

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC – SP

Edilberto de Oliveira Barbosa

**PENSADORES DOS BARRACOS: ENUNCIADO E ESTILO DO GRUPO
FACÇÃO CENTRAL EM PERSPECTIVA DIALÓGICA**

DOUTORADO EM LINGUÍSTICA APLICADA E ESTUDOS DA LINGUAGEM

São Paulo

2023

Edilberto de Oliveira Barbosa

**PENSADORES DOS BARRACOS: ENUNCIADO E ESTILO DO GRUPO
FACÇÃO CENTRAL EM PERSPECTIVA DIALÓGICA**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem.

Orientadora: Profa. Dra. Elisabeth Brait.

São Paulo

2023

Edilberto de Oliveira Barbosa

**PENSADORES DOS BARRACOS: ENUNCIADO E ESTILO DO GRUPO
FACÇÃO CENTRAL EM PERSPECTIVA DIALÓGICA**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Elisabeth Brait (orientadora) – PUC-SP

Prof. Dr. Álvaro Antônio Caretta – UNIFESP

Prof. Dr. Anderson Salvaterra Magalhães – UNIFESP

Profa. Dra. Cecília Almeida Salles – PUC-SP

Profa. Dra. Elizabeth da Penha Cardoso – PUC-SP

São Paulo, 10 de abril de 2023

Para Livia.

“Mas em ti o verão será eterno”

Para Raquel.

“Ainda, amor, o mesmo meu olhar”

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Processo: 140036/2019-9; modalidade – categoria: doutorado; vigência: 1º/1/2019 a 31/12/2022.

This study was financed in part by the Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Process: 140036/2019-9, modality – category: doctorate, validity: 1/1/2019 to 12/31/2022.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Beth Brait: tive a honra de tê-la como minha orientadora (tenho, melhor, porque uma vez orientando, sempre orientando, não é? É vitalício). Mais que minha orientadora, minha referência na pesquisa e nos estudos da linguagem.

Às professoras e aos professores que compuseram a banca: Profa. Dra. Elizabeth Cardoso (PUC-SP), Profa. Dra. Cecília Salles (PUC-SP), Profa. Dra. Diana Navas (PUC-SP), Prof. Dr. Álvaro Caretta (Unifesp), Prof. Dr. Anderson Salvaterra (Unifesp) e Prof. Dr. Carlos Gontijo (USP), agradeço a leitura, as falas francas sobre caminhos possíveis para enriquecer a pesquisa e sua apresentação. E agradeço por apontarem limitações de qualquer natureza e eventuais equívocos deste trabalho, o que tomarei como aprendizado e estímulo para estudos futuros.

Ao Prof. Vilton Soares (IFMA), meu amigo, pelas conversas prazerosas que sempre me ensinam muito, e pela leitura e sugestões numa fase deste trabalho.

À Profa. Sumiko Nishitani Ikeda (PUC-SP), que me orientou na pesquisa de mestrado, o meu agradecimento pela experiência e aprendizado.

Ao LAEL PUC-SP, professores e apoio, em particular a Maria Lúcia dos Reis e a Márcia Ferreira Martins.

À Profa. Leila Barbara (PUC-SP), pelas aulas que me prendiam tanto, e me libertaram tanto. Espero retomar aquele projeto com o “Quincas Borba” de Machado de Assis. Não sendo possível, já terá sido lindo pensá-lo.

Aos professores Antônio Carlos Billy Malachias (Fundação Carlos Chagas) e Fábio Betiulli Contel (USP), que me apresentaram a obra de Milton Santos.

Ao professor Gabriel Leopoldino dos Santos (IFSP – Hortolândia), pelas falas objetivas e pelo incentivo.

Às professoras Dona Maria Pereira (*in memoriam*) e Maria Aldenora, do Externato Nossa Senhora Santana, em Santana do Matos – RN, que me alfabetizaram. Seu trabalho é presente em/para cada dia da minha vida.

À Cinthia Lemes, minha amiga, que foi quem mais ouviu e opinou sobre este trabalho, sempre com paciência e boa vontade. Agradeço por sua generosidade e pelas conversas nos momentos difíceis.

À Érika Ribeiro Silva, pelo exercício de autoconhecimento que me ajudou não apenas a escrever este trabalho.

À Cícera, minha amiga querida, pela atmosfera de carinho em nossas conversas.

Aos colegas de pesquisa, Tânia Regina Barreira Rodrigues, Ricardo Ferreira Santos e todos que participaram das aulas da pós, mostraram os seus trabalhos e ouviram, falaram, criticaram, sugeriram, enfim, ajudaram de alguma forma a criar este trabalho.

Aos meus ex-alunos no SENAI-SP, Rodrigo Tenca e Rodrigo Marçal, que me estimularam a trabalhar com canções rap.

A todos os meus alunos: os atuais, no SENAI-SP “Jorge Mahfuz” (Pirituba), e os ex-alunos, no IFSP Hortolândia, no colégio Nossa Senhora dos Remédios, de Osasco, no SENAI-SP “Francisco Matarazzo” e “Roberto Simonsen” (Brás) e “Hermenegildo Campos de Almeida” (Guarulhos), e no antigo Meta Concursos, de São Paulo e Grande São Paulo. O pensamento se move na relação (no diálogo, é melhor) com outros pensamentos, e no anseio de ser melhor para o outro, para o mundo, para si.

À minha família: Francisco Onete, Helena, Neném, Sinsinho, Naldinho, Lena, Mateus, Samuel, Laurinha, Shirley, Cláudia. Pelo estímulo, pela compreensão, por tudo.

À Renata Barcelos (*in memoriam*), minha amiga, ex-aluna no SENAI-SP, quando me ensinou sobre a dignidade do povo negro do Brasil e a sua luta. Renata foi uma das milhares de vítimas do genocídio cometido pelo governo federal brasileiro e seus cúmplices durante a pandemia de Covid-19. Que haja logo justiça para ela e para todos os brasileiros mortos por ações e omissões criminosas.

Vem, ó musa, vem cantar / As glórias do Senhor / Eleva o estro meu / Vem, ajuda-me a ensinar / A Deus fazer um anjo / Da cor que Ele não tem no céu” (“Céu moreno”, Orlando Silva; compositor: Francisco Uriel Lourival, 1935)

“Acender as velas já é profissão / Quando não tem samba, tem desilusão” (“Acender as velas”, Zé Kéti, 1965)

“Ouça um bom conselho, que eu lhe dou de graça / Inútil dormir que a dor não passa / [...] / Eu semeio o vento na minha cidade / Vou pra rua e bebo a tempestade” (“Bom conselho”, Chico Buarque, 1972)

“Quando é que em vez de rico ou polícia ou mendigo ou pivete serei cidadão, / E quem vai equacionar as pressões do PT, da UDR e fazer dessa vergonha uma nação?” (“‘Vamo’ comer”, Caetano Veloso e Luiz Melodia; compositores: Caetano Veloso e Tony Costa, 1987)

“Nos quatro pontos cardeais, a morte é impressa em negrito / Ouço passos, vejo vultos de 50.000 espíritos” (“A capela dos 50.000 espíritos”, Facção Central; compositor: Eduardo Taddeo, 2005)

“E essa zoeira dentro da prisão / Crioulos empilhados no porão / De caravelas no alto-mar” (“As caravanas”, Chico Buarque, 2017)

“Às vezes é tudo como um sonho. Mas não meu sonho, o de alguém, em que eu tenho que estar. O que acontecerá quando o sonhador acordar? Envergonha-se?” (“Vergonha”, Ingmar Bergman, 1968)

“A história dos direitos do homem, é melhor não se iludir, é a dos tempos longos.” (“Os direitos do homem hoje”, Norberto Bobbio, 1991)

“Que felicidade seria aquela que não se mede pela imensa dor do existente?” (“Regressões”, Theodor Adorno, 1944 a 1949)

RESUMO

Em meados dos anos 1980 o Brasil fechara, ao menos aparentemente, o capítulo de sua história iniciado com o Golpe Militar de 1964. A redemocratização traz consigo, ou reaviva, o discurso dos direitos humanos, não apenas como esperança, visto que é nesse contexto que efetivamente se articulam as forças políticas responsáveis pela elaboração da Constituição de 1988, chamada “Constituição Cidadã”, que, nas palavras de Bresser-Pereira, consolida o país como uma democracia ao estabelecer o sufrágio universal e garantir os direitos civis. Mais ainda, os constituintes, indo além do conceito mínimo de democracia, “quiseram que o Estado brasileiro fosse também um Estado social, e, além de garantir os direitos civis e os políticos, introduziram no texto constitucional um número extenso de direitos sociais” (2021, p.298). Todavia, quando aprovada, em 5 de outubro de 1988, o pacto político que a havia gerado já entrara em colapso e o neoliberalismo dominante desde então e ao longo dos anos 1990 a rejeitará, entre outras razões, por seu caráter social. É nesse contexto que o rap – entendido aqui como um gênero do discurso –, uma das manifestações do movimento e/ou da cultura hip hop se consolida na cidade de São Paulo como uma música popular urbana associada às populações pretas mais pobres das periferias da cidade. A finalidade dessa música não se limitaria ao lazer, mas também à participação política ativa, e, em sua versão ou estilo tido como mais radical, o chamado gangsta rap, é comum se considerar que a letra tem preeminência em relação ao aspecto sonoro, e que a finalidade de protesto elimina a de lazer. A presença marcante de um discurso social de inclusão nas últimas décadas não fez com que essa música, que chegou a sofrer censura em fins dos anos 1990, seja debatida com naturalidade e circule livremente em todas as esferas da sociedade, embora ela seja conhecida pelos jovens de todas as periferias do país, o que parece ser indício de que ela continua a ser estigmatizada, por seu conteúdo temático, estilo de linguagem, forma de produção, origem social ou outras razões. Nesta pesquisa, propomos analisar enunciados de um dos principais artistas de rap do país desde os anos 1990, o grupo Fação Central, visando compreender o seu estilo, o que equivale a dizer: como esses artistas representam a si próprios, em suas obras, e como representam os homens e as relações sociais. A partir de uma concepção de linguagem/língua como criação e reflexo da vida social, que desempenha na

organização da vida social, por meio da comunicação discursiva, um papel decisivo para a sua organização, em suas diversas esferas, e para a própria possibilidade de existência de uma consciência e de uma cultura humana, e considerando, com Bakhtin e o Círculo, que tanto a língua integra a vida, como a vida entra na língua, por meio de enunciados concretos (2019, p.17), tomaremos a perspectiva analítica da análise dialógica do discurso, apoiando-nos nos conceitos de signo ideológico, enunciado, gêneros do discurso, estilo para responder às perguntas: 1. Como o falante (autor) constrói a sua própria imagem na música? 2. Que imagem o falante (autor) constrói do destinatário? 3. Que imagem o falante (autor) constrói do personagem e das relações que ele próprio e o destinatário mantêm com esse personagem? 4. Quais as características gerais de estilo nos enunciados do grupo Facção Central? As poucas pesquisas que abordaram a obra do grupo até o momento deixaram sem explicação satisfatória tanto a materialidade linguística das músicas quanto o problema da recorrência de cenas de violência. A nossa hipótese é que a análise do estilo linguístico dos enunciados poderá trazer elementos novos para uma melhor compreensão dos aspectos verbal e extraverbal do enunciado, fornecendo uma base mais segura para as pesquisas posteriores que certamente serão feitas, dada a complexidade da obra, que, mais recentemente, extrapolou o gênero música popular e entrou pelo terreno do ensaio. Procederemos à análise de três enunciados-canções publicados entre os anos 1999 e 2001, considerando que o material do enunciado-canção rap é o som e a palavra, e que esta tem o seu aspecto verbal e extraverbal, e que é social a essência tanto do som quanto da palavra.

Palavras-chave: Direitos humanos; Violência; Análise Dialógica do Discurso; Estilo; Rap; Facção Central.

ABSTRACT

In the mid-1980s, Brazil closed, at least apparently, the chapter in its history that began with the 1964 Military Coup. Redemocratization brings with it, or revives, the discourse of human rights, not just as hope, since it that effectively articulate the political forces responsible for drafting the 1988 Constitution, called the “Citizen Constitution”, which, in the words of Bresser-Pereira, consolidates the country as a democracy by establishing universal suffrage and guaranteeing civil rights. Furthermore, the constituents, going beyond the minimum concept of democracy, “wanted the Brazilian State to also be a social State, and, in addition to guaranteeing civil and political rights, they introduced an extensive number of social rights into the constitutional text” (2021, p.298). However, when approved, on October 5, 1988, the political pact that had generated it had already collapsed and the dominant neoliberalism since then and throughout the 1990s rejected it, among other reasons, for its social nature. It is in this context that rap – understood here as a discourse genre –, one of the manifestations of the hip hop movement and/or culture, is consolidated in the city of São Paulo as an urban popular music associated with the poorest black populations on the outskirts of the city. The purpose of this song would not be limited to leisure, but also to active political participation, and, in its version or style considered to be more radical, the so-called gangsta rap, it is common to consider that the lyrics have preeminence in relation to the sound aspect, and that the purpose of protest eliminates that of leisure. The marked presence of a social discourse of inclusion in recent decades has not meant that this music, which was censored in the late 1990s, is naturally debated and circulates freely in all spheres of society, although it is known by young people from all the peripheries of the country, which seems to be an indication that it continues to be stigmatized, due to its thematic content, style of language, form of production, social origin or other reasons. In this research, we propose to analyze statements by one of the main rap artists in the country since the 1990s, the group *Facção Central*, in order to understand their style, which is to say: how these artists represent themselves, in their works, and how they represent men and social relations. From a conception of language as a creation and reflection of social life, which plays in the organization of social life, through discursive communication, a decisive role for its organization, in its various spheres, and for the very possibility of existence of a human consciousness

and culture, and considering, with Bakhtin and the Circle, that both language integrates life, and life enters language, through concrete statements (2019, p.17), we will take the perspective analysis of dialogic discourse analysis, based on the concepts of ideological sign, enunciation, discourse genres, style to answer the questions: 1. How does the speaker (author) construct his own image in music? 2. What image does the speaker (author) construct of the addressee? 3. What image does the speaker (author) construct of the character and the relationships that he and the addressee have with this character? 4. What are the general style characteristics in the utterances of the Facção Central group? The few studies that have addressed the group's work so far have left unsatisfactory explanations for both the linguistic materiality of the songs and the problem of the recurrence of scenes of violence. Our hypothesis is that the analysis of the linguistic style of the utterances can bring new elements for a better understanding of the verbal and extraverbal aspects of the utterance, providing a safer basis for further research that will certainly be done, given the complexity of the work, which, more recently, it went beyond the popular music genre and entered the field of essays. We will proceed with the analysis of three utterances-songs published between 1999 and 2001, considering that the material of the rap utterance-song is the sound and the word, and that the latter has its verbal and extraverbal aspect, and that the essence is both social both the sound and the word.

Keywords: Human rights; Violence; Dialogical Analysis of Discourse; Style; Rap music; Facção Central.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLOGIA.....	34
CAPÍTULO 1: “A MINHA VOZ ESTÁ NO AR”: A POÉTICA.....	56
CAPÍTULO 2: “ISSO AQUI É UMA GUERRA”: A POLÊMICA.....	99
CAPÍTULO 3: “A GUERRA NÃO VAI ACABAR”: A RESPOSTA.....	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS	192
REFERÊNCIAS.....	197

INTRODUÇÃO

O gênero musical rap é um fenômeno de fins do século XX. Para entender uma que seja das suas manifestações, é necessário ter em mente um contexto mais amplo, musical, cultural, social, econômico e político, do Brasil e do mundo, já que uma das marcas fundamentais do período é a globalização. Para entender os discursos dessa esfera de produção de linguagem, é necessário, utilizando discursos de outras esferas, reunir algumas informações sobre o contexto.

Segundo Hobsbawm, o fato decisivo da cultura do século XX teria sido o surgimento de uma revolucionária indústria de diversão popular voltada para o mercado de massa (2002, p.491). O rap, ainda que numa relação de tensão, é parte desse fenômeno e, como ele, está ligado à urbanização, às novas condições de vida na cidade, às disputas de grupos sociais por recursos materiais e imateriais tidos como necessários aos padrões de vida almejados, ao desenvolvimento de novas técnicas de criação e reprodução do som e, particularmente, às novas formas da música popular.

Para situar o rap dentro do fenômeno musical, podemos lembrar, com Wisnik (2017, p.32), que sentido e historicidade têm uma ligação muito forte na música, o som “é sempre produção e interpretação das culturas (uma permanente seleção dos materiais visando o estabelecimento de uma economia de som e ruído atravessa a história das músicas)”. Uma característica da música contemporânea (a primeira edição da obra de Wisnik é de 1989) é que ela passa a admitir todos os materiais sonoros possíveis: som/ruído e silêncio, pulso e não-pulso. Para antigos padrões de avaliação musical, a presença do ruído subverteria a função da música de representar a estabilidade e a ordem existente ou desejada no interior de uma sociedade. A música ruidosa representaria a instabilidade e a não-ordem. (2017, p.33). O ruído da música estaria a par com o ruído das máquinas e artefatos da guerra e da indústria moderna, além do ruído dos motores e do convívio próximo e conflituoso, nos grandes centros urbanos, de uma massa de gente jamais vista antes da explosão demográfica do século XX.

Seguindo o mapa histórico-cultural utilizado por Wisnik ao analisar os tempos da música (modal, tonal, pós-tonal e, como fundo constante, as “músicas populares”

e as “músicas de massa”) (2017, p.33), o rap poderia ser pensado como uma variante da música popular urbana do fim do século XX. Segundo Wisnik, que escreveu no momento em que o rap chegava à cidade de São Paulo, estaríamos assistindo

[...] ao fim do grande arco evolutivo da música Ocidental, que vem do cantochão à polifonia, passando através do tonalismo e indo se dispersar no atonalismo, no serialismo e na música eletrônica. Esse arco evolutivo, que compreende o grande ciclo de uma música voltada para o parâmetro das alturas melódicas (em detrimento do pulso, dominante nas músicas modais), é um traço singularizador da música ocidental. É possível que esse ciclo tenha se consumado na metade do século XX e que estejamos vivendo o intermezzo de um grande deslocamento de parâmetros, em que o pulso volta a ter uma atuação decisiva (as músicas populares, o jazz, o rock e o minimalismo dão sinais dessa direção). (2017, p.13).

No tempo da reprodutibilidade técnica e massiva das obras, coexistem diferentes tradições musicais e uma multiplicidade de sonoridades que exigem novos parâmetros para serem pensadas. São marcas do tempo um trânsito mais livre entre o popular e o erudito, o interesse e eventual aproveitamento da música modal e o desenvolvimento técnico de novos equipamentos eletrônicos. (2017, p. 13). Para Wisnik, a sincronia que caracteriza o período atual exigiria ouvido ou pensamento “polifônico” para aproximar linguagens distantes e, ao menos na aparência, incompatíveis (2017, p.14).

A nova “ecologia sonora do mundo moderno” (WISNIK, 2017, p.45), marcada pela maximização do ruído e do silêncio, é caracterizada também pela proliferação dos meios de produção e reprodução sonora, dos meios fonomecânicos (o gramofone), elétricos (a vitrola e o rádio), aos eletrônicos (os sintetizadores). A polêmica do início do século entre a “música concreta” (que tinha a sua estratégia na gravação de ruídos reais, alterados e mixados, isto é, compostos por montagem) e a “música eletrônica” (que tomava como base os sons produzidos por sintetizador, ruídos inteiramente artificiais) perdeu a razão de ser com o desenvolvimento e massificação de equipamentos que registram, analisam, transformam e reproduzem ondas sonoras de todo tipo, os sintetizadores e os *samplers*, aparelhos usados para converter quaisquer sons gravados (desde a voz de uma pessoa até as ondas

estelares captadas em radiotelescópio e transformadas em ondas sonoras) em matriz de múltiplas transformações operáveis pelo teclado. Num estado tal de produção de simulacros dilui-se a oposição entre o gravado e o sintetizado, o som real e o inventado. Essas máquinas e sua rápida difusão influenciaram o modo de tratamento do som, tornando-o relativístico e livre de hierarquias rituais:

O objeto sonoro é o ruído que se reproduz em toda parte, além de passar por um processo sem precedentes de rastreamento e manipulação laboratorial das suas mais ínfimas texturas (gravado, decomposto, distorcido, filtrado, invertido, construído, mixado) [...] a estratégia política do som deixou de se dar pela clivagem ideológica entre a música oficial, apropriada enquanto música elevada e harmoniosa, e as músicas divergentes, consideradas baixas e ruidosas; a industrialização tornou-se uma processadora de toda forma de ruído repetitivo, disseminado em faixas de consumo diversificadas. Não se trata mais de tocar o som do privilégio contra o ruído dos explorados, mas de operar industrialmente sobre todo o ruído, dando-lhe um padrão de repetitividade. É nesse campo que as músicas ocorrem, o que não quer dizer que elas se reduzam a ele, e estão aí a complicação e o interesse do assunto. (WISNIK, 2017, pp.49-50).

“A música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar, na sociedade.” (WISNIK, 2017, p.15). A música, portanto, pode ser entendida como um discurso social dirigido, a um só tempo, a cada sujeito e ao grupo social; esse discurso tem poder de evocar as transformações sociais em curso. Traduzir o sentido da música, ainda que imperfeitamente, representa aproximar-se de uma realidade em movimento, lento ou acelerado, gravada no discurso musical, assim como na vida dos sujeitos, que se constroem, destroem e reconstroem nela.

A música rap de fins do século XX é, considerando esse universo musical mais amplo, sobre o qual fala Wisnik, uma música das grandes cidades, variante da música popular urbana, que, como ela, funciona dentro da lógica de uma indústria de diversão ou indústria cultural voltada para o mercado de massa, ainda que, por sua especificidade, em alguns casos coloque-se em conflito com essa lógica – no limite,

rejeitando a sua função de música para dançar ou divertir em favor de uma concepção de música como canal para o ativismo político –, ou seja relegada a lugares não hegemônicos por conta dessa mesma especificidade, o que parece ter relação menos com a sua forma musical propriamente dita do que com a sua origem social específica e a natureza confrontadora do seu discurso.

É uma música que faz referências constantes ao espaço segregado das grandes metrópoles, recortado em centro e periferias, em lugares do privilégio e lugares da exclusão. O rap fala justamente do conflito e instabilidade social, o seu estilo tem a ver com a sua proposta de ser uma música feita por e para as populações marginalizadas, o que não significa que, na prática, seja reconhecido e admitido por todas elas. Procura tornar sujeito de seus destinos os marginalizados e, ao mesmo tempo, procura desmascarar os sujeitos dos privilégios, vistos como responsáveis pela segregação social e racial de toda uma população moradora das periferias e de outros bolsões de miséria, as chamadas “zonas de abandono” (expressão usada na música “Dossiê”, do grupo Fação Central), muitas vezes incrustadas entre bairros de luxo.

Generalizando, pode-se dizer que o rap, de modo latente ou manifesto, visa construir uma ordem social mais justa, com dignidade e senso de coletividade. Todavia, é preciso especificar o projeto discursivo de cada artista. Se considerarmos uma história geral da música como a que Wisnik (2017) faz, o rap é uma das formas musicais marcadas pelo retorno do ruído. Sabemos que esse ruído já foi associado ao caos social e é possível que mesmo hoje, quando o ruído se tornou onipresente em diversos gêneros musicais, ele possa, no rap, sobretudo, ser associado ao conflito, à fratura, ao que destoa. Nesse sentido, musicalmente, o rap não é uma música das melodias encantadoras e confortáveis aos ouvidos, ou da harmonia que embala a estabilidade e a paz social, é antes uma estética que procura provocar o desconforto, seja pelo som, seja pelo discurso. O rap exige, como disse Wisnik, ouvido e pensamento “polifônico”.

Como variante da música popular urbana do século XX, o rap, numa “usina sonora” como a brasileira, passa a participar, com as suas especificidades e com as resistências que sofre, de um tipo de atividade cujo status extrapola, às vezes, o de mera diversão popular, e que tem reconhecida a sua importância para pensar os dilemas nacionais e o cotidiano social:

A música, sobretudo a chamada 'música popular', ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. Para completar, ela conseguiu, ao menos nos últimos quarenta anos, atingir um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental. Portanto, arrisco dizer que o Brasil, sem dúvida uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para *ouvir* música, mas também para *pensar* a música. (NAPOLITANO, 2002, p.5).

A definição do que é a canção popular urbana do século XX, em Marco Napolitano, considera a música popular em geral, desde o início do século XX. Por contraste, podemos considerar a música rap, fenômeno de fins do século XX, que tem as suas peculiaridades, chamando a atenção a origem também urbana, porém mais especificamente periférica do rap e a sua relação prioritária com a vida das populações urbanas periféricas, predominantemente negras (a referência a outros grupos sociais se faz quase exclusivamente em referência à relação desses com o grupo prioritário da periferia); as suas particularidades estilístico-formais: o tamanho das canções (as letras de rap, em geral, são maiores do que as de outras formas da canção popular urbana); a forma do canto (ainda quando um rap tem duração de 4 a 5min, a sua letra enorme cabe no tempo de duração da canção, porque ela é antes falada que cantada, assemelhando-se, em alguns casos, a um discurso, pronunciado numa cadência rápida e enérgica); e a postura política, que a leva, em alguns casos, a rejeitar a função social de dança que Napolitano associa à canção popular urbana em geral.

Aquilo que hoje chamamos de música popular, em seu sentido amplo, e, particularmente, o que chamamos de 'canção' é um produto do século XX. Ao menos sua forma 'fonográfica', com seu padrão de 32 compassos, adaptada a um mercado urbano e intimamente ligada à busca de excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou alegria...). A música popular urbana reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e *performáticos* da música erudita (o *lied*, a *chançon*,

árias de ópera, *bel canto*, corais etc.), da música ‘folclórica’ (danças dramáticas camponesas, narrativas orais, cantos de trabalho, jogos de linguagem e quadrinhas cognitivas e morais) e do cancionero ‘interessado’ do século XVIII e XIX (músicas religiosas ou revolucionárias, por exemplo). Sua gênese, no final do século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas. Esta nova estrutura socioeconômica produto do capitalismo monopolista, fez com que o interesse por um tipo de música, intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbanos, aumentasse. A música popular se consolidou na forma de uma peça instrumental ou cantada, disseminada por um suporte escrito-gravado (partitura/fonograma) ou como parte de espetáculo de apelo popular, como a opereta e o *music-hall* (e suas variáveis). A estas duas formas de consumo de música popular, que se firmaram entre 1890 e 1910, não podemos esquecer uma função social básica que a música sempre desempenhou: a dança. Elemento catalisador de reuniões coletivas, voltadas para a dança, desde os empertigados salões vienenses ao mais popularesco ‘arrasta-pé’, passando pelos saraus familiares e pelos não tão familiares bordéis de cais-deporto, a música popular alimentou (e foi alimentada) pelas danças de salão. (NAPOLITANO, 2002, pp.8-9).

Também por contraste, podemos pensar as condições de consolidação de um campo da música rap em relação ao mesmo processo para a canção popular urbana em geral, tal como resume Marco Napolitano a seguir. o rap nascerá também de certos “conflitos sociais”, o processo de favelização e o confinamento de populações nos guetos das periferias das grandes cidades do país, segregados por sua origem étnica e condições materiais e intelectuais; e de certas “formatações tecnológicas” (que já mencionamos); além disso, é possível pensar a consolidação do rap no Brasil num momento de reivindicação de direitos humanos.

A consolidação do campo musical popular expressou novas sociabilidades oriundas da urbanização e da industrialização, novas composições demográficas e étnicas, novos valores

nacionalistas, novas formas de progresso técnico e novos conflitos sociais, daí resultantes. Mais do que um produto alienado e alienante, servido para o deleite fácil de massas musicalmente burras e politicamente perigosas, a história da música popular do século XX revela um rico processo de luta e conflito estético e ideológico. Neste processo, os vários elementos que formam a música popular foram tema de discussões (formais e informais), alvo de políticas culturais (estatais ou não) foco de apreciações e apropriações diferentes, objeto de formatações tecnológicas e comerciais [...] nas Américas, o lugar social da música popular e a fragilidade do sistema de música erudita tornaram-no [este processo] mais complexo e, ao mesmo tempo, mais rico, na medida em que a música popular atraía alguns músicos muito talentosos e desgarrados de suas vocações eruditas e elitistas. (NAPOLITANO, 2002, p.13).

Analisando a música rap em sua especificidade, Elaine Nunes Andrade, pioneira nos estudos universitários brasileiros sobre o hip hop e o rap, com sua dissertação de mestrado, em 1996, assim define o movimento entre nós:

No início dos anos 90 eclode na metrópole paulistana um movimento social denominado *hip hop*, em que o *rap* é a figura central. Jovens de várias zonas da Região Metropolitana articulavam-se para inaugurar um período de criação em que uma arte juvenil transformava-se em prática política. Era a juventude negra que, influenciada por sua ancestralidade, soube dar continuidade a formas simbólicas de resistência. Soube apropriar-se dos recursos advindos de várias culturas negras (como a música), transformando essa modalidade artística em um discurso elaborado e consistente. Foi capaz de reivindicar direitos sociais, apontar as dificuldades da vida na pobreza, condenar as práticas de discriminação étnica e, principalmente, arrebatou a “massa” – esse foi e continua sendo o maior mérito da mobilização dos hip hoppers (ANDRADE, 1999, p.9).

Há diferentes versões sobre o lugar de nascimento do movimento hip hop e sobre a origem da denominação do seu aspecto musical, o rap. O rap teria nascido

na Jamaica e, levado para os EUA, aí se desenvolveu nos anos 1970, em festas de rua em bairros pobres habitados por negros; a palavra “rap”, embora já dicionarizada antes dos anos 70, seria uma sigla para *rhythm and poetry*, que chama a atenção para um elemento muito associado às músicas africanas, o ritmo, e para a ideia de que as suas letras seriam poesias. Já a denominação “hip hop” viria de um jogo entre as palavras “hip”, quadril ou “segundo a última moda”, e “hop”, pular ou dançar (TEPERMAN, 2015, p.16), e chama a atenção, portanto, para a dimensão festiva do movimento. A dimensão de crítica social seria desenvolvida posteriormente. Na década de 1980, o movimento já estava presente na cidade de São Paulo, associado aos bailes black da periferia e a certos locais da região central, como a rua 24 de Maio, a estação São Bento do metrô e a praça Roosevelt.

Referindo-se aos países não hegemônicos, cujas elites, ao longo do século, viveram de tentar imitar o modelo de progresso, de cultura, de desenvolvimento tecnocientífico criado pelos países capitalistas hegemônicos, Hobsbawm diz que “[...] a dinâmica da maior parte da história do mundo no Breve Século XX é derivada, não original.” (2002, p.199). O rap brasileiro, que não é um movimento de elites econômicas ou intelectuais, e sim um movimento popular, de gente das periferias, nasce de um olhar para fora, não fugirá a esse padrão, ou seja, começará olhando para manifestações culturais que ocorriam nos EUA. Ainda assim, possivelmente pode ser entendido como um caso de “redefinição”, típico do processo cultural brasileiro, segundo Antonio Candido (2002, p.103), sem que isso tenha alguma conotação de inferioridade. Antonio Candido fala de um processo que envolve transposições, substituições e invenções:

Foi, portanto, por meio de empréstimos ininterruptos que nos formamos, definimos a nossa diferença relativa e conquistamos consciência própria. Os mecanismos de adaptação, as maneiras pelas quais as influências foram definidas e incorporadas é que constituem a “originalidade”, que no caso é a maneira de incluir em contexto novo os elementos que vêm de outro. (2002, p.101).

O fato de podermos hoje analisar as produções do rap brasileiro sem necessidade de fazer referência direta à situação atual do gênero no contexto americano mostra o quanto o rap brasileiro moldou-se à realidade do país.

Costuma-se dizer que os quatro elementos iniciais do movimento hip hop são o canto falado do MC e a música do DJ (que fazem juntos o gênero musical rap), mais a *break dance* e a *street art*, ou grafite (TEPERMAN, 2015, p.17). O MC, ou *master of ceremony*, segundo Gomes (2013, p.285), “produz versos sobre o cotidiano do território [...] no que diz e como diz, o MC é o relato, conhecimento e comunicação do seu lugar”. Quanto à música:

O DJ fez dos objetos eletroeletrônicos e das tecnologias informacionais instrumentos para a construção de bases musicais, para tanto, criou também o *sample* (cópia de trechos de músicas existentes). Rearranja sonoridades pelas limitadas condições e que, concomitantemente, foi transformando em música, em estilo. Como o manuseio no par de pick-ups (toca discos), que rende ao mundo novos usos das bases musicais, por exemplo, as batidas e os famosos *scratches* (intervenção na rotação do disco criando efeitos de “arranhadura”), a marca dos *DJs do Hip Hop*. Utiliza-se, ainda, de *softwares* para produzir suas bases. Detêm um conhecimento criativo, primeiramente, fora das formalidades e dos conteúdos centralizadores da produção musical; porém, vão apreendendo com fragmentos as novidades do mundo e transformando em música uma materialidade dada (GOMES, 2013, p.285).

O rap seria um jeito novo de fazer música, por possibilitar a elaboração de uma musicalidade sofisticada não dependente de estudos formais sobre música, também, “sobretudo por bater o pé na ideia de que a música está no mundo para transformá-lo, e não apenas para servir de trilha sonora [...] é uma música que nasce marcada social e racialmente.” (TEPERMAN, 2015, p.7). Definindo-se como uma cultura de rua, em 1977 o hip hop acrescenta o seu quinto elemento, trata-se do “conhecimento”, sugerido pelo músico Afrika Bambaataa, que em um trabalho com jovens, procurava, por meio de competições envolvendo os quatro primeiros elementos do hip hop, combater a violência das gangues. “A ideia é um contraponto à redução do rap a um produto de mercado, reforçando sua potencialidade como instrumento de transformação.” (TEPERMAN, 2015, p.27).

Data do começo dos anos 1990 o primeiro disco do grupo Racionais MCs (“Holocausto urbano”), que fala contra o racismo, a miséria e a violência na periferia

de São Paulo. O grupo será um dos principais responsáveis pela difusão do movimento no Brasil, onde a expressão hip hop (que ganhará o mundo e, em breve, conquistará um público numeroso em outras classes sociais) passa a designar

[...] uma manifestação cultural das periferias das grandes cidades, que envolve distintas representações artísticas de cunho contestatório [...] Esse movimento seria conduzido por uma ideologia (ou pelo menos por certos parâmetros ideológicos) de autovalorização da juventude de ascendência negra, por meio da recusa consciente de certos estigmas (violência, marginalidade) associados a essa juventude, imersa em uma situação de exclusão econômica, educacional e racial. Sua principal arma seria a disseminação da “palavra”: por intermédio de atividades culturais e artísticas, os jovens seriam levados a refletir sobre sua realidade e a tentar transformá-la (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001, p.18).

O artigo de Lourenço (2010) olha para o movimento hip hop “enquanto forma de contestação social e política” e constata que “o movimento Hip Hop constituiu-se como um novo sujeito político na esfera pública do cotidiano da periferia”, sendo os seus letristas (geralmente os próprios MCs) “narradores urbanos. Eles abordam em suas narrativas temas que dizem respeito a sua experiência na *polis*”. Os temas mais frequentes nas letras dos grupos de rap nacionais são:

as desigualdades sociais, a violência policial, a violência das quadrilhas e dos assaltos, o tráfico e o uso de drogas e suas consequências, a ineficácia da justiça, o desrespeito aos direitos humanos, o desemprego, as aspirações de consumo, a pobreza e miséria na infância, as más condições de trabalho, o cenário político cotidiano da cidade e de sua periferia. (LOURENÇO, 2010).

Já o artigo de Silva (2011) chama a atenção para a “segregação urbana” e para o papel do rapper como cronista da realidade da periferia, cuja linguagem própria ele utiliza para definir a sua identidade como parte do grupo pelo qual se quer fazer compreender. Silva (2011) historia e analisa diferentes momentos da evolução do movimento hip hop na cidade de São Paulo. Em seguida, aborda a experiência mais recente dos saraus na periferia da Zona Sul de São Paulo, os quais, compostos por

rappers e músicos de outros gêneros, poetas, atores, escritores e outros interessados, estariam conectados ao movimento hip hop pela mesma “dimensão ativa”, ou seja, “sua reação de protesto contra a violência e a segregação urbana”. Sobre o rap nos anos 1990, afirma:

A partir de então, os rappers se apresentaram como os *cronistas da periferia*, ou seja, o porta-voz de uma realidade que é silenciada pela grande mídia e ignorada pelo governo. O tipo de registro que eles fazem da vida urbana é sempre pessoal, biográfico. A música é apresentada como linguagem em um sentido amplo e não pode ser entendida se reduzida apenas a estruturas sonoras. A fundação musical é forjada pelo código de áudio das ruas; gírias, buzinas, tiros e conversas em bares. A aproximação dos rappers à comunidade de expressão com a qual eles querem ser entendidos é essencial. Sua desobediência à *norma culta* revela as intenções de um discurso fora da lei que não usa o português padrão. É um fenômeno que radicaliza uma característica peculiar da música popular, ou seja, o conflito com os padrões normativos propostos pela maneira como a música é ensinada na escola. As conversas de rua, na linguagem das ruas e o drama social vivido pelos músicos, pelas pessoas comuns, são expressas nas letras das músicas. (SILVA, 2011).

No ano 2000, segundo Toni C. (2015, p.116), o rap estava no seu auge: conquistara espaços exclusivos na MTV e na rádio 105 FM, tinha jornal e revista sobre o movimento hip hop e os shows aumentavam, com o público. É nesse ano que acontece o processo de censura contra o videoclipe da música “Isso aqui é uma guerra”, do disco “Versos sangrentos”, do grupo paulistano Facção Central, que saíra no ano anterior, 1999; em 2001 sairá o disco “A marcha fúnebre prossegue”, espécie de resposta ao processo de censura. As músicas que analisaremos mais detidamente neste trabalho são dos dois discos mencionados.

O grupo Facção Central foi formado em 1989 na cidade de São Paulo. Embora tenha sido montado por outros artistas, a imagem do grupo se confunde com a dos rappers Dum-dum e Eduardo Taddeo, este último esteve no grupo entre 1995 e 2013, na chamada era de ouro do rap, na qual o grupo se destaca por denunciar em suas

letras, “de forma realista e virulenta [...] a violência ‘nua e crua’, a desumanização, a subalternização, a desigualdade socioeconômica dos jovens da periferia, seu genocídio pela polícia e Estado” (GOMES, 2019, p.7), além do preconceito contra o próprio rap. Outros artistas passaram pelo grupo em diferentes períodos, entre eles Jurandir, Mag, Smith-E, Moysés e os DJs Garga, Erick 12 e Binho. Considerando que o rap é, em geral, um produto cultural coletivo, há ainda uma carência de dados precisos sobre a história dos grupos paulistanos (até dos principais), o que torna quase sempre um ato inseguro nomear os componentes de um grupo, e mais ainda o que cada um fez ou faz no processo de criação da obra. Consequência disso é que frequentemente voltamos toda a nossa atenção para um letrista, um DJ ou para alguns dos vocalistas.

A palavra “facção”, talvez pelo uso que se fez dela no jornalismo brasileiro, remete, possivelmente para a maioria das pessoas, à ideia de “facção criminosa”, ou seja, remete, mesmo se usada sozinha, a “grupo de criminosos”. O grupo paulistano de rap Facção Central teria já no seu nome uma provocação. O “central” se deveria ao fato de os integrantes do grupo, ao menos parte deles, terem passado a infância em cortiços de bairros do centro de São Paulo. O significado vulgarizado da palavra “facção” não consta, todavia, no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, aí um dos significados que aparece é o de “grupo de indivíduos partidários de uma mesma causa em oposição à de outros grupos”, o que parece se adequar muito bem ao discurso dos integrantes do grupo Facção Central em entrevistas, nas quais sempre se referem à “causa da periferia”, às “nossas ideias”, à “nossa luta”. O mesmo dicionário explica que a etimologia da palavra “facção” traz os seguintes significados: “poder de fazer, direito de realizar, conduta, reunião de pessoas”; tudo isso, supõe-se, pode ter sido levado em conta pelo grupo ao escolher o seu nome.

Os principais discos lançados pelo grupo são: “Juventude de atitude” (1995), “Estamos de luto” (1998), “Versos sangrentos” (1999), “A marcha fúnebre prossegue” (2001), “Direto do campo de extermínio” (2003), “O espetáculo do circo dos horrores” (2005). Em tempos mais recentes, Eduardo Taddeo sai do grupo em 2013 e lança “A fantástica fábrica de cadáver” (2014) e “O necrotério dos vivos” (2020). Dum-dum, levando consigo o nome do grupo Facção Central, vem apresentando novos trabalhos até o presente, tais como: “A voz do periférico” (2019), “Inimigo nº1 do Estado” (2020). No ano de 2012, Eduardo Taddeo lançou o seu primeiro livro de ensaios, intitulado “A

guerra não declarada na visão de um favelado”, vol.1. No ano de 2016, foi publicado o vol. 2 da obra.

O grupo Facção Central é mencionado por Teperman (2015, p.101) como sendo, no rap brasileiro, “o que foi mais longe no estilo Gangsta”. Ainda segundo Teperman (2015, p.71), a expressão, que funciona como um rótulo – o que, porventura, pode desagradar os próprios artistas – “designa tanto um estilo das batidas e o conteúdo das letras quanto um tipo de comportamento de seus autores/intérpretes.” Félix (2018, pp.208-209) refere-se ao gangsta rap como um “estilo musical que privilegia a crítica à violência policial, condena o consumo de drogas e denuncia as péssimas condições de vida dos moradores dos bairros periféricos da Grande São Paulo.” A recorrência de letras marcadas por um realismo explícito, com cenas de violências mostradas sem rodeios, sons de tiros e sirenes de polícia ou de ambulância, bem como a prioridade para a descrição das condições precárias de vida dos moradores das periferias (deixando em segundo plano a questão racial e o preconceito), são, segundo Félix (2018, p.209), as marcas características desse estilo, o que o leva a dizer que “A estética do gangsta rap é a da fome, da miséria e do abandono.” Isso nos leva a pensar no contexto sociopolítico e econômico dos anos 1990 no Brasil.

Durante o século XX, principalmente nas suas últimas décadas, dá-se, no Brasil, uma associação cada vez mais forte entre urbanização e pobreza. Repelidos do campo e das pequenas cidades do interior dos Estados mais pobres, os pobres dirigem-se às grandes cidades, sobretudo à maior da região sudeste, São Paulo. A indústria e o setor terciário não geram a quantidade de empregos necessária, e remuneram mal. Milton Santos dirá que a cidade, onde as muitas necessidades emergentes “não podem ter resposta, está desse modo fadada a ser tanto o teatro de conflitos crescentes como o lugar geográfico e político da possibilidade de soluções.” (2013, p.11).

O desamparo material e intelectual das populações mais pobres e periféricas no Brasil de fins do século XX (SANTOS, 2018, p.165) teria levado essas populações a reivindicarem, a seu modo, direitos sociais. Segundo Hobsbawm, a Grande Depressão dos anos 1930 teria sido muito mais tolerável para os brasileiros (por serem ainda em sua grande maioria rurais) do que “os cataclismos econômicos da década de 1980”, porque no início do século as expectativas das pessoas pobres com

relação ao que podiam receber de uma economia ainda eram demasiadamente modestas. (2002, p.97). Dito de forma direta: as expectativas das pessoas pobres, no Brasil, sobretudo as mais jovens, quanto a melhorias na sua qualidade de vida, eram maiores, numa sociedade urbana e com maior grau de alfabetização, que no início do século, num Brasil ainda rural. Por volta dos anos 1990, a partir do triunfo da economia comercial e da revolução cultural que ocorreu no século XX, “as aspirações se tornavam mais igualitárias” (HOBBSAWM, 2002, p.329).

O rap, gênero musical, cria imagens e faz a crônica das vivências de populações periféricas nas grandes cidades em fins do século XX, século que teria sido “o do homem comum” (HOBBSAWM, 2002, p.197), marcado como nunca pela visibilidade do homem comum e pelas artes feitas por ele e para ele. O rap seria uma forma de arte comprometida, se não com o futuro de um país, pelo menos com o futuro das pessoas e dos grupos sociais que representa prioritariamente. Valeria para o rapper o que disse Hobsbawm sobre muitos artistas da segunda metade do século XX, para os quais o combustível de sua arte era “a sensação de ser necessário ao seu público” (2002, p.489). O historiador lembra, em apoio à sua constatação, o fato de a maioria dos intelectuais latino-americanos terem sido refugiados políticos em algum momento entre 1950 e 1990. Isso nos ajudará a entender o tipo de concepção de arte presente no rap, ou em parte dele, sua forte relação com o seu público e sua ideia fixa de intervenção social por meio do seu signo/discurso verbal, sonoro, visual.

O Brasil (e o mundo capitalista na era da globalização), nas últimas décadas do século XX, foi chamado por Milton Santos de “fábrica de perversidades”. As seguintes mazelas foram apontadas, principalmente nos países periféricos: desemprego crescente e crônico, pobreza crescente e queda no padrão de vida das classes médias, redução de salários, fome e desabrigo generalizando-se em todos os continentes, doenças novas como a AIDS, e velhas como a mortalidade infantil, a quase inexistência ou a inacessibilidade da educação de qualidade, e, por fim, os chamados males espirituais e morais: egoísmos, cinismos e corrupção. Essa “perversidade sistêmica” estaria relacionada com os “comportamentos competitivos” dominantes na sociedade (SANTOS, 2018, pp.19-20). No mesmo período, Hobsbawm se refere ao Brasil como “candidato a campeão mundial de desigualdade econômica”, explicando que “Nesse monumento de injustiça social, os 20% mais pobres da

população dividiam entre si 2,5% da renda total da nação, enquanto os 20% mais ricos ficavam com quase dois terços dessa renda” (2002, p.397).

O rap, gênero da música popular, seria uma forma de politização reativa nessa sociedade, na qual, como ressalta Milton Santos, o político está em todos os interstícios do corpo social, “seja como necessidade para o exercício das ações dominantes, seja como reação a essas mesmas ações.” (2018, p.36). Outra marca fundamental dessa sociedade que viu nascer o movimento hip hop e a sua música, o rap, é a violência, chamada de “violência estrutural” por Milton Santos (2018, p.38), porque seria visível na ação dos Estados, das empresas e dos indivíduos. Essa violência tenderia a aumentar à medida que diminuem, no corpo social, a noção de bem público e de solidariedade, bem como as funções sociais e políticas do Estado contra a pobreza e a miséria. A representação e discussão sobre a violência é uma das marcas fundamentais do chamado gangsta rap.

Resumidamente, é esse o contexto musical, cultural, social, econômico e político dos discursos que analisaremos neste trabalho, que será dividido em três capítulos. No primeiro, com o objetivo de compreender, de um ponto de vista baseado na análise dialógica do discurso, o estilo do enunciado produzido pelo grupo de rap Facção Central, estudaremos o enunciado-canção “A minha voz está no ar”, publicado em 1999, no disco “Versos sangrentos”. Procuraremos, inicialmente, mostrar a constituição da materialidade linguística do enunciado (a parte propriamente gramatical) de “A minha voz está no ar”. Essa canção é, a nosso ver, uma espécie de poética do grupo Facção Central, tanto no aspecto formal, quanto em termos de conteúdo. Examinaremos essa materialidade linguística (que tem, além do seu aspecto gramatical, o enunciativo e o discursivo, sobre os quais também falaremos nas análises seguintes) como um dos elementos do estilo do enunciado, que tem a sua feição verbal, extraverbal e musical (como gênero da canção popular).

No segundo capítulo, estudaremos o enunciado-canção “Isso aqui é uma guerra”, publicado também em 1999, no disco “Versos sangrentos”. A essa canção está vinculada a polêmica envolvendo o Ministério Público do Estado de São Paulo e o grupo Facção Central no ano de 2000. O videoclipe da música (ou a música e o próprio grupo?) foi censurado. A análise do seu estilo como enunciado poderá, eventualmente, trazer elementos para se pensar a polêmica. O nosso objetivo é estudá-la também em sua materialidade linguístico-gramatical, porém enfatizando

desta vez a discussão sobre os elementos que ajudam a definir o estilo do enunciado pensado como um gênero do discurso, ou seja, analisaremos também a materialidade linguístico-enunciativa, e diremos algumas palavras breves sobre a materialidade propriamente musical.

Por fim, no terceiro capítulo, estudaremos o enunciado-canção “A guerra não vai acabar”, publicado pelo grupo Facção Central no ano de 2001, no disco “A marcha fúnebre prossegue”. Essa canção, como todo o disco no qual foi publicada, e como a obra do grupo Facção Central como um todo, tem forte relação com as duas músicas anteriores. “A guerra não vai acabar” é uma resposta à polêmica criada com a música “Isso aqui é uma guerra” e o seu videoclipe. Na análise desse terceiro enunciado, em paralelo à reflexão sobre os elementos que caracterizam o estilo do enunciado do grupo Facção Central, pretendemos aprofundar um pouco mais a análise do conteúdo verbal e extraverbal do enunciado, ou seja, priorizaremos aqui a análise dos aspectos linguístico-enunciativo e linguístico-discursivo. Feito isso, esperamos tirar as nossas conclusões, no sentido de esboçar uma imagem mais precisa sobre a configuração dos enunciados do grupo Facção Central em termos de estilo linguístico, criações de um grupo de artistas populares, valendo-se de um gênero do discurso determinado, a canção popular rap.

Facção Central (e posteriormente Eduardo Taddeo em sua carreira solo) é um dos principais artistas de rap do país desde os anos 1990. A escolha do corpus nesta pesquisa se fez, assim como havia ocorrido em nossa pesquisa de mestrado, quando analisamos a construção linguística da noção de idealização no romance “As minas de prata” (1862-65-66), de José de Alencar (BARBOSA, 2015), pelo interesse de compreender, do ponto de vista da linguística (ou seja, com o apoio teórico de teorias desenvolvidas por linguistas), discursos artísticos e suas leituras da vida social brasileira.

Nesta pesquisa, nos apoiaremos em conceitos teóricos elaborados nas obras de Mikhail Bakhtin e o Círculo, bem como nas formulações de linguistas brasileiros responsáveis pelo desenvolvimento da chamada Análise Dialógica do Discurso, de orientação bakhtiniana. Os principais conceitos mobilizados são os de signo ideológico, enunciado, gêneros do discurso e estilo. A concepção de linguagem/língua que subjaz a esse esforço de análise entende linguagem/língua como criação e reflexo da vida social, com papel fundamental na organização da vida social por meio da

comunicação discursiva, que existe em todas as esferas da atividade humana. As perguntas de pesquisa são: 1. Como o falante (autor) constrói a sua própria imagem na música? 2. Que imagem o falante (autor) constrói do destinatário? 3. Que imagem o falante (autor) constrói do personagem e das relações que ele próprio e o destinatário mantêm com esse personagem? 4. Quais as características gerais de estilo nos enunciados do grupo Facção Central?

As poucas pesquisas que abordaram a obra do grupo até o momento deixaram sem explicação satisfatória tanto a materialidade linguística das músicas quanto o problema da recorrência de cenas de violência. A nossa hipótese é que a análise do estilo linguístico dos enunciados poderá trazer elementos novos para uma melhor compreensão dos aspectos verbal e extraverbal do enunciado, fornecendo uma base mais segura para as pesquisas posteriores que certamente serão feitas, dada a complexidade da obra, que, mais recentemente, extrapolou o gênero música popular e entrou pelo terreno do ensaio.

Procederemos à análise de três enunciados-canções publicados entre os anos 1999 e 2001, considerando que o material do enunciado-canção rap é o som e a palavra, e que esta tem o seu aspecto verbal e extraverbal, e que é social a essência tanto do som quanto da palavra.

As pesquisas acadêmicas sobre o hip hop (a maioria envolvendo a sua manifestação musical, o rap) já se contam às dezenas ou centenas. Num breve levantamento feito no início de novembro de 2020¹, localizamos aproximadamente 90 trabalhos de doutorado e 430 de mestrado. A primeira pesquisa acadêmica sobre o assunto foi o mestrado – que já mencionamos – de Elaine Nunes de Andrade, feito na Faculdade de Educação da USP e concluído em 1º/5/1996; os primeiros doutorados viriam a partir de meados de 1998 e, de lá para cá, após a virada do milênio, o volume de pesquisas se adensou. Essas pesquisas foram feitas, quase em sua totalidade, em universidades públicas, em departamentos de linguística e língua portuguesa, letras, psicologia, sociologia, direito etc., o que, por si, mostra que é generalizada a crença de que essas manifestações culturais foram/são importantes e o seu estudo, sob diferentes perspectivas, pode contribuir para uma melhor compreensão da nossa sociedade em um dado tempo histórico. Neste trabalho, faremos referência a algumas

¹ No catalogodetesescapes.gov.br, puxando pelos nomes “hip hop” e “rap”.

dessas pesquisas, àquelas com as quais o nosso objeto de pesquisa confina, e àquelas que nos trazem informações importantes sobre a história do hip hop/rap que se fazem necessárias aqui para fins de contextualização do nosso trabalho e compreensão do seu objeto-sujeito.

Embora muitos trabalhos sobre rap já tenham sido feitos em departamentos de linguística e de língua portuguesa nas universidades públicas brasileiras, não localizamos trabalhos que abordem as canções rap pelo viés dos gêneros do discurso e, em particular, do estilo do enunciado. Aliás, parece comum, em abordagens de canções rap, que se pressuponha que o enunciado das canções é evidente, tornando desnecessário um olhar para a sua materialidade linguística.

Apesar de o grupo Facção Central ser unanimemente considerado dono de uma das obras mais importantes e polêmicas produzidas no Brasil na esfera artística das canções rap – há quem diga que até no mundo –, localizamos, com surpresa, muito poucos trabalhos acadêmicos que se debruçaram sobre essa obra. São exatamente quatro dissertações de mestrado e nove artigos.

O mestrado de Mariana Linhares Pereira Resende foi o primeiro a tomar como corpus a obra do grupo Facção Central. A sua pesquisa foi feita na Universidade Federal Fluminense (UFF) e apresentada em 2012; é um trabalho da área de Letras, com apoio teórico da Análise do Discurso Francesa. A pesquisadora se propõe a fazer uma análise discursiva do que chama de “imaginário sobre resistência”. Aborda particularmente o disco “A marcha fúnebre prossegue” (2001), que chama de “rap underground”. A sua hipótese é que a obra do Facção Central seria marcada por uma resistência do sujeito enunciadador, o rapper, “ao sentido de língua, tal como a gramática procura estabelecer; de trabalho, tal como a formação ideológica capitalista busca sedimentar e de movimento musical, tal como a mídia tenta cristalizar.” (RESENDE, 2012, p.9). As suas conclusões foram tiradas a partir do exame das conjunções e advérbios utilizados nas canções que compõem o seu corpus. Para a autora, haveria duas matrizes de sentido, ou formações discursivas, em relação de oposição na obra, a primeira seria a “da barbárie”; a segunda, “a questionadora”. Na sua opinião, o discurso do grupo Facção Central, que deveria se opor à barbárie da “ideologia capitalista, na sua realização neoliberal”, termina por “se colar” a ela. (RESENDE, 2012, p.9). Essa discussão interessa ao nosso trabalho em vários aspectos, como veremos adiante.

As demais pesquisas de mestrado que tomaram a obra do grupo Facção Central como corpus são, todas elas, trabalhos da área de História. Em 2017, o mestrado de Alisson Cruz Soledade, feito na Universidade Estadual do Ceará (UECE), fala de uma “atuação intelectual dos rappers do Facção Central entre o discurso pedagógico e a apologia ao crime”. Haveria na obra do Facção Central – o pesquisador restringe o seu corpus ao período entre 1995 e 2001, ou seja, do primeiro até o quarto disco do grupo – uma “projeção instrutiva e explicativa acerca da sociedade brasileira” daquele período, a par com a polêmica gerada pela acusação de que a letra e o videoclipe da música “Isso aqui é uma guerra” incitariam ao crime. O discurso pedagógico do grupo Facção Central estaria, segundo o pesquisador, tanto nas canções como nas falas dos rappers em outras situações de comunicação, como nas entrevistas dadas, por meio das quais realizariam um “gerenciamento das imagens de si”, além de “expor modelos instrutivos de comportamento e compreensão de aspectos da sociedade” (SOLEDADE, 2017, p.7), voltados para os indivíduos caracterizados como periféricos. A criminalidade e a desigualdade social comporiam, em linhas gerais, a pauta da discussão proposta pelo Facção Central. Segundo o pesquisador, “outros atores históricos decodificaram essa atuação de forma completamente oposta ao projetado pelos rappers” (SOLEDADE, 2017, p.7). No seu trabalho, procurará analisar o embate entre o discurso do grupo Facção Central e o do promotor Carlos Cardoso, responsável pelo pedido de proibição da veiculação do videoclipe e da abertura de inquérito para investigar a acusação de infração ao artigo 286 do Código Penal brasileiro.

