



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**“Os locutores do inferno”: representações de violências no rap do Facção
Central (1995-2006)**

MATHEUS DE ANDRADE GOMES

BRASÍLIA
2019

MATHEUS DE ANDRADE GOMES

**“Os locutores do inferno”: representações de violências no rap do Facção
Central (1995-2006)**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História da Universidade de
Brasília.

Linha de pesquisa: História Cultural, Memórias e
Identidades

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Edlene Oliveira Silva

BRASÍLIA
2019

MATHEUS DE ANDRADE GOMES

“Os locutores do inferno”: representações de violências no rap do Facção Central
(1995-2006)

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília.

Linha de pesquisa: História Cultural, Memórias e Identidades

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Edlene Oliveira Silva

Aprovada em ____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Edlene Oliveira Silva – PPGHIS – UnB (Presidente)

Prof. Dr.^a Susane Rodrigues de Oliveira – PPGHIS – UnB

Prof. Dr. Breitner Luiz Tavares – PPGDSCI – UnB

Prof. Dr. Daniel Barbosa Andrade de Faria – PPGHIS – UnB (Suplente)

AGRADECIMENTOS

Um trabalho do calibre de uma dissertação não pode ser considerado como uma obra escrita apenas individualmente, mas sim como uma produção que se insere dentro de uma ou mais coletividades. Discussões, leituras, debates, experiências, aprendizados e traumas são importantes para a construção de epistemologias no seio de grupos que permeiam uma dada sociedade. Portanto, é imprescindível fazer agradecimentos a pessoas que me ajudaram nesta dura caminhada que se iniciou em 2017.

Gostaria de agradecer aos meus pais – Maria Cristina de Andrade e Carlos Tadeu Gomes – por todo o apoio, empenho, dedicação, fidalguia, amor, atenção e pelos mais variados ensinamentos que me transmitiram durante todos esses anos de convívio familiar. Sem vocês é capaz que eu nem estaria aqui hoje. São pessoas que lutaram nesta guerra contra a fome e a pobreza extrema no interior do país a atingir ainda, infelizmente, milhões de pessoas.

Também gostaria de agradecer à minha irmã Danielle por seu apoio e humanidade e ao meu irmão Diego, este que ajudou a introduzir na minha vida o interesse pelo rap e pela cultura hip-hop como um todo. Ainda falando da família, gostaria de agradecer, entre outras e outros, à minha madrinha Sandra, minha tia Rita, minha avó Rosa, minha tia Glória, meu tio Carlinhos, meus primos Tiago, Flaviano e às minhas primas Rayana e Valéria que sempre acreditaram em mim.

É fulcral prestar uma homenagem a todos os meus ancestrais – muitos deles foram escravizados e não tiveram direito a nenhum tipo de memória ou reconhecimento – com que não tive contato, mas que, ao longo de séculos, fizeram da sua vida um meio de luta contra o racismo, a opressão do patriarcado e os preconceitos de classe. Que o Axé e as bênçãos possam permear suas almas onde quer que estejam.

Quero ressaltar a importância de tudo que aprendi nestes tempos com minha orientadora Edlene Oliveira Silva, esta que muito me ajudou no tortuoso caminho pelo conhecimento historiográfico e também nos intensos questionamentos sobre si mesmo e acerca da realidade que nos cerca. Foram e são de grande valia todas as suas lutas em prol de um mundo mais justo e crítico quanto aos preconceitos enraizados socialmente, sua longanimidade e seus esforços para o meu crescimento profissional, mas, principalmente, como ser humano.

Gostaria de agradecer à CAPES por todo o suporte dado nestes anos de mestrando em que consegui uma valiosa bolsa de estudos que muito me ajudou nesta íngreme trajetória. No tocante ao meio acadêmico, é mister citar a importância do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB) da Universidade de Brasília pelas atividades, debates e epistemologias partilhadas durante esses anos.

Vocês ajudaram a despertar em mim o grande interesse que tenho hoje por conhecer mais a fundo subjetividades e a importância de diversas pensadoras e pensadores negros ao longo dos mais variados tempos e espaços. Agradeço ao professor Anderson Oliva por todo o apoio, atenção e suas contribuições para a construção de um conhecimento crítico acerca do eurocentrismo, racismo e da reinvenção de um ser negro diante de um mundo que ainda carrega muitas continuidades com períodos históricos anteriores.

Não poderia deixar de citar o professor Daniel Faria, da Universidade de Brasília, com quem tive o prazer de realizar uma proveitosa disciplina de Teoria da História e que também sempre acreditou em meu potencial. Também é importante citar o professor Leandro Bulhões (Universidade Federal do Ceará), este que foi o meu orientador durante a graduação e sempre me apoiou das mais variadas maneiras para que eu pudesse chegar até aqui. Minhas sinceras considerações a sua pessoa, tão importante para a minha vida.

Aos professores, entre outros tantos, faço menção à importância de Frederico Tomé, Ana Catarina Resende, Carlos Panagiotidis, Marcelo Tadeu e Maria Antonieta por todas as contribuições durante o período em que estive na graduação em história, no Uniceub. De outros cursos também vale salientar as grandes trocas de ideias e aprendizados que tive com o professor Marcus Fábio, da Geografia (Uniceub), e professores que tive nos tempos de escola, como a professora Goretti, Aurinda, Stella, Denise, Aelsom, Cândido, Daniel e Sérgio, este último que me ajudou a despertar o interesse pela história.

A respeito dos companheiros de jornada durante o mestrado, não posso me esquecer especialmente de Alan Oliveira, Ada Vitenti, Lorena Coutinho, Thaís Lima e Samara Borges. Vocês me ajudaram no desenvolvimento desta pesquisa e vários dos debates e conversas cotidianas serviram para o meu amadurecimento. Outro companheiro importantíssimo nessa caminhada foi o Moacir Alcântara, pessoa que conheço desde os tempos de graduação, no Uniceub, e que sempre trocamos muitas ideias valiosas sobre culturas urbanas, realidade social, música, história, filosofia, identidades e resistências negras. Às grandes pessoas que conheci oriundas da graduação em história, faço menção especial à Vitória, Bethânia, Raphael, Rasok e Kleber. O afeto, compartilhamento e esta construção de experiências e ideias em conjunto sempre foi e será fulcral ao conhecimento histórico e em minha história de vida.

Neste ínterim, queria agradecer a grandes amigas e colegas que colecionei ao longo dos anos nos mais variados locais: Marcos (Lejow), Marcos Vinícius, Douglas, Guilherme, Raul, Pedro Igor, Thiaguera, Geovanni, Letícia, Victor Keven, Vitinho, irmãos Sulczinski (Marcos Paulo, Paulo Eduardo e Bruno), Milker, Júnior, Marcos Vicente, Ângela, Ingrid, Renatinha, Morgana, Halleyne, Juliana, Dany, Ramon, Daniel, Igor, Jackson, Ribeiro e Gabriel Caetano. Muito obrigado por todos

os grandes momentos alegres que compartilhamos ao longo de anos ou décadas de vínculos e muitas histórias para contar. Todos estes ensinamentos contribuíram para que eu seja quem eu sou.

Meus sinceros agradecimentos também vão à Stephannie, uma pessoa especial, de grande coração e competência que, em sua profissão de psicóloga, vem auxiliando a me autoconhecer e redescobrir como ser humano. Também agradeço muito à amiga Danielle Lobato, uma das melhores pessoas que conheci dentro da academia, com quem vivi grandes momentos e aprendi muita coisa sobre construção de caminho para a reexistência de mulheres e homens negros dentro do colonialismo vigente.

Além destes, quero tecer agradecimentos a todos os rappers, grafiteiro, freestyleiros e integrantes dos variados ramos da cultura hip-hop, cidadãos pobres, em situação de mendicância, portadores de necessidades especiais, negros, indígenas, adeptos de religiões afro-brasileiras, mulheres, homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, imigrantes, ciganos e todas, todos e todxs aqueles que foram e/ou são perseguidos por uma sociedade doentia, histórica e autoritária apenas por não serem ou não se portarem como os padrões estipulados pelo senso comum – este construído socialmente – obrigam. Só o ato de respirar feito por vocês já é uma afronta a todo um sistema excludente equipado com suas estruturas, posses, valores, instituições e dispositivos.

RESUMO

Esse trabalho apresenta uma análise das representações de violências e de resistência nas músicas do grupo de rap Facção Central produzidas entre 1995-2006. Formado em 1989 na cidade de São Paulo, este grupo teve destaque na história do rap de São Paulo e do Brasil por denunciar nas suas letras de forma realista e virulenta, em plena década de 1990, a 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. Nas representações de violência presentes nas letras e títulos dos álbuns do grupo destacam-se a violência letal contra os jovens da periferia e o seu encarceramento compulsório. Nas músicas, a criminalidade praticada por esses jovens é considerada como fruto da miséria e desigualdades sociais, ou seja, como reação as violências cometidas pelo estado e pela sociedade e não como algo natural às classes pobres e negras. O rap do Facção Central propõe formas de resistência, sobretudo, por meio da educação e da conscientização política. Para o grupo, a busca pela conscientização sócio-histórica dos subalternizados é uma arma no enfrentamento dos dispositivos de classe e racialidade que estruturam o Estado e a sociedade brasileira. Destaca-se, ainda, nas letras do grupo, sobretudo, no álbum de 2006, intitulado “Espetáculo do circo dos horrores” a preocupação em promover o protagonismo e atuação histórica de vários personagens negros e negras silenciados e invisibilizados, trazendo outras imagens como a de quilombos, revoltas, lutas, resistência, criatividade e liberdade diferentes daquelas generalizadas, racistas e classistas que predominam no imaginário social.

Palavras-chave: Facção Central; rap; violências; resistência; racismo; classe social.

ABSTRACT

This work shows one analysis of representations of violences and resistances in the musics of the rap group Facção Central produced between 1995 and 2006. Formed in 1989 in the city of São Paulo, this group stood out in the history of the rap of São Paulo and Brazil for realistically and virulently denounces in the mid-1990s the violence, dehumanization, subordination, socioeconomic inequality of young people from the periphery, their genocide caused by police and state and the prejudice against rap. In the representations of violence present in the lyrics and titles of the albums of the group include lethal violence against young people of periphery and their compulsory imprisonment. In the musics the crime committed by these young people is considered as result of poverty and social inequalities, that is as a reaction to the violence committed by the state and society and not as natural to the poor and black classes. These musics propose ways of resistance above all through education and political awareness. For the group the search for socio-historical awareness of subordinates is a weapon in the confrontation of the class and racial devices that structure the state and Brazilian society. The group's lyrics stand out especially in the 2006 album entitled “Espetáculo do circo dos horrores” the concern to promote and historical performance of various black characters silenced, bringing other images such as of quilombos, riots, struggles, resistances, creativity and freedom different from those generalized, racist and classists that predominate in the social imaginary.

Key words: Facção Central; rap; violences; resistances; racism; social class.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1 “O Facção Central na História: “Bem-vindos ao espetáculo todos espectadores, Facção apresenta o circo dos horrores”.....	20
1.1 “O rap e a diáspora negra”.....	20
1.2 “O rap na cidade de São Paulo”.....	24
1.3 “O Facção Central na cena paulista”.....	30
Capítulo 2 “A boca só se cala quando o tiro acerta: interpretações da violência construindo estéticas de resistências”.....	41
2.1 “Os gêneros do rap: rap consciente, <i>gangsta</i> rap e violência”.....	41
2.2 “Visões da violência: “aqui se colhe o que se planta, é fácil resumir”.....	47
2.3 “Violência contra as mulheres”.....	49
2.4 “As marcas da violência e genocídio contra a juventude periférica”.....	52
2.5 “Genocídio da juventude negra e periférica: “Miséria, oitão, sepultamento”.....	56
Capítulo 3 “Quem tem coração de Zumbi não aceita cortar cana: representações do povo negro”.....	65
Considerações Finais	82
Fontes	86
Referências Bibliográficas	86

INTRODUÇÃO

Esse trabalho apresenta uma análise das representações de violências e de resistência nas músicas do grupo de rap Facção Central produzidas entre 1995-2006. Formado em 1989 na cidade de São Paulo, este grupo teve destaque na história do rap de São Paulo e do Brasil por denunciar nas suas letras de forma realista e virulenta, em plena década de 1990, a violência “nua e crua”, a desumanização, a subalternização, a desigualdade socioeconômica dos jovens da periferia, que é na maioria negra, seu genocídio pela polícia e Estado e o preconceito contra o rap.

Nas representações de violência presentes nas letras e títulos dos álbuns do grupo destacam-se a violência letal contra os jovens da periferia e o seu encarceramento compulsório. Conforme assevera Eduardo Taddeo, vocalista e letrista do Facção Central,

uma vez desmembrada, a imolação sistemática dos excluídos é reduzida a uma sequência infundável de simples homicídios eventuais. Quando se converte um ardiloso plano de extermínio, em um mero quadro alarmante de violência urbana com assassinatos distintos, isolados e sem ligações uns com os outros, o massacre contínuo é descaracterizado. Este artifício o faz ser perpetuado! (2012, p.61).

Nas músicas, a criminalidade praticada por esses jovens é considerada como fruto da miséria e desigualdades sociais, ou seja, como reação as violências cometidas pelo estado e pela sociedade e não como algo natural às classes pobres e negras. Essa concepção é demonstrada no clipe da música *Isso aqui é uma guerra*, do álbum *Versos sangrentos* (1999).

O que é exposto durante todo o clipe não deixa dúvidas. Para o narrador, a situação de miséria reinante em muitas áreas do Brasil, tem responsáveis e estes sofrem com as consequências de um ordenamento social desigual, produzido em última instância por eles mesmos. Os acontecimentos trágicos e indesejáveis mencionados na composição seriam, portanto, uma espécie de efeito colateral da ordem capitalista, em especial da concentração de renda e riquezas (OLIVEIRA, 2017, p. 72).

Os rappers do Facção Central entendem a violência praticada pelo cidadão da periferia como uma retaliação aos diversos crimes e injustiças cometidos pelos mais ricos, predominantemente brancos, contra os mais pobres. Segundo Roberto Oliveira, “eles romperam com o imaginário, originado em outra época, mas ainda muito forte, do Brasil como paraíso tropical” (2017, p. 77).

Debatendo a respeito de mudanças ocorridas na época da Guerra Fria, o sociólogo Michel Wieviorka diz que, a violência “não é somente um conjunto de práticas objetivas: ela é também uma

representação, um predicado que, por exemplo, grupos, entre os mais abastados, atribuem eventualmente, e de maneira mais ou menos fantasmática, a outros grupos, geralmente entre os mais despossuídos (1997, p.6)”.

Nesta perspectiva, o rap do Facção Central explicita uma série de representações de violências físicas e simbólicas contra cidadãos da periferia relacionadas às memórias traumáticas da infância e adolescência fundamentadas em discursos que desumanizavam e subalternizavam os jovens da periferia. Representações ancoradas em saberes e vivências dos próprios rappers.

O rap do Facção Central propõe formas de resistência, sobretudo, por meio da educação e da conscientização política. Para o grupo, a busca pela conscientização sócio-histórica dos subalternizados é uma arma no enfrentamento dos dispositivos de classe e racialidade que estruturam o Estado e a sociedade brasileira. Destaca-se, ainda, nas letras do grupo, sobretudo, no álbum de 2006, intitulado “Espetáculo do circo dos horrores” a preocupação em promover o protagonismo e atuação histórica de vários personagens negros e negras silenciados e invisibilizados, ou seja, trazer outras imagens como a de quilombos, revoltas, lutas, resistência, criatividade e liberdade diferentes daquelas generalizadas, racistas e classistas que predominam no imaginário social.

Mesmo vivendo sob uma sociedade que afirma e valoriza a branquitude, os negros e negras buscam escrever suas histórias, se reinventar e produzir suas próprias epistemologias, criando identidades e fortalecimentos de vínculos interpessoais. Para Maria Beatriz do Nascimento,

não podemos aceitar que a História do Negro no Brasil, presentemente, seja entendida apenas através dos estudos etnográficos, sociológicos. Devemos fazer a nossa História, buscando nós mesmos, jogando nosso inconsciente, nossas frustrações, nossos complexos, estudando-os, não nos enganando (*apud* RATTIS, 2006, p.38-39).

O rap possibilita que a juventude das periferias possa expressar o descontentamento, raiva e crítica à sociedade racista e classista, narrar memórias (de superação ou trauma) e buscar reexistir.

Não há um consenso sobre as formas de abordagem da música enquanto objeto e fonte de pesquisa para os historiadores. No entanto, boa parte das análises neste campo têm se apoiado nos pressupostos e métodos da História Cultural, interessada nas representações, imaginários, valores, normas, crenças, sentimentos, conceitos, movimentos sociais e comportamentos associados à música.

Dessa forma, a pesquisa se apoiará nas reflexões teóricas e metodológicas de Marcos Napolitano (2005, p.55). Este autor apreende a *canção*, enquanto composição musical, a partir do conceito desenvolvido pela historiadora Mariana Villaça, como um

Complexo conjunto composto pelos elementos musicais por excelência; harmonia, ritmo, melodia, arranjo, instrumentação – e por uma série de outros elementos que compõem sua forma: a interpretação e os signos visuais que formam a imagem do intérprete, a performance envolvida, os efeitos timbrísticos e os recursos sonoros utilizados na gravação. (...) a estes elementos acrescenta-se a letra da canção e toda a sua complexidade estrutural, à medida que qualquer signo lingüístico, associado a um determinado signo musical, ganha outra conotação semântica, que extrapola o universo da compreensão da linguagem literária (1999, p. 330).

Nesta perspectiva, a canção deve ser analisada em suas múltiplas dimensões, considerando as relações entre as palavras e sons. Assim, como notou Napolitano (2005), a análise da canção como fonte histórica deve articular os parâmetros verbais e poéticos (letra da música) com os parâmetros propriamente musicais (ritmos, timbres, harmonias, melodias e outros elementos), já que é por meio desta relação que a música se realiza socialmente e esteticamente.

Os sons e ruídos são fundamentais nas análises das músicas de rap e, segundo José Geraldo Moraes eles “estão impregnados no nosso cotidiano de tal forma que, na maioria das vezes, não tomamos consciência deles. Sons e ruídos nos acompanham diariamente, como uma autêntica trilha sonora de nossas vidas, manifestando-se sem distinção nas experiências individuais ou coletivas (2000, p.204)”. A escolha dos sons

escalas e melodias feitas por certa comunidade são produtos de opções, relações e criações culturais e sociais, e ganham sentido para nós na forma de música. (...) Sendo assim, além de suas características físicas e das primeiras escolhas culturais e históricas, os sons que se enraízam na sociedade na forma de música também supõem e impõem relações entre a criação, a reprodução, as formas de difusão e, finalmente, a recepção, todas elas construídas pelas experiências humanas (MORAES, 2000, p.211).

Ruídos de tiros, de sirenes e gritos são aspectos rotineiros sampleados nos instrumentais do Facção Central para representar elementos sonoros rotineiros na vida do cidadão da periferia. Apesar de considerarmos importante a análise dos vários elementos que compõem a canção, por questão metodológica e de tempo para a realização do mestrado, o foco da análise das músicas será a interpretações das letras, sons e ruídos presentes nos álbuns estudados. Para Mônica Duarte,

na criação de objetos musicais, uma parte da informação sonora é selecionada, ou seja, ocorre uma seleção parcial de elementos sonoros; uma seleção que é parcial, mas não ao acaso, uma vez que os elementos selecionados são aqueles que “coincidem” com o sentido que o sujeito criador quer dar ao som (2012, p.127).

Aqui um conceito importante para a compreensão do genocídio da juventude periférica e negra tratada nas letras analisadas é o de dispositivo de racialidade. Segundo Michel Foucault dispositivo é

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos (2000, p.244 *apud* CARNEIRO, 2005, p.39).

Para Sueli Carneiro, o dispositivo de racialidade impõe a inferiorização e subordinação de pessoas negras as incluindo no campo do anormal e do negativo.

Temos em Foucault um eu que é dotado de razoabilidade, porque produziu o louco; de normalidade, porque produziu o anormal; e de vitalidade, porque inscreveu o Outro no signo da morte. (...) Podemos afirmar que o dispositivo de racialidade também será uma dualidade entre positivo e negativo, tendo na cor da pele o fator de identificação do normal, e a brancura será a sua representação (2005, p.42).

Para Carlos Moore (2007, p.11-12), o racismo brasileiro encontrou no mito da democracia racial a maneira mais efetiva de manter os privilégios sócios raciais. Este mito, no qual no Brasil não há preconceito e discriminação de raça e que a pluralidade é vivenciada de maneira harmoniosa Nascimento (1978, p.42-43), construído por intelectuais brancos, naturaliza a desigualdades raciais e está conectado aos processos históricos que se inscrevem no período colonial. Abdias Nascimento (1978, p.50) escreve que o colonialismo português e, depois, os governos brasileiros (1978, p.85), adotaram formas de comportamento específicas para disfarçar e naturalizar o racismo, por meio da concepção de uma colonização “benigna”.

A naturalização do racismo inferioriza, silencia, apaga, infantiliza e fundamenta as representações negativas do cidadão periférico e negro. Segundo Lélia Gonzalez,

a primeira coisa que a gente percebe, nesse papo de racismo é que todo mundo acha que é natural. Que negro tem mais é que viver na miséria. Por que? Ora, porque ele tem umas qualidades que não estão com nada: irresponsabilidade, incapacidade intelectual, criancice, etc. e tal (sic). Daí, é natural que seja perseguido pela polícia, pois não gosta de trabalho, sabe? Se não trabalha, é malandro e se é malandro é ladrão. Logo tem que ser preso, naturalmente. Menor negro só pode ser pivete ou trombadinha (Gonzalez, 1979b), pois filho de peixe, peixinho é (1983, p.225-226).

Estigmas como o de “bandido”, “malandro” e “preguiçoso” recaem até hoje sobre os cantores de rap no Brasil e todos aqueles pertencentes à juventude periférica, cuja idade varia entre os 15 e 29 anos¹, principais vítimas dos homicídios e encarceramentos no país.

Essas imagens negativas dos pobres e negros como criminosos conectadas ao processo de colonização é partilhada por Frantz Fanon (2008, p.44) que aponta a necessidade de se questionar as experiências forjadas na colonização que tendem a reconhecer um negro apenas quando este se envolve com o *modus vivendi* branco e não quando problematizam o racismo advindos do processo de colonização.

Para Achille Mbembe (2011, p.13-14), o processo de genocídio dos povos colonizados se configura uma prática de necropolítica na qual o necropoder é a percepção “de la existencia del Otro como un atentado a mi propia vida, como una amenaza mortal o un peligro absoluto cuya eliminación biofísica reforzaria mi potencial de vida y de seguridad (2011, p.24)”. Ainda para o autor, “la ocupación colonial de la modernidad tardía es un encadenamiento de poderes múltiples: disciplinar, «biopolítico» y «necropolítico». La combinación de los tres permite al poder colonial una absoluta dominación sobre los habitantes del territorio conquistado (2011, p.52)”.

O conceito de necropolítica é fundamental para entender a violência representada nas letras do Facção Central denominada pelo vocalista e letrista do grupo, Eduardo Taddeo, como *Sistema brasileiro de corpos* (2012, p.32). Para ele,

a maioria da população, incluindo parentes de vítimas, acredita que a política pública criminosa, as leis injustas e a aplicação dessas normas corrompidas de forma arbitrária e inexorável, não se enquadram como extermínio de inocentes e muito menos como crimes de guerra! (2012, p.52).

Achille Mbembe (2013, p.19) em sua obra, *Sair da Grande Noite: ensaio sobre a África descolonizada* reflete sobre possibilidades de reexistências da população das nações africanas frente ao auto-ódio e sensação de impotência impostos pelo eurocentrismo (2013 p.22). Essas possibilidades aconteceriam tanto pelo meio da violência, como pela conscientização, criação de epistemologias e estéticas próprias – que chama de “afropolitismo” - como por meio do canto e da dança, tal qual ocorre na cultura hip-hop, que busca libertar os africanos e seus descendentes das heranças históricas da escravização. Ou seja, o rap pode ser entendido como outra forma de existência resistência.

¹ A Lei 12.852/2013 estabeleceu, além dos direitos que devem ser garantidos pelo Estado, definiu a idade de jovens no Brasil variando entre os 15 e 29 anos.

Na pesquisa o conceito de representação é entendido como formas de saberes produzidos e compartilhados entre membros de uma dada sociedade (HALL, 1997, p.15). A representação, como sistema de interpretações que regem nossa relação com o mundo, intenta compreender como as pessoas significam pessoas, objetos e eventos a partir da linguagem (HALL, 1997, p.16-17). Estas representações são organizadas em sistemas onde existem diferentes formas de organização e classificação de conceitos por princípios de similaridade ou diferença que não são apenas individuais, mas também construídos socialmente. Dessa forma, as representações são centrais na difusão e introjeção de saberes, crenças, visões de mundo, de raça, de classe social e para a construção de identidades pessoais e sociais.

As noções de autodefinição, autorepresentação, reinvenção de si e reexistência são fundamentais na pesquisa. Para Homi Bhabha (1998, p.328), mesmo em situações de repressão e exclusão, os sujeitos subalternizados criam sua própria poética com suas estéticas e sentidos, questionando o imaginário imposto e propondo outras histórias. Conceição Evaristo (2005, p.54) afirma como “autodefinição” quando na literatura produzida por mulheres negras estas deixam de ser um corpo do outro e passa a se autodescrever, ou, como diz Patricia Hill Collins (2016, p.102-103), realizam a autodefinição do sujeito. Ou como discute Margareth Rago (1998, p.1-2) constroem a reinvenção de si a partir de questionamentos próprios, a partir das próprias vozes dos sujeitos excluídos e inferiorizados.

As reexistências são entendidas por Germán González e Sanchez como “la capacidad de inventarse formas de buena y bella vida para todos, como la “afirmación de la vida frente al mundo de la muerte moderno/colonial” (2018, p.9). A música, para os autores, nesse sentido, teria o poder de construir “procesos de subjetivación, de ciudadanía comunicativa” que “remodelan” las identidades culturales, alteran la memoria colectiva y, a la vez, potencian formas creativas de resistência” (2018, p.92-93).

O Facção Central é um dos grupos mais conhecidos no cenário paulista e nacional do rap, cujas visualizações de músicas no site *YouTube* chega a milhões de ouvintes. Com a ampla difusão de suas músicas pelo país, o Facção se consolidou entre o público como um grupo que narrou de maneira “sangrenta” a história e o cotidiano das periferias de São Paulo, comparando, debatendo e analisando diferentes espaços geográficos e contextos históricos.

As fontes principais da pesquisa são as letras presentes nos álbuns produzidos entre os anos 1995 e 2006. A delimitação temporal de 1995 refere-se à entrada de Eduardo Taddeo, principal letrista e intérprete, no grupo e o ano de 2006 por ser o último álbum dele no Facção Central. Entre 1995 e 2006, a formação, na maioria dos álbuns, era composta pelos seguintes membros: Eduardo Taddeo (intérprete/letrista), Dum Dum (intérprete) e Erick 12 (DJ), com exceção do álbum de 1995,

quando o DJ era o Garga, mas que deixou o grupo entre os anos 1997 e 1998, quando entrou Erick 12. Digo a maioria, pois não foi encontrado registro sobre o ano em que Erick 12 deixou de ser DJ da equipe e passou definitivamente para a produção musical, portanto não há certeza quanto a sua participação direta nos álbuns *Direto do campo de extermínio* (2002) e *Espectáculo do circo dos horrores* (2006).

