

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS DO PONTAL
CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

RICARDO DE BRITO

Periferia e protesto em canções de *Versos sangrentos* (1999):
a poética do Facção Central

ITUIUTABA – MG

2023

RICARDO DE BRITO

Periferia e protesto em canções de *Versos sangrentos* (1999):
a poética do Facção Central

Monografia apresentada ao Curso de
Graduação em História do Instituto de Ciências
Humanas do Pontal da Universidade Federal de
Uberlândia-MG, como requisito parcial à
obtenção do título de graduado em História
Licenciatura e Bacharelado.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Alves Fiuza

ITUIUTABA – MG

2023

RICARDO DE BRITO

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Sandra Alves Fiuza (orientadora)
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Profa. Dra. Angela Aparecida Teles
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Prof. Dr. Aurelino José Ferreira Filho
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos e a todas que constroem o movimento hiphop.

AGRADECIMENTOS

Início agradecendo a minha mãe Sebastiana Mariana pelo suporte e apoio, se você não tivesse aguentado minhas diversas andanças durante o período da graduação esse trabalho não seria possível.

Agradeço ao meu irmão Diego Brito pelo suporte emocional e financeiro, sem a sua ajuda eu provavelmente teria abandonado o curso.

A todo o corpo docente do curso de história, esse trabalho e a conclusão do curso não seria possível sem os vossos ensinamentos e paciência.

A secretária do curso pela paciência, atenção e educação durante toda a graduação, sem o trabalho de vocês os discentes nada seriam.

Agradeço ao programa Ações Formativas Integradas de Apoio ao Ingresso no Ensino Superior (AFIN) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e todos que o compõe pela oportunidade de exercer o ofício de professor/historiador e ajudar outros jovens a ingressar na universidade.

Agradeço ao Núcleo de Estudos Afro-brasileiros da Universidade Federal de Uberlândia (NEAB-UFU) pela formação identitária e a oportunidade de contato com a intelectualidade negra e militante dentro e fora da universidade que vocês me proporcionaram e pelo incentivo de estudo e pesquisa sobre as relações étnico-raciais.

Agradeço a todos os discentes do curso pelos momentos vividos, seja na rodinha do intervalo, nas festas, estágio ou trabalho em grupo. Vocês foram importantes na minha formação.

Agradeço também aos camaradas da União da Juventude Comunista (UJC) e todos os discentes da UFU que participaram do movimento estudantil. Vocês me proporcionaram momentos inesquecíveis e me ajudaram a formar um conjunto de valores morais e éticos vinculados as minorias oprimidas e aos trabalhadores.

Gratidão imensa aos membros da banca, Ângela Aparecida Teles e Aurelino José Ferreira Filho, e a minha orientadora Sandra Alves Fiuza.

Gratidão a todos zeladores (as), seguranças e técnicos que ajudam a manter o ambiente da UFU em estado impecável, vocês são de grande importância para o Campus da universidade.

Por fim, agradeço a oportunidade de ter crescido imensamente ao lado de todos vocês!

O sonho de King não me tira da mandíbula da besta
Escravo e dono de fazenda não sentam na mesma mesa
[...]

Na credence popular o diabo tem chifre e calda
Cheira enxofre, tem tridente, usa capa
Na real anda de Bentley blindado com urânio
Sai na lista dos milionários da Forbes no fim do ano

Facção Central

Rap é grito criptografado contra o inimigo
Pra adiar nossa entrada no ossuário coletivo
Enquanto pensam que é só ignorante se divertindo
Atacamos a mídia golpista, intolerância e o fascismo

Eduardo Taddeo

RESUMO

O presente trabalho analisa o hip-hop e o rap a partir de algumas canções do grupo de rap Facção Central. A primeira parte da pesquisa apresenta um breve histórico do hip-hop desde seu aparecimento nos bairros de Nova York, passando por sua chegada no Brasil, o desenvolvimento das posses e a junção dos elementos que o compõe, até o aparecimento do rap nacional. Discorremos também sobre as transformações ocorridas tanto no perfil dos artistas como nas músicas e suas temáticas em território brasileiro durante o período da ditadura empresarial-militar até a reabertura, momento em que se inicia o movimento hip-hop no Brasil. Na segunda parte apresentamos alguns aspectos da história do grupo Facção Central no contexto dos anos 1990 e do cotidiano da periferia, a partir de diferentes fontes históricas: músicas, entrevistas e depoimentos dos participantes do grupo. Ao focar nossa observação nas canções, selecionamos também jornais e revistas visando compreender como a periferia foi apresentada e representada pelos rappers. Identificamos que o grupo trava uma luta ideológica em suas canções, assumindo posturas frente ao hip-hop, criticando e denunciando os diversos problemas sociais existentes na sociedade atual, sobretudo na periferia.

Palavras-chave: Hip hop, Rap, Rap Nacional, Facção Central.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CUFA – Central Única das Favelas

FGV - Fundação Getúlio Vargas

FBSP - Fórum Brasileiro de Segurança Pública

MNU – Movimento Negro Unificado

PT - Partido dos Trabalhadores

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1	
Breve história do hip-hop em São Paulo: posses, rap e bailes black	16
1.1 O Hip-hop como expressão e forma cultural da experiência negra	16
1.2 As posses e a difusão do hip-hop em São Paulo	21
1.3 O rap entre significados e incorporações	25
1.4 Os bailes black como espaço de cultura negra	30
CAPÍTULO 2	
Canções e narrativas audiovisuais em <i>Versos Sangrentos</i> (1999), do grupo de rap Facção Central	37
2.1 O cotidiano na periferia paulista	38
2.2 Canção e experiência na visão dos rappers Eduardo, Dum-Dum e Mag	44
2.3 Violência e denúncia em “Isso aqui é uma guerra”	48
2.4 Violência policial e racismo na canção "Anjo da guarda x Lucifer"	54
2.5 “Meu som é pra pensar”: conflito de classe e protesto na canção “A minha voz está no ar”	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	62
REFERÊNCIAS.....	65
Fontes de pesquisa	65
Bibliografia	69

INTRODUÇÃO

*Tá rindo, quer dançar, quer se divertir?
Meu relato é sanguinário, playboy não vai curtir*

O tema da presente monografia é o rap, um dos pilares da cultura hip-hop, observado a partir de algumas canções do grupo de rap Facção Central. A escolha dessa temática para o trabalho se deu devida a forte influência que o gênero musical exerceu sobre minha vida desde a adolescência. Para além dos motivos de afinidade, o tema de pesquisa justifica-se pela necessidade de estudo das expressões culturais produzidas por grupos sociais historicamente oprimidos e excluídos, neste caso, pessoas negras e moradores de periferia. Neste sentido, existe a necessidade de abordagem de outras histórias, na tentativa de superar os problemas do que Chimamanda Ngozi chamou de história única, cujo conteúdo diz respeito apenas ao Estado, as elites e aos “grandes personagens” da narrativa oficial e que apresenta outros locais ou histórias como negativas.¹ Levando em consideração que parte considerável da produção deste gênero musical e movimento cultural é feita por pessoas que compõe o grupo dos excluídos da história, o tema se faz relevante para termos outras percepções sobre a vida social brasileira.

Com a intenção de reconstruir uma história vista de baixo, ou seja, da observação de um conjunto de fontes que partem de sujeitos que foram ignorados pela “história oficial” ou pelas “grandes narrativas” que tinham ao centro apenas pessoas com posições de poder, este trabalho não visa interpretar tais fontes como reflexo do real na busca de “resgatar” os acontecimentos da mesma forma em que ocorreram no passado como pregava a história rankiana, mas busca reconstruir alguns aspectos do passado relacionando as fontes com seu contexto de forma crítica para observar os diversos elementos que podem ser encontrados nas mesmas. Portanto, o estudo da prática do rap e da vida dos sujeitos envolvidos na produção deste gênero se faz importante.

Foi entre os anos 2005 e 2007 que tive os primeiros contatos com a música rap através de coletâneas que reuniam diversos cantores de rap, em sua maioria produzidos nas capitais como São Paulo, Belo Horizonte e Brasília. Em uma dessas coletâneas havia canções do Facção Central, grupo que me chamou a atenção pela narrativa contundente e crítica de suas

¹ ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

letras que cantavam situações que a periferia vivenciava nas décadas de 1990 e 2000 nas grandes cidades. Dessa forma, as músicas do grupo de rap fizeram despertar um desejo de terminar o ensino médio e tentar uma vaga na universidade, uma forma de buscar um caminho de vida contrário as diversas situações narradas em suas canções. Então tomei a decisão de iniciar a pesquisa do grupo já na disciplina de Métodos Técnicas e Pesquisa em História, no segundo semestre de 2017 e, em seguida, nas disciplinas TCC I e II.

Os primeiros textos que foram lidos sobre o tema tinham como alvo mapear alguns trabalhos que discorriam sobre a história do movimento hip-hop. O objetivo era apresentar o processo de surgimento do movimento até sua chegada ao Brasil, o aparecimento do rap como um de seus elementos e sua consolidação e disseminação entre a juventude brasileira. A partir disso, a análise focou o grupo Facção Central com a intenção de verificar o método pelo qual seus integrantes apresentavam o cotidiano da periferia em suas letras. Neste sentido, selecionamos como documentos centrais para a construção deste trabalho as canções “12 de outubro”, “A minha voz está no ar”, “Anjo da guarda x Lúcifer” e “Isso aqui é uma guerra” do álbum *Versos Sangrentos*. Também foram utilizados revistas, jornais e matérias de portais como o G1, O Globo, Brasil de Fato, Portal Abet e Revista Rap Brasil. Matérias escritas em sites de instituições como no caso da Estação São Bento, cujo conteúdo discorre sobre o início do movimento hip-hop no país, além de outras canções de diferentes grupos de rap. Ainda observamos algumas entrevistas realizadas com os vocalistas do grupo visando compreender a aspectos da produção artística do Facção Central no contexto de fins dos anos 1990.

Todo o conjunto de materiais foi lido e analisado com a intenção de recompor parte da história do movimento hip-hop e do rap, tentando sempre manter a honestidade e integridade com relação as informações contidas nos vestígios encontrados sobre o tema. Segundo o historiador Marcos Napolitano é comum trabalhos que se utilizam de canções se aterem apenas as letras, deixando de lado a música, desta forma “levando a conclusões problemáticas e generalizando aspectos parciais das obras e seus significados”.² Na medida em que concordamos com as considerações do autor observamos a “dupla natureza”³, ou seja, musical e verbal-poética, das canções do Facção Central, de forma em que os diversos sentidos das canções vão em direção convergente à experiência de vida dos rappers.

O primeiro capítulo foi escrito com o objetivo de demonstrar o caminho percorrido pelo hip-hop e o rap desde seu surgimento até sua chegada ao Brasil. Os textos de Ricardo

² NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte. Autêntica, 2002, p. 55.

³ Idem, p.55.

Teperman e Roberto Camargos ofereceram informações fundamentais na tarefa de remontar um breve histórico do movimento. Por sua vez, as considerações de João Batista de Jesus Felix foram importantes para discorrer sobre o breakdance, e José Carlos Gomes da Silva contribuiu para o entendimento da origem do grafite e das relações que o hip-hop mantém com a cultura negra no Brasil e as posses.

Assim, busquei compreender como se dava a produção artística e musical durante o período da ditadura civil-empresarial-militar na tentativa de evidenciar as transformações que ocorrem com a reabertura democrática, momento no qual o hip-hop e o rap começam a apresentar seus primeiros artistas. As considerações de João Batista de Jesus Felix foram cruciais para o desenvolvimento da seção que discorre sobre os bailes black, local importante para a disseminação da música negra e local onde veiculou alguns dos primeiros raps.

No segundo capítulo, partimos de questões que buscavam compreender como os jovens do grupo apresentavam a periferia daquele contexto de virada do século em suas canções, analisando principalmente algumas das suas letras. Foram usados os textos do teórico cultural Raymond Williams e da pesquisadora Maria Elisa Cevasco, uma estudiosa da obra de Williams que em muito ampliou nossa compreensão dos conceitos utilizados. Durante a análise das letras observamos que o cotidiano periférico, os dilemas e anseios das pessoas pobres aparecem com certa frequência e, neste sentido, utilizamos o conceito de estrutura de sentimento na tentativa de explicar os elementos comuns que atravessam as canções do Facção Central.

Para a observação das músicas, foram utilizadas algumas noções teóricas para nos orientar na tarefa de tentar compreender e reconstruir os sentidos das canções e posturas do grupo, bem como características comuns que atravessam suas produções. Raymond Williams ao reavaliar noções-chaves da teoria marxista, elabora uma nova forma de analisar as práticas culturais.⁴ Ele reexamina a noção de Marx de que o ser social determina a consciência visando fugir de um determinismo que torna qualquer manifestação cultural como mero reflexo, algo totalmente determinado pela base econômica. Como afirmou Maria Elisa Cevasco,⁵ os marxistas orientados pelas noções de base e superestrutura que analisaram objetos culturais de forma determinista tenderam a criar noções generalizantes em detrimento de julgamentos concretos sobre os movimentos culturais estudados.

⁴ WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. [1973]. In: *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora da Unesp, 2011, p. 43- 68.

⁵ CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 144.

Segundo Cevasco, o teórico cultural Raymond Williams afirma que considerar a cultura como uma simples manifestação superestrutural causa mais problemas do que soluções, argumentando que a base econômica sobre a qual se assenta a superestrutura é dinâmica e contraditória. Para a autora, tomar a cultura “como algo monolítico ajuda a descrevê-la como insuplantável, como o que determina de forma unívoca todas as coisas, tornando inútil a ação humana consciente”. A ideia de superestrutura totalmente determinada seria problemática pois evoca dois problemas principais quanto a interpretação da relação entre sociedade e cultura. A primeira seria a noção de que a cultura é algo posterior e secundário e, a segunda, se dá pelo fato de que as práticas culturais são, por si mesmas, práticas de produção.⁶

Sob o capitalismo, a cultura também seria “força produtiva”, mas para diferenciá-la e apresentar suas especificidades e modos de funcionamento, assim como sua determinação, é preciso considerar que a cultura ocupa uma posição hierárquica no que diz respeito a produção da vida material que a coloca em segundo plano, estando subordinada a produção dos itens básicos de subsistência como comida, habitação e os meios para produzi-los. Mas esta posição hierárquica, segundo Cevasco é determinada por escolhas sociais e não por “fatalidade inelutável” e seriam essas escolhas que os tornariam “não-básicos”.⁷

Outra noção importante para compreender o seu funcionamento seria considerar a noção de hegemonia proposta por Antônio Gramsci que não se associa a ideias simplistas de manipulação e doutrinação, mas que se trata de um conjunto de práticas sociais e culturais que forjam subjetividade e visões de mundo. Segundo o próprio Raymond Williams a hegemonia “Trata-se, em outras palavras, de uma cultura em seu sentido mais forte, mas uma cultura que também deve ser vista como a dominação vivenciada e a subordinação de determinadas classes”.⁸ Portanto, é necessário compreender que a ideias dominantes em uma determinada época não é algo estático e isenta de contradições, mas algo que está em constante transformação e que também absorve o que é emergente ou alternativo ao dominante, até certo ponto.

Com tais considerações, observamos nas letras do Facção Central como os rappers do grupo articulam a revolta e o protesto contra os inúmeros problemas do cotidiano em que se encontra a periferia. Deste modo, optamos em analisar as produções do Facção Central como uma expressão artística complexa que é atravessada tanto pelos valores dominantes, impostos pela hegemonia burguesa da sociedade capitalista, e que também possui seus questionamentos

⁶ CEVASCO, *Para ler Raymond Williams*, op. cit., p. 144.

⁷ Idem.

⁸ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 110.

políticos, protestos e sentimentos de inconformismo contra o Estado e o capitalismo contemporâneo que se encontram representadas em suas letras.

Também nos apoiamos nas considerações de Jim Sharpe e E. P. Thompson sobre a história vista de baixo, além do teórico cultural jamaicano Stuart Hall. Suas ideias orientaram a perspectiva de observação adotada nesse estudo sobre o grupo Fação Central, artistas periféricos, pessoas comuns que passam a margem das narrativas sobre “grandes personagens” da música ou da história oficial.

CAPÍTULO 1

Breve história do hip-hop em São Paulo: posses, rap e bailes black

*O rap concebido em sampler de sangue,
não é trilha pra bisneto de dono da casa grande*

O objetivo deste capítulo é fazer um breve histórico do movimento hip-hop desde o seu aparecimento nos Estados Unidos, passando pelos primeiros grupos de rap que surgem e, por fim, sua chegada ao Brasil. Começaremos por apresentar os processos que possibilitaram o seu surgimento para, em seguida, desenvolver outras questões que tratam das variadas influências sofridas por esse movimento que culminou no que hoje chamamos de hip-hop. Assim, pretendo evidenciar as transformações que ocorreram desde seu aparecimento, bem como algumas tendências que permaneceram e se materializam em produções como a do grupo de rap paulista Facção Central.

1.1 O Hip-hop como expressão e forma cultural da experiência negra

O pesquisador e antropólogo Ricardo Teperman afirma ser necessário considerar ao menos duas ondas de imigração para iniciarmos o debate sobre o aparecimento do hip-hop: O primeiro movimento seria a vinda forçada de africanos, através do tráfico negreiro entre os séculos XVI e XIX, para o trabalho escravo nas américas; e o segundo seria a vinda de imigrantes, após a Segunda Guerra Mundial, da Jamaica, Porto Rico e Cuba para os Estados Unidos em busca de melhores condições de vida. Nesta primeira onda de imigrações os negros africanos que foram levados para trabalhar de forma forçada nos Estados Unidos tiveram contato com uma cultura musical europeia, introduzida na América do Norte através do processo de colonização feito por parte dos ingleses. Levando em consideração tal processo migratório, seriam os imigrantes e os descendentes desses afro-americanos que iriam marcar presença no desenvolvimento de diversos gêneros musicais como o jazz, blues, reggae, soul, rock, funk e o rap.⁹

⁹ TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: As transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015, p. 16.

No segundo movimento migratório verificamos grandes grupos que saem da Jamaica, Porto Rico e Cuba e vão para os Estados Unidos a procura de trabalho e melhores condições de vida logo após o final da Segunda Guerra Mundial. Grande parte desses imigrantes foram viver nos bairros mais pobres das grandes cidades como Nova York, locais em que se concentravam caribenhos, latinos e afro-americanos como no Bronx. Esses dois processos migratórios que precedem o surgimento do hip-hop contribuíram para formar o caldeirão cultural que, cabe ressaltar, resultou em assimilações que não se deram sempre de forma pacífica e consensual, entre diferentes povos. Nessa mistura, ficou evidente a forte influência africana, materializada através da oralidade, modos de se comportar e tipos específicos de música. Neste sentido, consideramos o hip-hop como uma cultura que foi forjada com o movimento dos povos negros e caribenhos que, ao serem levados a força para a escravidão possibilitaram a criação do chamado atlântico negro.¹⁰ Devido a sua prática de ressignificação de diversos elementos culturais oriundos de locais e contextos variados, tentamos evitar uma visão demasiado nacionalista sobre essa expressão cultural. Paul Gilroy ao discorrer sobre o reino unido negro e as contribuições dos imigrantes para a cultura local afirma que “esta dívida com as formas caribenhas, que pode apenas minar a definição do hip-hop como um produto exclusivamente americano” demonstra como foram os movimentos migratórios de povos cuja ancestralidade e descendência eram africanas ou nativas que deram formas a variadas expressões musicais e culturas em geral.¹¹

O historiador Eric Hobsbawm em *História social do Jazz* nos apresenta alguns exemplos de como os trabalhadores, entre eles negros e imigrantes, absorveram e transformaram variadas formas de musicalidade e sons das culturas europeias e forjaram gêneros musicais como o jazz. Não sem a presença de outros sujeitos sociais, mas em momentos importantes de disseminação ou até mesmo início, os negros se fizeram protagonistas em diversas situações.¹² Um tipo musical que se tornaria meio de propaganda para difundir o estilo norte americano de vida e legitimar a dominação imperialista nos países sob sua influência. O historiador Walter Rodney na obra intitulada *Como a Europa subdesenvolveu a África*, ao discutir o subdesenvolvimento africano como um processo condicionado pelo colonialismo e pelo imperialismo, já alertava que

nada parece ser tão pouco perigoso como a música, mas ainda isso tem sido usado como uma arma de dominação cultural. Os imperialistas americanos chegaram ao ponto de se servirem da música popular, do jazz e da soul-

¹¹ GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Editora 34, 2001, p. 178.