Em 2019, foram apresentados mais dois trabalhos. Na dissertação de Matheus de Andrade Gomes, feita na Universidade de Brasília (UNB), o pesquisador estuda “representações de violências e de resistência nas músicas de rap do grupo Facção Central”. Chama a atenção para a intenção de denúncia e para a forma “realista e virulenta” das “letras” do Facção Central, as quais tratam da “violência ‘nua e crua’, a desumanização, a subalternização, a desigualdade socioeconômica dos jovens da periferia, seu genocídio pela polícia e Estado e o preconceito contra o rap” (GOMES, 2019, p.7). O seu estudo se concentra no período de 1995 a 2006, período em que o rapper Eduardo Taddeo esteve à frente do grupo como seu único letrista e um dos vocalistas. O pesquisador, que ora utiliza a expressão “representações de violências”, no plural, ora “representações de violência”, no singular, entende que a criminalidade

dos jovens é mostrada nas letras do Facção Central como “reação às violências cometidas pelo Estado e pela sociedade e não como algo natural às classes pobres e negras” (GOMES, 2019, p.7). O álbum de 2006, “O espetáculo do circo dos horrores” mostraria a preocupação de promover “o protagonismo e atuação histórica de vários personagens negros e negras silenciados e invisibilizados” (GOMES, 2019, p.7) como forma de resistência ao imaginário social predominante, marcado por racismo e classismo. A proposta de resistência presente na obra do Facção Central passaria pela busca por educação e conscientização política.

Por fim, o mestrado de Jefferson Aleff Oliveira, feito na Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), tem um título sugestivo: “Brasil entre trincheiras: Eduardo Taddeo, o correspondente favelado de uma guerra não declarada (2000-2012)”. O autor leva em conta em seu trabalho, além dos discos, o livro de ensaios publicado pelo rapper, que à época ainda era membro do grupo Facção Central. O objetivo da pesquisa, segundo o seu autor, é “trabalhar a questão da violência urbana na ótica de um favelado, chamado Carlos Eduardo Taddeo e sua tese de uma guerra não declarada” (OLIVEIRA, 2019, p.4). O autor vê, assim como o rapper Eduardo Taddeo, uma violência seletiva dentro da sociedade brasileira, que atinge a população das favelas e das periferias. Essas mortes “não são passíveis de luto e nem de memória” (OLIVEIRA, 2019, p.114). O pesquisador considera Eduardo Taddeo “um favelado que pensa sobre essas questões, que as problematiza e que, principalmente, calcula a culpa das tragédias e dos mais de 60 mil caixões anuais descidos a sete palmos no chão, diariamente” no Brasil (OLIVEIRA, 2019, p.4). Na sua opinião, Eduardo Taddeo prova, em seu livro, que há uma guerra não declarada no Brasil, e que os problemas relativos à segurança pública não podem ser solucionados “com armas, bombas e intervenções federais, mas sim, com o combate das desigualdades, a integração da população mais carente ao Estado Democrático de Direito e a prática diária do exercício da cidadania” (OLIVEIRA, 2019, p.114).

Todos esses trabalhos que tomaram a obra do grupo Facção Central como corpus trazem reflexões e pontos de vista que contribuíram para a elaboração da nossa pesquisa. De modo geral, encontramos, em todos, referências ao problema da representação da violência feita na obra do grupo Facção Central. Quanto ao problema da linguagem, o mais corriqueiro é que a sua materialidade seja tomada como óbvia, não se tornando objeto de reflexão na maior parte das pesquisas. Em

nossa pesquisa, estudaremos, portanto, o enunciado produzido pelo grupo Facção Central em sua constituição, com vistas a definir o seu estilo. O apoio teórico e a metodologia que utilizaremos são discutidos a seguir.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLOGIA

As noções de signo e ideologia, palavra, enunciado, gêneros do discurso e estilo, presentes nos estudos do Círculo de Bakhtin, nos ajudarão na construção e no estudo do nosso objeto de pesquisa. Essas noções, que exporemos aqui em breves palavras, nos ajudarão a vislumbrar uma concepção de linguagem/língua, indispensável para a compreensão da nossa pesquisa.

Todo produto ideológico aparece sempre em forma de signo e possui significação, pois representa, reproduz ou substitui algo que está fora dele próprio. O produto ideológico, ou a produção simbólica da cultura, pertence, a um só tempo, a uma realidade natural e social, e tem a propriedade de refletir e refratar uma realidade que existe para além da sua própria materialidade (VOLÓCHINOV, 2017, p.91).

Embora o caráter sígnico seja comum aos fenômenos ideológicos em geral, cada esfera da produção ideológica se orienta de modo particular em relação à realidade e a refrata a seu modo. Com isso, cada esfera adquire uma função na totalidade da vida social. Podemos imaginar uma função da música popular, por exemplo, já que o signo não é apenas uma parte da realidade, mas também “reflete e refrata uma outra realidade, sendo por isso mesmo capaz de distorcê-la, ser-lhe fiel, percebê-la de um ponto de vista específico e assim por diante.” (VOLÓCHINOV, 2017, p.93).

A concepção do Círculo sobre signo e ideologia não se confunde, portanto, com a noção, bastante difundida, de ideologia como falsa consciência. A concepção do Círculo se elabora no desenvolvimento de uma filosofia da linguagem e se distingue pela propriedade da materialidade significativa do signo. A linguagem não é entendida aqui como um sistema abstrato, e sim como um fenômeno social e ideológico.

Os signos da linguagem servem ao objetivo de conhecer e atribuir sentido à realidade a nossa volta; junto ao mundo dos fenômenos da natureza e dos objetos criados pelo homem, há o mundo, também criado pelo homem, dos signos, que servem para ressignificar e reavaliar o já dado, criando, assim, uma outra realidade. Os signos existem em relação dialógica com outros signos e carregam as marcas ideológicas de seus usos anteriores, dos sentidos que lhes foram atribuídos na vida social.

As palavras, como signos ideológicos, são pistas para a compreensão da consciência social da linguagem num dado espaço e tempo, expressando a relação valorativa que existe entre a linguagem e o mundo. O som e o movimento corporal, bem como os objetos da natureza, da técnica e do consumo podem também representar a base material dos fenômenos sócio e ideológicos (VOLÓCHINOV, 2017, p.93).

O ato discursivo não deve, na concepção do Círculo, ser entendido como manifestação individual condicionada pela vida psíquica individual. Os signos têm uma dimensão material, ideológica, histórica e sociológica. Os fatos da linguagem devem ser explicados em sua relação com a existência concreta e real.

Os signos são produtos históricos e culturais, nascem na interação entre os homens na vida em sociedade, ou seja, é o horizonte social de uma época e de uma sociedade que os determina. Os signos se orientam para o interlocutor e a sua resposta esperada. Bakhtin fala de uma “arena de luta” no espaço social formada por grupos ou classes sociais que disputam a hegemonia no significado e na compreensão dos signos utilizados na comunicação social, procurando fazer prevalecer a sua opinião e a sua verdade. Por isso, a interpretação dos signos pode variar, já que num mesmo signo podem coexistir diferentes orientações. Há um esforço das classes dominantes no sentido de reduzir o signo – que Volóchinov chama de “Jano bifronte” devido ao seu caráter dialético – a signo monológico ou monoacentual (VOLÓCHINOV, 2017, p.113).

As diferentes entonações semânticas existentes num mesmo signo representam os diferentes interesses sociais. O signo é marcado, portanto, por uma flexibilidade semântica e ideológica, o seu significado não é necessariamente aquele que se encontra nos dicionários, mas aquele construído pelos diferentes atores sociais no uso que fazem dele, os quais atualizam a potencialidade referencial do signo em conformidade com o objetivo da sua comunicação e com o seu próprio horizonte axiológico e ideológico.

É o caráter multiacentuado do signo que lhe garante vida e capacidade de evolução. Cada significação de um signo ideológico vivo contém uma avaliação ou acento valorativo. Significado e sentido estão ligados à avaliação. Mudanças de

significado dão-se num processo de reavaliação e os enunciados são construídos por meio de avaliações.

Por tema de signo entendem-se as realidades às quais os signos se referem (VOLÓCHINOV, 2017, p.111). Os temas são limitados em cada etapa evolutiva da sociedade e dizem respeito ao horizonte social de cada grupo, por isso entram para a sua comunicação semiótica (VOLÓCHINOV, 2017, p.110). Esses temas, segundo Volóchinov, estariam ligados aos pressupostos socioeconômicos essenciais do grupo mencionado, “é necessário que, de algum modo, ele toque, mesmo que parcialmente, as bases da existência material desse grupo”. (VOLÓCHINOV, 2017, p.111). Ademais, porque o signo existe entre indivíduos em um meio social organizado, “é indispensável que o tema possua uma significação interindividual [...] só aquilo que possui valor social pode entrar no mundo da ideologia, constituir-se e consolidar-se nele” (VOLÓCHINOV, 2017, p.111).

Os signos se mostram numa forma estrutural característica, conforme a esfera da comunicação social em que se realizam, a religiosa, a cotidiana, a jurídica, a artística, entre outras. Veremos melhor a questão da forma, essencial para a compreensão da noção de estilo, ao tratar das noções de enunciado e gêneros do discurso.

Em sua obra, o Círculo procura entender como as bases ou a existência real determinam os signos ou a superestrutura. A palavra é tida como um signo ideológico privilegiado devido à sua onipresença em todas as interações humanas, a qual, sendo neutra, permite que os diferentes grupos sociais a utilizem conforme a sua visão de mundo e os seus interesses. A palavra é, por isso, um sensível indicador das transformações sociais mínimas que ocorrem na existência social, mesmo daquelas que estão em fase embrionária, apenas iniciando o seu processo de formação, longe ainda de se tornarem sistemas ideológicos (VOLÓCHINOV, 2017, p.106).

Segundo Volóchinov, “a compreensão responde ao signo e o faz também com signos. Essa cadeia da criação e da compreensão ideológica, que vai de um signo a outro e depois para um novo signo, é única e ininterrupta” (2017, p.95); a própria consciência “só passa a existir como tal na medida em que é preenchida pelo conteúdo ideológico, isto é, pelos signos, portanto apenas no processo de interação social.” (2017, p.95).

Volóchinov resume assim a sua tese:

A realidade dos fenômenos ideológicos é a realidade objetiva dos signos sociais. As leis dessa realidade são as leis da comunicação sígnica, determinadas diretamente por todo o conjunto de leis socioeconômicas. A realidade ideológica é uma superestrutura colocada diretamente sobre a base econômica. A consciência individual não é a arquiteta da superestrutura ideológica, mas apenas sua inquilina alojada no edifício social dos signos ideológicos. (2017, p.98).

A palavra é tida como “o fenômeno ideológico *par excellence*”, o “*medium* mais apurado e sensível da comunicação social” (VOLÓCHINOV, 2017, pp.98-99) ou o “material sígnico da vida interior: a consciência (discurso interior)” (VOLÓCHINOV, 2017, p.100), podendo assumir as mais diversas funções ideológicas.

Volóchinov chama a atenção ainda para a existência de um campo da comunicação ideológica desprendido, de certo modo, das demais esferas ideológicas, é a comunicação cotidiana, que se relaciona, todavia, com outras esferas ideológicas e, no caso da canção rap, é explorada por meio de uma linguagem artística que procura, propositalmente, aproximar-se da comunicação cotidiana de certos grupos sociais.

Mesmo os signos que não podem ser substituídos por palavra, como uma obra musical ou uma pintura, “apoiam-se nela e são por ela acompanhados, assim como o canto recebe um acompanhamento musical.” (VOLÓCHINOV, 2017, p.101). Todavia, a consciência sempre procurará e saberá encontrar “alguma aproximação verbal com o signo cultural. Por isso, em torno de todo signo ideológico se formam como que círculos crescentes de respostas e ressonâncias verbais.” (VOLÓCHINOV, 2017, p.101). A canção rap, ao articular o seu discurso, visa à formação dessas respostas.

As relações produtivas e o regime sociopolítico condicionado diretamente por elas determinam todos os possíveis contatos verbais entre as pessoas, todas as formas e os meios da comunicação verbal entre elas: no trabalho, na vida política, na criação ideológica. Já as condições, as formas e os tipos de comunicação discursiva, por sua vez, determinam tanto as

formas quanto os temas dos discursos verbais. (VOLÓCHINOV, 2017, p.107).

O rap é uma forma da realização concreta da comunicação artístico-política na década de 1990, sob as condições sociopolíticas e econômicas que expusemos acima. Enquanto contato verbal, musical e visual é determinado pelas relações produtivas e o regime sociopolítico, mas também pelas condições, formas e tipos da comunicação discursiva, que possibilita a existência de uma música popular funcionando no interior de uma “indústria da diversão” – como diz Hobsbawm (2002, p.491) –, a existência de uma parafernália eletrônica recém-criada, que permitiu a muitos “não músicos”, no sentido tradicional, manipularem/reciclarem sons do mercado da música e criarem um novo estilo musical, uma nova forma ou um novo tipo de comunicação verbal (ou verbo-sonoro-gestual), dotado de temas que estão numa espécie de acordo com as características propriamente musicais (sonoras), gestuais (a indumentária, a expressão corporal etc.) e com a realidade sociopolítica e econômica das sociedades onde essa música é produzida.

Por fim, Volóchinov define ideologia como “[...] todo o conjunto de reflexos e refrações no cérebro humano da atividade social e natural, expressa e fixada pelo homem na palavra, no desenho artístico e técnico ou em alguma outra forma sígnica.” (2019, p. 243).

A palavra, considerada por Bakhtin e o Círculo como o fenômeno ideológico por excelência, é cara à música rap. A discussão sobre a palavra traz consigo as noções de entonação, avaliação, subentendido, enunciado cotidiano e contexto extraverbal, que nos ajudarão a entender o nosso objeto de pesquisa.

Em um de seus estudos, Volóchinov parte de uma reflexão sobre a palavra “na vida”, para, então, pensar o funcionamento da palavra “na poesia”. Veremos, todavia, que as suas formulações, em geral, podem ajudar-nos a pensar a música rap, que considera a si mesma uma forma de poesia “da vida das ruas” e, por isso, mantém uma proximidade programática com o enunciado cotidiano e a linguagem oral do público que procura representar em suas canções.

A palavra não é autossuficiente, ela tem uma relação estreita com o contexto extraverbal e sem ele não pode ser compreendida. Segundo Volóchinov, “a palavra é

completada diretamente pela própria vida e não pode ser separada dela sem que seu sentido seja perdido.” (2019, p.117).

Sobre a avaliação da palavra, Volóchinov afirma que ela só se faz considerando a situação extraverbal; ou seja, a avaliação está para além do aspecto propriamente linguístico do enunciado. A palavra isolada da situação extraverbal não pode ser verdadeiramente avaliada (a não ser na sua função no sistema da língua).

[...] as avaliações englobam, junto com a palavra, a situação extraverbal do enunciado. Essas opiniões e avaliações se referem a um certo todo, no qual a palavra entra em contato direto com o acontecimento cotidiano, fundindo-se com ele em uma unidade indivisível. A própria palavra, quando abordada de modo isolado, como um fenômeno puramente linguístico, não pode, é claro, ser nem verdadeira, nem falsa, nem ousada, nem tímida. (2019, pp.117-118).

Para Volóchinov, a construção do sentido passa pela consideração dos subentendidos, ou seja, do “horizonte espacial e semântico comum dos falantes” (2019, pp.119-120), e da entonação. A palavra não seria um reflexo da situação extraverbal ao modo de um espelho, mas uma forma de conclusão avaliativa do mundo e da experiência vivenciada. Assim como o enunciado conecta os participantes, que conhecem, compreendem e avaliam uma situação, também o rap (não só no seu aspecto de enunciado verbal, mas em sua integridade de enunciado artístico verbal-sonoro-visual) visa conectar os participantes para que eles conheçam, compreendam e avaliem a sua situação de vida; o grupo Fação Central, como veremos, fala em “revolução” e parece entender por isso, a julgar pelo que diz o seu letrista, Eduardo Taddeo ², uma experiência que passa pelo conhecer, compreender, avaliar, e pelo mobilizar-se.

A situação extraverbal, acrescenta Volóchinov, não deve ser compreendida como causa externa do enunciado, e sim como aquilo que “integra o enunciado como

² Ver Eduardo Taddeo, no Gringos Podcast. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t-JDI-spo64&t=11462s>>. Acesso em: 15 de maio de 2022. Ver Dum-dum, no Az Ideias podcast. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aZ_HNqJVUVg>. Acesso em: 15/5/2022.

uma parte necessária da sua composição semântica”. O enunciado cotidiano, como um todo consciente, possui uma parte verbalmente realizada ou atualizada, e uma parte subentendida. (2019, p.120).

Para Volóchinov, ao contrário do que normalmente se costuma pensar, o subentendido tem mais a ver com o “sócio-objetivo” do que com o “subjetivo-individual”. “Apenas aquilo que todos nós, os falantes, conhecemos, vemos, amamos e reconhecemos, aquilo que une todos nós, pode se tornar parte subentendida do enunciado” (2019, p.120). Ademais, Volóchinov concebe esse social como algo objetivo: ele se refere à unidade material do mundo, integrante do horizonte dos falantes, e à “unidade das condições reais da vida, que geram o caráter partilhado das avaliações: o fato de os falantes pertencerem à mesma família, profissão, classe ou outro grupo social, e, por fim, à mesma época” (2019, pp.120-121). O enunciado cotidiano e, da mesma forma, o enunciado artístico funcionam como uma “senha”, à qual tem acesso quem pertence ao mesmo horizonte social ou quem o reconstitui por meio de pesquisa. As avaliações subentendidas são, portanto, mais avaliação social do que emoções individuais.

A fonte das avaliações é a existência econômica do grupo, e elas organizam atos e ações. Volóchinov afirma que “Quando uma avaliação é de fato condicionada pela própria existência da coletividade em questão, ela é reconhecida como dogma, como algo evidente e que não precisa ser discutido.” (2019, p.122). Por outro lado, se a avaliação fundamental precisa ser enunciada e comprovada, isso é indício de que “ela já se tornou duvidosa, separou-se do objeto, deixou de organizar a vida e, por conseguinte, perdeu a sua ligação com as condições da existência dessa coletividade.” (2019, p.122). Veremos que todo o discurso do grupo Facção Central é motivado pela intenção de reavaliar um estado de coisas tido como natural por certos grupos sociais brasileiros.

Para Volóchinov,

“A avaliação social saudável permanece na vida e a partir de lá organiza a própria forma do enunciado e a sua entonação [...] a avaliação essencial não está em absoluto no conteúdo da palavra e não pode ser deduzida dele; mas, em compensação, ela determina a própria *escolha* da palavra e a *forma* do todo

verbal, encontrando a mais pura expressão na *entonação*.” (2019, pp.122-123).

A avaliação, portanto, não se refere exclusivamente ao conteúdo do enunciado, mas também à sua forma (aqui Volóchinov não falou ainda diretamente sobre o estilo). A avaliação se vincula à vida (aos contextos subentendidos), determina a escolha da palavra, e se expressa na entonação. A entonação como que leva a palavra para as fronteiras do verbal com o extraverbal, do dito com o não dito, da linguagem com a vida, do falante com os ouvintes (VOLÓCHINOV, 2019, p.123).

A entonação é determinada pelo contexto no qual a palavra ocorre; não é apenas a palavra que determina se o tom é agressivo, risonho ou lacrimoso. Para se entender a entonação, é preciso conhecer as avaliações do grupo social em questão (tanto daquele cujo representante tem a fala, quanto daquele a quem o falante se dirige). A entonação “é especialmente sensível em relação a todas as oscilações do ambiente social que circunda o falante” (VOLÓCHINOV, 2019, p.123); a sua dependência em relação ao caráter compartilhado e subentendido das avaliações faz que o falante mude o tom de sua fala, tornando-a irritada ou ameaçadora em vez de clara e segura, quando percebe que não conta com um “coro de apoio”, ou seja, quando se dirige a um público que julga insensível ou hostil ao seu discurso. (VOLÓCHINOV, 2019, p.124).

Em suma,

[...] não somente a entonação como também toda a estrutura formal do discurso dependem, em grau significativo, da relação entre o enunciado e o caráter compartilhado e subentendido das avaliações daquele ambiente social para o qual a palavra foi pensada. (VOLÓCHINOV, 2019, p.124).

Essa formulação é importante para a compreensão do estilo do enunciado, cujas características examinaremos em enunciados-canções rap do grupo paulistano Fação Central.

Abrindo uma possibilidade de desdobramento do seu estudo, Volóchinov esboça uma discussão sobre a tendência da entonação para a personificação, o que, no limite, transformaria o terceiro participante (o objeto do enunciado) na encarnação viva do culpado, deixando o ouvinte, o segundo participante, como testemunha ou

aliado (2019, p.125). Esse processo levaria ao surgimento da chamada “metáfora entonacional”, ou seja, “a entonação soa como se a palavra criticasse algum culpado vivo”, às vezes adquirindo a feição de uma prece ou ganhando ares de ingenuidade; nessa “metáfora entonacional” existiria, como que em germe, a possibilidade da “metáfora semântica comum”. Segundo Volóchinov, “a entonação no discurso cotidiano é muito mais metafórica do que as palavras” (2019, p.126), haveria nela a alma criadora dos mitos, nela o homem dirige-se às forças do mundo em tom de revolta, de ameaça, ou de carinho, de amor. A referência à entidade chamada “sistema”, nas canções rap, é possivelmente um desses casos.

Volóchinov falará também em “metáfora gestual”, da qual a “metáfora entonacional” seria parente. Para uma análise de canções rap, ainda que aborde prioritariamente o aspecto verbal do gênero, essa discussão interessa, já que o aspecto gestual é muito importante nas manifestações da cultura hip hop, inclusive no rap. Volóchinov diz entender gesto de maneira ampla, e que inclui nele a expressão facial. Da mesma forma que a entonação, também o gesto precisaria de um “coro de apoio”: “apenas no ambiente da cumplicidade social é possível um gesto livre e seguro” (VOLÓCHINOV, 2019, pp.126-127); a depender de a situação ser avaliada pelo falante como adversa ou propícia, o gesto trará em si “o embrião do ataque ou da defesa, da ameaça ou do carinho”. Também como ocorre na entonação, o gesto como que abre a situação e introduz nela o terceiro participante, que Volóchinov chama aqui de “protagonista”. (2019, pp.126-127). Mesmo um olhar rápido para a informação gestual produzida, com o seu próprio corpo, por rappers como Eduardo Taddeo ou Dum-dum, durante shows ou entrevistas, mostra uma fisionomia quase sempre carregada, riso raro e contido em um, mais frequente, porém irônico, em outro,

a depender de com quem está falando³. Nos shows, o movimento do corpo mais se assemelha ao movimentar-se enérgico, mas contido e insistente, de um animal enjaulado do que propriamente a uma dança; é como se o palco fosse uma jaula, o olhar fuzila, os braços e mãos brandem armas imaginárias, a voz brande a “verdade”, que dizem trazer em seu discurso de protesto.

[...] a entonação e o gesto tendem a ser ativos e objetivos. Eles expressam não apenas o estado emocional ou passivo do falante, mas sempre contêm uma relação viva e enérgica com o mundo exterior e o meio social: os inimigos, amigos e aliados. Ao entonar e gesticular, o homem ocupa uma posição social ativa em relação a determinados valores, condicionada pelos próprios fundamentos da sua existência social. (VOLÓCHINOV, 2019, p.127).

A entonação se orienta para o ouvinte, tido como cúmplice ou testemunha; e para o chamado terceiro participante vivo, objeto do enunciado, que é xingado, acariciado, aniquilado ou elevado. (VOLÓCHINOV, 2019, p.127). No caso da canção rap, na modalidade chamada gangsta rap, da qual o grupo Facção Central é considerado um representante, predomina o tom agressivo, o gesto duro. Essa dupla orientação, segundo Volóchinov, é responsável por determinar e atribuir sentido à entonação em toda a sua complexidade. O mesmo fenômeno caracterizaria o enunciado verbal em geral, ou seja, vale para a reflexão sobre o estilo e sobre os gêneros do discurso.

³ Nos podcasts, Eduardo Taddeo fala sobre “fechar a cara” diante daqueles que não são da periferia ou do mesmo grupo social; fala da sua desconfiança em relação aos políticos e da sua recusa de dar entrevistas para a mídia hegemônica. Já Dum-dum conta uma anedota sobre um fã que se mostrou surpreendido e um tanto decepcionado ao vê-lo rir na saída de um show. Ver Eduardo Taddeo, no Gringos Podcast. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t-JDI-spo64&t=11462s>>. Acesso em: 15/5/2022. Ver Dum-dum, no Az Ideias podcast. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aZ_HNqJVUVg>. Acesso em: 15 de maio de 2022. Ver DUM-DUM (Facção Central) - Az Ideias Podcast #43. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aZ_HNqJVUVg&t=476s>. Acesso em: 13/5/2022.

Enfim, Volóchinov, polemizando com duas outras abordagens da linguagem, a formal e a psicológica, resume o que é a palavra na sua concepção, e como ela só funciona efetivamente na interação entre o falante, o ouvinte e o “personagem” (sobre quem ou o que se fala); além disso, Volóchinov atribui o significado artístico da palavra à mesma “alma social”:

[...] toda palavra realmente pronunciada (ou escrita conscientemente) e não adormecida no léxico é a expressão e o produto da interação social entre os três: o falante (autor), o ouvinte (leitor) e aquele (ou aquilo) sobre quem (ou sobre o quê) eles falam (o personagem). A palavra é um acontecimento social [...] a essência sociológica concreta da palavra, a única que a transforma em verdadeira ou mentirosa, infame ou nobre, necessária ou inútil [...] Evidentemente, a mesma ‘alma social’ atribui à palavra o seu significado artístico (2019, p.128).

A palavra, também na poesia, seria uma espécie de “roteiro” de um acontecimento. A sua compreensão mais ampla pressupõe a reprodução desse acontecimento e da relação mútua entre os falantes. Aquele que compreende assume o papel de ouvinte, o que pressupõe conhecer as posições dos outros participantes (VOLÓCHINOV, 2019, p.129).

Segundo Volóchinov,

Lá onde a análise linguística vê somente as palavras e as inter-relações entre os seus aspectos abstratos (fonéticos, morfológicos, sintáticos etc.), a percepção artística viva e a análise sociológica concreta revelam as relações entre as pessoas, que são somente refletidas e fixadas no material da palavra. (2019, pp.134-135).

Bakhtin dirá que a palavra, em sua plenitude, tem o aspecto do “conteúdo-sentido”, que chama de “palavra-conceito”, e tem o aspecto “emotivo-volitivo”, este último mais perceptível na entonação da palavra (2012, p.84):

[...] a palavra não somente denota um objeto como de algum modo presente, mas expressa também com a sua entonação (uma palavra realmente pronunciada não pode evitar de ser entoada, a entonação é inerente ao fato mesmo de ser

pronunciada) a minha atitude avaliativa em relação ao objeto – o que nele é desejável e não desejável – e, desse modo, movimenta-o em direção do que ainda está por ser determinado nele [...] (BAKHTIN, 2012, pp.85-86).

A partir daqui diremos algumas palavras sobre o conceito de enunciado. Começaremos com o problema da forma literária do enunciado, que Volóchinov, em seu estudo, analisa separadamente do enunciado cotidiano (ou “a palavra na vida”). Já dissemos que as suas formulações, nos dois casos, interessam a um estudo sobre o enunciado-canção rap, por isso reforçamos aqui que onde Volóchinov fala em “enunciado verbal literário” (2019, p.130), entendemos enunciado artístico, e incluímos nele a canção rap que estudamos.

Segundo Volóchinov,

O enunciado concreto (e não a abstração linguística) nasce, vive e morre no processo de interação social entre os participantes do enunciado. O seu significado e a sua forma são determinados principalmente pela forma e pelo caráter dessa interação. (2019, p.128).

A obra poético-artística está igualmente entrelaçada com o contexto cotidiano, com o não dito; mesmo um texto científico necessita do subentendido. Todavia, na obra artística, ele precisa ser planejado de antemão. No enunciado cotidiano, fica subentendido o que é do conhecimento ou está no campo de visão dos participantes do enunciado, na obra artística o falante – autor – não poderia agir da mesma forma pelas próprias condições de produção do seu enunciado e a posição diferente ocupada por seu ouvinte – o público de sua obra –, que em geral não compartilha com ele o mesmo espaço e tempo (VOLÓCHINOV, 2019, pp.130-131). “[...] uma obra poética é um condensador poderoso das avaliações sociais não ditas: cada palavra está repleta delas.” (2019, p.131). E são essas avaliações que determinam tanto a escolha das palavras pelo autor, quanto a percepção dessa escolha por parte do ouvinte. Volóchinov chega a dizer que o que poeta escolhe não são as palavras (a partir de um dicionário, por exemplo), mas as avaliações contidas nas palavras. A escolha dos recursos linguísticos em geral a serem mobilizados no enunciado depende dessas avaliações, que se dirigem não ao ouvinte, mas também ao personagem do enunciado, ou seja, àquele/àquilo de quem/que se fala. O rap, como

veremos, faz esse papel de condensador de avaliações sociais, que organizam a própria forma e o estilo da obra literário-artística.

[...] a forma é realizada por meio do material e fixada nele, porém, no que concerne à significação, ela extrapola os seus limites. A significação ou o sentido da forma não se refere ao material, mas ao conteúdo. Assim, é possível dizer que a forma da estátua não é a forma do mármore, mas a do corpo humano, que ‘heroifica’ a representação do homem, ou ‘acaricia’ ou talvez a ‘diminua’ (o estilo caricatural na escultura), isto é, expressa uma determinada avaliação daquilo que é representado [...] (VOLÓCHINOV, 2019, p.132).

Os elementos formais da canção rap expressam certa relação ativa com aquilo que é representado. A forma na canção rap não é só o material da palavra, do som e do gesto, mas envolve a sua avaliação; o ritmo da fala e do som, a cadência tem relação com o que é representado. Volóchinov afirma que

Por meio da forma artística, o criador assume uma posição ativa em relação ao conteúdo. A forma por si só não deve ser obrigatoriamente agradável, pois a sua interpretação hedonista é absurda; a forma deve ser uma avaliação convincente do conteúdo (2019, pp.132-133).

A forma deve ser pensada, então, na sua relação com o conteúdo (porque é uma avaliação ideológica dele) e com o material (como uma realização técnica dessa avaliação). (VOLÓCHINOV, 2019, pp.132-133). A forma é uma posição (avaliação, portanto) em relação ao conteúdo; na obra artística, a forma não precisa ser “agradável” num sentido vulgar, precisa, primeiramente, ser coerente, e convincente. Como se pode verificar, a audição de canções rap nem sempre será agradável ao ouvinte, em termos de som (as batidas, os ruídos), em termos de melodia (a repetitividade, às vezes, a simplicidade), em termos de realização vocal (a fala-canto, frequentemente áspera e agressiva no gangsta rap), em termos de letras (relatos de crimes e violências). A nossa escolha de analisar a materialidade da construção verbal das canções que elegemos como nosso corpus de pesquisa deve-se à consciência da importância de compreender a forma e o conteúdo, para se definir um estilo.

Lembrando a divisão tradicional de estilo em “elevado e “baixo”, feita pela poética clássica e neoclássica, Volóchinov diz que ela tem razão ao colocar no primeiro plano a “natureza avaliativa ativa da forma artística”. Cada um dos elementos da forma pode elevar, rebaixar ou igualar aquilo que está sendo definido:

[...] a escolha do personagem ou do acontecimento determina o grau da elevação da forma e a possibilidade de certos procedimentos de formalização, e essa exigência fundamental de adequação do estilo tem em vista uma adequação avaliativa e hierárquica da forma e do conteúdo: eles devem estar em pé de igualdade. A escolha do conteúdo e a escolha da forma é um mesmo ato que afirma a posição fundamental do criador e nele se expressa uma mesma avaliação social. (VOLÓCHINOV, 2019, pp.133-134).

A forma artística tem uma natureza avaliativa ativa; o estilo, a forma e o conteúdo estão em pé de igualdade, porque todos estão vinculados a uma mesma avaliação social feita pelo criador. A canção rap, como forma artística, tem natureza avaliativa ativa, isso se mostra na escolha do personagem ou do acontecimento (Volóchinov usa “personagem” no sentido de aquilo sobre o que se fala), no direcionamento do discurso a dois grupos distintos de ouvintes, na ostentação do seu caráter de reciclagem sonora, na gesticulação, nos assuntos do “cotidiano difícil” da periferia, nas pessoas do povo representadas (no caso do grupo Facção Central, como veremos, essas pessoas são as mais negligenciadas e excluídas na sociedade brasileira), no espaço periférico-urbano representado, na posição do rapper, que ora dá voz a essas personagens (em primeira pessoa), ora narra o que lhes acontece, ora ele próprio, o rapper, torna-se uma dessas personagens. Tudo isso aponta para as características da sua forma. Não é de menor importância na definição do estilo das canções rap do grupo Facção Central o esforço de humanizar, dignificar e reivindicar respeito à população representada em seu discurso, e ao espaço por ela habitado nas cidades.

Enfim, determinam a forma do enunciado artístico-literário:

1) o valor hierárquico do personagem ou do acontecimento, que é o conteúdo do enunciado; 2) o grau da sua proximidade com o autor; 3) o ouvinte e sua inter-relação com o autor, por um lado,

e com o personagem, por outro – todos esses aspectos são os pontos de aplicação de forças sociais da realidade extraliterária à poesia. (VOLÓCHINOV, 2019, p.144).

A poesia seria determinada, de dentro, pela ordem sociopolítica e econômica, que se apoia nesses seus elementos estruturais interiores, ou seja, na inter-relação entre o criador, o ouvinte e o personagem. A mesma estrutura permitiria que a influência se dê também no sentido inverso, ou seja, da poesia (no nosso caso, a canção rap) sobre outros campos da comunicação social. (VOLÓCHINOV, 2019, p.144). É a partir da análise desses elementos ligados à forma, ao conteúdo e ao estilo do enunciado-canção rap, que poderemos verificar se esse enunciado pode ser entendido como a manifestação artística dos espoliados dos direitos fundamentais a uma vida digna, como a união solidária de um grupo social ameaçado, acossado e violentado de muitas maneiras, por sua raça, por sua história e condição social.

A forma também pode ser abordada pela sua relação com o material. A pergunta básica, nesse caso, seria: “por quais meios linguísticos realiza-se a tarefa socioartística da forma”. (VOLÓCHINOV, 2019, pp.145-146). Em nossa análise, visando à caracterização do estilo do enunciado do grupo Facção Central, procuramos olhar para ambos os lados, o técnico e o socioartístico.

Para pensarmos a questão do estilo do enunciado, exporemos aqui algumas formulações de Bakhtin e o Círculo a respeito desse conceito.

Segundo Bakhtin, “Todo estilo está indissolúvelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso.” (2019, p.17). Isso significa dizer que há um estilo do enunciado ou do gênero, ou seja, a canção rap tem um estilo que lhe é próprio. Bakhtin acrescenta que “Todo enunciado – oral e escrito, primário e secundário e também em qualquer campo da comunicação discursiva – é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, pode ter estilo individual.” (2019, p.17). Há também um estilo individual – o grupo Facção Central tem um estilo, portanto –, porque sendo o enunciado individual, ele pode refletir a individualidade do falante/escritor, a depender do gênero, pois, segundo Bakhtin, há gêneros mais ou menos propícios a refletir a individualidade. Os mais seriam os da literatura de ficção. Acreditamos, porém, ser razoável pensarmos a canção rap, um gênero artístico, variante da canção popular urbana do século XX,

como um gênero muito propício não só à expressão da individualidade de quem o produz, como também de certos traços da individualidade de tipos sociais representados nessas canções.

O estilo tem relação com os objetivos principais do enunciado, e igualmente com o edifício do enunciado. Mesmo dentro de uma mesma esfera da comunicação verbal, “[...] os diferentes gêneros são diferentes possibilidades para a expressão da individualidade da linguagem através de diferentes aspectos dessa individualidade.” (BAKHTIN, 2019, p.17). Podemos pensar aqui, só para exemplificar, na diferença que há entre um melodioso samba-canção e um rap; e mesmo o rap não se resume ao chamado gangsta rap, há outros “estilos” ou subgêneros, cada qual com o seu estilo. Todavia, enfatizando o gangsta rap na cena dos anos 1990, podemos dizer que o rap permitiu, por sua própria existência, a expressão de individualidades antes tolhidas por obstáculos sociais. O homem periférico faz o seu discurso no rap. O rap é a música de uma população excluída social e economicamente, que foi conquistando o seu espaço nessa esfera artística da música popular urbana. O rap se faz incluindo a voz, o corpo, o discurso da população mais excluída, a gíria da periferia, os seus problemas; as pessoas que vivem ali são representadas pelos rappers, eles próprios homens periféricos, por isso o rap se faz como forma de resistência.

O estilo individual, cujas camadas podem se revelar em diferentes gêneros, pode estabelecer diferentes relações com a língua nacional; essa relação entre linguagem individual e língua nacional seria, segundo Bakhtin, uma questão de enunciado, pois só nele a língua nacional se materializaria de forma individual (BAKHTIN, 2019, p.18). Observaremos, em nossa análise, a gíria que caracteriza as letras do grupo Facção Central, mas, além disso, o arranjo sintático muito peculiar aos trabalhos do letrista do grupo Facção Central, que representa um aspecto fundamental do seu estilo individual.

Para situar, de forma mais ampla, o lugar do estilo na análise de um produto da comunicação verbal como a canção rap, tomamos de Bakhtin a seguinte explicação:

Uma função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e certas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis. O estilo é indissociável de determinadas

unidades temáticas e – o que é de especial importância – de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro, etc. O estilo integra a unidade de gênero do enunciado como seu elemento. (2019, p.18).

Os gêneros do discurso nascem, portanto, da conjunção entre as necessidades comunicativas e as condições de comunicação existentes num espaço e tempo. São enunciados estilísticos, temáticos e composicionais; o estilo (que integra o gênero e, por isso, deve ser abordado desta perspectiva, embora possa vê-lo de outras maneiras) é indissociável de certos temas e certas formas composicionais (ou seja, tipos de construção, de acabamento, de relação do falante com outros participantes da comunicação). Como veremos, a canção rap é um gênero de função artístico-política, que funciona nas condições da comunicação discursiva artístico-musical (conforme já vimos na nossa introdução), tem temas típicos e determinada forma composicional (construção, acabamento, e formas típicas de relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva: o ouvinte e o personagem). Estudaremos esses elementos em suas inter-relações para determinarmos as características de estilo dos enunciados do grupo Fação Central.

Bakhtin diz que “As mudanças históricas dos estilos de linguagem estão indissolavelmente ligadas às mudanças dos gêneros do discurso.” (2019, p.20). Na introdução deste trabalho, procuramos mostrar que, para pensar o estilo musical ou verbal no rap, é preciso considerar que o seu nascimento está relacionado ao estabelecimento de um novo estilo de discurso musical, ligado às condições tecnológicas e político-sociais de fins do século XX. As mudanças político-sociais e econômicas estão na origem do homem urbano, pobre, periférico, que encontra no gangsta rap um canal para manifestar a sua visão sobre si mesmo e sobre a sociedade. Bakhtin dirá, então, que “Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (2019, p.20), e que nenhum fenômeno ocorre na língua que não tenha passado pelos gêneros e seus estilos.

É importante lembrar que há limites para a individualidade no enunciado. Segundo Bakhtin, os gêneros têm significado normativo para os falantes de uma língua, não são criações do indivíduo, mas criações sociais. Por esse motivo, os enunciados, que são individuais e têm caráter criativo, não são absolutamente livres em relação às formas da língua, que são sociais. (2019, p.42).

Para Volóchinov,

O autor, o personagem e o ouvinte nunca são abordados fora do acontecimento artístico, mas somente à medida que participam da própria percepção da obra literária e são seus componentes necessários. Essas são as forças vivas que determinam a forma e o estilo, e que são percebidas com muita clareza por um contemplador competente [...] Temos em mente apenas o ouvinte considerado pelo próprio autor, em relação ao qual a obra é orientada e que, por isso, determina internamente sua estrutura, mas de modo algum o público real que de fato representa a massa leitora desse escritor. (2019, p.135).

Autor, personagem e ouvinte são elementos ligados à própria percepção da obra literária (já explicamos que consideramos essa construção teórica adequada à abordagem de canções rap), e são determinantes da sua forma e do seu estilo. A nossa abordagem priorizará a análise desses elementos, como veremos.

Volóchinov chamará a atenção para três aspectos que considera “essenciais das inter-relações entre os participantes do acontecimento artístico, os quais determinam as linhas fundamentais do estilo poético, como um fenômeno social” (2019, p.135):

O primeiro aspecto do conteúdo que determina a forma é a *categoria valorativa* do acontecimento representado e o seu portador, o personagem (nomeado ou não), tomado em uma estreita correlação com as categorias do criador e do contemplador. (2019, p.135).

O aspecto do conteúdo que primeiro determina a forma é a avaliação em relação ao acontecimento representado e ao seu portador, o personagem. O personagem é pensado sempre na sua relação com o criador e o contemplador. O principal tom do

estilo é determinado pela relação do falante com aquilo/aquele de que/quem fala e sua posição na hierarquia social; o peso hierárquico do personagem é determinado “pelo contexto valorativo não enunciado fundamental”, ou seja, pelas avaliações sociais relativas a esse personagem. Essas avaliações podem ser positivas ou negativas, a depender do grupo social que a faz, porém, o falante possivelmente dará ênfase às avaliações do grupo ao qual pertence ideologicamente.

“O segundo aspecto da inter-relação entre o personagem e o criador que determina o estilo é o grau de proximidade entre eles [...]” (VOLÓCHINOV, 2019, p.137). Aqui Volóchinov chama a atenção para a importância da relação entre o criador e o personagem na determinação do estilo, “a própria estrutura da língua reflete o acontecimento da inter-relação entre os falantes.” (2019, p.138). A forma de se referir à terceira pessoa, o modo de tratamento dispensado à segunda pessoa, enfim, a forma integral do enunciado apresentaria peculiaridades do ponto de vista gramatical devido às características dessa relação.

O terceiro aspecto mencionado por Volóchinov diz respeito à presença do ouvinte, que modifica a inter-relação do criador com o personagem. (2019, p.138). Além do valor hierárquico do personagem e do seu grau de proximidade com o autor, Volóchinov passa a tratar do papel do ouvinte na determinação da forma literária. O ouvinte teria influência fundamental em todos os aspectos da obra, ele determina o estilo do enunciado poético tanto pela sua relação com o autor, como pela sua relação com o personagem (2019, p.139). Na sequência do seu estudo, Volóchinov detalhará as inter-relações existentes entre o falante/autor/criador, o personagem e o ouvinte.

O estilo é considerado um dos conceitos fundamentais na obra de Bakhtin e o Círculo. Ele tem uma dimensão textual e outra discursiva, por isso a sua abordagem pode ser tanto na perspectiva da análise linguística (estilos de linguagem, dialetos sociais), quanto numa perspectiva discursiva, como a de saber sob qual ângulo dialógico os elementos estilísticos de um enunciado se organizam na obra. (BRAIT, 2005, p.81). Isso porque, como diz Bakhtin, “A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica” (2015, p.232), ela nunca basta a uma consciência e a uma voz.

Numa das suas definições de estilo (entenda-se “herói” como aquele/aquilo sobre quem/que se fala), Bakhtin diz:

Chamamos de estilo a unidade constituída pelos procedimentos empregados para dar forma e acabamento ao herói e ao seu mundo e pelos recursos, determinados por esses procedimentos, empregados para elaborar e adaptar (para superar de modo imanente) um material. (2003, p.16).

O material, na canção rap, é o som e a imagem, a voz, o corpo, a linguagem verbal.

Por fim, quanto à metodologia necessária para se realizar um trabalho desta natureza, faz-se necessário, em primeiro lugar, a compreensão do protagonismo que os discursos têm “nas relações humanas (e nas desumanas também!), sua força e poder nas diferentes atividades e esferas de produção, circulação e recepção de textos de natureza vária.” (BRAIT, 2019, p.8). A visão do processo de pesquisa e dos procedimentos pode ser resumida na fala de Brait:

Quando estamos diante de textos verbais, o trabalho metodológico, analítico e interpretativo, de longa tradição na nossa área, se dá, sempre, esmiuçando campos semânticos, micro e macro organizações sintáticas, marcas e articulações enunciativas que caracterizam o(s) discurso(s) em foco e indiciam sua heterogeneidade, o gênero a que pertencem e os gêneros que nele se articulam, a tradição das atividades em que se inserem, o inusitado de sua forma de ser discursivamente, sua participação ativa nas esferas de produção, circulação e recepção. Por outro lado, se escolhermos textos visuais ou verbo-visuais [...] não se trata de testar determinados conceitos ou determinada teoria, mas discutir a construção de sentidos, a produção de sentidos desses discursos. (2005, pp.96-97).

Para Volóchinov, quando a palavra é analisada de modo mais amplo, “como um fenômeno da comunicação cultural, deixa de ser um objeto autossuficiente e já não pode ser compreendida fora da situação social que a gerou.” (2019, pp.114-115). A arte é imanentemente social, sofre a influência do meio social extra-artístico, mas dá a ele uma resposta imediata, mesmo que interiormente, ou seja, apenas por meio da sua forma. Trata-se da ação de uma formação social sobre a outra (VOLÓCHINOV, 2019, p.113). O nosso procedimento metodológico procura situar a obra artística e o

discurso do grupo Fação Central no seu gênero, meio social e até, em certa medida, numa cadeia discursiva que a precede.

O artístico “é uma forma específica da inter-relação entre o criador e os contempladores fixada na obra artística” (VOLÓCHINOV, 2019, p.115), ele não se encontra inteiramente no objeto, no psiquismo do criador ou do contemplador, abarca os três aspectos, nasce da relação do eu com o outro (é o indivíduo, mas também é o social) e utiliza-se de um material para se realizar. O nosso procedimento metodológico procura, neste trabalho, analisar a materialidade linguística e, em certa medida, também a materialidade propriamente musical da canção rap.

Segundo Volóchinov, os produtos da criação ideológica só existem na sociedade e para a sociedade, são diferentes, portanto, dos corpos físicos e químicos, que existem também fora da sociedade humana. As chamadas formações ideológicas “são interna e imanentemente sociológicas” e oferecem “grandes obstáculos à análise precisa.” (VOLÓCHINOV, 2019, p.113). Todavia, defende que a palavra, na poesia, é também um “roteiro” do acontecimento, “pois a percepção artística competente o interpreta, ao adivinhar com precisão nas palavras e formas da sua organização as inter-relações vivas e específicas do autor com o mundo representado por ele” (VOLÓCHINOV, 2019, pp.134-135).

Para Bakhtin, “a própria escolha de uma determinada forma gramatical pelo falante é um ato estilístico” (BAKHTIN, 2019, p.22). Isso explica a atenção ao vocabulário e às construções sintáticas das canções rap do grupo Fação Central em nossa análise.

Por fim, no seu texto “A ciência da literatura hoje”, publicado originalmente em 1970, Bakhtin fala das condições para uma “interpretação criadora”, uma reflexão que nos serve em boa medida como parâmetro metodológico. No texto, Bakhtin critica a concepção, unilateral e falsa, de que a compreensão da cultura do outro por mim exige que eu me transfira para ela, me esqueça da minha própria cultura e olhe para o mundo com os olhos da cultura do outro.

É claro que certa compenetração da cultura do outro, a possibilidade de olhar para o mundo com os olhos dela é um elemento indispensável no processo de sua interpretação; entretanto, se a interpretação se esgotasse apenas nesse

momento, ela seria uma simples dublagem e não traria consigo nada de novo e enriquecedor. A *interpretação criadora* não renuncia a si mesma, ao seu lugar no tempo, à sua cultura, e nada esquece. (BAKHTIN, 2017, p.18)

É justamente a distância, na visão de Bakhtin, que é a causa para a interpretação. A autêntica imagem externa de um homem só poderia ser vista e interpretada por outras pessoas. Da mesma forma, uma cultura depende de outra cultura para ser interpretada, e as culturas vindouras poderão compreender ainda mais, porquanto uma cultura pode colocar para a outra questões que esta não se colocava. A distância do intérprete (no tempo, no espaço, na cultura) é uma alavanca para a interpretação. Um sentido revela as suas profundezas apenas quando encontra o sentido do outro, e começa com ele um diálogo, que é a condição para a superação do fechamento e da unilateralidade do indivíduo e da cultura (BAKHTIN, 2017, p.19).

Essas colocações de Bakhtin nos ajudam a refletir sobre o nosso lugar como pesquisadores na relação com o nosso corpus e o objeto de pesquisa que tentamos construir. Embora sendo brasileiro, “Favela é um mundo particular / País embargado, sem ajuda exterior / Como a Cuba de Fidel Castro”⁴.

⁴ É o que diz o Facção Central em “A capela dos 50.000 espíritos”, do disco “O espetáculo do circo dos horrores”, de 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6FJ7zxQ-xw0>>. Acesso em: 10/2/2023.

CAPÍTULO 1: “A MINHA VOZ ESTÁ NO AR”: A POÉTICA

A MINHA VOZ ESTÁ NO AR⁵

*A boca só se cala quando o tiro acerta
 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
 Eu rimo o ladrão que mata o playboy
 O viciado que toma tiro do gambé do GOE
 O detento que corta o pescoço do refém
 O alcoólatra no bar bebendo 51 também
 Conto a história do traficante
 Do ladrão no banco bebendo seu sangue
 Do moleque com a testa no muro da FEBEM
 Do nordestino tomando sopa na [CETEM]
 Canto o corpo que boia decomposto no rio
 A 12 que entra na mansão a mil
 Cadê o dinheiro, tio
 Não tem, então bum, vai pra puta que o pariu
 O meu assunto é favela, farinha, detenção
 Sou locutor do inferno até a morte
 Facção é uma gota de sangue em cada depoimento
 Infelizmente, é rap violento
 Eduardo, Dum-dum, Erick 12, lamento
 Versos sangrentos

 Pode ligar, pode ameaçar
 Enquanto a tampa do caixão não fechar, minha voz tá no ar
 A boca só se cala quando o tiro acerta-tá
 Quando o tiro acerta*

⁵ “A minha voz está no ar”, Facção Central, “Versos sangrentos”, 1999. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HRC0UdLSlaA>>. Acesso em: 22/2/2023.

*A boca só se cala quando o tiro acerta-tá
Quando o tiro acerta*

*A boca só se cala quando o tiro acerta-tá
Quando o tiro acerta*

*A boca só se cala quando o tiro acerta-tá
Quando o tiro acerta*

*Falo do mano com a PT carregada
Que por porra nenhuma te mata
Da criança vendendo seu corpo por nada
Da família que come farinha com água
Ou o humilde brasileiro aqui da periferia
Que usa tênis da barraca, camisa da galeria
[Canta] pro moleque com fome, sem conforto
Não roubar seu rolex, não cortar seu pescoço
Dá os dólares, senão vai pro inferno
É isso que eu tento evitar com meu verso
Que defende quem não pode se defender
Que tá do lado de quem assalta pro filho comer
Não aceno bandeira, não colo adesivo
Não tenho partido, odeio político
A única campanha que eu faço é pelo ensino
E pro meu povo se manter vivo
Não enquadrar o boy de carro importado
Abaixar o revólver, procurar um trabalho
É uma gota de sangue em cada depoimento
Infelizmente, é rap violento
Eduardo, Dum-dum, Erick 12, lamento
Versos sangrentos*

*Pode ligar, pode ameaçar
Enquanto a tampa do caixão não fechar, minha voz tá no ar
A boca só se cala quando o tiro acerta-tá
Quando o tiro acerta*

A boca só se cala quando o tiro acerta-tá

Quando o tiro acerta

A boca só se cala quando o tiro acerta-tá

Quando o tiro acerta

A boca só se cala quando o tiro acerta-tá

Quando o tiro acerta

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 carcerário

Tirando a molecada da farinha

Não quero seu filho na mesa do legista

Eu tô do lado da criança com fome, desnutrida

Que dá bote na burguesa e corre na avenida

Eu sou igual qualquer ladrão, qualquer assassino

Um revólver, um motivo é só o que eu preciso

Pra roubar seu filho, meter um latrocínio

Quem viu a mãe pedindo esmola tem sangue no raciocínio

Meu ódio, meu verso, combinação perfeita

Revolta do meu povo é o veneno da letra

Menos violenta que um prato com migalha

Ou um ladrão te cortando com a navalha

Eu canto o cortejo do carro funerário

O pai de família sonhando com um salário

É uma gota de sangue em cada depoimento

Infelizmente, é rap violento

Eduardo, Dum-dum, Erick 12, lamento

Versos sangrentos

Pode ligar, pode ameaçar
Enquanto a tampa do caixão não fechar, minha voz tá no ar
A boca só se cala quando o tiro acerta-tá
Quando o tiro acerta
A boca só se cala quando o tiro acerta-tá
Quando o tiro acerta
A boca só se cala quando o tiro acerta-tá
Quando o tiro acerta
A boca só se cala quando o tiro acerta-tá
Quando o tiro acerta

“A minha voz está no ar”, espécie de poética do grupo de rap Facção Central, é a segunda canção do disco “Versos Sangrentos”, terceiro álbum do grupo, lançado em 1999. Não conseguimos determinar o nome da primeira gravadora a lançá-lo (alguns possíveis nomes são: 1daSul Records, Discoll Box, Sky Blue). As músicas que compõem o disco, na ordem, são: 1. “Proteção” (1:01min), 2. “A minha voz está no ar” (4:56min), 3. “12 de outubro” (5:21min), 4. “Isso aqui é uma guerra” (4:27min), 5. “Vidas em branco” (5:08min), 6. “Dia dos Finados” (6:32min), 7. “Quando é que vão olhar pro inferno” (4:25min), 8. “Enterro de um santo” (6:32min), 9. “Pavilhão dos esquecidos” (5:07min), 10. “A cidade é nossa” (5:52min), 11. “Não quero ser o próximo defunto” (4:44min), 12. “Anjo da Guarda X Lúcifer” (6:01min), 13. “Assalto a banco” (6:08min), 14. “Prisioneiro do passado” (4:59min), 15. “Mensagem ao céu” (1:55min).

A capa do disco é preta; acima, ocupando horizontalmente toda a capa, lê-se o nome “Facção Central” em letras grandes e brancas; embaixo, em letras vermelhas e dispostas do mesmo modo, o nome “Versos sangrentos”. O centro da capa é ocupado pela imagem de um pedaço de vela acesa e bastante desgastada; o branco da vela e o amarelo do lume contra o fundo preto espalha sobre a imagem machas avermelhadas. A impressão geral da imagem da capa do disco é de uma luz que resiste no meio de uma escuridão total que parece avançar sobre ela. A vela frágil, finita, quase esgotada, dispondo de muito pouco tempo, emite, todavia, uma luz muito viva. Não conseguimos imagens da contracapa do disco, nem informações precisas sobre a equipe responsável pela gravação.

O título da música é uma breve frase declarativa: “A minha voz está no ar”. O falante (autor) resume-se, no título da canção, à “voz”, que é núcleo do sujeito da oração. A presença do pronome possessivo de primeira pessoa (“minha”) é muito importante se considerarmos o todo do enunciado: esse falante (autor) deixa claro que tem a sua voz, o seu discurso. Aliás, a frase “A minha voz está no ar” pode remeter, em se tratando do título de uma canção, à ideia de que a sua música, o seu som está no ar, ou seja, nas ondas do rádio; mas também remete à ideia de que o seu discurso, a sua mensagem, a sua visão de mundo (veiculada nesse discurso) está na atmosfera das relações sociais existentes nesse espaço.

É possível dividir a letra de “A minha voz está no ar” em três estrofes de pouco mais de vinte versos⁶, pode-se fazer essa divisão da letra em estrofes com naturalidade, seguindo o próprio ritmo da fala dos dois cantores (Eduardo e Dum-dum), que se alternam a cada estrofe; além disso, a cada estrofe segue o refrão, que é cantado três vezes, portanto (essa estrutura, aspecto da forma composicional, é talvez a mais recorrente nas canções do grupo Facção Central).

A primeira estrofe traz vinte e dois versos, dos quais faremos uma breve descrição, enfatizando inicialmente a sua materialidade linguística do ponto de vista da escolha das palavras e da estrutura gramatical⁷ utilizada; outros recursos de linguagem, como as imagens, as personagens ou tipos sociais representados e suas relações são descritos também:

*A boca só se cala quando o tiro acerta
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
Eu rimo o ladrão que mata o playboy
O viciado que toma tiro do gambé do GOE*

⁶ As letras de rap não costumam aparecer em encartes de discos LP ou CDs, possivelmente por serem, quase sempre, muito grandes; para trabalhar com elas, é preciso transcrevê-las de ouvido na audição da obra, ou tomar a letra de alguém que já o fez.

⁷ Para descrever a materialidade linguística em seu aspecto gramatical, utilizamos, muito livremente, uma terminologia gramatical tradicional e ensinada nas escolas brasileiras, por isso não citamos autores e livros em particular, e não vimos necessidade de explicar esses nomes em nossa fundamentação teórica e metodologia.