As fontes da pesquisa são músicas presentes em seis álbuns: **Juventude de atitude**, de 1995; **Estamos de luto**, de 1998; **Versos sangrentos**, de 1999; **A marcha fúnebre prossegue**, de 2001; **Direto do campo de extermínio**, de 2003 e **Espectáculo do circo dos horrores**, de 2006. Quase todos os títulos dos álbuns já trazem representações de violência letal que remetem à memória social do holocausto e ao cinema na ideia de “circo dos horrores”.

O primeiro álbum, **Juventude de atitude**, lançado em 1995 marca características que viriam a ser fulcrais para a performance do grupo: instrumentais sampleados de ritmos musicais afro-americanos (principalmente R&B, soul e funk, estilos que dialogaram e influenciaram o rap), agressividade lírica, representação da realidade das periferias de São Paulo e a busca por conscientização da periferia. Aqui se destacou a música *Roube quem tem*.

No álbum **Estamos de luto**, de 1998 destacam-se o ritmo mais lento comparado ao álbum anterior, com músicas mais longas e o clima de luto e desesperança atravessa a maior parte das letras. Vale ressaltar que foi neste álbum que o Facção Central começou a despontar no cenário do rap nacional com músicas como *Brincando de marionetes* e *Detenção sem muro*.

Em **Versos sangrentos** de 1999 está presente a música *Isso aqui é uma guerra* que teve seu videoclipe censurado por ser acusado de fazer apologia ao crime pelo Ministério Público do Estado de São Paulo. Este álbum demonstra uma perspectiva mais agressiva contra aqueles que o grupo via como os causadores de suas mazelas: órgãos judiciais e policiais, estado e as elites. Suas representações ácidas da realidade periférica paulista marcariam para sempre a trajetória do grupo. Outras músicas deste álbum se tornaram clássicos como *Versos sangrentos (A minha voz está no ar)*, *12 de outubro* e *Anjo da guarda x Lúcifer*.

A marcha fúnebre prossegue, de 2001 tem diversas faixas críticas à censura e acusações de apologia ao crime que o grupo sofreu pelo MPSP em 2000 pelo clipe *Isso aqui é uma guerra*, sampleando recortes de telejornais que noticiaram o ocorrido à época. Destacaram-se faixas como *A marcha fúnebre prossegue*, *Sei que os porcos querem meu caixão*, *Discurso ou revólver* e *Desculpa mãe*. Nesse álbum o Facção passa a realizar cada vez mais comparações entre as representações da realidade periférica de São Paulo com as realidades periféricas do Brasil, bem como fazendo uso de contextos e personagens históricos no Brasil a fim de se explicar os motivos pelos quais “a marcha fúnebre prossegue” nos bolsões de pobreza.

Em **Direto do campo de extermínio**, de 2003 o grupo realiza uma narrativa, até então não vista em seus álbuns, de interconexão entre diversas temporalidades e realidades dentro e fora do Brasil. O título do álbum faz a associação das realidades periféricas, calcadas na exclusão social, racial e econômica, com os campos de extermínio de Auschwitz, como fica evidente em uma das faixas do álbum intitulada *São Paulo Auschwitz*. Entre as faixas do álbum se destacaram: *O menino do morro*², *Hoje Deus anda de blindado*, *Eu não pedi pra nascer*, *O homem estragou tudo*, *Estrada da dor 666* e *Dias melhores não virão*.

No álbum de 2006, **Espetáculo do circo dos horrores** destacam-se as músicas *Castelo triste*, *Apartheid no dilúvio de sangue*, *Abismo das almas perdidas*, *Front de madeirite* e *Tecla pause*. Este é o álbum onde o “Facção” mais foca nas questões raciais e cita diversas personalidades negras ao longo da história e em diferentes tempos e sociedades como exemplos de luta contra sociedades racistas que excluía e silenciavam seus protagonismos e suas vivências. Vale ressaltar que os quilombos ganham espaço em algumas músicas desse álbum, último trabalho feito por Eduardo Taddeo no grupo

Dos álbuns selecionados foram trabalhadas apenas as músicas consideradas pela pesquisa que tratam especificamente do tema da violência. Quais as representações de violência narradas pelo Facção Central em suas músicas? Quais sentidos, significados, discursos, valores, crenças, imaginários que elas põem em circulação produzindo construção de sujeitos – sejam eles policiais, políticos, ricos, pobres, favelados, bandidos, etc? Em que medida essas representações podem ou não contribuir para conscientizar, desmistificar preconceitos acerca da juventude periférica e negra do nosso país? Quais são as formas de resistências propostas? Nestas representações como são construídos os sujeitos que promovem e sofrem com a violência? Quais as condições de produção de tais enunciados? Como constroem outras “estéticas de existência” e promovem a crítica às representações e dispositivos dominantes em torno da violência?

O primeiro capítulo abordou alguns aspectos da história do rap, suas raízes transatlânticas, o despertar deste gênero musical no Brooklyn (Nova York-EUA) nos anos 1970 e suas manifestações na cidade de São Paulo, principalmente a partir de meados dos anos 1980. Tratou ainda da história do Facção Central e seus integrantes.

O segundo capítulo tratou das representações da violência e de resistências nas letras. Buscou-se analisar como o Facção Central percebe e interpreta a violência. Ou seja, outros meios de

² Essa música *Menino do morro* virou o livro *O menino do morro virou Deus*, escrito por Bruno Rico e lançado em 2015, onde o autor, inspirado na música, conta a história de um jovem despossuído da periferia (Julinho Faixa) se torna um dos maiores narcotraficantes no país, mas, como diz na letra da música, “um poderoso chefe, mas invisível igual ao ar”, pois tinha poder e dinheiro, mas que sempre blindava sua imagem de criminoso.

se educar para a resistência e transformação dos sujeitos excluídos. Trata-se de investigar quais são as possibilidades de existência que figuram nos enunciados de violência presentes nas letras desse grupo, o que esses enunciados nos dizem sobre subjetividades, experiências e resistência. As novas formas de subjetivação e elaboração de estéticas de resistência dentro do rap do Facção Central resistem aos dispositivos de racialidade e de classe que perpassam a sociedade brasileira.

O terceiro capítulo analisa as representações de personagens negros e negras negados presente nas músicas, sobretudo no álbum de 2006, *Espetáculo do circo dos horrores*. Aqui são debatidas as formas de resistência construídas pelo grupo por meio de imagens positivas do povo negro como sujeitos histórico e exemplos de resistência. Ou seja, o grupo propõem outras imagens diferentes daquelas pejorativas, racistas, construídas historicamente e que são atualmente hegemônicas no imaginário social.

As músicas do Facção Central expõem diversas violações aos direitos básicos das cidadãs e cidadãos periféricos, mas se inscrevem na existência de sujeitos que usam a música para combater a sociedade racista, capitalista e excludente utilizando saberes e linguagem própria, uma leitura de mundo específica para falar de si mesmos (periferia marginalizada), e dos outros (aqueles que a marginalizam). Dessa forma, estas músicas rap representam um conhecimento de subversão da ordem e um importante instrumento de conscientização política da juventude pobre e negra no Brasil.

O estudo do rap na área de história vem crescendo e dentre as produções sobre a temática, destacam-se a dissertação de mestrado de Oliveira (2017), as pesquisas de Batista (2015), Santos (2002), Garcia (2014), Moreira (2013), Roberto Oliveira (2013), Silva (2011), Silva (2016) e Soledade (2016). Essas investigações, no geral, discutem o rap sob perspectivas epistemológicas das culturas das sociedades urbanas contemporâneas, da juventude negra, do antirracismo, perspectivas pedagógicas, compreensão das desigualdades socioeconômicas brasileiras, mas nenhum deles discute as representações de violência e resistência nas letras do Facção Central.

A escolha desse tema de pesquisa relaciona-se as minhas experiências e lugar de fala como jovem negro periférico afetado pelas representações racistas, oriundo de uma família de origem muito pobre de Conceição do Mato Dentro-MG e de Colatina-ES. Meu tataravô materno foi escravizado, bem como os seus antepassados.

Meus familiares herdaram uma série de agruras nascidas no colonialismo, na exclusão socioeconômica e no racismo. Ainda que alguns conseguissem melhorar as suas condições de vida, outros parentes ainda permanecem em paupérrimas condições de vida, revezando entre o desemprego e os subempregos. Além destes, não posso deixar de citar amigos, conhecidos e colegas

com quem convivi que vivenciaram a pobreza, racismo, segregação socioespacial, criminalidade, uso e venda de drogas e encarceramento.

Um primo de um amigo de longa data e meu companheiro de arquibancada nos jogos do Brasiliense, acabou assassinado a tiros dentro de uma escola em Taguatinga Norte. Até hoje o caso, como o de vários jovens negros da periferia, não foi investigado pelos órgãos da justiça e pouco se sabe quem efetuou e/ou encomendou sua morte.

No ano de 2016, em um espaço de dois meses, quase fui assassinado em duas oportunidades. Na primeira, em uma madrugada chuvosa de segunda-feira, estava voltando para minha residência em Taguatinga trajando bermuda e blusa de frio com capuz quando fui ameaçado de morte com uma pistola por um policial fardado que perguntava incessantemente o que eu estava fazendo na rua, se eu estava me preparando para roubar. Na segunda, em uma madrugada na avenida W-3 Norte, Asa Norte, em Brasília, aproximadamente às 6 horas de uma quarta-feira, eu estava voltando para casa em direção à parada de ônibus, trajando camisa de time, bermuda, chinelo e uma mochila e no caminho fui surpreendido por um motorista que me xingou e ameaçou, perguntando se eu estava indo trabalhar ou era bandido. Por uma resposta áspera por minha parte, o motorista tentou me atropelar, passando por cima da calçada e indo depois embora.

Quando contei estes casos para pessoas bem próximas a mim, senti a dor do racismo na pele. Ouvi que a culpa era minha por estar de madrugada na rua, que eu estava no lugar errado, na hora errada. Também ouvi de um dos meus “amigos” que eu estava fazendo drama e “esquentando” por coisas sem importância.

Nesse sentido, este trabalho tem sobretudo uma dimensão política na historiografia, porque a história também reproduz racismo e preconceitos raciais e excluiu e silenciou por muito tempo o protagonismo e resistência dos negros no Brasil. Ao produzir esse tipo de trabalho acadêmico contribuo para a visibilidade das representações construídas por sujeitos que vem sendo estigmatizados e marginalizados.

CAPÍTULO 1

O grupo de rap Facção Central na História: “Bem-vindos ao espetáculo todos espectadores, Facção apresenta o circo dos horrores”³

1.1 O rap e a diáspora negra

O rap⁴ – em associação ao *break*, ao *DJ* e ao grafite – é um dos elementos⁵ primordiais da cultura hip-hop que, sobretudo a partir das décadas de 1970/80, está presente no Brasil e em diversas partes do mundo. A cultura hip-hop é uma prática social/musical promovida por jovens pobres, predominantemente negros (SCANDUCCI, 2006) cujo papel de afro-americanos e latinos deve ser ressaltado, pois é um legado das diásporas africanas nas Américas. Esta cultura combina dança, música, arte gráfica, oratória, formando uma nova estética nos modos de vestir, falar, se portar que cria a consciência “de rua”, política, econômica, racial e religiosa (PRICE, 2006, p.3).

A origem desse gênero musical é geralmente circunscrita apenas nas ruas do Bronx, em Nova Iorque (SANTOS, 2002, p.24), mas existem autores como Gilroy (2001), Garcia (2014), Batista (2015), Chang (2005) e Rose (1994) que atribuem esses primórdios também a outros espaços geográficos nascidos nas Américas, no seio da diáspora africana. Para Paul Gilroy, a diáspora africana é

uma alternativa à metafísica da “raça”, da nação e de urna cultura territorial fechada, codificada no corpo, a diáspora é um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento. Uma vez que a simples sequência dos laços explicativos entre lugar, posição e consciência é rompida, o poder fundamental do território para determinar a identidade pode também ser rompido. (2001, p.18).

3 Refrão da música *Espectáculo do circo dos horrores*, presente no álbum de mesmo nome, lançado em 2006.

4 De acordo com o *Cambridge Dictionary*, a palavra significa “um tipo de música na qual as palavras são faladas e há um *beat* poderoso”. Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-portuguese/rap>. Acesso em: 18/08/2018. Já no Dicionário Michaelis, o termo rap significa “gênero de música popular, essencialmente urbana, semelhante a um monólogo ritmado, declamado sobre uma base musical, com alturas aproximadas, geralmente contendo críticas à sociedade”. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/rap/>. Acesso em: 18/08/2018.

5 Não existe um consenso sobre o número exato de elementos que formam a cultura hip-hop. Além dos elementos Dj, grafite e break, um outro elemento seria tanto a consciência, o conhecimento ou o baile, a festividade (MOREIRA, 2013, p.38) e (SOUSA, 2005, p.23). Na introdução do livro *Can't stop won't stop: a history of the hip-hop generation*, de Jeff Chang, o DJ Kool Herc aponta também como elemento da cultura hip-hop o jeito de andar, falar, olhar, de se comunicar, bem como a luta pelos direitos civis e o *black power* (HERC *apud* CHANG, 2005, p.XII).

O conceito de diáspora negra permite pensar o rap como resultado de uma rede de comunicações que se estabeleceu na modernidade fruto, dentre outros aspectos, da escravização dos povos negros nas Américas. Neste contexto, o rap é entendido como uma forma de pensar e expressar as compreensões de mundo da cultura e identidade negra no “Atlântico Negro”.

Para Gilroy, o trânsito, durante séculos, de milhões de africanos escravizados que se espalharam por vários locais das Américas, formou um complexo de culturas e identidades que ele denominou como “Atlântico Negro”. Este termo refere-se à formação de diversas redes geoculturais e geopolíticas híbridas que nasceram no bojo da colonização, com grande presença das diversas matrizes culturais africanas, mas que tiveram diálogos, tensões, segregações, apropriações com as culturas europeias e “nativas”. Ou seja, as formações dessas redes de caráter híbrido, não podem ser circunscritas unicamente às fronteiras étnicas ou nacionais.

Entre as influências e experiências da diáspora negra presentes no rap estão as musicalidades e poesias africanas e afro-caribenhas surgidas, em meio às agruras da escravidão e dos contatos/tensões entre vários povos no trânsito atlântico, como o funk, o soul, o jazz, a rumba, o disco, o *habanera*, o tango, o samba, o afrobeat, o blues, o *spirituals*, *rhythm and blues*, o coco, a embolada, a repente, o reggae, dentre tantos outros. A espontaneidade, o canto falado e a tradição dos *griots* na África Ocidental⁶ também estão relacionados às origens do rap. Estudando as heranças africanas nos gêneros musicais formados na diáspora, Adriano da Silva reitera que:

Alguns estudos apontam o canto falado, uma tradição africana, como a formação ancestral que deu contornos aos *rap's* atuais. A diáspora negra espalhou o canto falado por todos os lugares onde os escravos desembarcaram, com consequências visíveis no Brasil (*Repente* nordestino, *Embolada* e outras tradições), na Jamaica (*Ragga Muffin*’, estilo de Reggae falado) (*apud* BATISTA, 2015, p.22).

Breitner Tavares aponta a cultura jamaicana como importante no processo de formação da cultura hip-hop:

Historicamente, o *hip-hop* se refere ao movimento cultural, produzido por jovens negros e latinos, surgido em espaços segregados de grandes metrópoles nos Estados Unidos, Inglaterra, no final dos anos sessenta por intermédio da influência *dub* da cultura caribenha que chegava aos EUA trazida por imigrantes. Naquele período havia uma profusão de estilos subculturais que se estruturavam gradualmente sob a ótica de uma cultura transnacional, globalizada, como ocorria com o rock, o reggae, entre outros (2010, p.77).

⁶ O termo *griots* designa, segundo Nei Lopes, os cantadores, poetas, cronistas e genealogistas que transmitiam memórias e conhecimentos do passado, presentes, sobretudo, em locais da África Ocidental onde se localizavam antigos impérios tais como do Mali, Gana e Songai (*apud* CARVALHO, 2014, p.318).

Ainda que as matrizes do rap estejam localizadas nos povos africanos e em seus descendentes na diáspora, a cultura hip-hop não é exclusivamente fruto de influências afro-americanas e afro-caribenhas, pois não podem ser desconsideradas as contribuições de brancos e latinos pobres, estes últimos que imigraram para os Estados Unidos e deram sua contribuição ao rap, criando, dentre outras expressões musicais, o *chicano rap*⁷.

Também não podem ser descartadas as novas tecnologias da música eletrônica ocidental das décadas de 70/80, época do surgimento do rap, como o *sampler*, sintetizadores, caixa de ritmos, *pick ups* e, anos depois, os *softwares* desenvolvidos para a produção de instrumentais no rap, cujo marco se deu a partir dos anos 1970 nas ruas de Nova York, mais precisamente no bairro do Bronx.

A cultura hip-hop e o rap nos Estados Unidos estão relacionados, como sublinha Santos (2002, p.27), dentre outros fatores, às crises do petróleo na década de 1970, que ocasionou uma redução significativa nas verbas públicas somadas ao racismo que afetou negros e latinos que passaram a morar cada vez mais em bairros periféricos de infraestrutura precária, convivendo com a desestruturação familiar, desemprego e vários outros tipos de violência.

O Bronx recebeu muitas influências culturais oriundas das imigrações jamaicanas. O sociólogo Milton Vickerman (*apud* WATERS; UEDA, 2007, p.479) aponta que a imigração jamaicana aos Estados Unidos data desde o século XIX com significativo crescimento durante o século XX. Ele classifica a imigração jamaicana em três momentos. O primeiro, localizado na década de 1920 que terminou devido a Grande Depressão (1929) e pelas restrições às imigrações.

O segundo momento ocorreu entre as décadas de 1940-1950, no período de reaquecimento da economia estadunidense no pós-Segunda Guerra Mundial, o que resultou em aumento do salário-mínimo e na geração de empregos. O terceiro data do pós-independência jamaicana, ocorrida em 1962. Segundo o Serviço de Cidadania e Imigração dos Estados Unidos (USCIS), entre os anos de 1971 e 2004, 571.265 jamaicanos entraram no país.

Neste trânsito de milhares de jamaicanos para os Estados Unidos foram trazidos ritmos musicais como o reggae, o *ska*, *dub* e *rock steady* que aliados ao desenvolvimento das *sound system*⁸ foram fundamentais para a história do rap. Nessa cultura e contexto histórico emergirá

7 O *chicano rap* é influenciado por gêneros musicais hispano-americanos (principalmente mexicanos e portoriquenhos) e pelo *gangsta rap*. Muito presente, além de outras regiões, na costa oeste dos Estados Unidos. Entre seus principais artistas e grupos estão: Cypress Hill, Capone, Kid Frost, Lil' Rob, The Psycho Realm, Funkdoobiest.

8 A *sound system* existe desde os anos 1950 na Jamaica e é formada por grupos de DJ's e engenheiros de som que produzem música ou tocam em um determinado espaço público, fazendo uso de um carro como suporte para sonorização a fim de amplificarem o som emitido pelo toca-discos. Por vezes, estes bailes eram acompanhados de um microfone no qual algum participante cantava poesias improvisadas de acordo com os instrumentais. No início, eram tocadas músicas de *rhythm and blues*, *ska*, *rock steady*. Para mais informações conferir: HENRIQUES, Julian. *Sonic Bodies: Reggae sound systems, performance techniques, and ways of knowing*. New York: Continuum, 2011.

Clive Campbell, mais conhecido como Dj Kool Herc, considerado um dos pioneiros do hip-hop. Saído da Jamaica para aos Estados Unidos em 1967 – época do terceiro momento das imigrações jamaicanas descritas por Vickerman – Herc ajudou a organizar um baile, no estilo *dancehall*⁹, ocorrido na Avenida Sedgwick junto com sua irmã, Cindy Campbell, em 11 de agosto de 1973 que é considerado o marco zero para a cultura hip-hop, tanto que esta rua passou a se chamar, a partir de 2017, Hip-Hop Boulevard. Geralmente nessas festividades eram tocadas músicas como *rhythm and blues*, disco, soul, funk, além de ritmos jamaicanos como *o reggae*.

Para Jeff Chang (2005, p.23), o reggae é “o parente mais velho” do rap e sua história é o prelúdio da geração hip-hop, emergida nos espaços urbanos das grandes cidades habitados predominantemente pela população pobre. Santos (2002, p.27) afirma que na década de 1970 nos E.U.A houve uma redução significativa nas verbas públicas, afetando muitos negros e latinos que passaram a viver cada vez mais em bairros periféricos de infraestrutura precária e convivendo com o racismo, desemprego e vários tipos de violência. Segundo Bruno Zeni,

a história do hip hop está ligada, desde a sua origem, às lutas e conquistas políticas dos negros norte-americanos nos anos de 1960. Como lembra o jornalista Spensy Pimentel, em seu trabalho de conclusão de curso *O livro vermelho do hip hop*, dois líderes negros americanos foram assassinados naquela década: Malcolm X, em 1964, e Martin Luther King, em 1968. As lutas dos negros contra discriminação e por maior participação política, duramente reprimidas durante o período, evoluíram para estratégias mais agressivas, como aquelas empreendidas por organizações como os *Black Panthers* (Panteras Negras). Como registra ainda Spensy Pimentel, a mãe de Tupac Shakur – um dos principais rappers americanos, assassinado em 1996 foi integrante dos Panteras Negras (2009).

Buscando trazer festividade, meios de crítica e resistência para criação e/ou fortalecimento de identidades em um ambiente conturbado, Kool Herc deu prosseguimento aos bailes nos quais não se contentava em tocar apenas músicas e inovou ao utilizar os toca-discos com duas cópias do mesmo álbum, fazendo com que o *break*¹⁰ tivesse prolongamento, bem parecido com as técnicas que utilizam no *dub* jamaicano. Esse tipo de som foi denominado *sampler* na cultura hip-hop¹¹.

9 O termo *dancehall* se refere às festividades nas *sound systems* onde pessoas dançavam e se divertiam ao som tocado pelos DJ's, mas que também passaram a produzir músicas por meio de colagens de outras canções, sons instrumentais e ruídos. Estas músicas, chamadas de *dancehall* foram marcadas por um ritmo mais acelerado que o do reggae, de novos aparelhos musicais digitais que geralmente exploravam temas, ainda que esta característica não se aplique a todos os músicos, como a festa, violências e relatos do cotidiano urbano de Kingstown e outras cidades jamaicanas. Para mais informações: ALBUQUERQUE, Carlos. *O eterno verão do reggae*. São Paulo: Editora 34, 1997.

10 Não confundir break com a dança dos *b-boys* e *b-girls*, um dos elementos da cultura hip-hop. Break, neste contexto, significava a parte instrumental da música, composta pela percussão e pelas batidas rítmicas.

11 *Sampling*, de acordo com o *Oxford Dictionary*, significa o processo de gravação e cópia utilizada pelo DJ para captar fragmentos de sons e músicas e utilizá-los em uma outra música. O DJ utiliza um aparelho chamado *sampler*, que armazena amostras de sons e ruídos em memória digital para serem reproduzidos em seguida um a um ou de forma

Ainda na década de 1970 surgiram importantes DJ's como Afrika Bambaata e Grandmaster Flash, este último é considerado o inventor do *scratch*¹² (EBLE;LAMAR, 2015, p.195), e um dos pioneiros na introdução do canto falado e improvisado no rap (VIANNA, 1998, p.46).

Todos esses elementos e técnicas contribuíram para que em 1979 fosse lançada a música *Rapper's Delight*, da Sugarhill Gang que ficou conhecido como o primeiro rap gravado. Segundo Antonio Contador e Emanuel Ferreira (1997, p.59) a gravação dessa música solidificou o estatuto comercial do rap, mas também contribuiu para o crescimento do número de pessoas que passou a se identificar com esse nascente estilo musical, ainda muito influenciado pelo soul e funk, mas se diferenciando pelo uso do canto rápido cuja letra destacava a festividade.

É verdade que o rap nunca deixou de lado à temática da diversão, mas é sobretudo a partir do fim dos anos 1980 e início dos anos 1990 que a conscientização racial, política e o relato das amargas realidades de violências vivenciadas por aqueles jovens passaram a ter mais espaço nas letras. O rap passou a ter como marca identitária a contestação do racismo e de outros tipos de violências contra as populações excluídas, sobretudo jovem e negra.

Artistas e grupos como Ice-T, Public Enemy, Queen Latifah, Immortal Technique, DMC, Tupac Shakur, Notorius B.I.G, NWA, Mobb Deep ajudaram a difundir temas de cunho político tratando da afirmação identitária e política do povo negro estadunidense, bem como do difícil cotidiano que viviam. Tais músicas contribuíram com o crescimento do rap e sua difusão por diversas cidades do mundo, tal qual ocorrido nas grandes cidades do Brasil.

Segundo Alysson Garcia, o rap produzido no Brasil:

desenvolveu-se nos anos 1980 circunscrito inicialmente, em termos de produção fonográfica, a São Paulo e Rio de Janeiro. A consolidação do gênero no mercado musical ocorreu em princípios dos anos 1990, quando houve uma grande expansão na produção fonográfica. A produção, porém, não estava ligada às grandes gravadoras e sim aos selos independentes (2014, p.69).

Embora Garcia circunscreva o início do rap no Brasil ao eixo Rio-São Paulo, existem pesquisas que demonstram inegavelmente o Distrito Federal como centro do rap nacional com importantes grupos que influenciaram este estilo musical no Brasil¹³.

conjunta. Disponível em: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/sampling?q=sampling>. Acesso em: 05/06/2018.

12 *Scratch*, segundo Santos (2002, p.36) é o efeito de se tocar discos ao contrário, produzindo novos efeitos sonoros ou repetindo um trecho da música propositalmente.

13 Cf. Dissertação de mestrado “*Do gangsta às minas: o rap do Distrito Federal e as masculinidades negras (1990 a 2015)*” de Eliane Cristina Brito de Oliveira. Dissertação (Mestrado em História)—Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Cf. Dissertação de mestrado “*Composições da violência: periferia, cidadania, política e identidades no rap*” de Camilla Spindula Moreira. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

1.2 O rap na cidade de São Paulo

Na cidade de São Paulo, a cultura hip-hop conseguiu destaque nos anos 1980. No entanto, o principal elemento presente nesta cultura não foi pioneiramente o rap, mas o Break no qual se destacaram nomes como Nelson Triunfo, Nação Zulu, Back Spin, Black Junior's, Funk & Cia, Irmãos Trocados. Segundo Garcia (2014, p.98) os dançarinos de break ocupavam a Estação São Bento que tinha cobertura para as apresentações dos *b-boys* e *b-girls* em dias chuvosos e a rua 24 de Maio (SANTOS, 2002, p.56). Arnaldo Contier (2005) afirma que os dançarinos de break frequentavam, primeiramente, a Praça Ramos, em frente ao Teatro Municipal, passando depois para a rua 24 de maio e, só posteriormente começaram a ocupar a Estação São Bento.

As estações de trem e de metrô como São Bento, bem como as praças e determinadas ruas, espaços de trânsito e reunião de trabalhadores e de jovens da periferia, tornaram-se territórios, na segunda metade dos anos 1980, de grupos de break, pessoas fazendo instrumental percussivo batendo em latas ou por *beat box*¹⁴, produzindo rimas. O rap, nesse sentido, reorganiza espaços da cidade e os ocupa fornecendo novos usos de sociabilidade e crítica social que eles não possuíam, o que proporciona ocupações de territórios e fornece visibilidade para o rap.

No final da década de 1980, devido ao crescimento do rap e discordâncias entre os artistas, os rappers passaram a se concentrar na Praça Roosevelt, centro de São Paulo, entre as ruas Augusta e Consolação, local que também abrigou o break e o grafite. Conforme Tirajaú D'Andrea (2013, p.68), em 1988 ocorreu este “racha” entre *b-boys* e rappers, pois estes últimos eram críticos a demasiada importância e presença dos primeiros.

