994). Ela é indício de que a insatisfação, preocupação ou medo de determinados setores sociais em relação a certos tipos de *rap* vinham sendo gestados antes de instalar-se a polêmica em torno de “Isso aqui é uma guerra”.

As reportagens quase sempre lidavam com definições esquemáticas e colavam rótulos que, mesmo não estando totalmente despregados da realidade, simplificavam as coisas e homogeneizavam práticas complexas a partir de um ou outro aspecto. Apropriavam-se de termos da gramática dos *rappers* e engessavam os conceitos em delimitações negativas. Daí que a visão das questões sociais encarnada em “Isso aqui é uma guerra” foi associada — como no recorte acima — ao estilo *gangsta rap*, tido, conforme explica o DJ do Racionais MC’s, como “o *rap* que promove a violência e o tráfico de drogas” (BASTOS JUNIOR, 1994). Embora sem necessariamente levantar essa bandeira, os *raps* como o do Facção Central (no qual, de fato, a violência e a criminalidade estão presentes) foram logo enquadrados nesse rótulo e, por isso, sempre estiveram a um passo da criminalização.

Eduardo, porém, não pensa sua produção artística a partir desses códigos que reduzem a complexidade de suas composições. Ele entende que apenas canta o que presencia no seu cotidiano: “alguns rotulam como *gangsta*, [...] eu defino como realista, e é essa a essência” (ENTREVISTA, nov. 2006). Para o MC, tudo se resume a uma situação muito simples: “os *boy* não gosta de ouvir *rap* de violência, *rap* que é contundente” (ENTREVISTA, jan. 2004). Não porque esse tipo de música incentiva essas práticas, mas certamente porque as concebe como fruto da situação social existente e responsabiliza os componentes da elite por parte considerável do que acontece: “quando ela [a pessoa] não tem escola, quando ela não tem saúde, enfim, quando

ela tem direitos apenas na Constituição, só na teoria, na prática não... a tendência, a consequência, é isso aí mesmo [violência]”, afirma Eduardo (*Jornal da Band*, s./d.).

Se, de um lado, a má fama do *gangsta rap* foi manipulada para validar a opinião de que o Facção Central cometeu crime de apologia à violência, de outro, os *rappers* procuram mostrar a todos que a intenção da música/do clipe era retratar uma realidade social premente. Para eles, se, a despeito de seus avisos, a sociedade continuar a reproduzir esse modelo excludente, jamais se verá livre do fim que tiveram os personagens do filme fictício que criaram: a vítima morta e os bandidos presos ou mortos.

As tentativas dos *rappers* de reverterem o resultado do seu julgamento público — que os jornais impressos e televisivos e vários programas de TV alimentaram com informações e opiniões de “especialistas” — encontraram uma enorme barreira. Para quem não vivenciava de perto a realidade da periferia, as palavras e as imagens veiculadas pelo Facção Central continuavam indigestas. E mais: poderiam, se mal interpretadas, ser a centelha que desencadearia maior escalada de violência contra a vida e o patrimônio dos mais ricos. Por isso, os argumentos dos *rappers* — “a gente colocou no clipe o que a gente vê no jornal” (A CASA, s./d.), por exemplo — não foram capazes de reverter a opinião geral condenatória do Facção Central, que via em sua prática artística uma afronta. Para os componentes do grupo, bem como para muitos outros *rappers*, a ideologia dominante que atribui a pobreza à falta de vontade/iniciativa de enfrentar o trabalho e a dureza da vida (como se tudo dependesse do esforço individual) não tinha vez. Com isso, eles romperam com o imaginário, originado em outra época, mas ainda muito forte, do Brasil como paraíso tropical que, apesar de pobre, é cordial, feliz e unido.

Era, portanto, a existência de certo espírito de revanche — comum a muitos *raps* e bastante acentuado no Facção Central — que causava preocupação. Entre os argumentos evocados por Carlos Cardoso para justificar por que o Ministério Público mobilizou o Grupo de Atuação Especial de Repressão ao Crime Organizado (Gaeco) para confiscar a fita com o clipe na sede da MTV, um deles é sintomático: “o grupo prega uma luta de classes primitiva” (MÁQUINA, 2000). O clipe, nesse sentido, não seria só violento; pecaria muito mais por sugerir que os personagens eram



bandidos-justiceiros. Contudo, a violência, seja da narrativa musical, seja das imagens, não era suficiente para explicar tudo o que sucedeu após a divulgação do clipe (censura, abertura de inquérito policial, associação mecânica do grupo ao ambiente do crime), como ressalta Eduardo, que se mostrou surpreso com toda a polêmica desatada: “O clipe não fala da Disneylândia, mas do Brasil, o país onde mais se mata com arma de fogo. Se tivesse sido feito na Suécia, poderia até causar espanto. O espantoso é alguém daqui se chocar com o seu conteúdo” (MÁQUINA, 2000). Do que ele, aparentemente, não se dá conta é que não são os fatos em si que causam “espanto”, e, sim, os sentimentos impregnados na sua figuração e que são potencialmente contagiosos. Não é isso que se teme em relação a muitos *raps*, que suas palavras contagiem os ouvintes?