O detento que corta o pescoço do refém
O alcoólatra no bar bebendo 51 também
Conto a história do traficante
Do ladrão no banco bebendo seu sangue
Do moleque com a testa no muro da FEBEM
Do nordestino tomando sopa na [CETEM]
Canto o corpo que boia decomposto no rio
A 12 que entra na mansão a mil
Cadê o dinheiro, tio
Não tem, então bum, vai pra puta que o pariu
O meu assunto é favela, farinha, detenção
Sou locutor do inferno até a morte
Facção é uma gota de sangue em cada depoimento
Infelizmente, é rap violento
Eduardo, Dum-dum, Erick 12, lamento
Versos sangrentos

O primeiro verso está como que justaposto ao título, numa relação de continuidade e contraste: “A minha voz está no ar / A boca só se cala quando o tiro acerta”. Ele traz duas orações em relação de subordinação; na principal o sujeito se reduz a essa “boca” que emite a sua voz/discurso e que se cala apenas “quando o tiro acerta”. A condição, ou o tempo, de calar essa boca, essa voz, é a da violência do tiro, que é sujeito da subordinada e cujo estalo já fora antecipado, no título, no som da sílaba final da forma verbal “está”, e que, no primeiro verso, reaparecerá na sílaba final da forma verbal “acerta”. O refrão explorará essa sonoridade de tiro com a duplicação da sílaba final da forma verbal e o deslocamento do acento tônico para a última sílaba, como se a palavra se tornasse oxítona: “acerta-tá”. O efeito de sentido criado pelo título em relação com o primeiro verso é de uma voz/discurso, autoral, que se faz ouvir (não sabemos ainda qual é o seu objeto) numa situação de tensão, como resistência a uma repressão violenta que não é mera ameaça ou um “se”, uma possibilidade; ao contrário, é um fato, existe, a opção pelo uso do “quando” indica uma espécie certeza de experiência, quando se tem como certo o que ainda não aconteceu com um indivíduo em particular, por já ter acontecido a muitos outros indivíduos em situação análoga ou num mesmo contexto. Se pensarmos no tom ou no canto falado

do rap, devemos lembrar que o primeiro verso de “A minha voz está no ar” é dito/cantado (quase gritado) em tom de sentença, de divisa, o que faz com que o tom seja enérgico, com laivos de desafio.

Do verso dois até o verso quatro a estrutura básica é a de sujeito + verbo de ligação + predicativo do sujeito: o pronome pessoal de primeira pessoa é o sujeito, seguido do verbo “ser” no presente do indicativo: “Eu sou” (essa estrutura fica em elipse nos versos três e quatro, onde só o predicativo aparece e é pronunciado). O mais são os predicativos e algumas estruturas de circunstância ou adjuntos, os elementos, considerando por enquanto apenas o nível gramatical, com os quais esse sujeito se identifica, muito importantes para a compreensão do enunciado: “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”. Esse “eu”, que no título e no primeiro verso apareceu resumido nos substantivos “voz” e “boca”, havia sido indicado no título da canção pela presença do pronome possessivo de primeira pessoa: “minha”.

Mas antes de sabermos de quem é essa “voz”, essa “boca”, quem é esse “eu” e de que lugar ele fala, ele próprio se identifica nesses predicativos com “o sangue” e “o defunto”, “no chão da favela” (a circunstância de lugar é essencial nesse discurso – é daí que fala esse “eu”?), ou seja, identifica-se com a vítima de violência da favela. No terceiro verso, identifica-se com “a oração da tia sem comida”, chama a atenção aqui o uso da gíria “tia” (poderia ser “senhora”, “mulher”, “velha”, “jovem” etc.), a escolha de “tia” (imediatamente reconhecível para um morador da periferia da cidade de São Paulo – hoje talvez para qualquer brasileiro, mas não seria assim nos anos 1990, por exemplo, para um nordestino que não vivesse nessa cidade) aponta para um uso linguístico típico de um certo grupo social e de uma certa localidade do país: o verso inteiro remete à imagem da mulher de meia idade ou já idosa que vive em situação de pobreza a ponto de não dispor do indispensável à vida física, o alimento; a imagem se compõe também pelo conhecimento, hoje bastante difundido, de que no Brasil, país com histórico de pobreza e educação precária, machismo e violência contra a mulher, além de restrições morais e legais à prática do aborto, essas mulheres são muitas e, em geral, são as únicas pessoas responsáveis pelo sustento de suas famílias, e não raro precisam habitar as periferias, favelas e áreas de risco.

O verso “A oração da tia sem comida” é, portanto, uma imagem forte da miséria social no Brasil, e com ela o “eu” se identifica, inclusive com a “oração”, o que remete,

no plano físico, à paisagem das periferias, onde se encontra, em cada esquina, igrejas de muitas denominações; e no plano moral, à mentalidade religiosa muito difundida nesses lugares, também muito presente nas canções de rap, em geral. Por fim, no quarto verso, o “eu” identifica-se com “O mendigo com a perna cheia de ferida”, outra metáfora com imagem muito forte, e que vem acrescentar à identificação do “eu” com a vítima de violência da favela e a vítima de fome e de miséria, a vítima de abandono e desprezo.

Os versos cinco a oito (“Eu rimo o ladrão que mata o playboy⁸ / O viciado⁹ que toma tiro do gambé do GOE / O detento¹⁰ que corta o pescoço do refém / O alcoólatra no bar bebendo 51 também”) têm a mesma estrutura sintática (diferente da utilizada nos versos dois a quatro): são quatro períodos compostos por subordinação, com oração principal e oração adjetiva restritiva na sequência (a última delas em formato

⁸ “playboy” é uma gíria, uma espécie de rótulo, refere-se a um “outro”, geralmente associado a homens que possuem situação econômica privilegiada para os padrões locais, podendo ser até empresários, por exemplo; têm pele branca (ou mais clara, para os padrões locais), são moradores de bairros considerados de médio ou alto padrão, têm oportunidade de adquirir uma educação formal melhor, mesmo que não a possuam, e participam do mundo do consumo em condições privilegiadas.

⁹ “Viciado”: é muito comum, no rap, a referência a traficantes e viciados. A questão do tráfico e uso de drogas é um problema sério não só do Brasil. Para falar algo sobre isso, e assim justificar o porquê de o rap trazer essas personagens, é necessário um estudo específico a esse respeito. “Gambé”: é uma gíria das periferias de São Paulo, referência pejorativa a policiais. “GOE”: era o “Grupo de Operações Especiais” da polícia civil de São Paulo, criado formalmente em 1998, num contexto de elevação das taxas de homicídios, roubos a bancos, latrocínio e extorsões mediante sequestro, além dos problemas de custódia de presos de alta periculosidade em distritos policiais, dos ataques a delegacias por quadrilhas, e rebeliões de presos nas carceragens. Seu objetivo declarado era atuar em momentos de crise, apoiando as autoridades policiais e seus agentes. Dentre as atribuições do GOE estavam o controle de motim de presos e de “distúrbios civis” em certas circunstâncias, e incursões às chamadas “áreas de risco”. Fonte: Grupo de Operações Especiais (São Paulo). Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Grupo_de_Opera%C3%A7%C3%B5es_Especiais_\(S%C3%A3o_Paulo\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Grupo_de_Opera%C3%A7%C3%B5es_Especiais_(S%C3%A3o_Paulo))>. Acesso em: 12/5/2022.

¹⁰ “Detento”: é personagem das mais frequentes nas músicas do Facção Central. As músicas do grupo falam repetidamente sobre o assassinato ou aprisionamento de homens jovens (negros em geral) das periferias da cidade de São Paulo. A população carcerária no Brasil pelos anos 1990 já era de 90 mil presos e cresceu drasticamente nas últimas décadas. Ver: “E, 26 anos, total de presos dispara 700% no país; número de vagas cai”. Disponível em: <<https://valor.globo.com/politica/noticia/2017/12/08/em-26-anos-total-de-presos-dispara-700-no-pais-numero-de-vagas-cai.ghtml>>. Acesso em: 10/2/2023.

de oração reduzida). Há um paralelismo sintático, portanto. Na oração principal, a estrutura que se repetirá nos quatro versos é: sujeito + verbo transitivo direto + objeto direto (“Eu rimo o ladrão”). Nos três últimos versos, o sujeito e o verbo são os mesmos (“Eu rimo”), mas ficam em elipse, aparecendo, e pronunciando-se, apenas o objeto direto e a subsequente oração adjetiva que o qualifica.

Nos versos dois a quatro, o “eu” se identificou, carnal e espiritualmente, com as vítimas de violência da favela, as vítimas de fome, de abandono e desprezo; agora, nos versos cinco a oito, esse “eu” diz o que faz: sua função é “rimar”, ou seja, transpor simbolicamente de uma realidade para outra, da vida corrente para a arte, para as estruturas rítmicas e sonoras das linguagens poética e musical. O “eu” rima “o ladrão que mata o playboy”, “o viciado que toma tiro do gambé do GOE”, “o detento que corta o pescoço do refém”, “o alcoólatra no bar bebendo 51 também”.

Num país com criminalidade tão variada quanto o nosso, talvez caiba perguntar a que ladrão o “eu” se refere. Veremos que não é ao chamado “ladrão de colarinho branco” (embora esses sejam referidos, com outros nomes, em muitas músicas do grupo), é, ao que parece, ao homem do povo que tomou o caminho do crime e “que mata o playboy”. Observando as orações adjetivas e seus verbos, chama a atenção o uso da estrutura sintática para construir um sentido de reciprocidade da violência entre as personagens mencionadas: o pronome relativo “que”, em “que mata o playboy”, substitui “o ladrão”; “o ladrão mata”, portanto; já em “que toma tiro do gambé do GOE”, o “que”, pronome relativo, substitui “o viciado”, e, portanto, “o viciado toma tiro” (atenção ao sentido passivo do verbo); na oração seguinte, substituindo-se o pronome relativo, temos que “o detento corta o pescoço do refém”; esse “refém”, trazendo-o da experiência artística para a experiência social que a motivou, poderia ser um policial, um outro detento ou um outro cidadão qualquer, morador da periferia ou de bairros de alto padrão.

Quanto ao verso oito (“o alcoólatra no bar bebendo 51 também”), trata-se de uma imagem da autodestruição, que contamina com o seu sentido e, de certo modo, conclui os versos anteriores. A escolha das personagens ou tipos humanos (“ladrão”, “playboy”, “viciado”, “gambé do GOE”, “detento”, “refém”, “alcoólatra” – nos versos anteriores, o “eu” havia falado do “defunto no chão da favela”, da “tia sem comida”, do “mendigo com a perna cheia de ferida” – mostra que o falante (autor) “rima” um mundo cuja marca essencial é a violência. Por trás desses nomes, que indicam uma função

ou condição na vida social, que não são nomes de pessoas, mas se referem a determinadas pessoas do universo social abordado pelo rapper, pode-se já entrever os conflitos sociais que colocam em choque diferentes grupos dentro dessa sociedade representada, e que determinam o destino individual da maioria dos indivíduos. Essas personagens e suas relações violentas são a matéria da rima do falante (autor). Chama a atenção as imagens fortes: o tiro, o corte, o sangue, o assassinato, o defunto, a ferida, a fome, o vício, a prisão.

Do verso um ao verso oito, as rimas são efetivamente exploradas entre os versos três e quatro (“A oração da tia sem comida / O mendigo com a perna cheia de ferida”): “comida” e “ferida”. Nos versos cinco e seis (“Eu rimo o ladrão que mata o playboy / O viciado que toma tiro do gambé do GOE”): “playboy” e “GOE”. Nos versos sete e oito (“O detento que corta o pescoço do refém / O alcoólatra no bar bebendo 51 também”): “refém” e “também”. Afora isso, o paralelismo sintático da estrutura do texto contribui para a transmissão de um forte sentido de coesão em termos de forma. O sentido do conteúdo está ligado a essa forma.

Os versos nove a doze (“Conto a história do traficante / Do ladrão no banco bebendo seu sangue / Do moleque com a testa no muro da FEBEM¹¹ / Do nordestino tomando sopa na [CETEM]”¹² apresentam uma estrutura sintática praticamente idêntica: sujeito oculto (“eu”) + verbo transitivo direto (“conto”) + objeto direto (“a

¹¹ “FEBEM”: A atual Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente (Fundação CASA/SP) era chamada de "Fundação Estadual para o Bem-Estar do Menor" (FEBEM), que fora criada pelo Governo do Estado de São Paulo e vinculada à Secretaria de Estado da Justiça e da Defesa da Cidadania, com a função declarada de “executar as medidas socioeducativas aplicadas pelo Poder Judiciário aos adolescentes autores de atos infracionais cometidos com idade 18 anos incompletos”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Funda%C3%A7%C3%A3o_CASA>. Acesso em: 13/5/2022. Entre 1999 e 2000, a instituição viveu um período de intensa crise, com denúncias de maus-tratos, rebeliões, fugas e mortes de adolescentes em suas dependências. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/febem_cronologia.shtml>. Acesso em: 13/5/2022.

¹² “[CETEM]: não foram localizadas informações sobre o que significa, precisamente, “CETEM”. Pelo contexto da letra da música, supõe-se que seja alguma instituição que servia alimentação para pessoas em situação de extrema carência. Também é possível que o nome seja invenção do rapper, pela necessidade da rima com “FEBEM”. É possível também que o “CETEM” seja uma forma de pronunciar “CTN”, o Centro de Tradições Nordestinas, inaugurado na cidade de São Paulo no início dos anos 1990.

história”) + adjunto adnominal (“do traficante”). Nos três versos seguintes, a estrutura inicial é a mesma, mas fica em elipse, aparecendo, e pronunciando-se, apenas o adjunto adnominal (diferente em cada verso) acrescido de uma estrutura de qualificação, como orações adjetivas reduzidas.

Nos versos cinco a oito, o falante (autor) diz o que faz: sua função é “rimar”, agora, nestes versos de nove a doze, ele troca o verbo por “contar” e acrescenta mais informações sobre a sua função: ele “conta a história”, do “traficante”, do “ladrão no banco bebendo seu sangue”, do “moleque com a testa no muro da FEBEM” e do “nordestino¹³ tomando sopa na [CETEM]”. Ao especificar o “ladrão”, o falante (autor) usou um adjunto adverbial de lugar (“no banco”) e uma oração adjetiva reduzida de gerúndio (“bebendo seu sangue”). Traduzindo a estrutura inteira: o “eu” conta a história do ladrão que, no banco, bebe o “seu” sangue. Chama a atenção a presença desse pronome possessivo de terceira pessoa: “seu” do ladrão ou do destinatário do discurso que se produz no enunciado todo? Certamente a segunda opção é a mais adequada à leitura desta canção. É a primeira referência direta que se faz ao destinatário do enunciado, e a imagem de um ladrão “bebendo” (é uma metáfora, obviamente) o sangue do destinatário do enunciado traz uma informação importante sobre o tom deste enunciado. Já chamamos a atenção para o uso de imagens fortes como um elemento do estilo deste falante (autor).

Nos versos seguintes, especifica-se também aqueles de quem o “eu” conta a história: o “moleque” é mostrado “com a testa no muro da FEBEM”, em referência aos maus-tratos que ocorriam naquela instituição, conforme as denúncias feitas à época; além disso, é tema muito frequente nas músicas do Facção Central a entrada de crianças, nascidas em famílias desestruturadas e miseráveis, para o mundo do crime. Já o “nordestino” é mostrado “tomando sopa na [CETEM]” e, embora não tenhamos encontrado informação precisa sobre alguma instituição com esse nome, o verso parece referir a condição de indigência de muitos dos nordestinos que chegavam à cidade de São Paulo.

¹³ Sobre a chegada de nordestinos à cidade de São Paulo, já em 1965 Geraldo Sarno fez o documentário “Viramundo”, que parece nunca ter perdido a sua atualidade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QFP--zJ_3pk>. Acesso em: 13/5/2022.

Os versos treze a dezesseis (“Canto o corpo que boia decomposto no rio / A 12¹⁴ que entra na mansão a mil¹⁵ / Cadê o dinheiro, tio / Não tem, então bum, vai pra puta que o pariu”) seguem falando da matéria do “canto” do falante (autor). Os versos quinze e dezesseis, em termos de estrutura sintática e em termos de estratégia discursiva, trazem um novo procedimento. Nos versos treze e quatorze, a estrutura sintática é de período composto por subordinação, com oração principal e oração adjetiva. A oração principal do verso treze tem sujeito oculto (“eu”) + verbo transitivo direto (“canto”) + objeto direto (“o corpo”); no verso quatorze, sujeito e verbo da oração principal ficam em elipse, aparecendo apenas o objeto direto (“A 12”), seguido, como no verso anterior, da oração adjetiva que o qualifica.

A oração adjetiva do verso treze qualifica o “corpo” como o que “boia decomposto no rio”; no verso quatorze, a oração adjetiva qualifica a “12” como o que “entra na mansão a mil”. São mais duas imagens fortes: um cadáver decomposto no rio que cruza a cidade, ou esse “rio” poderia representar, no verso, um dos “córregos”, tão comuns nas periferias de São Paulo. Já no verso quatorze, é a própria arma (o uso da metonímia reforça a imagem da violência e do terror) que “entra na mansão a mil” (a expressão “a mil” tem o sentido de rapidez e agitação, em consequência, de descontrole). A referência a “mansão” neste verso traz um tema importante de muitas músicas de rap: a segregação dentro do espaço urbano, a “favela” e a “mansão” são os dois extremos. Até aqui, os lugares mencionados na música foram: favela, detenção, bar, banco, FEBEM, “CETEM”, rio e mansão.

Também chama a atenção a grande quantidade de referências a partes do corpo, geralmente associadas a ferimentos (de tiro ou de objeto cortante), a decomposição e a tortura: a boca (calada pelo tiro), a perna (cheia de feridas), o pescoço (cortado), o sangue (“bebido” pelo ladrão), a testa (colada ao muro da FEBEM), o corpo (boiando decomposto no rio). Tudo isso contribui para a constituição do estilo do enunciado do Facção Central. Os versos quinze e dezesseis (“Cadê o

¹⁴ “A 12”: Referência a um armamento, a espingarda calibre 12.

¹⁵ “a mil”: O dicionário Houaiss da Língua Portuguesa registra, para essa expressão, o significado de “muito animado, entusiasmadíssimo”; na gíria comum ao rap, o significado pode ser “muito rápido”, “muito agitado”, “muito ansioso”.

dinheiro, tio / Não tem, então bum, vai pra puta que o pariu”), devido à estratégia discursiva de representar a violência da forma mais crua possível (utiliza-se o recurso de reproduzir o que seria a fala do ladrão, no momento em que invade a mansão), apresenta estrutura sintática abreviada e marcada fortemente por expressões da oralidade popular, com recurso ao palavrão, ao insulto e à onomatopeia. Os versos dão continuidade ao anterior ([canto] “A 12 que entra na mansão a mil”), deixando sentir na sua forma e conteúdo a urgência, agitação e nervosismo presentes na expressão “a mil”.

A sintaxe abreviada se ajusta à concisão do conteúdo da comunicação, é uma espécie de gênero do discurso do assalto o que se reproduz: “Cadê o dinheiro, tio” (o verso quinze) tem o advérbio de uso coloquial “cadê”, com o significado de “onde está”, mais “o dinheiro”, que seria o sujeito da oração, se a estrutura sintática estivesse numa forma aberta. O vocativo (“tio”), dirigido à vítima do assalto, supõe-se que o dono da “mansão”, é composto por uma forma de tratamento em gíria, que possibilita – além percepção da variante linguística usada pelo ladrão (o que, de certo modo, o identifica socialmente) – formular a hipótese de que o ladrão é jovem em relação à vítima, o que parece condizer com a realidade desse tipo de criminalidade no país, que tem principalmente jovens envolvidos.

Já o verso dezesseis (“Não tem, então bum, vai pra puta que o pariu”) pode ser analisado como a fala do ladrão e, neste caso, o sujeito de “tem” estaria oculto (“você”, referindo-se à vítima), e a ausência da resposta da vítima à pergunta feita no verso anterior (“Cadê o dinheiro, tio”) reforçaria a imagem da rapidez e precipitação da cena de assalto seguido de tiro e morte possível, banalizada no palavrão proferido pelo ladrão em seu desprezo pela vítima.

Uma outra interpretação possível seria o “Não tem” como resposta da vítima à pergunta “Cadê o dinheiro, tio” (embora “tem” esteja na terceira pessoa, é comum, na linguagem popular brasileira, as pessoas responderem assim quando o esperado é que usassem o verbo na primeira pessoa, “tenho”); nesta segunda hipótese de interpretação (que se justifica porque não há no texto o uso de travessões, e, na audição da música, também não se consegue interpretar de modo unívoco), teríamos, na representação da cena do assalto: a invasão da “mansão” (verso quatorze), a pergunta do ladrão (verso quinze) e, no mesmo verso dezesseis, um acúmulo de informações que ressalta, da mesma forma, a banalização da violência: a resposta da

vítima, a sentença proferida pelo ladrão (“então... vai pra puta que o pariu”), e ainda a onomatopeia que imita o som do tiro da “12”. Diga-se de passagem, o uso de onomatopeias imitando o som de tiros, ou o próprio som de tiros, é bastante recorrente em músicas do grupo Facção Central (o rap é uma música que tende a incorporar os sons das ruas).

Os versos dezessete a vinte e dois (“O meu assunto é favela, farinha, detenção / Sou locutor do inferno até a morte / Facção é uma gota de sangue em cada depoimento / Infelizmente, é rap violento / Eduardo, Dum-dum, Erick 12, lamento / Versos sangrentos”), fecham a primeira estrofe da letra da canção. Os quatro primeiros têm estrutura sintática semelhante, com sujeito + verbo de ligação + predicativo do sujeito + adjunto adverbial (em alguns versos). No verso dezessete, o falante (autor) resume a sua matéria, que vinha apresentando nos versos anteriores da estrofe (“Eu rimo”, “Conto”, “Canto”): “O meu assunto é favela, farinha, detenção”.

O verso dezoito, por sua vez, resume os versos dois a quatro da estrofe, nos quais o falante (autor) se identifica (“Eu sou”): “Sou locutor do inferno até a morte”. Aqui a palavra “inferno” resume a situação de violência, miséria e abandono referidas nos versos mencionados. Definir-se como um “locutor” é assumir-se como o produtor do enunciado ou como aquele que, ao microfone, descreve uma situação de ordem econômica, política e social de uma comunidade – vale lembrar que, em entrevistas de componentes do grupo Facção Central, ouvimos com frequência afirmarem que contam e cantam “a realidade”¹⁶. O adjunto adverbial “até a morte” recupera o primeiro verso (“A boca só se cala quando o tiro acerta”) e marca o compromisso do rapper de usar sua boca e voz pra expor as condições de vida ou a “realidade” da comunidade. O mesmo compromisso será reafirmado no refrão da canção: “Enquanto a tampa do caixão não fechar, minha voz tá no ar / A boca só se cala quando o tiro acerta-tá”, com o reforço, como já vimos, da onomatopeia imitando o som do tiro.

¹⁶ Ver Eduardo Taddeo, no Gringos Podcast. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t-JDI-spo64&t=11462s>>. Acesso em: 15 de maio de 2022. Ver Dum-dum, no Az Ideias podcast. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aZ_HNqJVUVg>. Acesso em: 15/5/2022.

Os versos dezenove e vinte, que, como dissemos, têm estrutura sintática semelhante (“Facção é uma gota de sangue em cada depoimento / Infelizmente, é rap violento”) trazem a identificação do próprio grupo e, com isso, a explicitação da natureza da obra artística, canção, obra de um grupo de rap. Mencionar o nome do grupo e até dos próprios integrantes (como veremos no verso vinte e um, logo abaixo) é um procedimento comum nas músicas do Facção Central e de outros rappers. Facção é “uma gota de sangue em cada depoimento”, Facção é “rap violento”: quanto à primeira definição, é possível que haja nela uma alusão ao primeiro livro de outro artista paulistano, Mário de Andrade, que, sob o pseudônimo de Mario Sobral, publicou, em 1917, o livro de poesia “Há uma gota de sangue em cada poema”¹⁷. Publicado no contexto da Primeira Guerra Mundial, o livro teria caráter antibelicista e pacifista, e a ideia de sangue nos poemas denotaria a preocupação com a violência que assolava a sociedade, o livro faz a crítica aos políticos e governantes responsáveis por essa violência.

Mas embora o rap seja considerado, desde a sua origem, uma forma poesia, e o próprio título do disco do Facção Central reforce essa ideia (“Versos sangrentos”), no verso dezenove, que estamos analisando, a palavra “poema” (presente no título de Mário de Andrade que poderia ter inspirado o verso do Facção Central) dá lugar à palavra “depoimento” (“Facção é uma gota de sangue em cada depoimento”), palavra que tem, além do significado de “depor”, a acepção jurídica de “declaração da testemunha ou da parte sobre determinado fato, do qual tem conhecimento ou que se relacione com seus interesses e que figura no processo como prova testemunhal.”¹⁸ A escolha da palavra parece importante para entender como o grupo Facção Central concebe a sua identidade e função, como situa o seu trabalho artístico-simbólico em relação à realidade social da qual participa. Continuando: quanto à segunda definição (Facção é “rap violento”), o falante (autor) faz essa afirmação com um “infelizmente”, como se dissesse que não deveria ser essa a matéria e a forma da sua música.

¹⁷ “Há uma gota de sangue em cada poema”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/H%C3%A1_uma_Gota_de_Sangue_em_Cada_Poema>. Acesso em: 15/5/2022.

¹⁸ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

Possivelmente isso ajuda a entender também a parte estritamente musical do rap, música moderna que lida com a economia do som e do ruído aparentemente sem se preocupar em extrair melodias agradáveis, antes interessando-se pela sua adequação ao mundo que representa e denuncia¹⁹. Além disso, na última estrofe da música, que analisaremos mais além, há como que uma resposta ou desenvolvimento dessa autoafirmação de que o Facção Central “é rap violento” (que, ademais, tornou-se um juízo bastante difundido, entrou para o imaginário popular, como se costuma dizer, sobretudo após o grupo lançar este disco e fazer o clipe da música “Isso aqui é uma guerra”, censurado pelo Ministério Público do Estado de São Paulo sob a acusação de fazer apologia ao crime), trata-se dos seguintes versos: “Meu ódio, meu verso, combinação perfeita / Revolta do meu povo é o veneno da letra / Menos violenta que um prato com migalha / Ou um ladrão te cortando com a navalha”. Por fim, os versos vinte e um e vinte e dois (“Eduardo, Dum-dum, Erick 12, lamento / Versos sangrentos”) trazem os nomes dos integrantes do grupo Facção Central (ou seja, o “eu”, o falante (autor) se identifica, afinal, no nome do grupo e nos seus próprios nomes artísticos).

A sintaxe desses versos é diferente da dos anteriores: o sujeito do verbo “lamento” é o “eu” oculto, mas os nomes dos integrantes do grupo, enumerados no início do verso, não estão conectados sintaticamente ao verbo, pois não há concordância (a menos que consideremos o “eu”, sujeito do verbo, como uma espécie de resumidor dos nomes dos integrantes do grupo, e daí a concordância ser em primeira pessoa do singular e não em primeira do plural. Na verdade, os nomes, na entonação da fala/canto da canção, soam como uma apresentação, enquanto o verbo “lamento” soa como uma interjeição, assim como o advérbio “infelizmente” no verso vinte. “Versos sangrentos”, o nome do disco, que aparece sozinho no último verso da estrofe, sintaticamente funciona como o complemento (objeto direto) do verbo “lamento”, que aparece no final do verso anterior. Finalmente, nos últimos quatro versos (“Facção é uma gota de sangue em cada depoimento / Infelizmente, é rap violento / Eduardo, Dum-dum, Erick 12, lamento / Versos sangrentos”), chama a atenção as rimas que lhes dão mais coesão: “depoimento”, “violento”, “lamento”, “sangrentos”.

¹⁹ A ideia de que a arte, sobretudo no século XX, não tem a obrigação de ser agradável (vulgarmente agradável), aparece em obras de autores como Valentin Volóchinov, Theodor Adorno, Alfredo Bosi.

Passemos ao refrão, que é composto por dez versos (“Pode ligar, pode ameaçar / Enquanto a tampa do caixão não fechar, minha voz tá no ar / A boca só se cala quando o tiro acerta-tá / Quando o tiro acerta / A boca só se cala quando o tiro acerta-tá / Quando o tiro acerta / A boca só se cala quando o tiro acerta-tá / Quando o tiro acerta / A boca só se cala quando o tiro acerta-tá / Quando o tiro acerta”). O primeiro verso do refrão é composto, sintaticamente, de duas orações coordenadas formadas, cada uma delas, por locução verbal, ambas com sujeito oculto “você” e verbo principal usado intransitivamente (“Pode ligar, pode ameaçar”). É a segunda vez, na letra da canção, que o destinatário aparece no nível puramente linguístico (a primeira foi no verso “Do ladrão no banco bebendo seu sangue”, da primeira estrofe, na forma desse pronome possessivo de terceira pessoa, referindo-se a um “você” que é, afinal, o destinatário da canção, ao menos aquele que aparece no nível gramatical). A relação do falante (autor) com esse destinatário é francamente hostil, o falante o acusa não só de “ameaçar” a sua “voz”, o seu discurso, mas de fazê-lo de um modo prático e intimidatório, por meio de ligação.

Não fica claro no nível linguístico, todavia, se já houve realmente essa ameaça ou se ela é mencionada como uma precaução do falante (autor), como um meio de garantir que nem sob ameaça a sua “voz” poderá ser calada. De qualquer forma, a entonação na fala/canto expressa antes reação à intimidação sofrida do que mera bravata. Vale lembrar que a relação entre o falante (autor) e o destinatário do enunciado, a forma como o falante o concebe é fundamental para a determinação da forma e do estilo do enunciado, talvez por aqui se entenda o “rap violento” do grupo Facção Central.

O segundo e o terceiro versos do refrão (“Enquanto a tampa do caixão não fechar, minha voz tá no ar / A boca só se cala quando o tiro acerta-tá”), sintaticamente, têm estruturas semelhantes: período composto por subordinação, com oração principal e oração subordinada adverbial temporal (no primeiro verso, a subordinada se antepõe à principal). Os sujeitos das quatro orações marcam o contraste do discurso, que quer se fazer ouvir, e uma rejeição violenta a esse discurso, que quer calá-lo: “a tampa do caixão”, “minha voz”, “A boca”, “o tiro”. O segundo verso do refrão (“Enquanto a tampa do caixão não fechar, minha voz tá no ar”), com a sua oração principal retoma o título da canção, e com a sua oração subordinada reforça o sentido

do primeiro verso da primeira estrofe da canção (“A boca só se cala quando o tiro acerta”), além de retomar o compromisso explícito do falante (autor): “Sou locutor do inferno até a morte” (verso dezoito da primeira estrofe).

O restante do refrão é composto pelo primeiro verso da primeira estrofe da canção (“A boca só se cala quando o tiro acerta”), acrescido, como já dissemos, da repetição e reacentuação da sílaba final do verbo “acerta”, com a finalidade de explorar a sonoridade de tiro (“A boca só se cala quando o tiro acerta-tá”), o verso é repetido quatro vezes, e a sua oração subordinada, sem o acréscimo da onomatopeia, é repetido também quatro vezes (“Quando o tiro acerta”). Esse refrão será repetido, como dissemos, três vezes durante a canção, sempre após uma das três estrofes que a compõem.

A segunda estrofe da canção é composta também de vinte e dois versos, os quais passamos a descrever:

Falo do mano com a PT carregada

Que por porra nenhuma te mata

Da criança vendendo seu corpo por nada

Da família que come farinha com água

Ou o humilde brasileiro aqui da periferia

Que usa tênis da barraca, camisa da galeria

[Canta] pro moleque com fome, sem conforto

Não roubar seu rolex, não cortar seu pescoço

Dá os dólares, senão vai pro inferno

É isso que eu tento evitar com meu verso

Que defende quem não pode se defender

Que tá do lado de quem assalta pro filho comer

Não aceno bandeira, não colo adesivo

Não tenho partido, odeio político

A única campanha que eu faço é pelo ensino

E pro meu povo se manter vivo

Não enquadrar o boy de carro importado
Abaixar o revólver, procurar um trabalho
É uma gota de sangue em cada depoimento
Infelizmente, é rap violento
Eduardo, Dum-dum, Erick 12, lamento
Versos sangrentos

Os versos um a seis da segunda estrofe (“Falo do mano com a PT carregada / Que por porra nenhuma te mata / Da criança vendendo seu corpo por nada / Da família que come farinha com água / Ou o humilde brasileiro aqui da periferia / Que usa tênis da barraca, camisa da galeria”) formam uma sequência sintática encabeçada, no primeiro verso, por uma oração que apresenta sujeito oculto (“eu”) + verbo transitivo indireto (“Falo”) + objeto indireto (“do mano”²⁰) + adjunto adverbial (“com a PT carregada”²¹). Essa oração funciona como principal em relação à oração subordinada adjetiva restritiva que compõe o segundo verso (“Que por porra nenhuma te mata”). Essa oração adjetiva tem como sujeito o pronome relativo “Que”, substituindo o substantivo “mano” do verso anterior. A composição sintática é: sujeito (“Que”) + adjunto adverbial (“por porra nenhuma”) + objeto direto (“te”) + verbo transitivo direto (“mata”). Traduzindo: “O mano com a PT, por porra nenhuma, te mata”. Matar “por porra nenhuma” é matar a troco de nada ou quase nada, é a morte por motivo fútil, a banalização da morte; o uso da expressão popular chula indica uma escolha de vocabulário do falante (autor) que se reflete no tom e no estilo do enunciado do grupo Facção Central.

Na oração em questão, a expressão é usada ao lado do pronome oblíquo de segunda pessoa do singular (“te”), que representa, na letra da música, a terceira

²⁰ “mano”: é uma gíria bastante difundida na linguagem coloquial dos jovens na cidade de São Paulo. Em geral, não indica vínculo por parentesco, e sim por ideias ou outra forma de proximidade, seja o habitar a mesma “quebrada” ou pertencer à mesma faixa de idade; pode também se referir a desconhecidos e, de tão usada, entrou também para o vocabulário das adolescentes e mulheres jovens no tratamento entre si.

²¹ “PT”: referência à Taurus PT 24/7, uma pistola fabricada no Brasil. Há músicas do grupo Facção Central nas quais as fabricantes de armas são nomeadas e os seus lucros denunciados.

referência textual ao destinatário do enunciado²². Note-se que no verso seguinte (“Da criança vendendo seu corpo por nada”), num contexto semântico parecido, a escolha do falante (autor) recaiu sobre outra expressão (“por nada”), sem a carga de agressividade da expressão anterior (“por porra nenhuma”). Isso faz pensar, como já mencionamos antes, que a relação do falante (autor) com o destinatário do enunciado é um fator preponderante na definição do seu tom e estilo.

O terceiro verso da segunda estrofe (“Da criança vendendo seu corpo por nada”), sintaticamente é composto por objeto indireto (do verbo “Falo” do primeiro verso, em elipse no terceiro verso) + oração subordinada adjetiva restritiva reduzida de gerúndio. Traduzindo: “Falo da criança que vende o seu corpo por nada”. É muito frequente nas letras do grupo Fação Central a referência a crianças (“criança”, “filho”, “filha”, “moleque”, “molecada”) vítimas da violência, da pobreza e do abandono. A criança referida pode ser o filho ou filha do falante (autor) ou pode ser, talvez com mais frequência, o filho ou filha do destinatário, sendo esse último caso possivelmente um dos recursos mais extremos usados pelo grupo Fação Central em seu discurso. No verso onze da primeira estrofe (“Do moleque com a testa no muro da FEBEM”) já vimos referência a criança, outras referências aparecerão na sequência do texto.

O verso quatro da segunda estrofe tem a mesma estrutura sintática do verso três, com a diferença de que no verso quatro a oração adjetiva está desenvolvida e, com relação ao conteúdo, o falante (autor) fala não da criança, e sim “Da família que come farinha com água”, ou seja, retoma novamente o tema e as imagens da miséria já vistos nos versos três e doze da primeira estrofe (“A oração da tia sem comida”, “Do nordestino tomando sopa na [CETEM]”). Por fim, os versos cinco e seis desta segunda

²² As referências estritamente linguísticas ao destinatário do enunciado ocorrem nas três estrofes e também no refrão (“Do ladrão no banco bebendo seu sangue”, “[você] Pode ligar, [você] pode ameaçar”, “Que por porra nenhuma te mata”, “Não roubar seu rolex, não cortar seu pescoço”, “Não quero seu filho na mesa do legista”, “Pra roubar seu filho, meter um latrocínio”, “Ou um ladrão te cortando com a navalha”). Chama a atenção a alternância de tratamento você e tu (percebida na escolha dos pronomes oblíquos, possessivos, ou ainda pela forma verbal). Essa alternância é marca da oralidade no português brasileiro, e o rap do grupo Fação Central, assim como mostra ter uma preocupação com a forma, desde a escolha de palavras e de estruturas sintáticas, igualmente parece preocupar-se com a clareza da sua mensagem. Talvez se possa falar de um destinatário duplo no enunciado do Fação Central: é o morador da periferia (nem sempre marcado linguisticamente) e é o “playboy”, este geralmente marcado, daí o tom agressivo das letras.

estrofe da canção (“Ou o humilde brasileiro aqui da periferia / Que usa tênis da barraca, camisa da galeria”) também mantêm o arranjo sintático semelhante. A peculiaridade sintática desses dois versos é que a oração adjetiva que qualifica o objeto indireto não aparece no próprio verso junto com o objeto indireto, como acontece nos versos três e quatro, mas aparece no verso seguinte, como ocorreu nos versos um e dois desta segunda estrofe. Além disso, o objeto indireto que compõe o verso cinco não apresenta (como era de esperar, dada a sua dependência sintática em relação ao verbo “Falo”, presente no verso um) a preposição “de”.

O falante (autor) pronuncia “Ou o humilde brasileiro aqui da periferia”, e não “Ou do humilde...” Na gravação, tem-se a impressão de que a escolha serviu melhor ao objetivo do falante (autor) de apontar para si próprio como esse “humilde brasileiro aqui da periferia”, que será qualificado, na oração adjetiva do verso seguinte, como aquele “Que usa tênis da barraca, camisa da galeria”. Nesse verso se faz uma referência ao mundo do consumo, muito presente em canções de rap. Cabe lembrar que o rap dos anos 1990 foi feito por adolescentes e jovens, e o mundo dos objetos, numa sociedade de consumo marcada pela onipresença da propaganda, é um dos elementos presentes no seu discurso. No verso, faz-se referência a objetos de vestuário, muito caros aos adolescentes, talvez mais ainda nos anos 1990, quando havia, por parte dos adolescentes, um verdadeiro culto a certas “marcas” ou grifes, de camisetas, tênis, moletons, calças jeans, bonés, jaquetas etc.

A referência a “barraca” e “galeria”, no verso, traz também uma oposição a loja de shopping. Nos anos 1990, os shoppings, na cidade de São Paulo, eram em muito menor número, e menor ainda era o número de pessoas que compravam seus objetos em suas lojas; o “tênis da barraca” era o tênis vendido pelo camelô, no comércio de rua, em geral a preços mais baixos, porque esses tênis eram “não originais”, eram “piratas”, ou de fabricantes que imitavam os produtos das marcas mais conhecidas (vendidas nas lojas dos shoppings), inclusive colocando símbolos muito parecidos em seus produtos. O mesmo raciocínio vale para a expressão “camisa da galeria”, que automaticamente se traduzia como camisa “sem marca”, “barata”, “não original”. Essa oposição barraca/galeria X loja de shopping (ou lojas de grifes) tem a ver com mecanismos de identificação de grupos sociais por meio do consumo. Mas o apelo das modas chega à mansão e à favela. Os padrões de consumo, beleza e gosto hegemônicos podem gerar sentimento de revolta em quem deles se sente excluído,

mas, por outro, podem gerar alienação naqueles que procuram a todo custo se aproximar desses padrões, mergulhando numa busca interminável e estéril de identificar-se com as elites, e esvaziando a luta pelas causas sociais mais justas e urgentes.

Afinal, qual é a relação do rap (do Facção Central, particularmente) com o consumo? As falas de Eduardo Taddeo, em podcasts recentes, apontam antes para a construção de uma identidade do jovem da periferia por meio do vestuário, e não para um culto às grifes. Mas não podemos afirmar que os jovens do Facção Central, nos anos 1990, tenham se colocado acima das pressões do sistema dos objetos e modas, possivelmente não. Além de “tênis” e “camisa”, na música ainda se fará referência a “Rolex”, “carro importado”, também a “dinheiro”, “dólares”. Para fechar a descrição desses seis versos iniciais da segunda estrofe, cabe lembrar que todos eles se subordinam ao verbo “Falo de”, presente no primeiro verso; ou seja, esses versos dão continuidade aos versos da primeira estrofe nos quais o “eu” expôs a matéria do seu enunciado, o seu conteúdo temático (“Rimo”, “Conto”, “Canto”, “Falo”).

Os versos sete a doze da segunda estrofe ([Canta] pro moleque com fome, sem conforto / Não roubar seu rolex, não cortar seu pescoço / Dá os dólares, senão vai pro inferno / É isso que eu tento evitar com meu verso / Que defende quem não pode se defender / Que tá do lado de quem assalta pro filho comer”) apresentam, inicialmente, uma novidade sintática na letra da canção: os versos sete e oito formam um período composto com oração principal e duas orações subordinadas adverbiais finais reduzidas – até aqui o falante (autor) se identificou e explicitou qual é a sua matéria, o seu conteúdo temático, agora passa à finalidade do seu enunciado e à sua justificativa.

O verso sete (“[Canta] pro moleque com fome, sem conforto”) é composto pela oração principal (“[Canta]”) + elemento gramatical que indica finalidade (“pro”, que equivale a “para o/para que o”) + sujeito das orações adverbiais finais, com dois adjuntos adnominais ligados a ele (“moleque com fome, sem conforto”). A forma verbal “[Canta]” foi colocada entre colchetes porque é dessa forma que se ouve na gravação, uma forma de imperativo afirmativo de segunda pessoa, o que nos faz entender que o sujeito dessa forma verbal é “tu”, que seria uma referência ao destinatário do enunciado. Todavia, pedir ao destinatário (considerando que os versos, por seu conteúdo, são dirigidos ao “playboy”) que cante o rap parece um pouco inesperado.

É possível que a forma, na composição escrita original (a que, como dissemos, não tivemos acesso) seja “Canto”, com o mesmo sujeito oculto “eu” da forma verbal “Falo”, que domina os seis primeiros versos da estrofe. Considerar “[Canta]” como forma verbal de terceira pessoa, com sujeito oculto “ele” referindo-se à “Facção Central”, por exemplo, parece menos plausível no contexto. O elemento gramatical que indica finalidade (“pro”), contração de “para o”, é uma marca de oralidade no enunciado do Facção Central. O sujeito das orações adverbiais finais e seus adjuntos adnominais (“moleque com fome, sem conforto”), mais as próprias orações adverbiais finais, que compõem o verso oito (“Não roubar seu rolex, não cortar seu pescoço”) mostram, mais uma vez a imagem da criança faminta e desamparada praticando crimes. A primeira das orações finais se refere ao roubo de um relógio da marca Rolex, considerado artigo de luxo. A imagem opõe a criança faminta e desamparada ao “playboy” com o seu objeto de luxo, cujo uso é avaliado, no contexto do enunciado, como ostentação, desfaçatez. A consequência do abismo social entre a opulência e a indigência é o roubo, o assassinato. A segunda das orações finais mostra a imagem forte do corte no pescoço, mais forte ainda porque é praticado por uma criança. O estilo do grupo Facção Central é marcado por essas imagens, que aparecem também em outras canções do grupo.

Nas duas orações finais aparece textualmente o elemento gramatical que indica o destinatário do enunciado, o pronome possessivo de terceira pessoa (“seu”). É mais uma passagem da letra da canção em que notamos uma maior agressividade da linguagem (na escolha do vocabulário, nas imagens [na entonação também?]) quando ocorrem referências explícitas ao destinatário. No verso nove da segunda estrofe (“Dá os dólares, senão vai pro inferno”) usa-se novamente o recurso utilizado nos versos quinze e dezesseis da primeira estrofe (“Cadê o dinheiro, tio / Não tem, então bum, vai pra puta que o pariu”). Ali o falante (autor) utilizou a estratégia discursiva de representar a violência da forma mais crua possível, valendo-se do recurso de reproduzir o que seria a fala do ladrão, no momento em que invade a mansão. Aqui, no verso nove da segunda estrofe, o falante (autor) utiliza o mesmo recurso, com a mesma finalidade.

A estrutura sintática utilizada desta vez é, pela primeira vez no texto desta música, de orações coordenadas, com uma sindética alternativa no final (“Dá os dólares, senão vai pro inferno”). Na representação do assalto, o discurso opõe

diretamente “dólares” (dinheiro) e “inferno” (morte); no discurso do Facção Central, a questão é, sem dúvida, mais elaborada, há uma reivindicação latente de respeito, dignidade, condições materiais de vida, direitos humanos, enfim²³. A linguagem aqui também é marcada pela oralidade popular e pela agressividade; as formas verbais “Dá” e “vai” estão no imperativo, indicam ordem, e o sujeito é “tu”, que representa o destinatário do enunciado. O crime aqui parece ter um elemento de desforra de uma situação de miséria social que vai além da pobreza, cobra-se pela rejeição (a questão do racismo aparece com frequência no discurso do Facção Central) e abandono por toda a história de um país; é, enfim, uma espécie de desforço, ou seja, o emprego da força na reparação de uma afronta.

Passemos à descrição dos versos dez, onze e doze desta segunda estrofe (“É isso que eu tento evitar com meu verso / Que defende quem não pode se defender / Que tá do lado de quem assalta pro filho comer”): o verso dez, sintaticamente, é composto de objeto direto (“isso”) + sujeito (“eu”) + locução verbal com verbo transitivo direto (“tento evitar”) + adjunto adverbial de modo (“com meu verso”). A estrutura da oração começa com um “É... que”), que aqui é marca de oralidade e também enfatiza o sentido conclusivo do conteúdo do verso, que, em ordem direta, seria “Eu tento evitar isso com meu verso”. O pronome “isso” (objeto direto) retoma anaforicamente a ideia presente nos versos anteriores desta estrofe (sete, oito e nove): que a criança faminta e desamparada torne-se um criminoso e roube e mate o “playboy”. O “eu”, falante (autor), coloca explicitamente como finalidade do seu “verso” (dos seus “versos sangrentos”), do seu trabalho artístico, da sua canção rap: “tentar evitar” essa situação social, na qual todos saem perdendo, daí possivelmente o apelo indignado e francamente agressivo ao “playboy”, que representa as elites, que detêm o poder econômico e o poder político que poderiam ser usados para mudar esse enredo social.

Os versos onze e doze desta estrofe começam ambos com orações adjetivas encabeçadas por um pronome relativo “Que”, que retoma as palavras “meu verso” do verso anterior. São, portanto, qualificações do “verso” do falante (autor) (“Que defende

²³ “O *Homo Sapiens* não ultrapassou o macaco / Não entendeu que só tem paz num mundo igualitário / Que ninguém quer Corcel II com alto-falante em cima / – Dona de casa, ó a pamonha fresquinha! / A Estrela de Davi não é mais o alvo pro abate / Agora é a trança, o boné, a tatuagem”. São versos de “A capela dos 50.000 espíritos”, do disco “O espetáculo do circo dos horrores”, de 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6FJ7zxQ-xw0>>. Acesso em: 18/2/2023.

quem não pode se defender / Que tá do lado de quem assalta pro filho comer”). Os dois versos se desdobram em outras orações, como veremos: o verso onze é composto por oração principal + oração subordinada objetiva direta (“[meu verso] defende quem não pode se defender”); o falante (autor) entende como a finalidade do seu “verso” defender aqueles que não podem se defender.

Entende-se, portanto, a referência, desde a primeira estrofe, ao favelado defunto, à “tia sem comida”, ao mendigo, ao ladrão, ao viciado, ao detento, ao alcoólatra, ao traficante, ao ladrão de banco, ao moleque na FEBEM, ao nordestino miserável, ao corpo decomposto e sem identificação, ao “mano com a pt carregada”, à criança que se prostitui, à família que come farinha com água, ao “humilde brasileiro aqui da periferia”. O falante (autor) coloca-se, portanto, na posição de “defensor” de toda essa população.

Certamente não se pode entender essa sua posição sem se compreender a natureza do seu enunciado. A música rap do grupo Facção Central explicita, como já vimos, a sua natureza de obra artística, mas sem que isso represente assumir uma distância entre a arte e a vida (o rapper, em geral, pertence ao grupo social do qual fala, a sua história de família envolve, com frequência, a sobrevivência em condições análogas àsquelas recriadas em suas imagens); ao contrário, esse rap se identifica com essa população, assume os seus problemas como a sua matéria, o seu conteúdo temático, e considera a sua finalidade defender essa população. Defender é defender de algo, de alguém. É a esse alguém que se dirige o discurso do Facção Central? Essas informações são fundamentais para entendermos o estilo do enunciado do grupo Facção Central. E não se pode entender a posição do falante (autor) se ignorarmos o contexto econômico, social e político de fins do século XX no Brasil. O verso doze (“Que tá do lado de quem assalta pro filho comer”) é, como dissemos, oração subordinada adjetiva em relação ao verso dez (“É isso que eu tento evitar com meu verso”), e é oração principal (“[meu verso] está do lado”) da oração subordinada substantiva completiva nominal (“de quem assalta”), esta última como oração principal da subordinada adverbial final reduzida (“pro filho comer”).

O grupo Facção Central, portanto, faz jus ao seu nome, é uma “facção”, o seu “verso” tem um lado, toma partido abertamente em defesa dessa população e contra

o que chama de “sistema brasileiro de corpos”²⁴. Sobre esse verso ainda, vale observar a especificação do criminoso que o grupo Facção Central defende com o seu “verso”: é o que “assalta pro filho comer”. A esse respeito, já no primeiro disco do grupo há uma canção na qual o falante (autor) se dirige a um criminoso nos seguintes termos:

*Não estamos querendo influenciar ninguém*²⁵
Porém nós sabemos que a vida lá fora é demais
Tanto faz ser honesto ou paga-pau de polícia
Será sempre um perdido, sem nenhuma alternativa
 [...]

Mas deixe quem não tem em paz, se não for sacrifício
Seu ofício deveria entrar em extinção
Mas o governo não liga
Ignorando nossa opinião
Nós do Facção, nosso protesto é nosso pedido
Roube quem tem, mas só se for preciso
Roube quem tem, roube quem tem, roube quem tem
Roube quem tem, roube quem tem, roube quem tem
Ou não roube ninguém
 [...]

Somos contra o crime, porém sabemos da necessidade

²⁴ “Brincando de marionete”, disco “Estamos de luto” (1998), Facção Central. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=O6aGWj9ALmU>>. Acesso em: 18/2/2023.

²⁵ “Roube quem tem”, disco “Juventude de atitude” (1995), Facção Central. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=RKFdnQ_vsuQ >. Acesso em: 18/2/2023.

Do esquecimento do governo e de sua parcialidade

Sua revolta tem lógica, até justificativa

Pra gente até cola, só que não pra polícia

[...]

Embora tenha se entregado ao crime, diz que tem as soluções

Bem-sucedido naquilo que faz

É da forma que se engana

Enquanto os civis na boa, nós o vemos em cana

Propaganda de esperto, orientação de otários

Seu grau de instrução decepciona, é precário

E já que você não melhora, e o governo não muda

Roube quem tem, e não a parte que ninguém ajuda

[...]

A irreversível ampliação da miséria coopera até um ponto

Porém existe o lado mau

E ambicioso rouba por sua vontade

Nem tem dificuldade

Apenas mais um embalo culpando a sociedade

Necessidade nenhuma, uma questão de doença

[...]

Tenha certeza, não jogamos nossa ideia fora

É que o governo não muda e quem rouba nunca melhora

Não se analisa

Piora

E só se prejudica

[...]

Na canção, como se vê, o falante (autor), colocando-se na maior proximidade possível com o criminoso – o verso “Porém nós sabemos que a vida lá fora é demais” faz supor que a conversa se dá no interior de uma prisão; todavia o caráter artístico não é ocultado, pois logo adiante o falante (autor) falará em nome do grupo de rap *Facção Central* –, seja como outro presidiário ou mesmo como rapper, critica-o por estar no mundo do crime, por sua ignorância e indiferença; e critica o governo por seu “esquecimento”, “parcialidade” (por governar em nome do progresso de uma classe) e incapacidade ou desinteresse de mudar. Critica o roubo por ambição, porém, sabendo da necessidade e da ampliação da miséria, além da estagnação política e falta de perspectiva, em última instância profere o desesperado e polêmico “Roube quem tem, ou não roube ninguém”. As alternativas estão no terreno da sobrevivência e do crime, e é esse o lugar da poética do *Facção Central*.

Nos versos treze a dezoito da segunda estrofe (“Não aceno bandeira, não colo adesivo / Não tenho partido, odeio político / A única campanha que eu faço é pelo ensino / E pro meu povo se manter vivo / Não enquadrar o boy de carro importado / Abaixar o revólver, procurar um trabalho”), o falante (autor) apresenta a sua posição política, ou, mais propriamente, a sua rejeição à política, partidária ao menos; todavia, apresenta também os valores e “bandeiras” que motivam a sua participação política por meio de sua música. Vale dizer que frases como “odeio político” soam familiar a quem lida, na educação, com brasileiros das classes média e populares, jovens e adultos; no entanto, sentimos que tem diminuído, nos últimos anos, a rejeição a discutir problemas do país procurando entender o seu viés político. A maior difusão da informação e a crise econômica e política, que dura já quase uma década, ajudariam a entender o fenômeno. Porém, para muitos – vimos isso em sala de aula – a disposição para essa discussão nasceu justamente na audição de canções rap brasileiras dos anos 1990.

O estudo, a não violência e o trabalho são apontados, então, como a forma de lidar com toda essa situação social adversa referida nos versos anteriores. Os versos treze e quatorze poderiam se chamar “das negativas”, eles são compostos por uma

estrutura sintática semelhante, cada verso apresenta duas orações coordenadas assindéticas (é a primeira vez que essa construção aparece na letra desta música, cuja estrutura apresenta, como já vimos, sequências de versos com paralelismo sintático, sem que a letra da música como um todo deixe de exibir um colorido sintático surpreendente por sua diversidade), as quatro com sentido negativo (nas três primeiras aparece o advérbio “não”); as quatro orações são compostas por sujeito oculto (“eu”) + verbo transitivo direto (“aceno”, “colo”, “tenho”, “odeio”) + objeto direto (“bandeira”, “adesivo”, “partido”, “político”); são construções sintaticamente paralelas, portanto.

Essa postura perante o político e a política é importante para entendermos a relação do falante (autor) com o destinatário do seu enunciado (que pode ser o político) e o estilo do enunciado (só nesses dois versos, no plano do vocabulário, há três “não” e um “odeio” relacionados a “político” e política). Os versos quinze a dezoito desta segunda estrofe (“A única campanha que eu faço é pelo ensino / E pro meu povo se manter vivo / Não enquadrar o boy de carro importado / Abaixar o revólver, procurar um trabalho”) falam do que mobiliza o falante (autor) politicamente, o que o leva a “fazer campanha”. Sintaticamente, o verso quinze é um período composto por subordinação, com oração principal (“A única campanha é pelo ensino”) + oração adjetiva restritiva (“que eu faço”).

O verso dezesseis é formado por uma oração substantiva predicativa, coordenada em relação ao predicativo do sujeito presente no verso anterior, e subordinada em relação à oração principal do verso anterior (“A única campanha [...] é pelo ensino / E pro meu povo se manter vivo”). Os valores e “bandeiras” aqui são os da educação e da vida; nos versos seguintes, dezessete e dezoito, aparecem os da não violência e do trabalho. Os versos dezessete e dezoito (“Não enquadrar o boy de carro importado / Abaixar o revólver, procurar um trabalho”) têm estrutura sintática semelhante à do verso anterior, o dezesseis: o verso dezessete tem uma única oração, cujo sujeito está no verso anterior (“o meu povo”); o verso dezoito tem duas orações, com o mesmo sujeito (“o meu povo”, em elipse). Dentro de cada uma das três orações que compõem os versos dezessete e dezoito, a estrutura sintática é a mesma: sujeito (“o meu povo”, em elipse) + verbo transitivo direto (“enquadrar”, “abaixar”, “procurar”) + objeto direto (“o boy de carro importado”, “o revólver”, “um trabalho”).

Vale lembrar que as três orações desses dois versos são orações subordinadas substantivas predicativas em relação à oração principal (“A única campanha [que faço] é [para]”), que inicia o verso quinze. No plano da escolha do vocabulário, a forma verbal “enquadrar”, segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, tem, em gíria, as acepções de “deter para averiguações”, “castigar”, “punir”. O sentido que se constrói aqui para “enquadrar” é abordar para assaltar, roubar, mais de acordo com a gíria local. Outra gíria presente é a palavra “boy” (tem o mesmo sentido de “playboy”, que vimos em nota anterior), aqui vinculada ao adjunto adnominal “de carro importado”. Novamente a presença do mundo dos objetos de consumo de luxo; esse consumo de luxo, associado ao “boy” ou “playboy” (a quem o falante (autor) se dirige em muitos momentos) contrasta com a situação de escassez e miséria daqueles personagens ou tipos que são a matéria dos versos do grupo Facção Central.