A ocupação pelo rap de territórios urbanos como estações de trens e metrô que não tinham a função de serem lugares de apresentações e expressões artísticas negras é muito significativa, sobretudo se pensarmos que essas ocupações estão ocorrendo em locais que possuem uma história nas ocupações e busca pela subsistência pelos negros desde o século XIX.

Segundo D'Andrea, no século XIX, as regiões centrais da cidade de São Paulo foram um dos principais lugares ocupados por negros e negros nesse período como meio de subsistência e possibilidade de moradia (2013, p.69-70), onde muitos se abrigavam em cortiços, que passaram a ser demolidos para o projeto de urbanização e substituição pela mão de obra de imigrantes

14 *Beat box* é a percussão vocal feita por uma pessoa dentro do hip-hop, simulando sons de baterias eletrônicas e outros instrumentos musicais.

européus. Atingidos pelas reformas, negras e negros passaram a migrar para outros bairros, como a Liberdade, Barra Funda, Brasilândia, Vila Matilde, entre outros.

Para Rosana Santos (2012, p.59-60), as tensões entre jovens dançarinos de break e os rappers se davam porque os primeiros não se viam inicialmente como pertencentes à cultura hip-hop, nem se identificavam com as letras de rap e com o *beat*¹⁵. Na década de 1980, os dançarinos de break denominavam essas primeiras músicas de “tagarela” por conta do canto falado rapidamente pelo mestre de cerimônias (MC) em meio a uma batida com grande força sonora da bateria eletrônica.

O termo “tagarela” pejorativamente atribuído ao rap está presente na música o *Melô do tagarela* gravada pelos humoristas Arnaud Rodrigues e Miéle nos anos 80, que é uma crítica ao rap desse período identificado como funk, pois, como diz Hermano Vianna (*apud* SILVA, 2016, p.23), o que viria a ser conhecido como rap era concebido, à época no Rio de Janeiro, como funk “pesado” (1998, p.78-80).

Na cidade de São Paulo existem inúmeros grupos e artistas que foram responsáveis pela difusão e consolidação do rap. No entanto, há estudos que atribuem o pioneirismo a determinados grupos e artistas. D’Andrea (2013, p.68) diz que o primeiro selo gravado foi a coletânea *Ousadia do rap*, de 1986. José Carlos Silva (2016, p.19) afirma que o primeiro grupo de rap em São Paulo a gravar uma música se declarando do estilo foi a dupla Pepeu e Mike, em 1987, cujo som se intitulava *Sebastian boys rap* ou “melô do Bastião”.

Para Contier (2018), o primeiro álbum de rap gravado foi a coletânea *Hip-hop Cultura de Rua*, lançado em 1988. Ainda segundo José Carlos Silva (2016, p.20), desde os anos 1980 os rappers eram majoritariamente negros e moradores das periferias e tinham nas empresas alternativas à grande indústria fonográfica uma das principais formas de divulgação da sua música. Muitas dessas empresas alternativas surgiram nos bailes black, onde muitos melôs eram tocados.

Melôs que, de acordo com Bruno Zeni (2004, p.231), foram classificados posteriormente – e pejorativamente – de “estorinha”, pois não faziam críticas sociais, econômicas, raciais, sendo uma música brincalhona e descontraída, ao gosto dos bailes da década de 1980. Estes bailes eram espaços onde essa juventude negra e periférica se juntava para diversão, mas, também territórios de construção e solidificação de identidades. Na opinião de Maria Beatriz do Nascimento:

Eu acho que esse pessoal que está se movimentando em volta da música negra americana, num sentido é muito positivo em termos de convívio, de identidade, de conhecer o outro, de saber o outro, de apalpar o outro, de dançar com o outro. Eu

15 *Beat* é o termo designado ao instrumental, às batidas que desenrolam o ritmo da música rap.

sinto que esse pessoal jovem agora se organiza nesse movimento soul, eles vão ter menos problemas que eu tive, por exemplo, eu que sempre vivi alijada da comunidade branca e convivendo com ela e alijada da comunidade negra e vivendo com ela (*apud* RATTTS, 2006, p.67).

Este espaço de sociabilidades teve importância no desenvolvimento do rap nacional, pois além do soul, funk, dentre outros ritmos, já se começa a tocar músicas de rap estadunidense (SILVA, 2016, p.71) Existiam equipes que ajudavam na organização, divulgação e produção destes bailes, geralmente tendo dinheiro para manter e comprar os instrumentos eletrônicos, discos, fazer a sonorização, entre outras funções. Silva (2016, p.72) diz que as equipes geralmente eram formadas por jovens que conseguiam adquirir discos – predominantemente da música *black*¹⁶ estadunidense – *pick ups* e iniciaram bailes na vizinhança ou em escolas, abrindo espaço para outros locais futuramente.

Na década de 1980, das equipes de som surgiram gravadoras independentes como, por exemplo, a Zimbabwe Records, pioneira em gravar os primeiros álbuns de rap em São Paulo como o lançamento dos trabalhos dos Racionais MC's e Xis. É extremamente simbólico que a Zimbabwe tenha sido criada neste período, pois é nessa década em que o Zimbabwe, antiga Rodésia, consegue o reconhecimento de sua independência.

No entanto, o rap de temática racial considerado, posteriormente, como “consciente” ou “pesado”, era rejeitado. Segundo Assis,

os primeiros grupos a trazerem letras com caráter étnico, pregando a resistência do povo pobre e preto, de protesto e de enfrentamento das instituições opressoras do Estado foram rejeitados e boicotados pelo público e pelos empresários dos bailes *black*, que preferiam os *raps* de temáticas alegres que versavam sobre fatos divertidos, os chamados *rap* comédia (2010, p.49).

Estudando a respeito dos primeiros grupos e artistas do *rap* paulista, Sales Augusto dos Santos afirma que havia uma proeminência do estilo festivo e com poucas críticas sociais.

Os grupos de *Rap* Nacional que se vinculavam diretamente aos bailes *blacks* como Pepeu, Geração Rap, De Repent, Ndee Rap, Sampa Crew, Os Bacanas, Míster Théo, Dee Mau, Frank Frank, Big Flea & DJ Jack encaixam-se no estilo festivo da dança, na brincadeira no desafio das rimas valorizando ritmo e melodia mais do que propriamente a crítica política, acusados de vazio por não trazerem nas letras uma mensagem social (2008, p.93).

16 De acordo com D'Andrea “este movimento incluía ritmos musicais como o soul e o funk, dentre outros, e se caracterizou por ser um movimento fundamentalmente de música dançante, comercial e proveniente dos Estados Unidos. Esse movimento inundou clubes, bailes e discotecas na passagem dos anos 1970 e 1980, levando consigo toda uma geração de seguidores, fundamentalmente jovens negros moradores de bairros populares” (2013, p.66).

Vale lembrar que esses artistas e grupos de rap boicotados que fornecerão ao rap brasileiro, principalmente na virada dos anos 1980 para a década de 1990, novas estéticas, discursos e artistas que trariam ao gênero a prerrogativa de “contar histórias não contadas” (TELLA, 2006, p.5), relacionadas ao cotidiano de violência e mazelas sociais vivenciadas por milhões de jovens pobres do país, sobretudo negros.

Os discursos contestatórios do rap ganharão amplitude por diversos fatores. As rádios comunitárias começavam a se difundir pelas cidades e eram espaços onde os raps mais tocavam. Porém, havia um importante programa de música rap em uma emissora não comunitária com grande audiência, o programa Rap Brasil na Rádio Metrô FM, com 200 mil ouvintes (SILVA, 2016, p.85) que contribuiu com a popularização e alcance do rap.

Nas décadas de 80/90, durante a prefeitura de Luiza Erundina (1989-1992), o rap ganhou espaço nas escolas. É durante esta gestão que, segundo Krystina Okrent (1998, p.11-12) foi criado o projeto educacional “RAP/Não à discriminação racial”, sugestão do professor Valter Almeida da Costa, no qual grupos de rap iam às escolas para debater com os alunos e com a comunidade temas cotidianos da periferia presentes nas suas letras de música, o que demonstra o potencial pedagógico do ensino por meio do rap.

Essa experiência foi bem-sucedida, pois os alunos (OKRENT, 1998, p.66) conseguiram quebrar o imobilismo das aulas e se expressar, compartilhar e ouvir experiências para repensar e intervir no seu cotidiano. Com o término do mandato de Erundina e início da gestão Paulo Maluf este projeto foi interrompido.

Ainda conforme Silva (2016, p.94), a parceria de rappers com o Geledés/Instituto da Mulher Negra também foi importante para a discussão racial e social nas músicas de rap. O Geledés é uma organização não governamental criada em 1988 cuja principal luta ocorre no campo das desigualdades econômicas, raciais, bem como o combate ao sexismo e a homofobia no Brasil. Entre suas primeiras integrantes estavam importantes ativistas do movimento negro e de mulheres negras: Sueli Carneiro, Solimar Carneiro, Edna Roland, Ana Lucia Xavier Teixeira e Maria Lucia da Silva.

Em 20 de novembro de 1990 houve uma reunião entre representantes desta ONG e rappers paulistas na Praça da Sé com a presença dos grupos Racionais MC's, Personalidade Negra, FNR e DMN (SILVA, 2016, p.94) impulsionando a produção de músicas com letras mais engajadas politicamente, assim como foram produzidos seminários e revistas, tais como a “Pode Crê” (1991-1994) elaborada pelas e pelos jovens rappers que a organizavam.

As parcerias e projetos entre os rappers e o Geledés criaram novas formas e alianças entre diferentes agentes para o combate ao racismo, unindo intelectuais, ONG's, rappers, parlamentares negros e/ou engajados em lutas sociais (SANTOS, 2008, p.170). Mas, nem sempre os grupos

concordavam entre si e o Geledés não impõem conteúdos, mas propõe diferentes discussões sobre questões raciais, além de clamar pela presença feminina no rap e o combate à discriminação da mulher negra.

O rap brasileiro não é uma cópia do rap norte americano, apesar das influências. Os próprios rappers utilizam o termo nacional para se contrapor à cena do rap dos Estados Unidos, focando em sua realidade social e racial, produzindo variantes estéticas e também construindo instrumentais próprios com seus sons e ruídos específicos. No Brasil, temos várias vertentes do rap como o “gangsta rap”, o “rap consciente”, o rap gospel, o *dirty rap* e o trap, dentre outros. O “gangsta rap” e o “consciente” nos interessam especificamente, pois é dentro desses dois gêneros que o grupo Facção Central transita.

Ainda que alguns nomes do rap norte-americano estivessem com suas carreiras em ascensão no início dos anos 1990, a realidade dos rappers nacionais nunca se mostrou fácil. Perseguições, discriminações, violentas abordagens policiais, censuras e a desvalorização fizeram e ainda fazem parte da vida de músicos e grupos. Em 1995, o Facção Central na música *Artistas ou não* do álbum *Juventude de atitude* denunciava o racismo e o tratamento pejorativo dispensado ao rap pela imprensa que o associava “a música de ladrão”.

*Talento aqui até existe, só que não importa
Sem o dinheiro ou influência baterão sempre as portas.
Ignorados pela mídia sempre afiada
Na música nacional, passa 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 absurdo.
(Trecho da música *Artistas ou não*, álbum *Juventude de Atitude*, 1995)*

As músicas do “Facção” narram diversas experiências vividas por várias gerações de jovens periféricos compartilhando vivências comuns de classe e também raciais. Sobre o conceito de geração, Breitner Tavares, afirma que:

a identificação de uma geração é feita através da observação da ligação de laços de solidariedade, determinada em função de sua posição de classe e sua dinâmica, que, por sua vez, está associada ao ritmo biológico das sucessões de vida e morte. Os indivíduos que compartilham a mesma posição social em termos de classe e nascimento serão submetidos ao mesmo conjunto de experiências requentes e naturalizantes da ação social condicionante de hábitos e gostos. Por outro lado, uma excessiva ênfase nos fatores econômicos da categoria “posição de classe” pode comprometer estudos sobre juventude ao não levar em conta outras dimensões da vida social que se articulam em outros níveis, como os raciais e os relacionados ao gênero (2009, p.14).

A geração não está circunscrita a biologia ou posição socioeconômica ocupada pela pessoa, mas está atrelada a uma série de experiências históricas e psicológicas de raça e gênero. Ainda que o rap tenha uma longa história e existam rappers com 50 ou 60 anos, é notório que grande parte do seu público seja ainda formado pela juventude masculina e negra das periferias.

O conceito de geração envolve vivências históricas que diferencia, por exemplo, a juventude periférica nos bailes nos anos 1970 e 1980 da juventude dos anos 1990, época de redemocratização na qual eclodiram virulentas críticas políticas e sociais contra o estado e importantes debates de raça e classe na sociedade brasileira.

Da cena de rap paulista saíram vários grupos e artistas que se destacaram entre os anos 1980 e 2000. Em São Paulo surgiram artistas e grupos nacionalmente reconhecidos, como MC Thaíde & Dj Hum, A286, De Menos Crime, Rappin' Hood, Racionais MC's, Ao Cubo, Apocalipse 16, SNJ, Sabotage, Dexter, DMN, Z'África Brasil, 509-E, Ndee Naldinho, Consciência Humana e RZO. Porém, um dos grupos que mais se destacou não apenas na capital paulista, mas em todo o território nacional, foi o Facção Central, fundado em 1989 na região central de São Paulo.

1.3 O Facção Central na cena paulista



Erick 12, Eduardo Taddeo e Dum Dum e J.Ariais (ex-backing vocal do grupo)¹⁷.

17 GERAÇÃO 666. **Facção Central**. 2017. Disponível em: www.geracao666.com/2017/08/facciao-central.html. Acessado em: 10/02/2018.

O Facção Central de acordo com o rapper Mag, que se coloca como fundador do grupo, foi composto inicialmente por ele, Wilsinho, Zóio, Cesinha, Serginho durante conversas na Praça da Aclimação, localizada na região central da cidade de São Paulo, entre um grupo de jovens que “curtiam” este estilo musical e no contexto de disputa e rivalidades entre jovens de bairros da periferia.

Na Praça da Aclimação, José Carlos Silva sublinha que houve a presença de muitos eventos de hip-hop entre fins dos anos 1980 e início dos anos 1990 (2011, p.81). No entanto, o grupo se firmou com a saída de todos antigos integrantes e a entrada dos rappers Eduardo (compositor/intérprete), Dum Dum (intérprete) e o DJ Erick 12. Mag diz que:

Eu fundei o Facção. Essa formação do Facção Central se não me engano é a terceira ou quarta, né? A primeira formação foi um cara que ele tem um grupo de dança em São Paulo que chama The Face, é o Einstein, né? Era eu e o Einstein e a gente tinha uma ideia, assim, de montar um grupo, e tal. O Einstein foi sempre ligado à cultura do hip-hop, sempre tentou colocar essa galera oriental dentro da cultura, o cara tem um trabalho bonito pra caramba em São Paulo também. E eu tentei a primeira formação, e eu me lembro que chamei Serginho, o Zóio, Wilsinho e o Cesinha, que era os moleque do bonde da praça ali. O bando da praça fica ali na Aclimação, uma praça da Aclimação, e, pô, eram os bairro que viviam tretando com vários bairros, que era a baixada do Glicério, Lavapés, Sinimbu, Muniz de Souza¹⁸.

Ainda nessa entrevista, Mag se refere a participação do Einstein na primeira formação do grupo e em outro momento, Einstein não é citado. Em 1990, Eduardo Taddeo e Dum Dum entraram no Facção Central¹⁹. Acerca da formação do grupo Alisson Soledade afirma que:

A primeira formação do Facção Central composta por Nego, Einstein e mais alguns jovens que se reuniam na praça da aclimação, no centro da capital paulista, já foi iniciada com um conflito que se voltava para a condição ética muito característica do Hip Hop. O criador do grupo, o Mc Nego, era denominado de boy por ser morador de um prédio em melhores condições de salubridade do que os outros. No cerne da cultura *Hip Hop* ser associado como playboy era uma ofensa de grande magnitude. Essa designação retirava a credibilidade do Mc Nego dentro da própria “galera”. Foi assim que, em destrato com seus “manos”, Nego se afastou deles e convidou dois moradores do Sinimbu e Cambuci, Eduardo e Dum Dum respectivamente, para compor o Facção Central (2016, p.2).

18 RADIO MACONHEIRO2012. **A história do Facção Central (Documentário Rap)**. 2016. (14min56s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fo6yVL2JLBY&t=458s>. Acessado em: 12/03/2017.

19 Para mais detalhes, recomendo assistir o vídeo: RAP BOX. **Ep. 48 - Facção Central – Trocando ideia**. 2014. (25m22s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fcv0wZ4Q4Xo>. Acessado em: 15/03/2017.

Na época do Facção Central, Mag era conhecido como Mc Nego. Como era “tirado” por ter uma condição um pouco melhor do que a dos outros rappers sofria discriminações no interior da comunidade hip-hop. No rap, a palavra “playboy” ou “boy” atribuído a Mag possui um sentido bem específico e pejorativo.

O termo foi cunhado durante o século XX e se disseminou no pós-Segunda Guerra Mundial, época em que os Estados Unidos viviam a grande ascensão econômica e jovens de famílias de classe média-alta passaram a desenvolver um estilo de vida hedonista, cujo grande objetivo seria aproveitar a vida gastando o dinheiro com roupas caras, viagens e muita boemia.

Embora esses significados sejam importantes, no Brasil o termo está mais associado com a condição financeira do que propriamente com um estilo de vida. Leonardo Sá (2011, p.346-347) aponta que o playboy é uma figura controversa, pois é considerado como um homem de boas condições sociais, representando a alteridade e sendo alvo de desconfianças e aversões por parte dos habitantes das periferias.

Antes de entrar no Facção Central, Dum Dum pertencia ao grupo de rap Fator Extra e levou para o grupo o DJ Garga e Eduardo Taddeo, então integrante do grupo de rap Esquadrão Menor. Em entrevista concedida à revista *Movin' Up*²⁰, Mag diz que sua saída do Facção Central, não especificando o ano, foi motivada pela pressão financeira dentro de casa, pois ser rapper não dava dinheiro, além de sofrer a repressão de pessoas próximas por conta dos assuntos polêmicos e radicais que tratavam as músicas do grupo. Segundo o rapper, “saiu de cabeça erguida, deixando o comando do grupo nas mãos de Dum Dum e Eduardo” (SOLEDADE, 2016, p.2).

Com a saída de Jurandir e de Mag, a formação do Facção Central foi constituída pelo DJ Garga, Eduardo e Dum Dum. Pouco depois, entre 1996 e 1997, DJ Garga foi substituído por Erick 12 após o lançamento do primeiro álbum em 1995, *Juventude de atitude*²¹. Erick 12, ainda que não se tenha informação exata a respeito da data, um tempo depois deixou os *scratches* e *pick ups* para se dedicar à produção musical. O álbum *Juventude de atitude* marcaria desde o início o estilo virulento e radical que consagraria o Facção Central em São Paulo e no Brasil como um dos maiores grupos de rap do país.

O discurso do Facção Central caiu como uma “bomba” dentro do cenário rap se diferenciando daquele rap considerado “estorinha” e foi visto como um instrumento de luta contra a

20 REVISTA MOVIN UP. **MAG: Facção Central, carreira solo e críticas ao rap brasileiro**. 2008. Disponível em: <http://revistamovinup.com/artigos especiais/2008/entrevista-mag>. Acessado em: 15/03/2017.

21 O Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira afirma que Garga saiu entre os anos de 1996 e 1997, possível época de gravação do segundo álbum, *Estamos de Luto*, a ser lançado em 1998. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/faccao-central>. Acessado em: 20/03/2017.

hegemonia política das elites brancas por meio de uma música virulenta de combate ao sistema, à “carnificina” de jovens da periferia, à desigualdade socioeconômica e a violência policial com letras que denunciam a omissão e demais crimes cometidos pelo Estado. Como afirma Assis,

Facção Central não disfarça sua posição radical, antissistema é um eufemismo para descrever a postura do grupo, em suas palavras eles são “Testemunha da carnificina em baixo da chuva de tiro” e seu testemunho é cruel e implacável, sem meias palavras, sem respeito por aqueles que nunca os respeitaram e não respeitam seu povo, seu objetivo é claro “Injetar ódio no cérebro do conformado, informação no desinformado e autoestima no derrotado” (2010, p.51).

As músicas do grupo presentes nos álbuns de 1995 (*Juventude de atitude*), 1998 (*Estamos de luto*), 1999 (*Versos sangrentos*) até 2001 (*A marcha fúnebre prossegue*) tratam sobretudo da temática da violência, da guerra, da morte pautadas pelas vivências difíceis e traumáticas da periferia, nas quais a perspectiva do luto e da revolta são muito frequentes.

Nos álbuns de 2003 (*Direto do campo de extermínio*) e 2006 (*Espetáculo do circo dos horrores*), o grupo fez um diálogo mais amplo da violência vivida na periferia de São Paulo com episódios de violência ocorridos em outros estados do Brasil e em diversas partes do mundo, bem como narra continuidades de eventos históricos do passado, como a colonização, no presente.

As questões propostas nestes álbuns também são debatidas por Eduardo Taddeo em seu livro *A guerra não declarada na visão de um favelado* quando tece questionamentos acerca da origem daquilo que, para ele, ajuda com que sejamos o “povo pacífico mais violento do mundo”:

Qual seria a mola propulsora para o desencadear de tantas mortes bárbaras? Qual seria a real explicação (ou explicações), para a combustão que incendeia o pavio da banana de dinamite chamada Brasil? A injustiça social, que faz de homens famintos: ladrões, sequestradores, traficantes e latrocidias? O sentimento de impunidade, tão comum em uma das pátrias mais corruptas da Terra, acostumada a absolver canalhas que compram iates por meio de merendas escolares com prazo de validade vencido? A política convertida em balcão de negócios? A sensibilidade de gelo do topo da pirâmide? A generalizada falta de senso de união dos brasileiros invisíveis? O código penal de 1940, que como afirmam os grã-finos: é um compêndio de leis arcaicas e brandas? O sistema carcerário falido e incompetente, usado não como instrumento ressocializador, mas como uma ferramenta retaliadora? O desemprego urbano e rural? A alienação e o controle de grande parte dos sistemas nervosos da legião de excluídos? A falta de acesso à educação e cultura? A ausência aguda de políticas públicas e de planejamentos sociais? A herança maldita da estrutura organizacional do período colonial e escravagista? Ou o acesso irrestrito às armas de fogo? (2012, p.80-81).

Ou seja, outras produções dos membros do grupo como o livro de Eduardo Taddeo são importantes para compreender as representações de violência nas letras, violência letal contra a

juventude periférica, “tantas mortes bárbaras”, a violência da fome e da miséria e o encarceramento em massa desses jovens.

O enfoque em questões raciais pode ser observado nas letras dos álbuns de 2003 e 2006 com a presença de eventos e personagens históricos negros. O álbum de 2006, *Espetáculo do circo dos horrores*, foi o último gravado com a participação de Dum Dum e Eduardo. Entre 2006 e 2013, o grupo não lançou mais nenhum disco. Em 2013, Eduardo anunciou sua saída do Facção Central, entrando em seu lugar o rapper Moysés, negro, morador da periferia e um dos maiores representantes dos “deficientes físicos” no gênero, antigo membro do grupo A286 que já fazia participações em sons do grupo há tempos, principalmente como *backing vocal*.

O Facção Central com Dum Dum e Moysés gravou algumas músicas, como a *Colecionador de lágrimas*²², que atingiu mais de 1 milhão de visualizações no *Youtube*. No entanto, a presença de Moysés durou pouco. De acordo com o site *Rap nacional*²³, a notícia de que o rapper deixou o grupo foi divulgada no dia 04 de agosto de 2014. Em nota escrita por Moysés ele justifica:

Minha decisão por sair do grupo foi tomada após eu entender que a forma que eu enxergo a guerra é diferente da forma que o meu mano Dumdum a enxerga, cada um tem sua visão sobre a opressão. E em respeito aos faccionários e todo Rap Nacional, movido por forte influencia (sic) de DEUS nesse momento eu decidi não mais militar pelo grupo.

A alegação dele é que Dum Dum enxerga a guerra (opressão) de forma diferente da sua, atribuindo ainda a influência de Deus na decisão de deixar o grupo. Não se sabe ao certo quais as diferenças entre a visão de Moysés e de Dum Dum.

No entanto, pode ter relação com o fato de Moysés ser evangélico e ter um rap com um conteúdo gospel. Moysés se referindo ao Rap gospel disse: “Deus espera de nós muito além do que pensamos. Se o Diabo destrói vidas através dos planos mais maquiavélicos, Deus quer construir um exercito (sic) através do rap, as evidências são claras, os rappers estão de convertendo”²⁴. Após sair do grupo Moysés gravou o CD solo chamado *Brasil Deficiente*, em 2015.

Ainda em 2015, o Facção Central lançou o álbum *A voz do periférico* com a participação dos rappers Smoke, Badu e Dj Pulga. Crônica Mendes, WGI (Consciência Humana), Anália Patrícia (irmã de Eduardo Taddeo e esposa de Dum Dum) e Branco P9. A perspectiva do grupo nesse álbum

22 TRILHA SONORA DO GUETO. **Facção Central – Colecionador de Lágrimas Videoclipe oficial**. 2015.

23RAP NACIONAL. **Moysés anuncia sua saída do Facção Central**. 2014. Disponível em: <http://www.rapnacional.com.br/moyses-anuncia-sua-saida-do-grupo-facciao-central/>. Acessado em: 20/03/2017.

24RAP NACIONAL. **Moysés anuncia sua saída do Facção Central**. 2014. Disponível em: <http://www.rapnacional.com.br/moyses-anuncia-sua-saida-do-grupo-facciao-central/>. Acessado em: 20/03/2017.

se diferencia dos trabalhos de outrora, valendo salientar que a vertente gospel ganhou muito espaço desde que Eduardo saiu do grupo.

Segundo Marco Antonio Zibordi (2016, p.85) antes mesmo de existir o rap gospel muitos artistas e grupos deste gênero expressavam nas letras invocações às ideias dualistas de condenação e justiça divina, pecado e perdão, céu e inferno, ou, como o próprio Facção Central, anjo da guarda e Lúcifer, que se tornou uma das faixas do álbum *Versos sangrentos*, de 1999.

Conforme Tâmara Lis Umberlino (2008, p.42) o funk e o rap gospel tiveram como pioneiros no Brasil os Dj Alpiste (SP), Yehoshua (RJ), Rara e Kadoshi (SP), Provérbio X (DF), Face a Face, onde os rappers unem o louvor, o trabalho de evangelização com a realidade das ruas, com críticas sobretudo ao crime e às drogas, temas presentes nas músicas do grupo Ao Cubo (SP) e Pregador Luo (SP).

Este último, membro do grupo Apocalipse 16, em 2000, gravou uma música com o Facção Central intitulada *Meus inimigos estão no poder*, do álbum do Apocalipse 16 chamado *2º vinda*, a cura de 2000. Esta letra diz que “mão de ladrão deve ser cortada”, apontando para os políticos e para a elite do país, o que demonstra uma interseção entre o rap gospel e o *gangsta*. De acordo com a letra do Pregador Luo:

*Vamos, me prenda, porque pronuncio a verdade,
Tortura é o que eu espero da polícia covarde.
Saiba que não me amedronta o cão que late.
Dane-se o Maluf, dane-se o Pitta,
Dane-se o Hildebrando Pascoal.
Mesmo que queimem no fogo do inferno,
Não pagariam pelo seu mal.
Justiça não existe no seu vocabulário
E a prova disso é o sistema penitenciário.
(...)
Mil chicotadas deveriam ser dadas em cada um dos governantes,
Sumam daqui com seus palanques, microfones, alto-falantes,
Chega de mentir pros meus semelhantes.
Volto a dizer, não de ladrão deve ser cortada,
Porcos pra mim, vocês não valem nada.
(Trecho da música *Meus inimigos estão no poder*, de 2000).*

Percebe-se a condição de produção das representações cristãs e dualistas sobre a violência, “do bem contra o mal”, “céu x inferno”. Pensamentos maniqueístas que parece se desviar do caráter mais subversivo e agressivo das letras anteriores a saída de Eduardo. O rap gospel cresce na proporção de igrejas evangélicas nas periferias que estão cooptando a juventude. Nesse sentido, é importante refletir até que ponto esse fenômeno rap gospel diminui a luta contra o racismo nas

letras já que essas religiões estão imbuídas de um racismo religioso. Cabem reflexões sobre esta temática em pesquisas posteriores.