Tudo o que arrolei até aqui revela como o *rap* estava inserido em um contexto de vigilância e disciplina (dos discursos, das práticas, dos comportamentos), de preservação de um tácito monopólio a respeito das narrativas sobre o social (por parte de meios de comunicação dominantes e intelectuais socialmente reconhecidos). O caso mencionado traz evidências, de ponta a ponta, do conhecido cerceamento a práticas populares que se, por um lado, não ameaçavam concretamente a ordem estabelecida, por outro, colocavam-se fora de controle e contestavam diretamente a ordem instituída. Não se pode esquecer – como frisou Paul Zumthor em relação à riqueza das manifestações que emergem ao ritmo da voz viva em seus estudos sobre a época medieval – que “todo discurso é ação, física e psiquicamente efetiva” (ZUMTHOR, 1993, p. 89). E o Facção Central deixou claro que não pretendia se curvar ante as tentativas de criminalizar o seu discurso e a sua arte em função de eles serem “ofensivos” a certos grupos sociais:

O *playboy* vem lá da puta que o pariu e fala “ó, mano, é apologia ao crime”, e nós abaixa a cabeça e pá, fica pianinho, o que acontece? O público vai falar “porra, os caras então tava falando merda mesmo”. Agora, a partir do momento que você tem uma personalidade, pode falar o filho da puta que for, pode dar choque, nós pode estar sendo torturado, vai ser assim, o que a gente canta é o que a gente pensa” (ENTREVISTA, 2004).

Assim, não se importando se “o cara que é *boy* vai se sentir ofendido e vai criticar”, continuaram com o ataque e as acusações à elite e à classe média brasileira que “não gosta[m] de ouvir *rap* [...] que tem um discurso áspero” (ENTREVISTA,

2004). E não se calaram frente à tentativa de silenciá-los, de privá-los do direito de fazer uso da palavra. Daí afirmarem, de consciência limpa, em relação aos *raps* que produziam: “se é apologia ao crime falar que as criança passa fome, que muitos de nós não tem sequer dez centavos pra comprar um pão, [...] que muitos de nós tão morrendo trocando tiro com a polícia, então que se foda, Facção vai fazer apologia ao crime” (“Introdução”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2005).



O Facção Central produziu boa parte de sua obra partindo do princípio de que o Brasil vive uma guerra. Por certo, uma guerra muito particular. Ela, que não é declarada, envolve todos os segmentos da sociedade e gera vítimas cotidianamente, em vários níveis. O episódio desencadeado com “Isso aqui é uma guerra” aguçou o desejo dos *rappers* em converter os assuntos que exploram os conflitos sociais brasileiros no centro de suas narrativas. Era, ao mesmo tempo, a prova mais contundente de que expor (e, conseqüentemente, pensar) a questão era igualmente uma forma de se fazer presente nessas batalhas.

As músicas, encaradas como portadoras de um potencial bélico, estavam por aí para desnudar a perversidade das relações sociais. E, mais do que isso, para pôr em julgamento os sujeitos aos quais se creditava toda a responsabilidade pelo estado de coisas que produz vítimas (não do mesmo modo) em todos os *fronts*. É por isso que, apesar da perseguição que sofreram, os *rappers* do Facção Central continuaram na luta e avisaram: “aí, promotor/ pesadelo voltou/ censurou o clipe,/ mas a guerra não acabou” (“A guerra não vai acabar”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001). Daí baterem na tecla de que, em relação à “guerra que existe aqui [...] não tem como [...] se omitir”<sup>2</sup>. O mais significativo, entretanto, consistiria no fato de que, no âmbito da vida social,

[...] Ainda tem defunto a cada 13 minutos  
Na cidade entre as 15 mais violentas do mundo  
A classe rica ainda dita  
A moda do inferno  
Colete à prova de bala embaixo do terno

<sup>2</sup> Eduardo em entrevista a Beto, do grupo Teoria (recorte não identificado).

No ranking do sequestro, 4º do planeta  
51 por ano com capuz e sem orelha [...] (“A guerra não vai acabar”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001)

A guerra, para todos aqueles que quisessem vê-la, prosseguia desde a “apologia na panela do barraco/ Ao empresário na *Cherokee* desfigurado” (“A guerra não vai acabar”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001). Ela, sem dúvida, era evidente nos “180 mil presos, [no] menor decapitado/ [na] cabeça arremessada no peito do soldado” (“A guerra não vai acabar”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001). Para os *rappers* do Facção Central, os indícios podiam ser recolhidos por todos os lados, distribuídos pela desigual sociedade brasileira que cuidava do que era necessário para conservá-la por intermédio de uma série de mecanismos que promovem a marginalização. As consequências são cantadas em várias músicas:

[...] O sistema carcerário ainda é curso pra latrocínio  
Nota 10 no ensino de queimar seguro vivo  
Família amarrada, miolo pelo quarto  
Hollow point no doutor pra ver dólar no saco  
Destaque da TV, sensacionalista  
Que filma sem pudor o trabalho da perícia  
Contando buraco no crânio do corpo do pai morto  
Pela Glock que o sistema porco põe no morro [...] (“A guerra não vai acabar”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001).