Os versos dezenove a vinte e dois, desta segunda estrofe (“É uma gota de sangue em cada depoimento / Infelizmente, é rap violento / Eduardo, Dum-dum, Erick 12, lamento / Versos sangrentos”), repetem os mesmos versos dezenove a vinte e dois da primeira estrofe. A única diferença é que nesta segunda estrofe o verso dezenove tem sujeito oculto (“É uma gota de sangue em cada depoimento”), o verbo “ser” em terceira pessoa se referindo a “Facção Central”, como podemos ver no mesmo verso da primeira estrofe. Já descrevemos esses versos antes, e já descrevemos também o refrão, que se repete após cada uma das três estrofes.

Passemos, então, à descrição da terceira e última estrofe desta canção, a qual apresenta vinte e quatro versos:

*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 carcerário
Tirando a molecada da farinha

Não quero seu filho na mesa do legista
Eu tô do lado da criança com fome, desnutrida*

*Que dá bote na burguesa e corre na avenida
Eu sou igual qualquer ladrão, qualquer assassino*

*Um revólver, um motivo é só o que eu preciso
Pra roubar seu filho, meter um latrocínio
Quem viu a mãe pedindo esmola tem sangue no raciocínio*

*Meu ódio, meu verso, combinação perfeita
Revolta do meu povo é o veneno da letra
Menos violenta que um prato com migalha
Ou um ladrão te cortando com a navalha
Eu canto o cortejo do carro funerário*

*O pai de família sonhando com um salário
É uma gota de sangue em cada depoimento*

Infelizmente, é rap violento

Eduardo, Dum-dum, Erick 12, lamento

Versos sangrentos

Os versos um a quatro desta terceira estrofe (“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”) têm as seguintes características sintáticas: o verso um é formado por um período composto com oração principal (“Não canto”) + oração subordinada adverbial final reduzida (“pra maluco rebolar”)²⁶. Continuando a falar da finalidade do seu “canto”, nesse verso o falante (autor) esclarece que a dança (pode-se entender como “a diversão”?) não é a finalidade da sua obra. A escolha da palavra “rebolar” remete especificamente à dança sensual, associada ao samba desde as suas origens. Esse verso, que será repetido no verso quatro (“Não faço rap pra cuzão balançar o rabo”)²⁷, em termos de estrutura sintática e de conteúdo, com apenas uma

²⁶ “maluco”: na gíria, a palavra não tem necessariamente sentido pejorativo (quem sofre de distúrbios mentais, quem é dado a esquisitices ou quem se mostra fora dos padrões, extravagante); pode ser usada em referência a um desconhecido ou a alguém cujo nome não se quer divulgar; pode também ser usada no tratamento entre amigos, parceiros.

²⁷ “cuzão”: na gíria, tem sentido depreciativo predominante (pode ser equivalente a: filho da puta, mau-caráter, traidor, fraco, incapaz de assumir compromissos, inconveniente etc.; também é usada no tratamento entre amigos, parceiros (com um sentido humorístico).

troca ou outra de expressões, é muito importante para compreendermos como o grupo Facção Central concebe a sua música, o que certamente contribui para a análise do estilo da sua obra.

O verso quatro como que conclui o raciocínio elaborado nesses quatro versos – nos quais o falante (autor) expõe o que é o objetivo do seu “som” e do seu “canto”, e o que não está dentro do seu propósito –, talvez por isso soe mais categórico e agressivo, efeito obtido pela troca do vocabulário e pelo uso de uma expressão mais direta, num ponto (“Não canto” por “Não faço rap”), e de gírias tidas por mais grosseiras, noutra ponto (“pra maluco rebolar” por “pra cuzão balançar o rabo”). O verso dois apresenta três orações: oração principal (“Meu som é”) + oração subordinada predicativa (“pra pensar”) + oração subordinada predicativa (“pra ladrão²⁸ raciocinar”). Esse elemento predicativo, que é um atributo, um qualificador ou caracterizador, tem aqui a ideia de finalidade: “Meu som é pra pensar, pra ladrão raciocinar”, ou seja, tem essa finalidade, esse objetivo, fazer pensar, fazer raciocinar. No verso, o sujeito de “raciocinar” é “ladrão”.

Temos visto até aqui que, nesta canção, as referências estritamente gramaticais ao destinatário do enunciado apontam para aquele que o falante (autor) chama, de modo um tanto vago, de “playboy” (nos versos seguintes desta terceira estrofe, que descreveremos logo abaixo, aparecerão novamente essas referências ao destinatário “gramatical” do enunciado, nas formas pronominais “te” e “se”). Todavia, no verso “Meu som é pra pensar, pra ladrão raciocinar”, o fato de a canção ter esta finalidade, de ser “pra ladrão raciocinar”, implica, considerando os elementos extraverbais do enunciado, que aquele indivíduo, ou, mais propriamente, aquela classe de indivíduos, a quem o falante (autor) chama de “ladrão”, é também destinatário do enunciado, embora não o seja gramaticalmente. Insistimos nessa diferenciação por parecer-nos que a relação do falante (autor) com o destinatário é determinante para o estilo do grupo Facção Central. Merece atenção a posição desse verso no qual o falante (autor) afirma a finalidade do seu “canto”, esse verso aparece cercado por três outros versos iniciados pela palavra “Não”; é como dizer que o

²⁸ “ladrão”: na gíria, a palavra não indica necessariamente aquele que furta ou rouba; pode ser usada no tratamento entre amigos, parceiros, desde que haja certa intimidade.

discurso (e o estilo) do grupo Facção Central coloca-se numa arena discursiva e numa atmosfera cultural em condições muito adversas.

Por fim, o verso três (“Não tô na TV nem no rádio”) é formado por duas orações coordenadas, a primeira, assindética; e a segunda, sindética aditiva. Na primeira oração, temos adjunto adverbial de negação (“Não”) + sujeito oculto (“eu”) + verbo transitivo indireto (“tô”, ou seja, o verbo “estar” na acepção de marcar presença, comparecer) + complemento circunstancial (“na TV”); na segunda oração, iniciada pela conjunção aditiva “nem”, o sujeito e o verbo ficam em elipse, aparecendo apenas o complemento circunstancial (“no rádio”). No verso, o falante (autor) faz uma crítica velada à TV e ao rádio (sobretudo à chamada mídia hegemônica), que até hoje nunca apresentou o trabalho do grupo Facção Central.

Vale lembrar que essa crítica à mídia hegemônica já aparece na música “Artistas ou não”²⁹, do primeiro disco do grupo, “Juventude de atitude”, de 1995:

Talento aqui até existe, só que não importa
Sem o dinheiro ou influência, baterão sempre às portas
Ignorados pela mídia, sempre a piada
Na música nacional, passar em branco não é nada
Apenas é considerada música de ladrão
Diversão de menores, artistas sem expressão
Pouco estudo, sem dinheiro
Apenas bom assunto
Mas pouco importa pra boy se pobre vive um absurdo

É de supor que essa rejeição da mídia hegemônica ao grupo Facção Central esteja relacionada ao conteúdo e ao estilo dos enunciados do grupo. Retomando os quatro versos que acabamos de descrever (“Não canto pra maluco rebolar / Meu som é pra pensar, pra ladrão raciocinar / Não tô na TV nem no rádio / Não faço rap pra

²⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MPtsrfOrSEs>>. Acesso em: 10/2/2023.

cuzão balançar o rabo”), resta chamar a atenção para o recurso à rima. A reiteração de sons ocorre não só no fim das linhas, mas também no seu interior (“rebolar”, “pensar”, “raciocinar”; “Não”, “ladroão”, “Não”, “Não”, “cuzão”; “rádio”, “rabo”). Importa que o efeito de sentido, no próprio enunciado do Facção Central, e na sua entonação na gravação, é de uma linguagem oral, popular, jovem (marcada por gírias, como vimos), bastante direta e agressiva.

Outro recurso que marca a oralidade dessa linguagem e ajuda a construir o efeito de sentido de uma conexão direta são as contrações de palavras, como em “pra” (em vez de “para”), que se repete quatro vezes nesses versos; e “tô” (em vez de “estou”).

Os versos cinco a oito desta terceira estrofe (“Quero minha voz dando luz pro presidiário / Denunciando a podridão do sistema carcerário / Tirando a molecada da farinha / Não quero seu filho na mesa do legista”) dão sequência à exposição, feita pelo falante (autor), dos objetivos da música do grupo Facção Central. O verso cinco é formado por um período composto, com oração principal (“Quero”) + oração substantiva objetiva direta (“minha voz dando luz pro presidiário”); já nos versos seis e sete, a oração principal (“Quero”) e o sujeito das orações subordinadas (“minha voz”) ficam em elipse, aparecendo apenas a oração substantiva objetiva direta a partir do verbo (“Denunciando a podridão do sistema carcerário”, “Tirando a molecada da farinha”). Pode-se dizer também que os versos seis e sete, cada um formado por uma oração, estão justapostos à oração subordinada do verso cinco (“minha voz dando luz pro presidiário”). Há uma correlação sintática entre os versos que contribui para a construção de um sentido de coesão do enunciado enquanto forma, e possivelmente do enunciado enquanto conteúdo, pois a isso parece visar o falante (autor) com o seu objetivo de “dar luz ao presidiário”, “denunciar a podridão do sistema carcerário”, e de “tirar a molecada da farinha”³⁰.

É possível que o estilo do Facção Central, no que diz respeito a esse cuidado da forma, deva-se – além da relação do falante (autor) com o destinatário, para o que já chamamos a atenção – à relação do falante (autor) com o “personagem” (na concepção de Volóchinov, como já vimos, “personagem” se refere àquele/àquilo de

³⁰ “farinha”: é gíria usada para se referir a cocaína.

quem/que se fala), a qual, por sua vez, não deixa de levar em conta também a relação do destinatário com o “personagem”. Afinal, para se propor, na letra de uma canção, um relato, uma discussão com ambição de fazer um presidiário compreender a sua tragédia pessoal dentro de um contexto social mais amplo, de pôr à mostra as engrenagens de uma instituição social como a prisão, de persuadir um adolescente da periferia – onde se esbarra com traficantes e drogas em cada esquina – a evitar usá-las, esse enunciado requer cuidados quanto ao que dizer, e quanto ao como dizer, não há de ser só rimas, então³¹.

Para exemplificar, mais uma vez, o cuidado da forma (no plano sintático), a correlação que mencionamos, vejam-se as orações subordinadas presentes nos versos cinco, seis e sete, todas apresentam verbos bitransitivos com os dois complementos; o verso cinco começa com um verbo transitivo direto (“Quero”), já o verso oito, que encerra, de certo modo, o raciocínio (não a letra da música, que segue), começa com o mesmo verbo transitivo direto, com a partícula negativa à frente (“Não quero”). Este último verso traz a imagem mais forte: “Não quero seu filho na mesa do legista”. O objeto direto dessa oração é “seu filho”, ou seja, o filho do destinatário do enunciado (este último representado pelo pronome possessivo de terceira pessoa “seu”, como já vimos noutros versos da canção); e o adjunto adverbial de lugar, ou seja, o lugar onde está o filho do destinatário, na imagem criada pelo falante (autor), é “na mesa do legista”. Embora a frase seja negativa, ou seja, o falante (autor) fala daquilo que “não quer” que ocorra, daquilo que não é o objetivo de sua canção, a imagem é criada, e novamente aparece exatamente no momento em que o falante (autor) faz referência, gramaticalmente, ao destinatário do enunciado, ou seja, o “playboy”.

Passemos a um primeiro olhar para a materialidade linguística dos versos nove a quatorze desta terceira estrofe (“Eu tô do lado da criança com fome, desnutrida / Que dá bote na burguesa³² e corre na avenida / Eu sou igual qualquer ladrão, qualquer

³¹ Os temas da relação do adolescente com as drogas e da situação do presidiário e do sistema carcerário brasileiro aparecem, por exemplo, nas canções: “Desculpa, mãe”, em “A marcha fúnebre prossegue” (2001); “Vidas em branco” e “Prisioneiro do passado”, ambas em “Versos sangrentos” (1999).

³² “dá bote”: “Dar o bote” é uma gíria; no contexto da canção, significa atacar, roubar.

assassino / Um revólver, um motivo é só o que eu preciso / Pra roubar seu filho, meter um latrocínio³³ / Quem viu a mãe pedindo esmola tem sangue no raciocínio”). Voltando ao verso doze da segunda estrofe, lá o falante (autor) declara que seu verso “tá do lado de quem assalta pro filho comer”.

A fome, injustificável (muito mais num país como o Brasil), justificaria a violência eventualmente (ou inevitavelmente?) praticada por suas vítimas. O falante (autor) está com a totalidade, na medida em que se coloca contra a miséria, porém, numa sociedade que segrega, assume o lado do miserável, como a dizer que reacionário é ser cúmplice da opressão. No entorno do verso dezoito, da segunda estrofe (“Abaixar o revólver, procurar um trabalho”), o falante (autor) declara que faz campanha apenas para o “seu povo” evitar a violência, buscar educação e trabalho. Nota-se que há uma tensão frequente nesses versos, nesses posicionamentos, talvez porque o falante (autor), afinal, não acredite que o “seu povo” encontrará a educação de qualidade e o trabalho que procura (referências à falta de qualidade da educação, ao desemprego e à falta de oportunidades de acesso a empregos melhores são recorrentes nas músicas do grupo Facção Central)³⁴, nem acredite também que o destinatário (gramatical) do seu enunciado (a quem, sem dúvida, atribui a maior responsabilidade pela manutenção e reprodução dessa estrutura social) esteja disposto a mover-se no sentido de uma mudança positiva, que tornasse efetivos os direitos civis, políticos e sociais dessa população empurrada para a miséria.

Essa tensão, que é característica do estilo do grupo Facção Central, naturalmente tem a ver com a relação do falante (autor) com o destinatário, e com o “personagem”, que impõe uma tomada de posição, já que a matéria de que tratam os enunciados do grupo é uma questão de vida ou morte, tem a urgência daquilo que

³³ “meter um latrocínio”: cometer ou levar a efeito roubo seguido de morte ou de graves lesões corporais na vítima.

³⁴ “Pra pobre é bem comum / Talento, vocação, um dom, acabando em um bum / Ou atrás de uma grade, que merda / Matando o companheiro por um palmo de cela / Ou limpando o chão da firma do playboy / Ou com trinta anos trampando de *office boy* / Ou com o jornal amarelo de manhã bem cedo / Sonhando com qualquer emprego [...] Droga, carro-forte, assalto a banco / Tantas vidas que passaram em branco / “quantas lágrimas, quantos homicídios / Quantos futuros na lata de lixo”. “Vidas em branco”, Facção Central, em “Versos sangrentos”, 1999. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LaEAU6-W9WA>>. Acesso em: 18/2/2023.

gera perdas humanas diárias ou arruína futuros³⁵, do que deveria cessar neste instante e que, todavia, não cessa, e faz pensar que não cessará, porque o país atravessou todas as fases de sua história naturalizando ou apenas lamentando essa estrutura social. Daí a agressividade impaciente, com laivos de indignação e desespero, e a tomada de posição explícita, com a qual não estão afeitos aqueles que se habituaram aos enunciados típicos do jornalismo hegemônico do país. O enunciado do grupo Fação Central parece levar em conta muitos outros enunciados existentes sobre a miséria social da maioria da população brasileira (mesmo não os citando diretamente), mais do que isso, leva em conta, sobretudo, as reações a esses enunciados, a ignorância, o entorpecimento, o cinismo. Essa consciência determina, em parte, o estilo agressivo do enunciado do Fação Central.

Nos versos nove e dez desta terceira estrofe (“Eu tô do lado da criança com fome, desnutrida / Que dá bote na burguesa e corre na avenida”), o falante (autor) reafirma a sua posição em defesa do faminto, mesmo quando este se vale da violência para sobreviver. Sintaticamente, o verso nove é formado por uma única oração: sujeito (“Eu”) + verbo de ligação (“tô”, de estou) + predicativo (“do lado”) + complemento nominal (“da criança com fome, desnutrida”). Merece destaque a locução adjetiva e o adjetivo ligados, como adjuntos adnominais, ao substantivo “criança”: “com fome” e “desnutrida”. Essa “criança com fome, desnutrida”, substituída por um pronome relativo “Que”, é o sujeito das duas orações subordinadas adjetivas presentes no verso dez, as quais a qualificam como quem “dá bote na burguesa” e “corre na avenida”. “Dar o bote” é uma gíria para roubar, mas não podemos esquecer que o quanto há de animalesco na expressão comparece quando construímos o sentido desse verso.

O faminto é reduzido ao estado do animal, e animal perigoso, inclusive para aqueles que se encontram no extremo oposto da estrutura social. “Corre na avenida”, referindo-se a crianças em situação de miséria, às vezes cometendo crimes, é imagem

³⁵ Veja-se, a esse respeito: “Capitães da areia”, romance de Jorge Amado (1937); “Pivete”, música de Chico Buarque (1978); “Falcão: meninos do tráfico”, documentário de MV Bill (2006). Há uma passagem de “Tristes trópicos”, de Claude Lévi-Strauss (1955), em que mostra crianças pobres, nuas, em Salvador; ele conta que as fotografou e que, logo em seguida, um funcionário do governo brasileiro exigiu que lhe entregasse o filme, dizendo que não interessava ao governo que estrangeiros soubessem que havia aquilo no Brasil. O episódio teria ocorrido em fins dos anos 1930 ou nos anos 1940.

familiar à maioria dos brasileiros, experiência das ruas das grandes cidades, da literatura, do cinema, da música popular. Nesses versos, o falante (autor) olha para extremos sociais, a “criança com fome, desnutrida” e a “burguesa”, e para a violência (“dá bote”) dessas relações. A escolha das palavras, em si, já aponta para a situação de desigualdade social extrema e suas consequências.

Os versos onze, doze e treze (“Eu sou igual qualquer ladrão, qualquer assassino / Um revólver, um motivo é só o que eu preciso / Pra roubar seu filho, meter um latrocínio”) reafirmam a identificação do falante (autor) com o “seu povo” e os seus problemas. Ao contrário do que muita vez ocorre noutros gêneros musicais, nos quais os artistas colocam-se no lugar de ídolos, quanto mais excêntricos se mostram, neste rap, o artista, o falante (autor), visa à identificação com o seu público (destinatário, no plano do enunciado, de suas músicas), o rapper habita a periferia, é filho dela, fala a fala da periferia (ou, mais propriamente, a reelabora em suas músicas); viveu, ou ainda vive, nas condições sociais dos jovens da periferia, sentindo na pele, na falta de oportunidade e de respeito, a discriminação por sua cor e sua condição social; em geral, sua escolaridade formal é baixa, não teve acesso aos melhores empregos, e há aqueles que já estiveram presos. O verso onze é formado por sujeito (“Eu”) + verbo de ligação (“sou”) + predicativo do sujeito (“igual”) + complementos nominais (“qualquer ladrão, qualquer assassino”).

A ausência da preposição, esperada pela regência do adjetivo (“igual a”), é marca da oralidade popular, elemento do estilo deste enunciado, como já vimos. O verso doze (“Um revólver, um motivo é só o que eu preciso”) também tem estrutura sintática com sujeito (“Um revólver, um motivo”) + verbo de ligação (“é”, no singular, embora o sujeito peça plural³⁶) + adjunto adverbial (“só”) + predicativo do sujeito (“o”, como pronome demonstrativo “aquilo”); segue, no mesmo verso, uma oração adjetiva restritiva (“que eu preciso”). Traduzindo esta última oração: “Eu preciso de um

³⁶ “Um revólver, um motivo é só o que eu preciso”: supomos que o uso do singular (“é”), sendo o sujeito composto, pode-se explicar, nesse verso, por dois caminhos, que não se excluem: a expressão “é só o que eu preciso” é bastante familiar na oralidade popular, sempre nessa forma, com verbo no singular; se, eventualmente, o sujeito aparece no plural, o verbo permanece no singular, como se houvesse entre o sujeito e ele, em elipse, um pronome resumitivo “isso”. Pode-se supor também que o falante (autor) considera o “motivo” dado, diante do que expôs na canção, e assim o “revólver” passa a equivaler ao “motivo”, tornando-se o único elemento que falta para redirecionar a violência, colocando-a na direção do opressor.

revólver, um motivo”... “Pra roubar seu filho, meter um latrocínio”, este último é o verso treze, formado por duas orações subordinadas adverbiais finais, ambas formadas por verbos transitivos diretos, que têm como objeto direto: “seu filho” e “um latrocínio”. O pronome possessivo “seu” é, mais uma vez, referência gramatical ao destinatário do enunciado, o “playboy”, e, mais uma vez, essa referência é feita em versos com imagens particularmente violentas (como já vimos no verso oito desta terceira estrofe: “Não quero seu filho na mesa do legista”).

A escolha do vocabulário na expressão “meter um latrocínio” é, por si, um reforço à violência nesse verso: a palavra “meter” não tem aí a acepção de “imiscuir-se” (na vida alheia), “abrigar-se” (sob os cobertores), “colocar” (a roupa na mala) ou simplesmente “enfiar” (o livro na estante), não, a forma é mais impositiva, trazendo, eventualmente, até a conotação sexual. Nos versos onze a treze, é o próprio falante (autor) que, identificando-se com “qualquer ladrão” e “qualquer assassino”, coloca-se como responsável potencial pelo roubo e morte do filho do destinatário. Trataremos, mais adiante, do processo sofrido pelo grupo Fação Central em virtude do vídeo, produzido para a música “Isso aqui é uma guerra”, em 2000, cuja exibição foi proibida pela justiça após denúncia de que o seu conteúdo estimularia a prática de roubo a banco, sequestro e outros crimes.

Os versos onze a treze, tomados isoladamente, podem levar a interpretações desse tipo. O verso quatorze, de forma contundente, fecha essa sequência de versos com um conteúdo que conclui e justifica o posicionamento e a identificação (polêmicas?) do falante (autor): “Quem viu a mãe pedindo esmola tem sangue no raciocínio”. O estado de violência se deve, nessa visão, à condição de miséria a que essa população – à qual pertence o falante (autor), e com a qual se identifica e se solidariza – foi relegada. Não se trata de apologia ao crime; trata-se de um estilo que visa atacar a letargia, a inércia, a apatia, o desinteresse de toda uma sociedade, de todos os seus grupos (ou pelo menos daqueles aos quais o rap se dirige particularmente) em relação a uma calamidade social que não se deve a fenômenos naturais, e sim a uma escolha política que se renova de geração a geração. Sintaticamente, o verso quatorze tem estrutura com oração subordinada substantiva subjetiva (“Quem viu a mãe pedindo esmola”) + oração principal (“tem sangue no raciocínio”). Segundo o verso, a miséria é a matriz da violência, e essa violência

estaria entranhada no próprio raciocínio das suas vítimas, que responderão à violência com violência.

A análise da materialidade linguística desse verso pode ser mais detalhada, mas, para o nosso fim, merece atenção a escolha de um pronome indefinido (“Quem”, que equivale a dizer “qualquer pessoa”) como sujeito de “viu”, e, com a estrutura completa (“Quem viu a mãe pedindo esmola”), como sujeito também de “tem”. O falante (autor) parece dizer que não se trata de idiosincrasia de um grupo em particular, e, sim, que se trata de um juízo que teria validade para qualquer pessoa: “Quem viu a mãe pedindo esmola tem sangue no raciocínio”. Vale lembrar que esse enunciado – canção rap, produzida no contexto de uma sociedade de consumo na qual a própria música, como tudo o mais, se converte em objeto de consumo – não está reivindicando, até aqui, participação mais ampla ou menos desigual no consumo em geral; está-se reivindicando o básico para a sobrevivência: há seis referências à falta de alimentação na canção. É um elemento do estilo, sem dúvida, é uma estética da fome³⁷.

Os versos quinze a dezoito da terceira estrofe (“Meu ódio, meu verso, combinação perfeita / Revolta do meu povo é o veneno da letra / Menos violenta que um prato com migalha / Ou um ladrão te cortando com a navalha”) têm mais novidades sintáticas, em termos de estrutura, e têm grande importância para o desenvolvimento temático do conteúdo. O verso quinze (“Meu ódio, meu verso, combinação perfeita”) pode ser entendido, sintaticamente, como uma oração com sujeito (“Meu ódio, meu verso”) + verbo de ligação (“são”, em elipse, substituído pela vírgula) + predicativo do sujeito (“combinação perfeita”). Estrutura semelhante aparece no verso seguinte, o dezesseis (“Revolta do meu povo é o veneno da letra”): sujeito (“Revolta do meu povo”) + verbo de ligação (“é”) + predicativo do sujeito (“o veneno da letra”). São versos de natureza metalinguística, neles o falante (autor) define a sua obra.

Os “versos sangrentos” do título do disco são versos que combinam elementos como miséria, revolta, ódio, sangue (“Facção é uma gota de sangue em cada

³⁷ Imagens da fome: miséria no sertão, miséria na metrópole. Parece ser possível explorar (mas em um outro trabalho, não neste) relações dialógicas entre a “estética da fome” no Cinema Novo de Glauber Rocha e outros autores, nos anos 60 e 70, e o mundo cantado pelos rappers nos anos 80 e 90. A violência é, sem dúvida, um elemento comum à estética da fome do Cinema Novo e à estética da fome do rap, a do grupo Facção Central certamente.

depoimento”, “Quem viu a mãe pedindo esmola tem sangue no raciocínio”); sua letra, diz o falante (autor), é venenosa, porém é “Menos violenta que um prato com migalha / Ou um ladrão te cortando com a navalha”. Para explicar a materialidade linguística dos dois últimos versos mencionados, o dezessete e o dezoito, é preciso retomar o verso dezesseis: “Revolta do meu povo é o veneno da letra”. Os versos dezessete e dezoito são, sintaticamente, orações subordinadas adjetivas em relação à oração que compõe o verso dezesseis. Mas, em ambos os versos, tanto o pronome relativo (“que”, retomando “letra”) quanto o verbo de ligação (“é”) estão em elipse.

Os versos dezessete e dezoito têm estruturas comparativas: “[A letra é] menos violenta que um prato com migalha [é]”, “Ou [a letra é menos violenta que] um ladrão te cortando com a navalha [é]”. No verso dezoito, aparece novamente o pronome oblíquo “te” como objeto direto do verbo “cortando; trata-se de referência gramatical ao destinatário do enunciado e, como das outras vezes, essa referência gramatical ao destinatário é feita em versos particularmente violentos. Essas estruturas sintáticas de comparação são essenciais para o fechamento do conteúdo temático da canção, porque nelas o falante (autor) chama a atenção para as três “violências” que compõem o seu enunciado (no plano verbal, pelo menos, resta examinar a entonação vocal e a própria sonoridade e modo de construção da canção rap, que também trazem marcas de violência), a fim de compará-las e, assim, definir melhor a natureza do seu enunciado, o que procurou fazer ao longo de toda a letra.

Há a violência do “prato com migalha”, ou seja, do abandono de uma grande parcela da população, sobretudo moradores das periferias (com os quais o falante (autor) se identifica), a uma condição social de miséria. Todo o enunciado do Facção Central trata de uma questão política, não pode ser compreendido apenas pelo exame da materialidade linguística, é necessário que se leve em conta e se analise a parte extraverbal do enunciado. Há a violência do “ladrão te cortando com a navalha”, fruto da criminalidade associada, na canção, à situação de miséria da população. E, por fim, há a violência do próprio verso do grupo Facção Central, violência assumida pelo falante (autor) (“Infelizmente, é rap violento”), porém, considerada, pelo mesmo falante (autor), em tom de ironia e provocação (a entonação usada na gravação nos mostra isso), menos violenta em relação às duas outras formas de violência de que trata. O falante (autor), com isso, mostra que considera, na própria elaboração do seu enunciado, o ponto de vista e as possíveis críticas que o seu enunciado poderá sofrer,

seja de hipócritas, de obscurantistas, de truculentos, ou do público bem-intencionado, porém não habituado ao estilo do grupo Facção Central.

Todavia, essa voz se recusa a calar, o que mostra o quanto o falante (autor) a considera urgente – o seu enunciado, afinal, visa tornar urgente essa questão também para os seus destinatários – daí a garantia, no primeiro verso da canção (“A boca só se cala quando o tiro acerta”), de que só a violência a poderá calar³⁸.

Os versos dezenove e vinte (“Eu canto o cortejo do carro funerário / O pai de família sonhando com um salário”) trazem novamente o falante (autor) explicando a matéria do seu “canto”. O verbo “cantar” foi utilizado nas três estrofes da canção. A estrutura sintática dos versos dezenove e vinte é semelhante à utilizada nos versos da primeira estrofe (“Canto o corpo que boia decomposto no rio / A 12 que entra na mansão a mil”). O verso dezenove é formado por: sujeito (“Eu”) + verbo transitivo direto (“canto”) + objeto direto (“o cortejo do carro funerário”). O verso vinte tem: sujeito + verbo transitivo direto (“Eu canto”, em elipse) + objeto direto (“O pai de família”) + oração subordinada adjetiva restritiva reduzida de gerúndio (“sonhando com um salário”). Os versos, terminando a canção, repetem que esse enunciado é sobre “o cortejo do carro funerário” (essa escolha de vocabulário faz pensar numa procissão de mortos), e sobre “o pai de família sonhando com um salário”, o que remete à busca da dignidade, que só pode ser completa, não mínima.

Os versos vinte e um a vinte e quatro desta terceira estrofe (“É uma gota de sangue em cada depoimento / Infelizmente, é rap violento / Eduardo, Dum-dum, Erick 12, lamento / Versos sangrentos”), repetem os versos dezenove a vinte e dois da segunda estrofe. Os mesmos versos também aparecem na primeira estrofe, a única diferença é que, lá, o verso dezenove aparece como: “Facção é uma gota de sangue

³⁸ Para justificar a importância que damos à relação entre o falante (autor), o destinatário e o personagem, no que concerne à definição do estilo do enunciado, seria frutífero comparar o estilo do enunciado do Facção Central, a despeito da distância temporal e coerções de gênero, com o de uma novela de Joaquim Manuel de Macedo (em “As vítimas-algozes: quadros da escravidão”, de 1869), “Simeão: o crioulo”, por exemplo. Aí, mesmo refletindo, em linhas gerais, sobre reações de uma população escravizada a uma instituição geradora de calamidades, a relação do falante (autor) com o destinatário do seu enunciado e com o personagem faz com que o estilo seja muito diferente do estilo do Facção Central, mesmo a novela sendo marcada, como as músicas do Facção Central, por uma densa atmosfera de violência. O tom geral é muito diverso porque Macedo dirige-se aos escravizadores como seu par, como um homem que pertence a esse grupo social.

em cada depoimento”. Na segunda e na terceira estrofes, o sujeito do verbo fica em elipse. Já descrevemos esses versos antes. A música termina com os dez versos que compõem o refrão, repetidos após cada uma das três estrofes: “Pode ligar, pode ameaçar / Enquanto a tampa do caixão não fechar, minha voz tá no ar / A boca só se cala quando o tiro acerta-tá / Quando o tiro acerta / A boca só se cala quando o tiro acerta-tá / Quando o tiro acerta / A boca só se cala quando o tiro acerta-tá / Quando o tiro acerta / A boca só se cala quando o tiro acerta-tá / Quando o tiro acerta / A boca só se cala quando o tiro acerta-tá / Quando o tiro acerta”.

A prioridade que demos à análise da materialidade linguística em seu aspecto gramatical neste primeiro capítulo nos deu a conhecer uma característica fundamental do estilo dos enunciados-canções do grupo Fação Central. Analisamos também o conteúdo e a forma desse enunciado, e vislumbramos elementos da materialidade linguística em seu aspecto enunciativo. No capítulo que segue, recorreremos ainda à análise gramatical, mas priorizaremos o exame da materialidade em seu aspecto enunciativo, e da materialidade propriamente musical (considerando que estamos lidando com um gênero do discurso que é variante da canção popular urbana do século XX).

CAPÍTULO 2: “ISSO AQUI É UMA GUERRA”: A POLÊMICA

ISSO AQUI É UMA GUERRA³⁹

*É uma guerra onde só sobrevive quem atira
 Quem enquadra a mansão, quem trafica
 Infelizmente, o livro não resolve
 O Brasil só me respeita com um revólver
 Aí o juiz ajoelha, o executivo chora
 Pra não sentir o calibre da pistola
 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 garganta
 Aí não tem gambé pra negociar
 – Liberta a vítima, vamos conversar
 – Vai se ferrar! É hora de me vingar
 A fome virou ódio e alguém tem que chorar
 Não queria cela, nem o seu dinheiro
 Nem boy torturado no cativoiro
 Não queria um futuro com conforto
 Esfaqueando alguém pela corrente no pescoço
 Mas 357 é o que o Brasil me dá
 Sem emprego, quando o prego de Audi passar
 Aperta o enter, cuzão
 E digita, esvazia a conta, agiliza, não grita
 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*

³⁹ “Isso aqui é uma guerra”, Facção Central, “Versos sangrentos”, 1999. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TjMeT0QGu2M>>. Acesso em: 22/2/2023.

*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!*

*Não chora, vadia, que eu não tenho dó
Dá a bolsa na moral, não resiste ao B.O
Aqui é outro brasileiro transformado em monstro
Semianalfabeto, armado, perigoso
Querendo sua corrente de ouro
Atacando seu pulso, atacando seu bolso
Pronto pra atirar e pronto pra matar
Vai se foder, descarrega essa PT
Mata o filho do boy, como o Brasil quer ver
Esfrega na cara sua panela vazia
Exige seus direitos com o sangue da vadia
É a lei da natureza: quem tem fome mata
Na selva é o animal, na rua é empresário
Inconsequente, insano, doente
O Brasil me estimula a atirar no gerente
Aqui não é novela, não tem amor na tela
A cena é triste, é solidão na cela
Nem polícia pega boi, senta, escrivão
Abre a cela, carcereiro, liberta o ladrão
Tem M10 de alvará pra liberdade
Seu oitão é uma piada, gambé covarde
Cala a boca e aplaude o resgate
É, cala a boca e aplaude
Boy, quem te protege do oitão na cabeça
Sua polícia no chão, no D.P, sem defesa
Rezando pro ladrão ter pena?
Que pena! Seu herói pede socorro nessa cena*

*Quer seu filho indo pra escola e não voltando morto?
Então, meta a mão no cofre e ajude o nosso povo
Ou veja a sua mulher agonizando até morrer
Porque alguém precisava comer
Isso aqui é uma guerra!
Isso aqui é uma guerra!*

“Isso aqui é uma guerra” (4:27min) é a quarta música do disco “Versos sangrentos” (1999), do grupo Facção Central. Para entendê-la, vale a pena falar, mesmo que brevemente, pelo menos das músicas que lhe antecedem e lhe sucedem imediatamente no disco. Já analisamos “A minha voz está no ar” (4:56min), a segunda do disco, que chamamos aqui de “poética” do grupo Facção Central. A terceira é “12 de outubro”⁴⁰ (5:21min), música das mais populares do grupo⁴¹; sobre a relação entre infância, indignação e criminalidade, essa música tem um apelo emocional muito forte, sobretudo porque, entre outros recursos, o falante (autor) coloca-se no que seria o ponto de vista de uma criança da periferia, e há, efetivamente, vozes de crianças na música; além disso, ao falar de seus desejos infantis e de sua condição miserável atual, e em seguida fazer o prognóstico de sua vida futura no crime, surgem imagens de brinquedos infantis misturadas a imagens de assassinatos.

A quinta música, que sucede “Isso aqui é uma guerra” no disco, é “Vidas em branco”⁴² (5:08min), em que o falante (autor), colocando-se agora como um presidiário, relembra os sonhos infantis e, ato contínuo, a experiência de criminalidade

⁴⁰ “Meus exemplos de vitória estão todos na esquina / De Tempra, de Golf, vendendo cocaína / Bem melhores que minha mãe no pé da cruz / Pedindo comida, um milagre pra Jesus / [...] / Hoje é Dia das Crianças, e daí? / Quem vê sangue não tem motivo pra sorrir / [...] / O que eu vou ser quando eu crescer? / Quer dizer, se eu crescer / Se eu não morrer” (“12 de outubro”, Facção Central, “Versos sangrentos”, 1999). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=diNtXT_aY_8>. Acesso em: 11/2/2023.

⁴¹ No Spotify, um serviço digital que dá acesso a milhões de músicas.

⁴² “Aqui é foda, o presídio sempre vence o livro / [...] / Um país se faz pela educação / Quem planta arma colhe corpo no chão / [...] / Aí, Brasil, no barraco lá no morro / Existem seres humanos e não cachorros / Respeite e terá um cidadão / Desrespeite, e o boy sente o meu ódio sem compaixão” (“Vidas em branco”, Facção Central, “Versos sangrentos”, 1999). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LaEAU6-W9WA>>. Acesso em: 11/2/2023.

e mortes que dizimou os seus amigos e conhecidos na adolescência, desperdiçando vidas e talentos de jovens que poderiam ter sido “jogador”, “músico”, “advogado”, “juiz”, “professor”.

Quanto à estrutura da letra, “Isso aqui é uma guerra” é uma música sem refrão. Entre uma parte e outra da canção há somente um desenvolvimento sonoro. A letra é composta de duas estrofes ou sequências longas de versos, cada uma com trinta e três versos. O título da canção é repetido uma vez no final da primeira estrofe, e duas vezes no final da segunda estrofe, com destaque na entonação, na versão cantada.

A seguir, procederemos à descrição da materialidade linguística de “Isso aqui é uma guerra”, com atenção à escolha das palavras e da estrutura gramatical utilizada; outros recursos de linguagem, como as imagens, as personagens ou tipos sociais representados e suas relações são descritos também. Procuraremos aprofundar a reflexão do ponto de vista da análise do enunciado e dos elementos que compõem o seu estilo.

O título da canção (“Isso aqui é uma guerra”) é uma breve frase declarativa formada por sujeito (“Isso”) + adjunto adverbial de lugar (“aqui”) + verbo de ligação (“é”) + predicativo do sujeito (“uma guerra”). O pronome e o advérbio, como veremos no verso quatro da canção, referem-se ao “Brasil”. Trata-se, portanto, de referência a um espaço e um povo, e a um conjunto de relações sociais, econômicas e políticas existentes nesse espaço. Embora o verbo de ligação esteja no presente do indicativo, essa forma verbal, na língua brasileira viva, pode indicar não apenas um estado permanente, mas um processo, referindo-se, no caso, a uma cultura que nasceu e sobreviveu, em diferentes tempos de sua história, com esse atributo que lhe é dado no predicativo do sujeito: “uma guerra”.

É também de se notar que a forma “Isso aqui” passa a ser vista como uma sutil marca de oralidade popular quando lembramos que existe “a tríplice oposição *isto/isso/aquilo*, correspondente aos advérbios *aqui, aí, ali ou lá*”⁴³. É mais uma marca da oralidade que predomina no estilo do enunciado do grupo Fação Central.

⁴³ Dicionário Houaiss da língua portuguesa.

Nos quatro primeiros versos (“É uma guerra onde só sobrevive quem atira / Quem enquadra a mansão, quem trafica / Infelizmente, o livro não resolve / O Brasil só me respeita com um revólver”), temos o verso um com a seguinte estrutura sintática: são três orações, a primeira repete o título da música, deixando em elipse o sujeito da oração (“[Isso aqui] É uma guerra”). A segunda e a terceira orações, ligadas à primeira por um pronome relativo “onde” (substituindo “na qual”, e dando maior sabor de oralidade ao enunciado), funcionam, no conjunto, como uma oração subordinada adjetiva em relação à primeira oração, qualificando o substantivo “guerra”, retomado pelo pronome (“É uma guerra onde só sobrevive quem atira”). A segunda e a terceira orações têm, na relação entre si, uma estrutura de oração principal e oração subordinada substantiva subjetiva (“onde só sobrevive quem atira”).

No plano do conteúdo, após a leitura do título, por meio da qual o leitor/ouvinte (mesmo sabendo de antemão tratar-se de uma canção de rap) pode fazer apenas uma hipótese sobre a que se refere o “Isso aqui” do título, neste primeiro verso ele se depara com uma qualificação dessa “guerra” (sem que ainda saiba com precisão a respeito de qual “guerra” se está falando), é uma “guerra” na qual a sobrevivência depende de uma reação ativa (“só sobrevive quem atira”), de uma resposta violenta à violência. O advérbio “só” (na acepção de “apenas”, “exclusivamente”) reforça a noção de que há uma única condição de sobrevivência.

O verso dois é formado por duas orações que estão como que coordenadas em relação à oração subordinada substantiva subjetiva “quem atira”, exercendo a mesma função sintática de sujeito em relação à oração “Onde só sobrevive”: “Quem enquadra a mansão, quem trafica”⁴⁴. A condição única de sobrevivência, portanto, envolve praticar as ações de atirar, “enquadrar a mansão”, traficar.

O verso três (“Infelizmente, o livro não resolve”) refere-se àquilo que, segundo o falante (autor), não funciona como condição de sobrevivência nessa “guerra”: “o livro”, metonímia para educação. Como veremos no verso onze (e também vemos

⁴⁴ “Quem enquadra a mansão”: usa-se a gíria “enquadrar”, com frequência, na referência às abordagens policiais (“Hoje fomos enquadrados pela polícia”; “Levou um quadro da polícia”). Na música do Facção Central, a palavra é usada como gíria e, de certo modo, subvertendo o uso em referência às abordagens policiais. Na música, é o ladrão quem “enquadra” a mansão.

noutras canções do grupo Facção Central), o falante (autor) refere-se à educação nas condições precárias como a conhece, não à educação que se quer ter. O verbo “resolve”, transitivo direto, aparece, na oração, sem a explicitação do seu complemento (“resolve” o quê?): o entorno da oração e o restante da letra mostram que se trata de uma referência ao problema da sobrevivência, àquilo que gera a “guerra”; a educação, tal como a conhece o jovem da periferia, não resolveria o seu problema de sobrevivência. O advérbio “Infelizmente” indica o ponto de vista, a opinião do falante (autor) sobre essa situação da educação.

O verso quatro fecha a sequência (“O Brasil só me respeita com um revólver”), rimando “resolve” (do verso anterior) com “revólver”. Nos dois primeiros versos, a rima se fizera entre “atira” e “tráfico”. A referência explícita ao “Brasil” esclarece para o leitor, como dissemos acima, a que “guerra” se refere o falante (autor), sobretudo porque, na sequência da letra, aparecerão referências ao desemprego, à desigualdade social extrema, à falta de bens indispensáveis à vida (há seis referências à fome na letra), à educação precária, à falta de oportunidades e perspectivas de futuro, ao desrespeito aos direitos humanos, inclusive ao direito civil básico do respeito, ao acesso a drogas e armamentos (são quinze referências a arma, tiro, esfaqueamento na letra desta canção), à violência (crimes, prisões e mortes).

A estrutura da oração que compõe o verso é: sujeito (“O Brasil”) + advérbio com sentido de focalização (“só”) + objeto direto (“me”) + verbo transitivo direto (“respeita”) + predicativo do objeto (“com um revólver”). A condição única e exclusiva para que o Brasil o respeite é, segundo o falante (autor), estar ele com um revólver. O falante (autor), com isso, parece dizer que o Brasil, afinal, não o respeita, já que não lhe reconhece a dignidade, antes o teme, desde que ele esteja com uma arma; ou seja, a única linguagem reconhecida pelo Brasil é a da violência.

Antes de seguirmos com a descrição detalhada dos versos, a partir do quinto, cabe aqui uma reflexão sobre o pronome “me” nesse quarto verso da canção. Ele representa a primeira das várias aparições gramaticais do “eu” que fala na canção. E quem seria ele? Em “Isso aqui é uma guerra”, diferentemente do que acontece em “A minha voz está no ar”, não há uma identificação explícita (gramatical) entre o falante (autor) e o rapper, portanto o “eu” que fala não representa diretamente a voz do rapper, ele se define a si mesmo no verso três da segunda estrofe (“Aqui é outro brasileiro transformado em monstro”), e no verso seguinte, dá os seus atributos

(“Semianalfabeto, armado, perigoso”). Para se interpretar o seu enunciado (em versos como: “Vai se foder, descarrega essa PT / Mata o filho do boy, como o Brasil quer ver”), é preciso que se leve em conta de quem é o ponto de vista na canção. Mas se esse “brasileiro” é empírico ou se é uma fantasia, isso pode ser discutido noutra nível, na relação do enunciado com o seu contexto extraverbal.

Adiantando um pouco do que veremos na sequência da análise, esse falante (autor), na letra da canção, formula uma visão sobre a situação social do Brasil, a sua própria e a do “seu povo”. Fala da existência de uma “guerra” e das condições para a sobrevivência (“atirar”, “enquadrar”, “traficar”). As personagens do conflito vão aparecendo à medida que ele fala, e o próprio Brasil é personificado. Esse “eu” planeja executar (com verbos no futuro, ou locuções com sentido de futuro) as ações de sobrevivência que considera serem as únicas (enquadrar, atirar, matar, fumar, sequestrar, roubar). Diz que não queria buscar um futuro com conforto cometendo esses atos, mas que o Brasil o estimula a isso, por não lhe dar emprego, e sim armas. Recusa-se a ser “mendigo”, a condição social que, segundo diz, lhe é oferecida, e vinga-se pela falta de “professor”, uma metonímia de escola com qualidade suficiente para pavimentar um caminho de oportunidades para uma condição de vida digna. Considera-se “transformado em monstro”.

Esse “eu” não narra violências cometidas por si próprio, de forma inequívoca, no passado (na letra há apenas dois verbos no passado), refere-se a um estado de violência que já existe (a maior parte dos verbos do texto estão no presente do indicativo) e, como dissemos, faz projeções sobre crimes que pretende cometer, a fim de sobreviver na “guerra”, como diz.

Intercaladas a essas projeções e noutras partes da letra, aparecem novamente (já vimos o uso desse recurso na análise de “A minha voz está no ar”) as rápidas representações de cenas de assalto, que são uma espécie de gênero discursivo do assalto, compostas, em geral, de discurso direto, de falas rápidas (às pressas) entre o criminoso e a vítima, com verbos quase todos no imperativo dando ordens para executar ações (e entonação, no canto, marcada por violência, gritos, xingamentos, raiva, ironia, desprezo), presentificando-as e dando a elas mais realismo e dramaticidade, como se a violência se fizesse neste momento e ao alcance de todos os sentidos do destinatário/ouvinte do enunciado-canção.

Em “Isso aqui é uma guerra” há pelo menos cinco representações desse tipo (a delimitação entre elas não é muito clara). A primeira mostra o que parece ser uma situação de sequestro, com a fala de um policial e a resposta do sequestrador (“Aí não tem gambé pra negociar: “– Liberta a vítima, vamos conversar” / – Vai se ferrar! É hora de me vingar / A fome virou ódio e alguém tem que chorar”); a segunda parece representar um sequestro e roubo, como se a vítima fosse levada em seu carro até um banco, a fala é do ladrão para a vítima (“Sem emprego, quando o prego de Audi passar / Aperta o *enter*, cuzão / E digita, esvazia a conta, agiliza, não grita / 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”); a terceira representação é de um assalto a uma mulher (“Não chora, vadia, que eu não tenho dó / Dá a bolsa na moral, não resiste ao B.O / Aqui é outro brasileiro transformado em monstro”); no que pode ou não ser a continuidade da mesma representação, o ladrão se dirige, ao que parece, a um comparsa no assalto – ou seria ao destinatário/ouvinte do enunciado? – (“Vai se foder, descarrega essa PT / Mata o filho do boy, como o Brasil quer ver / Esfrega na cara sua panela vazia / Exige seus direitos com o sangue da vadia”); numa outra representação, a situação é a invasão de uma delegacia por criminosos a fim de libertar prisioneiros, a fala é de um criminoso para os policiais (“Nem polícia pega boi, senta, escrivão / Abre a cela, carcereiro, liberta o ladrão / Tem M10 de alvará pra liberdade / Seu oitão é uma piada, gambé covarde / Cala a boca e aplaude o resgate / É, cala a boca e aplaude”).

Chama a atenção também nessas representações de cenas de assalto o desejo irreprimível e mal disfarçado de se explicar, de justificar os seus atos. O criminoso representado pelo grupo Facção Central tem consciência da monstruosidade da violência e sente culpa, mesmo quando diz o contrário. O gênero do discurso do assalto representado pelo grupo Facção Central cria um assaltante eloquente (possivelmente diferente do assaltante empírico) e isso ocorre pela necessidade do grupo de mostrar que aquilo não deveria estar acontecendo.

Essas representações têm um caráter fragmentário, funcionam como imagens que se sucedem rapidamente. Não se pode, no texto, determinar o seu tempo com precisão, se são fatos ocorridos no passado, se projeções do que poderá ocorrer no futuro, se se desenrolam no presente exato da enunciação. A intenção de tornar a violência palpável para o destinatário parece clara, e, além disso, levar à percepção

de que essa violência é corriqueira e está em toda parte. Além da indefinição em relação ao tempo, essas representações levam o enunciado para diferentes espaços e nem sempre fica claro se as ações representadas foram todas feitas pelo mesmo falante (autor) do enunciado ou se o seu intuito é mostrar o que ocorreu, ocorrerá, ocorre, consigo ou com outras pessoas em condições semelhantes às suas.

Em todo caso, o “eu” que fala em “Isso aqui é uma guerra” não é o próprio rapper, e isso é importante para a interpretação do enunciado. Observando-se com atenção o disco “Versos sangrentos” e outras obras do Facção Central, percebe-se que o letrista do grupo utiliza o recurso de ora falar como o próprio rapper (que em hipótese, em termos de obra artística, pode ser uma personagem também, não se confundindo com o autor empírico da obra, o letrista e vocalista Carlos Eduardo Taddeo e o vocalista Washington Roberto Santana, o Dum-dum), ora como uma outra personagem (a criança, o presidiário, o criminoso, o filho drogado, o “boy” vítima de sequestro, o anjo da guarda e o Lúcifer, o político etc.)⁴⁵, e isso é essencial para entendermos o conteúdo, o estilo e a forma do seu enunciado.

Todavia, na análise de “A minha voz está no ar”, já vimos que o rapper se identifica com as pessoas pobres e excluídas da sociedade que representa, a ponto de dizer: “Eu sou igual qualquer ladrão, qualquer assassino”. A consciência de que “Isso aqui é uma guerra” é uma canção rap, um produto artístico, tanto pode ser usada para reforçar a distinção gramatical que fizemos – ao afirmar que o falante (autor) não pode ser confundido aí com o próprio rapper, pois se trata de uma personagem, com um ponto de vista particular –, como pode também ser usada para justificar a interpretação de que pelos menos a ambiguidade restará, já que o enunciado é produzido pelo rapper, que se solidariza com os excluídos, daí os pontos de vista mais polêmicos poderem ser atribuídos ao próprio rapper. Essa ambiguidade parece ser explorada propositalmente pelo grupo Facção Central.

⁴⁵ Já havíamos citado “12 de outubro”, na qual o falante (autor) representa uma criança; e “Vidas em branco”, na qual representa um presidiário. Em “Desculpa, mãe”, dá voz a um filho drogado e criminoso; em “Tensão”, ao “boy” vítima de sequestro; em “Anjo da guarda v. Lúcifer”, aos próprios; em “O menino do morro”, a personagem é um chefe do crime, que conta a sua “ascensão”, das circunstâncias do seu nascimento, passando pelo primeiro furto, até tornar-se “deus”; em “Sei que os porcos querem meu caixão”, aos próprios rappers, nomeados, inclusive, como “Eduardo” e “Dum-dum”; em “Sr. Candidato”, a um político; em “Dossiê”, ao próprio rapper militante.

Passemos à descrição dos versos cinco a dez (“Aí 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”). Para descrevê-los, precisamos lembrar o verso quatro (“O Brasil só me respeita com um revólver”), que os antecede. O verso cinco, então, é formado por duas orações coordenadas assindéticas. A primeira começa com advérbio (“Aí”, na acepção de nessa ocasião, nessa circunstância, nessas condições, referindo-se ao que se disse no verso quatro, ou seja, o falante (autor) estando “com um revólver”) + sujeito (“o juiz”) + verbo (“ajoelha”, usado como intransitivo e não pronominal, o que reforça a característica de oralidade do enunciado); a segunda oração do verso cinco tem exatamente a mesma estrutura sintática, porém sem o advérbio; são construções paralelas (“Aí o juiz ajoelha, o executivo chora”), ou seja, “o juiz” e “o executivo” são reduzidos à mesma estrutura sintática e à mesma condição de prostração diante do excluído “com um revólver”.

Aqui cabe adiantar um comentário sobre a “personagem” em “Isso aqui é uma guerra” (já fizemos um comentário sobre o falante (autor) e, mais adiante, falaremos do destinatário do enunciado). Personagem é sobre o que ou quem o enunciado fala. Aqui vamos falar apenas da personagem pessoa referida. Podemos dividir as referências em três grupos: há referências ao falante (autor) ou ao grupo social com o qual ele se identifica (“quem atira”, “quem enquadra a mansão”, “quem trafica”, “quem tem fome”, “o ladrão”, “alguém precisava comer”); em contraposição a esse grupo, há um outro, do qual fazem parte a maioria das personagens mencionadas, inclusive o “Brasil”, personificado em quatro passagens (“O Brasil”, “o juiz”, “o executivo”, “uma burguesa”, “gambé”, “boy”, “o prego”, “a vadia”, “o marido”, “o filho do boy”, “empresário”, “o gerente”, “polícia” etc.); e, por fim, há referências vagas (muitas feitas com uso de pronome indefinido) a pessoas que podem não pertencer exclusivamente ao segundo grupo (“alguém tem que sangrar”, “sequestrar alguém”, “um refém”, “a vítima”, “alguém tem que chorar”, “esfaqueando alguém”).

Esse olhar para as personagens pessoas, conforme são apresentadas no enunciado pelo falante (autor), revela uma situação de segregação social no interior de uma sociedade, o próprio Brasil, personificado, o seu poder público, as elites (sua justiça, seu empresariado etc.), a sua polícia, contrapõem-se à imensa população

pobre excluída. Essa imagem parece estar de acordo com aquilo que facilmente se identifica como a personagem maior de “Isso aqui é uma guerra”: a guerra social brasileira, motivada pelo desrespeito aos direitos humanos mais essenciais, e o consequente estado de violência que se vive no país por conta dessa escolha política.

Não se pode dizer, com base apenas na materialidade linguística do enunciado, se a consciência da existência da contraposição e do conflito é a mesma para o falante (autor) e para as demais personagens. Talvez isso explique a relação do falante (autor) (neste caso pensamos no rapper, e não na personagem que fala em “Isso aqui é uma guerra”) com o(s) destinatário(s) do seu enunciado – a uns concita para a resistência, alerta a outros para a existência do problema, a outros ainda (aos que julga conhecerem a situação, tirarem proveito dela e empregarem as suas energias para reproduzi-la indefinidamente) condena com veemência.

Seguindo na descrição dos versos: as duas orações que compõem o verso cinco funcionam, sintaticamente, como principais em relação à oração única que compõe o verso seis (“Pra não sentir o calibre da pistola”), esta uma subordinada adverbial final. Já dissemos que são quinze referências a arma, tiro, esfaqueamento na letra desta canção. Os versos sete e oito estão em arranjos sintáticos muito próximos, mas invertidos em relação aos versos cinco e seis: em vez de orações coordenadas num verso e subordinada adverbial no verso subsequente, tem-se, no verso sete, oração subordinada adverbial condicional + oração principal (“Se eu quero roupa, comida, alguém tem que sangrar”); e, no verso oito, orações coordenadas (“Vou enquadrar uma burguesa e atirar pra matar”). O verso nove repete a mesma estrutura de orações coordenadas (“Vou fumar seus bens e ficar bem louco”). E o verso dez traz novamente uma construção paralela, apenas com o sujeito e o verbo auxiliar em elipse (“[Vou] Sequestrar alguém no caixa eletrônico”).

O que o falante (autor) traz, nesses versos, é que há uma população no Brasil que não tem acesso ao básico para a sua dignidade ou para a sua sobrevivência física, o verso sete coloca a falta de roupa e de comida como a causa das ações do falante (autor) de “enquadrar”, “atirar”, “matar”, “sequestrar”. “Vou fumar seus bens e ficar bem louco” é uma referência ao uso de drogas e, no contexto, é antes uma referência a outra forma de desajuste social da população pobre a quem são negados os direitos humanos fundamentais.

Descreveremos agora os versos onze a dezesseis (“A minha quinta série só adianta / Se eu tiver um refém com meu cano na garganta / Aí não tem gambé pra negociar / - Liberta a vítima, vamos conversar / – Vai se ferrar! É hora de me vingar / A fome virou ódio e alguém tem que chorar”). O verso onze é oração principal em relação ao verso doze, que é oração subordinada adverbial condicional. O falante (autor) afirma, com ironia, que a sua “quinta série” (referindo-se ao seu nível de escolaridade baixíssimo) somente lhe “adianta” (exploram-se aqui diferentes acepções do verbo “adiantar”, que pode significar trazer proveito, benefício, ou movimentar-se para diante, avançar, ou ainda progredir, desenvolver-se), “Se eu tiver um refém com meu cano na garganta”⁴⁶. Ou seja, a sua “quinta série” de nada lhe serve, ou, de outro modo, serviria, com sua insuficiência e falta de qualidade, para levá-lo à criminalidade. Subverte-se a finalidade da educação, portanto. Os versos onze e doze praticamente repetem o conteúdo dos versos três e quatro desta primeira parte da música.

