



# Entre o *ethos* criminoso e o professoral: a tentativa de censura do videoclipe “Isso aqui é uma guerra” do grupo Facção Central

*Alisson Cruz Soledade<sup>1</sup>*

- .....
- 1 Doutorando em História Global do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES-DS). Membro do Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas (DÍCTIS) da Universidade Estadual do Ceará (UECE). E-mail: [alissonsoledade@gmail.com](mailto:alissonsoledade@gmail.com).

## RESUMO

No final da década de 1990 o grupo de *rap* Facção Central produziu seu primeiro videoclipe. Intitulado de “Isso aqui é uma guerra” o clipe era composto por uma narrativa bastante presente no *rap* brasileiro do período que tematizava a crescente violência urbana nas capitais brasileiras, o racismo e as desigualdades sociais.

Contudo, o promotor de justiça Carlos Cardoso recebeu denúncias de que o grupo fazia apologia ao crime no seu audiovisual e solicitou a proibição da veiculação do clipe e a autuação dos *rappers*. Desta forma, discuto neste texto como o promotor e os artistas procuraram construir imagens de si como forma de ratificar suas posições e desacreditar o outro no período do conflito.

**Palavras-chave:** *Rap. Censura. Ethos. Discurso.*

## ABSTRACT

In the late 1990s the Facção Central's rap group produced their first videoclip. Entitled “Isso aqui é uma guerra”, the clip was composed by a very present narrative in the Brazilian's rap of the period that thematized the growing urban violence in Brazilian capitals, racism and social inequalities. However, the justice promoter Carlos Cardoso received denunciations that the group was making apology for crime in his audiovisual and requested to prohibit the publication of the clip and the notification of the rappers. In this way, I discuss in this text how the promoter and artists look for construct images of themselves as a way of ratifying their positions and discrediting the other in the period of conflict.

**Keywords:** *Rap. Censorship. Ethos. Discourse*

## INTRODUÇÃO

No final da década de 1990 o grupo de *rap* Fação Central (FC),<sup>2</sup> composto pelos *rappers* Eduardo e Dum Dum, além do produtor e DJ Erick 12, lançou seu primeiro videoclipe. Intitulado de “Isso aqui é uma guerra”, o clipe era composto por uma narrativa bastante presente no *rap* brasileiro do período que tematizava a crescente violência urbana nas capitais brasileiras, o racismo e as desigualdades sociais. Contudo, após seis exibições do videoclipe na emissora de televisão MTV Brasil, o assessor de Direitos Humanos e promotor Carlos Cardoso, que possuía assento na Procuradoria Geral de Justiça de São Paulo, encaminhou pedido ao juiz Maurício Lemos Porto Alves titular do Departamento de Inquéritos Policiais da capital de São Paulo para que este determinasse a apreensão da matriz do álbum junto à gravadora e, ao mesmo tempo, informasse

- .....
- 2 O FC é um grupo de *rap* formado no final da década de 1980 na cidade de São Paulo por jovens do centro da cidade, especificamente do Cambuci e do Glicério. Tinha como principal referência o MC Nego, hoje conhecido como *rapper* Mag, e buscou, em 1990, através da aglutinação de membros do grupo Fator Extra, compostos por Dum Dum e DJ Garga, e do Eduardo – morador de um cortiço no Glicério e componente do grupo Esquadrão Menor – fortalecer e divulgar o FC. O grupo passou por diversas mudanças na sua composição, conseguindo sustentação na dupla Dum Dum e Eduardo. Com eles como cantores fixos, o FC alcançou grande visibilidade nas periferias e nas favelas do país, principalmente de São Paulo. O grupo produziu seis álbuns em estúdio e um álbum ao vivo entre 1995 e 2006.