Inclusive muitas músicas do Facção até então faziam críticas ao cristianismo, relativizando escritos bíblicos, mencionando conflitos por conta da evangelização forçada e concentração de poder por parte de líderes religiosos como em *Espada no dragão*, do álbum *Espetáculo do Circo dos Horrores* de 2006:

*Sou testemunha de um milagre de Cristo,
Vejo o crucifixo tornando o oprimido pacífico.
A fé em dose cavalara anula o espírito de guerra,
Aceitar a dor pra carne, pra ser feliz na vida eterna.
Só essa tese explica a ausência do grupo guerrilheiro,
Com bomba incendiária pra libertação de preso.*

(...)

*A Bíblia não é escudo, é manual pra libertação,
Siga o exemplo de São Jorge, espada no dragão.
Não espera a justiça do homem, ela é podre, é cega,
Queria dar Nobel pro Bush que promove a guerra.*

(Trecho da música *Espada no dragão*, álbum *Espetáculo do Circo de Horrores*, de 2006).

Em entrevista no *Youtube* em 2015²⁵, quando questionado sobre novas músicas do Facção Central, Dum Dum refere-se a um projeto chamado “Na Cena”, em parceria com Moysés, Cabeção, Lauren e DJ Celo no qual as composições teriam um viés menos violento, sem muito palavrão, justificando que: “a nossa realidade é dura, é pá, mas não é tão assim também não”. Enquanto Dum Dum dizia que a realidade de moradoras e moradores das periferias não é tão pesada como se acredita, Eduardo Taddeo em carreira solo inicia uma trajetória como escritor e mantém os discursos ácidos e radicais que consagraram o rap do Facção Central.

Taddeo se subjetivou na resistência e virou escritor – se constituiu não como bandido, por ser favelado, mas como um intelectual que escreve livros. A trajetória dele nos mostra “práticas de si” outros modos de existência e resistência, de reinvenção nesse cotidiano de violência letal.

Washington Roberto Santana, conhecido como Dum Dum (1969-), homem negro da periferia de São Paulo, em entrevista concedida a Luis Maklouf Carvalho²⁶ da Revista Piauí narra que cresceu no bairro de Cambuci, filho de uma doméstica e de um pai que pouco conheceu. Com 11 anos havia sido jornaleiro, feito carreto e trabalhado em fábrica caseira de martelos, em peixarias dentro de feiras e numa empresa de fotolitos que faliu. Estudou até a quinta série.

25 VÍDEOS RAROS DO RAP NACIONAL. Dum Dum Facção Diz: “A Realidade é Dura, Mas Não é Tão Assim Também Não”. 2015. (3min55s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qdSkE25aKtQ&t=115s>. Acessado em: 18/03/2017.

26 CARVALHO, Luís Maklouf. **O bagulho é loco, tá ligado?** 2007. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-bagulho-e-doido-ta-ligado/>. Acessado em: 24/03/2017.

Entrou para o tráfico de drogas entre o fim de sua adolescência e início da fase adulta sendo preso em 1996 por tráfico, passando três meses no Centro de Detenção Provisória de Pinheiros. Foi absolvido por falta de provas. Nesta mesma época, nasceu sua filha, fruto do relacionamento com Analícia Patrícia, irmã de Eduardo Taddeo, o que, segundo ele, também ajudou para que pudesse largar de vez a criminalidade. Em entrevista concedida ao canal do *Youtube*, *Rap Box*²⁷, narrou que:

Eu vivia do crime, entendeu? Que eu não tinha muitas oportunidades então, até então eu vi o primeiro grupo de rap ao vivo, que, não escondo de ninguém, que é o Racionais MC's quando eu vi os cara (sic) cantando ao vivo ali, Hey Boy, Pânico na Zona Sul, e aquelas coisas que ele tava cantando era o que eu tava vivendo, tá ligado? Foi aonde eu falei, mano, vou começar a cantar e deixar o crime de lado. (...) Aí eu deixei de fazer muitas coisas erradas pra começar a mostrar o caminho certo pra quem também tava fazendo coisas erradas.

No discurso do rapper percebe-se a influência que os grupos de rap tiveram na sua vida. Segundo ele, foi no som dos Racionais MC's e seu primeiro vinil, *Holocausto Urbano* (1990) onde se encontram as músicas *Pânico na Zona Sul* e *Hey Boy* que achou o exemplo para que pudesse mudar de vida e ajudar pessoas a enxergar os males que a entrada no crime poderia causar. *Pânico na Zona Sul* é marcada pela crítica aos policiais, tidos como sujeitos dos assassinatos de jovens da periferia:

*Justiceiros são chamados por eles mesmos
Matam, humilham e dão tiros a esmo.
E a polícia não demonstra sequer vontade
De resolver ou apurar a verdade
Pois simplesmente é conveniente
E por que ajudariam se eles os julgam delinquentes?
E as ocorrências prosseguem sem problema nenhum
Continua-se o pânico na Zona Sul.*

(Trecho da música *Pânico na zona sul*, do álbum *Holocausto Urbano*, de 1990).

Hey Boy trata da crítica ao “boy” morador de bairros classe média/alta de São Paulo que não tem a mínima empatia com a realidade dos jovens da periferia que vivem a miséria, a prisão e a morte e que são impelidos ao crime ou considerados bandidos por natureza.

Carlos Eduardo Taddeo (1975-) nasceu em Sinimbu²⁸, mas morou boa parte de sua vida no bairro vizinho do Glicério, na região central de São Paulo. Segundo ele, o bairro do Glicério era

27RAP BOX. Ep. 48 - Fação Central – Trocando ideia. 2014. (25m22s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fcv0wZ4Q4Xo>. Acessado em: 15/03/2017.

28 Tais informações estão contidas na entrevista do escritor Ferréz a Eduardo Taddeo. PERIFA TUBE. Ferréz entrevista Eduardo Taddeo. 2016. (10m58s). Disponível em: www.youtube.com/watch?v=kHQrLkeDUa. Acessado em: 02/04/2017.

muito habitado por imigrantes nordestinos e mineiros, local onde muitos foram expulsos para periferia pela especulação imobiliária no centro da cidade. É filho de uma faxineira que teve quatro filhos em dois casamentos.

Seu pai era um empresário da noite, descendente de italianos, casado oficialmente com outra mulher, mas que prestava assistência à família. Eduardo vivia com a mãe, suas duas irmãs e um irmão. No entanto, o pai foi se afastando da família e sua mãe, devido à doença de Chagas, teve que ser aposentada por invalidez. Por esses fatores, a situação econômica da família foi se deteriorando a ponto de terem que morar em pensões e cortiços, por vezes, tendo que pedir dinheiro na rua para se sustentarem.

O irmão de Eduardo, após um atropelamento em frente à sua casa, ficou paraplégico. Como menciona Eduardo sobre sua história de vida:

Muitas pessoas não entendem o porquê da ideologia do Eduardo, mano. Enterrei minha mãe, minha vó, meu irmão em caixão doado, de papelão, então o Estado não tem dó de você, ele é implacável. Eu não tinha dinheiro para por flor, entendeu?²⁹

Eduardo, assim como Dum Dum, estudou até a quinta série e também se envolveu cedo com a criminalidade. Aos 07 anos começou furtando dólares de um japonês e toca-fitas. Aos 09 anos já auxiliava bandidos maiores com carregamento de drogas e armas. Aos 16 fazia assaltos à mão armada³⁰. Foi nesta época que Eduardo conheceu o rap. Segundo ele,

O rap entrou na minha vida de uma maneira marginal. Isso é muito louco, porque o rap é uma música marginalizada. E ele veio através de um rádio gravador e então meu cunhado roubou esse rádio gravador e um dos decks, que é onde tocava a fita cassete, uma das fitas tinha a música Corpo Fechado, do Thaíde. Então quando eu ouvi a primeira vez, aí você tem aquele impacto emocional. Cê fala, puta, isso aqui mexeu comigo. Naquele momento ali, de forma instantânea, falei:

— Porra, mano, como é isso aí? Como faz, como é que escreve?

Aí já tentei rascunhar alguma coisa ali, e começou a sair uma rima ou outra. A princípio, meu cunhado falou:

— Porra, onde você achou isso, aonde tava?

Falei não, escrevi agora³¹.

Percebe-se no discurso dos rappers que quando ouviram as letras de rap se identificaram imediatamente com as histórias contadas pelas músicas, pois essas narrativas eram sentidas por eles

29PERIFA TUBE. Ferréz entrevista Eduardo Taddeo. 2016. (10m58s). Disponível em: www.youtube.com/watch?v=kHQrLkeDUa. Acessado em: 02/04/2017.

30CARVALHO, Luís Marklof. O bagulho é loco, tá ligado? 2007. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-bagulho-e-doído-ta-ligado/>. Acessado em: 24/03/2017.

31FERRÉZ. Eduardo (Parte C) – Primeiro contato com o Rap. 2016. (5min44s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Ql2ozM8cDE&t=2s>. Acessado em: 07/04/2017.

como sua própria história/narrativa. O rap fez com que olhassem para si mesmos e trouxe uma “conversão do olhar”: não quero mais a criminalidade, minha resistência é querer ser rapper, fazer rap.

Isto se conecta com o Fação Central na medida em que eles buscam ser, além de “testemunhas da carnificina embaixo da chuva de tiros”³², “locutores do inferno” em que vivem, passando experiências pessoais que, entre outros temas, tratam da negação de sua humanidade e suas subjetividades. Além de representar e narrar a realidade que os cercam, os rappers do grupo buscam criar formas de resistências e reinvenções de si a fim de conseguir injetar ânimo, informação e autonomia nos cidadãos periféricos para que possam fazer transformações em suas vidas e em suas comunidades.

Nesse sentido, o rap se configurou como pensamento/ação diante dos outros e do mundo que envolveu, no caso de Eduardo e Dum Dum a transformação de si e a construção de um novo sujeito diante dos problemas pessoais/sociais que vivenciaram. Outro ponto importante dos discursos de Eduardo e Dum Dum é a possibilidade do rap dizer a verdade sobre a realidade que eles vivem na periferia. Eles se auto identificam como “testemunhas da carnificina embaixo da chuva de tiros”³³ e “locutores do inferno” para falar de suas experiências pessoais e se recusar a ter sua humanidade e suas subjetividades negadas e buscam criar formas de resistências e reinvenções de si que injetem ânimo, forneçam conhecimentos e despertem a autonomia dos cidadãos periféricos para transformem suas vidas e suas comunidades.

Segundo Eduardo Taddeo,

diferente dos hipócritas que adoram as rochas, eu nunca me considerei um patriota, até porque, num contexto abrangente, é muito difícil gostar de seu corredor da morte. Contudo, no final, veja você que ironia do destino, acabo prezando mil vezes mais a maldita terra dos múltiplos regimes do que o botzão gritando gol da seleção em frente a um telão da globo (sic). E sabe o porquê disso? Porque eu não quero mais uma taça Fifa, eu quero que seja findada a situação calamitosa que todos os dias envia os meus iguais para serem periciados por legistas. (...) Acabo sendo mil vezes mais patriota, porque o ponteiro do termômetro do meu ódio ultrapassa os 40 graus célsius, quando eu assisto os meus irmãos e irmãs de trincheira lavando para-brisas e fazendo malabarismo com pedaços de cabo de vassouras e bolinhas; exibindo receitas de doenças graves para causar comoção e conseguir uns poucos centavos; pedindo água para os zeladores de prédios de luxo ou estacionamento para tomarem banho; fazendo a higiene pessoal em chafarizes de praças; tendo que defecar e urinar ao ar livre como bichos; derretendo as suas preciosas vidas em cachimbos e em vitrines vivas do descaso (2012, p.206-207).

32 Trecho presente na música *São Paulo Auschwitz*, presente no álbum *Direto do campo de extermínio*, de 2003.

33 Trecho presente na música *São Paulo Auschwitz*, presente no álbum *Direto do campo de extermínio*, de 2003.

A representação “locutores do inferno” é o modo de auto-subjetivação, de auto-representação. Os rappers habitam um espaço de violência que denominam inferno. Como locutores, eles comunicam e denunciam a violenta realidade da periferia por meio do rap. Nesse sentido, o fato de serem locutores é uma forma de existência, resistência e atuação histórica.

CAPÍTULO 2

“A boca só se cala quando o tiro acerta³⁴”: interpretações da violência construindo estéticas de resistência

Neste capítulo analisamos como o grupo Facção Central percebe e interpreta a violência, construindo estéticas de existência, ou seja, outros meios de se educar para a resistência e transformação dos sujeitos excluídos. Trata-se de investigar quais são as possibilidades de existência que figuram nos enunciados de violência presentes nas letras desse grupo, o que esses enunciados nos dizem sobre subjetividades, experiências e resistência. As novas formas de subjetivação e elaboração de estéticas de resistência dentro do rap do Facção Central resistem aos dispositivos de racialidade e de classe que perpassam a sociedade brasileira.

2.1 Os gêneros do rap: rap consciente, *gangsta rap* e violência

No rap existem vários subgêneros e, dentro dos enquadramentos de grupos e artistas em tais variantes, o Facção Central transitaria principalmente entre o *gangsta rap* e o “rap consciente”. Segundo Volnei Righi, a vertente “consciente” “defende o uso da palavra e do conhecimento como instrumento de luta, e a música RAP como canal de valorização do negro, da sua comunidade, dos seus valores e da sua cultura” (2011, p. 205).

O rap *gangsta*, para Eliane Oliveira (2017, p.12-13), tem como principal característica a estética violenta e a realidade da juventude periférica que vivencia os efeitos da exclusão social e racial, na qual a entrada na criminalidade é concebida como consequência das desigualdades sociais, enquanto o “rap consciente” demonstra reflexões políticas, luta, resistências e tentativas de mudanças frente a pobreza e ao racismo.

No entanto, apesar de algumas tentativas de classificar os gêneros do rap em categorias fixas, estas fronteiras entre, por exemplo, “o *gangsta rap*” e “o rap consciente”, são artificiais. Um mesmo grupo e uma mesma música podem transitar por gêneros diferentes. O *gangsta rap* é, talvez, o gênero mais polêmico da cultura hip-hop, pois é visto, pelo imaginário dominante, como música que faz apologia à criminalidade.

O termo *gangsta* vem da palavra gangster e se desenvolveu entre os anos 1980 e 1990 nos EUA, época em que o rap se expandia a passos largos. Nesse período os principais nomes do rap

34 Trecho da música *Versos sangrentos*, do álbum de mesmo nome, lançado em 1999.

estadunidense considerado *gangsta rap* foram Ice-T, o grupo N.W.A, Eazy-E, Tupac Shakur, X-Raided, dentre outros. Os discursos de violência, imagens de tráfico de drogas, assassinatos e outras criminalidades presentes nas letras e clipes desses grupos foram utilizados pelas mídias para classificar o rap como música de vândalos e bandidos. Ainda que as críticas apontem para a apologia do crime e da violência pelo *gangsta rap*, é preciso compreender como essa violência e criminalidade estão sendo significadas nas letras e relacioná-las ao processo histórico que desembocou na associação direta dos pobres e negros a criminalidade, sua exclusão e eliminação social.

Nas letras, o sujeito que comete crimes é geralmente visto como fruto do seu meio repleto de violências, desigualdades e segregações e não uma pessoa agindo individualmente por uma natureza má e perversa. Comparando esta vertente com os funks “proibidões”³⁵ do Rio de Janeiro, Luiz Geremias afirma que o *gangsta rap*

[...] faz uso de um discurso agressivo para mediar não apenas o conhecimento das condições que levam um jovem a optar pela vida criminoso, mas, essencialmente, o reconhecimento desses jovens cada vez mais numerosos, que habitualmente são discursados pelo aparato jurídico-policial, mas que, com o rap, “passam de objetos a sujeitos do discurso”. O crime não é enfatizado e elogiado, como nos “proibidões” do funk carioca, é ressignificado com uma opção geralmente desesperada: ainda que marcada pelo sofrimento e inevitável fracasso (nas palavras dos próprios rappers), é aceito como uma opção. Por esse posicionamento discursivo, porém, o *gangsta* tem recebido críticas dentro do hip-hop. Fala-se, principalmente, que faria o jogo do “sistema” ao exaltar a participação dos “manos no crime” (2006, p.106-107).

Geralmente, o *gangsta* narra na letra e no instrumental o que se passa na cabeça daqueles jovens da periferia que cometem crimes, inclusive suas memórias traumáticas e ódios. Ou seja, o “criminoso” no *gangsta rap* não é visto simplesmente como vítima, mas sujeito do discurso e de sua existência, aquele que fala sobre si mesmo e explica seus atos e experiências. Relatos que se diferenciam dos da grande mídia e do imaginário social dominante.

Um exemplo de como o imaginário social hegemônico associa o rap a exaltação da criminalidade ocorreu com os membros do Facção Central em 2000, ano de lançamento do clipe da música *Isso aqui é uma guerra*, quando foram acusados de apologia ao crime pelo Ministério Público de São Paulo (MPSP). O MPSP abriu inquérito policial proibindo a veiculação do clipe

35 Nascido na década de 1990 no Rio de Janeiro, o funk “proibidão” se destacou pelas narrativas sobre as vidas das comunidades cariocas e as representações de violência e da vida criminal. A própria marca de apologia ao crime também é muito questionada nessa vertente, dividindo opiniões entre aqueles que acreditam que o estilo exalte e faça apologia a criminosos e suas facções, assim como existem os que enxergam o subgênero como um estilo que representa a dura realidade das periferias cariocas. Entre os principais expoentes, ainda que estes transitem entre outros subgêneros do funk, estão: Cidinho e Doca, MC Daleste, MC G3, MC Smith, MC Cruel, Menor do Chapa e MC Max.

com a justificativa de que esse seria: “um manual de instrução para a prática de sequestros, assaltos e homicídios”³⁶. Também foram acusados pelo MPSP de associar os jovens pretos da periferia à criminalidade.

Todas essas acusações são falsas, pois o grupo se dedica à atividade de desconstruir os estereótipos sobre a periferia ratificados pela sociedade, Estado, forças policiais e órgãos de justiça, combatendo o genocídio da juventude das periferias da cidade de São Paulo. Segundo o sociólogo Antonio Spagnol as notícias que geram mais medo sobre a criminalidade urbana, são crimes

praticados por adolescentes oriundos da periferia, principalmente se forem cometidos contra a classe média. Quanto mais violento, sangrento e espetacular o crime, melhor para a mídia, pois ele funciona como um forte atrativo. (...) O papel da mídia, segundo Thompson (1999), é provocar o medo, principalmente na classe média, insistindo que a violência é oriunda das classes baixas (2005, p.277).

Para Bertelli, a associação do comportamento das juventudes periféricas à delinquência deslegitima previamente à ocupação e participação do espaço político, enquanto o rap é um contra discurso de desconstruções de imagens cristalizadas. De acordo com o autor,

os rappers, assim como seus “manos de quebrada”, em decorrência de estigmas e estereótipos, encontram-se previamente deslegitimados à coparticipação do espaço político, condição reforçada ainda pelas restrições de acesso à cidade, decorrentes da segregação urbana e da desigualdade social, fatores que, somados, tendem a encolher a margem de sua visibilidade social. (...) Entretanto, cumpre observar que grande parte da poética do RAP opera a desconstrução da máquina discursiva que produz a abjeção e a “inviabilidade” política e social das periferias. Parte constitutiva dessa máquina, o dispositivo policial/jurídico/penitenciário voltado à gestão de populações periféricas, articula e reproduz elementos do imaginário social, tais como “o criminoso” e “o pobre” (2012, p. 221).

Assim os dispositivos policiais, judiciais, as mídias e as instituições responsáveis pela ocupação urbana produzem discursos e símbolos que reforçam os estereótipos associados ao rap e a cultura hip-hop. No entanto, como afirma Bertelli “grande parte da poética do RAP opera a desconstrução da máquina discursiva que produz a abjeção e a “inviabilidade” política e social das periferias”. Um exemplo de resistência do rap diante da deslegitimação da sua música e cultura pelos meios de comunicação ocorreu na entrevista dada pelos integrantes do Facção Central no programa televisivo da jornalista Sônia Abrão, em 2000.

36DIALÉTICO SOUZA. **Facção Central na Sonia Abrão**. 2013. (1h4min16s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jn4yEwcsyvQ>. Acesso em 14/03/2017.

Esse programa sensacionalista da emissora RedeTV aproveitando a polêmica em torno do clipe convidou o promotor e representante do MPSP – Carlos Cardoso – e integrantes do grupo para um debate. Nesse programa, Eduardo Taddeo respondeu as acusações do promotor de apologia ao crime justificando que a intenção do clipe ao mostrar bandidos assaltando ricos, sendo presos e mortos pela polícia era expor a realidade de vários jovens da periferia ao

dizer para os ricos que não adianta se esconder, andar de carro blindado, colocar pitbull em casa, muros altos se não ajudarem quem passa fome, as pessoas pobres, pensar na desigualdade social, a violência vai chegar até ele e se você não tem condições de sobreviver, não tem perspectiva de vida, não tem auxílio, é esquecido na periferia se torna um prato feito para virar bandido³⁷.

Esse enunciado é bastante revelador do modo como o grupo entende o crime. Mostra como a entrada dos jovens da periferia na criminalidade é resultado de uma experiência proporcionada pela pobreza, resultado do descaso dos ricos que não ajudam aqueles que passam fome. É uma representação que rompe com aquelas fundadas nos estereótipos e/ou dispositivos que naturalizam a relação dos jovens da periferia com o crime.

Stuart Hall (2003, p.70) afirma que os estereótipos são formas de definir uma pessoa conforme suas origens étnicas, classe e gênero, identidades representadas como fixas, inerentes ao grupo e passadas de geração para geração, onde os seres são definidos não por si, mas pelo outro. As representações sociais pejorativas, introjetadas e veiculadas em diversas formas de comunicação sobre a associação entre o rap e a criminalidade são para o grupo, em grande medida, produzidas e reproduzidas pela sociedade, Estado e seus órgãos de justiça.

Durante esse programa televisivo, no debate entre os membros do Facção Central e o promotor, houve a apresentação de uma dupla de policiais “rappers”. O rap dos policiais tratava das experiências e subjetividades dos agentes, que se auto representaram como “trabalhadores, pais de família, conselheiros e mensageiros da paz” e quando são acionados é por que o “mau presente se faz”. A letra do “rap policial” por meio de mecanismos de diferenciação, pelos quais a identidade e a diferença são enunciadas, revela que a função da polícia, representados como “cidadãos de bem” é combater o mau, ou seja, a criminalidade.

Fica explícito que, ao contrário dos bandidos, os policiais são trabalhadores e pais de família classificações sociais consideradas positivas. Nessa lógica das relações de poder, os rappers ocupam o polo negativo: são “vagabundos” e “sem família”. Percebe-se ainda no programa uma

37DIALÉTICO SOUZA. **Facção Central na Sonia Abrão**. 2013. (1h4min16s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jn4yEwcsyvQ>. Acesso em 14/03/2017.

desigualdade de representatividade. De um lado, um grupo de rap, do outro, dois policiais e um promotor de justiça. As falas desses sujeitos, policiais e promotor são alçadas pela mídia a uma condição privilegiada e reproduzem preconceitos contra o rap arraigados no imaginário social dominante.

A forma como a entrevista foi organizada e apresentada para os telespectadores causou uma imagem desfavorável e criminalizante do rap e rappers. A mídia, sobretudo a televisiva devido seu alcance é um dos mais poderosos elementos que atuam na forma com a qual as pessoas interpretam o mundo. No entanto, os rappers não se intimidaram e questionaram quem eram os bandidos combatidos pela polícia, explicitando que a definição de criminalidade no nosso país é atribuída apenas ou quase exclusivamente aos pobres, indigentes e negros, já que tantos outros crimes tipificados no código penal cometidos por ricos e brancos são tolerados e tratados de forma diferenciada.

Assim, a pobreza e a raça são associadas a violência, visão reproduzida pelas mídias que criam/reproduzem os inimigos da paz social, o “outro”, “o criminoso” que seriam os jovens negros da periferia, entre os quais os próprios rappers. Refletindo sobre o processo de coisificação dos colonizados, Leandro Jesus afirma que,

a “problemática da coisificação ou reificação” do visível em objeto, transformando os “outros” em “coisas” através de um olhar que passa a ser uma forma de dominação. Esse olhar colonial ou colonizante é a manifestação da visibilidade como colonização, que é “essencialmente assimétrico”, pressupondo que não cabe ao subalterno (sujeito visível) nenhuma oportunidade de apropriação (2013, p.107).

A criminalização e coisificação da juventude periférica no Brasil estão imbricadas no processo histórico que leva esses jovens ao crime desde os tempos da escravização porque é na colonização onde se opera a violência e dominação dos grupos dos quais eles fazem parte, exclusão que persiste no pós-abolição.

Trabalhando sobre os motivos que impediram os negros e negras de serem incluídos na sociedade de classes no Brasil pós-abolição, Florestan Fernandes afirma que nesse período, o racismo impediu a inclusão do negro e criou dois mundos com destinos opostos:

O mundo dos brancos foi profundamente afetado pelo surto econômico e pelo desenvolvimento social, ligados à produção e à exportação de café, no início, e à urbanização acelerada e à industrialização em seguida. O mundo dos negros ficou praticamente à margem desses processos sócio-econômicos, como se ele estivesse dentro dos muros da cidade mas (sic) não participassem coletivamente de sua vida econômica, social e política. (...) O sistema de castas foi abolido legalmente. Na

prática, porém, a população negra e mulata continuou reduzida a uma condição social análoga à preexistente (1972, p.85).

Além do Facção Central, outros grupos e rappers tiveram problemas com censura e acusações de apologia ao crime proferidas por integrantes dos órgãos judiciais do Brasil. No ano 2000 – mesmo ano de lançamento do trabalho do Facção censurado pelo MPSP – o videoclipe da música *Soldado do morro* composta pelo rapper carioca MV Bill foi alvo de inquérito por apologia ao crime na 15ª Delegacia de Polícia do Rio de Janeiro.

Outro episódio que demonstra o imaginário social dominante sobre a natureza criminosa dos rappers foi a participação de Afro-X e Dexter, integrantes do grupo de rap 509-E, no programa *Altas horas*, da Rede Globo, comandado pelo apresentador Serginho Groisman³⁸. Em novembro de 2000, ano em que o programa foi ao ar, os rappers eram detentos na Casa de Detenção São Paulo, “Carandiru”, cumprindo pena por assalto à mão armada.

Os rappers foram convidados pela produção do programa (tinham ganhado recentemente o prêmio Hutúz, principal premiação do hip-hop, criada pela Central Única das Favelas no ano 2000), para entrevistar o deputado Roberval Conte Lopes. Político que é policial militar reformado da ROTA (Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar) e defensor das ideias propostas pela “bancada da bala” como a de que “bandido bom é bandido morto” e “direitos humanos para humanos direitos”.