Examinando-se a letra inteira de “Isso aqui é uma guerra”, vê-se que há um discurso sobre a educação, que é mencionada em cinco versos, em diferentes partes da música, sempre em relação com a violência (“Infelizmente, o livro não resolve / O Brasil só me respeita com um revólver / [...] / A minha quinta série só adianta / Se eu tiver um refém com meu cano na garganta / [...] / É o cofre *versus* a escola sem professor / [...] / Aqui é outro brasileiro transformado em monstro / Semianalfabeto, armado, perigoso / [...] / Quer seu filho indo pra escola e não voltando morto? / Então, meta a mão no cofre e ajude o nosso povo”). Já houve quem reconhecesse na chamada “crise” da educação brasileira um “programa”⁴⁷ das elites visando justamente a perpetuar o arranjo social existente.

O falante (autor) deixa claro nesses versos que a educação recebida não lhe dá possibilidade de sobrevivência material nem lhe confere prestígio social, ou seja, o reconhecimento da sua dignidade e o respeito por parte do seu país. Nos versos,

⁴⁶ “cano”: é gíria e significa arma de fogo.

⁴⁷ Darcy Ribeiro, no ensaio “Sobre o óbvio”, p.7. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.biolinguagem.com/ling_cog_cult/ribeiro_1986_sobreobvio.pdf>. Acesso em: 11/2/2023.

critica a educação que há, mas, ao mesmo tempo, reconhece o valor e a importância da educação (quando tem qualidade) para a abertura de caminhos e possibilidades de vida digna. A violência ocupa o vácuo deixado pela falta dessa educação significativa. No último verso da música relativo a esse assunto, o falante (autor) dirige-se a um destinatário do enunciado, o “boy”, para lembrá-lo de que, num ambiente social violento como o brasileiro, nem mesmo as escolas feitas para os filhos das elites podem oferecer segurança. Esse último verso também pode ser incluso num outro discurso frequente nas músicas do grupo Facção Central, o da relação da criança com a violência, como vítima ou como algoz.

Os versos treze a dezesseis (“Aí não tem gambé⁴⁸ pra negociar / – Liberta a vítima, vamos conversar / – Vai se ferrar!⁴⁹ É hora de me vingar / A fome virou ódio e alguém tem que chorar”) trazem a primeira das muitas representações, nesta música, do que chamamos de gênero do discurso do assalto. O verso treze começa com advérbio (“Aí”, na acepção de nessa ocasião, nessa circunstância, nessas condições, referindo-se ao que se disse no verso anterior, o doze, ou seja, o falante (autor) tendo “um refém com [seu, do falante (autor)] cano na garganta”; a estrutura repete a que vimos no verso cinco) + advérbio de negação (“não”) + verbo (“tem”, usado como verbo impessoal, equivalente a “há”, o que é uma marca de oralidade) + objeto direto (“gambé”) + oração adverbial final reduzida (“pra negociar”)⁵⁰.

⁴⁸ “gambé”: essa gíria, que teria surgido nas periferias de São Paulo, é de uso frequente nas letras do grupo Facção Central; é usada em sentido depreciativo referindo-se a policial, homem da lei.

⁴⁹ É frequente o uso de palavrões nas letras das músicas do grupo Facção Central. É, sem dúvida, um elemento do estilo do seu enunciado, com algumas funções principais: primeira, a de ser marca da oralidade do enunciado, que ao usar o palavrão se aproxima da linguagem informal dos jovens das periferias de São Paulo; segunda, porque o palavrão, sendo habitual na fala informal corriqueira, não o é (ou o era) em outros gêneros de músicas populares ouvidas nos anos 1980 e 1990, daí a sensação de violência verbal que provoca a sua audição, ainda hoje; terceira, e talvez a mais importante, o palavrão pode ser dirigido a uma autoridade – é o que acontece no verso quinze –, servindo para uma violenta quebra de hierarquia pela forma de tratamento. Também se pode lembrar que um palavrão usado numa situação de conflito e tensão adquire um sentido de violência que não se atribuiria à mesma expressão, quando usada em contextos amistosos ou jocosos.

⁵⁰ “pra”: o uso da preposição contraída é uma marca de oralidade sobre a qual já falamos na análise anterior.

O verso inteiro pode ser traduzido como: estando o falante (autor), nas condições de vida mencionadas, e na circunstância de ter uma arma na garganta de um refém, não há policial que consiga negociar a libertação desse refém. A sua fala, no diálogo que segue, mostrará não só o seu ódio e hostilidade, mas também, novamente, a sua justificativa. Do verso quatorze ao verso dezesseis, temos, então, a representação de um breve diálogo entre um policial e o falante (autor), num contexto que poderia ser o de uma tentativa de roubo frustrada, ou de um sequestro.

Esse breve diálogo, levando em conta os versos anteriores da música, pode ser entendido como uma hipótese, uma possibilidade, todavia é representado com muita vivacidade, dando a sensação de que acontece neste momento e diante dos olhos do leitor/ouvinte, embora não haja, no texto, uma referência precisa de espaço e de tempo. A audição desses versos, na gravação, mostra como a entonação está na fronteira entre a linguagem e a vida: “– Liberta a vítima, vamos conversar / – Vai se ferrar! É hora de me vingar / A fome virou ódio e alguém tem que chorar”.

O verso quatorze apresenta duas orações coordenadas, com a seguinte estrutura sintática: sujeito oculto (“tu”, referindo-se ao falante (autor), já que a fala é do policial) + verbo no imperativo (“Liberta”) + objeto direto (“a vítima”); a segunda oração tem sujeito oculto (“nós”, referindo-se ao policial, que fala, mais o falante (autor), que é o interlocutor dessa fala) + locução verbal (“vamos conversar”, com verbo auxiliar, mais verbo intransitivo). A ordem seca, na primeira oração, seguida de uma tentativa de conciliação ou de ludíbrio, na segunda, é respondida com um palavrão, no verso quinze, que mostra a reação do falante (autor) à fala do policial; as duas orações que fecham o verso quinze (“É hora de me vingar”) evidenciam que, para o falante (autor), o seu crime tem uma motivação e tem um tempo: a motivação é vingança, e o tempo será melhor compreendido após a leitura/audição do verso seguinte, dezesseis (“A fome virou ódio e alguém tem que chorar”).

Essa hora da vingança, da explosão de violência, da qual nenhuma repressão policial poderá dissuadir o falante (autor), pressupõe o tempo da fome, e da conversão da fome em ódio – e quanto tempo dura isso? Um enunciado só pode ser efetivamente compreendido e interpretado à luz do contexto verbal e extraverbal ligado à sua produção. Essa fome pode já ter quinhentos anos, para o falante (autor).

Os versos dezessete a vinte (“Não queria cela, nem o seu dinheiro / Nem boy torturado no cativoiro / Não queria um futuro com conforto / Esfaqueando alguém pela corrente no pescoço”). Nesses versos, o falante (autor) insiste que os crimes que planeja cometer – se já os cometeu ou tem cometido, como já dissemos, isso não pode ser determinado gramaticalmente na letra da música – têm justificativa, e argumenta no sentido de mostrar que não é um criminoso comum.

O verso dezessete tem duas orações coordenadas, com estrutura sintática paralela: na primeira, advérbio de negação (“Não”) + sujeito oculto (“eu”) + verbo transitivo direto (“queria”) + objeto direto (“cela”); na segunda, conjunção aditiva (“nem”, equivalente a “e não”, ou seja, como reforço da negação que inicia o verso) + sujeito e verbo (“eu queria”, em elipse) + objeto direto (“o seu dinheiro”).

O verso dezoito é construído também em paralelo, com alguns elementos sintáticos a mais, mas muito importantes: conjunção aditiva (“Nem”, equivalente a “e não”, ou seja, mais reforço à negação) + sujeito e verbo (“eu queria”, em elipse) + objeto direto (“boy torturado no cativoiro”). O predicativo do objeto (“torturado”) e o adjunto adverbial de lugar (“no cativoiro”) acrescentam uma imagem de horror ao verso (sobretudo num país que viu esse tipo de crime, nas décadas imediatamente anteriores, ser administrado pelo seu próprio governo), recurso utilizado com frequência nas letras do grupo Fação Central.

Os versos dezenove e vinte seguem a mesma lógica, mas têm uma relação de subordinação entre si: no primeiro, advérbio de negação (“Não”) + sujeito oculto (“eu”) + verbo transitivo direto (“queria”) + objeto direto (“um futuro com conforto”); o segundo verso é formado por uma única oração, que funciona como um grande advérbio de modo (“Esfaqueando alguém pela corrente no pescoço”). Novamente o recurso às imagens de horror. Nos versos dezessete a vinte, o falante (autor) opõe ter dinheiro e um futuro com conforto às ações vis de torturar, prender em cativoiro, esfaquear pessoas pertencentes às elites (“boy”) ou quaisquer pessoas (“alguém”), em geral por objetos, quinquilharias que possam ser convertidas em algum dinheiro.

Nos quatro versos, há quatro negativas, por meio das quais o falante (autor) procura mostrar a sua repugnância diante desses crimes, daí, no verso três da segunda parte da música, chamar-se de “monstro”, e, mais adiante, chamar o Brasil de “Inconsequente, insano, doente”, por colocá-lo na obrigação de praticar esses

crimes como condição de sobrevivência. O verbo predominante nos versos é “queria”, na forma de futuro do pretérito. Se retomarmos os versos quatorze a dezesseis (“– Liberta a vítima, vamos conversar / – Vai se ferrar! É hora de me vingar / A fome virou ódio e alguém tem que chorar”), poderemos observar que o falante (autor), antes da hora da sua vingança, de a fome virar ódio, como diz, projetou um futuro muito diferente da situação de penúria e criminalidade em que se encontra.

Já fizemos observações sobre o falante (autor) e sobre a personagem em “Isso aqui é uma guerra”. Resta falarmos do destinatário do enunciado. Esses três elementos do enunciado artístico são fundamentais, em suas inter-relações, para a caracterização de um estilo do grupo Facção Central.

A primeira referência gramatical ao destinatário do enunciado aparece dentro de uma das cenas de representação de assaltos. Vejamos os versos quatorze e quinze: “– Liberta a vítima, vamos conversar / – Vai se ferrar! É hora de me vingar”. Na expressão de xingamento, a forma verbal “Vai” está no imperativo, com sujeito oculto “tu”, referindo-se ao policial, que se dirigira ao falante (autor) no verso anterior. Esse “tu” policial é, portanto, um destinatário neste enunciado. Mas talvez não seja correto considerá-lo como o destinatário do enunciado-canção como um todo, já que, como vimos, essas representações de cenas de assaltos são um recurso utilizado pelo grupo Facção Central para presentificar a violência dos assaltos, e funcionam, embora os seus limites sejam pouco precisos dentro do todo do enunciado da canção, como uma estrutura à parte.

Mostraremos, na sequência, o que ocorre com o destinatário nas demais representações de cenas de assaltos na canção, e, após isso, passaremos a discutir aquelas referências ao destinatário que consideramos se referirem ao enunciado-canção como um todo.

Nos versos vinte e dois a trinta e um, da primeira parte, ocorre mais uma representação de cena de assalto (“Sem emprego, quando o prego⁵¹ de Audi passar / Aperta o *enter*, cuzão / E digita, esvazia a conta, agiliza, não grita / Não tem deus

⁵¹ “prego”: na gíria, significa pessoa que não “tem as manhas”, que não sabe portar-se em determinada situação, que é amadora; pode significar também pessoa chata, irritante.

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”).

O destinatário deste enunciado é marcado gramaticalmente nas formas verbais de imperativo (“Aperta”, “digita”, “esvazia”, “agiliza”, “não grita”, “esquece”, “desce”), todas com sujeito oculto “tu”, referindo-se à mesma pessoa, também chamada de “doutor” e xingada de “cuzão”; no verso vinte e dois, essa pessoa é referida como “o prego”. O pronome possessivo em “seu lixo” também se refere a essa mesma pessoa. Em “Desce do carro, senão tá morto”, a forma “Desce” tem sujeito “tu”, e a abreviada “tá” (do verbo “estar”) tem sujeito “você”; todavia, ambas as formas se referem à mesma pessoa e, como se sabe, essa alternância de tratamento (tu/você) com verbos no imperativo é marca de oralidade popular no português brasileiro, e no enunciado do grupo Fação Central. Também é marca de oralidade popular a forma de imperativo negativo usada em “não grita”; as formas cultas são “não grites (tu)” e “não grite (você)”.

Vejamos os versos um a onze da segunda parte da canção (“Não chora, vadia, que eu não tenho dó / Dá a bolsa na moral, não resiste ao B.O / Aqui é outro brasileiro transformado em monstro / Semianalfabeto, armado, perigoso / Querendo sua corrente de ouro / Atacando seu pulso, atacando seu bolso / Pronto pra atirar e pronto pra matar / Vai se foder, descarrega essa PT / Mata o filho do boy, como o Brasil quer ver / Esfrega na cara sua panela vazia / Exige seus direitos com o sangue da vadia”). Nessa sequência de versos temos, aparentemente, dois destinatários. Aliás, não podemos considerar que se trate de uma única representação de cena de assalto, é possível que sejam duas, pelo aspecto gramatical não é possível determinar isso. As formas verbais no imperativo em “Não chora”, “Dá a bolsa” e “não resiste” têm sujeito oculto “tu”.

Os imperativos negativos apresentam, como na sequência anterior que analisamos, uma forma de uso popular oral, o que reforça o caráter de oralidade do enunciado do grupo Fação Central (as formas no padrão seriam: “Não chores (tu)” ou “Não chore (você)”, e “Não resistas (tu)” ou “Não resista (você)”). O vocativo “vadia” indica quem é esse “tu” destinatário deste enunciado, que também é indicado gramaticalmente nas três primeiras ocorrências de pronomes possessivos de terceira

pessoa (“sua corrente”, “seu pulso”, “seu bolso). A partir desse ponto, o falante (autor) passa a se dirigir a um outro destinatário.

Os verbos no imperativo em “Vai se foder”, “descarrega essa PT”, “Mata o filho”, “Esfrega na cara”, “Exige seus direitos”, não são dirigidos ao mesmo “tu” (do vocativo “vadia”), agora parecem se dirigir a um comparsa presente na cena de assalto representada. Mesmo aparecendo uma nova referência a “vadia” (“Exige seus direitos com o sangue da vadia”) não é possível determinar com precisão se se trata de uma mesma cena de assalto ou se seriam duas. Os pronomes possessivos em “sua panela” e “seus direitos” referem-se a esse “tu” (que estamos considerando como possível referência a um comparsa no assalto). Vimos que tanto na primeira parte da sequência, quando o destinatário é a “vadia”, como na segunda parte, quando o destinatário é o suposto comparsa, os verbos aparecem no imperativo com sujeito oculto “tu”, e os pronomes possessivos aparecem na terceira pessoa (“sua”, “seu”), e não na segunda (“tua”, “teu”). Essa alternância de tratamento (tu/você), como dissemos, é marca de oralidade popular no português brasileiro, muito presente no enunciado do grupo Facção Central.

Os versos dezessete a vinte e três da segunda parte da canção (“A cena é triste, é solidão na cela / Nem polícia pega boi, senta, escrivão / Abre a cela, carcereiro, liberta o ladrão / Tem M10 de alvará pra liberdade / Seu oitão é uma piada, gambé covarde / Cala a boca e aplaude o resgate / É, cala a boca e aplaude”) representam uma outra cena, desta vez, ao que parece, trata-se de um resgate de presidiários numa delegacia.

O destinatário aparece gramaticalmente nos verbos no imperativo e nos vocativos. “Senta”, referindo-se a um “tu”, identificado no vocativo “escrivão”; “Abre” e “liberta”, referindo-se a um “tu”, identificado no vocativo “carcereiro”; “Cala” e “aplaude”, referindo-se a um “tu”, identificado no vocativo “gambé covarde”. O pronome possessivo de terceira pessoa em “Seu oitão” refere-se a esse “tu” (“gambé covarde”), e mostra a mesma mistura de formas de tratamento sobre a qual já falamos.

Em resumo, vimos que, na primeira cena de assalto representada, o destinatário é um “tu” policial, a quem se dirige o falante (autor). Na segunda cena, é um “tu” ou “você”, que também é referido como “doutor”, “cuzão” e “prego”, e que, em suma, é a vítima de um assalto, a quem se dirige o falante (autor). Na terceira cena,

há um destinatário feminino “tu”, chamado de “vadia”; e há, numa sequência bastante ambígua, na qual não se pode determinar se a cena é a mesma, um destinatário “tu”, que parece ser o comparsa em uma cena de assalto, ou, porventura, um outro destinatário (que não é marcado explicitamente, ou seja, gramaticalmente), o ouvinte/leitor da canção, no caso, aquele destinatário (o público da periferia, com o qual o rapper se identifica, e para o qual destina a sua mensagem também) que sabemos que existe pela análise do enunciado, pois não aparece gramaticalmente na letra de “Isso aqui é uma guerra”.

Relembrando a sequência de versos: “Vai se foder, descarrega essa PT / Mata o filho do boy, como o Brasil quer ver / Esfrega na cara sua panela vazia / Exige seus direitos com o sangue da vadia / É a lei da natureza: quem tem fome mata / Na selva é o animal, na rua é empresário / Inconsequente, insano, doente / O Brasil me estimula a atirar no gerente”. Como se vê, a ambiguidade quanto ao destinatário existe, nessa sequência, porque não há referência gramatical explícita ao “comparsa”, é pelo sentido dos versos que o supomos aí; todavia, pelo sentido dos versos, e pela consideração do enunciado (que tem o aspecto verbal e o aspecto extraverbal), e não apenas da materialidade linguística, podemos igualmente supor que o destinatário, nessa sequência, é o público da periferia, já que, pelo sentido, esse “tu” não pode ser a “vadia” referida duas vezes nos versos próximos.

Na quarta (ou quinta) representação de cena de assalto (a do resgate na delegacia), há mais de um destinatário: um “tu” (“escrivão”), um “tu” (“carcereiro”), e, por fim, um “tu” chamado de “gambé covarde”, que tanto pode ser um terceiro destinatário na cena, como pode ser referência a um ou aos dois destinatários mencionados antes, o “escrivão” e o “carcereiro”.

Agora passaremos a discutir aquelas referências ao destinatário que estão fora das representações de cenas de assalto, e que, por isso, parecem se referir ao destinatário do enunciado como um todo, isso, como dissemos, no nível gramatical, ou seja, da materialidade linguística.

Os versos vinte e quatro a trinta e um (“Boy, quem te protege do oitão na cabeça / Sua polícia no chão, no D.P, sem defesa / Rezando pro ladrão ter pena? / Que pena! Seu herói pede socorro nessa cena / Quer seu filho indo pra escola e não voltando morto? / Então, meta a mão no cofre e ajude o nosso povo / Ou veja a sua mulher

agonizando até morrer / Porque alguém precisava comer”), que aparecem colados à representação da cena de resgate na delegacia, parecem, todavia, desligados dessa cena, embora, aparentemente, façam alusão a ela. Esses versos não representam uma cena de assalto, neles, o falante (autor) se dirige ao “Boy”. As referências gramaticais a esse destinatário, nessa sequência de versos, são: “Boy”, “te”, “Sua”, “Seu”, “[você] Quer”, “seu”, “[você] meta”, “[você] ajude”, “[você] veja”, “sua”.

Todas essas palavras funcionam como referências gramaticais ao mesmo destinatário do enunciado. Afora os versos dessa sequência, há apenas um outro, na música, que traz referência gramatical ao destinatário, é o verso dezessete, da primeira parte da música (“Não queria cela, nem o seu dinheiro”), muito próximo à representação de cena do verso quatorze e quinze, mas que parece ter autonomia em relação a ela. Não há, no entorno do verso dezessete, referência explícita a “boy”, é pelo sentido da expressão “seu dinheiro” e pela referência explícita do verso vinte e quatro que tiramos essa conclusão. Como dissemos acima, unicamente nesses casos parece que estamos diante do destinatário do enunciado-canção “Isso aqui é uma guerra” como um todo, no plano da materialidade linguística.

Tomando a canção como enunciado, poderemos certamente pensar noutro ou noutros destinatários que não aparecem no nível gramatical da canção. Acreditamos que essa distinção seja importante para a compreensão das características do enunciado, do seu estilo, e de como se podem construir sentidos a partir da sua leitura/audição.

Retomemos a descrição dos versos (que havíamos feito até o verso vinte da primeira parte). Faremos, a seguir, a descrição dos versos vinte e um até trinta e três, encerrando, assim, a primeira parte da música (“Mas 357 é o que o Brasil me dá⁵² / Sem emprego, quando o prego de Audi⁵³ passar / Aperta o enter, cuzão / E digita, esvazia a conta, agiliza, não grita / Não tem deus nem milagre, esquece o crucifixo / É só uma vadia chorando pelo marido / É o cofre *versus* a escola sem professor / Se

⁵² “Mas 357 é o que o Brasil me dá”: “357” é referência a calibre de revólver.

⁵³ “Audi”: é uma marca alemã de carros, vendidos no Brasil a preços inacessíveis para as pessoas das classes populares.

for pra ser mendigo, doutor / Eu prefiro uma Glock⁵⁴ com silenciador / Comer seu lixo não é comigo, morô?⁵⁵ / Desce do carro, senão tá morto / Essa é a lei daqui, a lei do demônio / Isso aqui é uma guerra!”).

O verso vinte e um apresenta duas orações (principal e subordinada adjetiva), porém o verso é encabeçado por uma conjunção “Mas”, daí que estabelece um contraste com o que havia sido dito nos versos imediatamente anteriores (“Não queria cela, nem o seu dinheiro / Nem boy torturado no cativoiro / Não queria um futuro com conforto / Esfaqueando alguém pela corrente no pescoço”). Nos versos dezessete a vinte, o falante (autor) havia dito que queria um futuro com conforto, mas não por meio do crime; já nos versos vinte e um a vinte e três, acrescenta que o que o Brasil lhe dá são armas e desemprego – fica subentendido aqui que o Brasil não lhe dá meios para uma vida e um futuro dignos –, então “quando o prego de Audi passar”, ou seja, quando surgir a ocasião (é uma oração temporal) de cometer crimes, os praticará. Esses versos estão cheios de contrastes.

Além do já apontado em relação aos versos anteriores, dentro do verso vinte e dois (“Sem emprego, quando o prego de Audi passar”), vê-se o contraste entre duas situações sociais, entre “Sem emprego” e “de Audi passar”, e, possivelmente, entre a avaliação que o falante (autor) faz de si e a que faz do outro, possivelmente um desconhecido, a quem chama de “prego”, uma palavra carregada de conotações negativas. Fica evidente que, se já existe, na causa dessa guerra social, desrespeito, animosidade e ódio a certas pessoas, a consequência dessa guerra social é mais animosidade e ódio entre as pessoas. Do verso vinte e três ao verso trinta e três, temos mais uma daquelas representações de cenas de assalto. Já tivemos ocasião de explicar, em parte, essa cena, preocupados então com a questão do destinatário; agora a explicaremos do ponto de vista da estrutura e do conteúdo.

Os versos vinte e três e vinte e quatro (“Aperta o enter, cuzão / E digita, esvazia a conta, agiliza, não grita”) apresentam as características mais marcantes dessas representações de cenas de assalto. No verso vinte e três, temos: sujeito oculto (“tu”)

⁵⁴ “Glock”: é um tipo de pistola.

⁵⁵ “morô”: é gíria usada para perguntar se o interlocutor entende o que foi dito, ou se “sentiu firmeza”.

+ Verbo no imperativo (“Aperta”) + objeto direto (“o enter”) + vocativo (“cuzão”, xingamento em gíria, como vimos); já no verso vinte e quatro, temos quatro orações com verbos no imperativo, numa estrutura concisa, que, na entonação rápida e ríspida da fala/canto do rapper, procura reproduzir a rapidez e violência da cena de assalto.

Esta cena em particular reproduz um assalto em um caixa eletrônico de banco (os serviços de “internet banking” em celulares se difundiram posteriormente), todavia, é perceptível o contraste entre uma linguagem que remete às novas tecnologias que começavam a mudar a fisionomia e o comportamento das pessoas, e a velha e conhecida linguagem da força bruta. Os versos parecem ressaltar o que não muda na sociedade brasileira⁵⁶.

Os versos vinte e cinco a vinte e sete (“Não tem deus nem milagre, esquece o crucifixo / É só uma vadia chorando pelo marido / É o cofre *versus* a escola sem professor”), dentro da representação da cena de assalto, trazem, no plano do conteúdo, três temas para reflexão: religião e religiosidade popular na guerra social representada pelo grupo Facção Central em suas músicas; imagem da família e imagem da mulher; e, por fim, visão da educação no contexto da guerra social.

Tomando apenas os versos desta passagem que estamos descrevendo: o falante (autor), representando um assaltante nesta cena, dirige-se à vítima, dizendo, de forma crua, que não há “deus”, “milagre” ou “crucifixo” que lhe proteja do assalto, ou, de forma mais ampla, da violência criada no interior dessa sociedade. Em sua fala parece haver ironia ao ecoar outros discursos (por exemplo, o de que o Brasil é um país de tradição cristã, com uma gente honesta, ordeira, pacata e peculiarmente passiva, que se mostra, desde sempre, incapaz de qualquer tipo de reação diante dos seus opressores.

⁵⁶ Fazem lembrar o primeiro narrador do conto “Mariana” (1871), de Machado de Assis, o frívolo burguês viajante, que, chegando de uma estada na Europa, olha a nova arquitetura e os novos estabelecimentos comerciais do Rio e julga, por isso, que o Brasil mudou. Seu amigo de juventude, o segundo narrador, lhe contará – e para os leitores – a história de Mariana, a moça escravizada, uma “cria” da sua casa, que se apaixonou pelo seu “dono”. Mas, pelo que se lê na cena final do conto, o burguês não entende absolutamente nada, ou finge não entender, ou lhe é totalmente indiferente o que acontece no Brasil. (ASSIS, 2015, pp.978-990).

Possivelmente, um dos aspectos da violência do enunciado do grupo Facção Central é essa quebra abrupta de estereótipos. O verso vinte e seis, como o anterior, é também uma fala do falante (autor), assaltante, dirigida à vítima do assalto. Não parece ter uma relação necessária com o verso anterior, é como se o falante (autor) representasse apenas mais uma situação possível num assalto (“É só uma vadia chorando pelo marido”), então, diante do choro da mulher, dirige-se ao marido, pressionando-o. O verso é breve, mas o que há é suficiente para que o destinatário (neste caso, não o da cena representada, mas o do enunciado como um todo) forme em sua mente a imagem de uma invasão a residência.

As músicas do grupo Facção Central estão repletas de imagens de invasão a residências (a dos excluídos, pela polícia; e a dos “boys”, por assaltantes) e referências a assassinatos no interior das casas. O verso parece rebater tanto o discurso da segurança pública, que garante vitória nas eleições a muitos políticos da cidade de São Paulo, como o discurso da insegurança pública, que leva à separação socioespacial da população por faixas de renda, por meio da expansão, a cada ano, dos condomínios e dos bairros destinados a determinadas faixas de renda. O verso traz também a forma de tratamento pejorativa e misógina com a qual as mulheres são geralmente referidas nas canções de rap do período. Na situação de assalto representada, ou no que temos chamado de gênero do discurso do assalto, esse tratamento condiz com a predisposição de agir com violência.

Por fim, o verso vinte e sete (“É o cofre *versus* a escola sem professor”), pronunciado na mesma circunstância que os dois anteriores, ou seja, na representação de uma cena de assalto, com o falante (autor), assaltante, dirigindo-se à vítima, parece menos provável, por seu conteúdo, numa situação real de assalto. Pronunciado com uma entonação áspera e indignada na gravação, o verso, por inesperado, explicita a produção artística do grupo Facção Central, o criminoso representado sente necessidade de explicar o que o leva ao crime.⁵⁷

⁵⁷ Na música “São Paulo – Auschwitz versão brasileira” (do disco “Direto do campo de extermínio”, de 2003), aparecem versos muito parecidos: “Queria ser terrorista com o apetite do Bin Laden / Pra jogar no Congresso seis aviões da Varig / E me vingar pelas crianças sem escola em São Paulo / Os velho no lixão disputando comida com rato”. Nessa música, o falante (autor) se identifica como o próprio rapper (“Embaixo da chuva de tiro, testemunha do genocídio / Aqui é Facção, direto do campo de extermínio”). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kzqs_LmYams>. Acesso em: 11/2/2023.

Em suma, esses três versos situam a vítima quanto ao que fazer na cena do assalto, apresentam uma forte descarga emocional (percebida no teor dos versos, mas, principalmente, na sua entonação na fala/canto do rapper), e, como já dissemos, sobre o criminoso representado, trazem uma justificativa para a sua ação. São totalmente voltados para o destinatário, o destinatário imediato da cena de assalto representada, e, mais ainda, para o destinatário do enunciado como um todo, apontando para, pelo menos, uma de suas causas (a falta de escola, de oportunidade de crescimento intelectual e econômico); para as suas vítimas, a família (a despeito de qualquer tentativa ou de quaisquer recursos para tentar se proteger); e para a condição inexorável dessa violência, que não se detém nem mesmo diante das súplicas religiosas.

Enfim, os versos vinte e oito a trinta e três (“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!”). Sequência da mesma representação de cena de assalto, esses versos concluem a primeira parte da canção. Os versos vinte e oito e vinte e nove mostram o contraste entre duas situações sociais extremas, representadas no predicativo “mendigo”, e no vocativo “doutor”. O falante (autor) recusa a condição social que lhe é destinada, e diz preferir a isso “uma Glock com silenciador”, voltando novamente à causa da violência, em sua avaliação.

O verso trinta só reforça essa justificativa: sujeito oracional (“Comer seu lixo”) + advérbio de negação (“não”) + verbo de ligação (“é”) + predicativo (“comigo”); a gíria que conclui o verso (“morô”) interpela o destinatário para que ele compreenda de uma vez a posição do falante (autor). Após as justificativas, o verso trinta e um retoma, na mesma sequência, o tom de ordem e de ameaça; é construído com oração coordenada alternativa (“Desce do carro, senão tá morto”).

O verso trinta e dois (“Essa é a lei daqui, a lei do demônio”), pela referência a entidades das crenças populares, opõe-se ao verso vinte e cinco (“Não tem deus nem milagre, esquece o crucifixo”). Sem negar a existência dessas entidades, utiliza-se delas para afirmar a existência de um mundo “infernai”. E, por fim, o verso trinta e três retoma o título da canção, definindo a situação social do Brasil numa palavra: “Isso aqui é uma guerra”. Efetivamente, o historiador Eric Hobsbawm (2002, p.11), ao refletir sobre quais seriam as marcas essenciais do século XX, refere-se à existência

tranquila e livre de provações para uns; e miserável e cheia de privações para outros; mais guerras e atrocidades inomináveis, e a presença dos ideais de justiça e de igualdade, porém sempre confrontados.

Passemos à descrição dos versos um a sete da segunda parte da canção (“Não chora, vadia, que eu não tenho dó / Dá a bolsa na moral⁵⁸, não resiste ao B.O / Aqui é outro brasileiro transformado em monstro / Semianalfabeto, armado, perigoso / Querendo sua corrente de ouro / Atacando seu pulso, atacando seu bolso / Pronto pra atirar e pronto pra matar”). Trata-se, novamente, de uma representação de cena de assalto, que não se pode precisar se se trata de uma sequência da cena anterior, que examinamos nos últimos versos da primeira parte da canção, ou se se trata de uma outra cena. Ao que tudo indica, parece interessar mais ao grupo Facção Central o efeito das cenas de violência representadas, e menos a coerência narrativa entre elas.

O verso um é formado por duas orações coordenadas, a segunda é explicativa. Novamente a referência à mulher, a vítima do assalto, na cena, faz-se com o vocativo “vadia”, ou seja, com um insulto de sugestão sexual, o que aumenta, sem dúvida, a sensação de violência. O falante (autor), como assaltante, mostra-se inflexível e impiedoso diante do choro da vítima. O verso dois é construído com uma sintaxe paralela, são também duas orações coordenadas, aqui as duas são assindéticas.

Nos dois primeiros versos predominam os verbos no imperativo, com ordens de fazer ou não fazer. Já os versos três e quatro são dos mais importantes pela forma como o falante (autor) se identifica. A estrutura sintática pode ser entendida como advérbio de lugar (“Aqui”) + verbo de ligação (“é”, com o sentido de “está”) + sujeito (“outro brasileiro”) + oração subordinada adjetiva reduzida (“transformado em monstro”, ou seja, “que foi transformado em monstro”, por algo e por alguém). O verso quatro (“Semianalfabeto, armado, perigoso”) é formado por três adjetivos apenas, que qualificam o falante (autor), ou, no nível da materialidade linguística, qualificam o adjetivo substantivado “brasileiro”, do verso anterior.

Ocorrerá somente mais uma vez, na letra desta canção, um verso como esse, formado por três adjetivos, será o verso quatorze desta segunda parte, no qual os

⁵⁸ “na moral”: a expressão é gíria e significa “sem criar obstáculos, “sem problemas”, “tranquilo”, “de boa”.

adjetivos são usados para qualificar desta vez o “Brasil” como “Inconsequente, insano, doente”. Note-se o destaque que se dá a essa definição do falante (autor) e do Brasil, tem-se a sensação de que os adjetivos poderiam qualificar igualmente tanto as elites do país quanto o falante (autor), assim como Chico Buarque fez em sua música, por ironia (“Ou doido sou eu que escuto vozes / Não há gente tão insana / Nem caravana do Arará”)⁵⁹. Os versos cinco a sete (“Querendo sua corrente de ouro / Atacando seu pulso, atacando seu bolso / Pronto pra atirar e pronto pra matar”) continuam a qualificação desse “brasileiro transformado em monstro”: desrespeitado, faminto, negligenciado em seus direitos fundamentais, e sem perspectiva de futuro. Destaca-se o uso do verbo “atacar”, em acordo com a imagem do “monstro”; e, no verso sete, destacam-se as aliterações que imitam o som de tiros em “Pronto pra atirar e pronto pra matar”.

Os versos oito a treze desta segunda parte da música (“Vai se foder, descarrega essa PT⁶⁰ / Mata o filho do boy, como o Brasil quer ver / Esfrega na cara sua panela vazia / Exige seus direitos com o sangue da vadia / É a lei da natureza: quem tem fome mata / Na selva é o animal, na rua é empresário”), como já dissemos, podem ser entendidos como sequência da representação de cena de assalto anterior ou como uma nova cena, ou até mesmo como fora das representações de cenas de assalto, como uma fala direta do falante (autor) a um destinatário específico; já vimos, todavia, que o destinatário não é o mesmo da cena anterior.

Essa sequência de versos seria a mais violenta de uma música que é considerada por muitos como a mais violenta do rap nacional. Mas é preciso entender de que modo o enunciado-canção do grupo Facção Central pode ser ou não chamado de violento e o que significa isso. A análise do estilo do seu enunciado pode trazer mais elementos para a sua compreensão. Essa sequência de versos em particular começa com um palavrão (“Vai se foder”). Já vimos noutros versos da música o uso de palavrões e insultos (“Vai se ferrar!”, “Aperta o enter, cuzão”, “Não chora, vadia”), então, possivelmente não é o palavrão que faz com que, na construção de sentidos,

⁵⁹ Chico Buarque de Holanda, “As caravanas”, disco: “Caravanas”, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6TtjniGQqAc>>. Acesso em: 11/2/2023.

⁶⁰ “PT”: é referência a uma arma de fogo, a Pistola Taurus, uma marca brasileira.

essa sequência de versos possa parecer mais violenta. Também a referência a armas, a atirar e matar aparece noutros versos da canção (“O Brasil só me respeita com um revólver”, “Vou enquadrar uma burguesa e atirar pra matar”).

Quanto à entonação, certamente é feita de modo diferente em cada verso da música, mas as sutis tonalidades nem sempre são perceptíveis, ou o são, mas de um modo difícil de se precisar, ficando, no geral, a forte impressão de indignação e agressividade, do início ao fim da música. Todavia, podemos chamar a atenção para uma peculiaridade desta sequência de versos (oito a treze, da segunda parte da canção) em relação às outras sequências de versos, a qual, possivelmente, é a responsável por essa sequência de versos poder ser considerada, no mínimo, diferente de tudo o mais que há nesta canção. Em “Se eu quero roupa, comida, alguém tem que sangrar”, o falante (autor) refere-se à sua situação econômica e social de miséria e exclusão, indicando que a sua alternativa de sobrevivência é a violência; nesse verso, encontramos a queixa, a crítica indignada, mas também a demonstração de que o falante (autor) tem um juízo formado sobre a sua situação – não importa aqui se esse juízo é o mais bem fundamentado e sensato – e pretende agir, ou tem agido, segundo esse juízo; já no verso “Vou enquadrar uma burguesa e atirar pra matar”, o falante (autor) planeja uma ação futura, motivada, como diz noutros versos, pela necessidade de sobrevivência; por fim, no verso “Desce do carro, senão tá morto”, o verbo no imperativo indica uma ordem, seguida de uma ameaça; na canção, há vários outros verbos usados no imperativo, mas todos indicando ordens de fazer ou não fazer em representações de cenas de assalto, que, em si, são violentas.

A particularidade dos versos oito a treze, da segunda parte (“Vai se foder, descarrega essa PT / Mata o filho do boy, como o Brasil quer ver / Esfrega na cara sua panela vazia / Exige seus direitos com o sangue da vadia / É a lei da natureza: quem tem fome mata / Na selva é o animal, na rua é empresário”), é que os versos aqui não apontam uma situação, um projeto futuro ou uma ameaça, da forma como isso aparece nos versos que observamos; há nos versos oito a treze duas ordens de matar: sujeito oculto (“tu”) + verbo no imperativo (“Mata”) + objeto direto (“o filho do boy”) + conjunção de conformidade (“como”) + sujeito (“O Brasil”) + locução verbal (“quer ver”); sujeito oculto (“tu”) + verbo no imperativo (“Exige”) + objeto direto (“seus direitos”) + adjunto adverbial de modo (“com o sangue da vadia”).

O “filho do boy” e a “vadia” (não se pode precisar se seria a mulher do “boy” ou se seria a mesma referida no verso um desta segunda parte da canção) são as vítimas possíveis do assassinato ordenado. A personagem (entendida aqui como aquilo/aquele de que/quem se fala) desta sequência de versos, ou seja, ordem de assassinato seguida de justificativas [sujeito oculto (“tu”) + verbo no imperativo (“Esfrega”) + adjunto adverbial de lugar (“na cara”, do “Brasil” certamente, veja-se o verso anterior) + objeto direto (“sua panela vazia”)], ganha aqui um efeito de sentido mais violento possivelmente porque há, na sequência de versos, como já dissemos, uma indefinição com relação ao seu destinatário. No plano estritamente gramatical, é um “tu”, mas esse “tu” pode ser um suposto comparsa, se tomarmos a passagem como uma representação de cena de assalto, e pode ser também, se não tomarmos a passagem como representação de cena de assalto, o destinatário público/ouvinte. Já vimos que, na canção, fora das representações de cenas de assalto, nas quais aparecem diferentes destinatários, só é possível identificar, gramaticalmente, o destinatário “boy”, na última sequência de versos desta segunda parte da canção.

Assim, se os versos oito a treze têm como destinatário o público/ouvinte, é preciso fazer uma distinção entre o destinatário “boy” (que aparece gramaticalmente, mas pode também ser considerado como um destinatário do enunciado-canção rap) e o destinatário jovem periférico, que, no plano do enunciado, sabe-se que é o destinatário privilegiado de qualquer obra de rap. Seja o “tu” (destinatário gramatical dos versos oito a treze) um comparsa (numa representação de cena de assalto) ou o jovem periférico (destinatário do enunciado-canção rap), o efeito provocado pelos versos, na entonação, na fala/canto do rapper, é de uma ordem dirigida, à queima-roupa, ao ouvinte, e aqui pode-se facilmente esquecer que o falante (autor), em “Isso aqui é uma guerra”, é uma personagem, e que o enunciado-canção, como um todo, é uma construção artística dentro de um gênero do discurso que tem o seu estilo próprio, e que, além disso, há também o estilo individual do grupo Facção Central, ou do seu rapper compositor, a ser levado em conta na interpretação do enunciado-canção.

Essa sequência de versos (oito a treze, da segunda parte da canção) traz os elementos das três violências, para as quais chamamos a atenção ao analisar a poética do grupo Facção Central (“A minha voz está no ar”)⁶¹. Essas três violências

⁶¹ O grupo Facção Central tem outras músicas que poderíamos chamar de “poéticas”, no sentido de serem exposições do programa artístico do grupo. Veja-se, por exemplo, “Chico

são componentes do seu enunciado e estão ligadas ao conteúdo temático, à forma composicional e ao estilo desse enunciado.

Chamamos a primeira violência, usando expressão do grupo Facção Central, de “prato com migalha”, referindo-se ao abandono da população, sobretudo a periférica, a uma condição social de miséria (“Esfrega na cara sua panela vazia / Exige seus direitos com o sangue da vadia”). O Brasil, ao negar os direitos fundamentais à sobrevivência, ao negar ao homem a cidadania e reduzi-lo à condição animal de matar para comer (“É a lei da natureza: quem tem fome mata / Na selva é o animal, na rua é empresário”), seria responsável pela segunda violência mencionada, a do “ladroão te cortando com a navalha”, ou seja, a da criminalidade, que, no discurso do grupo Facção Central, nasce em decorrência da miséria a que a maior parte da população do país é exposta. Isso leva o falante (autor) a ordenar, nos versos mais perturbadores da canção (e com a ambiguidade que já analisamos), o assassinato de criança(s) e de mulher(es), porque isso estaria em conformidade com o que o Brasil quer ver (“Vai se foder, descarrega essa PT / Mata o filho do boy, como o Brasil quer ver / [...] / Exige seus direitos com o sangue da vadia”).

Em toda a letra da canção, e particularmente na sequência de versos de que estamos tratando, a terceira violência sobressai, a dos próprios versos do grupo Facção Central. O efeito de sentido de violência do enunciado do grupo Facção Central tem relação com o seu conteúdo temático, a sua forma composicional e o seu estilo de linguagem. Mas nesses versos, em particular, o efeito de sentido de violência se potencializa pela forma como foi construída a relação entre o falante (autor), a personagem e o destinatário do enunciado.

Resta dizer que a sequência de versos (oito a treze) está cercada, na letra da canção, pela definição que o falante (autor) faz de si próprio (“Aqui é outro brasileiro transformado em monstro / Semianalfabeto, armado, perigoso”), nos versos três e

Xavier do gueto” (“Prepare as algemas, forme o inquérito / Abra o processo, que eles estão de volta / Sem freio na língua, sem meia verdade / História engraçada e frase bonita / Facção Central, Chico Xavier do gueto / Pondo no papel o que Deus manda”) e “CNN periférica” (“No ar, Facção, a potência bélica da favela / CNN periférica contra a bomba de Hiroshima / Aplicada lentamente, pra dizimar minha etnia / Tô no corredor da morte, porque tenho atitude”), ambas do disco “Direto do campo de extermínio”, de 2003. Disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=VEXBRHm_dZo>, e <<https://www.youtube.com/watch?v=TN975ug9DUk>>. Acesso em: 11/2/2023.

quatro, desta segunda parte da canção, que a antecede; e pela definição que faz do Brasil (“Inconsequente, insano, doente / O Brasil me estimula a atirar no gerente”), nos versos quatorze e quinze, desta segunda parte da canção, que a sucede.

Trata-se justamente daqueles versos para os quais chamamos a atenção, por serem os únicos, na canção, construídos com três adjetivos, o que faz com que se destaquem tanto pelo conteúdo (a definição do falante (autor) e do Brasil), como pela sua forma composicional. Essas definições iluminam a sequência de versos (oito a treze), mostrando tanto as condições do falante (autor), que profere tal juízo, como as condições do Brasil, que, segundo a visão do falante (autor), o leva a praticar, contra a sua consciência moral, tais atos de violência.

Analisemos os versos quatorze a dezessete (“Inconsequente, insano, doente / O Brasil me estimula a atirar no gerente / Aqui não é novela, não tem amor na tela / A cena é triste, é solidão na cela”). Já falamos sobre os versos quatorze e quinze, resta dizer que, gramaticalmente, os adjetivos que compõem o verso quatorze são o predicativo do substantivo “Brasil”. Todavia, poderiam também ser predicativo do pronome “me”, que se refere ao falante (autor) do enunciado.

A proximidade gramatical, que estimula a ler/ouvir os versos interpretando-os de duas formas diferentes, parece insinuar que não se pode ser lógico, prudente, correto, equilibrado, saudável numa sociedade que é o contrário disso. A referência a “gerente”, no verso quinze, tem relação com a forma como se faziam os roubos a banco nos anos 1980 e 1990, normalmente com quatro criminosos entrando no banco para roubarem os caixas e obrigarem o gerente a abrir o cofre, enquanto, em geral, mais dois criminosos esperavam fora do banco, com os veículos prontos para “dar o pinote”, isto é, empreender a fuga. Devido a essa tecnologia, hoje ultrapassada, de roubar, há constantes referências à figura do gerente de banco em letras do grupo Facção Central.⁶²

Os dois versos seguintes são construídos numa sintaxe paralela, com duas orações coordenadas em cada um deles (“Aqui não é novela, não tem amor na tela /

⁶² “Roubo a banco se renova para superar barreiras de segurança”, artigo de Guaracy Mingardi, 28/5/2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/epoca/roubo-banco-se-renova-para-superar-barreiras-de-seguranca-artigo-23699736>>. Acesso em: 20/6/2022.

A cena é triste, é solidão na cela”). No conteúdo dos dois versos contrapõem-se a ficção das famosas telenovelas brasileiras e a realidade, a do falante (autor), ou a da maioria dos brasileiros, já que a “cela” pode ser a metáfora que representa a sua condição. A “cena” é outra, diz o falante (autor), em vez de “novela”, “cela”; em vez de “amor”, tristeza e “solidão”. Nos versos dezesseis e dezessete, faz-se a rima com “novela”, “tela”, “cena”, “cela”.

Nos versos dezoito a vinte e três, da segunda parte da canção (“Nem polícia pega boi⁶³, senta, escrivão / Abre a cela, carcereiro, liberta o ladrão / Tem M10⁶⁴ de alvará pra liberdade / Seu oitão⁶⁵ é uma piada, gambé⁶⁶ covarde / Cala a boca e aplaude o resgate / É, cala a boca e aplaude”), a conexão entre o discurso corrente do falante (autor) e o início do recurso à dramatização em nova representação de cena de assalto (agora na forma de um resgate de presidiários em uma delegacia de polícia) é muito parecida com a que vimos anteriormente, nos versos vinte e um a vinte e três, da primeira parte da canção (“Mas 357 é o que o Brasil me dá / Sem emprego, quando o prego de Audi passar / Aperta o enter, cuzão”), o verbo no imperativo é a marca mais evidente, mas ocorre também, como já vimos, uma mudança do destinatário, podendo-se dizer que, sem que o(s) destinatário(s) do enunciado deixe(m) de ser quem é(são), passa a existir um (ou mais de um) destinatário específico da representação de cena de assalto.

Novamente chamamos a atenção para o arranjo sintático paralelo frequentemente usado pelo grupo Facção Central nas sequências de versos; nesta sequência, em particular, temos duas orações coordenadas em cada um dos versos dezoito e dezenove; uma oração simples em cada um dos versos vinte e vinte e um;

⁶³ “Nem polícia pega boi, senta, escrivão”: há várias gírias com a palavra “boi” que não são dicionarizadas. Nesse verso do grupo Facção Central, acreditamos que a palavra “boi” é gíria e significa ser fácil, ser mole, ser simples.

⁶⁴ “M10”: referência a uma arma, submetralhadora ou rifle. No contexto da música, entenda-se como referência a armamentos pesados, em comparação com o revólver calibre 38 em posse dos policiais.

⁶⁵ “oitão”: revólver calibre 38.

⁶⁶ “gambé”: referência pejorativa a policiais; essa gíria seria originária das periferias de São Paulo.

e duas orações coordenadas (uma é aditiva) em cada um dos versos vinte e dois e vinte e três. O grupo Facção Central mostra, em termos de conteúdo temático, uma sociedade caótica e violenta ao extremo, porém, com relação ao aspecto sintático da forma composicional do seu enunciado, mostra estruturas muito ordenadas, que fazem supor um trabalho cuidadoso de construção.

Quanto ao conteúdo, o verso dezoito pode ser entendido como uma continuidade das negações presentes nos versos imediatamente anteriores (“Aqui não é novela, não tem amor na tela / A cena é triste, é solidão na cela / Nem polícia pega boi, senta, escrivão”). A expressão “Nem polícia pega boi” pode ser interpretada como “nem a polícia ‘tem moleza’ ou ‘tem vida fácil’”. O verso seria o desenvolvimento da ideia de que a ficção da telenovela e a realidade dos brasileiros são coisas muito diferentes, chamando a atenção para a criminalidade. Em termos de forma e de conteúdo, ocorre uma quebra na sequência do verso, com a entrada abrupta da representação de uma cena de invasão a uma delegacia de polícia.

Da segunda oração do verso dezoito até o verso vinte e três (“Nem polícia pega boi, senta, escrivão / Abre a cela, carcereiro, liberta o ladrão / Tem M10 de alvará pra liberdade / Seu oitão é uma piada, gambé covarde / Cala a boca e aplaude o resgate / É, cala a boca e aplaude”) ocorre o que chamamos de representação de cena de assalto, neste caso, como dissemos, a invasão de uma delegacia de polícia com o objetivo de libertar presidiários. Pode-se supor que esse tipo de crime tenha impacto muito negativo na sensação de segurança de uma população, quando as próprias forças de segurança tornam-se alvo de criminosos, que, ao realizarem tais ações, mostram-se fortes e organizados, ao passo que expõem a ausência ou as limitações de um sistema de segurança pública.

O grupo Facção Central, nesta sequência de versos, procura mostrar que não há polícia ou sistema de segurança capaz de conter a violência gerada por um modelo de sociedade que insiste em excluir a maioria das pessoas do seu direito à cidadania. Nos versos, a relação de autoridade é subvertida, é o falante (autor)⁶⁷, como criminoso, quem ordena aos policiais que se sentem, que abram a cela e que libertem

⁶⁷ Embora, como já dissemos, não haja elementos gramaticais que garantam que se trata do mesmo falante (autor) dos outros versos da música; como também não há elementos gramaticais que afirmem uma outra identidade desse falante (autor).

o ladrão. Nos versos vinte e vinte e um (“Tem M10 de alvará pra liberdade / Seu oitão é uma piada, gambé covarde”), o falante (autor) faz zombaria com os policiais e os insulta ao dizer que o ladrão a ser resgatado “Tem M10 de alvará pra liberdade”, ou seja, em vez de um alvará de soltura, tem uma arma mais mortífera, perante a qual o revólver “oitão” do policial é uma piada. A cena se refere a um problema que efetivamente ocorria na cidade de São Paulo durante os anos 1990, a invasão de delegacias por criminosos a fim de resgatar presidiários. Refere-se também ao problema da existência de armamentos, às vezes mais sofisticados que os da polícia, em poder de grupos de criminosos.

Os versos vinte e quatro a trinta e três (“Boy, quem te protege do oitão na cabeça / Sua polícia no chão, no D.P⁶⁸, sem defesa / Rezando pro ladrão ter pena? / Que pena! Seu herói pede socorro nessa cena / Quer seu filho indo pra escola e não voltando morto? / Então, meta a mão no cofre e ajude o nosso povo / Ou veja a sua mulher agonizando até morrer / Porque alguém precisava comer / Isso aqui é uma guerra! / Isso aqui é uma guerra!”) encerram a canção. Nos versos vinte e quatro a vinte e sete, o falante (autor) dirige-se ao destinatário gramatical explícito em “Isso aqui é uma guerra”, o “Boy”, que pela primeira vez é interpelado com um vocativo.

Quanto ao aspecto sintático da forma, a estrutura utilizada aparece pela primeira vez na canção: o falante (autor) faz uma pergunta longa ao destinatário (são três versos), na qual embute a resposta possível, que é prontamente ironizada.

O conteúdo temático é sobre a segurança do interpelado. Remetendo à representação de cena de assalto (a invasão à delegacia), mostrada nos versos imediatamente anteriores, o falante (autor) pergunta ao “Boy”⁶⁹ quem o protege da violência. Considerando que a resposta possível seria “a polícia”, remete, na mesma pergunta, à imagem da polícia “no chão”, também ela indefesa, à mercê dos ladrões.

⁶⁸ “D.P”: Distrito Policial.

⁶⁹ “Boy”: ou “playboy”, é uma gíria, uma espécie de rótulo, refere-se a um “outro”, geralmente associado a homens que possuem situação econômica privilegiada para os padrões locais, podendo ser até empresários, por exemplo; têm pele branca (ou mais clara, para os padrões locais), são moradores de bairros considerados de médio ou alto padrão, têm oportunidade de adquirir uma educação formal melhor, mesmo que não a possuam, e participam do mundo do consumo em condições privilegiadas.

O verso vinte e seis (“[sua polícia] Rezando pro ladrão ter pena?”), ao colocar uma palavra da esfera religiosa no seu contexto, alude à hipocrisia de uma sociedade que, para não resolver um problema cuja solução é óbvia e fácil para o falante (autor), apela tanto para o que tem à mão, a força bruta da repressão policial, como para as forças sobrenaturais, do além.

No verso vinte e sete, o falante (autor) volta a ironizar o destinatário gramatical do seu enunciado (“Que pena! Seu herói pede socorro nessa cena”). A expressão “Que pena!”, no início do verso, retoma o final do verso anterior (“Rezando pro ladrão ter pena?”), a sua entonação, na fala/canto do rapper, é de lástima irônica, mas é possível que alguns ouvidos ouçam, na passagem, uma interrogação, preferindo, por isso, a substituição do sinal de pontuação. O sujeito da oração que compõe o verso, “Seu herói”, refere-se ao policial, que seria o “herói” do “Boy”. Em “Seu herói pede socorro nessa cena”, o verbo e o objeto direto subvertem a imagem que se tem de qualquer herói, pois “nessa cena”, é o policial, “herói” ou “capanga” da elite brasileira⁷⁰, quem pede socorro, ao ser atacado por criminosos. A palavra “cena”, no verso, visa ainda a contrastar, com essa realidade, a cena de amor da telenovela, referida poucos versos antes; também visa retomar a representação de cena de assalto à delegacia, que já descrevemos.

Nos versos vinte e oito a trinta e três (“Quer seu filho indo pra escola e não voltando morto? / Então, meta a mão no cofre e ajude o nosso povo / Ou veja a sua mulher agonizando até morrer / Porque alguém precisava comer / Isso aqui é uma guerra! / Isso aqui é uma guerra!”), há duas estruturas sintáticas paralelas, justamente onde aparecem as duas imagens do tipo de violência que parece ter maior apelo emocional e causar maior repulsa: Sujeito oculto (“você”) + verbo transitivo direto (“Quer”) + objeto direto (“seu filho”) + orações adverbiais de modo (“indo pra escola e não voltando morto?”); conjunção alternativa (“Ou”) + sujeito oculto (“você”) + verbo transitivo direto (“veja”) + objeto direto (“sua mulher”) + oração adverbial de modo (“agonizando até morrer”). As duas imagens às quais nos referimos são a do filho “voltando morto” (embora no verso haja uma negativa, a imagem é criada e gera o seu efeito de sentido), e a da mulher “agonizando até morrer”. Essas imagens são

⁷⁰ Numa passagem de “A guerra não declarada na visão de um favelado”, Eduardo Taddeo usa a expressão “policiais-capangas da elite brasileira” (TADDEO, 2012, p.73).

criadas pelo falante (autor) ao se dirigir ao destinatário gramatical do seu enunciado, o “Boy”, que nesses últimos versos aparece apenas na forma verbal (ou seja, como sujeito oculto “você”), e também nos pronomes possessivos “seu” e “sua”.

Como fez nos versos vinte e quatro, vinte e cinco e vinte e seis, o falante (autor) interpela o destinatário sobre se quer ver a sua família morta e, desta vez, sem sugerir resposta, explica, no verso vinte e nove, o caminho para evitar a violência (“Então, meta a mão no cofre e ajude o nosso povo”). A solução para o problema da violência, ou para pôr fim à “guerra”, passa, segundo esse verso, por dinheiro, investimento, ajuda. Mas vimos, ao longo da letra da canção, que o falante (autor) reivindica não só o alimento, a roupa, mas também emprego, escola com qualidade, respeito, dignidade, perspectiva de futuro com conforto, enfim, os seus direitos.