¹² HOBBSBAWN, Eric. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra. 1990, p. 86.

music do povo negro oprimido como meios de propaganda americana através das emissões da “Voz da América”.¹³

A despeito do rap cumprir o mesmo papel comentado por Rodney em sua obra, este texto visa apresentar as produções de uma tendência do rap que ultrapassa essa tática imperialista de disseminação de suas ideologias. Já em fins da década de 1960, em meio as lutas pelos direitos civis, alguns membros do Partido dos Panteras Negras já comentavam a respeito do rap e sua instrumentalização para difusão da ideologia do partido.

O contexto de aparecimento do hip-hop nos EUA é o de meados da Guerra Fria, logo no início dos anos 1970. É conhecida a história de que a primeira festa de hip-hop teria acontecido durante o aniversário da irmã do DJ Kool Herc, tido como um dos pais fundadores do movimento, em 11 de agosto de 1973. Mesmo que o objetivo deste trabalho não seja a busca pelas “origens” do hip-hop, é importante estarmos atentos a certos acontecimentos da época. No início da década de 70 do século passado, os EUA viviam a renúncia do até então presidente Richard Nixon por causa do escândalo do Watergate. A partir desse momento, os governos que se seguiram só fizeram tensionar mais ainda as relações com a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Na mesma década também temos a derrota dos EUA na guerra contra o Vietnã, em 1975, sendo a primeira derrota militar dos estadunidenses. Os jovens do Bronx viviam sob péssimas condições de vida na década de 1970 e tentavam de alguma forma o seu fortalecimento interno através de movimentos populares como o Black Power, protagonizado pelos negros estadunidenses tendo como um de seus principais expoentes a organização marxista revolucionária Black Panther Party.¹⁴ A crescente violência que, em grande parte, ainda era a continuidade dos conflitos raciais que se desenvolveram no país desde a chegada de africanos escravizados, também assombrava a realidade do bairro. Além do descaso das autoridades públicas de uma das mais antigas democracias burguesas do mundo para com os negros e imigrantes latinos, temos o que Teperman chama de “situação de degradação e abandono”.¹⁵ Com pouco acesso à informação e espaços de lazer, cultura, esporte e péssimas condições de vida, os jovens do Bronx muitas vezes se envolviam com a crescente violência urbana e as violentas guerras entre gangues.

¹³ RODNEY, Walter. *Como a Europa subdesenvolveu a África*. Portugal: Nova Seara de Lisboa, 1975, p. 43.

¹⁴ Organização negra militante criada em 1966, nos EUA, que lutou pelos direitos civis das pessoas negras, sendo um dos principais expoentes movimento Black Power. Os Panteras Negras era uma organização orientada pela teoria marxista e mantinham relações com países socialistas como China e Cuba, tendo à frente militantes como Ângela Davis, Kathleen Cleaver, Huey Newton e Bobby Seale. Para mais informações ver a entrevista com o historiador Jones Manoel em <https://operamundi.uol.com.br/20-minutos/68714/os-panteras-negras-eram-uma-organizacao-marxista-e-revolucionaria-diz-jones-manoel>. Acesso em 22 de jul. 2021.

¹⁵ TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som*, op. cit., p. 17.

E é nesse bairro, logo no início dos anos 1980, que surgem os primeiros sounds systems. Esses sistemas de sons eram criados por alguns Disc Jockeys, os DJ's, e agitadores que utilizavam caminhões e carros equipados com um sistema de som e saiam pelas ruas do Bronx tocando funk, blues e reggae. Neste contexto destacaram-se as figuras de Afrika Bambaataa, Kool Herc e Grandmaster Flash que eram DJ's e grandes agitadores das ruas do Bronx e, que, ainda neste momento, faziam a função de DJ e MC, botando as músicas para tocar e fazendo improvisações ao mesmo tempo. Com o crescimento da popularidade dos sounds systems apareceram de funções próprias ao DJ, como o Scratch, em que ele produz uma sonoridade a partir do arranhão do disco utilizado em duas pick ups, e o breakbeat que nada mais era do que o ato de *breçar* o disco de vinil e voltá-lo ao ponto anterior, técnica que ficou conhecida como back-spin ou backtoback.

Em pouco tempo a função do MC ganhou diversos adeptos e começou a se distanciar do DJ passando a ser exercida por cantores e rimadores, agitadores em geral que ficaram conhecidos pelo nome de Mestres de Cerimônia. O MC era, no geral, a pessoa que cantava, fazia improvisações, rimas, agitava as festas na companhia do DJ. A própria etimologia do termo hip-hop está associada a um auxiliar do conhecido Kool Herc, o MC Coke La Roke, que teria soltado uma improvisação utilizando o termo e seria algo parecido com “não pare de mexer os quadris, não pare de dançar”.¹⁶

Também se iniciava outra dimensão artística da cultura hip-hop, a dança. Na rua ou na pista e até mesmo nas praças, havia os dançarinos que quebravam, os breakboys ou b-boys, breakgirls ou b-girls, que criavam coreografias para as novas músicas, cheias de *break*, que o DJ e o MC botavam no som. Segundo João Batista de Jesus Felix o breakdance possui três variantes: popping, locking e o b.boying.¹⁷ De acordo com o b.boy brasileiro da velha escola, chamado Marcelinho Back Spin, cujo relato encontra-se na tese de Felix, o locking e o popping tiveram o seu surgimento em outros locais como, por exemplo, na Califórnia. O b.boying teria surgido com o hip-hop em Nova Iorque. No relato de Marcelinho observamos que existem também diferenciações entre essas danças, como por exemplo o estilo de música tocada para a sua execução: No locking e no popping, a música utilizada é o funk, já no b.boying seria no rap fazendo os movimentos de acordo com o breakbeat.

Existem algumas histórias em torno dos movimentos executados pelos b-boys e b-girls. Muitos afirmam que suas coreografias seriam uma forma de expressão dos corpos

¹⁶ TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som*, op. cit., p. 19.

¹⁷ FELIX, João Batista de Jesus. *Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, p. 63.

mutilados durante a Guerra do Vietnã (1959-1975), imposta aos vietnamitas por parte dos Estados Unidos, pois inúmeros afro-americanos que participavam das festas de rua realizadas com os sounds systems voltaram da guerra e usavam o breakdance como forma de expressão de suas experiências. Um dos passos emblemáticos executados pelos b.boys e b.girls era o giro de cabeça em que o dançarino girava as duas pernas no alto com a cabeça no chão simulando os helicópteros que jogavam bombas durante a guerra. A prática do breakdance que em seu surgimento não lhe foi condido o status de dança, teve forte caráter político expresso em seus movimentos. Outros pensadores também sugeriram uma importante influência por parte das artes marciais que eram populares na década de 1970 nos EUA devido aos filmes do Bruce Lee. Por fim, também encontramos algumas considerações que chegaram a afirmar que alguns dos movimentos da dança teria sido importados da capoeira, o que reforça o argumento de que o rap teria suas origens africanas muito bem definidas, mas como parte considerável dos pesquisadores não acreditam nessas versões ou acham que não são “historicamente verificáveis”¹⁸ ficamos apenas com o fato de que os agentes envolvidos tanto na produção como no consumo de tal expressão artística do hip-hop apresentam o breakdance como uma dança “politicamente engajada”, crítica das guerras que mutilam, sobretudo, os trabalhadores.

No contexto nova-iorquino de fins da década de 1970, em meio a tensão da chamada Guerra Fria, as periferias norte-americanas vivenciavam intensas movimentações tanto por parte do movimento negro que estava enraizado em bairros como o Bronx, como pela repressão policial às manifestações populares cujas reivindicações iam desde o fim do racismo até manifestações contra a Guerra do Vietnã. Nesse contexto também foi gestado o movimento artístico de rua que ficou conhecido como graffiti, um dos quatro elementos do hip-hop.

Segundo as considerações de Jose Carlos Gomes da Silva em seu trabalho intitulado Rap na cidade de São Paulo, o “mito de origem” do graffiti é atribuída ao jovem grego chamado Demétrius. Ao trabalhar como mensageiro, o jovem costumava assinar sua *tag*¹⁹ por vários lugares da cidade por onde passava, em especial nos trens e metrô²⁰. Mas foi uma entrevista publicada pelo jornal *The New York Times* que deu verdadeira visibilidade e notoriedade ao jovem Demétrius. A *tag* designava o nome da rua e o número da casa do

¹⁸ TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som*, op. cit., p. 20.

¹⁹ A *tag* é uma forma de assinatura de alguns grafiteiros que inicialmente era composta pelo nome da rua e pelo número da casa do artista. Frequentemente a *tag* era usada para delimitar territórios ocupados por gangues.

²⁰ SILVA, José Carlos Gomes. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Tese (Doutorado), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 1998, p. 49.

grafiteiro. Demétrius disseminou a prática do graffiti como arte de rua em meio a juventude pobre e periférica dos Estados Unidos. Em pouco tempo os jovens passaram a grafitar pela cidade, comumente usavam as *tags* de suas *crews*²¹ em espaços públicos, estações de metrô e outros lugares pouco acessíveis da capital. Para o autor, o graffiti surge reivindicando espaço de expressão para os moradores das regiões periféricas e afastadas dos centros. Nos anos que se seguiram a 1970, o graffiti tomara novas formas e sofrerá inúmeras transformações e influências, passou a incorporar “letras especiais, temáticas relativas aos *cartoons*, assinaturas estilizadas, símbolos e imagens extraídas da televisão”²²

O graffiti é identificado a partir de seus diversos desenhos, feitos a mão livre ou stencil, que possui conteúdo de crítica social até a ideia de decoração de determinado espaço. Em pouco tempo a arte do grafite estaria exposta em diversos locais do globo e no Brasil não seria diferente. Atualmente possuímos artistas que protestam contra os diversos problemas sociais existentes no país e demonstram suas vivências através graffiti, como é o caso da artista Criola²³ que faz desse elemento do hip-hop um lugar de expressão e protesto. A ativista Tainá Lima, de 25 anos, mais conhecida como Criola é grafiteira e faz da arte urbana a sua luta política para fortalecer as mulheres negras em Belo Horizonte.

São esses elementos que viriam compor o cotidiano de inúmeros jovens de periferia das grandes cidades. Práticas culturais que seriam apreendidas por sujeitos sociais periféricos como ferramenta de melhoria e transformação da realidade. Para exemplificar o sentido de transformação do movimento hip-hop, escolhemos as *posses* para abordar na próxima seção.

1.2 As posses e a difusão do hip-hop em São Paulo

Uma importante organização que aglutinaria os elementos do hip-hop e que transformaria de forma significativa todos os seus integrantes são as *posses*. Elas eram uma espécie de coletivo ou agrupamento, as vezes chamadas de *crews*, que os rappers, MCs, DJs, b.boys e b.girls, grafiteiros e grafiteiras faziam seus projetos, reflexões teóricas e políticas sobre o movimento hip-hop. As posses tiveram papel importante na divulgação e promoção

²¹ As *crews* eram organizações formadas por DJ's, MC's, dançarinos de break e grafiteiros que formavam seus grupos para competir com outros ou realizar festas culturais em seus bairros.

²² SILVA, José Carlos Gomes. *Rap na cidade de São Paulo*, op. cit., p. 49.

²³ Artista e grafiteira Criola é formada em moda pela UFMG e pinta as ruas com cores vibrantes. A artista exhibe as vivências e a ancestralidade brasileira em seus trabalhos. Cf. EIROA, Camila. A 'artista' Criola - como se autodefine - usa as latas de tinta para dar poder às mulheres negras nas ruas de Belo Horizonte. *Revista Trip*. Disponível em <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/conheca-a-grafiteira-criola>. Acesso em: 22 jul. 2021.

de diversos artistas dos quatro elementos do hip-hop. A primeira posse que temos registro surge nos Estados Unidos, em 1973, provavelmente no bairro do Bronx, e foi idealizada e fundada por King Afrika Bambaataa sendo chamada de Zulu Nation. Essa organização foi criada para ir além da promoção da arte e cultura disseminadas pelo hip-hop, era também uma organização para ajudar a melhorar as condições de vida dos moradores das periferias estadunidenses. A Zulu Nation seria modelo para várias outras posses que surgiram tanto nos EUA como em outros países, por exemplo o Brasil. O projeto do mentor da Zulu Nation ganhou vários adeptos e atravessou a vida de inúmeros jovens que tiveram contato com variadas organizações do tipo em diferentes países. No Brasil, em São Paulo, inúmeros grupos influenciados pela postura dessas organizações e dos integrantes do movimento hip-hop criariam associações cujo objetivo era a promoção da cultura, informação e solidariedade na periferia.

É através da Zulu Nation, fundada por King Afrika Bambaataa que os elementos do hip-hop são reunidos e praticados nos bairros estadunidenses. Para além de seus programas de assistência social para as comunidades pobres, essas organizações serviram como mecanismo de pacificação de bairros pobres com alto índice de violência. Ricardo Teperman ao discorrer sobre o “quinto elemento” do hip-hop, observou que quando Afrika Bambaataa fundou a Zulu Nation, o objetivo da primeira organização comunitária do hip-hop era tentar diminuir a violência entre as gangues, que em inúmeras vezes terminava com a morte banal de algum jovem, por meio de disputas artísticas dentro dos “quatro elementos” do movimento hip-hop. Em pouco tempo Bambaataa apresentaria o que chamou de “quinto elemento”: o conhecimento. Segundo Teperman “A ideia é um contraponto a redução do rap a um produto de mercado, reforçando sua potencialidade como instrumento de transformação.”²⁴ Houve uma tendência de politização do rap a partir dos anos 1980 que não se difere, ao menos nos aspectos identitários, do movimento negro dos anos anteriores, devido a sua grande capacidade de valorização da música, dança e estilo de vestir das pessoas negras. O DJ Bambaataa afirma que “tinha um pouco de violência, mas a gente sempre tentou resolver os problemas através da Universal Zulu Nation e colocamos os quatro elementos da cultura juntos, os dançarinos, os rappers, DJs e MCs e os grafiteiros.”²⁵ A ação da Zulu Nation seria o exemplo de que as posses tiveram papel importante na junção dos elementos do hip-hop, sendo uma de suas principais formas de disseminação nas periferias e comunidades.

²⁴ TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som*, op. cit., p. 27.

²⁵ REVISTA RAP BRASIL. São Paulo: Editora Canaã, número 24, ano IV, p. 29.

Em 1988 temos a primeira organização do que poderíamos chamar de posse no Brasil, o Sindicato Negro. Fundada por Clodoaldo e Markão²⁶, e sob inspiração da Zulu Nation, essa primeira organização brasileira de hip-hop surgiu em São Paulo e passou a acolher todos os frequentadores da praça Roosevelt, local que era um grande ponto de encontro para b.boys, grafiteiros e MCs.²⁷ Segundo Ricardo Teperman, o Sindicato Negro não durou muito tempo, “mas fomentou a criação de muitas posses em outros bairros e cidades na periferia de São Paulo”.²⁸

Alguns anos depois, a partir de um festival cuja origem reuniu mais de trinta grupos de rap no extremo leste da capital paulista, surgiu outra posse, a Aliança Negra. Essa posse marcava encontros regulares na Escola Municipal César Augusto Salgado, com o objetivo de profissionalizar os grupos e promover o hip-hop local. Mas com a mudança da gestão da prefeitura de São Paulo, até então dirigida por Luiza Erundina,²⁹ e da direção da escola, as reuniões foram impedidas. Os encontros da posse só foram retomados a partir de 1998 com várias atividades de formação em cultura hip-hop. Em 2000, a Aliança Negra recebeu o estatuto de organização não governamental e desenvolveu alguns projetos com outras ONGs, mas devido à dificuldade de manter sua estrutura e financiamento, encerrou as atividades nesse mesmo ano.

No bairro Capão Redondo durante a década de 1990 a violência era destaque nos jornais da região e o bairro tinha um dos índices mais altos de homicídio no país e nele surge outros exemplos dessa influência da posse Zulu Nation sobre os brasileiros. As organizações como Periferia Ativa e Negredo ajudam na organização da festa de aniversário da periferia cujo nome é 100% Favela que, em todo ano, comemora o aniversário do morro chamado Godói e, na festa, são convidados vários grupos de rap. No ano de 2000, continuaram a aparecer outras organizações do tipo: Capão Cidadão e a Associação Interferência.³⁰

²⁶ Clodoaldo foi um dos coordenadores do Projeto Hip-Hop do Gélèdes, e Markão que era MC do grupo de rap DMN.

²⁷ PLÁCIDO, Ricardo do Ó; CARVALHO, Francione Oliveira. Praça Roosevelt e a posse Sindicato Negro: a apropriação dos espaços públicos e o debate racial em São Paulo. *Aurora: revista de arte, mídia e política*, São Paulo, vol. 13, n. 39, 2021, p. 63-84. DOI: <https://doi.org/10.23925/1982-6672.2020v13i39p63-84>

²⁸ TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som*, op. cit., p. 39.

²⁹ Mesmo mantendo relação ambígua com o Partido dos Trabalhadores (PT), a gestão de Luiza Erundina conseguiu aumentar o orçamento destinado as áreas sociais e culturais. Foram criados 33 sacolões e 41 comboios alimentícios em sua gestão. No setor cultural, sua gestão recebeu prêmios internacionais por realizar a construção de casas de cultura na periferia além de ampliar os serviços de biblioteca na cidade, construindo 8 novas bibliotecas e conseguindo adquirir cerca de 530 mil livros. Cf. Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro. FGV-CPDOC. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/luisa-erundina-de-sousa>. Acesso em: 20 out. 2021.

³⁰ TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som*, op. cit., p. 40.

O prêmio Hutúz que era direcionado a artistas e grupos vinculados ao hip-hop, ocorreu anualmente durante os anos de 2000 e 2009 e, tornando-se uma das instâncias de maior reconhecimento a nível nacional para o rap, o prêmio mostra a força com que as posses atuaram sobre a periferia, mobilizando seus moradores de diversas formas. O prêmio Hutúz era organizado pela Central Única das Favelas (Cufa), que iniciou seus trabalhos no Rio de Janeiro por volta dos anos 2000. Em pouco tempo a Cufa ganharia filiais em quase todas as regiões do Brasil, atuando em mais de cinco mil favelas. Seus idealizadores foram Celso Athayde, Nega Gizza e MV Bill. Não sendo o bastante para esses jovens artistas, em 2006 a Cufa esteve diante da tela de centenas de espectadores ao lançar o documentário chamado *Falcão: meninos do tráfico* que também foi idealizado e dirigido por Celso Athayde e MV Bill. O documentário foi exibido pela Rede Globo de televisão, em mais de um capítulo no programa *Fantástico*.

Em 1999, no município de Diadema, foi dado o nome de Casa do Hip Hop³¹ a um centro cultural que oferecia oficinas com os elementos do hip-hop: DJ, MC, break e graffiti. Um dos principais idealizadores do centro cultural era Nino Brown, um dos pioneiros do hip-hop no estado de São Paulo. Nino Brown era imigrante do estado do Pernambuco e chegou em São Paulo no ano de 1974 e residiu no bairro de Pinheiros durante pouco tempo. Com as dificuldades financeiras da época teve que mudar com a mãe e mais dois irmãos para a favela Calux, na região de São Bernardo do Campo.