à emissora que o clipe caracterizava o delito de incitação ao crime. Maurício Alves acatou o pedido e o audiovisual do FC foi proibido até o final das investigações. Antes mesmo da determinação do juiz, o promotor Carlos Cardoso já havia iniciado sua campanha de exposição do grupo e da maneira na qual ele compreendia o material, “estou estudando alguma forma de suspender a veiculação do clipe antes da decisão do inquérito” (SAITO, 2000, p. 70) e “em princípio, isso não se trata de manifestação artística, mas de incitação ao crime”. (TOGNONI, 2000, p. 8)

Com efeito, o Código Penal Brasileiro no seu Título IX denominado “Dos crimes contra a paz pública” apresenta o Artigo 286, decretado na Lei n° 2.848 de 7 de dezembro de 1940, que versa sobre o delito de incitação ao crime, caracterizado como o ato de “incitar, publicamente, a prática de crimes: Pena – detenção, de três a seis meses, ou multa” (BRASIL, 2013, p. 84):

Exige a lei penal que a incitação seja dirigida à prática de *crime* [...] Além de dizer respeito tão somente a crimes, esses devem ser determinados pelo agente [...] Enfim, a incitação deverá ser dirigida à prática de determinada infração penal, não se configurando o delito quando ocorrer uma incitação vaga, genérica. [Para] A configuração da tipicidade do delito previsto no art. 286 do Código Penal (incitação à prática de crime) é indispensável que o agente instigue pessoas determinadas ou indeterminadas da coletividade a praticar crimes específicos, pois a menção genérica não toma a conduta típica. (GRECO, 2011, p. 807)

Desta maneira, a configuração do ato enquanto infração penal deveria seguir a indicação de que “o dolo é o elemento subjetivo exigido pelo tipo penal que prevê o delito de *incitação ao crime*, não havendo previsão para a modalidade culposa”. (GRECO, 2011, p. 807) No caso da acusação sofrida pelos integrantes do FC, a explicação recorrente deles era quanto ao teor pedagógico das suas produções de forma ampla e também especificamente acerca do clipe, como expressou Eduardo:

O que a gente coloca é a consequência. A gente colocava a consequência, tipo assim, o cara na periferia esquecido se transforma nisso, o bandido não cai do céu. Não vem no sangue dele ó nasci pra ser bandido. Não é assim. São vários fatores que te levam para o crime. (DIALÉTICO ARCANJO LIMA, 2013)

A fala do *rapper* incidia então sobre a não intencionalidade do grupo acerca da promoção e louvação da prática de crimes, eliminando o aspecto do dolo. No entanto, Carlos Cardoso defendeu que o grupo havia infringido o código penal e colocou o videoclipe como a materialidade do delito ao afirmar que ele consistia em “um manual de instrução para sequestro e assalto. E estimulava o racismo, porque associa a figura do jovem negro pobre ao crime” (TOGNONI, 2000b, p. 8), além de alimentar “a cultura da violência que está por trás dessa onda de violência crescente que estamos vendo”. (DIALÉTICO ARCANJO LIMA, 2013)

Mesmo o dolo sendo um aspecto exigido, a compreensão da abstração do perigo e o destacamento de que a sociedade era “sujeito passivo” do delito, enquanto os integrantes do grupo haviam se tornado “sujeitos ativos” foi a brecha utilizada discursivamente pelo promotor, já que a consumação do crime se daria “quando o agente, incitando publicamente a prática de crime, coloca, efetivamente, em risco a paz pública, criando uma sensação de instabilidade social”. (GRECO, 2011, p. 806) Essa articulação alicerçava-se na compreensão doutrinária de que o reconhecimento do delito de incitação ao crime não precisaria de uma conclusão prática por parte do incentivado, pois, esta era uma infração penal a respeito da qual tinha-se o entendimento de que se tratava “de um crime de perigo abstrato, presumido”. (GRECO, 2011, p. 806) Foi a partir desse fundamento doutrinário que o promotor Carlos Cardoso embasou sua acusação de incitação ao crime. Ele não apenas solicitou abertura de inquérito e pediu a proibição da veiculação do clipe enquanto as investigações estavam acontecendo,

como também buscou expandir sua atuação nos veículos midiáticos, tornando-se assim um dos protagonistas – mesmo com sua afirmação de que a avaliação do videoclipe havia sido realizada de forma conjunta com outros promotores – da polêmica envolvendo o audiovisual do FC.