Ainda sobre esse verso vinte e nove, no qual o falante (autor) dirige-se ao “boy” (que é uma forma de se referir aos homens das elites do país, inclusive os políticos), a expressão “meter a mão” é muito conhecida na língua portuguesa informal com o sentido de roubar, furtar, apoderar-se daquilo que não lhe pertence, e é usada, principalmente, quando se alude às práticas de corrupção política.

Nesse sentido, o verso do grupo Facção Central parece insinuar que, sendo o roubo dos cofres públicos tão comum no Brasil, transgressão de verdade seria ajudar o povo pobre, ou seja, a maioria da população. Todavia, a expressão “nosso povo”, no verso do grupo Facção Central, não pode ser entendida de forma genérica, como se incluísse o destinatário do enunciado e procurasse de alguma forma ser condescendente com ele. Todo o discurso do grupo Facção Central baseia-se num sentimento de antagonismo de classes sociais incontornável. Esse sentimento é, possivelmente, um dos elementos que explicam o estilo do seu enunciado. O grupo Facção Central, como é comum no rap, fala em nome do povo da periferia, ou seja, das populações mais pobres e mais expostas à miséria.⁷¹

⁷¹ “Aí, desempregado, doente, órfão, faminto / mendigo, detento, viciado, menor de rua / Iludido ou sem ilusão, não importa quem é você / Se você tem periferia no peito / você é parte de mais um capítulo da nossa história / Direto do campo de extermínio” (“Chico Xavier do gueto”, Facção Central, “direto do campo de extermínio”, 2003). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VEXBRHm_dZo>. Acesso em: 11/2/2023.

A conjunção alternativa que inicia o verso trinta (“Ou veja a sua mulher agonizando até morrer / Porque alguém precisava comer”) mostra que não há uma alternativa para lidar com a violência e a “guerra”, a não ser reconhecer e garantir os direitos da população pobre. O verso trinta e um, formado por uma oração adverbial causal, reafirma o argumento do falante (autor) de que a causa da violência e da “guerra” é a fome. Os dois últimos versos, trinta e dois e trinta e três, repetem enfaticamente (também na entonação) o título da canção: “Isso aqui é uma guerra”.

Há pouco nos referimos às duas imagens do tipo de violência que parece ter maior apelo emocional e causar maior repulsa, e mencionamos, dessa última sequência de versos analisada, as imagens do filho “voltando morto” da escola, e da mulher “agonizando até morrer”, criadas pelo falante (autor) ao se dirigir ao destinatário gramatical do seu enunciado. Os mesmos versos mostram uma outra forma de violência, a do discurso do grupo Facção Central⁷² (“Quer seu filho indo pra escola e não voltando morto? / Então, meta a mão no cofre e ajude o nosso povo / Ou veja a sua mulher agonizando até morrer”). Mas a violência que o grupo Facção Central considera ser a causa das duas outras mencionadas, está aí nesses versos

⁷² Como vimos em “A minha voz está no ar”, o grupo Facção Central admite que o seu discurso é violento (“Infelizmente, é rap violento”); o que não impede que, em outro contexto, componha versos como: “Não é letra violenta, não, cuzão / É a música cantada com o coração”. “Chico Xavier do gueto”, Facção Central, “Direto do campo de extermínio”, 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VEXBRHm_dZo&t=23s>. Acesso em: 18/2/2023. Noutra canção, o falante (autor) dirige-se ao destinatário nos seguintes termos: “Fala pra vaca da sua filha cancelar o *ecstasy* / Não vai rodar a banca com meu som na festa *rave* / O rap concebido em *sampler* de sangue / Não é trilha pra bisneto de dono da casa-grande”, “A bactéria FC”, Facção Central, em “O espetáculo do circo dos horrores”, 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=afdXCkt3EpQ>>. Acesso em: 19/2/2023. Na mesma música, que, como já dissemos, é uma das poéticas do Facção Central, aparecem ainda estas duas sequências de versos: “Se não fosse autodidata em cultura marginal / Tava algemado na maca no corredor do hospital / Respiro pólvora, canto sangue, não existem dia felizes / Todo pobre é um Kunta Kintê estrelando seu ‘Raízes’”. E depois, noutra sequência, em que mostra toda a sua indignação com a miséria social no país e a alienação na TV brasileira e em outros veículos de comunicação: “Minha calçada da fama tem cadáver com jornal / O *flash* não é da Caras, é do repórter policial / A coletiva não é pra Veja, Isto É, é pro Choque, que quebra o cassetete na sola do meu pé / Meu camarim não tem frutas da época, toalha branca / Tem enforcamento pra ter mais espaço na tranca / Sou a trilha do ambulante com os *Free* contrabandeado / Em fuga do rapa na 25 de Março / Da mulher que sonha com um bolo da padaria / Pra cantar parabéns pra sua filha! / Da tia iluminada pelo giroflex da polícia / Com o corpo do marido esperando a perícia / Devia ter um controle interativo na televisão / Pra botar fogo no Projac, na Xuxa, no Faustão / Se eu sequestro o Sílvio Santos, peço de resgate / O Ratinho, o Gugu, num foguete pra marte”

também, é uma violência fria, discreta até na forma do verso (“Porque alguém precisava comer”), invisível de tão vista.

Analizamos a materialidade linguística de “Isso aqui é uma guerra” (no aspecto gramatical e, principalmente, no enunciativo), agora tentaremos uma aproximação da sua materialidade propriamente musical, como canção rap. Para isso, recorreremos às formulações de Luiz Tatit⁷³.

Segundo Tatit, ao “cancionista/malabarista” costuma-se atribuir, como valores típicos, “O dom inato, o talento antiacadêmico, a habilidade pragmática descompromissada com qualquer atividade regular” (2022A, p.53). Frequentemente, não se sabe como ele aprendeu a tocar, compor, cantar, pois os cancionistas treinam apenas em função das suas produções e dos compromissos decorrentes delas, e não visando a um aprimoramento.

O texto vem da vida ou dos estados de vida, Tatit fala em “estado de enunciação”, no qual o cancionista simplesmente fala; em “estado de paixão”, no qual ele fala de si; e em “estado de decantação”, no qual fala de alguém ou de algo. Haveria uma compatibilidade entre o estado presente no texto e a melodia, que será, conforme a relação: irregular, com durações prologadas ou reiterativa⁷⁴. A canção brasileira, no início do século XX, “Chegou como se fosse simplesmente uma outra forma de falar dos mesmos assuntos do dia a dia” (TATIT, 2022B, p.70), a novidade é que o dito

⁷³ Optamos por não colocar essas formulações em nosso texto de fundamentação teórica e metodologia apenas porque o nosso comentário será breve, já que neste trabalho priorizamos, em conformidade com a perspectiva dialógica, a análise da materialidade em seus aspectos gramatical, enunciativo e discursivo.

⁷⁴ Veja-se o quanto é trivial a situação representada no texto de “Vai ficar na saudade”, de Benito Di Paula, 1975, e no que o cancionista transforma a simples frase “Ah, eu vou-me embora!” (que poderia ser entoada de diferentes maneiras em outros contextos), em termos do ajuste do texto como um todo a uma melodia. O efeito de “naturalidade”, de uma fala oral dirigida à amante – neste exato momento –, é nítido, mesmo havendo na letra um verso metalinguístico (como, aliás, é comum haver no rap do grupo Facção Central) que explicita o caráter artístico do enunciado: (“Você é culpada do meu samba entristecer”). O uso de gírias e expressões populares na letra (“Você *cortou o barato* do meu amor” / “Você mentiu, iludiu e *me deixou por fora*” / “Agora *eu entrego os meus pontos*” / “Você *vai ficar na saudade*, minha senhora”), denotando intimidade com o destinatário gramatical e, ao mesmo tempo, aproximando-se do público ao qual se dirige o enunciado; mais a diminuição súbita do som da voz (“Adeus, amor, eu vou partir”) ou o aumento do som, em seguida, com o alongamento das vogais, revelando a emoção do falante (autor), contribuem para criar o equilíbrio entre o estado de paixão presente no texto e a melodia, numa canção de forte apelo popular, ao menos para aqueles interessados na paixão amorosa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NWqnYU6Ors0>>. Acesso em: 21/2/2023.

poderia ser redito da mesma maneira e ficaria para a posteridade, graças às tecnologias de gravação recém desenvolvidas.

Há nas produções, segundo Tatit, “uma estratégia geral de persuasão dos ouvintes” (TATIT, 2022A, p.54). Essa estratégia visa sobretudo ao efeito de “naturalidade”, fazendo o tempo da obra e o da vida parecerem coincidentes. O efeito de sentido seria o de camuflar todo o esforço e empenho necessários à feitura de uma canção. Compor não é um processo automático, “significa dar contornos físicos e sensoriais a um conteúdo psíquico e incorpóreo” (TATIT, 2022A, p.54), exige técnicas para se converter emoções e ideias em substância fônica em determinada forma melódica.

Ao artista cabe trabalhar essa relação entre textos e melodias, que não surge do nada: “A emoção do cancionista, pelo menos a que aparece em suas composições, é altamente disciplinada e minuciosamente preparada para receber um tratamento técnico.” (TATIT, 2022A, p.54).

O chamado “plano de expressão” ou “significante” funcionaria, nas linguagens estéticas, como um espaço lúdico e experimental no qual os artistas empreendem as suas “tentativas de arte”. Tatit acredita ser falsa, embora atraente para o público, a ideia de que o artista converte, instantaneamente, a experiência de vida em expressão literária, por exemplo, ou musical.

O processo de conversão dos ingredientes psíquicos em matéria fônica supõe que o cancionista reúna a sua experiência pessoal com determinado conteúdo ao seu conhecimento da técnica de produzir canções (TATIT, 2022A, p.55).

Tatit chama o cancionista de “equilibrista” porque ele tem a necessidade de “equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia” (TATIT, 2022A, p.41), com naturalidade, sem deixar transparecer o esforço necessário a isso. Define o cantar como “uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial” (2022A, p.41).

Essa gestualidade permite ao cancionista representar o apaixonado, o malandro, o gozador – para lembrar três tipos muito presentes na canção popular brasileira –; isso na canção popular em geral, claro, pois já vimos, nas análises

anteriores, que os rappers do grupo Fação Central, Dum-dum e Eduardo Taddeo, representam muitos papéis: a criança, o presidiário, o criminoso, a vítima, o homem do povo, o político, o “playboy”, o próprio rapper militante; mas nunca nos deparamos, em suas canções, com o gesto oral ou o processo entoativo do apaixonado, do malandro ou do gozador⁷⁵, o que já é um indicativo de que estamos diante de um gênero que tem o seu estilo, as suas próprias coerções, e de um grupo de artistas que têm seu projeto discursivo e seu estilo próprios.

Tatit afirma que no mundo do cancionista é fundamental, mais do que o que é dito, a forma como se diz. Essa forma de dizer é melódica, por isso a junção da sequência melódica com as unidades linguísticas, a saber, “o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto” (TATIT, 2022A, p.41) seria o ponto fundamental de abordagem da canção em sua materialidade musical. A canção nasceria nesse lugar impreciso entre a fala e o canto – “linguagem artística autônoma, em relação à literatura e em relação à música” (LACERDA, 2022, p.9).

A prática musical brasileira sempre esteve associada à mobilização melódica e rítmica de palavras, frases e pequenas narrativas ou cenas cotidianas [...] espécie de oralidade musical em que o sentido só se completa quando as formas sonoras se mesclam às linguísticas inaugurando o chamado gesto cancional. Tudo ocorre como se as grandes elaborações musicais estivessem constantemente instruindo um modo de dizer que, em última instância, espera por um conteúdo a ser dito. (TATIT, 2022B, p.69).

Segundo Tatit, mesmo a história da canção popular brasileira sendo povoada por grandes maestros e arranjadores, músicos e instrumentistas notáveis, o centro de criação das grandes obras “sempre esteve nas mãos de outros artistas, amplamente reconhecidos como compositores e letristas de sucesso, que em geral exibiam pouca

⁷⁵ Veja-se a entoação do apaixonado em: “Nada além”, Orlando Silva, 1938 (composição de Custódio Mesquita e Mário Lago) e “Você em minha vida”, Roberto Carlos, 1976 (composição de Erasmo Carlos e Roberto Carlos); a do malandro em: “Diz que fui por aí”, Zé Kéti, 1964 (composição de Zé Kéti e Hortênsio Rocha) e “País tropical”, Jorge Ben Jor, 1969 (composição do próprio Jorge Ben); e a do gozador em: “Atire a primeira pedra”, Ataulfo Alves, 1943 (composição de Ataulfo Alves e Mário Lago) e “Com que roupa?”, Noel Rosa, 1930 (composição do próprio Noel Rosa).

intimidade com a linguagem musical” (2022B, p.72). A relação entre os músicos conhecedores da tradição escrita e os compositores da faixa popular, hábeis em aliar melodias e letras a despeito de seu nível de formação, teria sido sempre de mútuo respeito.

Isso configura um sintoma precioso para calibrar os critérios de avaliação dessa produção popular. Antes de tudo, o que assegura a adequação entre melodias e letras e a eficácia de suas inflexões é a base entoativa. De maneira geral, as melodias de canção mimetizam as entoações da fala justamente para manter o efeito de que cantar é também dizer algo, só que de um modo especial. Os compositores baseiam-se na própria experiência como falantes de uma língua materna para selecionar os contornos compatíveis com o conteúdo do texto. (TATIT, 2022B, p.73).

Sem necessidade de explicar melhor aqui esse “princípio entoativo”, basta dizer que, na concepção de Tatit, a entoação gera três formas principais de canção: a forma passionalizada, a forma tematizada e a forma figurativa. A primeira forma se caracteriza por uma maior extensão da duração e da frequência das frases musicais, com predomínio de vogais alongadas e expandidas, que remetem à paixão e às dimensões mais íntimas do ser. A segunda forma, por sua vez, remete à ação e é caracterizada por uma redução da duração da frequência das frases musicais, a primazia passando a ser das consoantes com suas quebras rítmicas, chamadas de temas. A terceira forma enfatizaria a figuração de personagens e tipificações, “com as canções vinculadas ao *aqui e agora*, como se o artista estivesse falando diretamente a um interlocutor, comentando uma situação específica, numa conversa direta.” (LACERDA, 2022, p.11). Esse princípio da entoação permitiria analisar não apenas canções e artistas isoladamente, mas até estilos, subgêneros e movimentos musicais.

Os sambas-canções dos anos 1950 e o canto sertanejo dos anos 1990 estariam na faixa passional, assim como o rock brasileiro da década de 1980 e a música axé estariam na série temática. Tatit chama o rap de uma “expressão radical da forma enunciativa de compor”. (2022A, p.36). A figurativização – a forma entoativa que seria predominante nas canções rap – é definida como um “processo geral de

programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto” (TATIT, 2022A, p.58), de modo a sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas ou figuras enunciativas.

Pela figurativização captamos a voz que fala no interior da voz que canta [...] o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução. Aqui, imperam as leis de articulação linguística, de modo que compreendemos o que é dito pelos mesmos recursos utilizados no colóquio. (TATIT, 2022A, p.58)

O polo extremo da tendência de figurativização é a própria linguagem oral. Para Tatit, a forma de estudar essa tendência é por meio do exame dos dêiticos (para a análise do texto), que são elementos linguísticos indicativos da situação enunciativa do eu falante (autor) (que julgamos já ter analisado acima); e por meio dos “tonemas” (para a análise figurativa da melodia), ou seja, as “inflexões que finalizam as frases entoativas” e definem a sua significação na canção, podendo ter uma realização marcada por descendência, ascendência ou suspensão.

Ouvindo “Isso aqui é uma guerra” com atenção às oscilações tensivas da voz, percebemos, de imediato, que essa experiência nos traz informações que não conseguimos obter com a nossa análise anterior da materialidade linguística nos aspectos gramatical e enunciativo. Colocamos, logo abaixo, apenas a primeira sequência de versos da música e usamos o negrito para marcar as sílabas pronunciadas com maior intensidade em cada palavra de cada verso.

*É uma **guerra** onde só sobrevive quem **atira**
 Quem **enquadra** a **mansão**, quem **tráfica**
Infelizmente, o **livro** não **resolve**
 O **Brasil** só me **respeita** com um **revólver**
Aí o **juiz** **ajoelha**, o **executivo** **chora**
Pra não **sentir** o **calibre** da **pistola**
 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 **garganta**
Aí não tem **gambé** pra **negociar**
 – **Liberta** a **vítima**, **vamos conversar**
 – **Vai se ferrar!** **É hora** de me **vingar**
A fome virou ódio e **alguém** tem que **chorar**
 Não **queria cela**, nem o seu **dinheiro**
 Nem **boy torturado** no **cativoiro**
 Não **queria** um **futuro** com **conforto**
Esfaqueando alguém **pela corrente** no **pescoço**
 Mas **357** é o que o **Brasil** me **dá**
Sem emprego, **quando** o **prego** de **Audi** **passar**
Aperta o **enter**, **cuzão**
E digita, **esvazia** a **conta**, **agiliza**, não **grita**
 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!***

Como se vê, as sílabas pronunciadas com maior intensidade em cada palavra, de cada verso da canção, coincidem com as que são pronunciadas com maior intensidade nos contextos orais mais comuns de uso das mesmas palavras. É possível que isso ocorra devido à proximidade da entoação do Facção Central com a oralidade cotidiana. Todavia, notamos que, em cada verso, a sílaba tônica da última palavra é enfatizada, destacando-se na entoação do verso (explicitando o canto no que parecia ser apenas uma fala). Essa ênfase, vale dizer, é caracterizada por uma pronúncia mais forte e um pouco mais demorada, não se confundindo com os alongamentos de vogais que caracterizam canções na forma passionalizada. Pode acontecer de haver alguma outra sílaba (ou mesmo palavra monossilábica)

pronunciada com maior intensidade em alguns versos⁷⁶. É possível que essa entoação com intensidade intermediária (entre a mais forte, da última palavra do verso, e a mais fraca, das demais palavras do verso) seja motivada pela avaliação que o rapper faz da palavra, em termos ideológicos, para o seu discurso; pode ser também motivada pela necessidade de ajuste da letra à melodia.

Enfim, o que predomina em “Isso aqui é uma guerra” é uma pronúncia nítida de cada palavra, com ênfase na sílaba forte das últimas palavras de cada verso, e, eventualmente, com ênfase intermediária em alguma outra palavra ou sílaba de palavra no interior do verso. Tudo muito próximo da oralidade cotidiana. Essa ênfase na última palavra dos versos faz que a entoação seja ascendente, como se procurasse sempre sustentar a sua continuidade, indicando um anseio de continuar a se manifestar, prorrogando a tensão que carrega em si. Isso pode ser explicado pela análise da materialidade linguística em seu aspecto enunciativo, que já vimos.

O que parece determinar efetivamente a entoação de “Isso aqui é uma guerra” é a situação representada na letra da música, o seu aspecto enunciativo. Já vimos que o falante (autor) principal, na música, é um homem do povo que planeja ou executa assaltos por considerar essa a única forma de sobreviver à guerra social brasileira; o destinatário principal é o “boy”, ou seja, o representante das classes dirigentes do país. Já vimos que há, na música, várias representações de cenas de assalto. Pois bem, a entoação característica da cena de assalto (gritada, nervosa, urgente, violenta) contamina toda a canção, ou seja, embora as cenas de assalto representadas ocupem só parte da letra, a entoação característica da cena de assalto (ou aquilo que os rappers e nós próprios imaginamos ser ela, talvez mais influenciados pelo cinema do que pela diversidade das cenas de assalto reais) é utilizada em todos os versos da canção (tanto nos que são cantados por Dum-dum, quanto nos que são cantados por Eduardo Taddeo). Daí as inflexões serem ascendentes, o falante (autor) está tenso como o assaltante que quer o objeto do roubo, com urgência, para em

⁷⁶ A palavra “deus” em: “*Não tem deus nem milagre, esquece o crucifixo*”; a palavra “Glock” em: “*Eu prefiro uma Glock com silenciador*”); as palavras “guerra” e “sobrevive” em: “*É uma guerra onde só sobrevive quem atira*”; a palavra “calibre” em: “*Pra não sentir o calibre da pistola*”; a palavra “bens” em: “*Vou fumar seus bens e ficar bem louco*”; a palavra “carro” em: “*Desce do carro, senão tá morto*”.

seguida se evadir. Sua fala denota impaciência porque, para ele, ela sequer deveria ser necessária.

Segundo Tatit,

A entoação [...] descreve sem intermediação o perfil do enunciador, com todas as crenças, convicções – inscritas, por exemplo, nas descendências asseverativas –, dúvidas, ironias, hesitações, enfim, com todas as modalidades afetivas e cognitivas que definem a personalidade do sujeito. Essa espécie de *sinceridade melódica* não pode ser dissimulada por muito tempo, sob pena de esmorecer o próprio gesto composicional. (2022A, p.28).

A entoação em “Isso aqui é uma guerra” representaria a “sinceridade melódica” desse falante (autor), suas crenças, suas condições materiais de vida e suas ações. Já vimos tudo isso na análise da materialidade linguística em seu aspecto enunciativo. Se pensarmos no aspecto discursivo da materialidade linguística (que exploraremos melhor no terceiro capítulo deste trabalho), veremos uma ironia na escolha dessa entoação, pois há dentro dessas representações de cenas de assalto, e dentro dessa entoação característica das situações de assalto, um discurso de reivindicação dos direitos humanos fundamentais. A urgência da população e a negação histórica ajudam a entender a escolha da entoação na canção rap “Isso aqui é uma guerra” do grupo Facção Central, em que um homem do povo tenta tomar, de assalto, não apenas quinquilharias, mas os direitos humanos fundamentais que lhe são roubados.

A entoação em “Isso aqui é uma guerra” equilibra a letra (que representa um homem do povo privado dos bens básicos indispensáveis a uma vida digna), a melodia e a entoação coloquial (na fronteira da fala, imitando a voz gritada, nervosa, urgente, violenta, característica das situações de assalto) e os parâmetros musicais (uma música rápida, que remete a ação⁷⁷).

⁷⁷ Quanto à parte musical, o sampler teria sido feito a partir de música “Jungle eyes”, do álbum “Hot city”, 1974, de Gene Page (Eugene Edgar Page Jr., 1939-1998, maestro, compositor e arranjador norte-americano, mais ativo nas décadas de 1960 até 1980). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Og099XyKYsk>>. Acesso em: 23/2/2023.

Para finalizar, o enunciado do Facção Central pode, sim, ser chamado de passional, mas a sua paixão será outra, não é a amorosa com que se ocupa talvez a maior parte da canção popular. No Facção Central, a paixão é a indignação.

Aparentemente, a entoação que predomina na obra grupo do Facção Central é a que tentamos explicar aqui. Mas é possível encontrar, no seu repertório, canções nas quais ocorre o alongamento de vogais, marca da passionalização (na formulação de Tatit), notadamente em canções em que se manifestam relações mais íntimas, como em “Desculpa, mãe”, em que a fala é de um filho criminoso que lamenta a perda da mãe e a impossibilidade de lhe pedir perdão pela vida sofrida que lhe deu; ou em “Castelo triste”, na qual o rapper Eduardo Taddeo fala para si próprio (como destinatário do enunciado) ao assumir a fala do seu irmão, que tinha distrofia muscular e morreu na adolescência. Vale notar que a marca de passionalização aparece nos refrões⁷⁸; nos versos principais das músicas, mesmo nessas que mencionamos, prevalece a entoação característica do rap, com o canto trazido à fronteira da fala, batido com força em certas sílabas⁷⁹. Nas duas músicas, cada palavra, em cada verso, é pronunciada em todas as suas sílabas.

A pronúncia se tornará muito mais rápida (a ponto de prejudicar a compreensão do ouvinte) a depender do tema da canção, e também do espaço de que o rapper dispõe para gravá-las. Eduardo Taddeo explica, nos podcasts⁸⁰, que o ritmo de fala-

⁷⁸ “[Desculpa, mãe], por te impedir de sorrir / [Desculpa, mãe], por tantas noites em claro, triste, sem dormir / [Desculpa, mãe], pra te pedir perdão, infelizmente é tarde / [Desculpa, mãe], só restou a lágrima e a dor da saudade”. “Desculpa, mãe”, Facção Central, “A marcha fúnebre prossegue”, 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y_yv0dBJWoY>. Acesso em: 23/2/2023. “Jogue a última flor / Não chora quando o caixão partir / É a ponte elevadiça do castelo triste / Se abaixando pra eu fugir”. “Castelo triste”, Facção Central, “O espetáculo do circo dos horrores”, 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TZX3PwQWej4>>. Acesso em: 23/2/2023.

⁷⁹ “Mãe, não dei valor pro teu sonho, sua **luta** / Diploma na minha mão, sorriso, formatura / Não **fui** seu orgulho, diretor de empresa / Virei o **ladrão** com a **faca**, que **mata** com **frieza** / Não mereci sua lágrima no **rosto** / Quando chorava vendo a panela sem almoço / Vendo a laje cheia de go**teira** / Ou a fruta podre que era obrigada a catar na **feira**”. “Aí, Edu, eu preferia nem ter acor**da**do / Sonhei que eu era um jogador fazendo gol no **estádio** / Corria feito velocista atrás da **bola** / Sem precisar ser empurrado numa cadeira de **rodas** / Nasci morto, como no romance de Agatha **Christie** / Enclausurado no calabouço do castelo **triste**”.

⁸⁰ Eduardo Taddeo em Az Ideias Podcast. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V21QAqjPdo&t=2s>>. Acesso em: 23/2/2023. Eduardo Taddeo em Gringos Podcast. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t-JDI-spo64&t=655s>>. Acesso em: 23/2/2023.

canto frenético de “A fantástica fábrica de cadáver” (2014) se deve ao fato de ele ter muitos temas e muito material que gostaria de colocar no disco; e que, recebendo queixas de seu público sobre a dificuldade de compreender a mensagem, desacelerou, digamos assim, no seu disco solo seguinte, “O necrotério dos vivos” (2020), onde as músicas têm entoação bem pausada.

Há que lembrar ainda que existem músicas em que o canto cede completamente à fala-discurso. Continuam a ser músicas devido a outras injunções do gênero, mas, em termos de entoação, são falas em tom de discurso militante⁸¹.

⁸¹ Veja-se: “O retrato da favela tem só uma imagem / Mas cada olho tem sua interpretação pra essa imagem / Meus olhos veem, quando eu olho pra favela / Almas tristes, sonhos frustrados, esperanças destruídas, crianças sem futuro / Vejo apenas vítimas e dor / Os olhos do gambé veem traficantes com AR-15 e lançador de granada / Vagabundas drogadas, mães solteiras / Desempregados embriagados no balcão do bar / Adolescentes viciados, pivete com pipa, com rojão / Avisando que os ‘home’ tão chegando / Veem, em cada barraco, um esconderijo, uma boca / Em cada senhora de cabelo branco / Uma dona Maria, mãe de bandido / Os olhos do político veem presas ignorantes, ingênuas / Marionetes de manuseio simples, a faca e o queijo / O passaporte pra Genebra, o talão de cheque especial / O tapete vermelho pra loja da Mercedes / O tamanco, o vestido, o modess e o vibrador da sua puta / Veem o mar de peixes cegos que sempre mordem o mesmo anzol / Os olhos do boy, esses aí, esses não veem nada / Nenhum problema, não veem a fome / Os aviões com droga, o tráfico de arma / As escolas sem telhado, lousa, professor, segurança / O jovem sem acesso a livro, quadra esportiva, centro cultural / Não veem os ossos no cemitério clandestino / As vítimas da brutalidade da polícia / O povo esquecido e desassistido / Os olhos do boy só são capazes de enxergar, na imagem da favela, o medo / O medo em forma de HK na ponta do seu nariz / E você, truta, o que seus olhos veem, quando olham pra favela?” “O que os olhos veem”, Facção Central, “Direto do campo de extermínio”, 2003. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=290hM3T2avl>>. Acesso em: 23/2/2023. Veja-se também: “Estamos mortos”, Eduardo Taddeo, “O necrotério dos vivos”, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=US0CBTDCsmA>>. Acesso em: 23/2/2023.

CAPÍTULO 3: “A GUERRA NÃO VAI ACABAR”: A RESPOSTA

A GUERRA NÃO VAI ACABAR⁸²

*Aí, promotor, o pesadelo voltou
 Censurou o clipe, mas a guerra não acabou
 Ainda tem defunto a cada treze minutos
 Dez cidades entre as quinze mais violentas do mundo
 A classe rica ainda dita a moda do inferno
 Colete à prova de bala embaixo do terno
 No ranking do sequestro, o quarto do planeta
 51 por ano, com capuz e sem orelha
 Continua a apologia na panela do barraco
 Ao empresário na Cherokee desfigurado
 180 mil presos, menor decapitado
 Cabeça arremessada no peito do soldado
 O sistema carcerário ainda é curso pra latrocínio
 Nota dez no ensino de queimar seguro vivo
 Família amarrada, miolo pelo quarto
 Hollow point no doutor, pra ver dólar no saco
 Destaque da TV sensacionalista
 Que filma sem pudor o trabalho da perícia
 Contando buraco no crânio no corpo do boy morto
 Pela Glock que o sistema porco põe no morro
 Mas pra mim é 286, quando falo do sangue que escorre
 Do pescoço do vigia, dentro do carro-forte
 Enquanto o descaso pra periferia
 Transformar meu povo em carniça
 Tem Facção na fita, sanguinário na rima*

⁸² “A guerra não vai acabar”, Facção Central, “A marcha fúnebre prossegue”, 2001. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SDHA7dMesjw>>. Acesso em: 22/2/2023.

Pode censurar, me prender, me matar
Não é assim, promotor, que a guerra vai acabar
Pode censurar, me prender, me matar
Não é assim, promotor, que a guerra vai acabar
Pode censurar, me prender, me matar
Não é assim, promotor, que a guerra vai acabar
Pode censurar, me prender, me matar
Não é assim, promotor, que a guerra vai acabar

Não tem inquérito pra TV que tem a vadia nua
Novela das seis, sete, oito, sem Ministério nem censura
É só o meu rap que é nocivo pro sistema hipócrita
A justiça não quer ouvir que o moleque que o país dá as costas
Pode invadir seu apê, derrubar a sua porta
Matar seu parente, pra pagar treta de droga
Se tem sangue, eu canto sangue
Se tem morte, eu canto morte
Relato o que leva o ladrão pro cofre
Não sou eu que coloco o mano lá no banco
Estourando o gerente, saindo trocando
Foi na TV que eu vi parte da polícia deitada
Assistindo o resgate, dominada, desarmada
Delegada chorando, desistindo do emprego
Meu clipe ainda era um sonho e a real, um pesadelo
Eu não preciso estimular o latrocínio
Nem o sequestro relâmpago num empresário rico
O Brasil não dá escola, mas dá metralhadora
O Brasil não dá comida, mas põe crack na rua toda
Não vem me colocar de bode expiatório
País falso, moralista, é você que quer velório
Aí, tia da mansão, fazendo oração
Esperando o contato do sequestrador em vão
O seu filho deve tá morto. Quer saber por quê?

Combater violência aqui é me calar ou me prender

*Pode censurar, me prender, me matar
 Não é assim, promotor, que a guerra vai acabar
 Pode censurar, me prender, me matar
 Não é assim, promotor, que a guerra vai acabar
 Pode censurar, me prender, me matar
 Não é assim, promotor, que a guerra vai acabar
 Pode censurar, me prender, me matar
 Não é assim, promotor, que a guerra vai acabar*

*Por que não olham pro moleque sem infância, no morro
 De oitão na cinta, sangue na mente, apetitoso?
 Homicídio, latrocínio, só profetizo o óbvio
 Cercado pelo crack, a consequência é óbito
 Vendo sua mãe catando fruta apodrecida
 Rasgando o lixo, comendo o resto da burguesa galinha, metida
 Que quando vê um da favela, pisa, acelera
 Pra essa cadela, só é gente quem tem lagosta na panela
 A criança vira um monstro, com 13 no pente
 Quando percebe que a propaganda de bike, vídeo game
 Playcenter, tênis, Danone, McLanche
 É só pro filho da madame
 Carboniza um corpo, desfigura um rosto
 Quando vê que pra ele é só pipa, água de esgoto
 Não é desculpa pra revolta, porque não é seu filho
 O seu tá de Audi, alimentado, bem-vestido
 Vai se tornar empresário bem-sucedido
 Não vai precisar gritar assalto em nenhum ouvido
 Facção é só o retrato da guerra civil brasileira
 Da carnificina rotineira
 Assusta menos que o menor muito louco
 Espalhando seu miolo pelo visor do caixa eletrônico*

Pode censurar, me prender, me matar
Não é assim, promotor, que a guerra vai acabar

Pode censurar, me prender, me matar
Não é assim, promotor, que a guerra vai acabar
Pode censurar, me prender, me matar
Não é assim, promotor, que a guerra vai acabar
Pode censurar, me prender, me matar
Não é assim, promotor, que a guerra vai acabar
Pode censurar, me prender, me matar
Não é assim, promotor, que a guerra vai acabar
Pode censurar, me prender, me matar

“A guerra não vai acabar” é a terceira faixa do disco “A marcha fúnebre prossegue”, lançado em 2001 pelo grupo Facção Central. As músicas que compõem o disco são: 1. “Introdução” (2:01min), 2. “Dia comum” (2:15min), 3. “A guerra não vai acabar” (4:30min), 4. “A marcha fúnebre prossegue” (5:13min), 5. “Aqui são teus cães” (4:37min), 6. “Desculpa, mãe” (5:53min), 7. “Sei que os porcos querem meu caixão” (4:18min), 8. “O show começa agora” (5:39min), 9. “Tensão” (4:36min), 10. “De encontro à morte” (5:07min), 11. “Eu tô fazendo o que o sistema quer” (4:48min), 12. “Discurso ou revólver” (5:01min), 13. “Sem luz no fim do túnel” (4:41min), 14. “Apologia ao crime” (5:11min), 15. “Justiça com as próprias mãos” (5:17min), 16. “A paz está morta” (3:16min).

A capa do disco tem o nome “Facção Central” no centro, em letras amarelas e grandes. Logo abaixo, o nome do disco, em letras brancas e num tamanho bem menor. Acima do nome “Facção Central” aparecem os rostos de Eduardo e de Dum-dum em foto colorida com um fundo escuro, ambos parecem estar de toucas, o último está de óculos escuros. Também é muito escura a foto em preto e branco que aparece abaixo do nome do disco, nela pode-se distinguir, com alguma dificuldade, o que parece ser um grupo de homens armados, vestindo roupas escuras e algo sobre a cabeça (não é possível distinguir se boné ou capacete). Parecem ser policiais, e efetivamente aparece, na contracapa, a imagem de carros de polícia, e novamente a

imagem dos rappers do grupo Facção Central, além das inscrições em letras brancas e pequenas com as informações sobre o disco.

O disco “A marcha fúnebre prossegue” foi o primeiro gravado pelo grupo Facção Central após a polêmica envolvendo a censura ao videoclipe da música “Isso aqui é uma guerra”⁸³, do disco anterior do grupo, “Versos sangrentos”, de 1999. Pode-se dizer que todas as suas faixas, ou todos os seus enunciados, aludem, ou respondem diretamente, aos responsáveis pela censura e à sociedade como um todo. “A guerra não vai acabar”, como o próprio título explicita, numa declaração sucinta, tem esse caráter de resposta, o que passa por recuperar o ocorrido, reexaminar, explicar, justificar, reelaborar argumentos etc. Para que se tenha uma visão – ainda que parcial – do todo discursivo do disco, o que, sem dúvida, ajudará na compreensão da música que analisaremos, faremos um breve comentário sobre uma música que a precede, e outra que a sucede na ordem das músicas no disco.

“Introdução”, a música que inicia o disco, chama a atenção pela sua forma de construção: em termos sonoros, começa com uma batida ruidosa e forte, que continuará, na mesma cadência, até o final, e que é acompanhada, logo após o seu início, pelo que parece ser um som distorcido de teclado. O efeito de sentido desse som de teclado é – avaliação subjetiva, inevitavelmente – de uma onda que sempre volta. Sobre essa base sonora, ouvem-se diferentes vozes, de repórteres de televisão, de apresentadores de programas televisivos, e, ao que parece, a voz do próprio promotor responsável pela censura ao grupo Facção Central (ele concedeu entrevistas à época, e chegou a participar de um programa de auditório, com a presença do grupo Facção Central). A música foi feita, portanto, como uma colagem de vozes divulgadas nas emissoras de televisão, em programas jornalísticos e de auditório. Todas essas vozes (selecionadas, ordenadas, recortadas, repetidas, sobrepostas, em suma, trabalhadas artisticamente), falam do episódio da censura ao videoclipe do grupo, dão suas impressões sobre o teor da música e do videoclipe, esclarecem, didaticamente, em que consiste o delito de incitação ao crime e as penalidades previstas, e explicitam a interpretação do Ministério Público, em frases

⁸³ A revista Rap Brasil fala em censura não só ao videoclipe, mas também à música “Isso aqui é uma guerra” (Revista Rap Brasil nº 5). Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/a-era-de-ouro-do-hip-hop/revista-rap-brasil-5/>>. Acesso em: 11/2/2023.

curtas, sem detalhamento. Uma das vozes diz que o grupo Facção Central “reforça um preconceito odioso, já existente em parcelas da sociedade, de que o pobre, o jovem da periferia, o jovem negro, é um potencial criminoso”. Outra voz pergunta, parecendo apelar para o público: Facção Central “incita ou não incita à violência?”

A sétima música do disco é “Sei que os porcos querem meu caixão”⁸⁴. Os seus versos mostram a intenção do grupo Facção Central de responder à censura, reafirmando o projeto de sua obra e o propósito de persistir nele. Na música, o rapper fala da intenção “revolucionária” de sua música, assumindo a sua condição de música marginalizada de, e para, uma população marginalizada. Agradece a fidelidade ao seu público dos guetos, mostrando, ao mesmo tempo, um altivo desprezo por outros públicos e pela mídia hegemônica, que costuma criticar em suas letras, atribuindo-lhe

⁸⁴ “O boy queria que eu tivesse traficando / Gritando assalto com uma nove pro caixa do banco / Queimando a cara de um refém com cigarro / Dá a senha, filho da puta, anda, desgraçado / O Brasil não aceita pobre revolucionário / O marginalizado, defensor do favelado / Fugi do controle, quebrei a algema / Expandi meu veneno, meu ódio, minha crença / Contaminei o povo, revolta incurável / Terrorista verbal, discurso implacável / Pega seu dinheiro e enfia no cu / É caráter lapidado no sangue da Zona Sul / Implantaram a liberdade de expressão assistida / Pra rima agressiva do rapper homicida / Desprendido de mídia, público do shopping / Cuspo na sua TV, na sua porra de ibope / Ativista, artista, ou o próximo da lista / Foda-se a censura, represália da polícia / Se tiver que morrer, aí fazer o quê? / Ameaça não intimida Eduardo, não faz tremer / Fala mal de mim, rimador da alegria / Pelo menos não sou puta, não vendi minha ideologia / Não traio a minha história, a minha raiz no cortiço / Prossigo na missão, pra muitos sou nocivo / Invadi a mansão igual um rolo compressor / O playboy se borrou com a verdade no televisor / Denunciei sem medo a guerra civil brasileira / Obrigado, favela, pelo FC na camiseta / Oficial de justiça não apreendeu meu cérebro / Dentro e fora da cadeia, locutor do inferno / Sou periferia em cada célula do corpo / Por isso uma par de porco tá me querendo morto / Sei que os porcos querem meu caixão / (Era a brecha que o sistema queria) / Sei que os porcos querem meu caixão / (Avisa o IML, chegou o grande dia)” (“Sei que os porcos querem meu caixão”, Facção Central, em “A marcha fúnebre prossegue”, 2001). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KKDgkPkF8Fs>>. Acesso em: 11/2/2023.

parte da responsabilidade pela ocultação da realidade⁸⁵ e a consequente inversão de valores, que mantém a realidade social do país imutável ano após ano⁸⁶.

O rap é concebido como discurso ideológico em defesa da periferia e dos pobres, música com compromisso social acima de quaisquer interesses particulares e comerciais por maior visibilidade, fama ou dinheiro⁸⁷. O rapper é tão ativista quanto

⁸⁵ Em “A guerra não declarada na visão de um favelado” (2013, p.106), Eduardo Taddeo fala a respeito do papel dos professores: “O mentor do método que transforma crianças pobres em analfabetos funcionais é o sistema, mas o executor é aquele que passa os deveres de casa. Para destruir pequenos favelados, não é preciso que os mestres apertem as mãos dos manipuladores dos cordéis das marionetes sociais, mas apenas que reproduzam o bê-á-bá do rapto cerebral. Só de não reproduzir o tal bê-á-bá sórdido, já estão trabalhando a favor das mudanças sociais.”

⁸⁶ “No Brasil é muito fácil / Morrer por lixo ou ser presidiário / Se tem rango, o Eduardo é santo / Prato vazio, o Eduardo é diabo” (“Um lugar em decomposição”, Facção Central, “Estamos de luto”, 1998. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CTWnPRSaW20>>. Acesso em: 11/2/2023.

⁸⁷ “O rap é compromisso”. Talvez seja essa a formulação mais concisa e repetida, no Brasil, sobre o que é o rap, sobretudo para o público do rap dos anos 1990. (“Rap é compromisso”, Sabotage, em “Rap é compromisso”, gravadora: Cosa Nostra, 2000). Já o rapper Sombra, que vem da geração dos rappers dos anos 1990, atualmente define o rap desta forma: “O rap, como trilha sonora da cultura hip hop, é um movimento universal, livre, de pensamentos, e isso inclui pessoas, seres humanos, cada um pensa de uma maneira diferente, e de querer distinguir as coisas [...] O rap, ele tem o compromisso de confortar espiritualmente, informar – entendeu? – e pregar a vida, a informação correta para as pessoas [...] Mas ele pode ser também libertário, o rap, ele é isso, ele pode ser ousado, ele é radical, ele quer ostentar também, como tá surgindo essas novas ideia – entendeu? – cada um vende aquilo, compra aquilo que pode, né? Ostentar é tudo, é um monte de gente vendo uma meia dúzia, de dez, cinco pessoas têm um poder aquisitivo da hora, ter tudo que quer, aquele brilho nos olhos, as coisas dos sonhos, que todo mundo quer ter, e uma maioria, né, que são os menos privilegiado, sem acesso a um monte de coisa, que são as principais: educação, a área da saúde, alimentação e... a tudo que há de convir, né, meu, que vem à tona pra sociedade ficar legal. Acho que é isso, não existe um certo ou errado, temos que saber ter um discernimento sobre as coisa, saber distinguir o que é bom pra si, cada um tem uma escolha, né [...] Eu sou o que eu ouço e o que eu vejo” (MC Sombra, “O que é o rap?”, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9sowGGi2am0>>. Acesso em: 8/6/2022). No seu disco solo mais recente, Eduardo Taddeo, agora ex-Facção Central, canta os seguintes versos: “Quer uma dica pra reanimação de cidadania / Leia a Constituição cinco minutos por dia / Esquece se o mano canta o rap de rolê / Sem crise, sem treta, se morder pra quê? / Luta por sobrevivência não aceita infantilidade / Divisão entre nós por musicalidade” (“O necrotério dos vivos”, em Eduardo Taddeo, “O necrotério dos vivos”, 2020). Por fim, recorrendo a uma fala recente de Eduardo Taddeo sobre o rap e seus estilos: “[...] eu vejo que a nossa preocupação, nos anos 90, era mais voltada ao conteúdo de letra, era informação em primeiro lugar [...] hoje eu vejo que o estilo musical se vale mais da musicalidade, do efeito na voz, e a gente tinha a preocupação de ver quem era mais politizado, de pôr muita informação [...] a palavra de ordem era militância, era mudança. O rap de agora, ele já vem numa outra época, nós já travamos várias lutas, nós já debatemos vários assuntos, já falamos sobre várias situações; e hoje vem um outro aspecto, que é mais do rolê, claro que tem também aqueles que ainda fazem a

artista, em seu entendimento, ou seja, o ativismo é intrínseco ao gênero musical rap. Crítica, de passagem, o “rimador da alegria” (entenda-se: o rapper que se desvia de sua finalidade e passa a servir a outros interesses. Essa crítica remete à existência de diferentes estilos individuais dentro do estilo do gênero musical rap. Esses estilos estão em tensão, embora, em entrevistas, seja comum ouvirmos os rappers falarem sobre a necessidade de somar, unir, respeitar as diferenças, para que não haja divisões entre os que lutam pela causa da periferia. O Facção Central, ao criticar a censura e defender-se dela, preocupa-se também em afirmar o seu estilo individual. Por fim, reafirma a sua identidade ligada à favela e sua “missão” de denunciar o que chama de “guerra civil brasileira”.

Agora passemos à análise. A letra de “A guerra não vai acabar” é semelhante, estruturalmente, à de “A minha voz está no ar”. São três estrofes (com 25, 25 e 24 versos) e o refrão (8, 8 e 9 versos), repetido após cada uma das estrofes.

Desta vez, faremos a análise da materialidade linguística da canção sem a preocupação de detalhar a estrutura sintática dos versos, pois, na análise das duas primeiras canções, já vimos a feição estrutural dos versos do grupo Facção Central. Desta vez, vamos identificar o falante (autor), o destinatário e a personagem da canção “A guerra não vai acabar”, o que nos interessa particularmente para a análise do estilo do enunciado do grupo Facção Central. Identificaremos primeiramente o falante (autor) e o destinatário gramatical do enunciado; por último, ao analisarmos a personagem, explicaremos cada sequência de versos, esclarecendo o seu vocabulário e explorando o seu conteúdo temático, sobretudo no que diz respeito à definição de um estilo do enunciado.

militância [...] Nos anos 90, a grande maioria absoluta ali falava sobre questões sociais, e a maior diferença que eu vejo é justamente isso aí, o nosso conteúdo, ele era mais voltado pra política, bater de frente com o sistema – entendeu? –, não tinha muito esse negócio de vamos falar da ostentação, do rolê, do eu ganhei isso, ganhei aquilo, era uma outra ideia; não que, com isso, eu esteja criticando, porque eu sempre deixo claro... por causa da liberdade de expressão. O público, ele é o grande senhor da situação, ele vai falar isso aqui é bom, isso aqui não é [...] O público, ele tem discernimento [...] O importante é a gente entender que nós fazemos parte do mesmo povo, nós tamos na mesma situação, na mesma guerra, somos o mesmo alvo do inimigo, e pra vencer, a gente não pode tá desunido, arrumando motivo pra se separar.” (Eduardo Taddeo, em AZ Ideias Podcast, 1º de julho de 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V21QAqjPdo&t=3999s>>. Acesso em: 2/7/2022.

Na primeira estrofe, há quatro referências gramaticais explícitas ao falante (autor): é o pronome oblíquo “mim” e o sujeito oculto “eu” do verbo “falo”, no verso vinte e um; o pronome possessivo “meu”, no verso vinte e quatro; e o nome “Facção”, que, no verso vinte e cinco, mostra o falante (autor) referindo-se a si mesmo, ou seja, o nome “Facção” é aí falante (autor) e personagem a um só tempo. Os versos citados são estes: “Mas pra mim é 286, quando falo do sangue que escorre / Transformar meu povo em carniça / Tem Facção na fita, sanguinário na rima”.

No refrão da música, repetido três vezes, como dissemos, há oito ocorrências do pronome oblíquo “me” nas duas primeiras vezes em que o refrão é cantado; e há dez ocorrências do mesmo pronome na terceira repetição do refrão. O verso que contém os pronomes é: “Pode censurar, me prender, me matar”. Na segunda estrofe, há muitos versos em que o falante (autor) aparece gramaticalmente: “É só o meu rap que é nocivo pro sistema hipócrita / [...] / Se tem sangue, eu canto sangue / Se tem morte, eu canto morte / Relato o que leva o ladrão pro cofre / Não sou eu que coloco o mano lá no banco / [...] / Foi na TV que eu vi parte da polícia deitada / [...] / Meu clipe ainda era um sonho e a real, um pesadelo / Eu não preciso estimular o latrocínio / [...] / Não vem me colocar de bode expiatório / [...] / Combater violência aqui é me calar ou me prender”. Aparece como pronome possessivo “meu”, como pronome reto “eu”, como sujeito oculto “eu”, como pronome relativo “que”, como pronome oblíquo “me”.

Por fim, na terceira e última estrofe da canção, o falante (autor) aparece gramaticalmente nos versos: “Homicídio, latrocínio, só profetizo o óbvio / [...] / Facção é só o retrato da guerra civil brasileira / [...] / Assusta menos que o menor muito louco / [...] / Pode censurar, me prender, me matar”. Aparece, portanto, como sujeito oculto “eu”, do verbo “profetizo”; aparece duas vezes como pronome oblíquo “me”; e aparece como o nome “Facção”, e logo depois como sujeito oculto “ele”, referindo-se a “Facção” – como já dissemos, neste caso, “Facção” é personagem e é o falante (autor). Em suma, o que importa dizer é que há um só falante (autor) identificado gramaticalmente em “A guerra não vai acabar”, é o próprio grupo Facção Central, ora identificado com o nome do grupo, ora com um pronome “eu”, representando o rapper ou o grupo. Em “A guerra não vai acabar”, o grupo Facção Central fala, portanto, em seu nome, não utilizam o recurso de criar uma personagem para ser o falante (autor), como vimos que fazem em muitas das suas canções.

Passemos à identificação do destinatário do enunciado em “A guerra não vai acabar”. Na primeira estrofe, o destinatário aparece, gramaticalmente, nos dois primeiros versos (“Aí, promotor, o pesadelo voltou / Censurou o clipe, mas a guerra não acabou”). No primeiro verso é “promotor”; no segundo, é o sujeito oculto “você”, do verbo “Censurou”, referindo-se também a “promotor”.

No refrão, o destinatário aparece, gramaticalmente, nos seguintes versos: “Pode censurar, me prender, me matar / Não é assim, promotor, que a guerra vai acabar”. Como vemos, é novamente “promotor”, ou o sujeito oculto “você”, das locuções verbais (“Pode censurar”, “[pode] prender”, “[pode] matar”), que também se refere a “promotor”.

Na segunda estrofe, o destinatário aparece, inicialmente, nestes versos: “A justiça não quer ouvir que o moleque que o país dá as costas / Pode invadir seu apê, derrubar a sua porta / Matar seu parente, pra pagar treta de droga”. Vemos que “A justiça”, nesse verso, é personagem (ou seja, sobre o que/quem se fala), mas, personificada como está, pode também ser tomada como um destinatário do enunciado, quando menos porque dirigir-se a um “promotor de justiça”, como o falante (autor) tem feito desde o início da canção, é dirigir-se à justiça, no sentido de conjunto de órgãos que formam o poder judiciário, ou conjunto de pessoas que participam do exercício da justiça.

Nos versos seguintes, há os pronomes possessivos “seu”, “sua”, e, novamente, “seu”. Ora, não parece que o falante (autor) esteja se referindo exclusivamente ao “apê”, à “porta” e ao “parente” do “promotor”, ou da “justiça”. Gramaticalmente, portanto, não se pode explicar de modo satisfatório a quem se referem esses pronomes. Ao que parece, eles se referem ao destinatário (público ouvinte/leitor) do enunciado-canção, um destinatário que não foi marcado gramaticalmente, de cuja existência, porém, não duvidamos, pois analisamos a materialidade linguística da letra da canção, sabendo que não estamos diante de frases mortas, e sim de um enunciado vivo que pertence a um determinado gênero do discurso, que tem o(s) seu(s) destinatário(s) típico(s), mesmo que não haja referência gramatical a ele(s).

Ainda sobre o destinatário do enunciado, na segunda estrofe da canção, é necessário examinar os oito últimos versos, para entender uma outra situação (“O Brasil não dá escola, mas dá metralhadora / O Brasil não dá comida, mas põe crack

na rua toda / Não vem me colocar de bode expiatório / País falso, moralista, é você que quer velório / Aí, tia da mansão, fazendo oração / Esperando o contato do sequestrador em vão / O seu filho deve tá morto. Quer saber por quê? / Combater violência aqui é me calar ou me prender”). Nos primeiros versos da sequência, o “Brasil” é referido como personagem, não como destinatário. Porém, nos versos “Não vem me colocar de bode expiatório / País falso, moralista, é você que quer velório”, o sujeito oculto do verbo “vem”, o vocativo “país falso, moralista”, o sujeito “você”, do verbo “quer”, todos se referem ao “Brasil”, que, portanto, não é apenas a personagem (de que/quem se fala), é também o destinatário (marcado gramaticalmente) do enunciado do grupo Façção Central.

Uma observação ainda acerca dessa passagem: o imperativo negativo “Não vem me colocar” está aí numa forma popular oral fora do padrão, por isso não falamos em sujeito oculto “tu” ou “você”, embora, pelos versos imediatamente anteriores e posteriores, possamos identificar que o verbo se refere ao “Brasil”. As formas do padrão são “não venhas (tu)” e “não venha (você)”; a forma “vem (tu)” é do imperativo afirmativo. Isso nos interessa para chamarmos a atenção, mais uma vez, para o caráter oral popular que marca o estilo do enunciado do grupo Façção Central. Já nos versos seguintes (“Aí, tia da mansão, fazendo oração / Esperando o contato do sequestrador em vão / O seu filho deve tá morto. Quer saber por quê? / Combater violência aqui é me calar ou me prender”), o destinatário do enunciado aparece, gramaticalmente, no vocativo “tia da mansão”, no pronome possessivo “seu” e no sujeito oculto “você”, da locução verbal “quer saber”, esses últimos também se referem ao destinatário “tia da mansão”.

Por fim, para compreendermos quem é o destinatário do enunciado, na terceira estrofe da canção, precisamos examinar os seguintes versos: “Por que não olham pro moleque sem infância, no morro / [...] / Não é desculpa pra revolta, porque não é seu filho / O seu tá de Audi, alimentado, bem-vestido / Vai se tornar empresário bem-sucedido / Não vai precisar gritar assalto em nenhum ouvido / [...] / Espalhando seu miolo pelo visor do caixa eletrônico / Pode censurar, me prender, me matar / Não é assim, promotor, que a guerra vai acabar”. O destinatário aparece, gramaticalmente, no sujeito oculto “vocês” do verbo “olham”. Aparece novamente nos três pronomes possessivos “seu”. E, finalmente, aparece nos últimos versos da estrofe – que são os mesmos que compõem o refrão da canção –, no sujeito oculto “você” (referindo-se a

“promotor”) das locuções verbais (“Pode censurar”, “[pode] prender”, “[pode] matar”), e no vocativo “promotor”.

Para explicar melhor a quem se referem os destinatários gramaticais do enunciado, identificados nas três estrofes e no refrão da canção, retomaremos o essencial do que já dissemos sobre esse assunto, e assim procuraremos, nas palavras da canção, referências mais precisas sobre quem seriam os destinatários que chamamos de “público ouvinte/leitor” e de “Brasil”, referidos na segunda estrofe; e sobre quem seriam o “vocês” e os três pronomes “seu” da terceira estrofe.

Na primeira estrofe, vimos que o destinatário gramatical do enunciado é, inequivocamente, o “promotor”. O refrão da música mostra novamente o “promotor” como o destinatário gramatical do enunciado. É esse, portanto, o destinatário prioritário da canção, ou seja, o que aparece mais vezes, no início, no final e no refrão da canção.

Na segunda estrofe, aparece um destinatário, “A justiça”, que, como dissemos, parece representar uma forma de o falante (autor) não se dirigir apenas ao promotor, mas ao juiz e à justiça do país como um todo. Em seguida, o falante (autor) utilizou alguns pronomes possessivos, nos quais vimos mais que uma referência gramatical ao “promotor” ou à “justiça”, e concluímos – mais pela consideração da natureza do enunciado e do gênero do discurso – que esses pronomes se referiam a um destinatário do enunciado que chamamos de “público ouvinte/leitor”. Todavia, parece ser possível, analisando os versos, especificar melhor quem seria esse destinatário, e explicar melhor também a que “Brasil” o falante (autor) se dirige como destinatário do seu enunciado. Os versos analisados foram estes: “A justiça não quer ouvir que o moleque que o país dá as costas / Pode invadir seu apê, derrubar a sua porta / Matar seu parente, pra pagar treta de droga / [...] / O Brasil não dá escola, mas dá metralhadora / O Brasil não dá comida, mas põe crack na rua toda / Não vem me colocar de bode expiatório / País falso, moralista, é você que quer velório / Aí, tia da mansão, fazendo oração / Esperando o contato do sequestrador em vão / O seu filho deve tá morto. Quer saber por quê?”.

O destinatário referido nos pronomes possessivos possui “apê”; temos aí, portanto, uma informação sobre a situação socioeconômica desse destinatário, num país onde a imprensa cristalizou e naturalizou a expressão “o sonho da casa própria”,

ao se referir à falta de moradia ou à moradia em condições precárias de boa parte da população, ou ainda, como pensa Milton Santos (2014, p.61), ao tirar o foco da necessidade de moradia digna, ou do “direito de morar”, e colocá-lo numa suposta necessidade de compra e propriedade.