Nino Brown foi o principal responsável por fazer o contato com King Afrika Bambaataa, criador da primeira posse nos EUA. O contato entre Nino e o DJ estadunidense se iniciou nos anos 1994, com certas dificuldades devido ao fato de que Nino não dominava o idioma inglês perfeitamente e nem Afrika Bambaataa dominava o português. Mesmo assim Nino enviava cartas em idioma português e recebia respostas em inglês de seu correspondente, o que gerava algumas brincadeiras entre os praticantes do hip-hop.³² Nino apelava para seus amigos que sabiam o inglês para traduzir as cartas e, assim, ficava sabendo o que rolava na cena do hip-hop estadunidense além de absorver os princípios teóricos de Afrika Bambaataa que levou o jovem pernambucano a ser uma espécie de continuador dos ideais da Zulu Nation.

³¹ Primeira casa de hip-hop do Brasil completa 20 anos. Disponível em <https://www.bocadaforte.com.br/materias/primeira-casa-de-hip-hop-do-brasil-completa-20-anos>. Acesso 22 de jul. 2021.

³² RUGIANO, Jariza. Pesquisador mantém acervo sobre hip-hop na própria casa em São Bernardo. Disponível em: <https://mural.blogfolha.uol.com.br/2018/06/15/pesquisador-mantem-acervo-sobre-hip-hop-na-propria-casa-em-sao-bernardo/>. Acesso em 17 de jul. 2021.

Já a partir de 1985, o rap começa a aparecer, não somente em São Paulo, mas também em outras regiões do país, como atrativo das casas noturnas, praças e periferias contando com o patrocínio de algumas empresas. A estação de metrô São Bento seria um espaço de grande importância para a difusão do hip-hop pelo país e segundo o rapper Thaíde sobre as origens do movimento em São Paulo,

com o passar do tempo, isso já por volta de 1987, sem que nós procurássemos ninguém, todo mundo começou a ir a São Bento. Nunca ligamos para um jornal, revista ou emissora de televisão, e de repente o local estava cheio de jornalistas querendo fazer matérias.³³

O Largo da São Bento seria palco para um dos precursores do movimento hip-hop em São Paulo como Nelson Triunfo, Thaíde e as várias posses de break dance que fizeram diversas disputas no local, os chamados “rachas”. Roberto Camargos nos alerta sobre como esse primeiro momento do hip-hop no Brasil não foi assimilado somente como objeto de consumo e entretenimento. Para o autor “a linguagem do rap foi sendo consumida e incorporada por novos sujeitos, em novos contextos” e seria nas festas noturnas e reuniões como na São Bento que, ao ouvir o rap, surgiam as primeiras tentativas de rima que em pouco tempo daria nova forma de expressão musical aos brasileiros.³⁴

Vimos que é com as posses que o hip-hop toma sua forma, tanto no Brasil como nos Estados Unidos. E com a sua massificação, a prática cultural passou a ganhar adeptos brasileiros, que é um tópico interessante para o desenvolvimento deste trabalho.

1.3 O rap entre significados e incorporações

Apesar da interpretação mais aceita do rap como sigla de *Rhythm and Poetry*, são variados os significados empregados pelos próprios rappers, ouvintes, admiradores e pesquisadores do gênero. Parte considerável afirma que o rap tem suas “raízes” nas savanas africanas e nas narrativas dos griôs, que eram contadores de histórias e sábios, encarregados de transmitir o saber africano através da oralidade nas mais variadas formas. No Brasil, alguns rappers afirmam que o gênero seria uma variante da embolada nordestina e do repente, outros MCs afirmam que a palavra rap é a sigla de Revolução Através das Palavras e que também poderia ser Ritmo, Amor e Poesia. Cabe observar aqui as evidências deixadas ao longo do

³³ THAÍDE apud Largo São Bento, o berço do hip-hop brasileiro. Disponível em <https://patiosaobento.com.br/largo-sao-bento-berco-do-hip-hop-brasileiro/>. Acesso em 22 de jul. 2021.

³⁴ CAMARGOS, Roberto. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo, Boitempo, 2015, p. 40.

tempo, reunidas ou não por outros pesquisadores, que podem fundamentar essas narrativas sobre as origens e “raízes” do rap e do hip-hop. Se levarmos em consideração os fluxos de imigrantes negros tanto os da América Central como do continente africano e for possível identificar continuidades de determinadas formas culturais como, por exemplo, a capacidade do rap em contar histórias sobre o cotidiano de uma determinada comunidade, algo parecido com as histórias contadas por griôs africanos, podemos afirmar a validade de algumas dessas narrativas. Por outro lado, também deve-se observar como os grupos que fazem parte de determinada prática cultural disputam o seu protagonismo, portanto sua história e seus expoentes, cabendo ao historiador verificar suas bases, a documentação e o conjunto de fontes que embasam diferentes perspectivas.

A sigla “rap” já era conhecida pelos estadunidenses da década de 1970, mas não estava associada a nenhum tipo de manifestação musical até o início da década. De acordo com os estudos de Teperman, o seu uso como verbo remonta ao século XIV e estava associada a palavras como “bater” ou “criticar”.³⁵ Antes mesmo da palavra rap se tornar a sigla de um gênero musical e estar intimamente ligada a cultura hip-hop, ela apareceu no nome de um dos principais líderes dos Black Panther Party. O jovem conhecido como H. “Rap” Brown,³⁶ o jovem teria a palavra rap no nome justamente devido a sua desenvoltura nos jogos de improviso e de rima, cujo objetivo era “bater” e “criticar” através de rimas no seu adversário. Em sua biografia, Brown relata suas memórias de infância e conta sobre uma das principais brincadeiras de seu tempo: um jogo de desafio verbal chamado *the dozens*, ou as dúzias.³⁷ Era um jogo de provocação no qual os oponentes deviam articular os mais variados insultos junto as rimas, que era o que dava graça à brincadeira.

Segundo Teperman, alguns historiadores lembram variadas tradições e costumes em que o improviso, o escárnio e a disputa rítmica se fizeram presentes na história. Algo que percebemos estar disseminado pelo mundo do hip-hop são as batalhas de rima, que são desafios de rima onde um participante articula ofensas, arrogância e escárnio sobre o outro e, em seguida, leva sua resposta. Prática que nos últimos anos tem produzido diversos MCs, tanto de rap como de funk, sobretudo dos setores mais pobres da sociedade.

Observando do ponto de vista da diversidade cultural de variadas sociedades em que os jogos de improviso se fizeram presentes é possível identificarmos que os jogos de improviso não são uma exclusividade dos negros estadunidenses, como aponta Ricardo

³⁵ TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som*, op. cit., p. 13.

³⁶ Idem, p. 15.

³⁷ BROWN, H. Rap. *Die Nigger Die!*. Chicago: Chicago Review Press, 2000.

Teperman. O que o autor identifica é que seja muito provável que o gênero musical rap tenha ganhado tal nome “como extensão do uso da palavra rap”³⁸ como foi apresentado acima. Também, a sigla *rap*, para além de uma sigla, faz a defesa de que as letras de rap são poesias, se colocando contrário a críticos conservadores que afirmam ser “poetas” apenas os autores que se filiam as tradições literárias ditas “canônicas”, como William Shakespeare.³⁹

Roberto Camargos aponta algumas influências culturais e transformações que ocorreram no movimento hip-hop até o aparecimento do que viria a ser o rap. Transformações e influências que ocorreram na música ocidental, no decorrer do século XX, foram reelaboradas de forma significativa pelos negros em diáspora. O autor comenta como “outros valores, práticas e costumes iam temperando essa mistura que, mais tarde, desembocou no rap” e foi justamente a reelaboração, acompanhada de uma reconfiguração de elementos e objetos culturais de diferentes contextos que concebeu uma das principais características do rap, chamada pelo autor de “plágio-recombinante”. A capacidade do hip-hop e, mais especificamente do rap, em absorver, transmitir e reelaborar práticas culturais é um aspecto que merece destaque no curso de seu desenvolvimento desde a década de 1970 até os dias atuais. Desde o subgênero chamado gangsta rap até outros mais dançantes, o rap se transformou em uma grande variedade de experiências musicais e se fez extremamente plural.⁴⁰

No Brasil dos anos 2000 já temos alguns exemplos dessas incorporações feitas pelo rap como o MC RAPadura que, ao adicionar em suas letras algumas tradições musicais nordestinas, fez cair por terra, mais uma vez, classificações pouco qualificadas de que o gênero seria simples cópia e reprodução de uma cultura estadunidense sem vínculo algum com o Brasil. Em suas letras vemos que “arrochar”, “oxente” aparecem, assim como o nome de suas letras “Norte Nordeste me veste”⁴¹ e “Maracatu de cá pra lá”⁴², com a intenção de pôr em evidência toda a força da tradição musical nordestina, vez ou outra descreditada ou despercebida pelos circuitos hegemônicos dos grandes centros. Para exemplificar essa característica reproduzimos aqui um trecho da obra de Nicolau Sevcenko para demonstrar como o hip-hop traz consigo a característica de ser um movimento que transforma elementos de diferentes contextos

³⁸ TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som*, op. cit., p. 15.

³⁹ Idem, p. 16

⁴⁰ CAMARGOS, Roberto. *Rap e política*, op. cit., p. 35.

⁴¹ RAPADURA. Norte Nordeste me veste. In: *Fita embolada do Engenho, vol 1: Na boca do povo*. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eDk2bnvwNyg> Acesso em: 22 jul. 2021.

⁴² RAPADURA. Maracatu de cá pra lá. In: *Fita embolada do Engenho, vol 1: Na boca do povo*. 2010. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QvC6lJn5jAg> Acesso em: 22 jul. 2021.

a transição da tecnologia de recursos analógicos para digitais, entre o fim dos anos 1970 e o início dos anos 1980, desencadeia uma substituição rápida e sistemática de toca-discos e Lps por leitores digitais de CDs. Dispondo dos novos equipamentos, as pessoas mais abastadas simplesmente punham nas ruas os aparelhos “sucateados” e seus discos “velhos”. Pois os jovens desempregados passaram a recolher essa “tralha” e a reconfigurar seu uso. De equipamentos destinados a reproduzir sons previamente gravados, eles os transformaram em instrumentos capazes de gerar sonoridades novas e originais.⁴³

Nicolau Sevcenko descreve o processo de ressignificação feito por parte dos jovens negros das periferias estadunidenses que consistia na produção de uma nova prática cultural. O rap nasceu com os DJs que animavam as festas públicas na cidade de Nova York junto aos toca-discos. Essas festas não eram festas específicas do hip-hop ou do rap, mas sim encontros com um público diverso, composto pelas camadas mais pobres nas periferias e também por outros grupos que começavam a se interessar por aquele tipo de som. Assim como várias outras formas de expressão próprias do ser humano, o rap não nasce em seu formato atual, mas se transforma no tempo, ganha outros subgêneros assim como assimila outros elementos culturais, musicais ou não. Segundo Camargos esse momento

eleito como aquele em que o *rap* aparece, é bastante nebuloso, porque, até então, limitava-se a uma prática confinada a seus locais e sujeitos de produção, o que dificulta a clara identificação de percursos e o trabalho de captar detalhes do caminho por ele trilhado. Foi na época em que se gravaram os primeiros raps, no fim da década de 1970 e nos anos 1980, que essa linguagem pôde circular de modo mais amplo em rádios e outras mídias. Alcançando várias partes do mundo em consequência dos suportes físicos (discos, fitas, imagens), o rap foi se tornando, aos poucos, mais inteligível como prática emergente e com dimensão social relativamente diferente da que havia assumido em momentos anteriores.⁴⁴

Nos anos 1980 o rap começa a se espalhar por todo o mundo, não de maneira inflexível, muito pelo contrário, de acordo com a influência cultural de cada lugar do globo, essa prática cultural tomaria variadas formas de expressão. Após a explosão do rap em videoclipes, discos e trilha sonora de filmes, essa nova poética influenciaria jovens por todo o globo, através da difusão do estilo musical por parte da indústria cultural.

Em meados da década de 1980 grupos de pessoas se identificavam com a letras de rap e se reconheciam ao terem contato com as canções, justamente devido à suas representações do cotidiano. Na busca por vestígios para uma questão histórica, analisar rap e o hip-hop de forma mais minuciosa fez com que os discursos políticos fossem evidenciados. Essa expressão cultural é atravessada também pela dimensão política da vida, dimensão essa que

⁴³ SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 116.

⁴⁴ CAMARGOS, Roberto. *Rap e política*, op. cit., p. 36.

permeia o cotidiano da periferia bem como da totalidade das ações humanas. Nas letras de rap, por exemplo, o discurso político se faz de forma diferenciada daquela em que os grupos de hip-hop ou rap se associam com as instituições do Estado burguês para realização de certos eventos como: comícios, batalhas de rima, saraus e outras atividades culturais em espaços abertos. A análise das letras e o contexto de produção delas é uma abordagem que pode mostrar onde cultura e política se entrelaçam e constroem junto a sociedade, ou ao menos parte dela, visões de mundo diversificadas.

É possível observar que o rap em seu aparecimento teve uma certa rejeição por parte de músicos e críticos que, em função de seu desconhecimento, negavam o status de música a esse novo gênero, devido à ausência de instrumentos musicais convencionais àquela época na produção de suas músicas. Uma posição de tipo reducionista e de natureza etnocêntrica que não considerava a expressão vocal dos rappers e a utilização das pick-ups e o *beatbox* como “instrumentos rítmicos”.⁴⁵ Fatos que não impediram o novo gênero que estava em ascensão de influenciar a produção artística musical de diversos artistas espalhados pelo globo. Um exemplo apresentado pelo historiador Roberto Camargos é a influência exercida sobre o rapper Mano Brown por parte do grupo estadunidense Public Enemy. Uma influência que era tanto no âmbito da estética, da postura, como o próprio Mano Brown revela em conversa com outros artistas, como também no âmbito musical, como demonstra a música *Rapaz Comum*⁴⁶, dos Racionais MC’s, cuja base é retirada de *Black steel in the hour of chãos*, do Public Enemy.⁴⁷

Cometemos um certo equívoco ao tratarmos de música, ou gêneros musicais, como categorias que são autônomas e sem relação, cheias de sentido por si só. Acreditamos que a canção deva ser relacionada aos diversos fatores que sobrepõem as produções humanas em determinada época histórica. Portanto, é algo que não se entende de forma isolada, mas sim na sua relação com outros fatores, musicais, econômicos ou culturais no geral. Em uma breve investigação histórica sobre outros gêneros musicais é possível identificarmos algumas manifestações que foram acusadas de não serem música. Nas palavras de Ricardo Teperman

A visão estereotipada do detrator das novas músicas é um “velhinho”, que dirá, nos anos 1960, “rock não é música”, e nos anos 1970, “punk não é

⁴⁵ Tanto as pick-ups como os toca discos são instrumentos rítmicos na medida em que são utilizados para produção de uma sonoridade específica a partir do movimento sincronizado de dois discos. O beatbox é a capacidade que a pessoa tem de produzir ou reproduzir sonoridades utilizando a boca e nariz, ou seja o próprio corpo.

⁴⁶ RACIONAIS MC’s. Rapaz comum. *Sobrevivendo no Inferno*. 1997. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KUIMTqMO3RU>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

⁴⁷ ENEMY, Public. Black steel in the hour of chaos. In: *Black stell in the hour of chaos*. 1988. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZM5_6js19eM>. Acesso em: 22 jul. 2021.

música”. Voltando para o início do século XX, o tal velhinho teria dito que a Sagração da primavera, de Igor Stravinsky, “não era música”. Em suma, as definições de música variam no tempo e, claro, também no espaço.⁴⁸

Devido ao movimento e a constante transformação da história conseguimos identificar também o movimento de transformação que a noção de música apresenta, o rap é um exemplo dessa transformação. Ou seja, as noções de música variam de acordo com cada contexto histórico específico em que o ser humano lhe dá sentido. Famoso na década de 1990, o compositor, maestro e escritor estadunidense Gunther Schuller ao visitar o Brasil em 1994, como uma das atrações do 25º Festival de Inverno de Campos do Jordão, afirmou o seguinte “Não acho que o rap seja música. É só um enorme fenômeno comercial, que pode transformar um bilionário como Quincy Jones em trilionário”⁴⁹. O cantor se refere justamente a uma junção entre jazz e rap, que acredita estar associada apenas ao dinheiro. Uma afirmação que apresentaria contradições caso o mesmo tivesse contato com o rap produzido nas periferias dos anos 1990, ao invés de observar apenas festivais de “música erudita”.

Nas considerações de Ricardo Teperman o problema se constitui como uma barreira para os pesquisadores, que supõe a existência de algo que chamamos de “música” que pode ser estudado em diferentes etnias ou sociedades, mesmo com certo reconhecimento de que todas as sociedades humanas possuíam algo que pôde ser chamado de música mesmo que, em várias delas não exista uma palavra para designar a música, concluindo que o sentido de música, ou seja, o significado “é construído socialmente e não tem validade universal”⁵⁰. Se desloca no tempo e no espaço, tomando diversas formas.

1.4 Os bailes black como espaço de cultura negra

É como um caldeirão cultural que o rap chega as cidades brasileiras, não somente na região sudeste, mas aparecendo, no decorrer dos anos, em várias regiões do país. O início da prática do rap e a exibição de alguns de seus princípios foi documentada e trabalhada por um número relativamente alto de artistas. Alguns desses momentos são lembrados nas letras de um dos pioneiros do rap no Brasil, o cantor e compositor Thaíde

⁴⁸ TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som*, op. cit., p. 45.

⁴⁹ CALADO, Carlos. Gunther Schuller critica modismos musicais. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 9 jun. 1994. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/6/09/ilustrada/16.html>>. Acesso em 19 de set. 2021.

⁵⁰ TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som*, op. cit., p. 45.

Um começo inesperável
 Batendo em latas de lixo
 E hoje estamos aqui
 (nos orgulhamos disso)
 A responsabilidade é nossa
 E a alegria é sua
 DJs, MCs e dançarinos de rua
 A cada dia que passa
 Aumenta nossa família
 Nos transmitindo assim
 Novas energias⁵¹

Nessa canção “Verdadeira história”, o rapper Thaíde ao dizer: “A cada dia que passa/ Aumenta nossa família”, refere-se à família do hip-hop. Sem dúvidas aumentaram o número de praticantes do movimento hip-hop depois que este passou a circular com frequência em alguns dos principais meios de comunicação e informação dos anos 1980. Através de músicas de rap, videoclipes, filmes⁵² e até discos conquistados com certa dificuldade, o cotidiano do movimento hip-hop ganhava os olhares atentos da juventude brasileira das grandes cidades. Em São Paulo, a ditadura civil-empresarial-militar ainda demonstrava de variadas formas a sua política violenta e de ódio a determinados grupos políticos e sociais, os atos de violência policial eram corriqueiros. Na década seguinte continuaram os atos de violência, as chacinas eram frequentes como a do antigo presídio Carandiru, a da favela Vigário Geral ou igreja da Candelária.

Nos anos iniciais da década de 1990, os já existentes bailes black, eram tomados como uma opção de entretenimento e de resistência de um segmento específico da população brasileira, a população negra. Os bailes black, cujo nome sugere algo sobre o conteúdo de seus eventos, eram festas realizadas por equipes de produção de eventos. Segundo João Batista de Jesus Felix,⁵³ os negros viam como uma alternativa ao cotidiano de racismo e opressão aos quais eram submetidos nos anos de chumbo. Para o autor, os bailes era um espaço para ser celebrado junto à comunidade negra, entre semelhantes de pele, roupa, costumes e gostos musicais: soul e funk. Os frequentadores se sentiam entre iguais e não eram discriminados. Era um espaço que, de acordo com Felix, forjava uma identidade entre aqueles frequentadores fazendo com que os bailes não se esgotassem em uma espécie entretenimento integracionista ou conformista, mas criava seu sentido político singular a partir das práticas

⁵¹ THAÍDE E DJ HUM. Verdadeira história. In: *Brava gente*. 1994. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3PWb7kR27hs>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

⁵² Os filmes *Flashdance* de Adrian Lyne em 1983 e *Beat Street* em 1984 foram alguns dos filmes a apresentar os passos do breakdance que eram feitos sobre o breakbeat.