Eles, então, enfiavam o dedo na ferida como cronistas de um tempo de guerra, narradores dos dramas que, a rigor, não criaram: “estava ali mostrando a violência que não foi nós que inventamos” (ENTREVISTA, 2004), complementava Eduardo. E retornavam ao ponto de partida: “pode censurar, me prender, me matar/ não é assim, promotor,/ que a guerra vai acabar” (“A guerra não vai acabar”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001).

Isso, evidentemente, era uma clara resposta aos ataques desferidos contra o Facção Central por quem apontava o dedo para o grupo a fim de denunciá-lo por uma suposta prática criminosa. E justificam: “foi na TV que eu vi parte da polícia deitada/ assistindo o resgate, dominada, desarmada/ delegada chorando, desistindo do emprego/ meu clipe ainda era um sonho e a real[idade] um pesadelo” (“A guerra não vai acabar”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001).

Tal observação tem por objetivo isentar os *rappers* do papel de criadores do circo de horrores que é a vida por eles cantada e também realçar que suas músicas

não são meras fabulações ou críticas infundadas. Deixando aqui de lado o fato de que, nesses relatos contundentes, as explicações em torno das asperezas da vida real são, muitas vezes, simplistas e mecânicas, eles insistem em eleger como alvo – o que é perfeitamente compreensível – a desigualdade social crônica que nos conduz à barbárie que, traduzida em música, leva parte da população brasileira a conceber o *rap* como um perigo em potencial:

[...] Eu não preciso estimular o latrocínio  
 Nem o sequestro relâmpago num empresário rico  
 [...]  
 Não vem me colocar de bode expiatório  
 País falso, moralista, é você que quer velório  
 [...]  
 A criança vira um monstro com treze no pente  
 Quando percebe que a propaganda  
 De bike, videogame, playcenter, Danone, McLanche  
 É só pro filho da madame  
 Carboniza um corpo, desfigura um rosto  
 Quando vê que pra ele  
 É só pipa, água de esgoto [...] (“A guerra não vai acabar”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001).

Por se negar a fechar os olhos para as desgraças que infelicitam o país, entendem, repito, que “Facção [Central] é o retrato da guerra civil brasileira” (“A guerra não vai acabar”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001). Nessa batida, seus integrantes nunca esconderam sua aversão pelas classes médias: “Quero que o boy, digerindo meu *rap*, sinta o gosto da morte”, registraram na música “A Bactéria FC” (FACÇÃO CENTRAL, 2006). E mais: despejaram toda sua ira ao apontarem para os responsáveis pelo caos nosso de cada dia, em geral pessoas que, de um modo ou de outro, podem ser enquadrados no perfil da “burguesa galinha”, do “empresário rico” ou do “cuzão que não concorda com o holocausto brasileiro/ vive no condomínio, limpa o rabo com dinheiro” (“A marcha fúnebre prossegue”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001). Os inimigos são invariavelmente os outros, aqueles que, ao contrário dos *rappers* e do povo do qual dizem fazer parte, gozam de inúmeros privilégios e de boas condições de vida.

Os *rappers* alegam que nem queriam tocar nesses assuntos polêmicos e indigestos. Se o fazem é por força de uma realidade implacável:

[...] Queria só rimar choro de alegria  
 Mas na favela não tem piscina, armário com comida  
 [...] Aqui o Corujão, só passa bang-bang  
 No fim do arco-íris o dono do jato vomita sangue  
 Não vou rimar felicidade no meu rap  
 [...] Não vou falar de paz vendo a vítima morrer  
 [...] Vendo a criança no norte comendo cacto  
 O gambé desovando mais um corpo no mato  
 Não iludo casal dirigindo feliz “a pampa”  
 Fora da blindagem é um sonho a segurança [...] (“A marcha fúnebre prossegue”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001).

As imagens do horror cotidiano captadas pelos *rappers* são chocantes e revelam dimensões vergonhosas do mundo contemporâneo. Na poética desses sujeitos não há encantos ou exaltação das coisas banais do cotidiano por sua ligação afetiva com o compositor ou pelo prazer que causam. Nessas canções — é essa a tônica da produção da maioria dos *rappers* — só há espaço para os malditos e marginalizados, de um lado, e para os seus algozes, de outro. E nelas sobressaem as representações da dor — tanto a própria (que pode ser a de um semelhante, “a criança no norte comendo cacto”) como a do outro (para quem “fora da blindagem é um sonho a segurança”).

Não se pense, porém, que as narrativas do Facção Central visam à espetacularização da violência. Em outras palavras, não se canta a violência só para ver quanto sangue cabe em uma letra de *rap*, mas para dar vazão a sentimentos que se formaram na vivência de situações-limite — aquelas para as quais eles queriam apertar a “Tecla pause” (FACÇÃO CENTRAL, 2006).