Ainda na segunda estrofe, aparecerão, como destinatários gramaticais do enunciado, “Brasil” e “tia da mansão”. O “Brasil” é referido como o “País falso, moralista”, que não dá escola e comida, mas permite a proliferação de armas e de drogas, é o “Brasil” que “quer velório” e quer tomar o falante (autor) como “bode expiatório” para justificar a guerra em suas ruas. O falante (autor) se refere, portanto, a um “Brasil” que tem poder econômico e político, e obrigação, embora a ignore, de mudar a realidade da maior parte de sua população. É o “Brasil” das classes dirigentes, não é apenas o Estado, sobre quem normalmente recai toda a crítica (sobretudo quando feita por aqueles que querem o Estado não a serviço dos interesses de sua população como um todo, e sim a serviço de interesses particulares os mais diversos e prejudiciais ao país e sua população).

Na terceira estrofe, identificamos marcas gramaticais do destinatário do enunciado nos seguintes versos: “Por que não olham pro moleque sem infância, no morro / [...] / Não é desculpa pra revolta, porque não é seu filho / O seu tá de Audi, alimentado, bem-vestido / Vai se tornar empresário bem-sucedido / Não vai precisar gritar assalto em nenhum ouvido / [...] / Espalhando seu miolo pelo visor do caixa eletrônico / Pode censurar, me prender, me matar / Não é assim, promotor, que a guerra vai acabar”. O destinatário “vocês” (sujeito oculto do verbo “olham”) parece, como no caso do destinatário “Brasil”, dirigir-se às classes dirigentes, ou a quem cabe olhar pela infância, pela formação de cidadãos, tema frequente nas músicas do Facção Central.

Como ocorreu na segunda estrofe, também nesta terceira os pronomes possessivos, marcas gramaticais do destinatário do enunciado, foram usados sem um referente claro, já que estão no singular (o “vocês”, além de distante no texto, está no plural, embora na oralidade popular nem sempre se respeitem essas normas linguísticas) e não parecem, como ocorreu na segunda estrofe, referir-se exclusivamente ao “promotor”, que volta a aparecer como destinatário gramatical no fim da estrofe. Para identificar o destinatário representado nesses pronomes, devemos olhar para os versos como um todo. O filho desse destinatário, a quem se

dirige o falante (autor), “[...] tá de Audi, alimentado, bem-vestido / Vai se tornar empresário bem-sucedido / Não vai precisar gritar assalto em nenhum ouvido”.

Novamente, vemos que os versos trazem informações sobre a situação socioeconômica desse destinatário, ele pertence ao pequeno grupo de pessoas, no Brasil, que pode possuir bens materiais caros, que se alimenta e se veste bem, que tem uma expectativa de desenvolvimento humano, de sucesso numa carreira profissional. Enfim, o destinatário gramatical, em “A guerra não vai acabar”, é, de modo inequívoco, o “promotor de justiça”; mas também, de modo menos preciso, o que chamamos de classes dirigentes do Brasil, ou as elites do Brasil, um pequeno grupo de pessoas, que, na visão do grupo Fação Central, se contrapõe à imensa população pobre ou miserável, os periféricos, os favelados. Sabendo que, no plano do enunciado, ou do gênero do discurso, o rap é uma música cujo público prioritário é o jovem das periferias das grandes cidades, o grupo Fação Central utiliza o recurso de tomar como destinatário gramatical desta canção as classes dirigentes do Brasil. Isso certamente nos pode ajudar a compreender o seu enunciado, o seu tom e o seu estilo.

Resta fazermos um comentário a respeito da personagem em “A guerra não vai acabar”. Já procuramos explicar quem é o falante (autor) e o destinatário gramatical do enunciado. Personagem é sobre o que ou quem se fala no enunciado. Aqui vamos falar sobre as personagens pessoas ou grupos sociais, e sobre o essencial daquilo que se fala na canção.

Uma personagem de “A guerra não vai acabar” é o próprio grupo Fação Central, sobre o qual se fala desde os primeiros versos da música (“Aí, promotor, o pesadelo voltou / Censurou o clipe, mas a guerra não acabou”). Nesses versos, temos uma referência à censura sofrida pelo grupo, que, ironicamente, é chamado de “pesadelo”, ou seja, o Fação Central, que é o falante (autor) nesta música, como vimos, dá-se o atributo que supostamente lhe daria, ou lhe deu, a própria justiça e todos aqueles que julgaram não só incômoda e indesejável, mas criminoso a visão da realidade social brasileira proposta pelo grupo em sua música “Isso aqui é uma guerra” e no videoclipe feito para divulgar a obra. Já de início, como argumento em sua defesa, o Fação Central faz a afirmação de que, apesar da censura, “a guerra não acabou”, passando a apresentar, nos versos seguintes, estatísticas sobre a violência no país, o número da população carcerária e informações sobre as condições precárias dos

presídios, além de referências à violência que atinge as classes média e rica. A apologia ao crime não estaria na música ou no clipe do grupo Facção Central, mas sim na miséria social existente no país (“Continua a apologia na panela do barraco / Ao empresário na Cherokee desfigurado”).

As personagens vão, então, aparecendo: a “classe rica”, o “empresário”, a “família” (aqui a de classe média alta ou rica), o “doutor”, o “boy”, o “gerente”, o “filho da madame”, a “burguesa”, “quem tem lagosta na panela”, “seu filho” (da “tia da mansão”). A esse grupo, contrapõe-se nitidamente um outro nas referências a: “panela do barraco” (alusão aos favelados e à sua situação de miséria), “180 mil presos”, “menor decapitado” (alusão a mortes em rebeliões na FEBEM), “periferia”, “meu povo”, “o moleque”, “o ladrão”, “o mano”, “o sequestrador”, “um da favela”, “a criança”, “o menor”, “sua mãe”.

A atividade artística do grupo Facção Central não pode ser compreendida sem o seu ativismo, manifestado no objetivo de construir uma consciência sobre o abismo social existente, na sociedade brasileira, entre esses dois grupos, e as suas consequências em termos de um conflito social infundável (“Enquanto o descaso pra periferia / Transformar meu povo em carniça / Tem Facção na fita, sanguinário na rima”). Esses versos, além de afirmar o ativismo político do grupo, dizem algo sobre o seu estilo: “sanguinário”. O adjetivo será explicado em outros versos que virão mais adiante, nos quais o grupo se define: “Facção é só o retrato da guerra civil brasileira / Da carnificina rotineira”. Mas insistimos que o adjetivo utilizado e a definição feita pelo próprio grupo são insuficientes para a compreensão do estilo do enunciado do grupo Facção Central.

O rap, na concepção de Eduardo Taddeo, escrita quando ainda era componente do grupo Facção Central, é “protesto ritmado, rimado e carregado de doses filosóficas iluminadas” (2012, p.117). Com isso, o autor alude às “ideias igualitárias e socialistas”, cuja origem vê no Iluminismo europeu do século XVIII, e que teriam chegado aos “filhos da miséria”, não via escola pública, mas por meio do rap. Embora esta formulação suceda em uma década os discursos presentes nas músicas que estamos analisando, é possível dizer que a visão de mundo do letrista do grupo Facção Central está ali, senão inteira, certamente em processo de elaboração.

O rap, então, não visa apenas ao que chama de “conquistas primárias” (TADDEO, 2012, p.120), como a obtenção de alimentos. Trata-se de uma luta por direitos:

A semente plantada pelo RAP fez germinar os pensadores dos barracos, que pleiteiam: a igualdade jurídica; a liberdade religiosa, cultural, de expressão e de ir e vir; o direito à vida e à dignidade; oportunidades que permitam a elevação social e o crescimento intelectual; a representatividade proporcional de seus pares em todos os âmbitos nacionais; a revisão da história e a proteção contra todo e qualquer tipo de opressão. (TADDEO, 2012, p.117)

Ainda sobre a personagem em “A guerra não vai acabar”, há instituições que são mencionadas, em geral personificadas, e criticadas por seu papel na conservação do regime opressor: a “TV”, a “justiça”, e a “polícia”, que também é referida em “soldado”, “perito”, “delegada”, “vigia”. Também aparecem personificadas as referências a “Brasil”, “país”, e às configurações mais gerais da sociedade: “o sistema porco”, “o sistema hipócrita”. Por fim, encontram-se também referências a vítimas do conflito: “defunto” (que pode ser da classe rica ou da classe pobre)⁸⁸, “com capuz e sem orelha” (referência a uma vítima de sequestro), “seguro” (referência a estupradores ou suspeitos de serem informantes da polícia, vítimas preferenciais em motins nos presídios), “parente”, “um corpo”, “um rosto”.

⁸⁸ Esses corpos que aparecem como vítimas da violência, nas músicas do Facção Central, geralmente não nomeados e referidos com pronomes indefinidos ou formas gramaticais que indeterminam, sugerem que a violência atinge a todos. Todavia, fala-se, com frequência, do “boy”, do “filho do boy”, do “empresário”, da “burguesa” mortos – o que tem a ver com a estratégia discursiva do Facção Central, que, como vimos, coloca como destinatário do seu enunciado, muitas vezes, as elites do país, procurando mostrar a essas pessoas que elas não estão a salvo da violência –; mas o fato de que a maioria dos mortos são jovens negros das periferias também é mencionado nas músicas. Para se ter uma ideia da quantidade de pessoas assassinadas a que alude o Facção Central, e da persistência do problema, no ano de 2021 “O Brasil registrou 47.503 homicídios [...] o equivalente a 130 mortes por dia”. Os dados foram divulgados pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Esse número representa queda na comparação com 2020, além de ser o menor registrado desde o início da série histórica, em 2011. Em suma, a taxa de assassinatos no Brasil é assustadora, a ponto de não se poder sequer esboçar contentamento com a notícia de que vem declinando nos últimos anos. “Brasil tem menor taxa de homicídios em dez anos, diz anuário”. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/brasil-tem-menor-taxa-de-homicidios-em-dez-anos-diz-anuario/>>. Acesso em: 4/7/2022.

Como já dissemos na análise de “Isso aqui é uma guerra”, esse olhar para as personagens pessoas, conforme são apresentadas no enunciado pelo falante (autor), revela, também aqui, uma situação de segregação social no interior de uma sociedade. Uma peculiaridade dessa segregação é que não se trata de segregação de uma minoria, mas, ao contrário, é a maioria da população que é segregada por uma minoria. O Brasil (personificado), suas elites econômicas, a justiça, a imprensa hegemônica, a polícia, enfim, o “sistema”, contrapõem-se, na visão do grupo Facção Central, à imensa população pobre excluída de uma condição de cidadania efetiva, não apenas os afro-brasileiros, mas o povo pobre em geral (é a essa população que o Facção Central se refere quando diz “meu povo”) (TADDEO, 2012, p.118).

A personagem essencial em “A guerra não vai acabar” parece ser, afinal, o próprio grupo Facção Central, mais especificamente a resposta que o grupo elabora para a censura à sua música “Isso aqui é uma guerra” e ao videoclipe feito para divulgar a música na MTV. Essa resposta é dirigida ao promotor de justiça e, como vimos ao analisar o destinatário do enunciado, às elites do país. Nela, o grupo coloca os seus argumentos, e é o caráter de resposta que dá coesão a toda a argumentação que segue. Em primeiro lugar, informa que, apesar da censura, as estatísticas mostram que “Ainda tem defunto a cada treze minutos / Dez cidades entre as quinze mais violentas do mundo”. Temos aí o argumento de que a censura não teria feito a “guerra” acabar, ficando pressuposto que a causa do confronto não é a música do grupo.

O Facção Central se vale de estatísticas, divulgadas na imprensa brasileira, para mostrar a dimensão do problema, frente ao qual a censura à sua música e videoclipe parece descabida e motivada por má-fé, na medida em que parece abstrair toda a realidade social do país. Critica a classe rica por não enfrentar o problema, agindo como se ele não lhe dissesse respeito, preferindo usar subterfúgios, como o colete balístico embaixo do terno⁸⁹. O Facção Central ironiza o fato de esse expediente ser divulgado nas mídias como “moda” (“A classe rica ainda dita a moda do inferno / Colete à prova de bala embaixo do terno”).

⁸⁹ “Colete à prova de bala saíram [sic] dos armários da polícia para ganhar as ruas” (Jornalismo TV Cultura). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lii7LNZ19ek>>. Acesso em: 6/7/2022.

Em seguida, novamente valendo-se de informações divulgadas na imprensa brasileira, lembra a situação do país com relação ao crime de sequestro (“No ranking do sequestro, o quarto do planeta / 51 por ano, com capuz e sem orelha”). Nesses versos, precisamente, o Facção Central inicia o seu processo de cumulação do enunciado com imagens inquietantes. O falante (autor) já havia falado em “defunto” e de uma situação de violência existente, mas não havia ainda criado imagens vivas da violência. Já dissemos que essa não é a única forma de violência presente no enunciado do Facção Central, todavia sabemos que o recurso de escolher palavras e conteúdos temáticos, ou de representar cenas de violência, é um componente marcante do estilo do enunciado do grupo Facção Central.

O Verso “51 por ano, com capuz e sem orelha” cria, subitamente, uma imagem nauseante. Não se fala apenas a respeito do sequestro e do número de ocorrências, que mostra, por si só, não se tratar de um caso isolado, mas de um problema social grave, a ser estudado e combatido em suas raízes. Mais do que isso, o verso traz a imagem viva do sequestro, com duas ou três palavras, o letrista do Facção Central consegue criar esse efeito de sentido. E se algum leitor/ouvinte, porventura, pensar que se trata de “exagero”, ou atribuir a imagem ao “mau gosto” ou a uma “fantasia mórbida” do falante (autor), precisará lidar com o fato de que a imagem foi retirada dos jornais de circulação pública no país⁹⁰. Quando não as imagens, pelos menos os seus elementos estão ali, e o letrista do Facção Central se encarrega apenas de elaborá-los artisticamente em seu processo criador.

Só na primeira estrofe da canção aparecerão as seguintes imagens vivas de violência, o que mostra bem o que chamamos de processo de cumulação do enunciado com imagens nauseantes: “51 por ano, com capuz e sem orelha / [...] / Ao empresário na Cherokee desfigurado / 180 mil presos, menor decapitado / Cabeça arremessada no peito do soldado / [...] / Nota dez no ensino de queimar seguro vivo / Família amarrada, miolo pelo quarto / [...] / Contando buraco no crânio no corpo do

⁹⁰ No caderno Cotidiano, do jornal Folha de São Paulo, de 22 de março de 1999, uma segunda-feira, lia-se esta reportagem: “SEQUESTRO: Polícia prende dois policiais militares e três mulheres suspeitos de terem sequestrado irmão de Zezé di Camargo. Wellington volta para casa após 94 dias”. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff22039917.htm#:~:text=Aos%20m%C3%A9dicos%20ele%20disse%20que,fez%20o%20sinal%20de%20positivo.>>. Acesso em: 6/7/2022.

boy morto / [...] / Mas pra mim é 286, quando falo do sangue que escorre / Do pescoço do vigia, dentro do carro-forte”. Há a imagem do sequestrado torturado e largado para morrer, sobre a qual já falamos; há o adjetivo “desfigurado”, referindo-se a um empresário num carro de luxo; há a referência ao menor “decapitado”⁹¹ e à “Cabeça arremessada”; em seguida, surge a imagem do “seguro”⁹² queimado vivo; da prisão para o quarto da casa da família de classe média ou rica, a imagem mostra “miolo pelo quarto”, sugerindo morte a tiros ou pauladas na cabeça; vêm, por fim, “buraco no crânio” e “sangue que escorre do pescoço”.

É, sem dúvida, muita imagem inquietante numa pequena sequência de versos (estamos falando só da primeira estrofe). Trata-se, evidentemente, de uma característica estilística do enunciado do grupo Facção Central. E como tal, não está aí gratuitamente, mas tem a ver com a relação do falante (autor) com o conteúdo temático e o destinatário do seu enunciado (tanto o que aparece gramaticalmente, quanto os que só conhecemos pela análise do enunciado, para além da sua materialidade verbal); e tem a ver também com a relação desse destinatário com o conteúdo temático do enunciado, e com o falante (autor) e o grupo social que este representa.

Os versos seguintes (“Continua a apologia na panela do barraco / Ao empresário na Cherokee desfigurado”)⁹³, sobre os quais já falamos de passagem, trazem outro argumento do grupo Facção Central em sua defesa: dizer que “Continua a apologia na panela do barraco” é o mesmo que dizer que a apologia ao crime – foi

⁹¹ “menor decapitado”: Reportagem da Folha de São Paulo (caderno Cotidiano), de 29 de outubro de 1999. “Identificados acusados de matar menor”. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2910199913.htm>>. Acesso em: 7/7/2022.

⁹² “seguro”: é o preso que fica em segurança dentro da prisão; estar no “seguro” é estar num local reservado da prisão, por ser informante dos policiais ou por ter sua vida ameaçada por outros prisioneiros por alguma outra razão.

⁹³ “Cherokee”: refere-se a um carro de fabricação estrangeira, o Jeep Cherokee, que teria chegado ao Brasil por volta de 1994. Estima-se que o preço do modelo 2022 será algo em torno de R\$350.000,00. Ou seja, trata-se de um bem material só acessível a uma parte ínfima da população brasileira, aquela que concentra a maior parte da renda produzida no país. Sobre a desigualdade social no Brasil: “Quem poderia falar em ‘subclasse’ minoritária num país como o Brasil, onde, em meados da década de 1980, os 20% do topo da população ficavam com mais de 60% da renda do país, enquanto os 40% de baixo recebiam 10% ou até menos (UM World Social Situation, 1984, p.84)?” (HOBSEAWM, 2002, p.334).

essa a acusação de que o grupo Facção Central foi vítima – está, na verdade, na situação de miséria social existente no Brasil, e não na música ou no videoclipe do Facção Central.

Os quatro versos seguintes continuam a exposição da miséria social brasileira, agora o tema é o sistema carcerário (“180 mil presos, menor decapitado / Cabeça arremessada no peito do soldado / O sistema carcerário ainda é curso pra latrocínio / Nota dez no ensino de queimar seguro vivo”). Os versos fazem referência ao número de prisioneiros – já à época muito alto, embora pareça insignificante em comparação com o que o país ostenta nos dias atuais⁹⁴ –, e às más condições de funcionamento das prisões – sabe-se do histórico de superlotação de celas, de insalubridade e proliferação de epidemias, de consumo de drogas, de práticas criminosas realizadas a partir do interior dos presídios, de privilégios indevidos concedidos a prisioneiros com poder econômico⁹⁵ por meio da corrupção de agentes carcerários, do domínio do sistema por facções criminosas, da prática sistemática de tortura, de falhas graves na assistência jurídica, social, moral e material –, que fazem com que o sistema atente contra os direitos humanos e tenha a sua função de ressocialização – a que está na lei – desvirtuada.

Como já dissemos, o tema do aprisionamento de pessoas no Brasil é dos mais frequentes nas músicas do grupo Facção Central, por ser tido como uma das consequências ou uma das faces do que o grupo chama de “guerra civil brasileira”. Esses versos trazem ainda referência a rebeliões na FEBEM (Fundação Estadual do

⁹⁴ Essa população carcerária só aumentou dos anos 1990 até o presente. Na reportagem de O Globo, de 5/6/22, o pesquisador Fábio de Sá e Silva, membro do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, é citado por criticar o fato de o governo atual ter abandonado qualquer política de segurança: “Não pode haver só repressão [...] Você coloca a polícia na rua e sai prendendo gente que furtou alguma coisa no supermercado porque estava com fome.” O pesquisador fala dos “furtos famélicos” como uma das causas do crescimento da população carcerária no país. “Pandemia pode ter levado Brasil a ter recorde histórico de 919.651 presos”. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2022/06/pandemia-pode-ter-levado-brasil-a-ter-recorde-historico-de-919651-presos.ghtml>>. Acesso em: 8/7/2022.

⁹⁵ “Governador só na mídia não aceita pressão do terrorismo / Longe das câmeras suplica pro encarcerado / Pra no megaevento esportivo não cometer atentado”. Veja-se “Dossiê”, Eduardo Taddeo, em “A fantástica fábrica de cadáver”, de 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LhrDi76NKEY>>. Acesso em: 12/2/2023.

Bem-Estar do Menor)⁹⁶, com problemas semelhantes aos dos presídios destinados aos adultos.

Nos versos “O sistema carcerário ainda é curso pra latrocínio⁹⁷ / Nota dez no ensino de queimar seguro vivo”, ocorre o entrelaçamento, no plano do vocabulário, de um discurso sobre o desvirtuamento da função do sistema carcerário – que de lugar de ressocialização, ou seja, de formação para a cidadania, torna-se escola para o crime – e de um discurso sobre a educação (também um dos temas mais frequentes nas músicas do grupo Facção Central), sobretudo a educação pública oferecida pelo Estado à população pobre, que também tem a sua função desvirtuada. O Facção Central, com ironia, subverte, nos seus versos, o espaço e a função da educação, levando-a para dentro do presídio e mostrando-a em perfeito funcionamento, porém, como escola para o crime. Alguns versos adiante, na canção, o falante (autor) dirá que “O Brasil não dá escola, mas dá metralhadora / O Brasil não dá comida, mas põe crack na rua toda”; por fim, na sequência de versos que compõem a terceira estrofe, toda dedicada ao problema da infância, o Facção Central construirá o argumento de que, diante desse quadro complexo de miséria social, o que o grupo faz, ou seja, o que a sua música faz é profetizar sobre o óbvio: “Homicídio, latrocínio, só profetizo o óbvio / Cercado pelo crack, a consequência é óbito”⁹⁸.

⁹⁶ A partir de 2006, a antiga FEBEM passou a se chamar Fundação CASA/SP (Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente).

⁹⁷ “latrocínio”: é crime contra o patrimônio, roubo, mas que resulta em morte. O Pequeno Dicionário Houaiss da língua portuguesa define o termo como: “roubo à mão armada, seguido de morte ou de graves lesões corporais da vítima.

⁹⁸ Segundo o argumento, o letrista do Facção Central seria também da família dos “profetas *après coup*, post factum”, como aquele da crônica de Machado de Assis (“19 de maio de 1888”) (2015, p.757), ou seja, aquele que profetiza o inevitável, o que todos sabem que vai acontecer. Há ironia tanto no Facção Central quanto em Machado de Assis, neste quem fala é um escravizador que percebendo, na última hora, que a Lei Áurea seria aprovada, resolve alforriar um seu molecote (chamado Pancrácio), dar um jantar, repleto de gestos simbólicos calculados, e iniciar, nos jornais do dia seguinte, uma campanha para eleger deputado o grande homem que se antecipou ao Estado e deu liberdade ao seu escravo, seguindo os preceitos cristãos. No Facção Central, o letrista ironiza a acusação de que as suas músicas incitariam os jovens a praticarem violências.

Nos versos seguintes (“Família amarrada, miolo pelo quarto / *Hollow point*⁹⁹ no doutor, pra ver dólar no saco / Destaque da TV sensacionalista / Que filma sem pudor o trabalho da perícia / Contando buraco no crânio no corpo do boy morto / Pela Glock¹⁰⁰ que o sistema porco põe no morro”), mostra-se o que pode ser uma cena (ou mais de uma) de violência contra a classe média alta ou rica, que pode ser identificada no plano da escolha do vocabulário, neste caso, as palavras “doutor” e “dólar” informam imediatamente a que grupo social o falante (autor) se refere.

Ou seja, retoma-se indiretamente, nesses versos, o discurso sobre a educação e as oportunidades profissionais destinadas ao povo pobre – sabe-se que o título acadêmico de “doutor”, no Brasil, é reservado para muito poucas pessoas, pode-se dizer o mesmo do título quando associado a certas profissões (lembrando que a música é de 2001), também restritas a quem fez curso superior de medicina, direito, engenharia etc.; possivelmente por essa razão, existe também, no Brasil, uma forma de tratamento “doutor” utilizada por homens e mulheres pobres ao se dirigirem a qualquer homem (jovem ou idoso) que pareça possuir uma situação econômica estável, independentemente de esse homem possuir o título acadêmico ou de ser formado numa das áreas do conhecimento mencionadas.

Os dois versos iniciais compõem uma cena de latrocínio (a palavra fora mencionada nos versos anteriores), reunindo palavras ou signos que só num pesadelo poderiam aparecer juntas: a “família” e o “quarto”, a intimidade e a segurança contrastam com a violência do invadir, do amarrar, do atirar, do matar, e, como vimos, a morte é representada numa imagem nauseante. O Facção Central procura mostrar, valendo-se desses recursos, que não há segurança efetiva numa sociedade que tenta separar com muros a “Cherokee” e a “panela do barraco”, a opulência e a indignância.

Os versos seguintes criticam as emissoras de televisão por abordarem o problema da violência não por uma análise séria das suas causas, das

⁹⁹ “*Hollow point*”: parece ser referência a um tipo de projétil, que, por ter a sua ponta oca, tem diminuídas as chances de atravessar o alvo. Por outro lado, a mesma característica leva o projétil a causar maiores danos nos tecidos internos do alvo, quando se trata de um ser humano.

¹⁰⁰ “Glock”: uma marca ou tipo de pistola.

responsabilidades e dos meios, disponíveis ou a serem criados, para se resolver o problema, mas pelo viés do sensacionalismo. O falante (autor) faz clara referência aos chamados programas policiaiscos, transmitidos desde as primeiras horas da manhã, ao meio-dia, e nos finais de tarde. Pode-se dizer que os brasileiros podem tomar café, almoçar e jantar assistindo a esses programas, que se tornaram muito populares a partir do início dos anos 1990 (em 2014, já existiam 110 programas policiais no Brasil)¹⁰¹. Acusados de cometerem uma infinidade de violações, esses programas (“mescla mal resolvida entre jornalismo e entretenimento”), dirigidos prioritariamente às populações pobres, quase nunca foram incomodados pela justiça, e, recentemente, com as novas tecnologias ligadas à internet, encontraram terreno fértil para prosperar.

No último verso, o falante (autor) lembra a responsabilidade das autoridades públicas pela quantidade de armas que chegam aos morros. Esse tema da proliferação das armas nas periferias é muito frequente nas músicas do Facção Central¹⁰². Hobsbawm (2002, p.250) lembra que os quarenta anos de competição constante entre os principais Estados industriais, durante a Guerra Fria, encheram o mundo de armamentos, tanto de peças grandes – teoricamente de uso restrito a governos; na prática, vemos há anos, no Brasil, notícias de como muitas dessas armas chegam com facilidade a grupos de criminosos – quanto de artefatos leves, portáteis, mas igualmente destrutivos e mortais, que circulam entre civis nos submundos das cidades em fins do século XX, sobretudo nas mais gigantescas aglomerações urbanas, São Paulo era uma delas à época. O documentário “Alphaville: do lado de dentro do muro”¹⁰³ começa justamente com as imagens de um fim de tarde em São Paulo, a movimentação frenética de carros e de pessoas pela cidade, e as notícias de

¹⁰¹ Fabiana Moraes, em artigo no The Intercept Brasil, em 24/8/2021, traz mais informações sobre a natureza desses programas televisivos. “Programas policiais: se for preto, se for pobre, liga a câmera e mete o microfone na cara”. Disponível em: <<https://theintercept.com/2021/08/24/programas-policiais-preto-pobre-liga-camera-microfone-cara/>>. Acesso em: 8/7/2022.

¹⁰² O tema do desarmamento da população: além de o convívio com as armas ser sempre presente nas periferias, o grupo Facção Central escreve no contexto das discussões sobre o Estatuto do Desarmamento (2003), a Campanha do Desarmamento (2003) e o referendo sobre o comércio de armas de fogo no Brasil (2005).

¹⁰³ CAMPOS, Luíza. “Alphaville: do lado de dentro do muro” [2009]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RrUW_-5IZvA>. Acesso em: 9/7/2022.

violência desses programas televisivos, que criam terror e levam as pessoas – da classe média alta ou rica – a se trancarem em condomínios fechados por muralhas duplas, com arame farpado e com complexos sistemas de vigias, armas e câmeras, um panóptico que filma, o tempo todo, toda criatura, o espaço todo, para assim as pessoas, encarceradas em seu “mundo perfeito”, terem a sensação de que estão seguras.

Nos últimos versos da primeira estrofe (“Mas pra mim é 286¹⁰⁴, quando falo do sangue que escorre / Do pescoço do vigia, dentro do carro-forte / Enquanto o descaso pra periferia / Transformar meu povo em carniça / Tem Facção na fita, sanguinário na rima”), o Facção Central volta a se referir diretamente à censura de que foi vítima. Os versos “Mas pra mim é 286, quando falo do sangue que escorre / Do pescoço do vigia, dentro do carro-forte” colocam a música “Isso aqui é uma guerra” – que analisamos anteriormente – e o seu videoclipe censurado diante de todo esse contexto de violência, do qual o Estado participa com ações e omissões, a televisão, com o seu sensacionalismo (e, vale dizer, o seu conservadorismo), a classe média e as elites, com os seus subterfúgios, para, no fim das contas, dizer, com indignação, que o “286”, ou seja, a acusação de incitação ao crime, vai exclusivamente para o grupo Facção Central. Não se pode esquecer aqui que o tom adotado pelo falante (autor) está relacionado ao fato de ele se dirigir ao promotor de justiça e às elites do país, que são, como vimos, os seus destinatários no nível gramatical desta música.

Neste momento, o grupo reafirma a sua proposta (“Enquanto o descaso pra periferia / Transformar meu povo em carniça / Tem Facção na fita, sanguinário na rima”), acusando as elites de serem responsáveis, por seu descaso, pela matança anual de quarenta, cinquenta, sessenta mil pessoas. Embora o Facção Central fale com frequência da morte do “boy”, da “burguesa”, do “doutor”, em sua maioria as vítimas do que o Facção Central chama de “holocausto brasileiro”¹⁰⁵ são homens

¹⁰⁴ “Mas pra mim é 286, quando falo do sangue que escorre”: “286” é referência ao artigo do Código Penal. Considerado crime contra a paz pública, consiste em incitar, publicamente, a prática de crime. A pena prevista é de detenção, de três a seis meses, ou multa.

¹⁰⁵ “holocausto brasileiro”: essa expressão é usada pelo grupo Facção Central nas músicas “A marcha fúnebre prossegue” e “São Paulo – Auschwitz versão brasileira”. Na primeira, o falante (autor) refere-se a um empresário que não concorda que existe um “holocausto brasileiro”; na segunda, refere-se a um policial, que, morador da favela, “vítima do mesmo holocausto”, trabalha para as elites. “Não queria o moleque com a faca na mão / Ajoelhando

jovens, negros, pobres, moradores das periferias (não apenas da cidade de São Paulo, o fenômeno é nacional). Numa canção mais recente do agora ex-letrista e vocalista do grupo Facção Central, aparecem os seguintes versos: “pelo rico a aniquilação nunca vai ser cessada / Porque carboniza poucos da playboyzada / Pra cada 10 latrocínio de burguês / Entram na sala de necrópsia 4 mil de nós por mês”.¹⁰⁶

Ainda sobre os versos finais da primeira estrofe (“Enquanto o descaso pra periferia / Transformar meu povo em carniça / Tem Facção na fita, sanguinário na rima”)¹⁰⁷, pode-se ver neles, nitidamente, a correlação que existe entre o estilo (“sanguinário na rima”) do grupo Facção Central e um dos principais conteúdos temáticos dos seus enunciados-canções, a mortandade de jovens pretos e pobres das periferias brasileiras. A relação entre o falante (autor) e o conteúdo temático do enunciado é um dos elementos determinantes da forma e do estilo do enunciado.

A propósito, na canção “Dia dos Finados”¹⁰⁸, o refrão diz: “Vou citar alguns nomes, pra vocês acreditarem / É Dia dos Finados”; na sequência, o falante (autor) menciona trinta e dois nomes de jovens da periferia mortos em circunstâncias

o tio grisalho, querendo seu cartão / Queria só rimar choro de alegria / Mas na favela não tem piscina, armário com comida / É só gambé gritando ‘deita’ pro mano de escopeta / Que na fita do pagamento fuzilou o dono da empresa / Cuzão que não concorda com o holocausto brasileiro / Vive no condomínio, limpa o rabo com dinheiro / Quer o sangue do ladrão, bebendo seu whisky / Protegido na ilusão na grade da suíte / Sua paz está no luto decretado pelo tráfico / Comércio fechado, tipo feriado / Tá na bala perdida do fuzil varando sua porta / Explodindo teu mundo rosa, te pondo na cadeira de roda” (“A marcha fúnebre prossegue”, em “A marcha fúnebre prossegue”, Facção Central, 2001). “Solta o rojão que os carneiros tão subindo o morro / Herói na busca do ladrão e a mulher em casa dando pra outro / Todo bombado, inchado, tipo pitbull / Vem com oitão contra AR-15, vai tomar no cu / Mora na favela, seca a farda escondido / Vítima do mesmo holocausto, mas lambe o saco do executivo / Sonha comigo no sistema carcerário brasileiro / Que só fica preso quem não tem arma nem dinheiro” (“São Paulo – Auschwitz versão brasileira”, em “Direto do campo de extermínio”, Facção Central, 2003). As músicas estão disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i3-1QbV16OA>> e <https://www.youtube.com/watch?v=Kzqs_LmYams>. Acesso em: 12/2/2023.

¹⁰⁶ “A fantástica fábrica de cadáver”, em “A fantástica fábrica de cadáver”, Eduardo Taddeo, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rrfkvcxCVVI>>. Acesso em: 12/2/2023.

¹⁰⁷ “Tem Facção na fita, sanguinário na rima”: a gíria “estar na fita” significa estar no ocorrido, presenciar o fato, fazer parte da gravação ou da filmagem, participar do acontecimento.

¹⁰⁸ “Dia dos Finados”, em “Versos sangrentos”, Facção Central, 1999. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=adLKRzykRCI>>. Acesso em: 12/2/2023.

violentas. Os nomes são apelidos (“Binho”, “Pezão”, “Arapinha”, “Camburão”, “Petróleo”) ou nomes próprios, na forma normal ou no familiar diminutivo (“André”, “Adélson”, “Pascoal”, “Rockinho”, “Flavinho”, “Chiquinho”). As circunstâncias das mortes envolvem lugares (“no rio”, “na rua”, “no posto de gasolina”, “na favela”, “na detenção”), formas (“três nas costas”, “tiro no olho”, “desfigurado”, “explodiram a cabeça”, “sangrando na calçada”, “tiros e atropelamento”), causas (“acerto” com policial corrupto, “por um tênis”, “de overdose”, “de HIV”, “doente na cadeia”, “por farinha”), ações (“roubo de toca-fitas”, “no roubo à padaria”), em suma, aparecem confrontos com policiais, assaltos frustrados (nos quais assaltantes tornam-se vítimas de suas vítimas), acertos de conta entre os próprios jovens, problemas com drogas, maus-tratos nas prisões. Fica a sensação de que são mortes gratuitas, que poderiam ser evitadas se esses jovens estivessem bem encaminhados nas escolas, nos trabalhos, rumo a um futuro promissor.

“Dia dos Finados” dialoga com uma canção de outro grupo de rap, publicada alguns anos antes, sobre a mesmo tema, o assassinato de jovens nas periferias de São Paulo, uma canção que foi marcante no processo de formação do letrista do Facção Central¹⁰⁹, por isso vale a pena mostrar a sua letra inteira. Além de chamar a

¹⁰⁹ “Tá na hora, tá na hora de parar para pensar / Somos Consciência Humana, porra / E não brincamos de cara e coroa, porque / Somos da periferia da zona leste de São Paulo / E estamos acostumados a conviver com má notícia / Assassinatos causados por gangues de polícia / Na avenida São Miguel, três corpos foram encontrados / Fuzilados, R.D.S, M.O.L e C.G.P / Que aparentavam menores de 18 anos / Todos de cor parda / E foi mais um fato que, com certeza, por muitos foi esquecido / Talvez menos por nós / Por termos sido criados no meio da maldade / Onde matar é honra de sua personalidade / E eu vou, vou citar alguns nomes pra vocês acreditarem / Pé de Pato, Cabo Bruno, Conte Lopez passaram por lá / ‘Cheios de razões, calibres em punho’ / Somente pra matar, somente pra matar / Apavoraram as ruas noturnas de São Mateus / Pequeno e pobre, humilde, mais um bairro meu / E lá não há conforto, sim / Existe fome, miséria, morte, muquifo, somente sufoco e tristeza espalhados por todos os lados / Por todos os lados / E as crianças não são mais crianças, são drogados / Não brincam mais de pega-pega / Correndo dia e noite pelos becos da favela, sim / Se misturaram com alguns tipos esquisitos / Que não são nada bons, só trazem maus incentivos / Usando eles como office-boys da malandragem / Por um papel, eles fazem diversas viagens / Ensinados a viver de um modo totalmente errado / Não são mais obedientes, e sim malcriados / Não sonham mais com o futuro / Não andam no claro, flutuam no escuro / Brincam de tiro ao alvo com uma latinha no muro / E de repente o alarme: ‘tem rato cinza na área’ / A brincadeira já era / Todos apavorados saem no pinote / ‘Escaparam mais uma vez, eles deram a sorte’ / Mas, mesmo assim, não escaparam do perigo / Tem rato pra todo lado, pra cruzar nossos caminhos / Em cada canto da cidade tem uma favela / Assim dizia o ditado, mas / Em São Mateus tem favela espalhada pra todos os lados / Se correr o bicho pega, se ficar o extermínio some / Porque primeiro matam, pra depois saber seu nome / Sendo assim, paz nunca mais / Com a paz sempre sonhei, paz, paz nunca mais / Com a paz sempre sonhei, paz, paz nunca mais / Paz, paz nunca mais / Paz, paz nunca mais / Estamos sujeitos a tudo

atenção para a mortandade de jovens nas periferias, “Dia dos Finados” pode nos ajudar a compreender o processo de construção do enunciado do grupo Facção Central e o seu estilo. Aqui também aparece o processo de cumulação do enunciado com cenas de violência, neste caso, em particular, entram também os nomes dos mortos. O Brasil é um país enorme, o fato de serem assassinadas, a cada ano, de cinquenta a sessenta mil pessoas não faz com que, necessariamente, cada morador do país encontre um defunto no seu batente toda manhã. Se há programas televisivos sensacionalistas, que têm o efeito de aumentar a sensação de medo, existem também formas de invisibilizar – o Brasil é conhecido por agir assim com a sua população preta e pobre – o problema real, não discutindo as suas causas, não mostrando os rostos das vítimas, as tragédias familiares, não pensando nos danos para o país como um todo, não investigando e esclarecendo cada caso, não respeitando os direitos essenciais dessas pessoas, em suma, ignorando-as ou rotulando-as todas como “bandidos”; e, como muitas pessoas ainda repetem no Brasil: “bandido bom é bandido morto”. Da mesma forma, lê-se com frequência, na internet, a famigerada expressão “Mais um CPF cancelado”, usada por quem defende uma maior letalidade da polícia¹¹⁰.

no mundo escuro / Afastados de todos, de tudo, e próximos da polícia / Nos tornando as vítimas de justiceiros / Na madrugada, pra morrer basta apenas ser preto ou pobre suspeito / Tiram os nossos direitos de viver em paz, paz / Paz nunca mais / Olha a porra da polícia agindo novamente / Em cima de inocentes / Sempre arrumam pretexto para um tiroteio / Onde mataram um sujeito que não devia nada / Ou talvez quase nada / Tá certo que eu sabia que ele não era santo / Também sabia que não estava envolvido naquele que o insultou / Dia 26 de março de 94, foi assassinado / Com dois teco no peito, um na cabeça, lá se foi o Renato / Cocorã, outro assassinato, nada justificado / Ficou só nos comentários, mais um arquivo fechado” (“Tá na hora”, Consciência Humana, em “Enxergue seus próprios erros”, 1994. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jeC9qUsyiDQ>>. Acesso em: 17/7/2022).

¹¹⁰ Para a antropóloga Teresa Caldeira, a sociedade brasileira que emergiu do regime ditatorial, em fins dos anos 1980 e início dos anos 1990, sobretudo aqui na cidade de São Paulo, foi marcada, à medida que a democracia tentava criar raízes, pelo apoio de uma significativa parcela conservadora da população “à violência policial e às medidas privadas e ilegais de lidar com o crime, a construção de muros na cidade, o enclausuramento e o deslocamento dos ricos, a criação dos enclaves fortificados e as mudanças no espaço público rumo a padrões mais explicitamente separados e não democráticos, o desrespeito aos direitos humanos e sua identificação com ‘privilégios de bandidos’ e a defesa da pena de morte e das execuções sumárias”. (CALDEIRA, 2011, p.375).

Tudo isso alimenta ou raiva (sensibilidade distorcida, no caso) ou a pura insensibilidade em relação a essas pessoas. O grupo Facção Central, ao cumular o seu enunciado com os nomes e as circunstâncias das mortes dessas pessoas, sem esconder que muitas morreram cometendo crimes, chama a atenção para uma tragédia humana da qual as elites brasileiras e a classe política que as representa desviam o olhar; o Facção Central procura dar visibilidade e humanizar essas pessoas¹¹¹. E embora os seus rappers tenham o hábito de dizer que cantam “a realidade”, parece ter muito pouca importância se cada um dos nomes dos finados e cada uma das circunstâncias de mortes relatadas são reais ou se são criação da fantasia do letrista do grupo Facção Central. Afinal, trata-se de uma obra artística, não é necessário que o letrista tenha realmente conhecido todos esses jovens. De todo modo, os cinquenta mil mortos a cada ano existem, assim como existem as estatísticas de sequestros, de latrocínios, de faixas de renda, de analfabetismo e analfabetismo funcional, e muitos outros indicadores e estudos sobre a realidade social do Brasil.

Ao cumular o seu enunciado com estatísticas, cenas de violência ou argumentos em defesa do seu ponto de vista sobre a realidade social do Brasil (e sobre o seu direito de tê-lo e de apresentá-lo), o Facção Central está configurando o seu enunciado artístico com um estilo que lhe é próprio, e que é reconhecido e admitido como um estilo em acordo com o estilo do gênero discursivo musical rap. Esse estilo do gênero tem o seu aspecto real (referimo-nos às obras realizadas dentro desse gênero, que compõem a tradição do gênero, com as quais, de alguma forma o Facção Central dialoga), e o seu aspecto virtual (que envolve a margem de autonomia que tem cada artista que queira fazer rap, manifestando a sua individualidade, o seu ponto de vista, o seu estilo próprio).

Ainda sobre o último verso da primeira estrofe (“Tem Facção na fita, sanguinário na rima”), “rima” é aí uma metonímia para a obra artística, ou seja, o rap do Facção Central. O verso diz que o Facção Central é “sanguinário na rima”, isso coloca de forma concisa todo o processo da criação artística do grupo Facção Central,

¹¹¹ A capa do disco “A fantástica fábrica de cadáver”, 2014, de Eduardo Taddeo (ex-letrista do Facção Central) mostra a imagem de mais de trinta caixões pretos. Sobre eles, uma cruz branca e um nome: Luiz, Leandro, Amílton, Lucas, Gilmar, Cléber, Thiago, Márcio e muitos outros.

que é esse processo de cumulação ou concentração do enunciado com cenas de violência, e, como já vimos, a violência no enunciado do Facção Central não é de um único tipo, daí ser mais adequado dizer, em vez de violência, no singular, violências, no plural. Essas violências são a matéria-prima das músicas do Facção Central que examinamos. Todavia, o enunciado do grupo Facção Central não se resume a essas violências, há uma orientação nesses enunciados para a reivindicação de direitos humanos.

O refrão de “A guerra não vai acabar” é composto pelos seguintes versos: “Pode censurar, me prender, me matar / Não é assim, promotor, que a guerra vai acabar”, repetidos, como vimos, quatro vezes (cada verso) a cada final de estrofe. Esse refrão reforça os argumentos desenvolvidos desde o início da letra da canção, de que a censura não pôs fim à guerra, que persiste (“Censurou o clipe, mas a guerra não acabou”); noutra estrofe, coloca-se o argumento de que a música e o clipe são posteriores à violência social brasileira (“Meu clipe ainda era um sonho e a real, um pesadelo”); argumenta-se, então, que a apologia ao crime estaria nas condições sociais criadas e conservadas – há séculos; pois o horizonte temporal considerado pelo grupo Facção Central ao desenvolver o seu conteúdo temático, mesmo que não o mostre verbalmente, envolve o Brasil colônia e a violência da escravização de seres humanos, como veremos mais à frente – pelo Estado brasileiro (“Continua a apologia na panela do barraco / Ao empresário na Cherokee desfigurado”); e, por fim, coloca-se o argumento de que o Facção Central não cria nem estimula a violência, e que a sua fala sobre violência tem um outro ponto de vista e intenção (“Se tem sangue, eu canto sangue / Se tem morte, eu canto morte / Relato o que leva o ladrão pro cofre”). Esse refrão também está estreitamente ligado às duas sequências de versos nas quais o grupo Facção Central reafirma o seu programa e explicita a sua intensão de persistir nele, a qualquer custo, daí a gradação em “censurar”, “prender”, “matar”: a primeira sequência é: “Enquanto o descaso pra periferia / Transformar meu povo em carniça / Tem Facção na fita, sanguinário na rima”; a segunda sequência é: “Se tem sangue, eu canto sangue / Se tem morte, eu canto morte / Relato o que leva o ladrão pro cofre”.

O refrão está ligado, portanto, a esses momentos essenciais da letra da canção em que o Facção Central coloca os seus argumentos, defendendo-se da censura, reafirmando a existência de uma guerra, e reafirmando o seu projeto discursivo como

uma forma de militância. Recentemente, Eduardo Taddeo, ex-letrista e um dos vocalistas do grupo Facção Central, definiu o rap nos seguintes termos: “Nós somos um projeto de quebrada. O rap é projeto de militância que vem do gueto, vem da rua.”¹¹² Na mesma entrevista, fala também sobre a importância da música “Isso aqui é uma guerra” na obra artística do grupo, da censura feita pelo Ministério Público, da pressão da polícia num show ocorrido por aqueles dias, da decisão do grupo de manter a sua ideologia, e da reação do público, que acredita ter sido positiva, no sentido de ver “a militância verdadeira”¹¹³.

Nos primeiros versos da segunda estrofe (“Não tem inquérito pra TV que tem a vadia nua / Novela das seis, sete, oito, sem Ministério nem censura / É só o meu rap que é nocivo pro sistema hipócrita”), o falante (autor) reclama que não há “inquérito” para a “TV que tem a vadia nua”. Esses versos podem levar a duas interpretações, e é possível que ambas sejam válidas: “que tem a vadia nua” funciona como um atributo da TV. O falante (autor) diz que não há “inquérito” para a TV que tem esse atributo, essa marca; não fica claro, portanto, se o falante (autor) insinua que haveria outros motivos para se investigar o grupo de comunicação hegemônico no Brasil ou se pede “inquérito” visando a uma censura meramente moral das suas novelas. Nos versos, o

¹¹² Eduardo Taddeo, em Az Ideias Podcast. Entrevista em 1º/7/2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V21QAqjPdo&t=5901s>>. Acesso em: 12/7/2022.

¹¹³ “‘Isso aqui é uma guerra’, ela é um divisor de águas; então, ali foi um momento em que o sistema testou, falou: – agora vocês tão censurado, vocês fazem apologia ao crime, tamo acusando, vamo perseguir, e vamo ver a postura de agora em diante, vamo ver qual é que é. E a gente se manteve firme nas ideia, manteve a ideologia [...] foi por coincidência, o mano marcou um show, era logo num viaduto que tinha um distrito policial embaixo. Polícia colou, falou: – Mano, quero ver cantar aquela música. Falei: – Demorô, vambora. Falei pro público: – Irmão, os cara proibiu a gente de cantar, então queria pedir, por favor, pra vocês também não cantar, porque não vai caber tanta gente na cela. E cantamos [...] Acho que o público observou ali a nossa coragem – entendeu? – e a militância verdadeira, então ele começou realmente a aderir, porque ele falou: – Pô, é de verdade mesmo, os caras foram censurado, não mudaram uma vírgula, tão batendo de frente, tão falando o que tem que ser falado [...] Naquela época, eu não tinha feito Direito, eu falei: – Meu, eu num escrevo rap com o Código Penal embaixo do braço, não sei se eu tô fazendo apologia ao crime, eu tô abrindo meu coração e cantando o que eu acho que deve ser cantado. Se isso, de repente, se configurou um crime, eu não tive a menor intenção [...] Eu sabia que a minha intenção era ter escrito uma música pra falar sobre violência, não era pra fazer apologia ao crime, jamais você vai tentar arrastar seu público da periferia... nós vamo chegar pro cara da periferia e dizer: – Vai pro crime, que é bom. Não tem nem lógica. A gente tá querendo tirar os cara do crime, tá querendo mostrar uma outra perspectiva, então acho que o público sentiu nisso aí uma verdade nas nossas ideias.” (Eduardo Taddeo, em Az Ideias Podcast. Entrevista em 1º/7/2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V21QAqjPdo&t=5901s>>. Acesso em: 12/7/2022).

falante (autor) se refere, certamente, à TV Globo, aludindo à sua marca essencial, as novelas, que desde pelo menos o início dos anos 1970 são exibidas regularmente nos horários referidos ou em horários próximos. Se tomarmos a segunda linha de interpretação, diremos que o falante (autor), vítima de censura, cobra censura, uma censura moral a uma programação de televisão que julga ser inadequada, imoral, ou seja, faz uma crítica de costumes. Em todo caso, há uma referência negativa à mulher (“vadia nua”) nos versos, e as referências de cunho moral à mulher com o mesmo substantivo de teor sexual são frequentes nas letras do grupo Facção Central.

Já se escreveu sobre o tom machista do rap brasileiro dos anos 1990, o grupo Facção Central não é exceção em relação a isso, embora, mais recentemente, no trabalho solo de Eduardo Taddeo, apareçam versos que certamente soam muito novos para um ouvinte do rap dos anos 1990, o que indica uma possível revisão de valores e pesquisa de novos temas: “Não existe vida nos subempregos com salários de fome / Nas casas devastadas pelo lícito alcoolismo / Nas mulheres reféns do machismo e da violência doméstica / Não existe vida nas esquinas e puteiros / Que estupram as crianças invisíveis do Brasil”.¹¹⁴

Os versos seguintes (“A justiça não quer ouvir que o moleque que o país dá as costas / Pode invadir seu apê, derrubar a sua porta / Matar seu parente, pra pagar treta de droga”) dão sequência ao verso “É só o meu rap que é nocivo pro sistema hipócrita”, que está ligado tanto à sequência de versos anterior quanto à posterior. Nesta, o falante (autor), que já falou da reação da classe rica e da imprensa à violência, agora critica a justiça, que, segundo ele, não quer “ouvir” que a criança vítima da miséria “pode” tornar-se um criminoso. O adjetivo “hipócrita” referido ao “sistema” é uma crítica não só à justiça, mas à classe rica e à imprensa, que, na visão do falante (autor), escondem a sua consciência e as suas verdadeiras intenções ao negarem uma realidade patente, à qual o Facção Central dedicará a terceira estrofe desta canção. Sublinhamos o verbo auxiliar “pode” (dos versos: “Pode invadir seu apê,

¹¹⁴ “Estamos mortos”, em “O necrotério dos vivos”, Eduardo Taddeo, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=US0CBTDCsmA>>. Acesso em: 12/2/2023. Eduardo Taddeo escreveu [não conseguimos determinar o ano exato] uma canção-manifesto chamada “Mulheres negras”, cantada por Izalú, na qual aparecem estes versos: “Mulheres negras são como mantas Kevlar / Preparadas pela vida para suportar / O machismo, os tiros, o eurocentrismo / Abalam mas não deixam nossos neurônios cativos”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZLofi1VDeWU>>. Acesso em: 12/2/2023.

derrubar a sua porta / Matar seu parente, pra pagar treta de droga”) para chamar a atenção para o fato de que o grupo Facção Central não afirma que “o moleque” a quem “o país dá as costas”, ou seja, lança na condição de indigência, se tornará necessariamente um criminoso. À acusação de que o “Facção Central assusta a Justiça e reforça um preconceito odioso já existente, em parcelas da sociedade, de que o pobre, o jovem da periferia, o jovem negro é um potencial criminoso”¹¹⁵ o grupo Facção Central responde com esse “pode” e com as estatísticas sobre a criminalidade existente no país.

Nos versos “Se tem sangue, eu canto sangue / Se tem morte, eu canto morte / Relato o que leva o ladrão pro cofre / Não sou eu que coloco o mano lá no banco / Estourando o gerente, saindo trocando”¹¹⁶, o Facção Central explicita a sua proposta e o seu estilo. Numa entrevista, à época da censura, Eduardo Taddeo complementou esses versos: “Enquanto tiver sangue, vai ser sangue, e se tiver muito mais sangue, o meu RAP vai ser muito mais violento. Se morrer mais gente, eu canto mais gente morta.”¹¹⁷ Essa é a própria poética do Facção Central, que ajuda a entender o seu estilo, que traz a matança para dentro da música, por isso é considerado tão agressivo. Na sequência, o falante (autor) coloca o argumento de que não é a música do Facção Central que leva o criminoso à cena do crime (onde se dá o roubo ou a prisão, o matar ou morrer, a agressão e toda sorte de violência), ao cofre, ou seja, à prática do crime; pelo contrário, a música do Facção Central fala sobre “aquilo” que leva o criminoso para a cena do crime. Com isso, o falante (autor) chama a atenção

¹¹⁵ Essa acusação foi feita durante o processo movido contra o grupo Facção Central e veiculada na mídia. A fala foi aproveitada pelo grupo, e trabalhada artisticamente, na música “Introdução”, que inicia o disco “A marcha fúnebre prossegue”, 2001. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ABiJ05ctf8>>. Acesso em: 12/2/2023.

¹¹⁶ “saindo trocando”: “trocar”, na gíria, é brigar, “sair na porrada”; nas músicas do Facção Central, fala-se em “trocar com a Rota”, ou seja, trocar tiros com a polícia; sair do banco “trocando” significa, portanto, dando e recebendo tiros.

¹¹⁷ “Mas o que a gente começou cantando, nós vamos cantar até o final. Porque é como eu falei: ‘Eu não canto para me aparecer e nem para ganhar dinheiro’. Deus manda pra mim. E se é isso que ele quer de mim, é isso que ele vai ter. É RAP dessa maneira. Enquanto tiver sangue, vai ser sangue, e se tiver muito mais sangue, o meu RAP vai ser muito mais violento. Se morrer mais gente, eu canto mais gente morta. Se isso incomoda A ou B, grupos, ou promotor, paciência. Compre o CD do Chitãozinho & Xororó.” Facção Central, entrevista à Revista Rap Brasil nº5. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/a-era-de-ouro-do-hip-hop/revista-rap-brasil-5/>>. Acesso em: 12/2/2023.

para as outras violências, aquelas que normalmente não são vistas, e que, todavia, compõem o enunciado do grupo Facção Central, seja no plano verbal, seja no extraverbal:

Só esclarecendo, no Brasil, a palavra violência restringe-se as agressões físicas e psicológicas cometidas por cidadãos pobres. Sendo assim, exclui-se do vocabulário local e do conhecimento popular, a violência política, religiosa, institucional e cultural. Até porque, seria mais complicado arrumar laranjas pra segurar as broncas desses tipos de modalidades. Por exemplo, não dá pra jogar nas costas de um favelado, o massacre de intelecto realizado pelos órgãos de comunicação. Pra que uma mentira produza frutos, é preciso que no mínimo, ela tenha argumentos que colem. Por isso nos empurraram a fatura dos atos brutais derivados da criminalidade. Mesmo tal acusação sendo infundada e inverídica, muitos, incluindo boa parte dos moradores das favelas, a engoliram. E desde então, ficou definido, que no tocante ao surgimento dos campos de batalhas nacionais, seríamos nós, os favelados, únicos e exclusivamente, os culpados! (TADDEO, 2012, pp.151-152).

Os dez versos seguintes da segunda estrofe (“Foi na TV que eu vi parte da polícia deitada / Assistindo o resgate, dominada, desarmada / Delegada chorando, desistindo do emprego / Meu clipe ainda era um sonho e a real, um pesadelo / Eu não preciso estimular o latrocínio / Nem o sequestro relâmpago num empresário rico / O Brasil não dá escola, mas dá metralhadora / O Brasil não dá comida, mas põe crack na rua toda / Não vem me colocar de bode expiatório / País falso, moralista, é você que quer velório”) precisam ser explicados juntos, pois estão estreitamente ligados entre si. Os três primeiros versos dessa sequência parecem aludir a uma das representações de cena de assalto que analisamos na letra da canção “Isso aqui é uma guerra”, mais precisamente àquela que mostra a invasão a uma delegacia por criminosos com o objetivo de resgatar prisioneiros. O Facção Central parece aqui justificar a existência daquela cena na música, explicando que ela não foi criada do nada ou simplesmente pela fantasia do letrista do grupo, e que, na verdade, a cena teria sido vista no noticiário da TV, e então reconstruída artisticamente.