⁵³ FELIX, João Batista de Jesus. *Hip Hop*, op. cit., p. 18.

culturais da comunidade negra. Mesmo tendo aparecido aos fins da década de 1960, junto aos grandes aparelhos de som que também marcaram época, os bailes black são originários de “festas de aniversários, de casamentos, de batizados em residências, que eram animados por Disk Jockeys (DJs)”.⁵⁴ Com a aquisição de grandes aparelhos de som, caiu muito o custo da organização desses bailes, na época, acontecendo com uma certa frequência aos fins de semana sem a presença de bandas ou grupos musicais, apenas com discos.

Mas demorou um certo tempo até que os bailes tomassem a forma que tomou nos anos 1970 e 80, com suas equipes formadas, os DJs já viviam de suas atividades nos toca-discos, com funções específicas. Anteriormente os bailes eram uma simples extensão das atividades do movimento negro em seus momentos de lazer e descontração. Porém, com o desemprego e falta de oportunidades sujeitos começaram a tomar a organização de bailes de forma profissional, criando inúmeras equipes que se transformaram em empresas posteriormente, como as já citadas Chic Show e Zimbabwe, além de outras localizadas em São Paulo. E mesmo com a transformação dos bailes em mercadoria, com seus organizadores se tornando equipes empresariais, os que frequentavam os bailes continuaram tomando estes como uma atividade de lazer e como uma espécie de centro cultural negro.

A tese de Felix nos dá um panorama de como o movimento negro e o hip-hop se confundiam, ou melhor se fundiam em um só, na visão de alguns dos frequentadores dos bailes da Chic Show e Zimbabwe. Em um contexto no qual a cidade de São Paulo já contava com a atuação do Movimento Negro Unificado (MNU), que havia sido criado em 1978,⁵⁵ segundo o autor, a maioria dos frequentadores entrevistados de sua pesquisa conheciam o Movimento Negro e, quando perguntados sobre entidades negras do movimento, a maioria citada foram entidades e grupos ligados ao hip-hop, algumas delas sendo Fação Central, Racionais MCs, Jabaquara Breakers, Sampa Crew e Câmbio Negro⁵⁶. Essa afinidade dos frequentadores dos bailes com os grupos de hip-hop era resultado de sua prática política militante entorno das questões relacionadas ao negro. Os donos das produtoras citadas, Chic Show e Zimbabwe, não tinham a mesma visão dos frequentadores dos bailes, pois os primeiros não desejavam que os bailes se tornassem uma espécie reunião negra, ou seja, algo voltado apenas para os negros. Os empresários queriam também as pessoas brancas nos bailes visando o aumento do número de pagantes em suas casas de festa.

⁵⁴ FELIX, João Batista de Jesus. *Hip Hop*, op. cit., p. 50.

⁵⁵ Sobre a criação do Movimento Negro Unificado, ver: CAETANO, Bruna. Uma história oral do Movimento Negro Unificado por três de seus militantes escrita por Bruna Caetano. *Brasil de Fato*, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2019/04/05/uma-historia-oral-do-movimento-negro-unificado-por-tres-de-seus-fundadores>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

⁵⁶ FELIX, João Batista de Jesus. *Hip Hop*, op. cit., p. 21.

Uma vez que os bailes se tornaram mercadoria, também passaram a ser frequentados e executados por outros grupos sociais. Em meados da década de 1990 o rap também chegou as classes médias e alta, fazendo com que pessoas de outras classes sociais passassem a adotar o estilo dos rappers, suas vestimentas, gírias e músicas. Desta forma as classes mais abastadas podiam já consumir a música negra que circulava nos bailes black, mas sem ter contato com os negros, uma vez que esse segmento predominantemente branco passou a realizar bailes com músicas e até artistas negros.

Os bailes black adquiriram parte de seu público sabendo administrar a relação com as rádios comunitárias da época. Era nas rádios que o público dos bailes ficava sabendo onde seria o baile organizado pelo grupo que lhe era afeito. As produtoras como a Chic Show e Zimbabwe eram “fechadas” no que diz respeito a origem de suas músicas que eram tocadas nos bailes. Segundo João Batista de Jesus Felix, os DJs e produtores dos bailes escondiam os discos e até retiravam o selo para não revelar a origem de suas músicas, pois era esse mistério que instigava interesse no público dos bailes e, portanto, essas músicas não tocavam nas rádios comunitárias. O preciosismo de certas produtoras também era devido à dificuldade de entrada de certos produtos importados durante o período militar, após os anos 1970 até finais dos anos 1980. Posteriormente, com a fácil circulação e entrada desses discos no país, as equipes produtoras de baile tiveram uma forte queda em suas bilheterias, pois as músicas passaram a circular nas rádios mais facilmente e já não se tinha aquela ansiedade por parte do público para ter contato com os lançamentos. Mas esses lançamentos demoraram certo tempo até tocar nas rádios devido a resistência dos radialistas em tocar músicas de longa duração, uma característica das primeiras composições de rap que chegaram por aqui com duração em média de dez minutos. O público dos bailes conhecia bem o gênero e era acostumado com a longa duração das músicas, fazendo com que os grupos brasileiros também adotassem a maneira de compor as letras de seus raps.⁵⁷

Havia uma certa diferença entre as músicas tocadas nos bailes black e as músicas veiculadas nas rádios nos anos 1980. Nas ruas, um certo jeito de se portar e de misturar crítica social e racial ao “canto falado”, além de narrar as rixas entre gangues rivais ou contra a polícia, ficou conhecido como gangsta rap. Nos bailes, grande parte das músicas eram de ritmo um tanto dançante, no qual o DJ exibia scrachs e mixagens, com músicas quase sem letras ou sem nenhuma. Diferente dos sons tocados nas festas de hip-hop a céu aberto, seriam rádios e videoclips que influenciaria grande parte da produção brasileira desse segmento do

⁵⁷Como exemplo, ver a música *Diário de um detendo*, dos Racionais MC's. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pK1viMNdYp0>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

rap. O emprego do termo para o subgênero já se encontra em certas produções acadêmicas, como a tese de doutorado de José Carlos Gomes da Silva⁵⁸ que enquadra e institui um novo olhar no gênero do rap, chamando de gangsta rap as letras que são mais pesadas, críticas com relação ao Estado, a desigualdade social, o racismo e a violência urbana.

Parte considerável da produção do segmento que ficou conhecido como MPB e dos Tropicalistas não tinham como protagonistas os artistas negros do mesmo período. Não tinham a periferia como temática central de suas obras mesmo estes possuindo lugares de destaque na cena musical dos anos 1960 e 1970. Muitos artistas que, durante a ditadura civil-militar, tiveram sua produção marcada pelo contexto de repressão do regime seriam influências importantes para os jovens do hip-hop que cresceram ao som de suas canções nos bailes black.

Entre esses artistas temos Wilson Simonal que foi um exemplo de grande visibilidade e “ascensão social” entre os meios de comunicação tendo chegado a assinar o que ficou conhecido, na época, como o maior contrato de um artista que foi com a multinacional Shell. Simonal também apresentava um programa na TV Tupi chamado Spotlight de estilo musical mais aproximado do Jazz estadunidense e, no seu auge, chegou a lotar o estádio do Maracanãzinho em uma apresentação que marcaria sua carreira. Mesmo tendo se envolvido em polêmica que o colocava como um delator para a os agentes do Estado que trabalhavam para o DOPS, Simonal foi figura de grande destaque daqueles tempos.⁵⁹

O cantor e ator Antônio Viana Gomes, mais conhecido como Tony Tornado, também foi figura de destaque na cena cultural do país e chegou a ganhar o quinto Festival Internacional da Canção em 1970 com a música intitulada BR-3 e era frequentemente tocado nos bailes black. Tony iniciou sua carreira como ator na novela Jerônimo, da TV Tupi. A partir daí participou de diversas obras fílmicas e teria uma carreira nacionalmente conhecida tornando-se um dos cantores principais a começar a produção de gêneros musicais como o funk e soul music em território nacional. Recentemente, em 2016, Tony Tornado participou de um videoclipe da música “Mandamentos Black” de Gerson King Combo produzido para divulgar a série “The Get Down” da plataforma de streaming Netflix que trata do surgimento do hip-hop.

⁵⁸ SILVA, José Carlos Gomes. *Rap na cidade de São Paulo*, op. cit. p. 37.

⁵⁹ Sobre a trajetória de Wilson Simonal, passando pelos momentos marcantes de sua vida entre as décadas de 1960 e 1970, ver o documentário: SIMONAL: Ninguém sabe o duro que eu dei. Direção: Cláudio Manoel, Micael Langer, Calvito Leal. Brasil, Globo Filmes, Zohar Cinema. 2009, 98 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ItVY5xs3_VM>. Acesso em: 22 jul. 2021.

Outro artista de dimensão nacional e importante para as primeiras gerações do rap foi Sebastião Rodrigues Maia, mais conhecido como Tim Maia. Sendo um dos principais músicos a iniciar a produção de gêneros do funk e soul music no Brasil, Tim Maia iniciou na música com o grupo The Sputniks e em poucos anos iria para os Estados Unidos, quando teve contato com o soul music. Em 1968, Tim Maia lançou o disco *A onda é o boogaloo* marcado pela influência do soul em suas canções. A partir dos anos 1970 ganhou grande notoriedade com músicas como “Azul da cor do mar”, “Primavera”, “Não quero dinheiro”, “Gostava tanto de você” e tantas outras.

Esses artistas e suas produções musicais tiveram de dividir os espaços com o início das músicas rap e do hip-hop e com o protagonismo negro no âmbito da música e outras artes. Suas canções eram tocadas nos bailes black junto aos primeiros raps, tanto brasileiro como estadunidense, e iria compor a bagagem cultural de sujeitos importantes na disseminação do movimento hip-hop como Nelson Triunfo. O sujeito periférico e a periferia como temas para as canções, peças e pinturas entraram em cena, e o “canto falado” do rap possuindo uma nova forma de apresentar a realidade, considerada várias vezes como pesada, também traria uma nova base sonora produzida através de aparelhos eletrônicos como por exemplo o sampler. Para Ricardo Teperman seria no momento de enfraquecimento da MPB que surgiria o rap e, o grupo Racionais MCs seria o principal expoente desse momento,⁶⁰ com uma forma particular de cantar a realidade e o cotidiano, assim como o Facção Central, cantando alguns dos graves problemas do Brasil que assolam as periferias: a desigualdade social, o racismo, a violência policial, o encarceramento.

Ao observarmos as transformações do rap no seu desenvolvimento, no passar dos anos desde que chegou em terras brasileiras, observamos alguns momentos em que a cultura se entrelaça ao discurso político, dando voz e visibilidade a sujeitos e reivindicações que não eram observadas ou atendidas pelas instâncias representativas do Estado. Os rappers passaram a desenvolver uma maneira peculiar de apresentar essas reivindicações e percepções sobre a realidade, uma forma de construir suas canções visando dar sentido de protesto e denúncia.

Ao apresentar o capítulo chamado “A construção do sujeito engajado”, o historiador Roberto Camargos,⁶¹ a partir do conjunto de fontes analisadas, observou que os rappers constroem uma postura crítica e engajada a partir de seus comportamentos, canções e ações coletivas. Essa postura engajada e crítica se tornaria predominante em alguns momentos entre os rappers ao ponto de gerar certos atritos entre os próprios artistas do gênero, onde uns

⁶⁰ TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som*, op. cit., p. 67.

⁶¹ CAMARGOS, Roberto. *Rap e política*, op. cit., p.77.

buscavam deslegitimar ou negar a “autenticidade” de outros, caso não concordassem em aderir a esta postura.

A seguir, apresentamos nossa análise de algumas letras das canções criadas pelos rappers do grupo Facção Central procurando articular o tripé autor, obra e contexto, mesmo não sendo possível esgotar todas essas três dimensões do grupo que escolhemos para analisar.

CAPÍTULO 2

Canções e narrativas audiovisuais em Versos Sangrentos (1999), do grupo de rap Facção Central

*Se Marx fosse do Brasil, escrevia no livro
Revolução é com Sig Sauer, fogo seletivo*

Fundado no fim da década de 1990, na cidade de São Paulo, bem na Praça da Aclimação, o grupo de rap Facção Central logo estaria entre os principais do gênero, com letras contundentes e realistas sobre o cotidiano das periferias de São Paulo e do Brasil.⁶² O grupo foi fundado por Mag, Wilsinho, Zoio, Cesinha e Serginho. Em 1994, o rapper Mag foi substituído por Carlos Eduardo Taddeo. Entre os anos de 1997 e 1998 o DJ Garga, o principal DJ do grupo, foi substituído pelo DJ Erick 12. Ao lado de Washington Roberto Santana (Dum-Dum) e Carlos Eduardo Taddeo (Eduardo), DJ Erick 12 fez parte de uma fase produtiva do Facção Central, gravando parte considerável de suas letras. Esse núcleo se manteve até o ano de 2013, quando Eduardo deixou o grupo.

O grupo lançou o seu primeiro álbum no ano de 1995, chamado *Juventude de Atitude*, contendo faixas com duração média das músicas entre cinco e seis minutos. Essa era uma característica comum de um certo segmento do rap entre os anos 1990 e 2000, faixas com longa duração. A capa do disco é a imagem dos três integrantes do grupo em frente a uma fogueira com um semblante sério, sem sorriso.

O segundo álbum do grupo foi lançado em 1998, com o título *Estamos de luto*. Nessa época estavam no grupo Dum-Dum, Eduardo, DJ Binho e Moysés. O álbum tinha um total de nove faixas, sendo que somente a intro possuía dois minutos de duração, as outras músicas tinham de seis a onze minutos de duração. Assim como no seu primeiro álbum, os integrantes do grupo mantiveram a característica comum do gangsta rap de produzir canções de longa duração. A capa desse segundo álbum chamava a atenção, pela composição do cenário: um cemitério com cruzes enfileiradas e a imagem dos integrantes do grupo ao fundo. Na articulação da imagem da capa com o título do álbum, podemos imaginar as intenções dos

⁶² SOLEDADE. Alisson Cruz. “*Não deram faculdade pra eu me formar doutor então a rua me transformou no demônio rimador*”: A atuação intelectual dos rappers do Facção Central entre o discurso pedagógico e a apologia ao crime (1995 – 2001). Dissertação (Mestrado em História e Culturas). Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará. 2017, p. 26.

artistas: falar do genocídio da população negra e periférica do país, sobretudo da região de São Paulo.

Em 1999, o grupo lançou o disco chamado *Versos sangrentos* com um total de quinze faixas. A duração das canções variou entre quatro e seis minutos, exceto a intro e a última música.⁶³ A capa do disco traz uma vela acesa em um ambiente escuro com o nome do disco embaixo. O conteúdo das letras versa sobre o cotidiano da periferia paulista e brasileira. A desigualdade social que coloca nos periféricos os piores índices sociais é narrada em faixas como “Isso aqui é uma guerra” e “Não quero ser o próximo defunto”, em que histórias de conhecidos próximos são narradas com a clara intenção de pôr em evidência o dia a dia das favelas e comunidades pobres.

Para compreender como o grupo de rap Facção Central, em fins da década de 1990, representou em “poesia cantada”, em *Versos sangrentos*, a periferia e seus dilemas, e os anseios e as dificuldades enfrentadas pelos seus moradores, apresentamos a seguir algumas reflexões a respeito desse espaço urbano.

2.1 O cotidiano na periferia paulista

A noção de periferia que no seu sentido mais comum, sobretudo geográfico, designa as regiões que se encontram ao redor das áreas centrais de uma cidade ou distrito, possui outros significados implicados que podem passar despercebidos a um olhar menos atento para essas localidades.

Os moradores de periferia desenvolveram, historicamente, um sentimento de pertencimento em comum. Em nosso entendimento, mesmo sabendo que os bairros periféricos possuem distinções entre si a depender da região/localização geográfica no país ou estado em que estão inseridos, cada periferia possui suas características peculiares e próprias da sua formação. Mas se tratando dos aspectos em comum, as periferias possuem uma diversidade de valores, experiências, atrelada a certas condições econômicas que ajudam a

⁶³ O álbum *Versos sangrentos* é composto pelas seguintes canções: Proteção, 1:00; A minha voz está no ar, 4:56; 12 de outubro, 5:20; Isso aqui é uma guerra, 4:26; Vidas em branco, 5:08; Dia dos Finados, 6:31; Quando é que vão olhar pro inferno, 4:25; Enterro de um santo, 6:32; Pavilhão dos esquecidos, 5:08; A cidade é nossa, 5:31; Não quero ser o próximo defunto, 4:44; Anjo da guarda x Lúcifer, 6:01; Assalto a banco, 6:08; Prisioneiro do passado, 4:58; Mensagem ao céu, 1:53. FACÇÃO Central. *Versos Sangrentos*. 1999. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLLEVsODRAHwhP2YVnYiKU-iI-vWtiTa-M>>. Acesso em: 12 set. 2022.

criar nas pessoas residentes desses bairros uma subjetividade periférica, um sentir-se favelado. Podemos observar e ter uma breve dimensão desse aspecto na canção “Sei que os porcos querem meu caixão” que apresenta esse sentimento de pertencimento. A canção exibe o seguinte trecho

o Brasil não aceita pobre revolucionário, o marginalizado defensor do favelado, fugi do controle, quebrei a algema [...]sou periferia em cada célula do corpo por isso uma pá de porco tá me querendo morto.⁶⁴

As periferias se formaram no decorrer da história, a partir da abolição da escravidão ainda no século XIX, quando negros livres e pessoas pobres passaram a ocupar regiões afastadas dos centros por não possuírem condições de alugar ou comprar casas regularizadas no mercado, as chamadas vilas operárias e os cortiços.⁶⁵ Um processo que se desenvolveria durante o século XX, mas que desde o início fez com que as moradias fossem construídas em locais de risco, como por exemplo próximo de morros e córregos. O fenômeno que ficou conhecido como favelização cresceu sobretudo a partir dos anos 1960, quando o êxodo rural em direção as cidades fizeram com que inúmeras pessoas fossem morar nas regiões mais afastadas do centro por falta de condições: qualificação para trabalho, dinheiro suficiente para comprar ou alugar uma casa nas regiões próximas ao centro. Como exceção a esse movimento, alguns foram residir em cortiços na região central da cidade de São Paulo como conta Eduardo sobre o perfil das pessoas que moravam na Sinimbu, local onde passou parte de sua vida,⁶⁶ mas, posteriormente, foram “empurradas” para as periferias. Ao fim da década de 1970, Abdias do Nascimento,⁶⁷ um dos maiores artistas do país e militante antirracista, comentou que os moradores de periferia daquela época, sobretudo os negros

vivem em favelas porque não possuem meios para alugar ou comprar residência nas áreas habitáveis, por sua vez a falta de dinheiro resulta da discriminação no emprego. Se a falta de emprego é por causa de carência de preparo técnico e de instrução adequada, a falta desta aptidão se deve à

⁶⁴ FACÇÃO Central. Sei que os porcos querem meu caixão. In: *A marcha fúnebre prossegue*. 2001. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7EHMD4MOyP8>>. Acesso em: 20 set. 2021.

⁶⁵ Cf. LARA, Fernão Lopes Ginez. *Modernização e desenvolvimentismo: formação das primeiras favelas de São Paulo e a favela do Vergueiro*. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 126.