Assim, discuto neste texto como ambos os lados, promotor e grupo, procuraram construir imagens de si como forma de ratificar suas posições e de desacreditar o outro no período do conflito. Com efeito, essas imagens de si são compreendidas a partir da categoria *ethos* discursivo, segundo a qual todo emprego de linguagem acarreta na construção de uma imagem de si, não sendo “necessário que o locutor faça seu autorretrato, detalhe suas qualidades ou nem mesmo que fale explicitamente de si” (AMOSSY, 2014, p. 9), pois “seu estilo, suas competências linguísticas e enciclopédicas, suas crenças implícitas são suficientes para construir uma representação de sua pessoa”. (AMOSSY, 2014, p. 9)

## **O HUMANISTA E O CRIMINOSO: CARLOS CARDOSO E O DISCURSO JURÍDICO**

A participação do promotor público Carlos Cardoso no programa “A casa é sua” expôs dois elementos que articulados fundamentaram e limitaram a acusação de apologia ao crime sofrida pelo grupo de *rap* Fação Central. O primeiro elemento: o lugar de fala, localizado no discurso jurídico e o segundo; uma determinada memória sobre a censura.

Primeiramente, irei destacar como se deu a locução da fala emergida do discurso jurídico para posteriormente demonstrar como uma memória construída sobre a censura limitou a potência desse discurso e sua possibilidade de alcançar os termos desejados.

A primeira fala de Carlos Cardoso no programa foi a afirmação, interrompendo a fala da jornalista quando esta apresentava ao telespectador o teor do debate, da sua função profissional e sua localização dentro da ordem jurídica, “Promotor de Justiça e assessor do Procurador Geral de Justiça”. Com efeito, ao afirmar

sua posição dentro da ordem e sua atuação como promotor, expôs o lócus discursivo da sua análise e do seu posicionamento a respeito do videoclipe:

O que eu queria aproveitar nessa primeira abordagem é o dizer o seguinte, o Ministério Público não sente nenhum tipo de prazer em fazer o que fez, até porque é um fato inédito na história do Ministério Público de São Paulo uma iniciativa como essa, tendente a obter na justiça uma ordem judicial para fazer cessar a veiculação de um clipe. Por que nós fizemos isso, porque esse clipe na avaliação que nós fizemos, avaliação coletiva que envolveu vários promotores de justiça criminais de São Paulo na Procuradoria Geral, o clipe pela sua música e pelas imagens extremamente violentas que estão associadas à letra dessa música caracteriza plenamente o delito de incitação ao crime, que significa o que? Significa a instigação, o estímulo, a louvação da prática de crimes. (DIALÉTICO ARCANJO LIMA, 2013)

Deixarei para um próximo momento a discussão do papel da memória sobre a censura na construção dessa fala. Por hora, me volto para a análise realizada da produção artística do FC e caracterizada pelo promotor a partir do discurso jurídico. Assim, a partir das reflexões de Foucault (1996, p. 9-10) sobre os discursos que são controlados, selecionados, organizados e redistribuídos “por um certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”, ficaram aparentes as operações de formulação e de controle na materialidade discursiva do promotor. Nesse primeiro momento, Carlos Cardoso se pronunciou enquanto participante do círculo jurídico e fundamentou-se no exercício de poder restritivo do discurso onde as operações de exclusão se manifestaram: a palavra proibida e a vontade de verdade. (FOUCAULT, 1996)

Quando refletiu sobre os processos de exclusão, Foucault (1996) afirmou que na sociedade os sujeitos não detêm todas as possibilidades de fala sobre todos os assuntos em nenhuma circunstância e essa impossibilidade não estava ligada apenas às matrizes linguísticas, mas, nesse sentido, sobre como a possibilidade de fala é regida pelas posições ocupadas e limitadas pelas coerções disciplinares, sendo uma delas a separação entre verdadeiro e falso, ligadas à vontade de verdade que é historicamente localizada:

Penso ainda na maneira como um conjunto tão prescritivo quanto o sistema penal procurou seus suportes ou sua justificação, primeiro, é certo em uma teoria do direito, depois a partir do século XIX, em um saber sociológico, psicológico, médico, psiquiátrico: como se a própria palavra da lei não pudesse mais ser autorizada, em nossa sociedade, senão por um discurso de verdade. (FOUCAULT, 1996, p. 18-19)

A necessidade de uma autorização realizada na conexão com uma vontade de verdade como pensou Foucault, alicerça nossa reflexão sobre os mecanismos utilizados pelo promotor na elaboração da avaliação do clipe “Isso aqui é uma Guerra”. A afirmação apenas de que o clipe viola o código penal não sustentava a si mesma, era necessário o agenciamento de enunciados, historicamente delimitados, que qualificassem e potencializassem a coerção. Isso ficou manifesto quando Cardoso apresentou suas análises sobre o videoclipe, escapando do discurso jurídico e se apoiando em outros:

Há uma certa similaridade entre a letra da música e as imagens, a impressão que se tem é que aquilo está sendo vendido como uma alternativa para o jovem de periferia. Então *além desse videoclipe ter todas essas características violadoras do código penal brasileiro, da nossa legislação penal*, ainda tem um efeito nefasto de reforçar um preconceito que nós consideramos odioso, intolerável, mas que ainda é alimentado por alguns setores da nossa sociedade que associam a imagem do jovem de periferia pobre, marginalizado, negro, a figura de

um criminoso em potencial. É um preconceito que absolutamente não pode ser aceito. (DIALÉTICO ARCANJO LIMA, 2013, grifo nosso)

A primazia dada à classificação da expressão artística por supostos elementos do código penal, como no trecho destacado, dito “além desse videoclipe ter todas as características violadoras do código penal brasileiro, da nossa legislação penal” (DIALÉTICO ARCANJO LIMA, 2013), manifesta o poder que o discurso jurídico exercia na materialidade da fala do promotor, mas, como Foucault apontou, era necessária uma conexão, uma justificativa alicerçada em uma vontade de verdade para que a proposição fosse autorizada. Essa busca pela autorização ficou patente com o seguimento da sentença “ainda tem um efeito nefasto de reforçar um preconceito que nós consideramos odioso, intolerável, mas que ainda é alimentado por alguns setores da nossa sociedade”. O videoclipe foi apresentado, então, como uma ameaça à “Paz Social” e “Dignidade Humana”. Deste modo, a afirmação de que o videoclipe reforça posicionamentos racistas e estereótipos negativos construídos sobre os negros, a partir de uma leitura que decodificou a arte como mensagem estável, concreta e transparente, foi utilitária para alimentar a fundamentação da interdição baseada no discurso jurídico, alicerçado pelo discurso antirracista proveniente de segmentos da sociedade que conseguiram inserir suas demandas na Constituição Brasileira de 1988. Esse alicerce impôs uma determinada imagem do promotor como humanista. Ele não estava ali para censurar, mas para defender a sociedade do racismo, do preconceito e do ódio que segundo ele foram desferidos pelos FC. Eis aí o *ethos* humanista exposta por Carlos Cardoso.

No entanto, o enunciado “a figura de um criminoso em potencial” é um indício da localização da argumentação do promotor: a criminologia influenciada pela antropometria criminal de Lombroso. Esta “propunha que fatores independentes da vontade (hereditariedade, doenças nervosas, por exemplo) interferiam no delito,

diminuindo a responsabilidade do criminoso”. (GAUDÊNCIO, 2004, p. 125) Assim, Lombroso elaborou uma teoria criminal que construía um retrato do criminoso que

possuía por base a ideia de que há, *naturalmente*, o criminoso, representado pelos diversos tipos de criminosos e com cujos retratos se podia montar um atlas que tornava possível a identificação visual do suspeito, do reincidente, do criminoso, em geral. (GAUDÊNCIO, 2004, p. 201)