Como moradores da periferia, os *rappers* se põem na pele de vítimas que têm um entendimento peculiar de sua situação marginal. Por sinal, não deixa de se insinuar no *rap*, ainda que de maneira simplificada, uma perspectiva classista por parte dos *rappers*, membros das classes populares. A resposta para a segregação social vivida vem, entre outras canções, em “Aqui são teus cães” (FACÇÃO CENTRAL, 2001), na qual o eu e o outro emergem como faces de uma mesma moeda:

[...] *Boy*, quando ouvir assalto não precisa chorar  
 Apenas são teus cães adestrados pra matar  
 [...] Sem negociação, comigo é só o terror  
 Não cumpriu minhas exigências, a vítima sente a dor  
 Na agência bancária, vou tirar nota A  
 Se o gerente não colaborar, pá, pá... miolo no ar  
 [...] Seguidor do diabo, da sua cartilha

Inimigo do Estado, ceifador da classe rica  
 [...] Aprendi que não é justo eu na caixa de papelão  
 Enquanto um *boy* tá de Ferrari e o outro de avião  
 [...] No vestibular do inferno deixam claro  
 Que a sua ascensão vem na queda do empresário  
 [...] Um cu de Audi vem pagar de moralista:  
 “Ladrão bom é o que a polícia matou”  
 Esquecendo que aqui é o cão que ele mesmo adestrou [...]

Nessa composição processa-se uma inversão da lógica socialmente aceita para classificar quem é a vítima e quem é o carrasco. E os seus autores não levam a sério a reação de gente que, a seu ver, tem uma visão muito limitada da vida social ou não passa de egoísta:

[...] A indignação passageira do *boy* é moda  
 Deixa explícita sua atitude preconceituosa  
 Só merece *Globo Repórter*, campanha da paz  
 Quem acende o charuto com nota de cem reais  
 A puta de megafone no palco gritando  
 Não sabe o que é fome, só entende de tamanco  
 Nunca viu uma criança estudando no chão  
 Acha que é cena de filme de ficção [...] (“O show começa agora”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001).

Na medida em que é demarcada a diferença entre os que estão à margem e a “playboyzada”, percebemos que o narrador não fala, de fora, sobre os dramas vivenciados pelos sujeitos da periferia cantada nos *raps*, mas de dentro de uma densa rede de relações sufocantes. Os *rappers* descrevem as aflições dos moradores de zonas periféricas como as suas próprias, de pessoas às vezes sem emprego, sem maiores horizontes, mergulhadas em privações e inseguranças frequentes. Daí fazerem questão de ressaltar que “a minha história não tem maquiagem” e que o “meu ponto de vista não é feito pra vendagem” (“O show começa agora”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001).

Por fim, sem recuar, opinam sobre o porquê de os discursos e narrativas de seus *raps* não serem tolerados. O problema, para os *rappers*, está no ato de dizer, na enunciação e publicização de alguns sentimentos: “o *boy* não quer meu bem”, pois “quer me ver com fome/ inofensivo na sua porta/ pedindo esmola, um trocado qualquer/ com ódio, revoltado, mas beijando o seu pé” (“O show começa agora”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001).

Eles não estão dispostos a beijar os pés de ninguém e conduzem o ouvinte ao terreno do embate direto no qual o narrador interpela o seu opressor. E a revolta que brota de cada palavra, de cada verso, é traduzida como resultado da falta de oportunidades, dos desejos não satisfeitos, dos sonhos soterrados na exploração. É o que se canta em “Eu tô fazendo o que o sistema quer”, na qual a guerra em que se engaja o narrador é produto direto dessas frustrações:

[...] Quis ser advogado, mas perdi pra rua  
 Vim cobrar com juro meu sonho de formatura  
 Ódio lapidado por um pai bêbado, porco  
 Que batia na minha mãe porque não podia comprar o almoço  
 Fez de mim o Lúcifer que o sistema quer  
 [...] Fodeu, doutor  
 Vou buscar a igualdade  
 De PT com adaptador de 30 na crueldade [...] (“Eu tô fazendo o que o sistema quer”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001).

Como em outros *raps*, a menção ao “sistema” surge aqui como algo genérico, embora se possa depreender que significa o modo de organização e reprodução da sociedade capitalista. Ele, que é comandado pelos *boys* — de novo é como que sugerida a dimensão classista do problema —, constitui o grande entrave para que se alcance a igualdade, a liberdade e a satisfação de desejos materiais e simbólicos. Os *rappers*, falando como sujeitos que não dominam as estratégias necessárias ao jogo do mundo capitalista, deixam mais ou menos claro que não ficarão simplesmente de fora, como que a contemplar a própria miséria, que reconhecem ser consequência de complexos mecanismos de exploração. Aos privilegiados, renovam a sua declaração de guerra:

[...] Seu chip no peito não vai me segurar  
 Vou deixar seus pedaços pro satélite rastrear  
 Se não blindar o coração não tem cooper na praça  
 Se não pôr armadura não tem surf na praia  
 [...] Infelizmente,  
 O que o sistema quer  
 Sou eu com fome atirando na madame de chofer [...] (“Eu tô fazendo o que o sistema quer”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001)

Contudo, nem só de ataques como esses foram feitos os *raps* do Facção Central. Eles também mantêm um diálogo com a própria comunidade, que acreditam padecer do mesmo sentimento que envolve, em graus variados, ódio, impotência,

dor, revolta, descontentamento. Isso leva os *rappers*, como na composição “Discurso ou revólver”, a tentar estimular a conscientização das pessoas acerca de sua situação e a ação para mudar o jogo. Enfim, “tá na hora de parar de mofar no presídio/ de estar no necrotério com uma pá de tiro/ de ser o analfabeto comendo resto/ o viciado que o Denarc manda pro inferno” (“Discurso ou revólver”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001).