⁶⁶ TADDEO, Carlos Eduardo. Entrevista. *Eduardo (Parte A) - Infância no Glicério*. 2016. Realização: 1Dasul. Produção: Galocha. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ah0GfChcULU>>. Acesso em 22 de jul. 2021.

⁶⁷ Abdias do Nascimento foi um ator, diretor e dramaturgo. Era militante da luta antirracista desde os anos 1930 e teve uma breve passagem pela Frente Negra Brasileira (FNB), tendo saído após perceber as influências fascistas da organização. Na penitenciária do Carandiru, fundou o Teatro do Sentenciado e fez parte de um grupo de estudos com comunistas. Foi responsável pela criação do Teatro Experimental do Negro (TEN) que visava promover a inclusão do artista afrodescendente no panorama teatral brasileiro. Abdias do Nascimento foi um entusiasta da Revolução Cubana e ajudou a fundar partidos de centro-esquerda no Brasil como PTB e depois o PDT.

ausência de recurso financeiro. Nesta teia, o afro-brasileiro se vê tolhido de todos os lados, prisioneiro de um círculo vicioso de discriminação – no emprego, na escola – e trancadas as oportunidades que lhe permitiriam melhorar suas condições de vida, sua moradia, inclusive.⁶⁸

A partir das observações de Abdias do Nascimento sobre as condições dos negros na segunda metade do século XX, poderíamos ainda problematizar a observação do artista: mesmo que sem condições para habitações em certas regiões, os negros não conseguiam emprego por falta de qualificação ou devido ao racismo que selecionava apenas pessoas brancas para determinados postos de trabalhos e seguiam reproduzindo o mito racista de que pessoas negras são menos inteligentes e inaptas para determinadas funções? Segundo Joel Rufino dos Santos os negros não conseguiam ser admitidos em certos postos de trabalho devido ao racismo dos capitalistas, fazendo com que o “exército de reserva” fosse composto em sua maioria por pessoas negras.⁶⁹

Nas periferias, uma grande parcela dos moradores ocupa postos de trabalho cuja remuneração gira em torno de um salário-mínimo ou menos. São trabalhadores autônomos, prestadores de serviços domésticos, auxiliares de limpeza e serviços gerais, auxiliar de construção civil e entre outros. As péssimas condições de trabalho e os baixos salários força essa parcela da população trabalhadora a se submeter a extensas jornadas de trabalho, cumprindo a chamada “hora extra”, ou buscando outras formas de complementar a renda através dos chamados “bicos”. Um outro aspecto em comum dos trabalhadores da periferia é o fato de começarem no mundo do trabalho ainda na adolescência para ajudar a complementar a renda familiar e, muitos jovens, acabam por ter que optar pelo trabalho ao invés do estudo quando não conseguem conciliar as duas coisas, uma determinação da realidade que interfere de forma direta na qualificação da força de trabalho que se encontra nas periferias. Para além dessa dificuldade ainda há o alto índice de desemprego que empurra uma grande parte da população trabalhadora para a fome e a miséria.

A desigualdade social que permeia as periferias perpassa por toda a história desde a formação destas regiões e, até os dias atuais, a realidade dessas localidades é muito precária. Com o início da pandemia de covid-19 no ano de 2020, várias famílias se viram diante da incerteza, pois, devido ao desemprego e os baixos salários junto a necessidade de medidas para impedir a circulação do vírus, as condições nessas regiões pioraram e muito. Segundo o portal abet-trabalho “as desigualdades brutais que sempre marcaram a sociedade brasileira se

⁶⁸ NASCIMENTO, Abdias. *O Genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978, p. 101.

⁶⁹ SANTOS, Joel Rufino dos. *O que é Racismo?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 33.

“tornaram ainda mais evidentes” e alertam como a presença do Estado nessas áreas se faz crucial e poderia evitar vários desses problemas. A fala de uma jovem, Camila, evidencia as dificuldades enfrentadas pela periferia

No início da pandemia, aqui foi tudo meio incerto, porque em casa só eu estou trabalhando, em um estágio que paga muito pouco, mãe, padrasto e irmão desempregados, mesmo antes da pandemia. Assim que saiu a notícia de corte nos contratos, entrei em desespero porque até então era a única renda, anunciaram os auxílios e ainda assim foi a saga pra que minha mãe e padrasto conseguissem a liberação, meu padrasto conseguiu na semana passada inclusive. [...] Minha avó está com muito medo de morrer sozinha, liga toda madrugada e chora.⁷⁰

O relato da moradora também ecoa nos dados que resultam de pesquisas feitas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, que traz resultados alarmantes sobre a realidade dos mais pobres. De acordo com a Pesquisa Nacional por Amostra de domicílios - PNAD Covid19, 19 milhões de pessoas estavam afastadas do trabalho em maio de 2020, outras 9,7 milhões estavam sem remuneração alguma, além do rendimento médio dos trabalhadores cair em mais de 18%.

Para além das dificuldades enfrentadas no âmbito do trabalho e economia, os moradores das periferias, em grande parte, enfrentam os problemas estruturais presentes no espaço territorial da periferia por falta de investimento do poder público, enquanto o único serviço do Estado que chega com certa frequência nessas regiões é o serviço de segurança. Um tipo de serviço do Estado que, para muitos moradores, é apenas repressão e violência em um cenário que, em inúmeras situações cotidianas, já é conturbado.

É comum a falta de saneamento básico nas regiões periféricas e comunidades pobres como segue apontando os dados apresentados pelo Instituto Trata Brasil em matéria para o portal de notícias da Globo G1.⁷¹ Segundo o gráfico atualizado em 2020 apenas 53,2% da população brasileira possui coleta de esgoto e a situação fica mais complicada quando se trata de “esgoto tratado” sendo apenas 46,3% das pessoas que possuem esse tipo de serviço. Os índices publicados pelo Instituto Trata Brasil junto a Fundação Getúlio Vargas (FGV) mostram que o número de pessoas com acesso a saneamento no Brasil naqueles anos em que o Facção Central produziu suas canções eram precárias. No estudo *Trata Brasil: a falta que o*

⁷⁰ FONTES, Leonardo. Uma sobreposição de crises: pandemia, desigualdades e periferia. *Le Monde Diplomatique Brasil*. 28 jul. 2020. Disponível em: <<https://diplomatie.org.br/pandemia-crise-e-periferias/>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

⁷¹ VELASCO, Clara. Raio X do Brasil: 16% não têm água tratada e 47% não têm acesso a rede de esgoto. *G1*. 24 jun. 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/economia/noticia/2020/06/24/raio-x-do-saneamento-no-brasil-16percent-nao-tem-agua-tratada-e-47percent-nao-tem-acesso-a-rede-de-esgoto.ghtml>>. Acesso em: 22 de jul. 2021.

saneamento faz, em 2008 apenas metade dos domicílios tinham rede de esgoto e o país ainda era um dos piores da América Latina nesse indicativo.⁷² Na música “A guerra não vai acabar” o Falcão Central canta:

A criança vira um monstro com 13 no pente[...] quando vê que pra ele é só pipa, água de esgoto” e seguem “não é desculpa pra revolta por que não é seu filho, o seu tá de Audi, alimentado e bem-vestido.”⁷³

Os dados relativos ao saneamento básico são piores na periferia e nos bairros pobres, tendo seus moradores de conviver ainda com a falta de cultura e lazer, ruas e avenidas sem pavimentação de asfalto, péssimas condições de iluminação, terrenos baldios com acúmulos de lixo e pouco ou nenhum acesso para pessoas com deficiência.

As dificuldades enfrentadas pelas periferias são inúmeras frente a outros bairros abastados e por isso temos a necessidade de falar sobre algumas delas neste trabalho para entendermos o sentimento de inconformismo, revolta e vontade de transformação que é representado com frequência nas canções do Falcão Central. Observando algumas pesquisas sobre a cidade de São Paulo, local de fundação do grupo, temos índices alarmantes sobre as condições da periferia, os direitos que, em tese, teriam de ser para todos não chegam nessas regiões. Segundo o jornal Brasil de Fato que apresenta dados do Mapa da Desigualdade 2019, “há uma diferença abismal na qualidade de vida e na garantia de direitos dos habitantes de São Paulo”.⁷⁴ De acordo com a pesquisa do Mapa da Desigualdade que foi realizado pela Rede Nossa São Paulo, moradores de uma mesma cidade vivem realidades muito diferentes. Na Cidade Tiradentes que fica no extremo leste de São Paulo, observou-se que as pessoas morriam com a idade média de 57 anos enquanto, em Moema, bairro nobre da zona sul, os moradores morriam com a média de 80 anos, apresentando uma diferença de 23 anos de vida de uma região para outra dentro da mesma cidade.

A desigualdade existente entre os bairros ricos e de classe média com relação aos bairros pobres é atravessada pelo racismo estrutural, que constitui as relações sociais na sociedade no seu padrão de normalidade, que faz com que a maioria dos moradores de periferia sejam de pessoas negras enquanto em bairros ricos a maioria absoluta são de pessoas brancas. Ainda de acordo com os dados do Mapa da Desigualdade sobre a cidade de São Paulo, negros e pardos são cerca de 60% da população moradora do bairro Jardim Ângela e

⁷² TRATA Brasil: a falta que o saneamento faz. Rio de Janeiro: FGV/CPS. 2009, p. 46.

⁷³ FACÇÃO Central. A guerra não vai acabar. In: *A marcha fúnebre prossegue*. 2001. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7jLPo0ASNGw>>. Acesso em: 20 set. 2021.

⁷⁴ SUDRÉ, Lu. Moradores da periferia de São Paulo vivem 23 anos a menos que os de áreas nobres. *Brasil de Fato*, São Paulo, 5 nov. 2019. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2019/11/05/moradores-da-periferia-de-sp-vivem-23-anos-a-menos-do-que-os-de-areas-nobres>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

no Moema, na zona sul, os negros são apenas 5,8% dos moradores. Portanto, quando falamos dos problemas que afetam os moradores da cidade, os problemas estruturais da periferia afetam mais a maioria negra que compõe esses bairros do que os brancos, mantendo os primeiros em piores condições de vida do que os últimos.

Apesar de todas as dificuldades encontradas na periferia, ela se constrói cotidianamente de forma multifacetada e plural, no âmbito econômico, social e até cultural. São inúmeras as manifestações artísticas da periferia, cujo conteúdo hoje possui certa visibilidade, algumas delas se destacam no âmbito do hip-hop. São vários grafiteiros e grafiteiras, dentro da produção de artes plásticas; há os DJ's e MC's que estão presentes não somente na cultura hip-hop, mas também no funk, no âmbito da arte musical; e os b-boys e b-girls da dança.

Nesse sentido, partimos das seguintes questões para a análise de algumas canções do Facção Central: como os conflitos existentes na sociedade são apresentados nas canções e posturas do grupo? Levando em consideração que os próprios membros do grupo eram moradores de bairros pobres ou periféricos, suas produções dialogam com dilemas e anseios das pessoas dessas regiões? Para buscar essas respostas por meio da pesquisa e da observação das fontes selecionadas utilizaremos algumas considerações de pesquisadores que trataram de objetos que outrora ficaram a margem da historiografia. Pretende-se apresentar a história do grupo e de suas produções artísticas como sendo uma história vista de baixo⁷⁵, o ponto de vista oposto daquele apresentado pelas narrativas da história oficial. Nas palavras de Jim Sharpe sobre os historiadores de algumas décadas passadas que resolveram explorar novas perspectivas do passado, “explorar a história, do ponto de vista do soldado raso, não do grande comandante”.⁷⁶

A história vista de baixo consagrada por E.P. Thompson ainda nos fins dos anos 1960 esboçou uma preocupação com a história das pessoas comuns, seus modos de vida, costumes, anseios e tradições. De acordo com Jim Sharpe, a chamada história vista de baixo cumpre duas funções cruciais na historiografia. A primeira seria se apresentar como uma correção a história oficial ou das elites e a segunda seria “a possibilidade de uma síntese mais rica da compreensão histórica”.⁷⁷ Seria uma forma de complementar e preencher lacunas existentes na história legada das narrativas oficiais.

⁷⁵ THOMPSON, Edward Palmer. A história vista de baixo. In: *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 185-201.

⁷⁶ SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 40.

⁷⁷ SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História*, op. cit., p. 54.

É a partir dessa perspectiva que visamos trabalhar com o Facção Central, grupo de rap participante de um movimento artístico-cultural complexo, que se desenvolve em grande parte nas periferias das cidades brasileiras narrando e representando toda dinâmica dos bairros pobres, das pessoas comuns, daqueles que sistematicamente são excluídos da história oficial, legitimadora da dominação dos ricos sobre os pobres.

2.2 Canção e experiência na visão dos rappers Eduardo, Dum-Dum e Mag

O rapper Eduardo concedeu uma entrevista ao escritor Ferréz, no Glicério, na rua Sinimbu, local onde cresceu e viveu boa parte da adolescência. Essa conversa foi ao ar no dia 17 de agosto de 2016. Ao responder ao entrevistador sobre qual o papel daquele bairro em sua vida, Eduardo afirmou que o local ocupava uma posição importante na sua formação pessoal: “o alicerce da minha ideologia, o alicerce do meu rap, vem dessas ruas daqui”.⁷⁸ Contou sobre a vida “nômade” que levava nos cortiços do bairro, que chamou de “favela vertical”.

Questionado sobre as atuais condições e moradores do bairro onde crescera, Eduardo compara a situação atual do bairro com os anos do regime militar. As pessoas que habitavam o Glicério durante sua infância e parte da adolescência, em suas palavras, “eram várias famílias oriundas do Nordeste, Minas Gerais” em busca de melhores condições de vida que não tinham em seus locais de nascimento. Em 2016, está muito diferente, diz Eduardo, os cortiços da região são habitados por imigrantes de “países africanos pobres que, pelo capitalismo, são expulsas de lá” e, em alguns casos, acabam encontrando no Brasil melhores condições de vida, mesmo tendo que enfrentar “o preconceito, a xenofobia e o racismo”.⁷⁹

Ao ser questionado sobre a relação com a família durante o tempo em que morou no Glicério, Eduardo diz que se lembra de um período de dificuldades vividas entre a criminalidade e as drogas. As gírias que mais tarde seriam empregadas nas letras do Facção Central logo iam fazendo parte do jovem morador dos cortiços. Eduardo conta que foi influenciado por outros rappers e como o rap, ou a “escola do rap” como chamou, pode ser um mecanismo de protesto e luta a partir das “várias experiências do cotidiano”. Nesse

⁷⁸ TADDEO, Carlos Eduardo. Entrevista. *Eduardo (Parte A) - Infância no Glicério*. 2016. Realização: 1Dasul. Produção: Galocha. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ah0GfChcULU>>. Acesso em 22 de jul. 2021.

⁷⁹ TADDEO, Carlos Eduardo. Entrevista. *Eduardo (Parte A) - Infância no Glicério*, op. cit.

sentido, diversos pesquisadores têm apresentado resultados pertinentes a partir da experiência do hip-hop como prática de uma educação crítica.⁸⁰

No primeiro vídeo da entrevista de 4:47 minutos, a conversa entre Ferréz e Eduardo acontece com os dois sentados em uma rua do bairro onde o rapper nasceu e passou parte da adolescência. A partir da observação da primeira parte da entrevista, entendemos que uma possibilidade de interpretação das intenções contidas na fala do rapper e na forma como a entrevista é construída, é a de que visa representar a base ideológica do rapper como sendo algo que veio das periferias, dos pobres e imigrantes. O local que Eduardo chamou de “o alicerce do meu rap” ofereceu as bases para a construção de letras, uma vez que ele foi o principal compositor do grupo.

Como pretendemos analisar a relação entre as canções e a experiência de vida do compositor, observamos, por exemplo, a faixa “12 de outubro”⁸¹ na qual o rapper faz uma reflexão sobre o dia das crianças na periferia. Nessa canção, Eduardo afirma que “não tem dia das crianças na periferia” devido à ausência de um conjunto de relações sociais, ou a presença de outras. A canção se inicia com a pergunta “cadê o meu presente, o meu abraço?” e segue em tom de inconformismo dizendo que “não tem bolo, nem alegria/É dia das crianças, mas não pra periferia”. Eduardo tenta representar as múltiplas experiências que parte das crianças pobres experimentam desde muito cedo como a luta diária por alguma refeição até o envolvimento no crime na expectativa de suprir suas necessidades. Acreditamos que tanto a vivência do intérprete/compositor como a realidade das periferias paulistas da década de 1990 oferecem elementos para a construção do sentido da canção.

No mesmo ano em que Eduardo e Dum-Dum lançavam o álbum, na cidade de São Paulo o então prefeito Celso Pitta e outros servidores da prefeitura protagonizaram o escândalo da “Máfia dos Fiscais”. Celso Pitta seria afastado em maio de 2000 ficando alguns dias sem o mandato, recuperado posteriormente. Contudo, deixou o cargo em 2001 com um dos maiores índices de rejeição da história do Estado. Segundo a matéria disponível no site Memória Globo, o esquema deu prejuízo de mais 15 bilhões de reais aos cofres da cidade, uma quantia que na época era maior do que o investido em saúde, educação e moradia na

⁸⁰ Ver: DIAS, Cristiane Correia. *Por uma pedagogia hip-hop: o uso da linguagem do corpo e do movimento para a construção da identidade negra e periférica*. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2018.

⁸¹ FACÇÃO Central. 12 de outubro. In: *Versos Sangrentos*. 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kEmbW_N48cI>. Acesso em 25 ago. 2021.

cidade de São Paulo.⁸² Esse é um dos acontecimentos da época que de certa maneira condicionava a realidade representada nas canções do Facção Central, pois, “não dá pra ser criança comendo lixo, enrolado num cobertor sujo e fedido” enquanto os servidores municipais abocanhavam bilhões desde o ano de 1992, dinheiro que poderia ter sido investido em diversos setores da cidade, inclusive a periferia. Se em uma posição da pirâmide social capitalista tinha altos salários, além dos esquemas citados na matéria que chegou a movimentar bilhões, a outra posição dela seria marcada pela exclusão, violência, falta de oportunidades e investimento em cultura, saúde e educação.

Dum-Dum tivera uma adolescência marcada pelo envolvimento com atividades ilícitas, chegando a cumprir três meses de detenção após ser abordado com uma porção de entorpecente, como contou em conversa com João Gordo que foi ao ar no canal Panelaço em novembro de 2020.⁸³ Segundo o relato do rapper, ele entrou para a vida artística após ver uma apresentação dos Racionais MC's, em 1988, e se identificar com as canções do grupo que apresentava uma poética alicerçada na experiência periférica, com certeza, um ponto em comum entre Dum-Dum e Eduardo, seu parceiro de grupo.

Em novembro do mesmo ano acontecia as eleições na cidade de São Paulo que colocaria a frente da cidade Luiza Erundina, eleita pelo Partido dos Trabalhadores (PT), que manteve uma relação aparentemente amistosa com o hip-hop ao ceder certos espaços e estrutura do município para atividades do movimento. A partir da década de 1990, o neoliberalismo tomaria mais força com a chegada de Fernando Collor a presidência da república. Collor contou com o apoio do sindicalismo de direita da Força Sindical, que buscava se aliar ao governo e apoiava políticas de flexibilização das relações de trabalho e a modernização da economia.⁸⁴ Esse ideário conduziu as inúmeras privatizações piorando cada vez mais a vida dos trabalhadores e dos mais pobres. Tal cenário ia dando as bases para a dura realidade representada pelo Facção Central em suas canções, fundamentadas na realidade dos trabalhadores mais precarizados, os moradores de periferia. A fome e o desemprego atingiram

⁸² ESCÂNDALO da Máfia dos Fiscais. *Memória Globo*. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/escandalo-da-mafia-dos-fiscais/>. Acesso em: 25 de ago. 2021.