No final do século XIX e início do século XX, as proposições de Lombroso ganharam força no Brasil a partir da Faculdade de Medicina da Bahia e da Faculdade de Direito do Recife. A incorporação das propostas lombrosianas no debate jurídico brasileiro,

longe de se apresentarem somente como ‘ideias fora do lugar’ ou como simples modismo da época, às novas teorias criminológicas parecem responder às urgências históricas que se colocavam para certos setores da elite jurídica nacional. (ALVAREZ, 2002, p. 686)

Nesse aspecto, é importante salientar que na primeira república buscou-se algo que oferecesse um sentido identitário à nação e, assim, a presença do negro na população brasileira e o processo de miscigenação no país preocupavam as elites brancas. Foi dessa maneira que, na Bahia, o médico Nina Rodrigues, influenciado pela antropologia criminal destacou-se como um dos pensadores brasileiros que através das teorias biologizantes analisou e explanou sobre os perigos de uma suposta “contaminação” da sociedade e da cultura brasileira – branca – causada pela presença dos negros e dos mestiços. A partir das suas análises sobre crime e degenerescência, Nina Rodrigues, partindo de Lombroso, afirmou que as características raciais eram bastante significativas para as análises da criminalidade e considerou, dessa maneira, que através das características biológicas seria possível prever quais indivíduos se

tornariam criminosos, associando assim os aspectos estéticos e biológicos do negro com a criminalidade.

Nesse período, a vontade de verdade estava conectada com o saber médico influenciado pelas teorias raciais. Por isso, a teoria lombrosiana influenciou tanto as proposições de médicos como Nina Rodrigues quanto as de juristas, a exemplo de João Vieira de Araújo e Tobias Barreto:

Inúmeros outros juristas, ao longo da Primeira República, passam a divulgar as novas abordagens ‘científicas’ acerca do crime e do criminoso [...] publicam artigos e livros em que são discutidos os principais conceitos e autores da criminologia e da Escola Positiva de direito penal. Alguns se tornam entusiastas das novas teorias penais, outros censuram o exagero de certas colocações consideradas radicais, mas a grande maioria toma as novas discussões no campo da criminologia como temas obrigatórios de debate no interior do direito penal. (ALVAREZ, 2002, p. 684)

A inscrição das teorias lombrosianas nos debates jurídicos brasileiros gerou o problema do retorno indefinido de discursos, sendo o discurso jurídico um desses discursos que

*estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, são ditos, permanecem ditos e estão ainda por dizer.* (FOUCAULT, 1996, p. 22, grifo nosso)

Assim,

as teorias raciais deixam de serem [sic] modelos científicos, mas não são abolidas socialmente. Passam para o dia-a-dia, transformam-se em códigos internalizados e, portanto, jamais afirmados, eficientes porque invisíveis e silenciosos. (SCHWARCZ, 1998, p. 95)

Invisíveis e silenciosos no sentido de que “o racismo não está nas leis, não está no Estado, mas disseminado no cotidiano”. (SCHWARCZ, 1998, p. 95) Todavia, presentificado no cotidiano, ele deixou a esfera do público e voltou-se para o privado. Assim, constituiu-se no Brasil um “preconceito de ter preconceito”.

Na materialidade do discurso de Carlos Cardoso, encontramos a instrumentalização dessa “postura” social brasileira da negação do racismo e de sua suposta inaceitabilidade quando ele articulou sua crítica ao clipe com o reforço dos estereótipos racistas referentes à criminalidade. Foi sua própria enunciação que apontou o agenciamento do discurso antirracista como forma de sustentar a classificação da expressão artística como incitação ao crime.