“O debate” durou pouco. Foi encerrado após o rapper Afro-X afirmar para Conte Lopes que ele não via diferença entre o crime que ele cometeu (assalto à mão armada) e os crimes que a polícia e deputados cometem. O policial/parlamentar rebateu com violência, acusando Afro-X de ser uma pessoa que estuprava, matava e roubava e o rapper replicava afirmando que nunca matou ninguém, nunca matou um pai de família. Poucos segundos antes do programa ser definitivamente encerrado pelo entrevistador (alegando a falta de condições para um debate), Afro-X finaliza sua fala dizendo que o deputado é um criminoso de “carteirinha”.

O conflito entre o deputado e Dexter se deu desde o início do programa quando o rapper questionou o assassinato de pretos e pobres pela polícia, defendendo que a entrada dos jovens na criminalidade era devido à pobreza e sublinhou a diferença de tratamento da justiça na prisão de criminosos pobres e ricos usando como exemplo os políticos criminosos.

Lopes se sentiu ofendido e interveio, em um tom exaltado: “não, não, não, quem é ladrão aqui é você que veio da cadeia escoltado. Eu sou policial e pobre não é ladrão, pobre ganha 180, 150 reais

38BUSTAMANTE, EDUARDO. **Dexter no Altas Horas. Debate com Conte Lopes (Rota)**. 2014. (6min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xCRJHHlj90>. Acessado em: 03/05/2018.

por mês, mas não faz como vocês, roubando, estuprando e matando”. Em seguida, os rappers também tiveram sua recuperação questionada pelo parlamentar:

Você não se recuperou, está se recuperando, ainda está preso e escoltado e espero que consigam na música se recuperarem. Mas não são exemplo para ninguém e os jovens em casa não vêm vocês como exemplo. [...] vocês atacam a sociedade, não matei, não roubei, não estupro.

O deputado se justifica caluniando os rappers de matar, estuprar e roubar. Eles foram presos por assalto à mão armada e acusações de estupro foram, desde muitos séculos, atribuídas pejorativamente a figura do homem negro. Ellah Shohat e Robert Stam discutem as representações da figura do estuprador negro no cinema hollywoodiano. Para eles,

No âmbito do discurso colonial, o tópos do resgate ocupa um lugar estratégico em relação à batalha da representação. O imaginário ocidental não apenas vê metaforicamente a terra colonizada como a mulher que deve ser resgatada da sua desordem mental e da desordem do meio ambiente, mas prioriza narrativas de resgate mais literais, sobretudo de mulheres ocidentais e não-ocidentais – sob o domínio de árabes polígamos, negros libidinosos e “machos” latinos. A figura do estuprador negro, a exemplo do canibal africano, catalisa o papel narrativo do libertador ocidental como elemento essencial na fantasia do resgate colonial (2006, p.236).

Segundo Shohat e Stam, o imaginário ocidental representa a mulher colonizada metaforizada pelo descobrimento e exploração da terra e como ávida pelo sexo com os homens brancos. Nessa mentalidade, a mulher branca só poderia ter relações sexuais com não-brancos se fosse estuprada, pois, dentro desta concepção racista, o auge moral do homem estaria representado pelo branco (2006, p.238). Segundo bell hooks a hipersexualização dos corpos negros é, em parte, por causa da

convergência do pensamento sexista e racista sobre o corpo negro, que sempre projetou para o corpo negro uma hipersexualidade. A história do corpo negro começa nos Estados Unidos com projeções, com a imposição sobre esse corpo de fantasias sexuais pornográficas pelo racista branco. Central para esta fantasia é a ideia do preto estuprador masculino (2004, p.63).

Dessa forma, o enunciado do deputado reforça uma concepção racista da figura do negro estuprador construída historicamente como algo natural/normal. No entanto, os rappers questionaram esses binarismos em torno dos quais a violência contra os jovens negros e pobres se organizam.

2.2 Visões da violência: “aqui se colhe o que se planta, é fácil resumir”

Nos trechos da música *Um lugar em decomposição*, do álbum *Estamos de luto* (1998) podemos encontrar várias interpretações do que é violência para o grupo.

*No Brasil é muito fácil morrer por lixo ou ser presidiário;
Se tem rango o Eduardo é santo, prato vazio o Eduardo é diabo;
[...] Qualquer um entope o cano e sai pra ver qual que é;
Bebe o sangue de qualquer playboy, troca com a rota, venha quem vier;
Me coloco no lugar, respeito os motivos;
Tive todos ingredientes, motivos pra ser bandido;
[...] O motivo é o Brasil um lugar em decomposição;
Que não incentiva, que não valoriza, que não dá opção;
[...] Olha bem para aquelas grades, para aquela gente;
Não nasceram criminosos ou armados até os dentes;
[...] Cuspir na cara de um moleque enrolado num cobertor é muito fácil;
Mas trombar um adulto com um 38 na sua cabeça é mais embaçado;
[...] Ajoelhar na cruz? Ninguém vai te ouvir.
Aqui se colhe o que se planta é fácil resumir;
(Trechos da música *Um lugar em decomposição*, de 1998).*

Aqui observamos uma representação dos criminosos e de sua violência como resultado de falta de opção, fruto de uma série de experiências traumáticas nas quais a fome, a ausência de incentivo, de valorização têm papel central. A letra desnaturaliza a imagem de criminosos e moleques que vivem nas ruas e presidiários. A violência é compreendida como uma reação à violência do sistema e não como algo individual, natural das classes pobres e negras como revela o trecho: “aqui se colhe o que se planta, é fácil resumir”.

A violência como vingança, indenização e morte contra as elites da sociedade brasileira, consideradas uma das principais culpadas pela fome e a violência nas periferias estão presentes na música *Justiça com as próprias mãos*, de 2001.

*Eu tô aqui defendendo o interesse da favela
Que quer teu sangue pra preencher o vazio da panela.
Vim fazer vingança, buscar indenização,
Pro seu crime hediondo, justiça com as próprias mãos.
Está aberta a sessão, começa o julgamento,
Tenho provas contundentes pro seu sepultamento.
Oitão na cabeça, fica quieta vadia,
Transformou o moleque do pipa num sanguinário homicida.
Pois a menina de 10 anos fazendo ponto,
Sem estudo, anal, oral, por 15 conto.
Na porta da escola, deu crack pro estudante,*

*A boca dele jogou sangue na dívida com o traficante.
Cadê a verba do menor infrator queimando na TV?
Suficiente pra Harvard, pra FGV?
Invés de faculdade pro meu filho
Abrem seu crânio com uma M-16 30 tiros.
Faz uma “pá” de futuro promissor feliz,
Tá no banco dos réus ouvindo a sentença do juiz.
Quantas facadas merece um porco
Que faz o macarrão do lixo ser meu almoço?
(Trecho da música *Justiça com as próprias mãos*, de 2001).*

Na letra, o grupo se apresenta, logo no início da canção, como uma “voz das favelas”, “Eu tô aqui defendendo o interesse da favela” querendo o “sangue” do rico para “preencher o vazio da panela”. Membros das periferias, os rappers são reconhecidos pela juventude da comunidade como seus porta-vozes autorizados. Nesse sentido, são os mais legítimos narradores das violências e desigualdades do seu próprio cotidiano. Assim, o lugar de fala representa uma postura política de rompimento do silêncio imposto historicamente aos marginalizados. Segundo Mano Brown, dos Racionais MC’s,

Eu acho que nós falamos as coisas (nas letras das músicas) que o pessoal tem vontade de falar, mas não tem oportunidade de expressar. Tipo, nós somos os porta-vozes do nosso público, que sofre exatamente as coisas que a gente fala nas letras. Acreditamos que o nosso público se identifica com a verdade das letras das músicas. O crédito pelo trabalho vem naturalmente (*apud* TELLA, 2006).

Aqui também percebe-se que a violência nas letras do grupo é uma reação ao conjunto de violências raciais e de classe construídas historicamente que relacionam favela/crime e violência. Qual o destino dado ao povo negro no pós-abolição? Quais mecanismos da manutenção da desigualdade e violência? E como se relaciona o desenvolvimento da favela atrelada a bandidagem, a marginalidade?

A violência nessa letra é direcionada às classes ricas e burguesas simbolizadas nos seguintes trechos: “quantas facadas merece um porco que faz o macarrão do lixo ser meu almoço?”, que “na porta da escola deu crack pro estudante” e ao “invés de faculdade pro meu filho, abrem seu crânio com uma M-16 30 tiros”.

2.3 Violência contra as mulheres

Apesar dos rappers do Fação Central romperem com estereótipos de raça e classe, em um trecho da música “*Justiça pelas próprias mãos*”, de 2001, dentre outras, demonstram concepções machistas ao se referir à mulher pejorativamente como “vadia”: “Oitão na cabeça, fica quieta

vadia”. Adjetivos machistas/sexistas são bem presentes no rap. Estudando a respeito das masculinidades negras e periféricas presentes na música *Chaparral*, do álbum *Abutre*, de 1995, composta pelo grupo de rap *Álibi* (DF), Eliane Oliveira (2017, p.87-88) aponta que na canção a mulher é objetada, desprezada e as referências às mulheres são feitas pelo adjetivo desqualificativo de “puta” e como alguém submissa ao bandido que compõe o personagem principal da música.

O rap é um estilo musical no qual xingamentos e gírias são muito comuns e fazem parte da identidade da música. Os xingamentos são construções sociais e, nesse sentido, revelam crenças, valores, noções de gênero, de raça e de classe social. Na pesquisa sobre o significado dos xingamentos – atribuídos a homens e mulheres – proferidos por jovens em escolas públicas e particulares no Distrito Federal realizada por Valeska Zanello, Bruna Bukowitz e Elisa Coelho os dados mostram diferenciação e desigualdade de gênero.

De acordo com os dados, 70,28% dos xingamentos estavam relacionados ao comportamento sexual de homens e mulheres (2011, p.159). Desta maneira, as autoras apontam que, apesar das mudanças ocorridas na sociedade com relação às repressões das liberdades sexuais, “os valores encontrados apontam para lugares bem tradicionais relacionados ao homem e à mulher. Da mulher, esperam-se o recato e a renúncia à atividade sexual; do homem, ao contrário, um exercício ativo que coloque à prova sua potência e virilidade” (2011, p.165).

Percebe-se que os significados de gênero presentes nos termos “prostituta, vadia, puta”, frutos de uma sociedade patriarcal e misógina como a brasileira, são reproduzidos ou construídos pelas letras do rap. No entanto, apesar de desqualificarem as mulheres nas suas músicas, Eduardo Taddeo, vocalista do grupo, escreveu em 2012 *A guerra não declarada na visão de um favelado* na qual no capítulo intitulado prostíbulo ele expressa sua raiva contra agressões e mazelas que atingem a população feminina das periferias.

Eduardo Taddeo debate a prostituição como fruto das desigualdades sociais e pobreza, abandono do estado e uma atividade no qual o estupro e o feminicídio são frequentes.

Enquanto o tema não recebe a importância devida nas mesas de debates e planilhas de prioridades de “autoridades” e chefes de Estado, milhares de vítimas aprisionadas nas garras da estupidez beligerante são pulverizadas. Um são violentadas até entrarem em óbito, outras são metralhadas por resistirem ao sexo forçado e diversas morrem em decorrência de suicídios ou do contágio de doenças sexualmente transmissíveis. Ao tempo que a mórbida e delicada matéria segue sem a apreciação e o reconhecimento devidos, as raras sobreviventes dos feminicídios, são transformadas por seus altos comandantes em escravas sexuais. Sobreviver, definitivamente não é sinal de sorte para quem foi atingida por essa catástrofe não natural, articulada pelos “senhores cultos” (2012, p.265).

Ainda segundo Taddeo,

Por trás de cada uma delas [prostitutas], existe a interferência nociva da mesma sociedade civil e governo, que alegam não ter poder de intervenção. (...) Como você leitor pode ver, tal quadro não nos remete à nenhuma modalidade de sexo consentido. Elas não escolheram as luzes vermelhas das boates... Os palcos dos shows de sexo explícito, foram transformados no único portal de fuga da penúria. Logo, aquilo que nos acostumamos a chamar de: prostituição infantil e adulta, não passa da versão não contada do estupro. Não passa do estupro social endêmico, orquestrado pela degeneração mórbida da burguesia. Mulheres da periferia em meio a neblina da madrugada, se oferecendo para motoristas e pedestres, representa o rebaixamento moral que o exército dominador impõem aos vencidos (2012, 270-271).

Assim, embora use o termo “vadia”, xingue na letra para falar da mulher rica em seu livro, ele não trata da mesma maneira pejorativa as mulheres da periferia ou estuprada e abusada. No olhar de Taddeo, as mulheres da periferia diferem das burguesas, pois para ele as mulheres periféricas são levadas a essa situação de exploração e violência por causa da dominação burguesa. Nada é dito sobre a raça dessas mulheres. No entanto, é preciso interseccionalizar as opressões e refletir que a associação entre as mulheres ao sexo e a prostituição é histórica e dentro do contexto pós-colonial brasileiro conjuga sexismo e racismo na manutenção das desigualdades estruturais. Mulheres negras e da periferia foram associadas à prostituição dentro desse sistema pós-colonial onde seu corpo/sexualidade continua sendo marcado/explorado/dominado.

A questão da inferioridade socioeconômica sublinhada por Taddeo é um dado importante para a compreensão da prostituição que começa na infância. Conforme afirma Paulo Roberto Ceccarelli em pesquisa realizada pelo Ministério da Saúde do Brasil:

Ainda mais triste é a prostituição infantil que assola a sociedade brasileira. Presente nas camadas sociais mais pobres dos grandes centros urbanos, sobretudo nas capitais do norte e nordeste do Brasil, assim como em regiões isoladas do país marcadas por atividades extrativas, supõe-se que o número de meninas envolvidas nessa atividade chegue aos 500 mil (2008, p.6).

No entanto quando se racializa a prostituição, o estupro, a violência contra as mulheres, dentre outras violências de gênero, as mulheres negras são mais atingidas do que as brancas. Sobre a raça das vítimas, a maioria delas é negra³⁹. As crianças negras estão em 45,5% das vítimas ao passo que adolescentes negras representam 55%.

39 GLOBO G1. **Maioria dos casos de violência sexual contra crianças e adolescentes ocorre em casa. Notificações aumentaram 83%**. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/majoria-dos-casos-de-violencia-sexual-contra-criancas-e-adolescentes-ocorre-em-casa-notificacao-aumentou-83.ghtml>. Acessado em: 18/10/2018.

A violência sexual contra mulheres é abordada na música do Facção Central *Sem Limites*, de 2006, onde os rappers tratam das relações entre estupro paterno e prostituição:

*Não entende por que quem deveria ser seu protetor,
Te asfixia com cobertor, age como Jack Estripador.
Não entende por que a mão que te deu mamadeira um dia,
Tira sua calcinha, acaricia suas partes íntimas.
Abre suas pernas, profana seu corpo,
Talvez a infecte com uma doença, a obrigue a fazer aborto.
Mais uma vez guarda segredo com medo da ameaça,
“Se abrir a boca eu mato sua mãe quando ela chegar em casa”.
Pai se pudesse eu te presenteava
Com seu coração batendo numa caixa,
Violentou meus sonhos, meu mundo colorido,
Hoje eu era queria brincar de te enterrar vivo.
(...)
Decidiu contar pra mãe, que seu pai morto ou preso,
Quer sua saliva de bêbado no pau de algum detento.
“Piranha, é mentira, soco, arranhão na cara,
Pega suas roupas, sua puta, e sai de casa”.
“Vai bater na porta de quem tirou sua virgindade”.
O exemplar Maníaco do Parque teve mais credibilidade.
Sozinha, na rua, agora só um milagre evita o curso:
Natural streep tease na boate.
(Trecho da música *Sem limites*, de 2006)*

Na letra a representação do estripador usada pelo grupo vem do cinema que tornou célebre um assassino inglês de prostitutas em série, apelidado de “Jack, o estripador”, que atuou na periferia de Londres durante o século XIX. Outra representação importante da violência contra mulheres é a relação entre os abusadores e a bebida. A bebida, de acordo com estudos sobre violência de gênero, é um fator de risco, mas não é a causa dos estupros que está relacionada intrinsecamente a cultura do estupro que se baseia no controle dos homens sobre as mulheres e seus corpos. Percebe-se também que a imagem da prostituta é totalmente vitimizada: “sozinha na rua agora só um milagre evita o curso: natural streep tease na boate”. Apesar da dura realidade da prostituição e suas consequências terríveis para mulheres, é preciso lembrar aqui as resistências de prostitutas por direitos e as lutas dos movimentos feministas e de mulheres contra a prostituição.

A letra possibilita refletir sobre as relações pai e filha na família, as hierarquias e significados da violência sexual como representação de uma dominação, um dispositivo de assujeitamento das mulheres e também de construção de poder masculino, porque a representação que subjetiva a vítima e o agressor. A violência sexual contra as mulheres pode ser entendida como decorrência do imaginário patriarcal e racista que as considera como propriedade dos homens que podem dispor de seus corpos como bem entenderem.

2.4 As marcas da violência e genocídio contra a juventude periférica

As representações de violência nas letras do Facção Central, como em muitos outros grupos de rap, envolvem memórias traumáticas vivenciadas pelos rappers nas periferias. Segundo Dominick LaCapra (2009, p.21), as memórias traumáticas atingem principalmente a pessoa que viveu a situação, porém afeta de maneiras diferentes os sujeitos que entram em contato com essas lembranças. Os rappers no Brasil, tais quais os membros do Facção Central, são em sua maioria jovens negros de bairros urbanos periféricos das grandes cidades que vivem situações de extrema vulnerabilidade social, econômica e racial, portanto carregam em suas histórias e memórias experiências de sofrimento, miséria e violência.

A dor e o sofrimento presentes nas músicas do Facção Central podem ser analisados não apenas nas letras, mas nas composições sonoras, pois as melodias, muitas vezes, traduzem dependendo dos tipos de instrumentos, como *samples* utilizados a tristeza e/ou agressividade. Os sons nas canções implicam na forma com o grupo constrói uma representação da violência, ou seja, os sentidos da violência.

Sentimentos de tristeza e agressividade que o instrumental proporciona ao público estão presentes, por exemplo, na música *Castelo Triste*, do álbum *Espetáculo do circo dos horrores* (2006) na qual Eduardo fala das representações de violência na vida de um cadeirante, no caso seu irmão.

*Aí Edu, eu preferia nem ter acordado,
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 num romance de Agatha Christie,
Enclausurado no calabouço do castelo triste.
Só se eu fosse Hitler em outra encarnação
Pra ter músculo atrofiado como condenação.
Isso é pena pra estuprador, político filho da puta,
Pra gambé que põe flagrante no bolso da blusa.
É humilhante você me limpando, trocando minha roupa,
Me dando banho, comida, água na boca.
(Trecho da música *Castelo Triste*, de 2006).*

Esse instrumental sampleado da música *Mellow mood* composta pelo músico do soul Barry White cria um ar melancólico e deprimente, fulcral para o receptor sentir com maior vigor a raiva e

tristeza presentes nas memórias do personagem principal sobre a história de seu irmão que foi desrespeitado na vida por ser favelado e portador de necessidades especiais. As memórias traumáticas vividas por Eduardo nos informam acerca da realidade das periferias através de produção de representações coletivas. Como bem lembra Maurice Halbwachs (1990, p.99-100) a memória coletiva é uma dimensão que vai além do plano individual, pois as memórias de um indivíduo nunca são só suas, mas parte da memória de uma sociedade, do grupo social no qual a pessoa está vinculada. Nesse sentido, as representações de violência construídas pelos rappers se articulam as suas memórias individuais, mas evidenciam representações sociais de um determinado grupo, lugar e época.

Ao narrar suas histórias e memórias os rappers rompem com o silêncio imposto à juventude periférica. Ao mesmo tempo, constroem suas próprias representações de violência a partir dos termos pelos quais interpretam e lidam com a violência e a criminalidade a sua volta. A violência está presente ainda na composição sonora da música *Bala Perdida*, do álbum *Espetáculo do circo dos horrores*, lançado em 2006 onde se ouve ruído de dois tiros, antes do *beat* fazer “a quebra” para o início do canto falado:

*Pow, pow, abafa o samba de Bezerra da Silva,
Dois moleques desarmados dão fuga da polícia.
Vão ao sentido onde crianças pulam corda,
Vizinhos gritam meu nome, esmurram a porta.
Não é normal se abalarem com traçante em vez de estrela,
Vivem com a Grease Gun do Águia mirando suas cabeças.
O que será? Abri o trinco, caiu a ficha,
Um morador segurando minha filha desfalecida.
Sangue no rosto, tecido de pele na blusa
O grito é bala perdida, dos gambé filho da puta.*
(trecho da música Bala Perdida do álbum Espetáculo do circo dos horrores de 2006)

Um aspecto importante nessa letra é a referência a Bezerra da Silva, um nome importante do samba que narrou em suas canções a violência, criminalidade, a pobreza, “a malandragem”, a “caguetagem”, a relação tensa entre periferia e órgãos policiais, o uso e tráfico de drogas, temas discutidos pelo Fação Central. No início da música também aparece um sampleado do refrão de *Malandro Rife*, lançada por Bezerra em 1985 que diz:

*Malandro é malandro mesmo.
Malandro é malandro mesmo.
Malandro é malandro mesmo.
E o otário? Ele é otário mesmo!*
(Trecho da música Malandro Rife, de 1985).

Aqui percebe-se que o grupo faz uma crítica contundente aos policiais denominados pejorativamente de gambés e xingados de “filhos da puta”. Gambé é um termo negativo usado para se referir aos policiais militares que possivelmente surgiu nas periferias de São Paulo por conta da prática de grampos telefônicos feitos pelo setor de inteligência nas investigações contra a criminalidade. A gíria é uma alusão ao inventor do telefone, Alexander Graham Bell. Dessa forma, Graham Bell virou Gambé⁴⁰, que passou a ser um nome para designar os policiais de maneira genérica.

Na música do Facção Central, *São Paulo Auschwitz*, de 2002, os policiais são denominados de “porcos”.

*Pro porco de farda me abater igual a um rato,
Quer o meu corpo decapitado por um abono no salário
Ou me ver na frente do jurado de joelho
Ouvindo o veredito de 15 sem apelo.*
(Trecho da música *São Paulo Auschwitz*, de 2003).

Representados como assassinos, os policiais promoveriam a carnificina de pobres e sobretudo negros e os rappers romperiam a lei do silêncio ao denunciá-los por meio das músicas, bem como revelar o encarceramento em massa que também é promovido pela polícia e pelos órgãos judiciais.

O trecho “*Um morador segurando minha filha desfalecida. Sangue no rosto, tecido de pele na blusa. O grito é bala perdida, dos gambé filho da puta*” narra que enquanto brincava na rua, a filha do personagem foi atingida por uma “bala perdida” alvejada por policiais que tentavam atirar em dois jovens suspeitos, desarmados, que corriam dos agentes da lei. Há de se ressaltar que frequentemente o nome “bala perdida” é uma maneira usual para se esconder e subnotificar assassinatos que são perpetrados contra pobres e negra(o)s no país, no qual as mortes não são mencionadas como um processo de genocídio.

A canção, a partir de um caso individual, trata de maneira coletiva de situações que ocorrem frequentemente nas periferias do Brasil por meio da ação de instituições e agentes de segurança pública. Gírias e expressões populares possuem um papel central nestas músicas. Os policiais são construídos como inimigos que perseguem “moleques” desarmados, o que demonstra a covardia dos tiros disparados pela polícia contra as crianças. A filha desfalecida representa a crueldade extrema dessa violência policial, porque não é contra pessoas armadas, mas crianças e “moleques”, como diz a letra.

40DICIONÁRIO INFORMAL. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/gambé/>. Acesso em: 13/11/2018.

É comum nas letras do grupo críticas as violências da polícia e do Estado cometidas contra os jovens da periferia ao classificá-los como “pobres, ladrões, vagabundos ou maconheiros” como presente na música *Somos assim*, do álbum *Juventude de atitude*, de 1995.

*São todos pobres, ladrões ou maconheiros,
Malditos vagabundos, só pensam em dinheiro.
Escuto isso o ano inteiro, um puta exagero.
Queremos é só a paz e não a merda do dinheiro.
Nós valorizamos nossas vidas, isso sim,
E não queremos ser iguais aos marginais em fim.
Queremos ver nossas famílias numa boa, bem decente,
Ver a polícia nos tratando como gente.
Nos importando com o futuro e com nossos manos,
Nos dói na alma quando vemos eles se acabando,
Dentro de uma tática sempre arrebetados,
Ou de overdose ou até mesmo assassinados.
(Trecho da música *Somos assim*, de 1995).*

Na letra percebe-se que o sentido de violência é o dinheiro, o lucro e a ganância. A narrativa também coloca “os manos” no centro da violência falando da violência contra eles e sente dor na alma e tristeza. Essa perspectiva do grupo é muito importante, pois no imaginário social dominante, as representações de vítimas de violência nas periferias não comportam dor e luto, já que a morte e assassinato dessas pessoas são banalizados. Aqui a violência não é banalizada, ela aparece envolta de tristeza e na consequência que tem na vida dos manos da periferia. Essa narrativa de violência do grupo permite a empatia e a dor, explica a violência e a desnaturaliza.

As classificações “pobres, ladrões, vagabundos ou maconheiros” presentes na letra são representações difundidas, dentre outros meios, pelos discursos policiais. Segundo Camila Moreira,

no dia a dia, utilizam-se [policiais] de práticas punitivas e disciplinares, “e se dirigem aos jovens que encontram nas ruas, [...] fazendo uso de categorias estigmatizantes, como, por exemplo, as de “malandro”, “vagabundo” e “folgado”. A utilização dessas classificações não existe apenas para caracterizar determinados jovens que circulam pelas ruas da periferia, mas também para legitimar a violência física e psíquica que muitas vezes impõem. Ordinariamente, é por esse motivo que jovens e policiais entram em conflito (2013, p.60)

O “permanente estado de violência” contra os jovens da periferia é sustentado pela difusão e sedimentação no imaginário social das representações de “malandro”, “vagabundo” e “folgado” presentes no cotidiano dessas pessoas e no imaginário social. No entanto, na letra os

rappers afirmam que esses jovens não querem ser bandidos, querem uma vida decente e “ser tratado pela polícia como gente”.

2.5 Genocídio da juventude negra e periférica: “Miséria, oitão, sepultamento”

*Movimento intenso no IML de São Paulo,
Cadáveres no chão, vários finados.
O país do futebol marcou um gol de placa, 111 x 0?
Hã, que goleada.
(...) Cansei de ver a consequência do esquecimento,
Miséria, oitão, sepultamento.
E hoje as crianças seguindo o exemplo.
Esse é o país que querem que eu cante o hino,
Mas no caixão não existe patriotismo.
(Trecho da música *Quando é que vão olhar pro inferno*, de 1999).*

Nessa música os rappers Eduardo Taddeo e Dum Dum discutem o genocídio da periferia, representado no trecho “miséria, oitão e sepultamento” enquanto criticam a cultura do futebol como alienação da sociedade quanto aos problemas da população pobre: “Esse é o país que querem que eu cante o hino, Mas no caixão não existe patriotismo”.

Essa letra resume bem a perspectiva de representações de violência do grupo. Sepultamento é a morte como resultado da violência direcionada a estes jovens como consequência ou resposta a violência da polícia e do estado. Para eles, é a violência que gera violência e explicam que a miséria é fruto da ambição, do dinheiro, da lógica capitalista. Ou seja, esses jovens da periferia são o alvo do que Achille Mbembe definiu como necropolítica (2011, p.24), práticas de poder nas quais a vidas de determinados grupos étnicos, nesse caso o negro, é vista como uma ameaça a ponto de se aceitar que essa raça seja eliminada (MBEMBE, 2011, p.41).