⁸³ DUM-DUM. *Power snack com Dum-Dum do Facção Central* (Chef: Adrielle Madana). Entrevistador: João Gordo. 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pTWKdSlveaM>>. Acesso em: 28 de ago. 2021.

⁸⁴ Sobre as disputas no sindicalismo brasileiro durante a década de 1990, ver: TRÓPIA, Patrícia Vieira. O sindicalismo brasileiro em disputa nos anos de 1990: origem, raízes sociais e adesão ativa da força sindical ao neoliberalismo. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 14, n. 26, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/1317>>. Acesso em: 28 de ago. 2021.

as favelas paulistas em cheio, além do aumento da violência policial e dos grupos de extermínio. Esses acontecimentos não passariam despercebidos pelos jovens do grupo.

No início dos anos 1990, momento das primeiras produções do Facção Central, o rap e, de forma mais geral, o hip-hop, tinham uma espécie de ética que delimitava muito bem o sentido das canções e posturas do movimento, do qual os dissidentes eram rechaçados. Segundo Alisson Cruz Soledade sobre a história do Facção Central, essa postura do movimento rendeu duras críticas ao fundador do grupo, chamado de Mag na época, uma vez que ele morava em um prédio e era chamado de boy por algumas pessoas do hip-hop e do rap. Segundo o rapper, em um depoimento reproduzido a seguir, Mag fala sobre o início da formação do grupo revelando o modo pelo qual geralmente era visto, como alguém que pertence a outra classe social

Foi ali que eu conheci, nessas brigas, tal, tinha um maluco que era DJ, se não me engano, era o Menguele, e o Menguele vivia falando do Eduardo, aí neguinho cê (sic) tem que conhecer o Eduardo, o moleque canta, compõe, e eu já era tirado de boy nessa época, porque minha mãe trabalhava pra caralho, eu morava num prédio melhor ali, aí os cara já me tirava de boy, né? Ninguém acha que cê (sic) trabalha, né? Neguinho acha que cê (sic) é boy, então, é foda! Então, assim, ali que já começou a parada toda, né, mano? Porque, tipo assim, os caras já não me davam muito credibilidade porque, porra, eu morava num lugar melhor que os caras, e os caras falava (sic) que eu era boy. Então, ficava uma situação complicada. Mas, depois, com o tempo, eu fui ganhando crédito com os malucos, lá, e foi quando eu chamei o Eduardo e o Dum-Dum, o grupo já não tava dando certo, os moleque já não tava rolando, com o Einstein também já não estava rolando, e aí os moleque queria fazer uma coisa mais pesada, uma coisa mais pressão, mais legal assim, né, mano? Foi aí que eu ouvi a levada do Eduardo, né, mano? Que já era uma coisa bem inovadora pra época, o moleque já era sinistro na época, e a voz do Dum-Dum também me chamou a atenção, e nós acabamos conhecendo um DJ, moleque gente boa pra caralho, era o Garga, lá do Ipiranga da Marajá também.⁸⁵

Essa avaliação feita pelo rapper Mag evidencia a postura do movimento naquele momento de início da década de 1990. Quase treze anos depois algo semelhante foi abordado por João Batista de Jesus Felix ao analisar uma letra do grupo Filosofia de Rua que dizia “A cor da pele não influi em nada, será que é pedir muito a união das raças? Se você tem um antepassado que foi escravizado não me olhe assim. Eu sou branco, mas não sou culpado”.⁸⁶ Segundo Felix os rappers chegaram a ser agredidos e vaiados em um show por conta dessa letra.⁸⁷ Dessas situações entendemos que o movimento hip-hop e o rap desde os fins da década de 1980 é atravessado por uma postura combativa a certas ideias e camadas sociais. O playboy era tido como o outro, o inimigo em potencial, um inimigo de classe. E assim eram

⁸⁵ Rapper Mag apud SOLEDADE. Alisson Cruz. “*Não deram faculdade pra eu me formar...*”, op. cit., p. 27.

⁸⁶ FILOSOFIA de Rua. A cor da pele não influi em nada. In: *Movimento Hip Hop*. Coletânea. 1993. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5m75jHOFiLY&t=1206s>>. Acesso em: 20 set. 2021.

⁸⁷ FELIX, João Batista de Jesus. *Hip Hop*, op. cit., p. 94.

classificadas as pessoas que, porventura, apresentassem uma visão parecida com a aquela proposta por Gilberto Freyre em *Casa grande & Senzala*, da relação harmônica entre os diferentes grupos étnicos.

2.3 Violência e denúncia em “Isso aqui é uma guerra”

As canções selecionadas para nossa análise fazem parte do álbum *Versos Sangrentos* lançado pelo Facção Central no ano de 1999. Foi o terceiro álbum do grupo e alcançou mais de onze mil cópias vendidas em um ano.⁸⁸ Algumas de suas músicas tocavam repetidamente em diferentes rádios de rap existentes nos anos que se seguiram. O grupo já tinha uma produção marcada pela narrativa de temas indigestos e com *Versos Sangrentos* não seria diferente. Violência policial, desigualdade social, protesto e denuncia marcariam as canções desse CD.

Uma das músicas do grupo que ganhou destaque nos anos 2000 foi “Isso aqui é uma guerra”. O videoclipe da canção produzido pelos rappers acabou chocando e apavorando certos setores. A trajetória do grupo seria marcada por diversos acontecimentos que envolvem suas produções, o Estado e a sociedade de forma mais ampla em que estão inseridos os rappers com suas letras que geram um incomodo a determinados extratos sociais. Essa canção foi censurada por parte do Ministério Público de São Paulo e o seu videoclipe foi interpretado pelos agentes do Estado como sendo uma incitação ao crime. O promotor Carlos Cardoso, que foi responsável pela denúncia e abertura do inquérito, contou que o processo se deu por iniciativa

de promotores criminais que atua num grupo que tem assento ali na procuradoria geral de justiça, nós encaminhamos um pedido ao Dr. Mauricio Porto que é o juiz titular do Departamento de Inquéritos Policiais da capital de São Paulo, que centraliza todos os inquéritos policiais para que ele, cautelarmente, determinasse a apreensão da matriz junto a gravadora que produziu alguns milhares de CD's contendo esse clipe e que solicitasse e notificasse a MTV de que na avaliação do Ministério Público esse clipe caracteriza o delito de incitação ao crime. O juiz acolheu o nosso pedido, já notificou a emissora MTV que estava veiculando esse clipe, alertando-a inclusive de que se eventualmente esse clipe viesse a ser editado, veiculado pela emissora, os responsáveis por essa emissora poderão ser presos em flagrante pelo delito de incitação ao crime, responder igualmente por um processo criminal. A matriz do CD já foi apreendida junto a gravadora e nós

⁸⁸ CAMARGOS, Roberto. *Periferia com o poder da palavra: a poética dos rappers brasileiros*. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016, p. 160.

agora estamos junto a promotoria da cidadania daqui da capital encaminhando esse procedimento investigatório para que eles solicitem também via judiciário, a proibição inclusive, da venda desses CD's, fitas e vídeos que eventualmente contenham esse clipe.⁸⁹

Como demonstra a fala de Carlos Cardoso, o Estado teve problemas com as imagens do videoclipe. Qual foi a atitude dos rappers do Facção Central diante de tais acusações?

De acordo com os rappers do grupo, a intenção do videoclipe era outra: mostrar de forma mais realista possível o cotidiano das periferias e bairros pobres e os conflitos existentes na sociedade como um todo. A mídia e o promotor interpretariam de outra forma, como se o clipe apresentasse o cidadão de periferia como potencial criminoso, distorcendo, de acordo com os integrantes do Facção Central, o real sentido do videoclipe. Carlos Cardoso, o promotor que abriu o inquérito, chegou a afirmar que o videoclipe seria “na prática, um manual de instrução para a prática de assaltos, sequestros e homicídios”. A interpretação do promotor de justiça foi reforçada pelo jornal *O Globo* do mês de junho de 2000. No jornal aparece apenas um pequeno trecho da fala de Eduardo: “Na constituição está que o pobre tem direito à moradia, à escola e ao trabalho. Nada disso acontece na prática. Então, se o clipe for censurado, será só mais um direito não cumprido”.⁹⁰

Durante a entrevista realizada no programa da Sonia Abraão os integrantes do grupo, Eduardo e Dum-Dum, defenderam que o videoclipe visava passar a imagem de que a maioria dos jovens que entram para o crime e praticam assaltos e assassinatos, o fim é sempre acabar preso ou morto pela polícia. Uma argumentação feita pelos rappers que foi ignorada pelos agentes do Estado que pediram o fim da exibição do videoclipe. Os jovens seguiram com a argumentação de que tudo que foi exibido no clipe já era mostrado por jornais e programas de TV em geral e que, se sua música e produção visual eram apologia ao crime, por qual motivo esses outros programas não eram classificados da mesma forma. A fala foi contornada pelo promotor e pela apresentadora, que apenas reafirmavam o conteúdo “pesado” do clipe e que poderia causar variadas interpretações.

O promotor de justiça Carlos Cardoso não foi responsável apenas pela abertura do inquérito que proibiu a veiculação do videoclipe do Facção Central, mas também pela construção de uma imagem negativa do grupo utilizando-se de alguns veículos de comunicação como jornais e programa de TV, com o objetivo de influenciar a opinião pública. Ainda, o promotor avaliou as produções do grupo classificando-as como incitação ao

⁸⁹ CARDOSO, Carlos. *Facção Central na Sonia Abraão e etc.* 2000. Entrevistadora: Sonia Abraão. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jMtqwyLYp38>>. Acesso em: 22 jul. 2021

⁹⁰ EDUARDO. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 de jun. 2000, p. 8.

crime além de propagar racismo e discriminação. Sobre o videoclipe, o promotor afirmou “tem um efeito nefasto de reforçar um preconceito que nós consideramos odioso, intolerável [...] que associam a imagem do jovem de periferia pobre, marginalizado, negro, a figura de um criminoso em potencial”. Defendendo esta interpretação do videoclipe, o promotor seguiu associando a produção artística do grupo ao crescimento da violência e que propagava ainda uma “cultura da violência”. Segundo o promotor o clipe era

criminoso e ele não pode ser veiculado porque ele vai passar por uma parcela determinada de pessoas a impressão de que o caminho do crime, do assalto, do sequestro, o caminho do latrocínio e do homicídio é um caminho válido pro jovem da periferia, pro jovem pobre, pro jovem negro, embora eu concorde com o Eduardo de que não há uma manifestação explícita nesse sentido de querer associar o jovem pobre da periferia ao criminoso. Não se trata disso. A questão é a leitura que as pessoas vão fazer dessas imagens associada a letra da música.⁹¹

A interpretação do promotor foi apenas uma das dentre as inúmeras disseminadas pelos meios de comunicação sobre o grupo e a sua produção. Essa forma de interpretar o clipe se diferenciaria, também por sentido lógico, da versão apresentada pelos rappers do grupo Facção Central que produziram o videoclipe. Segundo Eduardo, a intenção era “mostrar cena violenta com bandido morrendo no final, a lógica é essa, no crime qual que é o caminho? Cadeia ou caixão”.⁹² Para os rappers a intenção era representar as consequências que uma vida no crime pode trazer. Percebemos que todo o conflito gerado não se deu apenas por questão de interpretação, mas, como resultados de antagonismos que constituem a sociedade capitalista moderna: o conflito entre possuidores e despossuídos, tendo o Estado como órgão que cumpre a função de manter uma dada sociabilidade em pleno funcionamento, como se estivesse apaziguando seus conflitos, mas ao mesmo tempo exercendo a dominação da classe mais poderosa.

O episódio de censura ao videoclipe da canção “Isso aqui é uma guerra” foi um momento marcante na história do grupo. Eduardo Suplicy, à época senador de São Paulo, posicionou-se favoravelmente à veiculação do clipe e das formas de expressão do próprio movimento hip-hop, em entrevista concedida ao programa Mtv Yo Raps!, divulgada pela Revista Rap Brasil. Na ocasião, o senador declarou:

Acho que o promotor cometeu um engano ao proibir a música ‘Isto aqui é uma guerra’. Eu até vim com o meu filho aqui no show do Facção Central, e o que se percebe, é que eles estão querendo demonstrar como é que se poderia ser o Brasil se houvesse possibilidade, sobretudo na periferia, de todas as pessoas jamais terem que realizar qualquer tipo de assalto para trazer a comida para sua família, para ter as suas crianças na escola, para

⁹¹ FACÇÃO Central. *Facção Central na Sonia Abraão e etc.*, op. cit.

⁹² Idem.

viverem com dignidade. Não precisaríamos estar vivendo numa guerra. É como ‘O Homem na Estrada’, dos Racionais, e outras músicas de todo o movimento Hip- Hop. E não é à toa que a juventude canta essas músicas. Ainda esta semana, - eu sou Professor na Fundação Getúlio Vargas – eu mostrei para os meus alunos um pronunciamento do Martin Luther King: ‘I have a dream’ (Eu tenho um sonho), para mostrar como o mundo poderia ser melhor. Depois, eu coloquei ‘O homem na estrada’, para os alunos compreenderem como é que se sente hoje o povo da periferia sobre o seu cotidiano. ‘Isto é uma guerra’, também constitui uma maneira das pessoas estarem percebendo o seu dia-a-dia. Eu acho que precisamos explicar ao Promotor e ao Juiz, a importância de haver Liberdade de Expressão. E explicar bem a eles, que não se está querendo incitar o crime, se está querendo transformar a justiça.⁹³

O comentário de Suplicy aponta para outras possibilidades interpretativas do videoclipe. O senador argumenta que o seu conteúdo é uma tentativa de fazer as pessoas perceberem o seu dia a dia e terem reflexões que possam levá-las a tentar uma transformação da realidade em que vivem. Suplicy ainda comentou sobre a experiência de ter compartilhado em sua aula uma das músicas dos Racionais MCs, cuja narrativa é semelhante à música do Facção Central. Através das canções buscava mostrar como as pessoas da periferia se sentiam e se expressavam artisticamente.

O conteúdo da letra junto as imagens do videoclipe “Isso aqui é uma guerra” foram entendidas como apologia ao crime por setores do Estado e dos meios de comunicação, em nossa visão, sem a devida atenção e sensibilidade para com o objetivo que os rappers tinham ao apresentá-lo: apresentar como o descaso e as péssimas condições de vida na periferia, existentes naquele contexto, podem levar indivíduos a cometerem atos criminosos. E para não tomarmos as fontes, portanto, as falas dos rappers como sendo a verdade, ou de forma acrítica, observamos que o público que ouviu aquele conteúdo dos rappers teve variadas interpretações, não sendo apenas como uma incitação ao crime como diz o promotor. Perceber isso é entender que a interpretação está sujeita as diversas condições que implicam na recepção de determinado texto. Stuart Hall ao observar as formas de recepção dos programas produzidos pelos meios de comunicação em massa, chegou à ideia de que considera o público receptor também como produtor de sentido.⁹⁴

Ao observamos o início do clipe, a letra da canção diz que o Brasil, mais exatamente a realidade da cidade de São Paulo, “é uma guerra onde só sobrevive quem atira” e, o narrador é um dos assaltantes que estão em reunião planejando assaltos. A forma pela qual os jovens representam a violência cotidiana é narrada pelos dois intérpretes do grupo, Eduardo e Dum-

⁹³ REVISTA RAP BRASIL. Editora Escala. Ano I. N° 5.

⁹⁴ HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2003, p. 354.

Dum e, ao mesmo tempo, interpretam os sujeitos das ações criminosas do clipe. No trecho em seguida, os rappers apresentam uma perspectiva vingativa e revoltante em relação aos que se encontram na base da sociedade capitalista contemporânea

O juiz ajoelha, o executivo chora
 Pra não sentir o calibre da pistola
 Se eu quero roupa, comida
 Alguém tem que sangrar
 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 garganta⁹⁵

Os rappers narram os atos criminosos como se fossem uma espécie de convulsão da ordem capitalista excludente. A música ao fundo é uma adaptação da música “Jungle eyes”, do músico Gene Page,⁹⁶ a partir do sampler,⁹⁷ que passa a sensação ao ouvinte de ser o fundo musical de um filme de ação. Observando a canção é possível identificar que existe uma dicotomia entre “nós” e “eles” e os atos do início ao fim do clipe são cantados pelos assaltantes como se fossem algo legítimo devido as condições que aquela própria sociabilidade os deixou. As vítimas continuam sendo “eles”, os mais ricos e escolarizados, os que concentram renda e riqueza através de uma base econômica exploratória. Enquanto os agentes periféricos são o “nós” interpretados por Eduardo e Dum-Dum, cuja “quinta série só adianta” na poética representativa dos rappers do Facção Central, para cometer atos ilícitos visando conquistar condição digna de vida e certos bens de consumo. Os rappers seguem apresentando a narrativa realista sobre a violência, educação precarizada e pessoas em situação de rua, que compõe a sociabilidade do sistema capitalista ocidental que é atravessada por influências do cristianismo

Não tem Deus nem milagre esquece o crucifixo
 É só uma vadia chorando pelo marido
 É o cofre versus a escola sem professor
 Se for pra ser mendigo, doutor
 Eu prefiro uma Glock com silenciador
 Comer seu lixo não é comigo, morô?
 Desce do carro senão tá morto
 Essa é a lei daqui
 A lei do Demônio
 Isso aqui é uma guerra!⁹⁸

⁹⁵ FACÇÃO Central. Isso aqui é uma guerra. In: *Versos sangrentos*. 1999. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bNW4CzLg3rc>. Acesso em 22 de jul. 2021.

⁹⁶ PAGE, Gene. Jungle Eyes. In: *Hot City*. França, Atlantic, 1974. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-9ZwowIyRF0>. Acesso em: 22 jul. 2021.

⁹⁷ O sampler é um aparelho utilizado no armazenamento de diversas matrizes sonoras e na elaboração e mistura de sons diversos. Comumente, é usado na produção das batidas sonoras do rap e da música eletrônica em geral.

⁹⁸ FACÇÃO Central. Isso aqui é uma guerra, op. cit.

Esse trecho é cantado pelo intérprete que está dentro de um carro durante o sequestro e apontando uma arma para uma pessoa branca, bem-vestida, que faz o perfil da classe média ou rica. Nas canções, essas ações são executadas por pessoas destituídas de condições básicas de vida: desempregados, subempregados, pessoas passando fome. São ações que se apresentam como uma reação do oprimido que de maneira alguma aceita de forma passiva a sua condição social e constrói suas alternativas. Os jovens questionam a noção da meritocracia capitalista, segundo a qual é possível conseguir condições dignas de vida e ascensão social através do estudo e do trabalho, uma vez que são os setores mais desfavorecidos das grandes cidades. Assim, a violência, a denúncia e o protesto contra “eles” na canção do clipe se fazem legítimos, e são entendidos como formas de respostas não só para a luta de classes, mas a um conjunto de transformações que ocorreram no sistema capitalista na última década do século XX, sendo que as canções do Facção Central no ano de 1999 trazem respostas às essas transformações. Segundo Maria Elisa Cevasco a estrutura de sentimentos tenta

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.⁹⁹

Sendo assim, não somente os atos de violência contra a burguesia e a classe média seriam formas de resposta a situação degradante a que estavam submetidos os moradores de periferia e dos bairros pobres. As palavras de denúncia e revolta, ou seja, a narrativa que fala dos diversos problemas que a periferia possui articuladas pelos rappers nas suas rimas, representa diferentes formas de resposta a um conjunto de transformações que ocorreram no Brasil desde no fim do século XX. Um exemplo dessas transformações que possibilitaram o desenvolvimento de tal narrativa do rap são as consequências das políticas econômicas de cunho neoliberal. A reestruturação produtiva que ocorre no Brasil durante a década de 1990 teve como base um conjunto de reformas que proporcionou a inserção do país de forma subordinada à globalização. As transformações que decorreram desse processo impactaram de forma negativa a vida dos pobres, sobretudo os periféricos, uma vez que parte dessa reestruturação implica na flexibilização de direitos trabalhistas e a atribuição de certos setores

⁹⁹ CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo, Paz e Terra, 2001, p.153.

da sociedade para a iniciativa privada.¹⁰⁰ Um conjunto de transformações que dificulta ainda mais a vida dos trabalhadores devido ao seu baixo poder de consumo.