Com isso, o Facção Central procura mostrar, rebatendo a acusação de que foi vítima, que a cena não visa estimular práticas semelhantes. Na sequência, aparece um verso que resume o argumento que o Facção Central constrói (“Meu clipe ainda era um sonho e a real, um pesadelo”): a violência social brasileira é anterior, e posterior, à música do Facção Central; a violência é onipresente na sociedade brasileira, esse é o argumento do Facção Central. O verso tem o seu sentido reforçado pela oposição entre sonho e pesadelo, este se referindo à “real”, ou seja, à realidade social brasileira, marcada por seu “eterno estado de confrontos” (TADDEO, 2012, p.97), aquele referindo-se não só ao clipe, mas à obra do Facção Central, à elaboração do seu discurso, e denotando não só a distância temporal entre o surgimento dessa obra e o início da violência social no Brasil, mas também denotando a importância da realização dessa obra para o grupo Facção Central.

Essa consciência da onipresença da violência na sociedade brasileira leva o falante (autor) a dizer: “Eu não preciso estimular o latrocínio / Nem o sequestro relâmpago num empresário rico”. Em seguida, vêm os versos (“O Brasil não dá escola, mas dá metralhadora / O Brasil não dá comida, mas põe crack na rua toda / Não vem me colocar de bode expiatório / País falso, moralista, é você que quer velório”), os dois primeiros marcados, ou quebrados ao meio, pela conjunção adversativa “mas”, que indica uma oposição forte entre as duas orações, separando em cada uma delas o que o Brasil dá e o que o Brasil não dá ou propicia à sua população pobre. O Facção Central acusa o Brasil de não dar escola nem comida, e de criar um ambiente em que proliferam as armas e as drogas. O grupo reforça, portanto, nesses versos, o argumento já apresentado na primeira estrofe (“Continua a apologia na panela do barraco / Ao empresário na Cherokee desfigurado”), quando disse que a verdadeira apologia à violência é a situação de penúria em que se encontra a população das periferias. Diante disso tudo, culpabilizar a sua canção e o seu videoclipe é, na visão do grupo Facção Central, tentar criar um bode expiatório, posição que o grupo rejeita abertamente, devolvendo ao próprio “Brasil”, na forma de um vocativo, a acusação de incitação ao crime que fora feita ao grupo (“País falso, moralista, é você que quer velório”).

Por fim, terminando a segunda estrofe, há uma sequência de versos que lembram o recurso usado pelo Facção Central de representar cenas de assalto, para presentificar e dar vivacidade às cenas de violência urbana. Aqui, de certo modo, há

uma cena de sequestro (“Aí, tia da mansão, fazendo oração / Esperando o contato do sequestrador em vão / O seu filho deve tá morto. Quer saber por quê? / Combater violência aqui é me calar ou me prender”), mas ela não é mostrada e, em vez da fala rápida do criminoso dirigida à vítima (com verbos no imperativo, como vimos na análise de “Isso aqui é uma guerra”), aqui é o falante (autor), nesta música o próprio Facção Central, quem se dirige, não à vítima, mas à mãe da vítima, a “tia da mansão”, ou seja, uma pessoa da elite, para lhe dar a pior notícia sobre o seu filho sequestrado: “O seu filho deve tá morto. Quer saber por quê? / Combater violência aqui é me calar ou me prender”.

O efeito de vivacidade também é criado aqui, na medida em que o falante (autor) parece se referir a um sequestro que está acontecendo no momento da sua fala. Naturalmente, esses versos aludem ao grande número de sequestros existentes no Brasil, um dos aspectos da violência social brasileira, referidos em versos da primeira estrofe da canção (“No ranking do sequestro, o quarto do planeta / 51 por ano, com capuz e sem orelha”). A responsabilidade pela possível morte do filho da “tia da mansão” é atribuída a um erro na política de combate à violência existente no país, preocupada em calar ou prender artistas de rap (o Facção Central se refere à censura de que foi vítima), e não em examinar o problema real, apontado pelo grupo desde a primeira estrofe da canção.

Após a repetição do refrão, cuja forma e conteúdo já analisamos, vem a terceira e última estrofe da canção, na qual o Facção Central se volta para a questão do abandono da infância¹¹⁸, que estaria na raiz de todo o problema da violência social brasileira. Uma leitura rápida dos versos todos da estrofe em sequência traz à mente a expressão “Brasil: terra de contrastes”. Mas um olhar mais atento para cada verso

¹¹⁸ O tema da infância, no Facção Central, aparece em muitas músicas, o que torna evidente a preocupação do grupo com a situação da criança. Além das já citadas “12 de Outubro” e “Vidas em branco”, há “Anjo da Guarda X Lúcifer” (todas do disco “Versos sangrentos”, 1999); “Desculpa, mãe” (de “A marcha fúnebre prossegue”, 2001); “O menino do morro”, “Eu não pedi pra nascer”, “Estrada da dor 666” (de “Direto do campo de extermínio”, 2003); “Bala perdida”, “Castelo triste” (de “O espetáculo do circo dos horrores”, 2005); “Depósito dos rejeitados”, “A mão que assalta o berço” (de “A fantástica fábrica de cadáver”, 2014); “Órfão”, “Anjos violentados” (de “O necrotério dos vivos”, 2020) etc. As músicas falam sobre envolvimento com drogas, violência doméstica, ausência dos pais, exploração sexual, doença e desamparo, ausência da escola, entrada para o crime, morte precoce. Os dois últimos discos mencionados são de Eduardo Taddeo apenas.

traz mais informações sobre o conteúdo e a forma (já analisamos o falante (autor), o destinatário e o personagem nesta canção), que ajudam a entender o estilo do grupo Facção Central.

Os primeiros oito versos da estrofe (“Por que não olham pro moleque sem infância, no morro / De oitão na cinta, sangue na mente, apetitoso? / Homicídio, latrocínio, só profetizo o óbvio / Cercado pelo crack, a consequência é óbito / Vendo sua mãe catando fruta apodrecida / Rasgando o lixo, comendo o resto da burguesa galinha, metida / Que quando vê um da favela, pisa, acelera / Pra essa cadela, só é gente quem tem lagosta na panela”) começam com uma interpelação às classes dirigentes do Brasil sobre por que não olham para “o moleque sem infância, no morro”. A causa da violência estaria aí, no abandono, na negação da cidadania, e não nas letras de protesto do grupo Facção Central¹¹⁹. Essa interpelação violenta às classes dirigentes é uma das marcas do estilo do enunciado do grupo Facção Central. Tanto mais violenta (a entonação na gravação o mostra) quanto a postura geral do Facção Central é de total descrença e desesperança quanto a mudanças significativas nas condições de vida da população por iniciativa dessas classes dirigentes.

Já no verso dois surge outra marca essencial do estilo do enunciado do Facção Central, o recurso às imagens inquietantes, aqui aparece a criança com arma na mão e ímpeto de matar na mente (“De oitão na cinta, sangue na mente, apetitoso?”). Outras imagens fortes virão na sequência da estrofe.

Do verso um ao verso quatro (“Por que não olham pro moleque sem infância, no morro / De oitão na cinta, sangue na mente, apetitoso? / Homicídio, latrocínio, só profetizo o óbvio / Cercado pelo crack, a consequência é óbito), o Facção Central resume um quadro social: o abandono da infância (e a miséria social que isso faz supor, e que aparecerá em imagens nos versos logo abaixo), mais o ambiente de criminalidade alta e onipresença do tráfico e consumo de drogas. O desfecho desse enredo é “óbvio” – até rima com “óbito” –, daí a ironia do falante (autor). A ironia na entonação é também uma das marcas do enunciado do grupo Facção Central, motivada pela consciência da rejeição do seu discurso pelo destinatário do enunciado

¹¹⁹ “Como esperar que compreendam o amor ao próximo conexo nas minhas explanações, se os que eu pretendo salvar, pra eles são personagens inanimados que habitam um universo virtual, que só existe quando eles desejam.” (TADDEO, 2012, p.601).

(as classes dirigentes)¹²⁰, por não confiar nesse destinatário, e não esperar dele bom senso, benevolência ou justiça.

Os últimos versos mostram também uma outra marca dos enunciados do grupo Facção Central, a argumentação cerrada. É frequente o apelo a estatísticas e informações veiculadas por jornais e revistas. O letrista do Facção Central é um leitor e, para defender os seus pontos de vista sobre os problemas sociais que afetam as populações periféricas, vale-se dos dados criados pelo próprio “sistema”.

Os versos cinco a oito (“Vendo sua mãe catando fruta apodrecida / Rasgando o lixo, comendo o resto da burguesa galinha, metida / Que quando vê um da favela, pisa, acelera / Pra essa cadela, só é gente quem tem lagosta na panela”) trazem imagens do contraste social criticado pelo grupo Facção Central: “sua mãe” e “burguesa galinha, metida”; “catando fruta apodrecida” e “lagosta na panela”; “um da favela” e “gente”. O contraste resulta não apenas no sentimento de medo de um grupo em relação ao outro, nem apenas no aumento do preconceito, mas na desumanização de uma pessoa (ou grupo de pessoas) aos olhos de outra (ou de outro grupo). O morador da periferia passa a ser tratado, não importa o que realmente ele seja, como “uma besta, um malandro, um sei lá, um resto de sociedade aí, um infeliz ou como queira chamar”¹²¹.

O recurso ao xingamento, às vezes, ao palavrão, é uma outra marca do estilo do enunciado do grupo Facção Central (nos últimos versos, o falante (autor) refere-se à “burguesa galinha” e utiliza em seguida a expressão “Pra essa cadela”). Esses

¹²⁰ Eduardo Taddeo chega a ironizar a situação, em seu livro, ao dizer que “os membros da classe dominante gostariam de ver em vigor oficialmente no país, dois estatutos diferentes assistindo as crianças brasileiras. Gostariam de poder conta com o ECA para os filhos de papai e um sistema rígido, semelhante ao das nações que julgam crianças pela índole e gravidade do crime cometido, para os que brincam abaixo da linha da indignância.” (2012, p.234).

¹²¹ A frase foi pronunciada por uma moradora de um condomínio de luxo da Grande São Paulo ao falar do medo da violência urbana que a levou a escolher esse lugar para morar. “Alphaville: do lado de dentro do muro”, documentário de Luíza Campos, de 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RrUW_-5lZvA&t=644s>. Acesso em: 14/2/2023. Possivelmente ajudará a entender a crítica a esse processo de coisificação dos moradores da periferia e das “zonas de abandono” (como diz o letrista do Facção Central) assistir a um outro documentário: “Boca de lixo”, de Eduardo Coutinho, filmado no Rio de Janeiro, em 1994, ou seja, no momento histórico da gravação das músicas que analisamos aqui. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oZcTIC757mM>>. Acesso em: 14/2/2023.

recursos são parte do que chamamos de violência do enunciado do Facção Central. O próprio Eduardo Taddeo define as suas músicas como “discursos ásperos e contundentes” (2012, p.34).

Na sequência, temos os versos nove a dezoito (“A criança vira um monstro, com 13 no pente / Quando percebe que a propaganda de bike, vídeo game / Playcenter, tênis, Danone, McLanche / É só pro filho da madame / Carboniza um corpo, desfigura um rosto / Quando vê que pra ele é só pipa, água de esgoto / Não é desculpa pra revolta, porque não é seu filho / O seu tá de Audi, alimentado, bem-vestido / Vai se tornar empresário bem-sucedido / Não vai precisar gritar assalto em nenhum ouvido”).

O título desta música é “A guerra não vai acabar”. Na concepção do grupo Facção Central, o contraste social entre opulentos e indigentes, ou a negação de cidadania efetiva à maior parte da população brasileira, é responsável pela existência de uma guerra civil em nosso território, uma “guerra não declarada”, que transforma homens e crianças periféricos em “monstros”¹²². Nos versos nove a dezoito, o Facção Central cria imagens da infância de duas crianças, uma rica e outra pobre. Aparecem referências ao mundo dos objetos de desejo de uma criança de São Paulo em fins dos anos 1990, de alimentos a automóveis, de vestuário a objetos de diversão eletrônicos, mas também se fala de espaços que deveriam ser acessíveis a todas as crianças (um parque de diversões), mas que, na prática, não o era; e se fala de ter um futuro, de “ser empresário bem-sucedido”. Esse é o mundo dos ricos representado na letra da canção. Para os excluídos das riquezas produzidas na sociedade, os que moram à beira do esgoto, ficam as armas, as ações vis de assaltar e brutalizar pessoas, que completará o seu processo de metamorfose em monstros. Para estes, não há futuro, a morte vem muito cedo¹²³. Novamente comparecem as imagens

¹²² “Quero um mundo sem violência sim, desde que ele gire na órbita do humanismo e da igualdade. Na minha concepção, a palavra paz, corresponde a: justiça social!” (2012, p.33)

¹²³ “Nas páginas do nosso caderno de cultura / O passeio é pelos corredores de sepulturas / Não tem visita em museu, cinemas, teatros / Só a busca pra achar a quadra que o ente foi enterrado / A tradição é guardar, num copo, de recordação / O chumbo retirado do fígado na operação / Pra lembrar que não subiu porque apavorou o médico / ‘Se os home colar comigo sedado, é cemitério’ [...] Puxei o véu podre e vi delegados em favela / Oferecendo narcótico apreendido em dez parcelas / Vi kamikazes atacando patrimônio público / Porque o estado democrático é artigo de luxo / Porque a política segue gerando transmissão ao vivo / Do gerente com dez quilos de explosivo no umbigo / Se o cuzão fizer um gesto fora do combinado / É aparelho digestivo destruído / Esse aqui é meu dossiê montado nas zonas de abandono

inquietantes de crimes (“Carboniza um corpo, desfigura um rosto”), e a interpelação violenta (veja-se a entonação na gravação) ao destinatário (“Não é desculpa pra revolta, porque não é seu filho”), marcas do estilo do Facção Central.

Os versos finais da estrofe, do dezenove ao vinte e quatro (“Facção é só o retrato da guerra civil brasileira / Da carnificina rotineira / Assusta menos que o menor muito louco / Espalhando seu miolo pelo visor do caixa eletrônico / Pode censurar, me prender, me matar / Não é assim, promotor, que a guerra vai acabar”), definem novamente o grupo Facção Central e conclui a argumentação que visa mostrar que o grupo não deve ser acusado de incitar à violência, pois “Facção é só o retrato da guerra civil brasileira / Da carnificina rotineira”, ou seja, o que o grupo Facção Central faz é uma representação sógnica da “guerra civil” ou da “carnificina” brasileira. Com esses dois substantivos, o falante (autor) define a realidade brasileira retratada pelo Facção Central, cuja violência verbal assustaria menos que aquela que nasce da violência da negligência e do abandono a que as classes dirigentes do Brasil relegam a maior parte da sua população. A imagem final da música é característica do estilo do grupo Facção Central (“Assusta menos que o menor muito louco / Espalhando seu miolo pelo visor do caixa eletrônico”). Fecham a música os dois versos que iniciam o refrão (Pode censurar, me prender, me matar / Não é assim, promotor, que a guerra vai acabar), que chamam a atenção da Justiça do Estado de São Paulo para a inutilidade de censurá-los, prendê-los, matá-los (a morte, no rápido fim da gradação, parece ser indício de que essa Justiça é tida como muito pouco confiável para um homem da periferia)¹²⁴, marcados por entonação violenta.

/ Com dados que não aparecem no relatório da ONU / É a minha forma de militar e exigir justiça / Aos três que morrem extrajudicialmente por dia / Atmosfera de tensão vai ser agravada no condomínio / Meu dossiê é o carro-bomba da favela explodindo [...] / Aqui amparo social é gratificação faroeste / Recompensa pro gambé com mais finado no *casting* / O plano pra sua carreira é alta rápida no SUS / Pra chegar no CDP com os pontos soltando pus”. “Dossiê”, Eduardo Taddeo, “A fantástica fábrica de cadáver”, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LhrDi76NKEY>>. Acesso em: 12/2/2023.

¹²⁴ “Só aceito o veredito do juiz pra minha gente / Se Deus em pessoa garantir seus antecedentes / Vai se foder com sua toga, arrombado / Sou Eduardo, sei o que cê fez nos verões passados”. “Endereçado à sociedade”, Eduardo Taddeo, em “A fantástica fábrica de cadáver”, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yW-DXHzZH-s>>. Acesso em: 14/2/2023.

Para finalizar, uma rápida palavra sobre a orientação geral do discurso do grupo Facção Central. Essa visão será naturalmente limitada (e, por isso, sujeita a erros), devido aos objetivos e limites da nossa pesquisa. Eduardo Taddeo fala que “os pensadores dos barracos”, que, como ele próprio, se formaram num “aprendizado marginal”, por meio das rádios comunitárias, dos bailes blacks, dos discos, do rap, e do “intercâmbio cultural entre os guetos” (e não “pelos planos educacionais dos inimigos”), essas pessoas pleiteiam

[...] a igualdade jurídica; a liberdade religiosa, cultural, de expressão e de ir e vir; o direito à vida e à dignidade; oportunidades que permitam a elevação social e o crescimento intelectual; a representatividade proporcional de seus pares em todos os âmbitos nacionais; a revisão da história e a proteção contra todo e qualquer tipo de opressão. (TADDEO, 2012, p.117).

De fato, a reivindicação de direitos humanos parece ser uma dimensão sempre presente nas músicas do grupo Facção Central; ainda quando não fala diretamente do assunto, há sempre a percepção de um apelo desesperado por respeito no fundo de cada canção¹²⁵. A recusa, que é histórica na experiência brasileira, e a percepção do rapper de que ela é motivada por uma escolha deliberada¹²⁶, faz com que o tom do grupo Facção Central seja violento, sobretudo quando, nos seus enunciados-canções, as classes dirigentes do país representam o papel de destinatário, no nível gramatical ou no nível extraverbal do enunciado.

¹²⁵ “Eu mesmo sou considerado uma ameaça a sociedade, por tentar impor através de discursos ásperos e contundentes, as minhas ideias de um mundo justo. Enquadraram os meus pensamentos no código penal, mais precisamente no artigo 286: apologia ao crime [...] A minha infração assustadora em questão, foi sugerir a todos os cidadãos humildes, que exigissem a aplicação de seus direitos fundamentais, para que desta forma, um dia pudéssemos viver em uma civilização harmônica e igualitária [...]” (TADDEO, 2012, p.34).

¹²⁶ Florestan Fernandes diz que uma das contribuições da obra de Abdias Nascimento para esse debate foi “o uso sem restrições do conceito de genocídio aplicado ao *negro brasileiro*. Trata-se de uma palavra terrível e chocante para a hipocrisia conservadora. Contudo, o que se fez e se continua a fazer com o negro e com os seus descendentes merece outro qualificativo? [...] um genocídio insidioso, que se processa dentro dos muros do *mundo dos brancos* e sob a completa insensibilidade das forças políticas que se mobilizaram para combater outras formas de genocídio.” (NASCIMENTO, 2021, pp.19-20).

Todavia, Eduardo Taddeo se pergunta: “Qual o sentido do meu arsenal musical / No ouvido dos sucessores da matança em escala industrial?”¹²⁷ Em alguns enunciados-canções, o cunho revolucionário (que envolve responder à violência com violência) aparece abertamente¹²⁸, mas predomina, possivelmente, tanto nas músicas

¹²⁷ “A fantástica fábrica de cadáver”, em “A fantástica fábrica de cadáver”, Eduardo Taddeo, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rrfkvcxCVVI>>. Acesso em: 15/2/2023.

¹²⁸ Vale a pena reproduzir integralmente aqui o texto da canção “Discurso ou Revólver”: “A igualdade social é só em conto de fadas / Felicidade é só em sonho, só em mágica / Acredito na palavra ou na metralhadora / Revolução verbal ou aterrorizadora / Vamo queimar a Constituição com coquetel molotov / Carro-bomba no Congresso, tic-tac explode / Suplicar pro gambé derrubando sua porta / Não bater na sua mulher, não atirar nas suas costas / Até quando comer resto, lavar banheiro / Abrir o boy no meio na ilusão de dinheiro / Ser exterminado como judeus em Auschwitz / Mostrar pra Globo o que é viver no limite / A cruz da Klan tá queimando na sua frente / A SS agora veste o cinza da PM / De braço cruzado, é só miolo espalhado no chão / Discurso ou revólver, tá na hora da revolução / Tá na hora de parar de mofar no presídio / De tá no necrotério com uma par de tiros / De ser o analfabeto comendo resto / O viciado que o DENARC manda pro inferno / Tá na hora de parar de mofar no presídio / De tá no necrotério com uma par de tiros / De ser o analfabeto comendo resto / O viciado que o DENARC manda pro inferno / Fizeram da sua rua filial do Vietnã / Deram rifles pras crianças, estupraram sua irmã / Exilaram na favela o cidadão na teoria / Oprimido, censurado no país da democracia / Te dão crack, fuzil, cachaça no buteco / Esse é o campo de concentração moderno / Hitler, FHC, capitão do mato, bacharéis em carnificina / Mestrado em holocausto / Chega de bater palma tomando tiro, facada / De prato vazio, vendo o boy suar na sauna / O sistema te quer no viaduto com água na boca / Com a garrafa cortada na mão esperando a Kombi trazer sopa / Ou no chiqueiro do navio negreiro [com seta] na porta / Morto pelo senhor do engenho com farda e pistola / Que só em cabeça de pobre descarrega sua munição / Discurso ou revólver, tá na hora da revolução / Tá na hora de parar de mofar no presídio / De tá no necrotério com uma par de tiros / De ser o analfabeto comendo resto / Viciado que o DENARC manda pro inferno / Tá na hora de parar de mofar no presídio / De tá no necrotério com uma par de tiros / De ser o analfabeto comendo resto / Viciado que o DENARC manda pro inferno / Prevejo o mercado saqueado, bala de borracha / Escudo do choque tomando pedrada / Guerra civil em praça pública, socorro, professor / Com sangue no rosto, mordida de cachorro / Sem teto, sem terra, sem perspectiva / Sem estudo, sem emprego, sem comida / O pavio da dinamite tá aceso / Qual será o preço pra eu ter os meus direitos? / Sequestrar, atirar, queimar pneu na avenida / Invadir a fazenda improdutiva / Só jogamo ovo, por isso nada mudou / Quem sabe o presidente na mira do atirador? / Em São Paulo, 35 por dia; chega! / Tolerância zero, ou cavar trincheira / O serial killer do planalto continua em ação / Discurso ou revólver, tá na hora da revolução / Tá na hora de parar de mofar no presídio / De tá no necrotério com uma par de tiros / De ser o analfabeto comendo resto / Viciado que o DENARC manda pro inferno / Tá na hora de parar de mofar no presídio / De tá no necrotério com uma par de tiros / De ser o analfabeto comendo resto / Viciado que o DENARC manda pro inferno / A favor do inimigo, repressão, desinformação / O domínio dos dois caminhos pra revolução / Caminho 1: a voz do povo aqui não é a voz de Deus / Se tua casa é de caixote de feira, problema seu / Tanto faz sua filha no motel ganhando trocado / Tanto faz seu filho com a doze matando vigia no assalto / Se vier pro asfalto, fazer passeata / Aí o PM te mata, te faz engolir bandeira e faixa / Caminho 2: desconhecendo cenário político

quanto nas entrevistas do rapper (a que tivemos acesso) uma defesa da revolução por meio da ação “verbal”¹²⁹, pelo discurso, pela educação, pelo trabalho e pelas ações comunitárias dos moradores das periferias. Não nos é possível afirmar se o rapper acredita que “A prática da violência, como toda ação, muda o mundo, mas a mudança mais provável é para um mundo mais violento.” (ARENDR, 2022, p.92). O enunciado-canção do grupo Facção Central traz essa tensão no seu estilo.

Falamos atrás de “violências” no enunciado do grupo Facção Central, a política, da negação da cidadania ou da cidadania precária¹³⁰; a da criminalidade, que na argumentação do Facção Central aparece como consequência da primeira, como reação, consciente ou não; e a do próprio enunciado do Facção Central, a violência simbólica das suas palavras, imagens e entonação.

/ Onde jogar granada, quem é o nosso inimigo / Entendeu por que não tem escola pra você?
 / Toma a Uzi e me diz quem tem que morrer / Não adianta ser milhões se não somos um /
 Ação coletiva, objetivo comum / Discurso ou revólver, não interessa a opção / Sem união é impossível a revolução / Tá na hora de parar de mofar no presídio / De tá no necrotério com uma par de tiros / De ser o analfabeto comendo resto / Viciado que o DENARC manda pro inferno / Tá na hora de parar de mofar no presídio / De tá no necrotério com uma par de tiros / De ser o analfabeto comendo resto / Viciado que o DENARC manda pro inferno”. “Discurso ou Revólver”, Facção Central, “A marcha fúnebre prossegue”, 2001. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qRu5FLFLQ7w>>. Acesso em: 15/2/2023.

¹²⁹ “Faço atentado, mas não sou lobo solitário / Minha ideologia é a mesma de milhões de irmãos de calvário / Aí, Abin, não ataco de drone com explosivo / Uma Bic, um caderno, é meu kit terrorismo / Cada excluído que aproximo de um livro / É como se decepasse um tirano e gravasse em vídeo / Favelado, não se sabote / Pra não ser outro no DP / Rezando pra uma vítima não te reconhecer” (“Autossabotagem”, Eduardo Taddeo e Karol Kolombiana; em Karol Kolombiana, “Matriarcado”, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gwU6UkjLsFA>>. Acesso em: 15/2/2023).

¹³⁰ A antropóloga Teresa Caldeira fala que o Brasil se caracteriza por ter uma “democracia disjuntiva”, na qual, a despeito da existência de uma Constituição chamada de “cidadã”, convive-se com a violência (há em torno de 50.000 assassinatos anuais, na maioria as vítimas são jovens pretos e periféricos, os chamados “corpos incircunscritos”, ou seja, os mais vulneráveis numa sociedade racista e violenta como a brasileira, os mais expostos a ter os seus direitos civis desrespeitados) e com o desrespeito sistemático aos direitos humanos. A mesma autora diz que “os muros que fortificam São Paulo são muros gerados tanto pelo desrespeito a direitos civis quanto pela ausência do desejo entre os mais ricos de respeitar os direitos daqueles que veem como inferiores e que não irão admitir como concidadãos no mesmo espaço público.” (CALDEIRA, 2011, p.376).

Sobre esta última forma de violência, acreditamos que os últimos capítulos do livro de George Reid Andrews, nos quais analisa interpretações e eventos que marcaram o 13 de maio, de 1888 a 1988, e o caráter da desigualdade racial e social em São Paulo em fins dos anos 1980 (esta última data é no contexto de surgimento do movimento hip hop e do rap na cidade de São Paulo) faz pensar que o que ocorreu no Brasil, no momento do centenário da emancipação, teria sido absorvido de alguma forma pelos rappers que se formavam naquele espaço e tempo. Andrews conta que após a posse do presidente José Sarney, em 1985, anunciou-se que a data seria celebrada como uma importante data nacional, então

O Ministério da Cultura foi encarregado de realizar uma programação nacional de concertos, exposições de arte, conferências e debates públicos, palestras em escolas e outras atividades; e nos meses anteriores ao centenário, parecia que toda entidade organizada da vida brasileira estava se preparando para participar. Os governos estaduais e municipais organizaram suas próprias comemorações; as universidades convocaram conferências internacionais para discutir as experiências da escravidão e da emancipação; os jornais e as revistas prepararam matérias e suplementos especiais para homenagear o dia, e as estações de rádio e televisão promoveram programas especiais; as escolas de samba do Rio, de São Paulo e de outros locais escolheram o tema do centenário para suas apresentações no Carnaval de 1988; a Igreja Católica dedicou sua Campanha da Fraternidade anual ao tema “O Negro e a Fraternidade”; as empresas e companhias privadas realizaram anúncios em homenagem à abolição; e, é claro, as organizações do movimento negro planejaram comemorar o dia a sua própria maneira. (1998, pp.340-341).

Todavia, acalorou-se, nesse momento, um debate nacional sobre o que, afinal, a emancipação significara e significava no presente, se mudara ou não as relações e a vida dos brasileiros. Havia o que comemorar? Então vieram os protestos, “Muitos afro-brasileiros, desde profissionais liberais e intelectuais de nível universitário até

membros das escolas de samba e dos cultos de candomblé”¹³¹ (ANDREWS, 1998, p.341) adotam uma postura de ceticismo ou de oposição direta à celebração do 13 de maio. Houve protestos no país inteiro, cancelamento de eventos comemorativos nas ruas e nas mídias, choques com a polícia, queima de uma imagem da Princesa Isabel durante uma passeata, passeatas feitas fora do dia 13 (em protesto), rejeição à própria data, heróis simbólicos da pátria foram questionados por seu papel na escravização dos povos de origem africana durante os quase quatro séculos de escravidão no Brasil, e, por fim, o presidente José Sarney terminou fazendo, por sua rádio, um discurso confuso no qual invocava Zumbi (“o herói-símbolo [de] coragem, bravura, martírio, resistência”), mas não deixava sem elogios a Princesa Isabel, o Duque de Caxias e “os militares que aceitaram a tese de que o Exército jamais poderia ser capitão-do-mato, a perseguir os fugitivos do cativoiro” (ANDREWS, 1998, pp.344-345). Em suma, a celebração do 13 de maio, no centenário da emancipação, em 1988, desandou em protestos, que nasceram de um debate no qual a data histórica (que já foi um dia de absoluto júbilo) e o seu significado foram confrontados com as condições efetivas de vida das populações de origem africana na sociedade brasileira.

Acreditamos que essa discussão pode ajudar a entender o surgimento de um discurso num tom exasperado e violento como o do grupo de rap Fação Central.

No presente, a matéria do discurso do grupo Fação Central aparece também noutras esferas de produção discursiva na sociedade brasileira. Num artigo recente, o filósofo Vladimir Safatle afirma que

A igualdade é o horizonte normativo fundamental da vida democrática. Seu sentido não está vinculado a alguma forma de imposição de homogeneidades, como se não fosse possível, em uma sociedade igualitária, o reconhecimento efetivo da diferença. Na verdade, podemos dizer exatamente o contrário, a saber, que só em uma sociedade radicalmente igualitária, diferenças e singularidades são possíveis. Pois, nesse contexto,

¹³¹ Seria importante uma pesquisa sobre como a população das periferias da cidade de São Paulo sentiram essa atmosfera do 13 de maio de 1988, e como reagiram a ela. As canções rap, feitas por jovens das periferias, é possivelmente uma das formas de aproximação desse objeto de pesquisa.

“igualdade” significa ausência de hierarquia, ausência de sujeição¹³².

A desigualdade econômica teria, no Brasil, uma urgência biopolítica, porque é ela que define o ritmo de vida e morte de cada grupo social. Safatle compara, com base no Mapa da desigualdade, a expectativa de vida média de 80,9 anos do morador do Alto de Pinheiros, com os 58,3 anos do morador do bairro de Guaianazes, para concluir que a sociedade brasileira, ao conservar os altos níveis de desigualdade, geração após geração, “decidiu de forma soberana quem pode ter uma vida longa e quem deve morrer rápido.”

Para Safatle, o Brasil, com a sua história de latifúndio escravagista, poderia ser concebido como “o maior experimento de necropolítica colonial da história moderna”. A dinâmica colonial teria sobrevivido, no Brasil, ao fim do colonialismo e se manifestaria como forma socioeconômica. Sua base seria uma “distinção ontológica”, ou dois regimes de subjetivação, “Um permite que sujeitos sejam reconhecidos como ‘pessoas’, outro que leva sujeitos a serem determinados como ‘coisas’.” Apenas os primeiros são reconhecidos como portadores de direitos e dignos da proteção do Estado. Quanto àqueles que são degradados à condição de coisas, “quando morrem, ou, mais precisamente, são mortos, serão objetos de uma morte sem dolo. Sua morte será vista como portadora do estatuto da degradação de objetos. Ela não terá narrativa”, apenas quantificação numerária.

Safatle define o papel do Estado brasileiro em relação às classes como “Estado protetor” para uns, e “Estado predador” para outros. O dispositivo fundamental de governo, segundo Safatle, é a “guerra civil não declarada”.

Safatle utiliza, portanto, quase o mesmo termo que Eduardo Taddeo utilizou para dar título ao seu livro. Nos enunciados-canções do grupo Facção Central, e no livro de ensaios de Eduardo Taddeo, é nítido o esforço de narrar aquilo sobre o que as classes dirigentes prefeririam silenciar, de empreender uma revisão da história do Brasil, e de humanizar as suas populações periféricas historicamente abandonadas.

¹³² “A desigualdade como bloqueio estrutural”, Vladimir Safatle, artigo publicado em 30/12/2022. Disponível em: <<https://aterraeredonda.com.br/a-desigualdade-como-bloqueio-estrutural/>>. Acesso em: 30/12/2022.

Pode-se dizer que o discurso do Facção Central também trabalha contra o silenciamento cultural e epistêmico.

Safatle lembra ainda em seu artigo – e é pertinente lembrá-lo aqui – que “a função da universidade brasileira é não trabalhar para o silenciamento cultural e epistêmico” implicado nessa situação de guerra civil não declarada. Ao contrário disso é que a universidade deve trabalhar, entendendo-se como parte do problema.

Uma das imagens mais fortes na obra do grupo Facção Central é a do diabo recusando-se a fazer mais um pacto e dizendo que colocou guardas com lanças para proteger as portas do inferno “Temendo uma invasão dos sem esperança”¹³³.

O inferno está cheio e a capacidade do diabo de fazer pactos se exauriu, porque a demanda explodiu. Não tem vagas e o próprio diabo parece temer as consequências da miséria social e da guerra civil brasileira na forma de uma possível invasão do inferno. O diabo do Facção Central – que não parece ingênuo, como costuma ser representado – é objetivo, recusa o pacto com uma linguagem de protocolo:

Sinto muito não poder atender seu pedido

Mas deixa o nome completo e o endereço por escrito

Na lista de espera, sua ficha ficou cadastrada

Te mando um telegrama surgindo vaga

E após educadamente justificar a recusa, não deixa no desamparo aquele que o procurou, e lhe dá um conselho diabólico, que se multiplica no refrão:

*Se não tem vaga, cata o cliente Coelho da Fonseca*¹³⁴

¹³³ “Pacto com o Diabo”, Facção Central, “O espetáculo do circo de horrores”, 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jy2pEVmRILk>>. Acesso em: 13/2/2023.

¹³⁴ “Coelho da Fonseca”: imobiliária de São Paulo, criada em 1975, “com forte atuação no seguimento de alto luxo”. Disponível em: <<https://www.coelhodafonseca.com.br/institucional/quem-somos>>. Acesso em: 15/2/2023.

Miolo na cama King Size, de Puma com luneta
Deixa o carro ligado a duas quadras da casa de câmbio
Com o Ericson do doleiro, faz um download dele sangrando
Seu talento não entra no Masp, no Cacilda Becker¹³⁵
13 de maio é pegadinha do João Kleber¹³⁶
Antes da ajuda da ONU, do Kofi Annan¹³⁷
O cão capa seu pinto pro coronel Ubiratan¹³⁸

De presidente a artista, de padre a terrorista
Faz o refém comer as tripas, que as vagas tão preenchidas
De presidente a artista, de padre a terrorista
Faz o refém comer as tripas, que as vagas tão preenchidas
De presidente a artista, de padre a terrorista
Faz o refém comer as tripas, que as vagas tão preenchidas
De presidente a artista, de padre a terrorista
Faz o refém comer as tripas, que as vagas tão preenchidas

Barbárie social é conselho do diabo, portanto.

¹³⁵ “Cacilda Becker” e Masp são referências a espaços culturais da cidade de São Paulo, um teatro e um museu de arte. No contexto da canção, com ironia e uma nota de crueldade, o diabo diz àquele que lhe propõe um pacto que o seu talento (do proponente) não entra nesses lugares, em geral, associados às elites.

¹³⁶ Referência a um apresentador de programas de entretenimento na TV brasileira.

¹³⁷ Referência ao diplomata ganês que foi o sétimo secretário-geral da Organização das Nações Unidas (entre 1997 e 2006).

¹³⁸ Referência ao comandante da ação que resultou na invasão de 330 policiais ao pavilhão 9 da Casa de Detenção do Carandiru, na Zona Norte de São Paulo, em outubro de 1992, resultando no assassinato de 111 presos, por tiros ou facadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi estudar o estilo, do ponto de vista da análise dialógica do discurso, em enunciados canções do grupo de rap paulistano Facção Central, que vem construindo a sua obra artística desde os anos 1990 até o presente. O discurso do Facção Central (mais precisamente, o videoclipe de divulgação da canção “Isso aqui é uma guerra”) chegou a ser censurado, no início dos anos 2000, pelo Ministério Público Estadual de São Paulo, que o acusou de incitar a prática de roubo a veículos e residências, caixas eletrônicos e agências bancárias, além de sequestro, libertação de presos mediante violência, porte ilegal de armas, latrocínio e homicídio, incitação ao racismo e preconceito contra os moradores da Zona Leste da cidade de São Paulo. A exibição do videoclipe foi vetada e determinou-se a apreensão da fita original na MTV. Outros discos vieram após a polêmica e hoje o Facção Central é tido – talvez se possa dizer unanimemente – com um dos principais grupos de rap do Brasil. Todavia, parece ainda hoje haver reserva, quando não recusa, e até rejeição, às suas músicas por parte de muitas pessoas ou grupos sociais, o que limita a possibilidade de compreensão e discussão de sua obra.

A nossa hipótese foi que a análise do estilo nos traria mais elementos para a compreensão dos aspectos verbal e extraverbal do enunciado do Facção Central, porventura nos permitindo esboçar uma explicação mais satisfatória sobre a violência que é marca do seu enunciado e é, possivelmente, a razão ou o pretexto para o incômodo que a obra provoca. Afinal, o Facção Central incomoda porque é “violento” ou porque “em casa de carrasco [ou onde carrasco se sente dono] não se deve lembrar a força para não provocar ressentimento” (ADORNO, 2021, p.31)?

O que esta pesquisa traz como resultado é, em primeiro lugar, devido à análise da materialidade linguística em seu aspecto gramatical, que tentamos empreender, uma visão sobre a questão do status da letra da canção rap (a do Facção Central em particular). Ao contrário do que se pode, preconceituosamente, pensar, ela não apresenta um português estropiado. A escolha do vocabulário e a sintaxe utilizada pelo grupo Facção Central é muito organizada, diversificada, muito colorida, criteriosamente escolhida, a ponto de dizermos que se o rap reivindica, desde o início, o nome de poesia, pode-se dizer que, no Facção Central, os enunciados canções são poesia. Mas a poesia não tem só o aspecto formal. Aliás, não se trata aqui de um

lirismo amoroso, e sim de uma poesia de protesto, urbana, contemporânea, em que, como já dissemos, a paixão é antes a indignação, o que faz com que, visivelmente, se faça nessa poesia um esforço de articulação clara da linguagem (para que ela seja compreensível a todos), de escolha de vocabulário e expressões, de personagens e suas relações, de imagens do espaço da cidade e de situações vividas, de construção de argumentos embasados em informações (de jornais, revistas, estudos) da realidade social representada nas canções. A nossa pesquisa permite afirmar, mesmo correndo o risco de cair numa avaliação estética subjetiva, que o grupo Facção Central faz, sim, um texto digno de atenção como construção linguística, como obra artística em língua portuguesa. Para além da questão do conteúdo e do viés ideológico – embora não seja possível separar uma coisa da outra –, em termos formais o Facção Central tem com que atrair a atenção de quem aprecia a língua portuguesa.

A segunda questão que merece atenção como resultado da nossa pesquisa é que, devido à nossa análise da materialidade linguística em seu aspecto enunciativo, percebemos que possivelmente as visões simplistas da obra do Facção Central se devem à consideração de suas letras sem se levar em conta as questões que estão implicadas na análise do aspecto enunciativo de sua materialidade. No Facção Central, a definição do falante (autor) da música (se o próprio rapper, um criminoso, um presidiário, o pai da criança vítima de bala perdida, a própria criança vítima de violência, um político enganador...), a definição, principalmente, do destinatário gramatical do enunciado canção (que, como vimos, frequentemente é o “boy” ou “playboy”, ou seja, um representante das classes dirigentes), e, por fim, a definição do personagem (que dá conta da situação social brasileira do ponto de vista da população historicamente abandonada à miséria, privada dos direitos humanos fundamentais e da cidadania efetiva); em suma, essa inter-relação entre o falante (autor) e o personagem, o destinatário e o personagem, e o destinatário e o falante (autor) é absolutamente fundamental para qualquer esforço de compreensão da obra do grupo Facção Central, porque é ela que determina o conteúdo temático, a forma composicional e o estilo de linguagem do enunciado canção rap, considerado em sua natureza artística como um gênero discursivo, variante da canção popular urbana de fins do século XX. As perguntas de pesquisa que formulamos foram respondidas com essa análise da materialidade linguística em seu aspecto enunciativo.

A terceira questão a ser considerada como resultado da nossa pesquisa diz respeito à recorrência de cenas de violência nas músicas do Facção Central. Costuma-se simplificar essa questão dizendo que “o Facção Central é violento”. Notamos, em nossa análise – e posteriormente encontramos um texto do próprio Eduardo Taddeo chamando a atenção para essa questão – que não se trata apenas de uma violência, e sim de várias violências. Vimos que o Facção Central cria uma poética em que a violência (presente de diversas maneiras na sociedade) é trazida para dentro do seu enunciado, da sua obra, e trabalhada artisticamente. Essa violência tem várias faces (daí podermos falar em “violências”, no plural), que se manifestam dentro da obra. Então, aquilo que afasta as pessoas da obra do Facção Central é, possivelmente, um dos pontos mais instigantes da obra para se trabalhar, que é essa forma como o Facção Central traz a violência (ou as violências) para dentro do seu enunciado. A nossa análise nos ajudou a perceber essa questão que, absolutamente, não estava clara para nós próprios no início da pesquisa.

Dissemos, em nossa análise, que geralmente as pessoas se atêm às cenas da violência de rua, da brutalidade física, do roubo, do assassinato, do latrocínio – o tipo de violência que se patenteia (porém sem que discutam as suas causas) nos programas televisivos, de todas as horas do dia, na TV brasileira, exibidos há anos na cidade de São Paulo; agora também nas redes sociais, para todo o Brasil –, e que, geralmente, não se atêm à violência que, na visão do Facção Central, é a geradora da situação de guerra civil não declarada nas ruas, que leva, a cada ano, à morte de, em média, 50.000 pessoas, quase todas jovens pretos moradores das periferias das grandes cidades do país. Essa violência estaria ligada à exclusão social, à manutenção de bolsões de miséria ou de “zonas de abandono” no país, à manutenção de uma desigualdade social que faz com que a maioria da população não tenha reais oportunidades de desenvolver as suas potencialidades humanas, como têm os jovens filhos das minorias opulentas que retêm a maior parte das riquezas produzidas no país.

Quando analisamos a materialidade linguística dos enunciados do grupo Facção Central em seu aspecto discursivo, procuramos chamar a atenção para o desdobramento de uma consciência histórica da situação social representada em suas canções, que teria se aguçado nas últimas décadas, o que ajudaria a explicar a violência no estilo do enunciado do Facção Central, presente, inclusive, na sua

entoação, como vimos na nossa breve análise da materialidade musical. O documentário “O fio da memória” (1991), de Eduardo Coutinho¹³⁹, que trata da situação da população preta no Brasil, mostra a lentidão do processo de tomada de consciência dessa população em relação à sua situação de miséria; o documentário pode ser lido/visto do ponto de vista do nascimento dessa consciência. Utilizamos o livro de George Reid Andrews (1998), sobretudo o capítulo que discute as mudanças ao longo do tempo na forma como a sociedade brasileira encarou o 13 de maio, também para mostrar isso, que o nosso momento histórico (pensamos no momento dos enunciados que analisamos), o fim do século XX e início do século XXI, é um momento histórico marcado por uma tomada de consciência em relação a essa situação de desigualdade social monstruosa existente no Brasil, ao racismo enraizado nas relações, e à onipresença da violência em todos os tempos da sociedade brasileira.

Nas nossas epígrafes, no início do trabalho, procuramos mostrar que, desde o início do século XX, havia no Brasil pessoas, artistas produzindo discursos que tocavam, de alguma forma, essa problemática da desigualdade social extrema, da miséria da população preta, da violência promovida por governos que, mais ou menos autoritários, deram as costas à população e deixaram intocado, a cada fim de mandato, o essencial do problema. Procuramos mostrar, com isso, que o discurso do Facção Central não é um discurso isolado. Na verdade, ele resulta de muitos outros discursos, não apenas dos discursos feitos na periferia, como Eduardo Taddeo sugere ao dizer que a sua consciência pessoal se formou na periferia, pela música, pelo rap, pelo ambiente dos bailes *black* etc. É possível que a sua experiência pessoal com manifestações da periferia tenham sido as mais relevantes, mas parece inegável que os discursos existem noutras esferas também e, de alguma forma, tocam a sociedade como um todo.

O discurso do Facção Central, em todo caso, não é um discurso isolado, o seu estilo, sim, é muito peculiar devido à forma de utilização da violência (ou das violências presentes na nossa sociedade). O Facção Central chega a propor, em algumas canções, uma violência revolucionária como última instância para se tentar mudar a história do país no sentido de levar as classes dirigentes a respeitarem os direitos

¹³⁹ “O fio da memória”, documentário de Eduardo Coutinho, 1991. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_bl5rJvPIJo>. Acesso em: 27/2/2023.

humanos fundamentais, enfim, a cidadania efetiva da maior parte da população brasileira, que lhe foi sempre negada. Isso explicaria as barreiras que a sua obra encontra para entrar em ambientes sociais mais conservadores ou avessos ao uso da violência, onde possa ser apreciada esteticamente e, sobretudo, onde possa ser usada para promover o debate sobre o problema mais urgente da sociedade brasileira, o da cidadania.

Acreditamos que essa questão da representação da violência na obra do grupo Facção Central poderá, eventualmente, ser trabalhada de outras formas por pesquisadores de outras áreas do conhecimento. No nosso trabalho, a contribuição terá sido a análise do aspecto enunciativo da obra do Facção Central, que lança alguma luz sobre essa questão da violência; porém, no nosso trabalho, não fizemos a análise inteira voltados para a questão da violência, e também não consideramos a obra como um todo com vistas a essa questão. Não tivemos contato, por exemplo, com o segundo livro de ensaios de Eduardo Taddeo.

O professor e jurista Dalmo Dallari disse que

Os estudos e as discussões sobre direitos humanos são importantes na medida em que contribuem para afastar obstáculos à sua efetivação ou para estimular sua defesa, o que só acontece quando, além do interesse teórico, há um efetivo compromisso com a prática. (2004, p.10).

O grupo Facção Central, com o seu estilo, constrói uma poética da violência como forma de discurso e luta por cidadania.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. *In*: coleção Os Pensadores (XLVIII). São Paulo: Victor Civita, 1975.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ADORNO, Theodor W. Regressões. *In*: **Minima moralia**. Lisboa: Edições 70, 2017.
- ADORNO, Theodor W. **Educação e emancipação**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2021.
- AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro**: Bakhtin nas ciências humanas. São Paulo: Musa, 2004.
- AMORIM, Marília. **Cronotopo e exotopia**. *In*: BRAIT, Beth. (Org.). Bakhtin: outros conceitos- chave. São Paulo: Contexto, 2006, pp.95-114.
- AMORIM, Marília. **Memória do objeto**: uma transposição bakhtiniana e algumas questões para a educação. Bakhtiniana, São Paulo, v. 1, n. 1, pp. 8-22, 1º sem. 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Favelário nacional**. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. Poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. pp. 1261-1271.
- ANDRADE, Elaine Nunes (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.
- ANDREWS, George Reid. **Negros e brancos em São Paulo**: 1888-1988. Bauru – SP: EDUSC, 1998.
- ARÁN, Pampa Olga (coord.). **Nuevo diccionario de la teoria de Mijail Bajtin**. Córdoba, ARG.: Ferreyra Editor, 2006.
- ARENDDT, Hannah. **Sobre a violência**. 15ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.
- ARIZA, Marília B. A. **Mães infames, filhos venturosos**: trabalho, pobreza, escravidão e emancipação no cotidiano de São Paulo (século XIX). São Paulo: Alameda, 2020.
- ASSIS, Machado de. **Obra completa em quatro volumes**. São Paulo: Nova Aguilar, 2015. vol.2.
- ASSIS, Machado de. **Obra completa em quatro volumes**. São Paulo: Nova Aguilar, 2015. vol.4.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. *In*: Os pensadores XXXVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 4ª ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **O autor e a personagem na atividade estética**. *In*: Estética da criação verbal. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável**. 2ª ed. São Carlos, SP: Pedro & João, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária**. In: Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. 7ª ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2019.

BARBOSA, Edilberto de Oliveira. **A idealização do herói em “As Minas de Prata”, de José de Alencar, sob o enfoque da Gramática Sistemico-Funcional**. Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem (LAEL – PUC-SP), dissertação de mestrado, 2015.

BARONE, Ana; RIOS, Flávia (orgs.). **Negros nas cidades brasileiras (1890-1950)**. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2019.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: edições 70, 2018.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. In: coleção Os Pensadores (XLVIII). São Paulo: Victor Civita, 1975.

BOBBIO, Norberto. **A era dos direitos**. Rio de Janeiro: LTC, 2020.

BOBBIO, Norberto. **Os direitos do homem hoje**. In: A era dos direitos. Rio de Janeiro: LTC, 2020. p.210.

BOSI, Alfredo. **Poesia-resistência**. In: O ser e o tempo da poesia. 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). **Cidadania, um projeto em construção: minorias, justiça e direitos**. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2ª ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2008.

BRAIT, Beth. **Perspectiva dialógica**. In: BRAIT, Beth; SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília. Texto ou discurso? São Paulo: Contexto, 2012.

BRAIT, Beth. **A emergência, nas fronteiras entre língua e literatura, de uma perspectiva dialógica da linguagem**. Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso, v. 12, pp. 5-23, 2017.

BRAIT, Beth. **Uma obra necessária, consistente, feita sob medida para o enfrentamento do universo discursivo**. In: MAGALHÃES, Anderson Salvaterra; KOGAWA, João. Pensadores da análise do discurso: uma introdução. Jundiaí – SP: Paco Editorial, 2019.

BRAIT, Beth; PISTORI, Maria Helena Cruz. **A produtividade do conceito de gênero em Bakhtin e o Círculo**. Alfa: Revista de Linguística, v. 56, pp. 371-401, 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alfa/v56n2/02.pdf>>. Acesso em: 25/2/2020.

BRAIT, Beth; GONÇALVES, Jean Carlos (orgs.). **Bakhtin e as artes do corpo**. São Paulo: Hucitec, 2021.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. **A construção política e econômica do Brasil: sociedade, economia e Estado desde a Independência**. 4ª ed. São Paulo: Editora 34, 2021.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. 3ª ed. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2011.

CAMPOS, Felipe Oliveira. **Rap, cultura e política: Batalha da Matrix e a estética de superação empreendedora**. São Paulo: Hucitec, 2020.

CANDIDO, Antonio. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2002.

CARDOZO, Cristian. **Signo**. In: ARÁN, Pampa Olga (org.). Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín. Córdoba: Ferreyra Editor, 2006. pp.242-252.

CARETTA, Álvaro Antônio. **Estudo dialógico-discursivo da canção popular brasileira**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2013.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CARVALHO, José Murilo de. **O Brasil, de Noel a Gabriel**. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (Orgs.). Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. 2 v. pp. 23–43.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: o longo caminho**. 26ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

COSTA, Luiz Rosalvo. **A questão da ideologia no Círculo de Bakhtin: e os embates no discurso de divulgação científica da Revista Ciência Hoje**. Cotia – SP: Ateliê; FAPESP, 2017.

DALLARI, Dalmo de Abreu. **Direitos humanos e cidadania**. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 2019.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu, 2020.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo**: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola, 2013.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 11ª ed. São Paulo: Edusp, 2003.

FAUSTO, Boris. **Crime e cotidiano**: a criminalidade em São Paulo (1880 – 1924). 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2014.

FÉLIX, João Batista de Jesus. **Hip hop**: cultura e política no contexto paulistano. Curitiba: Appris, 2018.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 6ª ed. São Paulo: Contracorrente, 2021.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mocambos**: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. 16ª ed. São Paulo: Global, 2006.

FURTADO, Celso. **Brasil**: a construção interrompida. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GARCIA, Tânia da Costa. **Do folclore à militância**: a canção latino-americana no século XX. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

GOMES, Matheus de Andrade. **Os locutores do inferno**: representações de violência no rap do Façção Central (1995-2006). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, dissertação de mestrado, 2019.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX (1914-1991). 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HUGO, Victor. **Bug–Jargal**. São Paulo: Assunção, 1946.

LACERDA, Marcos. **Apresentação**: da voz que fala pela fala e pela voz. *In*: TATIT, Luiz. No princípio era o meio. São Paulo: Hedra; Acorde!, 2022. pp. 7-17.

LOURENÇO, M. **Arte, cultura e política**: o movimento Hip Hop e a construção dos narradores urbanos. *Psicologia para América Latina, México*, nº 19, 2010. Disponível em: <http://www.periodicos.capes.gov.br/>. Acesso em: 30/12/2019.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **As vítimas–algozes**: quadros da escravidão. 4ª ed. Porto Alegre – RS: Zouk, 2006.

MAGALHÃES, Anderson Salvaterra; KOGAWA, João. **Pensadores da análise do discurso**: uma introdução. Jundiaí – SP: Paco Editorial, 2019.

MARSHALL, T. H.; BOTTOMORE, Tom. **Cidadania e classe social**. São Paulo: Unesp, 2021.

MATOS, Olgária C. F. **O Brasil e seus cantares**: heróis e homens. *In*: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (Orgs.). Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. 1 v. pp. 98–111.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. São Paulo: n-1 edições, 2021.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica.** São Paulo: Contexto, 2016.

MONDAINI, Marco. **Direitos humanos: breve história de uma grande utopia.** São Paulo: Edições 70, 2020.

MORAES, J. Jota de. **O que é música.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

NABUCO, Joaquim. **O abolicionismo.** Brasília: UNB, 2003.

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

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964 – 1985).** São Paulo: Intermeios, 2017.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado.** 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.

OLIVEIRA, Jefferson Aleff. **Brasil entre trincheiras: Eduardo Taddeo, o correspondente favelado de uma guerra não declarada (2000-2012).** Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Montes Claros, dissertação de mestrado, 2019.

PETRACCA, Ricardo. **Música e alteridade: uma abordagem bakhtiniana.** Curitiba: Appris, 2018.

PINSKY, Jaime; PINSKY, Carla Bassanezi (orgs.). **História da cidadania.** 6ª ed. São Paulo: Contexto, 2015.

RACIONAIS MC's. **Sobrevivendo no inferno.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RESENDE, Mariana Linhares Pereira. **Rapensando discursivamente o imaginário sobre a resistência em “A marcha-fúnebre prossegue”.** Curso de Estudos da Linguagem da Universidade Federal Fluminense, dissertação de mestrado, 2012.

ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. **HipHop: a periferia grita.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado.** São Paulo: Hacker, 2001.

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira.** 5ª ed. São Paulo: Edusp, 2013.

SANTOS, Milton. **Pobreza urbana.** 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2013.

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico-informacional.** 5ª ed. São Paulo: Edusp, 2013.

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão.** São Paulo: Edusp, 2014.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal.** 28ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário**: cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870 – 1930). São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzana Homem de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras vol. 1: 1901-1957. 7ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzana Homem de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras vol. 2: 1958-1985. 6ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

SILVA, J. da. **Sons da juventude na metrópole**: as diferentes rotas do movimento Hip Hop na cidade de São Paulo. Vibrante: Antropologia Brasileira Virtual, Brasília, nº1, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/>. Acesso em: 30/12/2019.

SILVA, Rogério de Souza. **A periferia pede passagem**: trajetória social e intelectual de Mano Brown. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, tese de doutorado, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

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). Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, dissertação de mestrado em História e Culturas, 2017.

SOUZA, Jessé. **As metamorfoses do malandro**. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (Orgs.). Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. 3 v. pp. 39 – 50.

SOUZA, Geraldo Tadeu. **Introdução à teoria do enunciado concreto do círculo de Bakhtin/Volochinov/Medvedev**. 2ª ed. São Paulo: Humanitas, 2002.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Um pouco de método**: nos estudos literários em particular, com extensão às humanidades em geral. São Paulo: É Realizações, 2016.

TADDEO, Eduardo. **A guerra não declarada na visão de um favelado**. São Paulo: Carlos Eduardo Taddeo, 2012. vol.1.

TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê, 2001.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. **Elos de melodia e letra**: análise semiótica de seis canções. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, Luiz. **No princípio era o meio**. São Paulo: Hedra; Acorde!, 2022A.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. 3ª ed. Cotia - SP: Ateliê, 2022B.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Música e cultura popular**: vários escritos sobre um tema em comum. São Paulo: Editora 34, 2017.

TONI C. **Um bom lugar**: biografia oficial de Mauro Mateus dos Santos – Sabotage. São Paulo: Literarua, 2015.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Editora 34, 2017.

VOLÓCHINOV, Valentin. **A palavra na vida e a palavra na poesia**: ensaios, artigos, resenhas e poemas. São Paulo: Editora 34, 2019.

VALLE, Maria Ribeiro do. **A violência revolucionária em Hanna Arendt e Herbert Marcuse**: raízes e polarizações. São Paulo: UNESP, 2005.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.