A música faz referência ao massacre do Carandiru, ocorrido em 02 de outubro de 1992, quando policiais militares, sob o comando do coronel Ubiratan Guimarães, assassinaram 111 presos nesta casa de detenção, fazendo uso da ironia para dizer que o “país do futebol marcou um gol de placa”. Ou seja, esse episódio retrata um dos “capítulos” do sistemático genocídio imposto a juventude da periferia. A definição de genocídio, de acordo com Abdias Nascimento, não se limita ao extermínio físico de um grupo, mas abarca também a destruição simbólica do mesmo (1978, p.8) e, no Brasil, o genocídio do povo negro expõe o racismo estruturante no nosso país e os efeitos que a ideologia da democracia racial impôs aos afrodescendentes brasileiros. Para ele, o conceito de democracia racial afirmou-se no Brasil a partir de especulações, com o apoio das chamadas ciências

sociais, de que na sociedade brasileira negros e brancos tinham uma convivência harmônica, desfrutando de oportunidades iguais de existência, sem interferência de origens raciais ou étnicas.

A violência das desigualdades socioeconômicas entre brancos e negros é criticada na faixa *Livro de auto-ajuda*, de 2006.

*No seu paraíso o preconceito não é maquiado,
O branco tem melhor salário que o negro no mesmo cargo.
(Trecho da música Livro de auto-ajuda, de 2006).*

Tais denúncias contra o racismo no mercado de trabalho mostram que o grupo se preocupou em realizar um recorte racial na análise da miséria e desigualdade apontando as diferenças salariais entre brancos e negros no Brasil cujas memórias oficiais buscam oficializar o país como um paraíso sem preconceitos raciais. Na música, *o Homem estragou tudo*, do álbum *Direto do campo de extermínio* (2002), a letra trata da crítica da continuidade do racismo e da escravização dos negros.

*Na água que você criou, que Jesus andou,
Navio negreiro navegou e matou pela cor.
Depois da senzala, tortura é na favela,
Hitler morreu, mas tô no gueto, judeu da nova era.
Da catapulta, armadura ao míssil Tomahawk
Sempre se buscou a paz, mas através da morte.
(...)
Pena não se realizou o sonho de Luther King
Juris [Gagarin] se pá vão pra marte, mas o negro não é livre.
Abraço, aqui foi abolida a escravatura,
Quantos pretos na TV, no outdoor da rua?
(Trecho da música *O homem estragou tudo*, de 2003).*

No trecho “navio negreiro navegou e matou pela cor” evidencia uma representação da violência racista da escravização que se perpetua nas favelas *locus* onde as relações de classe e raça estimulam uma série de violências conectadas com o período escravagista por meio da colonialidade. Para Aníbal Quijano, a colonização americana se formou com base no eurocentrismo, capitalismo e na colonialidade do poder (2005, p.124). Esta última

baseada na imposição da idéia de raça como instrumento de dominação foi sempre um fator limitante destes processos de construção do Estado-nação baseados no modelo eurocêntrico, seja em menor medida como no caso estadunidense ou de modo decisivo como na América Latina. O grau atual de limitação depende, como foi demonstrado, da proporção das raças colonizadas dentro da população total e da densidade de suas instituições sociais e culturais. Por tudo isso, a colonialidade do poder estabelecida sobre a idéia de raça deve ser admitida como um fator básico na questão nacional e do Estado-nação. O problema é, contudo, que na América Latina a perspectiva eurocêntrica foi adotada pelos grupos dominantes como

própria e levou-os a impor o modelo europeu de formação do Estado-nação para estruturas de poder organizadas em torno de relações coloniais (2005, p.136).

Na colonialidade do poder, o racismo é central na dominação e inferiorização dos povos colonizados e se manifestam, segundo Quijano, primeiramente na história durante o período colonial e define as relações de trabalho e papéis sociais nos períodos subsequentes industrial/agrícola e de formação dos Estados-nação na América Latina.

O eurocentrismo – aqui entendido não como algo referente a toda Europa ou a toda Europa Ocidental, mas como um sistema de pensamento que surgiu no século XVII ligado à dominação, perspectiva de conhecimento e secularização burguesa do pensamento europeu (QUIJANO, 2005, p.126).

Nesta música os rappers dialogam com eventos históricos numa perspectiva de longuíssima duração passando pelas narrativas bíblicas, períodos colonial e republicano no Brasil, onde as atuais favelas são entendidas como a continuação de um processo de escravidão e exploração do povo negro. Também percebem a segregação do povo negro dentro das periferias como análogas às exclusões socioespaciais nos guetos e ao genocídio empreendido pelos nazistas contra os judeus na Alemanha.

Os rappers também denunciam a violência racista ao criticar “quantos pretos na tv, nos outdoors da rua?” Em uma pesquisa feita pela revista *Vaidapé* com 204 programas televisivos no Brasil transmitidos por sete emissoras (Globo, SBT, Record, Bandeirantes, RedeTV!, Cultura e Gazeta) entre o segundo semestre de 2016 e primeiro semestre de 2017⁴¹ somente 10 apresentadores eram negros entre o total de 272, representando a ínfima porcentagem de 3,7%.

O resultado desta pesquisa mostra que a pouca representatividade de negros nas emissoras de televisão é fruto do racismo. Segundo Joel Zito Araújo,

os negros sempre estiveram presentes na história da TV e do cinema brasileiro, mas sempre representados por estereótipos e clichês negativos, como elementos de diversão para uma audiência com um pretense imaginário eurocêntrico e não para uma cultura nacional fortemente influenciada por seu grupo étnico (1996, p.247).

Quando o grupo questiona a participação dos negros e negras na televisão e na propaganda estão produzindo contra narrativas que questionam as representações dominantes na mídia que naturaliza e estigmatiza os jovens da periferia e os negros. Na luta de representações, eles criam

41 VAI DA PÉ. **A cor dos apresentadores do Brasil**. 2017. Disponível em: <http://vaidape.com.br/2017/06/pesquisa-apresentadores-negros-na-televisao/>. Acessado em: 21/03/2019.

outras imagens que desnaturalizam e apontam que a violência vem das elites burguesas, polícia e estado.

Em *Lágrimas de sangue*, do álbum de 1998 mais uma vez o grupo discute a banalização da violência contra os jovens da periferia:

*1997, março, Diadema o município.
Uma câmera, uma fita de vídeo mostram pro mundo
Sangue, ignorância, animais com distintivos.
Não entendi a surpresa, infelizmente era só mais um dia comum,
Dia de enterro, velório, dia que a polícia matou mais um.
Não entendi a mídia, nem os políticos imundos,
Nem a falsa, inútil indignação.
Afinal era a polícia deles, fazendo o que eles querem,
Enterrando o nosso caixão.
(Trecho da música *Lágrimas de Sangue*, de 1998).*

Nesta música, o Facção Central faz referência a um evento que ficou conhecido como o Caso da Favela Naval, em Diadema (SP) ocorrido em 31 de março de 1997⁴². Nesse episódio um jovem negro – Mário José Josino – foi assassinado pelo então policial Otávio Lourenço Gamba, conhecido como “Rambo”. As ações policiais quase sempre desembocam em assassinatos de negros onde o jovem da periferia como trata a música do Facção Central *Lágrimas de sangue* “é candidato a finado”. O genocídio da juventude negra e periférica é justificado, no imaginário hegemônico social e no discurso da polícia, pelos autos de resistência. Segundo o Código de Processo Penal brasileiro vigente, no seu artigo 292, o auto de resistência é:

Se houver, ainda que por parte de terceiros, resistência à prisão em flagrante ou determinada por autoridade competente, o executor e as pessoas que o auxiliarem poderão usar dos meios necessários para defender-se ou para vencer a resistência, do que tudo se lavrará autosubscrito também por duas testemunhas (*apud* TORRES, 2017, p.11).

O auto de resistência foi usado como justificativa no massacre do Cabula, bairro de Salvador-BA, ocorrido em 2015. Numa abordagem policial nessa localidade da periferia baiana foram assassinados doze jovens e cinco outros acabaram feridos. O Ministério Público da Bahia, em uma sentença “relâmpago”, absolveu os 09 policiais envolvidos.

Estes assassinatos de jovens negros da periferia de Salvador e a absolvição dos policiais mostram algumas das marcas brutais do genocídio desse grupo produzido historicamente desde o colonialismo e a escravização capitalista mascarando o genocídio e, apoiado pelas mídias locais, faz

42 DON PABLO VIDEOCLIPES. **Eduardo Taddeo – Karol Colombiana – Auto Sabotagem**. 2017. (5min42s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4_bleNTOYHo. Acessado em: 10/02/2019.

com que a sociedade se volte contra as vítimas como se estas tivessem sido mortas por terem resistido a uma abordagem policial. Nas letras do Facção está a dimensão política das representações de violência, pois elas trazem outros sentidos e imagens favoráveis às outras relações com a periferia.

A música *Autossabotagem* composta em 2017 por Eduardo Taddeo com a rapper Karol Colombiana (ex-integrante do grupo de rap paulista Realidade Cruel) lembra dos diversos massacres contra jovens negros das periferias do Brasil que não devem ser esquecidos, pois são exemplos da perseguição da polícia, do estado e da sociedade contra essas pessoas.

*Não esqueça os massacrados na Pavilhão 9,
Os 100 tiros no Costa Barros que mataram 5 jovens.
Quero justiça pelos 19 em Osasco, na chacina,
Por Cabula, Mogi, Campinas, Guarulhos, Londrina.*
(Trecho da música *Autossabotagem*, de 2017).

Um destes eventos esquecidos e silenciados foi a morte de 05 jovens negros em 2015 em Costa Barros, bairro da zona norte do Rio de Janeiro. O acontecimento ganhou manchetes no Brasil e no mundo quando os jovens, ávidos em comemorar o primeiro salário de um dos amigos foram covardemente fuzilados com 111 disparos feitos por policiais. Quatro policiais, que aguardavam traficantes que teriam roubado a carga de um caminhão assassinaram os jovens com rajadas de fuzis e revólveres⁴³.

Em abril de 2019, o músico e segurança Evaldo dos Santos Rosa, de 51 anos foi fuzilado por militares do Exército Brasileiro dentro de seu próprio carro que trafegava no bairro Guadalupe (Rio de Janeiro-RJ) onde estava com a família. Na ação também foi morto o catador Luciano Macedo, 27 anos, quando tentava prestar socorro. Segundo declarações do Comando Militar do Leste, eles atiraram para responder a uma injusta agressão de assaltantes⁴⁴.

Na faixa *Somos assim*, os rappers questionam os estereótipos de maconheiro e traficantes atribuídos a eles e seus ouvintes. Conforme Edward MacRae (2016, p.36) a acusação de maconheiro se dava a grupos específicos da sociedade dentro do contexto de proibição aos entorpecentes entre as décadas de 1930 e 1940 na Bahia. Estes eram os nortistas, nordestinos, pobres, negros, adeptos de religiões afro-brasileiras (Candomblé, Catimbó e Xangôs), feirantes, sertanejos e prostitutas. No combate ao maconheiro e traficante se encontra a perseguição ao povo

43EL PAÍS. O eco dos 111 tiros de Costa Barros. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/11/28/politica/1480370686_545342.html. Acessado em: 7/12/2018.

44 GLOBO G1. Homem morre após ser baleado em ação do Exército na Zona Oeste do Rio. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/04/07/homem-morre-apos-carro-ser-atingido-em-acao-do-exercito-na-zona-oeste-do-rio.ghtml>. Acessado em: 10/05/2019.

negro e periférico que possui uma história relacionada à guerra às drogas no Brasil desde a década de 1930 (CARLINI, 2006, p.316).

Segundo Mateus Ribeiro (2016, p.13), a repressão às drogas, ainda que já existisse em diversas formas desde séculos anteriores, ganhou fôlego entre os séculos XIX e XX com os estudos de Cesare Lombroso, pois o discurso pseudocientífico dizia que as pessoas de determinadas raças e culturas carregavam tendências criminais. Durante a segunda metade do século XIX, em sua obra *Tratado Antropológico Experimental do Homem Delinquente*, Lombroso defendia a teoria do criminoso nato e discorreu sobre a predisposição para o crime a partir de certas características físicas encontradas em alguns indivíduos. Tais teorias foram bastante utilizadas para legitimar a punição e criminalização de pobres, negros, negras, povos indígenas, etc (*apud* RIBEIRO, 2016, p.13). Isto deu força para que se combatessem diversas atividades culturais consideradas negras, dentre as quais o samba, a capoeira, o jongo e a maconha, associada aos negros e antes conhecida pelo nome de “fumo de Angola” (MacRae, 2016).

Os membros do Facção Central em suas letras são críticos às drogas e durante boa parte de sua trajetória mantiveram um discurso conservador sobre o tema onde questionavam com veemência o uso de drogas ilícitas, pois acreditavam que essas mesmas substâncias só levariam os jovens da periferia ao abismo. Eram poucos os questionamentos às políticas de morte empreendidas pela guerra às drogas, algo que aparece no início da música *Apologia ao crime*, de 2001.

*Não queria te ver na maca cuspiendo sangue, quase morto,
No hospital com uma pá de tiro tomando soro.
Ou catando Pioneer do Escort
Ou enrolando a língua, morrendo de overdose.
Esquece a 12, o cachimbo, a rica cheia de joia,
Já vi por um real bisturi de legista em muito nóia.*
(Trecho da música *Apologia ao crime*, de 2001).

Nessa música a representação de violência é aquela a que o corpo daquele que rouba por drogas é submetido. As imagens desse corpo veiculadas são as de sofrimento, “na maca cuspiendo sangue”. O sangue é mencionado como parte do suplício vivido pelos corpos que cometem crimes por droga. Nessa música há um lamento ao fato de jovens da periferia continuar morrendo de overdose, abusando de drogas ilícitas – entre elas o crack simbolizado pelo “cachimbo” usado por usuários – chamados de “nóias” ou “noiados” - para fumar a droga – e terminar reduzidos a mais um corpo na mesa do legista.

Já no álbum de 2006, na música *Passageiro da agonia*, os rappers dão outra abrangência ao significado das “drogas” para além da dicotomia de legalidade e ilegalidade.

*A União transporta o Pilão pra viciar com a cafeína,
A Souza Cruz o Free, pra viciar com a nicotina.
Eu sou a injeção pra abstinência 24 h,
A cura pras náuseas, vômitos, dores ósseas.*
(Trecho da faixa *Passageiro da agonia*, de 2006).

Percebe-se na letra que não há muita diferença entre o fato de ser viciado em cocaína representada aqui pela expressão “injeção para abstinência 24 horas” e pelas “náuseas, vômitos e dores ósseas”, sintomas da abstinência desta droga de quem é viciado em cigarros ou em café.

A comparação entre um traficante de armas e de bebidas é realizada em *Um gole de veneno*, de 2002, na qual o grupo trata do drama de ter um pai alcoólatra agressivo.

*Outro dia ficou doente [pai alcoólatra], parecia até um sonho,
No hospital falou dos alcoólicos anônimos.
Mas bastou receber alta, ver que não era grave,
Pra ele ir pro balcão encher o cu de conhaque.
Nada difere o traficante de bebida do de arma,
Os dois vende velório na caixa, lucram com sua desgraça.
Vejo o DENARC⁴⁵ prender o vendedor de cocaína
E deixar livre o de Ferrari que te mata com pinga.*
(Trecho da música *Um gole de veneno*, de 2002).

Aqui novamente emerge a representação de violência relacionada ao pai alcoólatra que na outra letra analisada abusa sexualmente da filha. Percebe-se nisso como associam a agressividade e violência com o álcool e drogas e como eles vêm isso como parte de um sistema econômico de exploração e destruição da periferia.

Segundo dados levantados pelo G1 junto a 22 governos estaduais e tribunais de justiça no país no ano de 2017⁴⁶, um em cada três presos do país respondem pelo crime de tráfico de drogas são negros. Conforme levantado pela revista eletrônica Agência Pública⁴⁷ em consonância com dados disponibilizados pelo Tribunal de Justiça de São Paulo, entre 2043 réus por tráfico, os negros representam 70,9% dos condenados (66,8% de brancos).

45 O Departamento de Investigações sobre Narcóticos (DENARC) foi criado em 1987 como departamento da Polícia Civil de São Paulo, responsável por investigar crimes de tráfico de drogas.

46 GLOBO G1. **Um em cada três presos do país responde por tráfico de drogas.** 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/um-em-cada-tres-presos-do-pais-responde-por-trafico-de-drogas.ghtml>. Acessado em: 24/03/2019.

47 GLOBO G1. **Um em cada três presos do país responde por tráfico de drogas.** 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/um-em-cada-tres-presos-do-pais-responde-por-trafico-de-drogas.ghtml>. Acessado em: 24/03/2019.

A música *A minha voz está no ar*, de 1999 faz referências ao encarceramento de menores na FEBEM.

*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
O nordestino tomando sopa na CETEM.*
(Trecho da música *A minha voz está no ar*, de 1999).

No trecho acima, o grupo faz um resumo de sua trajetória e de suas temáticas até o momento, aqui exemplificada pela “história do traficante” - referência à música *A história de um traficante*, de 1998 – e do “ladrão no banco bebendo seu sangue” - referente à faixa *Assalto a banco*, também do álbum de 1999. Uma das temáticas que tocam seria acerca do “moleque com a testa no muro da FEBEM”.

A Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente (Fundação CASA/SP), antigamente chamada de Fundação Estadual para o Bem do Menor (FEBEM) é uma autarquia fundacional que pertence ao governo de São Paulo e vinculada à Secretaria de Estado da Justiça e da Defesa da Cidadania. Esta autarquia foi criada no início do regime civil-militar, em dezembro de 1964 para coordenar as entidades de proteção à criança e adolescente.

A FEBEM que deveria dar proteção às crianças e adolescentes é considerada pelos rappers como uma instituição de encarceramento de crianças e adolescentes negros. Uma pesquisa sobre jovens e adolescentes presos na Fundação Casa/SP) em 2017 realizada pela própria instituição partindo do princípio da autodeclaração concluiu que 07 entre cada 10 internos deste local eram negros⁴⁸.

A violência é um tema complexo que se articula com diversas questões nas letras do grupo, como na experiência identidade do grupo, suas vivências e época. Eles discutem violência contra as mulheres, violência contra a juventude periférica, violência contra os negros, violência do estado e da polícia, as relações entre violência e drogas, ao mesmo tempo o rap do Facção Central propõe formas de resistência, sobretudo, por meio da educação e da conscientização política.

Para o grupo, a busca pela conscientização sócio-histórica dos subalternizados é uma arma no enfrentamento dos dispositivos de classe e racialidade que estruturam o Estado e a sociedade

48 RECORD R7. **Negros são 7 em cada 10 internos da Fundação Casa, diz levantamento.** 2017. Disponível em: <https://noticias.r7.com/sao-paulo/negros-sao-7-em-cada-10-internos-da-fundacao-casa-diz-levantamento-13112017>. Acessado em: 23/04/2019.

brasileira. Destaca-se, ainda, nas letras do grupo, sobretudo, no álbum de 2006, intitulado “Espetáculo do circo dos horrores” a preocupação em promover o protagonismo e atuação histórica de vários personagens negros e negras silenciados e invisibilizados, trazendo outras imagens como a de quilombos, revoltas, lutas, resistência, criatividade e liberdade diferentes daquelas generalizadas, racistas e classistas que predominam no imaginário social.

CAPÍTULO 3

“Quem tem coração de Zumbi não aceita cortar cana⁴⁹”: representações do povo negro no rap do Faccção Central

Nas letras do Faccção Central, sobretudo no álbum *Espetáculo do circo dos horrores* de 2006, a presença da resistência e atuação do protagonismo negro na história do Brasil é um dos aspectos mais importantes, pois busca exaltar homens e mulheres negras que foram invisibilizados e esquecidos no nosso imaginário social. Segundo Eduardo Taddeo,

deveríamos morar em endereços que exaltassem combatentes cativos como: Maria Felipa Aranha, Manuel Calafate, Alufá Pacífico Licutan, Ahuna, Adelina, Dissalu, Luís Sandim, Nicoti, Pai Inácio, Feliciano Ferreira da Cruz, Emiliano Felipe Benício Mandacaru, Malunguinho, Preto Cosme, entre tantos outros (2012, p.109).

Taddeo cita representantes silenciados e invisibilizados na história do Brasil que lutaram contra as opressões raciais, colonialistas e sexistas. Adelina foi uma escravizada letrada que conseguiu sua liberdade no Maranhão e transmitia informações ao Clube dos Mortos, associação que ajudava a esconder escravizados que fugiam das opressões coloniais⁵⁰. Feliciano Ferreira da Cruz denunciou em 1736, ao Tribunal do Santo Ofício, o padre carmelita frei Luís de Nazaré por violência sexual durante sessões de exorcismo. O padre acabou preso, sendo proibido de “pisar” na Bahia, mas não perdeu a direito de rezar missas⁵¹.

Felipa Maria Aranha foi líder do quilombo da Mola e influente na confederação quilombola do Itapocu, no século XVIII, comunidade que ainda existe hoje em Cametá, Pará. Preto Cosme foi líder do quilombo Lagoa Amarela e combatente na Balaiada. Malunguinho é uma entidade das

49 Música presente no álbum *Espetáculo do circo dos horrores*, de 2006.

50 Para mais informações, MOURA, Clóvis. Dicionário da escravidão negra no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2004, p.121.

51 Ibid., p.139.

religiões afro-brasileiras Umbanda e Catimbó, possivelmente inspirado na figura de João Batista, líder do quilombo do Catucá, Pernambuco⁵², morto em 1835. Manuel Calafate, Ahuna, Dissalu, Nicoti, Alufá Pacífico Licutan e Luís Sandim foram protagonistas na Revolta dos Malês, maior rebelião de escravizados do Brasil, ocorrida na Bahia, em 1835.

O enunciado de Taddeo que propõe visibilizar memórias de resistências vividas por personalidades negras está relacionado à identidade do grupo, ou seja, às estéticas de existência que eles constroem e difundem em suas práticas discursivas. A defesa de que “deveríamos morar em endereços que exaltassem combatentes cativos” carrega simbolismos que marcam territorialidades e resistências negras e monumentaliza personagens cujas identidades e ações devem se constituir em modelos para os jovens da periferia, sobretudo negros. O fato da maioria dos personagens citados ser líderes de quilombos é significativo, bem como as referências a participantes de revoltas de escravizados, como a dos Malês.

Os quilombos foram ajuntamentos de escravizados fugidos do sistema escravocrata que resistiram à escravização. Espaços onde negras e negros puderam vivenciar sua história, cultura e organização política ancestral. Para Abdias Nascimento,

em nosso país, a elite dominante sempre desenvolveu esforços para evitar ou impedir que o negro brasileiro, após a chamada abolição, pudesse assumir suas raízes étnicas, históricas e culturais, desta forma seccionando-o do seu tronco familiar africano (1980, p.246).

Ao abordar os quilombos em suas canções, o Facção Central tira do esquecimento uma experiência de libertação do povo negro que sobreviveu aos tumbeiros e ao escravismo. Abdias Nascimento trata do conceito quilombismo que ele criou como

formas associativas que tanto podiam estar localizadas no seio de florestas de difícil acesso que facilitava sua defesa e sua organização econômico-social própria, como também assumiram modelos de organizações permitidas ou toleradas, frequentemente com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo. Não importam as aparências e os objetivos de clarados: fundamentalmente todas elas preencheram uma importante função social para a comunidade negra, desempenhando um papel relevante na sustentação da continuidade africana. Genuínos focos de resistência física e cultural. Objetivamente, essa rede de associações, irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afochés, escolas de samba, gafieiras foram e são os quilombos legalizados pela sociedade dominante; do outro lado da lei se erguem os quilombos revelados que conhecemos. (...) A este complexo de

52 Cf. o artigo *O quilombo do Catucá em Pernambuco*, do historiador Marcos Joaquim Maciel de Carvalho. CARVALHO, Joaquim Maciel de. *O quilombo do Catucá em Pernambuco*. Caderno CRH, Salvador/BA: Ed. Universidade da Bahia, n. 15, p. 5-28, jul./dez., 1991.

significações, a esta praxis (sic) afro-brasileira, eu denomino de quilombismo (1980, p.209).

Nesse sentido, falar dos quilombos em letras de rap possibilita recuperar a memória, o espaço e o território na perspectiva do povo negro e periférico combatendo as memórias oficiais que deslegitimam a história e atuação de homens e mulheres negras. Há de se ressaltar que a associação com as resistências, lutas e reexistências empreendidas pelos povos quilombolas e lembrados nas músicas do Fação Central se inserem na perspectiva de busca de raízes africanas/negras dentro de uma sociedade que foi pensada pelo homem branco.

Este tema foi extensamente trabalhado por Frantz Fanon na obra *Pele negra, máscaras brancas* onde debate as ideias de supremacia racial, onde o branco é visto como o enviado de Deus e tudo o que partisse dele seria considerado como mais avançado na sociedade, inclusive sua cultura, entendida como fruto apenas de sua gente, sem influências de outros povos considerados pelos colonizadores como inferiores.

Para Fanon foi construído historicamente estereótipos negativos dos homens e mulheres negras e representações positivas de homens e mulheres brancas como superiores. Esta ideologia racista, muitas vezes, é introjetada pelo povo negro:

Em outras palavras, começo a sofrer por não ser branco, na medida que o homem branco me impõe uma discriminação, faz de mim um colonizado, me extirpa qualquer valor, qualquer originalidade, pretende que seja um parasita no mundo, que é preciso que eu acompanhe o mais rapidamente possível o mundo branco, “que sou uma besta fera (sic), que meu povo e eu somos um esterco ambulante, repugnantemente fornecedor de cana macia e de algodão sedoso, que não tenho nada a fazer no mundo (2008, p.94).

Achille Mbembe (2014, p.88) discorre sobre três momentos que tocam a identidade dos negros. O momento da atribuição feita pelo branco ao corpo negro é repleto de discriminações e de uma ânsia por fazer aquele ser se achar inferior e a-histórico para que se sinta, como presente nos dizeres de Fanon, “um parasita no mundo” ou, para o Mbembe, uma “humanidade à parte”. O momento da interiorização, para Mbembe, inaugura uma fase que pode servir para que conceitos criados pelo branco europeu sejam ressignificados pelo povo negro em simbolismos que positiva a negritude. Este momento seria conturbado, pois envolve conflitos entre duas propostas de ser humano adversárias: a que humanizava e a que desumanizava o negro. O terceiro momento é o processo de subversão que inauguraria “a plena e incondicional recuperação do estatuto de humanidade antes rasurada pelo ferro e pelo chicote” (2014, p.89). O ser negro buscaria criar um mundo sob suas epistemologias, por meio de línguas, religiões, danças e rituais (2014, p.91), ainda

que estivesse vigiado pelos mecanismos de controle social oriundos da sociedade colonial ou, em outra medida, também buscaria romper com a sociedade escravista por meio da revolta.

Pela sua mera existência, a comunidade de escravos não deixa de rasgar o véu da hipocrisia e da mentira que cobre as sociedades escravagistas. Além disso, os escravos são capazes de revolta e, se quiserem, podem dispor da sua própria vida através do suicídio, desempossando assim o senhor do seu bem e abolindo, de facto, o laço de escravatura (MBEMBE, 2014, p.91).

Partindo da perspectiva de Mbembe pode-se considerar os quilombolas um marco histórico que iria além do ato de se suicidar para desempossar o senhor escravista, pois buscariam a conquista de um *locus* propício para que negras e negros pudessem se constituir como um povo com suas identidades e aspectos culturais reconhecidas e respeitadas por eles próprios.

As comunidades quilombolas possibilitaram e possibilitam a humanização dos negros que reivindicaram sua humanidade e empreenderam lutas contra o sistema econômico mercantilista e escravista representados pelos senhores de engenho e capitães do mato em busca de ser esse ser livre e viver outras formas de existência diferentes daquela experiência dolorosa e extremamente violenta imposta pelo colonialismo.