A abordagem de diversos problemas sociais e dilemas da periferia é um traço em comum nas canções do Facção Central, uma característica que está presente em todas as canções do CD *Versos Sangrentos*. Neste sentido, é possível identificar um sentimento de pertencimento do Facção Central a um grupo social específico da sociedade: o setor da classe trabalhadora que reside nas periferias e bairros pobres.

2.4 Violência policial e racismo na canção "Anjo da guarda x Lucifer"

Na letra de “Anjo da guarda x Lúçifer”, de acordo com a visão grupo Facção Central, é posto em poesia os dilemas que a consciência de um morador de periferia e os pobres em geral precisam lidar. Entre ideologias religiosas como o cristianismo – o que em certa medida também atravessa a obra do grupo, bem evidente pelo próprio nome da música –, e a ideologia consumista do capitalismo atual, se somam as condições miseráveis de vida de grande parte da população. A música de fundo é um sampler de “When you love someone” do grupo Chic¹⁰¹, de origem estadunidense, formada em 1975 por Nile Rodgers e Bernard Edwards, que produziam canções de R&B e Funk. A base sonora desta canção junto a letra passa a sensação de tensão e cria um imaginário que está dividido entre duas escolhas o “Anjo da guarda ou Lúçifer”. As condições sociais na qual se insere o sujeito periférico que vê nas atividades criminais uma saída é simbolizada por Lúçifer, levando inúmeras pessoas a criminalidade por falta de escolhas e oportunidades melhores, ou mesmo tendo sua consciência perturbada pelas únicas “saídas” que encontram em sua realidade

Tire a cruz do pescoço
 Esqueça igreja, religião
 Numa M-10 está sua nova oração
 Chega de terno e gravata
 Bíblia embaixo do braço
 Dízimo pro pastor
 Fé e nada no prato
 Não tem carro, moto, sequer uma bicicleta
 Só um cômodo de dois metros na favela
 Não mete um B.O
 Não trafica uma farinha

¹⁰⁰ ALVES, Giovanni. Trabalho e reestruturação produtiva no Brasil neoliberal: precarização do trabalho e redundância salarial. *Revista Katálisis*. Florianópolis, v. 12, n. 2, 2009, p. 193.

¹⁰¹ CHIC. When you love someone. In: *Thogue in chic*. 1982. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fFIJhREA2Y>>. Acesso em 22 de set. 2021.

Daqui a pouco vai estar rebolando na esquina¹⁰²

Na canção, cujo eu lírico é interpretado por um dos vocalistas do grupo como sendo um debate entre o Anjo da guarda e Lúcifer, o último lança a tentação pondo em evidência as péssimas condições em que vivem os pobres. Em nossa interpretação, as rimas apresentam os dilemas que os moradores de periferia vivem, entre o desemprego e o crime, uma situação que empurra inúmeras pessoas para a prostituição e outras atividades sem nenhuma garantia trabalhista ou segurança. No trecho acima, Lúcifer segue argumentando que fé e religião não dão conforto nem acesso a bens de consumo, mas sim o crime, que para certos setores é uma saída mais rápida e fácil diante de suas necessidades imediatas. Em seguida aparece o Anjo da Guarda na tentativa de evitar que o sujeito aceite o crime como uma possibilidade de melhoria de vida, alerta sobre as infelicidades da vida no meio criminal:

No banco dos réus não tem advogado
 Lágrima de pobre não comove juiz, jurado
 Aperta o gatilho, não vai ser feliz
 B.O. não é vitória, é solidão no xis [prisão]
 Sua 380 com silenciador
 É igual ao seu corpo se retorcendo de dor
 Aí, maluco sua vida e sua liberdade
 Vale mais do que ouro de qualquer quilate
 Não quero seu corpo costurado por legista
 Não quero ver seu corpo na Blazer da polícia
 Descarregue o tambor
 Venha com o anjo da guarda, o seu protetor¹⁰³

A abordagem que os rappers fazem tem como fundamento o sujeito periférico que vive entre a religião e a indecisão de aderir ao crime na tentativa de suprir necessidades básicas. Também é possível compreender que, para os jovens do Facção Central, sempre há outra opção para além das atividades criminosas como aponta o segundo trecho da canção citada. Desta forma, o Facção Central continua a apresentar mais uma dimensão da realidade da periferia e dos pobres.

No contexto dos anos 1999 e 2000, os rappers compreendem que a realidade da periferia é uma situação de guerra. Uma guerra de classes na qual a periferia se encontra em constante ataque. O “inimigo”, ou seja, as classes ricas, os poderosos e o Estado, continuam a minar e sabotar as formas de vida e organização dos pobres, para seguir com suas políticas genocidas de crescimento do capitalismo que só fazem aumentar a desigualdade entre ricos e

¹⁰² FACÇÃO Central. Anjo da Guarda x Lúcifer. In: *Versos sangrentos*. 1999. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lyHIysgfHVY>. Acesso em 22 de jul. 2021.

¹⁰³ Idem.

pobres, e não distribui de forma igualitária a riqueza socialmente produzida, tomando a população como cativos, passivos e conformados com sua política econômica. A poética crítica em relação a diversos problemas sociais é uma das características que permanecem no rap desde seu aparecimento, passando por suas transformações e criações de outros subgêneros, como nos grupos do chamado gangsta rap, uma denominação dada aos rappers como forma de associá-los a apologia ao crime em certos momentos.

No verso “não quero ver seu corpo na Blazer da polícia”, os rappers abordam o trato da polícia com relação as periferias e comunidades. Essa questão faz parte de um debate mais complexo que relaciona racismo institucional e violência. A realidade representada na canção pelo Lúcyfer, ou seja, a violência a qual os corpos negros e pobres estão submetidos, é uma prática normalizada no país. Os diversos movimentos sociais que compõe o Movimento Negro têm classificado essa violência como genocídio negro, uma prática de violência letal que tem aumentado significativamente desde os anos 1980, ano em que os estudos e os registros das violências cometidas contra pessoas negras começaram a ser realizados. Segundo o atlas da violência de 2021, mais de 70% das pessoas vítimas de homicídio são negras. Entre as pessoas brancas o número tem diminuído, fazendo com que uma pessoa negra tenha duas vezes mais chance de ser vítima de homicídio que uma não-negra¹⁰⁴.

O racismo institucional aparece nos dados sobre o número de mortes pela polícia em um estudo realizado pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública e o núcleo de estudo da violência da USP, que mostram 81,5% das vítimas são pessoas negras.¹⁰⁵ A violência policial sobre os mais pobres e negros é algo que constitui a nossa história e, segundo dados de 2017, termos em média um jovem negro morto a cada 23 minutos, segundo a pesquisa mostrada pela Organização das Nações Unidas – ONU através da campanha “Vidas Negras”.¹⁰⁶ Para nós, a violência policial nas comunidades e periferias, seja na década de 1990 ou 2017, é parte do que entendemos como sendo um controle social, ação feita pelo Estado que tem o seu funcionamento contra os negros e pobres, fazendo prevalecer os interesses das classes dominantes. A violência policial e o genocídio da população negra e periférica não são um

¹⁰⁴ CERQUEIRA, Daniel et al. *Atlas da violência 2021*. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2021, p. 49. Disponível em: <<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/5141-atlasdaviolencia2021completo.pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

¹⁰⁵ VELASCO, Clara; FEITOSA JR, Alessandro; GRANDIN, Felipe. Números disponíveis mostram que mais de 80% das vítimas são negras. *GI*, 4 maio 2022. Disponível em: <<https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2022/05/04/11-estados-nao-divulgam-dados-completos-de-raca-de-mortos-pela-policia-numeros-disponiveis-mostram-que-mais-de-80percent-das-vitimas-sao-negras.ghtml>>. Acesso em: 10 jun. 2022.

¹⁰⁶ MARQUES, Marília. A cada 23 minutos morre um jovem negro no Brasil. *GI*, 7 nov. 2017. Disponível em <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/a-cada-23-minutos-um-jovem-negro-morre-no-brasil-diz-onu-ao-lancar-campanha-contra-violencia.ghtml>. Acesso em: 22 de jul. 2021.

fenômeno isolado da estrutura social racista que constitui as relações sociais no Brasil, mas ações que pautam o funcionamento das instituições aqui existentes. Segundo Silvio Luiz de Almeida “as instituições são apenas a materialização de uma estrutura social ou de um modo de socialização que tem o racismo como um de seus componentes orgânicos”.¹⁰⁷ Ou seja, “as instituições são racistas porque a sociedade é racista”.¹⁰⁸ Levando em consideração que a polícia, seja ela Federal, Militar ou Civil, é o braço armado do Estado, cujo objetivo é manter a ordem social vigente no seu funcionamento regular. Um exemplo de instituição na qual o racismo manifesta sua forma mais cruel: a letalidade sobre os corpos negros.

Notamos que grupos musicais periféricos como o Facção Central possuem a crítica à repressão Estatal como uma de suas características fundamentais no combate ao racismo e a opressão sobre os sujeitos periféricos. Para além da violência que por nós é interpretada como atrelada ao racismo estrutural da sociedade brasileira, os rappers do Facção Central colocam em evidência a situação dos artistas de periferia e pobres. Como vimos em seções anteriores, uma das poucas tentativas que o Facção Central teve para obter visibilidade e participação nos veículos de comunicação acabou sendo censurada devido ao conteúdo do clipe e da música, considerados como apologia ao crime. Ganharam visibilidade em um programa de TV, logo depois de serem acusados de apologia ao crime, para sua produção artística ser injuriada ao mesmo tempo em que seu conteúdo foi retirado e proibido de ser veiculado pela MTV, um canal almejado pelos artistas da época devido sua capacidade de divulgação das músicas. Em uma espécie de premonição involuntária de sua própria carreira os rappers narraram em uma de suas canções produzidas no ano 1995¹⁰⁹ o que aconteceria no primeiro ano do século XXI: a censura e falta de espaço nos meios de comunicação para se debater determinados temas relativos à sociedade. O que parece uma contradição terrível ao lembrarmos que o início do século foi marcado por programas de TV como o Linha Direta em que diversos crimes que ocorriam na sociedade eram apresentados sem pudor junto a opiniões de apresentadores. Parece que o que se vê nessa situação era uma tentativa de impedir jovens de periferia, pobres e negros, de discutir esses temas e apresentarem suas opiniões. Tentativa que não deu certo. Segundo relato do rapper Dum-Dum em uma entrevista concedida a João Gordo que foi ao ar no YouTube,¹¹⁰ o grupo aumentou sua visibilidade depois do episódio de censura do videoclipe “Isso aqui é uma guerra”.

¹⁰⁷ ALMEIDA, Silvio Luiz. *O que é racismo estrutural*. Belo Horizonte: Letramento, 2018, p. 36

¹⁰⁸ Idem, p. 36.

¹⁰⁹ Na música “*Artistas ou não*”, do CD Juventude de Atitude, os rappers cantam versos sobre as condições sociais dos artistas daquele contexto.

¹¹⁰ DUM-DUM. *Power snack com Dum-Dum do Facção Central*, op. cit.

2.5 “Meu som é pra pensar”: conflito de classe e protesto na canção “A minha voz está no ar”

Parte considerável dos artistas do rap se importavam ou davam maior atenção a “mensagem” e ao alcance social de suas canções, mas sem abandonar outros aspectos da música e da arte. Ao mesmo tempo os rappers buscavam inovar, fazendo misturas a partir de aparelhos eletrônicos, como samplers, e utilizando instrumentos musicais como violão e baixo. A crítica ao Estado, a desigualdade social, ao racismo e as reivindicações de condições dignas de vida, sobretudo para as periferias, se fez uma constante para certos grupos. Essa postura pode ser observada em um trecho da música “A minha voz está no ar”, do Facção Central

Não canto pra maluco rebolar
meu som é pra pensar, pra ladrão raciocinar
Não tô na tv nem no rádio
Não faço rap pra cuzão balançar o rabo
Quero minha voz dando luz pro presidiário
Denunciando a podridão do sistema carcerário¹¹¹

Nessa faixa, podemos observar o sentido pretendidos pelos rappers e quais são as intenções anunciadas através dessas narrativas. A letra é posta em cima da sonoridade da música “Belle de Jour” de Saint Tropez, um grupo musical feminino criado pelos produtores estadunidenses Laurin Rinder e W. Michael Lewis.¹¹² Um sampler confirma o tom de protesto e revolta. Fazendo certa oposição a ritmos puramente dançantes, os jovens acreditavam que suas canções poderiam fazer “ladrão raciocinar”, e queriam sua “voz dando luz pro presidiário”. Os rappers mobilizam a denúncia do sistema carcerário em um contexto no qual a maioria dos encarcerados eram de origem pobre e negra. Segundo o Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP) entre os anos de 1999 – ano de lançamento da canção do Facção Central – e 2014, a população carcerária chegou ao número de 579.423. Em 2019, segundo dados do Banco de Monitoramento de Prisões do Conselho Nacional de Justiça, chegou a 812.564.¹¹³ Ainda segundo esses dados, 41,5% dessa mesma população carcerária ainda não passou por julgamento. Ainda que a maioria dessa população encarcerada seja preta e parda, cerca de 63% autodeclaradas, os órgãos do Estado são vistos por parte considerável da

¹¹¹ FACÇÃO Central. A minha voz está no ar. In: *Versos sangrentos*. 1999. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wmNeTX2-TNc>. Acesso em: 22 jul. 2021.

¹¹² SAINT Tropez. Belle de Jour. 1978. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jMPqm9g2Ybs>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

¹¹³ VASCONCELOS, Caê. Brasil mantém a terceira maior população carcerária do mundo. *Ponte Jornalismo*, 19 jul. 2019. Disponível em: <<https://ponte.org/com-812-mil-pessoas-presas-brasil-mantem-a-terceira-maior-populacao-carceraria-do-mundo/>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

sociedade como eficientes e corretos, o que contraria a visão dos rappers que possuem amigos, familiares e conhecidos em situação de cárcere e denunciam a “podridão do sistema carcerário”. Não somente as letras do Facção Central, mas de uma quantidade considerável de grupos de rap, possuem ideais de transformação e pensam a música como instrumento para tal, fazendo valer o chamado “quinto elemento” do movimento hip-hop, o conhecimento.

Essa postura crítica do Facção Central e outros grupos de rap marcaria uma virada no cenário musical com relação a produção do período da ditadura, ou ao menos no segmento que se convencionou chamar de música negra, que se demonstrou também em outros grupos como Racionais Mc’s, Realidade Cruel, N de Naldinho e Sabotage. Há uma mudança no perfil dos artistas e um certo alargamento da noção de música popular brasileira, muda-se o tipo de artista e suas temáticas, agora com a periferia entrando em destaque. Tudo isso narrado de uma forma áspera, através da poesia cantada, falando de violência de forma violenta, mas que para o Facção Central “Não é letra violenta não, cuzão, é a música cantada com o coração. Facção não faz rap pra você, boy, grupo invejoso, zé povinho. Tamos cagando e andando pra opinião de vocês”.¹¹⁴

A canção “A minha voz está no ar” segue exibindo a oposição que os rappers constroem em suas canções entre o “nós” e o “eles” já comentado acima, que é expressão do conflito entre as classes da sociedade capitalista contemporânea. O rapper Eduardo segue contando que “quem viu a mãe pedindo esmola tem sangue no raciocínio”¹¹⁵, e ainda

Meu ódio, meu verso, combinação perfeita
A revolta do meu povo é o veneno da letra
Menos violenta que um prato com migalha
Ou o ladrão te cortando com a navalha¹¹⁶

Os rappers seguem no viés do revide, uma vez que suas canções são chamadas de violentas, mas os rappers afirmam que são menos violentos que um prato com migalhas. Aqui observamos o que o grupo presenciou desde sua infância nos cortiços: a miséria e o conflito de classes sociais que toma variadas formas no contexto da virada do século. Neste sentido nos cabe observar, faz sentido o que os jovens explanam nas canções? Qual a base de sustentação para tais afirmações? Mesmo com o país saindo do mapa da fome no ano de 2013, como consequência de uma série de políticas de combate a insuficiência alimentar, quando escrevo estas linhas o tema está de volta em nossas manchetes de jornais que anunciam o

¹¹⁴ FACÇÃO Central. Chico Xavier do gueto. In: *Direto do campo de extermínio*. 2003. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=svTFKIAEujY>. Acesso em 22 jul. 2021.

¹¹⁵ FACÇÃO Central. A minha voz está no ar, op. cit.

¹¹⁶ Idem.

receio do país reviver a situação que estava posta nos anos anteriores a 2000.¹¹⁷ Assim como comentado na entrevista, a situação do Brasil nos anos que antecederam o século XXI era de fome, que para os rappers do Facção Central era mais uma violência que partia do Estado e das classes ricas que, com sua organização econômica, colocava os mais pobres “rasgando lixo, comendo o resto da burguesa galinha metida”.¹¹⁸

A dinâmica da violência aparece nas canções do grupo tanto em sentido objetivo como subjetivo. Para tal entendimento consideramos pertinentes as reflexões do filósofo esloveno Slavoj Žižek no livro *Violência: seis reflexões laterais*. Partindo de situações violentas subjetivas, que causam um maior espanto e que chocam as sociedades e possuem um caráter mais imediato, o autor demonstra como certas situações ocultam as violências objetivas, estas que se encontram em processos sociais mais complexos que demandam uma observação crítica e atenta da realidade. Um exemplo seria os momentos em que acusam determinadas manifestações populares de violentas ou até mesmo de vandalismo, criando situações em que os sujeitos dessas manifestações são presos por seus atos criminosos, fazendo com que esses sujeitos sofram, portanto, uma dupla violência uma vez que os motivos que o levaram aos protestos já eram violentos.¹¹⁹

Ao ouvirmos o rap cantado pelo Facção Central no contexto da virada do século, salta aos olhos os atos de violência imediata por vezes representados nas canções, mas há ainda o pano de fundo, ou seja, a violência sistêmica e objetiva que atravessa os rappers e conseqüentemente suas canções. Um “prato com migalha” oferecido aos pobres e periféricos faz parte de uma dimensão do tema que não estamos acostumados a observar.

Também identificamos nas canções do Facção Central o aspecto “masculinista” do rap, uma vez que o movimento é predominantemente composto por homens. No estudo realizado por Maria Aparecida da Silva, no ano de 1993, sobre uma posse em São Paulo, foi identificado que a mesma organização possuía 42 grupos, constituídos por cerca de 250 pessoas, mas apenas 8 eram mulheres.¹²⁰ As ofensas misóginas aparecem nas canções, não somente do Facção Central como em outros grupos, atrelado a um certo ódio de classe e

¹¹⁷ De acordo com o podcast O assunto, produzido pelo site G1, estamos de volta ao mesmo patamar de segurança alimentar do início dos anos 2000, ano seguinte ao lançamento de *Versos Sangrentos*. O BRASIL com fome de novo. G1. Podcast O assunto. 19 ago. 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/podcast/o-assunto/noticia/2021/08/19/o-assunto-520-o-brasil-com-fome-de-novo.ghtml>>. Acesso em: 30 ago. 2022.

¹¹⁸ A canção “A guerra não vai acabar”, do CD *A marcha fúnebre prossegue*, de 2001, foi composta como forma de resposta à censura do clipe “Isso aqui é uma guerra”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7jLPoASNGw>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

¹¹⁹ ŽIZEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. São Paulo: Boitempo, 2014.