Isolando esses versos seria possível até mesmo identificar neles uma sintonia com os valores hegemônicos da ordem capitalista, incluídos os seus preceitos morais. Indiretamente, eles sinalizam que é preciso não se envolver com o crime ou drogas, argumentos recorrentes entre aqueles que se incumbem de zelar pela ordem. Todavia, no mundo figurado pelo Facção Central não há quase nada que contemporeize com o ideário dominante, pois se insiste em deplorar as assimetrias sociais enquanto concluem que “a igualdade social é só em conto de fadas” e a “felicidade é só em sonho, só em mágica”. Encarcerados nessa dura realidade, um “campo de concentração moderno” no qual “te dão *crack*, fuzil, cachaça no buteco”, os *rappers* perguntam: “qual será o preço pra eu ter os meus direitos?/ sequestrar, atirar, queimar pneu na avenida?/ invadir a fazenda improdutiva?” (“Discurso ou revólver”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001). E em tom de autocrítica chegam a dizer que “só jogamos ovo, por isso nada mudou”. Por outro lado, como quem se dispõe a tudo para reverter o quadro de penúria (de quem está “com água na boca/ com a garrafa cortada na mão esperando a Kombi trazer sopa” ou dos que estão “sem teto, sem-terra, sem perspectiva, sem estudo, sem emprego, sem comida”), o narrador lança uma ideia certamente desconcertante: “quem sabe o presidente na mira do atirador?” (“Discurso ou revólver”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001).

À parte essas elucubrações fruto do desespero, muitas composições giram em torno da ideia explicitada num verso que aponta o caráter irrefutável da luta de classes e que diz que “escravo e dono de fazenda não sentam na mesma mesa” (“Apartheid no dilúvio de sangue”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2006). Para os *rappers* do Facção Central, se a situação de miserabilidade e de exploração de muitas pessoas conta com um aparato jurídico e policial para legitimá-la e perpetuá-la, não resta aos



marginalizados outra saída que não a “justiça com as próprias mãos”. É o que pregam em uma de suas músicas:

[...] De joelhos aos meus pés tá inofensivo  
 Nem parece o monstro do horário político  
 Que com a dor do indefeso compra a Mercedes  
 Coloca obra de arte valiosa na parede  
 Eu tô aqui defendendo o interesse da favela  
 Que quer teu sangue pra preencher o vazio da panela  
 Vim fazer vingança, buscar indenização  
 Pro seu crime hediondo justiça com as próprias mãos  
 Está aberta a sessão, começa o julgamento  
 Tenho provas contundentes pro seu sepultamento [...] (“Justiça com as próprias mãos”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001).

O justicamento proposto envolve, inescapavelmente, violência. Ela é encarada como imprescindível por duas razões básicas: de um lado, para reverter a situação do sujeito que sonha “com a carta de alforria da minha alcatraz de madeirite” (“Quando eu sair daqui”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001) e, de outro, porque se argumenta que quem não se engaja na construção de uma sociedade mais igualitária é, de uma forma ou de outra, uma vítima em potencial. Nesse contexto, o aviso prévio, ainda que meramente performático e simbólico, é implacável:

[...] Acabou a curtição na noite de Paris  
 Sua torre Eiffel, agora, é corohnada no nariz  
 [...] Seu corpo vai ser exposto em praça pública  
 E servirá de exemplo  
 Para os engravatados filhos da puta [...] (“Justiça com as próprias mãos”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001)

Com todas essas canções, os *rappers* do Facção Central vão mostrando, ponto a ponto, questão por questão, como enxergam o funcionamento da sociedade brasileira e suas contradições. Tudo isso, como eles assinalam, é desdobramento de um processo histórico que, a despeito de avanços por eles reconhecidos, sobretudo nos últimos anos, com os governos petistas, agudizou as desigualdades sociais. Por sinal, admitir umas tantas melhorias na vida da população pobre é algo delicado no meio do *rap*, cujo *ethos* se cola historicamente à obrigação moral dos músicos de denunciarem que “tem um muro de lágrima entre o pobre e o *boy*” (“Quando eu sair daqui”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001).

Em meio a alguns ganhos sociais e à persistência de problemas seculares, os *rappers* se voltaram contra a segregação radical que perdurava no seio de uma sociedade que, formalmente, vivia tempos democráticos. Era inadmissível, para eles, que a cidadania não fosse extensiva às periferias ou que não houvesse um esforço significativo para manter níveis mínimos de qualidade de vida; afinal, diziam, “quando os caras fizeram a constituição [assinaram] a promissória [...] que todo cidadão tem direito a segurança, liberdade e a viver dignamente, por enquanto o pacto não está sendo cumprido” (ENTREVISTA, 2004). Logo, é o não cumprimento de certos compromissos sociais que os leva a afirmar que “Eduardo, Dum Dum, Erick 12: Facção/ não cant[a] esperança porque não vend[e] ilusão” (“Sem luz no fim do túnel”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001).