A importância dos quilombos se mostra na escolha pelos movimentos negros do dia 20 de novembro, quando ocorreu a morte de Zumbi dos Palmares como data da consciência negra, pois representa a luta dos escravizados contra o sistema escravista e o reconhecimento da atuação história dos negros no Brasil. O Facção debate essas questões em *Abismo das almas pedidas*, de 2006.

*Pro boy dia 20 de novembro não é feriado,
Mas tem um ponto facultativo que eles estão acostumados.
O moleque descalço, apontando FAL
Que no psico fecha escola, banco, o planalto central.
(Trecho da música *Abismo das almas perdidas*, de 2006).*

Aqui percebe-se uma posição contra-hegemônica e crítica às memórias do dia 20 de novembro daqueles que concebe como “playboys”, representantes da elite brasileira. 20 de novembro foi escolhido como “o Dia da Consciência Negra” por ser a data da morte de Zumbi dos Palmares, líder do Quilombo dos Palmares, maior comunidade de escravizados fugidos da qual os historiadores brasileiros têm registros no país.

Dessa forma, por meio da música, o rap do Facção rompe o silêncio e irrompe como resistência as censuras, vigilâncias e punições dentro das estruturas de poder da memória oficial

demonstrando que este poder enfrenta uma série de outros contra poderes, identidades e discursos considerados “proibidos” e “clandestinos”. Para Pollak, essa memória subalternizada,

consiste muito mais na irrupção de ressentimentos acumulados no tempo e de uma memória da dominação e de sofrimentos que jamais puderam se exprimir publicamente. Essa memória “proibida” e portanto “clandestina” ocupa toda a cena cultural, o setor editorial, os meios de comunicação, o cinema e a pintura, comprovando, caso seja necessário, o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica (1989, p.6).

O trecho da música discute a relação entre a ausência do protagonismo negro nas memórias oficiais e a presença/difusão pejorativa bastante explorada pelas mídias de representação dos jovens negros da periferia como “o moleque descalço apontando a FAL”. Sobre o apagamento sistemático da cultura e memória do povo negro pela branquitude, Maria Beatriz do Nascimento afirma que

a democracia racial brasileira talvez exista, mas em relação ao negro inexistente. As manifestações preconceituosas são tão fortes que, por parte de nossa intelectualidade, dos nossos literatos, dos nossos poetas, da consciência nacional, vamos dizer, somos tratados como se vivêssemos ainda sob o escravismo (*apud* RATTIS, 2006, p.48).

Essa imagem naturalizada da juventude negra constituída de bandidos, criticada pelo Facção Central, foi e é reforçada e difundida por vários setores no processo da história da escravização e da própria consciência nacional, como a denominada intelectualidade composta predominantemente por homens brancos e poucas mulheres brancas. Na canção, o “playboy” é concebido como representante dos aparelhos repressivos e ideológicos do Estado e não reconhece a legitimidade da luta de Zumbi de Palmares, as resistências quilombolas e aquilombadas. Esses “playboys” também enxergam no “moleque com um fuzil na mão” uma ameaça terrível às instituições escolas, bancos e ao poder executivo.

Na música *Resgate*, lançada em 2006 na qual o grupo narra uma ação de bandidos visando o resgate de presos e o personagem da letra se subjetiva como quilombola e diz que a arma é uma forma de defesa e libertação da de opressão que se associa a escravidão.

*Bum na caixa craniana do agente penitenciário,
O motoboy não trouxe pizza, só rifle de assalto.
Acidente simulado, na estrada uma Courier,
Disfarce de marronzinho⁵³, viatura da CET*

53 Marronzinho é como são chamados os agentes da CET (Companhia de Engenharia e Tráfego) por conta da cor de seu uniforme. A CET de São Paulo é responsável pelo gerenciamento, operação e fiscalização do tráfego na cidade.

*O QI de barata não detectou o plano,
Se tem treino acelera o bonde azul e branco.
A chapa de aço do Alckmin não me impediu de interagir,
A AR-15 é alforria do quilombola aqui.*
(Trecho da música *Resgate*, de 2006).

Nessa letra há referência às chapas de aço – material usado para produzir as grades dos presídios – construídas e mantidas pelo então governador de São Paulo, Geraldo Alckmin (PSDB) e a revolta penitenciária por meio do fuzil AR-15 é comparada à alforria do quilombola. Na relação entre passado e presente estabelecida pelos rappers, os presídios seriam uma continuação das senzalas coloniais e das favelas do pós-abolição.

Outra música que faz referência à protagonistas negros é a faixa *O rei da montanha* que cita Pelé e Zumbi dos Palmares. O primeiro como um negro oriundo da pobreza que ultrapassou as barreiras sociais com suas habilidades no futebol e Zumbi como uma referência à resistência não pacífica contra as segregações sociais, raciais e econômicas vigentes no Brasil.

*Não quis ser pivô do All-Star Games do crime,
Quis ser Pelé em Guadalajara comandando o dream team.
Mas pra ter o cinturão e o inimigo aos seus pés
É só com o inimigo nocauteado e o juiz contando 10.
(...)
Minha mãe foi Joanna D'arc polindo talher de prata,
Mas não quis ser o legado de rodo e bota plástica.
Quem tem coração de Zumbi não aceita cortar cana,
O vira-latas na sua carrocinha virou o rei da montanha.*
(Trecho da música *O rei da montanha*, de 2006).

Na letra, Zumbi dos Palmares é visto como uma personalidade histórica que inspira a luta, resistência e reexistência de milhões de jovens negros da periferia segregados que não aceitam continuar “cortando cana”, uma referência às consequências do colonialismo nos dias atuais, como desemprego, subemprego, escravidão, genocídio e racismo. A experiência de Palmares e de outros vários quilombos espalhados pelo Brasil suscitou uma esperança na melhora de vida de muitos negros que foram escravizados, mas também de outros sujeitos históricos subalternizados e explorados pelo colonialismo.

Conforme Clóvis Moura, os quilombos – partindo das experiências dos quilombos de Palmares (antiga Capitania de Pernambuco), Ambrósia (MG) e Campo Grande (MG) – não abrigavam apenas negros rebelados contra a escravidão – ainda que fossem a sua grande maioria,

pois “para o seu núcleo convergiam elementos igualmente oprimidos na sociedade escravista: fugitivos do serviço militar, criminosos, índios, mulatos e negros marginalizados” (1984, p.18).

Comparando a Revolta dos Malês (1835) com as lutas de quilombolas ou com as rebeliões nas prisões brasileiras, Moura afirma que para compreendê-las é necessário entender as lutas negras dentro de uma continuidade de “mecanismos, econômicos, sociais e culturais que determinaram essas eclosões de violência” (1984, p.57). Ainda que existam diferenças entre quilombos e a Revolta dos Malês nesses processos, as ações miravam fins parecidos, como a libertação do sistema escravista e racista.

As rebeliões nas prisões brasileiras também são parte da luta e resistência ao encarceramento da juventude negra. Ao levar em consideração a intersecção ente raça e classe, o cárcere é uma das maiores expressões de racismo no Brasil, uma vez que homens e mulheres nasceram sentenciados por um estado excludente, opressor e racista no qual a absoluta maioria dos presidiários é negra e pobre.

Dados do Infopen (Sistema Nacional de Informações Penitenciárias) de junho de 2017 aponta que as políticas de encarceramento e aumento de pena se voltam contra pobres e negros. 61,7% dos encarcerados são pretos ou pardos enquanto que brancos representam 37,22% dos presos.

A relação entre a pobreza, baixa escolaridade e criminalidade também estão presentes nos dados apresentados pelo Infopen mostrando que dos 700 mil presos em nosso país, 51,35% possuem ensino fundamental incompleto, 13,15% possuem o nível fundamental completo, 14,98% têm o ensino médio incompleto e 9,65% concluíram o nível médio.

Ao lembrar e ressaltar a atuação e protagonismo de Zumbi no quilombo dos Palmares e de tantos outros personagens negros na história negra no Brasil, o Facção Central contribui para romper com a falta de representações positivas, apresentando-os como protagonistas e sujeitos históricos. Para Nascimento,

Zumbi é de origem banto, foi o último Rei dos Palmares; é celebrado na experiência pan-africana do Brasil como o nosso primeiro herói do pan-africanismo. Não apenas Zumbi, mas todo o povo heróico de Palmares devem ser reconhecidos e celebrados pelo pan-africanismo mundial como exemplo militante e fundador do próprio movimento pan-africanista (1980, p.47).

O Facção Central fez referência às várias lutas empreendidas dentro da sociedade capitalista por negros e pobres, como também a inúmeros protagonistas negros. Na música *Front de madeirite*, de 2006 o grupo cita o escultor, entalhador e arquiteto do Brasil Colonial, Aleijadinho (1738-1814), que era filho de português e de uma negra escravizada. Não à toa que Aleijadinho nasceu como

escravizado, mas conseguiu “ganhar o mundo”, mesmo com os preconceitos contra sua origem étnico-racial e sua degeneração física.

*Em vez de ser o desempregado ateando fogo no corpo
Prefiro ser o indiciado por homicídio doloso.
Me espelho em Aleijadinho com a doença degenerativa
Que mesmo sem os dedos esculpia.*
(Trecho da música *Front de madeirite*, de 2006).

Aleijadinho aparece como símbolo de um homem negro e pobre que, apesar de todo preconceito da época por sua doença degenerativa, por sua origem social e racial, se transformou em um símbolo de transgressão contra o sistema colonial e racista que, dentre outros atos, buscou silenciar seu nome e atuação histórica e negar a autoria de seus trabalhos.

Aleijadinho é um exemplo de resistência ao se tornar um dos maiores escultores da história da arte no Brasil dentro de um mundo que o rejeitava. Na música do Facção, Aleijadinho é rememorado como inspiração histórica de superação das adversidades oriundas do racismo e da condição socioeconômica.

Na letra aparece novamente referência à criminalidade, ao assassinato, como consequência do desemprego e do desespero onde o personagem da música diz: “*Em vez de ser o desempregado ateando fogo no corpo, Prefiro ser o indiciado por homicídio doloso*”. Nessa letra há uma subjetivação de si também no crime de homicídio e na violência contra o outro e não a si mesmo. Mas vista como consequência da pobreza e miséria que condena quase exclusivamente os jovens negros ao cárcere e à morte.

Na música *Roleta macabra*, do álbum *Espetáculo do circo dos horrores*, de 2006, os rappers lembram Mumia Abu-Jamal, jornalista e integrante dos Panteras Negras, condenado a morte (pena depois revertida em prisão perpétua) pelo suposto assassinato do policial Daniel Faulkner, na Filadélfia, em 9 de dezembro de 1981. Por muitos anos, Jamal lutou na justiça contra irregularidades em seu processo judicial e pela anulação de sua condenação. Só em 2011, conseguiu reverter a pena de morte, mas continua preso.

*Aí Eduardo o DP não é nessa direção.
Porra Dum Dum, os ratos saíram da sua jurisdição.
Não vamo ser Mumia Abu-Jamal esperando justiça,
Vamo ser degolado como Lampião e Maria Bonita.*
(Trecho da música *Roleta macabra*, de 2006).

Ao dizer, “Não vamo ser Mumia Abu-Jamal esperando justiça”, “Vamo ser degolado como Lampião e Maria Bonita”, os rappers denunciam que não acreditam na justiça quanto aos

juízos de pessoas negras ou oriundas de grupos considerados subalternos. Pelo contrário, apontam para a historicidade do encarceramento e assassinato desses sujeitos considerados socialmente como indesejáveis, tal qual ocorreu com os cangaceiros Maria Bonita e Lampião em 1938. Fazem referência ao episódio ocorrido próximo à Fazenda Angico – hoje pertencente ao município de Poço Redondo, no Sergipe – no qual o bando foi pego desprevenido e metralhado por policiais. Cerca de 11 cangaceiros morreram no local.

O encarceramento também é tratado pelo Facção Central na música *Aonde o filho chora e a mãe não vê* por meio de referência aos personagens de Nelson Mandela e Antônio Conselheiro. A letra discorre sobre uma rebelião num presídio e trata da prisão de 27 anos de Nelson Mandela, importantíssimo ativista na luta contra o regime segregacionista na África do Sul, e sua posterior eleição como presidente desse país após ser libertado.

Esse episódio de Mandela é considerado como exceção pelo Facção: “*Ninguém tira 27 e é presidente igual Mandela*”. Dessa forma, eles pregam: “*Por isso sou Antônio Conselheiro e Canudos minha cela*”.

*É hoje o dia e se não teve trairagem
A gente toma a cadeia, 5 h na contagem.
Já pus minhas armaduras, guia no peito,
Os cavaleiros afiaram as lanças pra defender seu reino.
Ninguém tira 27 e é presidente igual Mandela,
Por isso sou Antônio Conselheiro e Canudos minha cela.
(Trecho da música *Aonde o filho chora e a mãe não vê*, de 2006).*

Aqui novamente as representações da violência remete a história das lutas contra o racismo e o classismo no sistema penal e no judiciário do país, pois, para eles, os ex-presidiários terão mínima chance de ter um lugar considerado respeitável na sociedade como o de Mandela, pois o sistema carcerário e a falta de ressocialização dos presidiários levam a reincidência criminal. Dados do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) a pedido do Conselho Nacional de Justiça⁵⁴ mostra que um a cada quatro ex-condenados volta a ser condenado pela justiça.

Percebe-se novamente que a representação de violência remete à história das lutas, das injustiças e identidade. O destino desses jovens é a violência, morte e prisão. Por isso, não é o mesmo destino de Mandela e do Mumia Abu-Jamal, o que denota outra realidade que parece sem saída e sem solução e que subjetiva esses jovens num destino de violência, possuidores de um corpo fadado às injustiças.

54 CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA. **Um em cada quatro condenados reincide no crime, aponta pesquisa.** 2015. Disponível em: <http://cnj.jus.br/noticias/cnj/79883-um-em-cada-quatro-condenados-reincide-no-crime-aponta-pesquisa>. Acessado em: 02/04/2019.

Na música, a frase “*Por isso sou Antônio Conselheiro e Canudos minha cela*” refere-se a memória de Antônio Conselheiro e do arraial de Canudos. Após a grande seca nos estados nordestinos no ano de 1877, Conselheiro desponta como liderança na região, aclamado por muitos como um enviado por Deus para salvar os sertanejos. Antônio fez diversas peregrinações durante décadas pelo Nordeste e foi combatido pelas elites locais e pelo Estado.

Fundado em 1893, Canudos simbolizou a esperança de novos dias para sertanejos, indígenas e negros – a maioria formada por ex-escravizados – que buscavam se libertar da exploração dos grandes fazendeiros e/ou mesmo da mendicância. A sociedade, sob a base de um messianismo inspirado no catolicismo, era rural e os trabalhadores colhiam os frutos de seu trabalho solidário e comunitário. Fazendo uso de várias justificativas, o governo de Prudente de Moraes lançou quatro expedições militares para destruir o arraial, sendo que três delas foram derrotadas pelos moradores.

A citação do “Facção”, dentro deste contexto, aponta para uma perspectiva de luta contra o sistema político que pouco ressocializa e encarcera prioritariamente pobres e negros no Brasil, sendo o presídio visto como local que tira da juventude negra e periférica a oportunidade de ser um “Mandela”. O incêndio do presídio (alinhado de “o lugar onde o filho chora e a mãe não vê”) e a rebelião dos detentos seriam comparados aos contra-ataques expedidos pelos habitantes de Canudos e Antônio Conselheiro durante a guerra contra o exército. Novamente, personagens negros e negras importantes são lembrados como exemplos de resistência e luta. Modelos ancestrais de negros e negras que, ao risco de sua própria vida, resistiram.

A preocupação com o sistema carcerário e a busca pelos porquês das rebeliões e da ausência de ressocialização nos presídios atravessa a obra do Facção Central. Na música *Detenção sem muro*, do álbum *Estamos de Luto* (1998), os rappers fazem uma comparação entre a vida no cárcere e a vida para além das “chapas de aço” dos presídios.

Quem falha nasce pobre, presidiário
Na detenção sem muro, no nosso único sistema, o carcerário.
Acorrentado às drogas, vítima da cocaína,
Encarcerado num caminho sem perspectiva.
(...)
Não vejo grades nem portões de ferro,
Por mais que eu corra nem chego nos muros.
Algo me prende aqui, a fuga é impossível,
Que porra! Detenção sem muro, meu maldito mundo.
(Trechos da música *Detenção sem muro*, de 1998).

A letra “a detenção sem muro” retrata a realidade da periferia do Brasil. Nas periferias não existem grades, muros e portões de ferro, mas, ainda assim, os negros e pobres estão presos pelas desigualdades e pelo racismo estruturais. Na música *O homem estragou tudo*, do álbum *Direto do*

campo de extermínio, de 2003 faz referência a importantes personalidades negras do mundo do esporte:

*Queria limpar a pólvora da retina,
Só lembrar da cesta de Jordan, o drible de Garrincha,
O cruzado de Tyson, o direto de Ali,
O negro que humilhou Hitler na Olimpíada de Berlim.*
(Trecho da música *O homem estragou tudo*, de 2003).

O trecho inicia citando um cidadão da periferia que “queria limpar a pólvora da retina”. É sabido que a retina é a parte do olho responsável pela transmissão de imagens, traduzindo os sentidos e enviando ao cérebro as informações por meio de impulsos elétricos liberados por fotorreceptores. No caso da música, a retina está suja pela “pólvora”, que seria uma metáfora de todas as cenas de dor e violência que um cidadão da periferia passou ao longo dos anos e que queria apagar da memória. A memória traumática segundo La Capra envolve

a tendência a repetir, reviver, ser possuído ou passar ao ato compulsivamente as cenas traumáticas do passado, seja através de procedimentos artísticos mais ou menos controlados ou em descontroladas experiências existenciais de alucinação, retorno ao passado, sonhos e recaídas no trauma fomentados por incidentes que recordam mais ou menos obliquamente o passado (tradução livre, 2009, p.23).

Na letra, apesar das mortes, assaltos, desemprego, racismo, segregação social, abandono do Estado e da sociedade civil, ou seja, “a pólvora na retina”, existe um passado que também possui glórias onde um negro da periferia possa se espelhar, se orgulhar e se reinventar construindo novas subjetividades.

Os rappers citam personagens negros brasileiros e estrangeiros como uma comunidade negra que abrangeria não apenas o Brasil, mas outros países. A concepção de um Atlântico Negro trata da existência de um povo negro, que, apesar de está separado por identidades nacionais e idiomas, possui um histórico de luta comum que forma uma comunidade transnacional ligada pela raça e pela comum ancestralidade oriunda de vários locais da África, principalmente de sua parte Ocidental, dentro do contexto de escravização. Isto é demonstrado no momento em que os rappers escrevem sobre personalidades negras de vários países, épocas e ocupações ou feitos pelos quais ficaram conhecidos.

Os rappers do Fação citam Garrincha e Pelé, jogadores negros do futebol brasileiro que se destacaram internacionalmente e ficaram na história pelas suas participações nas Copas do Mundo de 1958, 1962 e 1970 (esta última sem a presença de Garrincha). Os boxeadores Mike Tyson e

Muhammad Ali, ambos considerados os maiores ídolos negros norte-americanos do boxe estando entre os maiores boxeadores da história.

Muhammad Ali-Haj, nascido Cassius Marcellus Clay Jr., se converteu ao islã no início dos anos 1960 durante a luta contra o apartheid nos Estados Unidos, tendo sido influenciado por Malcom X, por membros da Nação do Islã⁵⁵ e amigo de Martin Luther King. Clay foi uma das maiores vozes contra o racismo no esporte estadunidense. Acabou suspenso do esporte por três anos por se recusar a lutar na Guerra do Vietnã.

Na música, “o negro que humilhou Hitler na Olimpíada de Berlim” citado na letra do Facção Central se refere ao atleta e líder civil negro Jesse Owens. O atleta disputou os Jogos Olímpicos de Berlim, no ano de 1936, onde a Alemanha, liderada pelos nazistas, fez grande propaganda para promover os seus atletas brancos e de origem germânica que conquistaram 33 medalhas de ouro na competição.

Na prova dos 200 metros rasos Owens venceu o alemão Lutz Long, o que caracterizou um questionamento do racismo presente no discurso nazista da superioridade branca oriundo do pangermanismo. Além da prova nos 200, venceu os 100 metros, o salto em distância e o revezamento 4x100 metros. Apesar de conquistar tantas medalhas para os Estados Unidos nessa olimpíada, Owens foi alvo de discriminações raciais e econômicas em seu país, os Estados Unidos, que o fizeram desistir do atletismo para sobreviver atuando em outras áreas⁵⁶.

Das várias das frases de Owens sobre a situação do homem negro, do esportista negro nos Estados Unidos na época da segregação racial, uma que se destacou foi dizer que ele tinha quatro medalhas de ouro, porém as quatro medalhas de ouro não servem para comer⁵⁷. Tal situação de mazela econômica também foi vivida por Garrincha, outro atleta negro citado pelo Facção Central. Em uma entrevista concedida em 1981 ao jornalista argentino Carlos Bikić⁵⁸, Garrincha expõe a sua precária situação que, além da luta contra o alcoolismo, vivia em uma casa paga pelo então

55 Fundada em 1930 pelo líder religioso Wallace Fard Muhammad, a Nação do Islã lutava pela melhora das condições socioeconômicas e na consciência espiritual dos afro-americanos, onde a verdadeira divindade a ser seguida seria Alá. Muitos acreditam que seu fundador, Wallace Muhammad – desaparecido em 1934 – seria o novo Madi, ou seja, um personagem que, dentro de várias correntes do xiismo e do sufismo (corrente “esotérica” do Islã), é interpretado como o redentor da Terra que permanecerá nela por diversos anos e trará, juntamente a Jesus (profeta Issa dentro do Islã), as bonanças aos seres humanos. Muitos, por outro lado, acusam a Nação do Islã de ser uma organização ou seita supremacista, messiânica e homofóbica.

56 Após as Olimpíadas de Berlim, Owens teve severas dificuldades para arrumar empregos, tendo ele sido zelador, atendente de posto de gasolina e disputando corridas amadoras contra atletas e também contra cavalos até que um amigo – Willis Ward, atleta e jogador de futebol afro-americano – o levou para trabalhar na Ford, o que ajudou a dar uma guinada em sua vida profissional. Anos depois ajudou na criação da Liga Negra de Beisebol da Costa Oeste.

57 ESPN. **Owens pierced a myth**. 2011. Disponível em:

<http://espn.go.com/sportscentury/features/00016393.html>[8/25/2011 2:53:57 PM]. Acessado em: 13/05/2019.

58 ABRIL. **Garrincha fala de bebida, filhos e mágoa com Pelé**. 2012. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/garrincha-fala-de-bebida-filhos-e-magoa-com-pele/>. Acessado: 13/05/2019.

presidente da Confederação Brasileira de Futebol Giulite Coutinho ao passo que a própria confederação e os antigos clubes por onde passou pouco fizeram por ele.

No entanto, tanto Garrincha quanto Owens enfrentaram o racismo e a exclusão por meio do esporte, e, ao mesmo tempo, expuseram que é o racismo e não a incompetência ou inabilidade dos negros em determinadas áreas que justifica sua exclusão. A ausência de personagens negras, seu protagonismo e atuação história nas escolas contribui para as desigualdades raciais e hierarquias entre negros e brancos no presente.

Tendo como fontes as opiniões de alunos do 5º ano do ensino fundamental Instituto Federal no Rio de Janeiro, Fabiana Lima sistematiza as seguintes problemáticas quanto a invisibilidade dos negros em textos acadêmicos e livros didáticos.

A literatura até então disponibilizada insistia em dar a ideia de um negro escravizado pacífico e conformado com sua situação. Outras vozes, então, começaram a ecoar, demonstrando o caráter cínico e enganador desta versão, que em nada correspondia a essa realidade. Então, onde estavam os negros, frente aos processos de resistência e luta pela sua própria liberdade? Encontravam-se apenas nos quilombos, superficialmente descritos nos livros escolares? Onde eles estavam quando dos processos políticos, econômicos, jurídicos e sociais, na “escrita” da História do Brasil? Eles participaram? Por que não vêm como protagonistas, em nosso imaginário? Por que não “aparecem” nas inúmeras fontes que são utilizadas como recursos em nosso processo de formação e escolarização? (2018, p.12).

Na pesquisa realizada por Lima (2018, p.16), apenas Pelé e Zumbi dos Palmares foram lembrados pelos alunos como personalidades negras importantes ambos personagens históricos que aparecem nas músicas do Facção Central.

Muitos rappers fizeram alusão às religiosidades negras no rap de São Paulo. Na música do Facção Central, entretanto, existem poucas citações às religiosidades, ao contrário do cristianismo que ora embasa moralmente o pensamento dos rappers como também é duramente criticado por eles. Em um dos versos da música *O poder que eu não quero*, presente no álbum de 2003, os rappers fazem uma alusão metafórica ao vodu haitiano.

*Em outra carta da cadeia em tom de despedida,
Indo pro sacco envenenado porque matou polícia.
No gabinete do político tem Seu Boneco,
Igual ritual vodu, enfia agulha e bate prego.*
(Trecho da música *O poder que eu não quero*, de 2003).

Na letra, eles fazem menção ao personagem “seu boneco” do programa humorístico *Escolinha do Professor Raimundo*⁵⁹. O gabinete do político possuiria um Seu Boneco – personagem malandro e interesseiro representado pelo ator Lug de Paula, filho do também humorista Chico Anysio – que “enfia agulha e bate prego” em bonecos de vodu que representariam e atingiriam principalmente as periferias no Brasil.

Na música, o vodu é representado de forma reducionista reproduzindo o estereótipo clássico que simplifica a complexidade da religião – dividida em vários tipos de vodu, esta que foi muito combatida tanto no Haiti como em outros países por onde se espalhou – ao simples “ritual” da tradição do boneco de vodu. É concebido no senso comum que esse boneco é utilizado para fazer que as pessoas sofram ou morram, algo que também foi solidificado pelos filmes produzidos pelas grandes companhias cinematográficas que cercam a região de Hollywood, em Los Angeles.

Há de se ressaltar que o Vodu foi e é uma religião de resistência dos negros à escravidão e à colonização. A associação ente essa religião à barbárie e ao demônio foi uma criação da Igreja Católica durante o colonialismo. A Igreja reprimiu e perseguiu implacavelmente o Vodu no Haiti. Segundo Hurbon (1987) o Vodu, “como religião e cultura por excelência das camadas populares, é taxado de superstição primitiva ao mesmo tempo em que seus adeptos são explorados pelas classes dominantes”⁶⁰. Nesse sentido, o Facção Central, nessa música, reproduziu estereótipos racistas que envolvem as religiosidades de matriz africana.

Ao contrário de outros grupos de rap paulista como o DMN e Sistema Negro, que desde seu início tinham como foco a questão racial, o Facção Central até os álbuns de 2003 e 2006 tangenciava a temática racial como evidencia a letra da música *Artistas ou Não* do álbum *Juventude de atitude*, de 1995.

*Programas de televisão algo impossível,
Falar de drogas, de polícia? Inadmissível.
Aham legal diversão, muito esporte, novela,
Realidade, informação de rua não interessa.
E outra porta se fecha por falta de dinheiro,
Se o tivesse era horário nobre, um mês, o ano inteiro.
Um rapper brasileiro, origem pobre na sua maioria,
Piada entre playboys, ignorante pra mídia.*
(Trecho da música *Artistas ou não*, de 1995).

59 Criado pelo humorista Chico Anysio, a “Escolinha” foi exibida em vários programas de rádio e televisão desde o ano de 1957.