Diante dessas afirmações de Carlos Cardoso, ficou patente a preocupação em afirmar reiteradas vezes o desgosto em buscar na justiça a proibição da veiculação do videoclipe e a negação de que essa atitude configuraria censura:

O Ministério Público não é e nem se sentirá jamais o dono da verdade. O que eu tô expressando aqui para os senhores telespectadores, Sônia, é que na avaliação que nós fizemos desse clipe é que esse clipe é criminoso [...] A gente tem que analisar essa manifestação na sua globalidade e eu digo mais: esse clipe, muito ao contrário do que algumas pessoas andaram dizendo por aí, que a nossa iniciativa tenha um propósito de fazer uma censura ou coisa parecida, de modo nenhum. (DIALÉTICO ARCANJO LIMA, 2013)

E, repetindo essa preocupação, encerrou sua participação no programa afirmando:

Eu gostaria de aproveitar a oportunidade pra terminar minha intervenção aqui dizendo o seguinte: um dos princípios mais importantes da democracia, do regime democrático, é o princípio constitucional que garante a liberdade de expressão, de pensamento e como consequência

disso a liberdade de expressão de toda e qualquer produção artística que não pode ser objeto de nenhuma censura, de nenhum tipo de cerceamento. Só que há outros princípios tão importantes quanto esse, previstos na constituição também, que são a garantia da democracia que garante o direito à dignidade humana, à vida, à liberdade, à segurança individual e coletiva. E o caso de vocês suscita uma questão bastante interessante, por isso mesmo ela é polêmica, porque ela coloca a seguinte questão: até onde vai a liberdade de expressão das pessoas, que deve ser um direito garantido pela constituição, e onde começa o direito da sociedade de preservar determinados valores que são fundamentais para a sua própria existência. Penso, com toda humildade e serenidade do mundo, que a iniciativa que o Ministério Público tomou vai colocar essa questão para o poder judiciário e *nós vamos aguardar a decisão soberana do poder judiciário que no final dirá quem está certo e quem que está eventualmente equívocado.* (DIALÉTICO ARCANJO LIMA, 2013, grifo nosso)

A negação de Carlos Cardoso em aceitar a caracterização da sua intervenção como censura demonstra a força exercida pela memória que o enunciado “censura” carregava na sociedade brasileira daquele período. É inegável que a construção de uma memória sobre o regime ditatorial civil-militar brasileiro influenciou no modo como a censura passou a ser compreendida.

A relação entre censura e liberdade de expressão, todo esse amalgamado de limites do dizer que tanto incomodava Carlos Cardoso, havia se transformado em um grande campo de relações de força e, nessa seara, o jornalismo se constituiu como atuação contestatória às possibilidades de atos de controle que pudessem acometer seus veículos e assim “assistimos a uma transformação no modo de tratar a temática da censura, que sai dos ‘bastidores’[...] e torna-se, na sociedade democrática, objeto de discussão na esfera pública”. (CABRAL, 2013, p. 133)

Cabral (2013) entende que a temática alcançou a esfera pública, ao analisar os noticiários do periódico *Folha de São Paulo* que contestavam decisões da justiça de proibição da veiculação de reportagens envolvendo políticos e a ação do Ministério da Justiça em cobrar classificações para programas televisivos. Diante disso, a posição do jornal, quando os atos estavam ligados à sua materialidade, era de contestar as decisões judiciais, dando ênfase à necessidade de se respeitar a liberdade de expressão e de associar essas decisões às práticas censórias do regime ditatorial:

De maneira mais ampla, a posição assumida pela *Folha de S. Paulo* nas matérias sobre censura insere-se em um quadro de rearticulação dos saberes e dos discursos presentes em nossa cultura a respeito da censura, que passa a ser concebida, na democracia, como prática ilegítima e passível de questionamento na esfera pública. (CABRAL, 2013, p. 133)

Diante disso, os meios de comunicação com sua força de visibilizar essas questões construíram sobre si a imagem de vigilantes e defensores da liberdade de expressão. Assim, a liberação de Carlos Cardoso para que algumas cenas do videoclipe passassem no programa *A Casa É Sua*, através da afirmação de que o programa se caracterizava como jornalístico, instituía já uma busca de legitimação contra a afirmação de que a acusação de incitação ao crime se configuraria como censura, carregando assim o significado negativo que a expressão tinha naquele período.