A desilusão e o desapontamento aparecem em inúmeras composições mescladas a uma revolta não muito elaborada, como em “No trilho do vale da sombra” (FACÇÃO CENTRAL, 2003), na qual se canta que “o sistema é que se foda, vai chover sangue nessa porra”. O mesmo se dá em “Dias melhores não virão”, com o antagonismo da sociedade de classes sendo colocado em jogo. Ao menos no campo simbólico, o grupo pôs em circulação o seu grito de libertação que proclama: “paz, só a quem merece/ aos que não, guerra” (“A paz é uma pomba branca”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001). Assim, sem se resignar com o lugar subalterno reservado aos dominados, ele segue metralhando aqueles que concebe como inimigos:

[...] Chega de ser escravo no palácio do engenheiro  
 Da tortura psicológica entre os dois extremos  
 Me Lustre, Torelli, móveis da Europa  
 Sem luz com a privada entupida cheia de bosta  
 Madame de olho azul, cliente da Daslu  
 Lançando bolsa que vale minha goma na sul  
 Cansei de 10%, com dinheiro monopólio  
 Eu também quero entrar pra festa  
 Ter meu poço de petróleo  
 Tenho credencial de pente cheio na agulha  
 Aval da Justiça pra destroçar sua nuca  
 [...] Com meu grau de instrução  
 Não sou apto nem a jogar lixo no caminhão  
 Seu eu não fosse suicida, meio talibã  
 O Brasil tirava o direito de eu sonhar com o amanhã [...] (“Dias melhores não virão”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2003).

Nota-se aqui a aparente adesão aos valores dominantes nos versos do Facção Central, quando os *rappers* dizem que gostariam de entrar para a festa, ter o seu próprio poço de petróleo. Isso, no entanto, mais aciona as contradições do mundo que cantam (e para o qual cantam) do que os colocam sintonizados com ele. O que fazem, a rigor, está permeado de inconformismo ante essa lógica que determina o consumo e os seus valores como referências e estilo de vida. É o que deixam claro, por exemplo, em “Há mil anos-luz da paz”, na qual afirmam que “não me conformo em tá tentando erradicar a fome/ e [o] cu pagando de primeiro mundo porque tem mais telefone” (“Há mil anos-luz da paz”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2003). De acordo com essa composição, é a existência de situações socialmente extremas que desencadeia a violência que brota em todos os poros da vida social, seja na ação institucionalizada que visa manter os marginalizados sob controle, seja na reação destes à opressão ou, o que costuma ser mais comum, na sua busca pelo acesso àquilo que não está disponível para uma larga faixa da população. Na música, revelam plena consciência de quanto o controle dos pobres é importante para a manutenção da ordem estabelecida: “o plano era meu exílio no campo de extermínio/ separatismo pro *boy* viver tranquilo” (“Há mil anos-luz da paz”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2003). Mas, o que há de mais importante nela é a constatação de “que o efeito colateral foi incontrollável/ e o sangue derrubou o muro de Berlim do empresário” (“Há mil anos-luz da paz”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2003).

Os *rappers*, que desejam a “morte pra puta ostentando na Caras a gargantilha” (“Há mil anos-luz da paz”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2003), mostram que a perversidade social torna inevitavelmente irrealizável o sonho da elite e da classe média de se sentirem a salvo. Na visão do grupo, esses sujeitos gozam, quando muito, de uma aparente tranquilidade: cercados ou ilhados, com frequência, em suas cidadelas de muro, levam a vida como reféns da possibilidade do pior e a segurança, jamais absoluta, que desfrutam, inviabiliza em muito sua liberdade. Em outras palavras, não existe paz para quem vive em estado de tensão e sob pressão constante da violência urbana: “hoje morro e mansão têm uma relação diplomática/ lucrativo em todas as estações pra agência funerária/ o filho joga em Roland-Garros, tá na escola de ator/

mas só vê a paz no filme que alugou” (“Há mil anos-luz da paz”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2003).

Nesse contexto, o conselho que oferecem aos seus inimigos de batalhas cotidianas não é nada alentador: “se conforme com a paz atrás da cerca elétrica/ se por o pé pra fora, plá, plá, já era” (“Há mil anos-luz da paz”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2003). Para todos os setores sociais agrupados sob o rótulo flexível de *boy* (o “doutor”, o “empresário rico”, o “filho da madame”, o “gerente”, a “classe rica”, o “cu de Audi”, o “dono do jato”, o “monstro do horário político”, a “mãe [que] só se preocupa com plástica, joia, alta costura” e por aí vai), as mensagens do Facção Central encerram algum tipo de constrangimento, a sensação de ataque ou de violência iminente. O grupo, aliás, sabe que suas músicas são uma afronta para os *boys* e que seu público-alvo é outro:

[...] Letra terrorista o *boy* escuta e treme  
Lado a lado com quem invade a adega do presidente  
Tira o clipe do ar, não toco psicopata  
Soro, enxerto, mata  
Não agita o cu da playboyzada  
Não quero tá na coleção de CD do Tio Patinhas  
[...] Tô em cartaz pra tirar sono de rico  
Adaptação de Saravejo de ouvido a ouvido [...] (“CNN periférica”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2003)

Esses *raps* polêmicos reforçam sempre, mesmo que as palavras variem, que “nem o exorcista tira o diabo que ele [o *boy*] plantou na minha alma” (“CNN periférica”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2003). Daí serem solidários com aqueles que, por motivos diversos, quebram as normas sociais, por mais que isso horrorize a muita gente. Pela garganta dos *rappers* escorrem histórias que a “boa sociedade” não deseja ouvir:

[...] Eu rimo o ladrão que mata o *playboy*  
O viciado que toma tiro do gambé do GOE  
O detento que corta o pescoço do refém  
O alcoólatra bebendo 51 também  
Conto a história do traficante,  
Do ladrão no banco bebendo seu sangue  
Do moleque com a testa no muro da Febem  
Do nordestino tomando sopa na Cetem  
Canto o corpo que bóia no rio  
A doze que entra na mansão a mil  
[...] Sou locutor do inferno, até a morte Facção

É uma gota de sangue em cada depoimento  
 Infelizmente aqui é rap violento  
 Meu verso que defende quem não pode se defender  
 Que tá do lado de quem assalta pro filho comer  
 [...] Meu ódio, meu verso, combinação perfeita  
 Revolta do meu povo é o veneno da letra  
 Menos violenta que um prato com migalhas  
 Ou o ladrão te cortando com a navalha [...] (“Minha voz está no ar”. In: FACÇÃO CENTRAL, 1999)

O Facção Central escancara a posição de quem se nega a sofrer em silêncio. O resultado dessa atitude é complexo, contraditório e, em certo grau, indigesto. Representa, entretanto, a expressão de vozes não sintonizadas com os valores que pregam a conciliação de classes ou com o imaginário que sustenta uma suposta passividade do brasileiro. Para o pavor de quem teme os menores indícios de uma revolta popular, os *rappers* do grupo selaram seu compromisso em “Sei que os porcos querem meu caixão”:

[...] Enquanto meu corpo não virar carniça  
 Eu tô no rádio, no vídeo, lançando minha ofensiva  
 Nem Cherokee nem piscina nem modelo vadia  
 Compram a atitude do mano do quarto e cozinha  
 A traca verbal é um, dois, pra acionar  
 É só o menino faminto chorar pro Dum Dum descarregar  
 [...] Oficial de justiça não apreendeu meu cérebro  
 Dentro e fora da cadeia locutor do inferno  
 Sou periferia em cada célula do corpo  
 Por isso uma pá de porco tá me querendo morto [...] (“Sei que os porcos querem meu caixão”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001).

E, como se isso não bastasse, tempos depois, eles, os autodenominados porta-vozes da periferia, reafirmaram a sua condição de sujeitos que “fugi[ram] do controle”:

[...] Enquanto Deus por ar nos pulmões  
 Vamos ser o avião fazendo estrago de ouvido a ouvido  
 Injetar ódio no cérebro do conformado,  
 Informação no desinformado e autoestima no derrotado  
 [...] Tinha dois moleques lá no cortiço do centro  
 Que ninguém dava uma moeda  
 E mesmo assim eles derrubaram as portas  
 [...] Hoje, acredite se quiser, estão aqui tirando seu sono  
 Passaram de 5ª série de escolaridade a Ph.D em vida [...] (“Chico Xavier do gueto”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2003).



Como procurei evidenciar, os sentimentos que se exprimem nas composições do Facção Central tomam as relações entre os que vivem nas favelas e nas periferias e os que habitam em outros espaços sociais, como base para a elaboração de quase todos os seus temas. Ao conectar esses dois (ou mais) mundos muito distintos, sem falar daquele ocupado pelas classes médias, o grupo acentua, corretamente, que esses universos são indissociáveis.

Assim, ao tratar de um mundo compartilhado, ele mostra que os valores dominantes são, a todo o momento, tensionados por vozes destoantes. A voz dos *rappers* desponta, então, como uma expressão difusa que prega ou clama por políticas igualitárias e constitui uma resposta prática a experiências de subordinação e exclusão. E ela não é, como sinalizam alguns posicionamentos mencionados na parte inicial deste artigo, fruto de mero ressentimento. O que está em jogo é o entendimento de que o rico explora o pobre, acostumou-se a vê-lo como inferior, cria mecanismos de distinção social que o humilha e lhe impõe a pobreza por meio da força e da dominação. Acontece que as experiências de rebaixamento social e moral, para as quais as reações emocionais mais esperadas estariam associadas ao sentimento de vergonha (de ser o que é, de estar na condição em que está), são convertidas, por meio da poética *rap*, em ódio e revanche.

Os *rappers*, como críticos do mundo contemporâneo, direcionam suas palavras impetuosas e estridentes ao mundo capitalista e excludente por não acreditarem nos valores que o sustentam. Eles, por sinal, muitas vezes situam seus ataques no campo dos valores hegemônicos, como em “Cartilha do ódio”. Nessa composição, ao retomarem os assuntos já destacados aqui, sinalizam que os sentimentos indigestos que verbalizam se afinam com os ensinamentos propagados pela cultura do valeduto tipicamente capitalista. Alegam que são escolados na cartilha dos *boys* e nos seus princípios: “da sua cartilha aprendi todo o ABCD” (“Cartilha do ódio”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2006). Nessa lógica, quando a violência bate à porta e grita “deita porra, quero dólar, brilhante, gargantilha”, é porque “tô seguindo os capítulos da sua cartilha” (“Cartilha do ódio”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2006).