60 HURBON, Laennec. *O Deus da Resistência Negra: O Vodu Haitiano*. São Paulo: Paulinas, 1987.

Na letra, o trecho *Um rapper brasileiro, origem pobre na sua maioria* não possui um recorte racial, nem uma conexão entre raça e as imagens negativas sobre o rap que circulam no Brasil. A maioria dos rappers brasileiros é pobre, morador das periferias, mas é negra. Esse dado não pode ser negligenciado e em grande parte explica o preconceito contra o rap e a ligação entre esse gênero musical e a criminalidade.

A interseccionalidade entre gênero, raça e classe produz compreensões diferentes por parte dos sujeitos históricos. Ao contrário da visão tradicional onde as categorias sociais como independentes entre si, Kimberlé Crenshaw afirma que a interseccionalidade “sugere que, na verdade, nem sempre lidamos com grupos distintos de pessoas e sim com grupos sobrepostos” (2004, p.10).

As intersecções são fundamentais nas análises sobre privilégios e segregações nas sociedades. Um homem branco pobre sente os efeitos da exclusão e das diferenças socioeconômicas, mas não vive os efeitos da segregação racial contra um povo não-branco. Um homem negro sofre os efeitos do racismo e da segregação socioeconômica, mas sua experiência não alcança o quadro de opressão sofrido pelas mulheres brancas e negras. Há diferenças também que envolvem questões relacionadas às masculinidades brancas e negras, por exemplo.

Dessa forma, há diferença nas representações da juventude periférica realizadas por um letrista negro e por um letrista branco das periferias de São Paulo. Eduardo Taddeo, líder do Facção Central nunca se auto identificou como negro e não é visto como tal na cena rap. Dessa forma, sua história de vida tem inúmeras conexões com os milhões de brancos pobres que vivenciaram os efeitos da pobreza, criminalidade, do genocídio da periferia e da discriminação em São Paulo. Mas ele não viveu opressões raciais como ocorre com os rappers negros e letristas negros.

Dentro da colonização lusitana, o branco pobre era enxergado como um ser degenerado e que não havia alcançado o poder que a branquitude esperava pertencer a um homem branco.

Será o degredado, o menor em hierarquia entre os próprios brancos portugueses, o primeiro colonizador de suas novas terras. Para o inglês, o português era um selvagem, um branco não-branco, entendem-se (branco menos branco), um branco degenerado em decorrência de sua mistura com outros povos ao longo dos séculos (CARDOSO, 2014, p.26).

Citando o sociólogo Matt Wray que, inclusive, usou o termo *white trash*⁶¹ para denominar brancos pobres e as mazelas vividas por esse grupo social estadunidense, Lourenço Cardoso afirma

61 Este termo muito provavelmente foi criado durante o século XIX, mais precisamente no Sul dos Estados Unidos, e muito utilizado por brancos ricos para se referirem aos brancos pobres que faziam parte da classe trabalhadora. Para mais informações consultar a obra *Not quite white: white trash and boundaries of whiteness*, do sociólogo estadunidense Matt Wray.

que “o branco pobre seria considerado “menos branco” porque caminha em direção contrária ao progresso, seria uma espécie de branco “degenerado”, mesmo assim não chegaria a ser classificado socialmente como negro” (2010, p.55).

Apesar de terem enfrentado a questão racial de forma tangencial em boa parte da carreira, o álbum de 2006, último com a presença de Eduardo Taddeo como letrista do grupo, traz uma perspectiva muito mais crítica quanto às representações sobre negros. Vale ressaltar que as temáticas raciais passaram a ser cada vez mais presentes dentro do trabalho solo de Eduardo Taddeo intitulado *A fantástica fábrica de cadáver*, lançado em 2014, e de seu livro *A guerra não declarada na visão de um favelado*, lançado em 2012.

Ou seja, não é preciso ser negro para adotar uma prática e discurso antirracista. Nesse sentido, essas mudanças no grupo Fação Central e em Eduardo Taddeo quanto ao debate de questões raciais podem está relacionadas às parcerias realizadas a partir da década de 90 entre o Geledés e os rappers e aos debates sociais sobre racismo promovidos pelos movimentos negros. Hoje existe também uma nova geração do rap que denuncia e combate o machismo/sexismo, a homofobia dentre outros temas antes tratados de forma preconceituosa ou ignorados pelo “rap clássico”.

O Fação procurou reescrever a história por meio de suas subjetividades e dando destaque a vários personagens e eventos que tiveram seu peso histórico desprezado pelo eurocentrismo e pela branquitude, de modo que constituíssem um legado de lutas para além da maioria dos heróis simbolizados na memória oficial do país e de outros países onde o racismo é uma infeliz marca vigente da sociedade.

Tratam ainda de uma periferia e negritude protagonistas onde a pele preta é símbolo de força e poder lembrando um passado não apenas de senzalas e escravização, mas de quilombos, revoltas, lutas, ancestralidades afro-brasileiras, ancestralidades africanas, novas subjetividades. Debatem a violência, a criminalidade e as desigualdades, mas apontam para a resistência, criatividade e liberdade do povo preto.

Se a saída para os problemas do povo preto no Brasil não existe dentro das possibilidades ofertadas pela sociedade racista e pelas elites, os cidadãos segregados por seus fenótipos e suas condições socioeconômicas devem redesenhar suas estratégias de combate e existência. Uma destas estratégias seria o que Abdias Nascimento e Maria Beatriz do Nascimento chamam de quilombismo.

O rap do Facção Central, nessa perspectiva, pode ser considerado uma prática quilombista, pois traz personalidades históricas negadas pelo eurocentrismo e pela branquitude afim de elevar a autoestima da juventude periférica, sobretudo negra, que são constantemente esquecidas nas aulas de história e no imaginário social. Dessa forma, o rap contribui para o conhecimento histórico e identidade de pessoas que são excluídas de conhecer sua própria história. Nesse sentido, ao tratar da contribuição de personagens negros protagonistas, o Facção Central contribui para resgatar, valorizar e difundir histórias importantes dentro do processo de afirmação e de construção de novos saberes.

A negação da história e ancestralidade do povo negro está associada ao controle social e ao racismo com a intenção de privilegiar apenas a história e cultura cristã, branca e europeia e submeter pobres e negros à dominação e escravidão perpétua. Na concepção de Achille Mbembe (2014, p.88) o negro é uma categoria criada e atribuída pelo colonizador. Mbembe acredita que, como categoria histórica, o negro possui três momentos específicos.

Enquanto categoria histórica, o Negro não existe, portanto, fora destes três momentos: o momento de atribuição, o momento de aceitação e de interiorização e o momento da reviravolta ou da subversão – que aliás inaugura a plena e incondicional recuperação do estatuto de humanidade antes rasurada pelo ferro e pelo chicote (2014, p.89).

Dessa forma, ao mostrar personagens negros protagonistas da história, como sujeitos históricos, valorizando-os, o Facção Central subverte estereótipos e conceitos negativos que o termo “negro” carrega para uma ressignificação positiva e de orgulho quanto ao pertencimento racial e de classe. Este orgulho pode se inserir em diversas formas, como no vestuário, nos dialetos, gírias, criação de gêneros musicais, espaços culturais de solidariedade e a formação de uma memória coletiva entre os negros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As letras do Facção Central compartilham noções de violência, tempo, subjetivações, concepções de classe e racialidades debatendo temas frequentemente silenciados socialmente e invisibilizados pelas músicas reproduzidas nas emissoras de rádio e televisão. Os meios de comunicação são um dos principais veiculadores de representações pejorativas do rap associado à criminalidade como revelou diversos episódios tratados nessa pesquisa. A entrevista com os rappers do Facção no programa de Sônia Abrão quando foram acusados em rede nacional pelo Ministério Público de São Paulo de fazer apologia ao crime na música *Isso aqui é uma guerra* é um claro exemplo do imaginário preconceituoso sobre o rap no Brasil.

As representações de violências nas músicas do grupo possuem diversos significados que envolvem violências físicas, materiais, psicológicas e simbólicas contra a juventude periférica, esta que é sobretudo negra. Ainda que os álbuns do grupo fizessem denúncias contra as violências sofridas por negros, é importante ressaltar que os álbuns Direto do campo de extermínio (2003) e Espetáculo do circo dos horrores (2006) são aqueles que tratam com maior foco e criticidade as violências raciais.

Nessas letras, o povo negro aparece como vítima de determinados tipos de agressões e exclusões raciais. No entanto, as músicas apontam para a união do povo negro e narram as diferentes formas de resistência, subjetivações e estratégias de sobrevivência em meio a um mundo racista. O álbum de 2006 valoriza os quilombos como exemplo de estratégia de reexistência e enfrentamento ao racismo estrutural. Para o Facção Central, os personagens negros citados nas suas músicas como Nelson Mandela, Aleijadinho, Jesse Owens, Garrincha, Pelé, Zumbi dos Palmares, entre outros quanto os quilombolas e cidadãos das periferias são sujeitos históricos e atuam como

agentes transformadores do espaço e sociedade que habitam. A existência e a história dessas pessoas também são mostradas como capítulos da história do povo negro e de sua busca não apenas pela sobrevivência, mas em suas diárias lutas pelo direito à vida em sua plenitude.

Desde, pelo menos, o início dos anos 1990 que o rap paulista vem discutindo mais criticamente as questões raciais no Brasil. Essa maior conscientização nas músicas também se deve as parcerias entre os rappers com representantes do Geledés e de outros grupos ou vertentes do movimento negro, este incluindo cada vez mais a presença de rappers e cidadãos periféricos em seus quadros.

A presença de uma maior conscientização racial nas letras do Facção, a partir dos álbuns de 2003 e 2006, também pode está relacionada às transformações sociais no período pós-ditadura que abriram espaço para debates sobre o racismo e a situação do povo negro no Brasil, a uma maior difusão de informações sobre o tema pela internet e redes sociais, o aumento de grupos sociais e coletivos cuja luta contra o racismo era a principal reivindicação e o crescimento do orgulho e empoderamento por parte de cidadãs e cidadãos negros. Essas mudanças nas letras do Facção Central demonstram a intensa capacidade de mobilização dos movimentos negros, conferindo importância a atuação social e política desses movimentos na transformação da sociedade.

Acerca das concepções de violência existentes nas músicas do grupo, um dos temas que se destaca refere-se aos homicídios e demais violências físicas sofridas e praticadas por cidadãos da periferia. O alto número de assassinatos e o alarmante índice de encarceramento da juventude periférica são considerados pelo grupo como parte de uma “guerra civil não declarada” onde a política de morte é utilizada para matar ou segregar pessoas consideradas indesejáveis pelas elites. O povo negro é o principal alvo de perseguição, vigilância, prisão e assassinato, pois a cor da pele negra é considerada um fator de eliminação. Nesse sentido, a política de morte do estado se configura como a percepção da existência de pessoas negras como uma ameaça a vida e a segurança dos brancos, um perigo absoluto cuja morte é necessária. As representações do povo como perigosos e ameaçadores produzem poderes, discursos, práticas, leis e demais saberes que fortificam as imagens solidificadas no senso comum de que negras e negros possuem tendência a serem bandidos, pobres, mendigos e prostitutas.

Ainda que as violências físicas permeiem todos os álbuns, violências simbólicas e psicológicas também estão presentes nas letras do Facção. Para o grupo, essas violências ocorrem quando as elites constroem e difundem a ideia de que o cidadão pobre e negro tem tendência natural a ser criminoso, concepção racista solidificada pela criminologia do século XIX. Ocorre quando as elites, as mídias, os órgãos de justiça e a polícia justificam o racismo e o preconceito de classe

contra os mais pobres quando definem o rapper como vagabundo que faz apologia à violência e ao crime.

As violências materiais representadas pela fome, pela segregação socioespacial, pelo descaso do Estado às políticas públicas e pela miséria são fatores considerados pelo grupo como fulcrais para levar um jovem da periferia à criminalidade. Experiências de desigualdades socioeconômicas e violências são parte do cotidiano dos rappers. É necessário salientar que Dum Dum e Eduardo Taddeo conviveram com a pobreza durante toda a vida.

As memórias compostas nestes raps têm profundas semelhanças com os dizeres de Carolina Maria de Jesus, “só quem vive a fome é capaz de descrever a sensação, bem como de compreender as atitudes drásticas tomadas pelos afetados pela miséria”. Assim como Eduardo Taddeo, Carolina de Jesus, moradora da Favela do Canindé, na zona norte de São Paulo, compara a fome com a escravidão moderna (1960, p.32).

Os rappers do Facção compõem suas músicas em uma sociedade autoritária, patriarcal e que pratica a violência em seus mais variados âmbitos. Dessa forma, a estética dos raps é direcionada para aqueles que praticam agressões contra os rappers e cidadãos/cidadãs da periferia em geral. Assim como nas músicas do Facção, a violência aparece “nos versos, prosa e poesia” em diversos outros grupos do movimento hip-hop. Conforme Camilla Moreira:

O movimento hip hop por sua expressão tanto artística quanto política nos faz perceber de maneira clara a profunda sinergia da arte com a vida. Pode-se até arriscar a dizer: a arte da vida. A arte da vida daqueles que nas ruas praticam a violência em versos, prosa e poesia, e, assim, constroem uma ética, um estilo de vida singular (2013, p.101).

A expressão política e artística do rap ajuda a construir um estilo de vida singular que busca compor estéticas de existência e meios para a reexistência de pessoas discriminadas e excluídas socialmente desde seus respectivos nascimentos. Para o grupo, a busca pela conscientização sócio-histórica é uma arma no enfrentamento dos dispositivos de classe e racialidade existentes no Estado e na sociedade civil brasileira.

Nas letras do Facção, um dos principais meios disponíveis para promover a conscientização política e histórica é a educação. A educação é entendida como lugar de subjetivações e epistemologias que não se limita apenas ao espaço escolar, mas às mais variadas sociabilidades. Uma educação para além do conhecimento “bancário” que prioriza o contínuo questionamento acerca dos conhecimentos que formam a base dos preconceitos contra negros e pobres no país.

A educação, na visão do grupo, serve para ajudar os negros e/ou cidadãos das periferias que resistem, reexistem e se reinventam dentro da guerra não declarada no Brasil cuja narrativa

oficializante tende a acobertar e subnotificar uma série de violações para ressignificá-lo como um país feliz, hospitaleiro e sem conflitos. Para os rappers, a informação é arma e munição importante para o favelado na luta pelos seu direito à vida e à cidadania.

Um dos principais aspectos presentes nas músicas do Facção Central é a leitura de que as mazelas sociais que o jovem periférico e o jovem periférico negro sofrem são consequência da escravização e colonização. Esse “jogo” de temporalidades denuncia como as experiências deste cidadão da periferia se inscrevem em universos e tempos que aparentemente são distintos, mas que trazem uma série de conexões referentes às vivências e epistemologias interseccionadas a nível nacional ou internacional, ao nível individual ou coletivo, do político e econômico, nos tempos de Brasil Colônia (ou América Portuguesa) e de Brasil republicano.

Uma das maneiras utilizadas pelo Facção Central para tecer essas conexões de experiências e lutas contra as consequências do colonialismo e às mazelas do sistema capitalista ao longo dos tempos se deu com a presença de personalidades negras. Personagens negros tiveram destaque nos álbuns de 2003 e 2006, em que a vertente “consciente” do rap se faz mais presente, com referências às lutas empreendidas pelos jovens da periferia como sujeitos históricos. Propondo solidariedades e conhecimentos centrados na história e na cultura dos jovens da periferia. Não à toa Maria Beatriz do Nascimento chamou atenção, ainda nos anos 1980, para os “bailes blacks” no Brasil, salientando que seriam locais onde os negros puderam reinventar suas existências e raízes invisibilizadas e silenciadas pela colonização e serem protagonistas de suas histórias.

Nas representações da violência presentes nas letras do grupo, a raça não é um fator central e a juventude periférica é predominantemente descrita por termos que remetem a um significado socioeconômico e socioespacial: “pobres”, “favela”, “excluídos” e “periferia”. Nas músicas do Facção existe uma letra no qual faz referência às religiosidades de matriz africana, o vodu haitiano, mas representando-o dentro de um estereótipo construído na colonização.

Enfim, a obra do Facção Central é importantíssima, pois trata e dá voz aos cidadãos das periferias representados e identificados como personagens históricos da mesma importância que os protagonistas brancos, privilegiados na historiografia e livros didáticos de história ao longo dos séculos.

FONTES

16, APOCALIPSE. **2º vinda, a cura.** São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 2000. 1 compact disc (ca.1h e 13min).

CENTRAL, Facção. **Juventude de atitude.** São Paulo: Sky Blue, 1995. 1 compact disc (ca.48min).

_____. **Estamos de luto.** São Paulo: Sky Blue, 1998. 1 compact disc (ca. 1h e 13 min).

_____. **Versos Sangrentos.** São Paulo: Discoll Box, 1999. 1 compact disc (ca.1 h e 13 min).

_____. **A marcha fúnebre prossegue.** São Paulo: EUO Entertainment, 2001. 1 compact disc (ca. 1 he 11 min).

_____. **Direto do campo de extermínio.** São Paulo: Face da Morte Produções, 2003. 1 compact disc (ca.2 h e 17 min).

_____. **Espetáculo do circo dos horrores.** São Paulo: Facção Central Produções Fonográficas, 2006. 1 compact disc (ca.2 h e 13 min).

MC'S, Racionais. **Holocausto urbano.** São Paulo: Zimbabwe, 1990. 1 compact disc (ca.29 min).

DA SILVA, Bezerra. **Malandro rife.** Rio de Janeiro: RCA Vik, 1984. 1 compact disc (ca. 40 min).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Joel Zito. Estratégias e Políticas de Combate à Discriminação Racial na Mídia. In: Kabengele Munanga. (Org.). *Estratégias e Políticas de Combate à Discriminação Racial*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1996, v.1, p. 243-251.

BATISTA, Geovanni Vieira. Rappers, os griots urbanos: diáspora, movimento negro e a pedagogização do drama negro na música Rap. *Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)* apresentado ao Departamento de História do UNICEUB, 2015.

- BERTELLI, Giordano Barbin. Errâncias racionais: a periferia, o RAP e a política. *Sociologias*: Porto Alegre, ano 14, nº31, set./dez. 2012, p.214-237.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BRASIL. Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias. Disponível em: <http://depen.gov.br/DEPEN/depen/sisdepen/infopen/relatorios-sinteticos/infopen-jun-2017-rev-12072019-0721.pdf>. Acesso em: 15 de julho de 2019.
- CARDOSO, Lourenço. *O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil*. 2014. 290 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014.
- _____. Retrato do branco racista e anti-racista. *Reflexão e ação*, v.18, n.1, p.46-76, 2010.
- CARLINI, Elisaldo Araújo. A história da maconha no Brasil. *J Bras. Psiquiatr*, 55(4): 314-317, 2006
- CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como Não-Ser como fundamento do ser*. 2005. 274f. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo/USP, Programa de Pós-Graduação em Educação. São Paulo. 2005.
- CARVALHO, José Ricardo. Educação, identidade e literatura oral: o griot na diáspora africana. *Gepiadde*, Itabaiana, ano 8, v.16, p.313-336, jul./dez. 2014.
- CECCARELLI, Paulo Roberto. Prostituição – Corpo como mercadoria. In: *Mente & Cérebro-Sexo*, v.4 (edição especial), dez. 2008.
- CHANG, Jeff. *Can't stop Won't stop: A history of the hip-hop generation*. Nova York: Picador, 2005.
- COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociedade & Estado*, Brasília, vol.31, n.1, jan-abr. 2016.
- CONTADOR, Antonio; FERREIRA, Emanuel. *Ritmo e poesia: os caminhos do rap*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. O rap brasileiro e os Racionais MC's. In: *Proceedings of the 1th Simpósio Internacional do Adolescente*, 2005, São Paulo. **Proceedings online...** Available from: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000082005000100010&Ing=en&nrm=abn>. Acessado em: 6 de junho de 2018.
- CRENSHAW, Kimberlé W. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In: VV.AA. *Cruzamento: raça e gênero*. Brasília: Unifem, 2004.
- D'ANDREA, T.P. *A formação dos sujeitos periféricos: Cultura e política na periferia de São Paulo*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2013.

- DUARTE, Mônica de Almeida. Objetos musicais como objetos de representação social: produtos e processos da construção do significado de música. *Em Pauta*. Porto Alegre, v. 13, n. 20, 2012.
- EBLE, Tais Aline; LAMAR, Adolfo Ramos. A literatura marginal/periférica: cultura híbrida, contra-hegemônica e a identidade cultural periférica. *Especiaria – Cadernos de Ciências Humanas*. v.16, n.27, p.193-212, jul./dez.2015.
- EVARISTO, Conceição. Da representação a auto-representação da mulher negra da mulher negra na literatura brasileira. *Revista Palmares: cultura afro-brasileira*, Brasília, ano 1, n. 1, ago. 2005. p.52-57.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2010.
- _____. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Globo, 2008.
- _____. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.
- GARCIA, A. F. *O rap entre mestiçagens e negritudes: música e identidade no Brasil e em Cuba (1988-2005)*. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- GEREMIAS, Luiz. “A fúria negra ressuscita: as raízes subjetivas do hip-hop brasileiro”. PhD diss., Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
- GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. IN: SILVA, L.A. et al. Movimentos sociais, urbanos, minorias e outros estudos. *Ciências Sociais Hoje*, Brasília, ANPOCS n.2, p.223-244, 1983.
- GONZÁLEZ, Germán Muñoz, et.al. *Revisitar la comunicación popular: ensayos para comprenderla como escenario estratégico de resistencia social y re-existencia política*. Bogotá: Uniminuto, 2017.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____. *Representation: cultural representation and signifying practices*. London: SAGE Publications Ltd., 1997.
- hooks, bell. *We real cool: Black man and black masculinity*. New York: Routledge, 2004.
- HURBON, Laennec. *O Deus da Resistência Negra: O Vodun Haitiano*. São Paulo: Paulinas, 1987.

JESUS, Leandro Santos Bulhões de. *Imagens em Angola, imagens da memória: cinemas, marcas e descobertas (tempos das lutas anticoloniais, tempos das independências)*. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, 2013.

LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. - 1a ed. - Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

LIMA, Fabiana Ferreira de. Personalidades negras?! Só conheço Zumbi, professora! - A construção do “herói” e a invisibilização do negro na história. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, Uberlândia, v. 10, n.1, p. 05-21, jun. 2018.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

_____. *Necropolítica / Sobre el gobierno privado indirecto*. Editorial Melusina, Santa Cruz de Tenerife, 2011.

_____. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Luanda: Edições Mulemba, 2013.

MCRAE, Edward. *Canabis, racismo, resistência cultural e espiritualidade*. In: MACRAE, Edward; ALVES, Wagner Coutinho (org.). *Fumo de angola: cannabis, racismo, resistência cultural e espiritualidade*. Salvador: EDUFBA, 2016.

MOORE, Carlos. *O racismo através da história: da antiguidade à modernidade*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221. 2000.

MOREIRA, C. S. *Composições da violência: periferia, cidadania, política e identidades no rap*. Planaltina-DF – 1980-2013. 2013. 113f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília. 2013.

MOURA, Clóvis. *Dicionário da escravidão negra no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2004.

_____. *Os quilombos e a rebelião negra*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

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

_____. *O Quilombismo*. Petrópolis: Vozes, 1980

OKRENT, Krystyna. *O papel da educação na construção da cidadania: políticas municipais de educação em São Paulo na gestão Luiza Erundina de Sousa – 1989-1992*. Dissertação (Mestrado em Administração Pública) – Programa de Pós-Graduação de Administração e Política Urbana, Fundação Getúlio Vargas/Escola de Administração de Empresas de São Paulo, São Paulo. 1998.

OLIVEIRA, Eliane Cristina Brito de. Do gangsta às minas: o rap do Distrito Federal e as masculinidades negras (1990 a 2015). 2017. 126f., il. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. Relatos sanguíneos e sentimentos indigestos no rap de Fação Central. *Música popular em revista*. Campinas, ano 5, v. 1, p. 70-94, jul.-dez. 2017.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989, p. 3-15.

PRICE, Emmet G. *Hip hop culture*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2006.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, J.; GROSSI, M. (orgs.). *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Mulheres, 1998.

RATTS, Alex. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial; Instituto Kuanza, 2006.

RIBEIRO, Mateus Silva. Cataclismo social: guerra às “drogas” e o racismo mascarado. *Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)* apresentado ao Departamento de História do UniCEUB, Brasília, 2016.

RIGHI, Volnei José. RAP: Ritmo e poesia. Construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro. 2011. 515f., il. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) – Programa de Pós-Graduação, Departamento de Teoria Literária e Literaturas – Universidade de Brasília, Brasília. 2011

SANTOS, R. A. M. “O estilo que ninguém segura” *Mano é mano! Boy é boy! Boy é mano? Mano é mano?* Tese (Mestrado em História) – Escola de comunicações e artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2002.

SANTOS, Sales Augusto dos. Os rappers e o 'rap consciência': novos agentes e instrumentos na luta anti-racismo no Brasil na década de 1990. *Sociedade e Cultura*, v. 11, n. 2, p. 169-182, jul./dez. 2008.

SCANDUCCI, Guilherme. Cultura hip hop: um lugar psíquico para a juventude negro-descendente das periferias de São Paulo. *Imaginário*, São Paulo, v.12, n.12, jun.2006.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na cidade de São Paulo: juventude negra, música e segregação urbana (1984-1998)*. Uberlândia: EDUFU, 2016.

_____. Sounds of youth in the metropolis: the different routes of the Hip Hop movement in the city of São Paulo. *Virtual Brazilian Anthropology*, Rio de Janeiro, 25 p. Jan./Jun 2011.

- SOLEDADE, A.C. Recepção e conflito: O videoclipe “Isso aqui é uma guerra” do Facção Central e a diversidade de classificações. In: III Encontro Internacional de História, Memória, Oralidade e Culturas, 2016, Fortaleza. Anais III Encontro Internacional de História, Memória, Oralidade e Culturas, 2016.
- SPAGNOL, Antonio Sergio. Jovens delinquentes paulistanos. *Tempo Social*. São Paulo, 17(2), 2005, pp. 275-299.
- TADDEO, Carlos Eduardo. *A guerra não declarada na visão de um favelado*. São Paulo: Edição do autor, 2012.
- TELLA, Marco Aurélio Paz. Reação ao estigma: o rap em São Paulo. *Revista Enfoques*. Rio de Janeiro, v. 5, IFCS-UFRJ, março de 2006.
- TORRES, Milker Mendes. O massacre do Cabula-BA: uma reflexão articulada sobre atos de resistência e genocídio da população negra no Brasil. *Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)* apresentado ao Departamento de História do UniCEUB, Brasília, 2017.
- UMBERLINO, Tâmara Lis Reis. *Rappers do senhor: Hip Hop gospel como ferramenta de visibilidade para jovens negros pobres e evangélicos*. Dissertação (mestrado) apresentada ao Programa de Ciências Sociais do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2008.
- VIANNA, Hermano. *O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos*. Dissertação (mestrado) apresentada ao Programa de Pós-graduação de Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.
- VILLAÇA, Mariana Martins. Propostas metodológicas para a abordagem da canção popular como documento histórico. In: Elizabeth, Prosser; Castanha, Paulo (Orgs). *Anais do II Simpósio Latino-Americano de Musicologia*, Fundação Cultural de Curitiba, 1999.
- WATERS, Mary C; UEDA, Reed, eds. *The new americans: a guide to immigration since 1965*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 2007.
- WIEVIORKA, Michel. *O novo paradigma da violência*. *Tempo soc.*[online]. 1997, vol.9, n.1, pp.5-41.
- ZENI, Bruno. Negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. *Estudos Avançados* 18 (50) 2004.
- ZIBORDI, Marco Antonio. O rap como religião de salvação. *Comunicação & Inovação*, São Caetano do Sul, v.14, n.27, p.83-88, jul./dez. 2013.