Portanto, na participação do promotor Carlos Cardoso no programa da RedeTV!, ficaram expostos três elementos de constituição da sua argumentação sobre o videoclipe. Primeiro, a análise da expressão artística a partir de um determinado lugar de fala, o discurso jurídico, já que ele era promotor e baseou-se no Código Penal para realizar a caracterização do clipe. Um segundo ponto foi o agenciamento do discurso jurídico com outro de luta contra o racismo para alicerçar sua posição como mantenedora de uma paz social e do

respeito à dignidade humana, exibindo um *ethos* humanista em oposição a de criminosos do grupo. Por último, a negação da caracterização da sua acusação como censura, já que o signo carregava nesse período uma determinada memória negativa, o que limitava a sua argumentação.

## **A DEFESA DO FACÇÃO CENTRAL: O ETHOS PROFESSORAL**

A participação do Facção Central no programa A Casa É Sua fez parte de uma tática de exposição das intencionalidades do grupo ao produzir o videoclipe e da sua percepção acerca da acusação de incitação ao crime. Entrevistas foram dadas para jornais e revistas, e programas televisivos foram gravados, mas ao vivo houve apenas o evento apresentado por Sônia Abrão. Assim, o debate realizado ali apresentava as condições necessárias para que os componentes do Facção Central confrontassem publicamente as acusações proferidas pelo promotor:

Eu acredito que em nenhum momento incitamos a violência e é fácil dar um banho de sangue em pouco tempo porque é só você fazer igual ao Cidade Alerta, Alborguetti e qualquer jornalismo que mostre o que a gente mostrou. Até agora foi colocado no ar só cenas que mostram os bandidos matando, só que ninguém colocou o final que um bandido que sou eu que faço, interpreto, morre e o outro que é o Dum Dum é preso. Então, essa é a conclusão do clipe, eles roubaram, eles fizeram, mas eles morreram. A intenção da letra é um bandido revoltado, em nenhum momento eu falei que todo pobre é um potencial bandido, em nenhum momento eu acredito que o clipe tenha aspecto racista porque são três brancos e três negros fazendo os assaltos, então o negócio é o seguinte, a letra quer dizer tipo assim, é um bandido revoltado mostrando pro cara que tem dinheiro que não adianta você tentar se esconder atrás do carro blindado, atrás da sua fortaleza com pitbull, com vigia, muro alto que a violência

se você não ajudar quem precisa um dia chega até você.  
(DIALÉTICO ARCANJO LIMA, 2013)

A fala do *rapper* contém vários enunciados que indicavam como o locutor buscava apresentar uma determinada imagem sua como instrutor e que a leitura da realidade feita era factível pela sua credibilidade. Então, expõe primeiro uma articulação entre o “banho de sangue” contido no videoclipe e nos programas televisivos em reposta ao questionamento de “como eles conseguiram dar um banho de sangue em tão pouco tempo”. A aproximação entre eles aponta como a argumentação é realizada para chegar à constatação de que, se os dois realizaram esse tipo de manifestação, não deveria ser alegado que apenas a sua expressão era apologia ao crime. A argumentação apresentada desconstrói então o exposto pelo promotor sobre o teor criminoso decorrente da violência contida no clipe e da pergunta realizada pela apresentadora, expondo assim uma imagem do grupo como atores que poderiam indicar os caminhos de superação dos problemas que geravam a criminalidade. Nesse sentido, tentou apagar o *ethos* prévio de criminoso construído pelo promotor ao questionar a seleção dos trechos do videoclipe, “Até agora foi colocado no ar só cenas que mostram os bandidos matando”. (DIALÉTICO ARCANJO LIMA, 2013)