Para eles, seus “versos sangrentos”, por mais desconfortáveis que sejam, conectam-se intimamente a outras práticas de violência que não são noticiadas, nem criminalizadas ou contestadas. Daí afirmarem, sem tergiversar, que “o sangue é a moeda corrente do seu capitalismo selvagem” (“Cartilha do ódio”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2006). E não hesitam em deixar às claras, uma vez mais, de onde tiram suas lições de brutalidade e falta de compaixão:

[...] O *boy* me ensinou a ter cifrão nos olhos  
 Que vale a mentira da arma química pelo petróleo  
 Que o suéter é confortável pro executivo,  
 Mesmo com o algodão colhido  
 Por mãos escravas de meninos  
 Que não é indigesto o suco de laranja natural,  
 Com o sabor da exploração da criança sem digital  
 Que a AIDS não tem cura porque não é negócio,  
 O coquetel é a alegria dos laboratórios [...] (“Cartilha do ódio”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2006).

Os ataques que promovem são expressão de um aprendizado e da formação de uma consciência prática de quem entende que neste mundo “não é só vampiro que vive de sangue no cálice” (“Cartilha do ódio”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2006). Todo o ódio disseminado pelas composições deriva do fato de que “aprendi como seu palácio de Bankhan é construído/ que as lágrimas são o diesel da X5/ que pra puta ter biquíni de pérola de água doce/ meu olfato tem que se acostumar com o córrego podre” (“Cartilha do ódio”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2006).

Como vemos por meio da argumentação dos próprios *rappers*, as marcas das diferenças sociais são determinantes em suas narrativas e para os usos que fazem da palavra cantada. É importante, frisam eles, para se preservar os valores dominantes, que a violência de um sequestro, por exemplo, não seja vista como proporcional e/ou desdobramento da violência que representa o baixo salário, o não acesso a direitos básicos ou a consciência das disparidades experimentadas no dia a dia. Por isso, boa parte dos *rappers* quer mostrar que existem estreitas ligações entre essas duas formas de manifestação de violência.

As músicas do Facção Central, com batidas fortes e letras pesadas insistiram em realçar a sua missão sociopolítica. Suas características narrativas as conduziram a assumir progressivamente a função de trilha sonora de um tempo histórico

específico, com ênfase no seu caráter conflituoso. Assim, as perspectivas conciliatórias, muito comuns no universo da canção popular, foram trocadas pelo discurso do confronto, do revide, da acusação. Esse contradiscurso que se afastava das vertentes cordiais do samba e da MPB mostrava que a cultura marginal dos *rappers* não era um desdobramento ou um subproduto da violência social do país que teria virado tema ou pano de fundo para narrativas musicais. Era, ao contrário, sinal da emergência de uma voz capaz de traduzir parte dessa realidade por meio da perspectiva de quem experimenta o seu lado mais perverso e, mais que isso, de reivindicar direitos e exprimir o descontentamento de determinados setores sociais com a desigualdade de condições e oportunidades que atinge em maior proporção os mais pobres. Por esse motivo empunharam as armas da palavra e cumpriram o papel de semear sentimentos quase sempre incompreendidos. O recado, não poderia ser mais claro: “meu relato é sanguinário, *playboy* não vai curtir” (“A marcha fúnebre prossegue”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2001).

No frígido dos ovos, para esses *rappers*, não há outro caminho. O indigesto é, dialeticamente, também salvação e, portanto, necessário para reinventarem as táticas de sobrevivência em ambientes hostis. Para eles, não se pode abrir mão de pensar as relações entre a (des)ordem social, a violência fora de controle (sobretudo a institucionalizada), a precariedade/desigualdade das condições de vida e a complexidade da experiência subjetiva colada a esse processo. Na lógica *rapper*, nas palavras dos MCs não há apologia à violência, ao crime, por mais que esse posicionamento seja passível de discussão. Na ótica deles, há somente sentimentos indigestos, traduzidos por quem dá “a vida pra cantar meu verso proibido” (“A bactéria FC”. In: FACÇÃO CENTRAL, 2006).





## Referências

A CASA é sua. Rede TV, s./d.

BASTOS JUNIOR, Gabriel. Os malvados do rap. *Folha de S. Paulo*, 16 maio 1994.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

EDUARDO: entrevista a Beto, do grupo Teoria (recorte não identificado).

ENTREVISTA com Facção Central. *Rap Nacional*, jan. 2004.

ENTREVISTA com Facção Central. *Rap Nacional*, nov. 2006.

FACÇÃO CENTRAL. *O espetáculo do circo dos horrores*. São Paulo: Facção Central Produções Fonográficas, 2006. CD.

\_\_\_\_\_. *Ao vivo*. São Paulo: Sky Blue, 2005. CD.

\_\_\_\_\_. *Direto do campo de extermínio*. Hortolândia: Face da Morte, 2003. CD.

\_\_\_\_\_. *A marcha fúnebre prossegue*. São Paulo: Discoll Box, 2001. CD.

\_\_\_\_\_. *Versos sangrentos*. São Paulo: Sky Blue, 1999. CD.

GORDO a Go Go. MTV Brasil, s./d.

ISSO aqui é uma guerra. Direção: Dino Dragone. Intérpretes: Facção Central. Brasil: Firma Filmes, 2000.

JORNAL do SBT. São Paulo: SBT, s./d.

MÁQUINA de escândalos. *Istoé*, jul. 2000.

PAGE, Gene. *Hot city*. França: Atlantic, 1974. LP.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.