¹²⁰ SILVA, Maria Aparecida da. O rap das meninas. *Revista Estudos Feministas*, v.3, n. 2, Florianópolis, jul-dez. 1995, p. 517.

revolta por parte dos rappers. Mesmo o mundo do rap e do hip-hop sendo um lugar onde o respeito é propagado, “há tensões e assimetrias de poder que passam, entre outras questões, pela de gênero”, como bem ressaltou Roberto Camargos.¹²¹

Dessa forma, as canções do grupo aparecem para nós como sendo uma representação, uma noção importante para os estudos culturais atuais. Segundo Stuart Hall tal representação¹²² é o processo de articulação entre as “coisas”, os conceitos que temos e os signos que produzem os sentidos através da linguagem. O Facção Central através de seus conceitos sobre a dinâmica da realidade constrói um sentido crítico e sensível aos anseios e dilemas de certos setores da sociedade, sobretudo da periferia, por meio do rap.

Levando em consideração diversos elementos cantados em suas canções que, para os artistas, compõe o cenário caótico e conturbado da sociedade em alguns momentos, retomamos aqui um aspecto de suas letras que exibem um tipo de subjetividade atrelada a uma estrutura de sentimentos.¹²³ A noção de estrutura de sentimentos nos ajuda a perceber as produções do grupo, e outros aspectos da relação entre arte e sociedade, como sendo um conjunto de transformações que impactam a vida dos rappers, ou seja, dos artistas e se exprime em suas canções. Suas letras fazem referência a “significados e valores tais como são sentidos e vividos ativamente”.¹²⁴ Assim, não tomamos aqui as letras do grupo como um reflexo da realidade tal como acontecia no contexto da virada do século, mas como experiências que estruturam os conteúdos e as formas dos seus raps.

¹²¹ OLIVEIRA, Roberto Camargos de. *Periferia com o poder da palavra*, op. cit., p. 200.

¹²² HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016, p. 38.

¹²³ Sobre a noção de “estrutura de sentimentos”, ver: WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*, op. cit. e CEVASCO, M. E. *Para ler Raymond Williams*, op. cit.

¹²⁴ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*, op. cit., p. 134.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As considerações finais deste trabalho vão no sentido de apontar as características mais gerais do rap e do hip-hop a partir do exemplo do Facção Central. Sendo assim, observamos que a poética do grupo, seus intérpretes e a música produzida são atravessados pela noção de luta de classes: nas canções dos rappers existe um outro que, no contexto de início do século XXI, para os rappers são as elites econômicas. O “boy” representado como sendo o sujeito herdeiro de riquezas historicamente construídas a partir da exploração dos pobres é o alvo de críticas contundentes do grupo. Os rappers deixam bem claro que “nossa cultura não é moda da Yves Saint Laurent, pra tá no cliente do taxi aéreo da TAM”¹²⁵ e, também, o desejo de que “o boy digerindo meu rap sinta o gosto da morte”.

Tanto o videoclipe como a canção posta em circulação com “Isso aqui é uma guerra” são exemplos de como os jovens interpretavam e experimentavam a sociedade na qual se encontravam inseridos. Trazem uma visão de mundo peculiar na forma da arte musical do rap. Os rappers põem em marcha uma luta ideológica, uma vez que suas canções e videoclipe tanto “interrompem o campo ideológico e tentam transformar seus significados pela modificação ou rearticulação de suas associações”¹²⁶, como questionam os valores meritocráticos da sociedade atual.

A canção “Anjo da guarda x Lúcifer” mostra como o imaginário religioso encontra-se presente nas canções, que são expressões da formação sócio-histórica do país, presente no cotidiano de parte considerável das pessoas, onde o Anjo da Guarda representa a vida voltada à comunidade religiosa que busca a eternidade, enquanto Lúcifer aparece como sendo o outro lado da moeda, as péssimas condições sociais as quais os pobres estão submetidos e o convite ao mundo do crime.

As outras duas canções que foram analisadas, “A minha voz está no ar” e “12 de outubro” possuem, junto a outras observadas nessa pesquisa, a similaridade de estarem em um cenário de fundo comum que é o contexto da virada do século, fundamentalmente marcado pela política neoliberal. As consequências sociais da aplicação de políticas neoliberais a partir dos governos de Fernando Collor, passando por Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso, além da colaboração de Mario Covas no governo do Estado de São Paulo e Celso Pitta na

¹²⁵ FACÇÃO Central. A bactéria FC. In: *O espetáculo do circo dos horrores*. 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=afdXCkt3EpQ>>. Acesso em: 14 set. 2021.

¹²⁶ HALL, Stuart. *Da Diáspora*, op. cit., p. 193.

prefeitura, transformaram a realidade e as relações sociais, representadas em sons, ritmos e harmonias pelo Facção Central.¹²⁷ Diante dos efeitos dessa política neoliberal, que apenas beneficiaram os ricos, a resposta dada pelos rappers foi entendida como sendo uma estrutura de sentimentos¹²⁸ que possibilita alcançar práticas emergentes que resistem e se opõem as ideias hegemônicas. As representações feitas pelo Facção Central é uma articulação que expressa uma fase de transformação de determinado período histórico, no caso utilizado, o da passagem do século XX ao XXI.

Observamos que a resposta dada pelos rappers do Facção Central é construída a partir de uma posição social muito bem delimitada: parte da periferia, dos pobres e trabalhadores. Sendo assim, entendemos que as canções do Facção Central e, portanto, o ofício de artista que articula o ponto de vista de sua classe com relação aos acontecimentos cotidianos, fazem desses jovens o que Gramsci chamou de intelectual orgânico. Levando em consideração o posicionamento implícito em muitas canções, como, por exemplo, nos versos de “A minha voz está no ar”, na qual os rappers afirmam “eu sou o sangue e o defunto no chão da favela, a oração da tia sem comida, o mendigo com a perna cheia de ferida”, existe a tomada de posição em defesa dos explorados e oprimidos, moradores de periferias e favelas, deixando em evidência que o Facção Central estava ativamente envolvido nas lutas ideológicas contra os valores hegemônicos do capitalismo dos anos 1999. O pensador palestino Edward Said ao tratar das representações do intelectual afirmou que “os intelectuais orgânicos estão ativamente envolvidos na sociedade, isto é, eles lutam constantemente para mudar mentalidades”.¹²⁹ Acreditamos que seja o caso do grupo de rap Facção Central; percebemos os rappers como intelectuais da periferia que articulam uma mensagem direcionada a um público específico, a própria periferia.

Desta maneira, o rap do Facção Central elaborado entre os anos 1999 e 2000, aparece para nós como sendo algo que vai além da música como simples mercadoria. O rap, sendo um dos elementos do movimento hip-hop, herdou deste último a característica magnífica que faz da arte um instrumento de transformação social, um movimento musical que salva vidas. É o caso do Facção Central e de inúmeros outros grupos, tanto na época de nosso recorte temporal como atualmente. Tais considerações são importantes, uma vez que a atual indústria cultural

¹²⁷ ALVES, Giovanni. *Trabalho e reestruturação produtiva no Brasil neoliberal*, op. cit., p. 192.

¹²⁸ De acordo com Maria Elisa Cevasco, a estrutura de sentimento “é a articulação do emergente, do que se escapa a força acachapante da hegemonia que certamente trabalha sobre o emergente nos processos de incorporação, através dos quais transforma muitas de suas articulações para manter a centralidade de sua dominação”. CEVASCO, M. E. *Para ler Raymond Williams*, op. cit., p. 158.

¹²⁹ SAID, Edward. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 20.

esvazia diversos significados e práticas do rap visando apenas o lucro. Toda a documentação que usamos, revistas, jornais, entrevistas e canções, apontam para um grupo que era comprometido com os pobres e periféricos.

REFERÊNCIAS

FONTES DE PESQUISA

Músicas

CHIC. When you love someone. In: *Thogue in chic*. 1982. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fFIIjhREA2Y>. Acesso em 22 de set. 2021.

ENEMY, Public. Black steel in the hour of chaos. In: *Black stell in the hour of chaos*. 1988. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZM5_6js19eM. Acesso em: 22 jul. 2021.

FACÇÃO Central. Artistas ou não. *Juventude de Atitude*. 1995. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MPtsrfOrSEs&list=PL0CXeGEJWyM5Ip6QcdFzSGXxXnHmJcRjM&index=5>. Acesso em: 22 jul. 2021.

FACÇÃO Central. A minha voz está no ar. In: *Versos sangrentos*. 1999. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wmNeTX2-TNc>. Acesso em: 22 jul. 2021.

FACÇÃO Central. Anjo da Guarda x Lúcifer. In: *Versos sangrentos*. 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lyHIysgfHVY>. Acesso em 22 de jul. 2021.

FACÇÃO Central. Isso aqui é uma guerra. In: *Versos sangrentos*. 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bNW4CzLg3rc>. Acesso em 22 de jul. 2021.

FACÇÃO Central. 12 de outubro. In: *Versos Sangrentos*. 1999. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kEmbW_N48cI. Acesso em 25 ago. 2021.

FACÇÃO Central. A guerra não vai acabar. *A marcha fúnebre prossegue*. 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7jLPo0ASNGw>. Acesso em: 10 ago. 2021.

FACÇÃO Central. Sei que os porcos querem meu caixão. In: *A marcha fúnebre prossegue*. 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7EHMD4MOyP8>. Acesso em: 20 set. 2021.

FACÇÃO Central. Chico Xavier do gueto. In: *Direto do campo de extermínio*. 2003. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=svTFKIAEujY>. Acesso em 22 jul. 2021.

FACÇÃO Central. A bactéria FC. In: *O espetáculo do circo dos horrores*. 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=afdXCkt3EpQ>. Acesso em: 14 set. 2021.

FILOSOFIA de Rua. A cor da pele não influi em nada. In: *Movimento Hip Hop*. Coletânea. 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5m75jHOFiLY&t=1206s>. Acesso em: 20 set. 2021.

PAGE, Gene. Jungle Eyes. In: *Hot City*. França, Atlantic, 1974. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-9ZwowIyRF0>. Acesso em: 22 jul. 2021.

RACIONAIS MC's. Diário de um detendo. In: *Sobrevivendo no Inferno*. 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pK1viMNdYp0>. Acesso em: 22 jul. 2021.

RACIONAIS MC's. Rapaz comum. In: *Sobrevivendo no Inferno*. 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KUIMTqMO3RU>. Acesso em: 22 jul. 2021.

RAPADURA. Norte Nordeste me veste. In: *Fita embolada do Engenho, vol 1: Na boca do povo*. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eDk2bnvwNyg> Acesso em: 22 jul. 2021.

RAPADURA. Maracatu de cá pra lá. In: *Fita embolada do Engenho, vol 1: Na boca do povo*. 2010. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QvC6lJn5jAg> Acesso em: 22 jul. 2021.

SAINT Tropez. Belle de Jour. 1978. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jMPqm9g2Ybs>. Acesso em: 22 jul. 2021.

THAÍDE E DJ HUM. Verdadeira história. In: *Brava gente*. 1994. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3PWb7kR27hs>. Acesso em: 22 jul. 2021.

Entrevistas e depoimentos (escritos e audiovisuais)

EDUARDO. Entrevista. *Eduardo (Parte A) - Infância no Glicério*. 2016. Realização: 1Dasul. Produção: Galocha. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ah0GfChcULU>>. Acesso em 22 de jul. 2021.

DUM-DUM. Entrevista. *Power snack com Dum-Dum do Facção Central* (Chef: Adriele Madana). Entrevistador: João Gordo. 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pTWKdSlveaM>>. Acesso em: 28 de ago. 2021.

CARDOSO, Carlos. Entrevista. *Facção Central na Sonia Abraão e etc*. 2000. Entrevistadora: Sonia Abraão. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jMtqwyLYp38>>. Acesso em: 22 jul. 2021

MANOEL, Jones. Entrevista. *Opera Mundi*. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/20-minutos/68714/os-panteras-negras-eram-uma-organizacao-marxista-e-revolucionaria-diz-jones-manoel>. Acesso em 22 de jul. 2021.

Rapper Mag apud SOLEDADE. Alisson Cruz. “*Não deram faculdade pra eu me formar doutor então a rua me transformou no demônio rimador*”: A atuação intelectual dos rappers do Facção Central entre o discurso pedagógico e a apologia ao crime (1995 – 2001). Dissertação (Mestrado em História e Culturas) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará. 2017.

Livros, teses, dissertações e artigos

ALMEIDA, Silvio Luiz. *O que é racismo estrutural*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

CAMARGOS, Roberto. *Periferia com o poder da palavra: a poética dos rappers brasileiros*. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

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

DIAS, Cristiane Correia. *Por uma pedagogia hip-hop: o uso da linguagem do corpo e do movimento para a construção da identidade negra e periférica*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2018.

FELIX, João Batista de Jesus. *Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

LARA, Fernão Lopes Ginez. *Modernização e desenvolvimentismo: formação das primeiras favelas de São Paulo e a favela do Vergueiro*. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

NASCIMENTO, Abdias. *O Genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978.

PLÁCIDO, Ricardo do Ó; CARVALHO, Francione Oliveira. Praça Roosevelt e a posse Sindicato Negro: a apropriação dos espaços públicos e o debate racial em São Paulo. *Aurora: revista de arte, mídia e política*, São Paulo, vol. 13, n. 39, 2021, p. 63-84. DOI: <https://doi.org/10.23925/1982-6672.2020v13i39p63-84>

RODNEY, Walter. *Como a Europa subdesenvolveu a África*. Portugal: Nova Seara de Lisboa, 1975.

SANTOS, Joel Rufino dos. *O que é Racismo?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

SILVA, José Carlos Gomes. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 1998.

SILVA, Maria Aparecida da. O rap das meninas. *Revista Estudos Feministas*, v.3, n. 2, Florianópolis, jul-dez. p. 515-524, 1995.

SOLEDADE. Alisson Cruz. “*Não deram faculdade pra eu me formar doutor então a rua me transformou no demônio rimador*”: A atuação intelectual dos rappers do Facção Central entre o discurso pedagógico e a apologia ao crime (1995 – 2001). Dissertação (Mestrado em História e Culturas) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará. 2017.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: As transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro enigma, 2015.

Jornais e revistas

CAETANO, Bruna. Uma história oral do Movimento Negro Unificado por três de seus militantes escrita por Bruna Caetano. *Brasil de Fato*, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/04/05/uma-historia-oral-do-movimento-negro-unificado-por-tres-de-seus-fundadores>. Acesso em: 10 ago. 2021.

CALADO, Carlos. Gunther Schuller critica modismos musicais. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 9 jun. 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/6/09/ilustrada/16.html>. Acesso em 19 de set. 2021.

EIROA, Camila. A 'artista' Criola - como se autodefine - usa as latas de tinta para dar poder às mulheres negras nas ruas de Belo Horizonte. *Revista Trip*. Disponível em <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/conheca-a-grafiteira-criola>. Acesso em: 22 jul. 2021.

ESCÂNDALO da Máfia dos Fiscais. *Memória Globo*. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/escandalo-da-mafia-dos-fiscais/>. Acesso em: 25 de ago. 2021.

FONTES, Leonardo. Uma sobreposição de crises: pandemia, desigualdades e periferia. *Le Monde Diplomatique Brasil*. 28 jul. 2020. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/pandemia-crise-e-periferias/>. Acesso em: 22 jul. 2021.

MARQUES, Marília. A cada 23 minutos morre um jovem negro no Brasil. *GI*, 7 nov. 2017. Disponível em <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/a-cada-23-minutos-um-jovem-negro-morre-no-brasil-diz-onu-ao-lancar-campanha-contra-violencia.ghtml>. Acesso em: 22 jul. 2021.

O BRASIL com fome de novo. *GI*. Podcast O assunto. 19 ago. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/podcast/o-assunto/noticia/2021/08/19/o-assunto-520-o-brasil-com-fome-de-novo.ghtml>. Acesso em: 30 ago. 2022.

PRIMEIRA casa de hip-hop do Brasil completa 20 anos. Disponível em: <https://www.bocadaforte.com.br/materias/primeira-casa-de-hip-hop-do-brasil-completa-20-anos>. Acesso em: 22 jul. 2021.

REVISTA RAP BRASIL. São Paulo: Editora Canaã, Ano 1, n. 1, 1999.

RUGIANO, Jariza. Pesquisador mantém acervo sobre hip-hop na própria casa em São Bernardo. Disponível em: <https://mural.blogfolha.uol.com.br/2018/06/15/pesquisador-mantem-acervo-sobre-hip-hop-na-propria-casa-em-sao-bernardo/>. Acesso em 17 de jul. 2021.

SUDRÉ, Lu. Moradores da periferia de São Paulo vivem 23 anos a menos que os de áreas nobres. *Brasil de Fato*, São Paulo, 5 nov. 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/11/05/moradores-da-periferia-de-sp-vivem-23-anos-a-menos-do-que-os-de-areas-nobres>. Acesso em: 22 jul. 2021.

THAÍDE apud Largo São Bento, o berço do hip-hop brasileiro. Disponível em <https://patiosaobento.com.br/largo-sao-bento-berco-do-hip-hop-brasileiro/>. Acesso em 22 de jul. 2021.

VELASCO, Clara. Raio X do Brasil: 16% não têm água tratada e 47% não têm acesso a rede de esgoto. *GI*. 24 jun. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2020/06/24/raio-x-do-saneamento-no-brasil-16percent-nao-tem-agua-tratada-e-47percent-nao-tem-acesso-a-rede-de-esgoto.ghtml>. Acesso em: 22 jul. 2021.

VELASCO, Clara; FEITOSA JR, Alessandro; GRANDIN, Felipe. Números disponíveis mostram que mais de 80% das vítimas são negras. *GI*, 4 maio 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2022/05/04/11-estados-nao-divulgam-dados-completos-de-raca-de-mortos-pela-policia-numeros-disponiveis-mostram-que-mais-de-80percent-das-vitimas-sao-negras.ghtml>. Acesso em: 10 jun. 2022.

VASCONCELOS, Caê. Brasil mantém a terceira maior população carcerária do mundo. *Ponte Jornalismo*, 19 jul. 2019. Disponível em: <https://ponte.org/com-812-mil-pessoas-presas-brasil-mantem-a-terceira-maior-populacao-carceraria-do-mundo/>. Acesso em: 22 jul. 2021.

Oficiais

CERQUEIRA, Daniel et al. *Atlas da violência 2021*. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2021. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/5141-atlasdaviolencia2021completo.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2021.

TRATA Brasil: a falta que o saneamento faz. Rio de Janeiro: FGV/CPS, 2009.

Filme

SIMONAL: Ninguém sabe o duro que eu dei. Direção: Cláudio Manoel, Micael Langer, Calvito Leal. Brasil, Globo Filmes, Zohar Cinema. 2009, 98 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ItVY5xs3_VM. Acesso em: 22 jul. 2021.

BIBLIOGRAFIA

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALVES, Giovanni. Trabalho e reestruturação produtiva no Brasil neoliberal: precarização do trabalho e redundância salarial. *Revista Katálysis*. Florianópolis, v. 12, n. 2, p. 515-524, 2009.

BROWN, H. Rap. *Die Nigger Die!*. Chicago: Chicago Review Press, 2000.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro. FGV-CPDOC. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/luisa-erundina-de-sousa>. Acesso em: 20 out. 2021.

GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Editora 34, 2001.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

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

HOBBSBAWN, Eric. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra. 1990.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte. Autêntica, 2002.

SAID, Edward. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 39-62.

THOMPSON, Edward Palmer. A história vista de baixo. In: *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 185-201.

TRÓPIA, Patrícia Vieira. O sindicalismo brasileiro em disputa nos anos de 1990: origem, raízes sociais e adesão ativa da força sindical ao neoliberalismo. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 14, n. 26, p. 79-102, 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/1317>. Acesso em: 28 de ago. 2021.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. [1973]. In: *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora da Unesp, 2011, p. 43- 68.

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

ZIZEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. São Paulo: Boitempo, 2014.