Ao questionar a seletividade, Eduardo direcionou sua fala para a intenção da expressão artística e como ele a compreendia enquanto uma reflexão sobre a violência. Desse modo, foi enunciado que a

letra quer dizer tipo assim, é um bandido revoltado mostrando pro cara que tem dinheiro que não adianta você tentar se esconder atrás do carro blindado [...] se você não ajudar quem precisa, um dia [a violência] chega até você.  
(DIALÉTICO ARCANJO LIMA, 2013)

Assim, a explanação do *rapper* sobre a intenção do grupo ao produzir o videoclipe, enquanto forma de expor uma leitura de como a violência afetaria também as pessoas abastadas financeiramente,

expôs um *ethos* pedagógico. Nesse momento, ele sinalizou uma construção que se voltava para além dos moradores das periferias. Importante não perder de vista as contradições existentes nessas falas quanto à relação entre a intenção da “letra” como afirmou Eduardo e as possibilidades de compreensão dela:

A gente vendeu desse CD 12 mil peças, então, é uma opinião contra 12 mil. Eu acredito que 12 mil pessoas compraram o CD acreditando que não é apologia ao crime. Em nenhum momento nenhum cara que comprou nosso CD partiu pro crime [...] Eu sei, porque é o seguinte, você tá vendo que quem comprou o seu CD compra na intenção de, porra, o cara tá falando pra eu sair das drogas, pra eu sair do crime. Porque as nossas letras são o seguinte, quem tá na periferia entende. (DIALÉTICO ARCANJO LIMA, 2013)

A elaboração de uma imagem crível pelo locutor a partir da apresentação dos números de vendagem do disco – “a gente vendeu desse CD 12 mil peças, então, é uma opinião contra 12 mil” – buscava desconstruir a imagem negativa elaborada pelo promotor, ao associar a quantidade de discos à incorporação das ideias contidas na música e no videoclipe: “que quem comprou o seu CD compra na intenção de, porra, o cara tá falando pra eu sair das drogas, pra eu sair do crime”. (DIALÉTICO ARCANJO LIMA, 2013) No entanto, esse exercício<sup>3</sup> foi uma presunção sobre a postura dos coenunciadores e essa foi uma estratégia para causar uma impressão favorável à sua argumentação (HADDAD, 2014), mediante a exposição de uma identificação singular com um determinado grupo social, ao enunciar: “quem tá na periferia entende”.

Desta forma, a periferia não era entendida como uma localidade que se configurava como oposição binária ao centro, mas como

.....  
3 Toda construção de um *ethos* está ligada à imaginação de um *ethos* prévio do coenunciador. (MAINUENEAU, 2014) No caso citado busquei apenas evidenciar como esse *ethos* prévio foi utilizado como recurso para consolidação da perspectiva apresentada pelo locutor.

uma comunidade de sentido. A colocação da periferia como uma comunidade que detinha as ferramentas necessárias para a compreensão da expressão artística pelo pertencimento e comunhão expõe o caráter imaginado dessa partilha. Os atributos expostos por Eduardo e Dum Dum que fundam esse pertencimento e comunhão em volta da periferia eram ligados à geografia e às experiências com as mazelas sociais, coletivizando-as, a exemplo da fala do DJ e produtor Erick 12, ao falar sobre sua participação no videoclipe:

Na verdade, como nesses dias era pra eu ter participado do clipe, mas nesses dias eu tava trabalhando pra caramba que a gente tem a vida sofrida, sabe? É, a gente faz tipo *rap*, mas infelizmente o *rap* não é uma música muito divulgada ainda, então a gente, eu pelo menos tenho um trampo, entendeu? Um outro trampo e não deu pra faltar. (DIALÉTICO ARCANJO LIMA, 2013)

Foi na imaginação da coletivização e no compartilhamento das experiências de sofrimento que o locutor se alicerçou para afirmar sobre a capacidade que a “periferia” possuía de compreender, enquanto “os outros” não. Contudo, essa construção ficou contraditória com a afirmação de que a intenção da letra era mostrar que os outros segmentos da sociedade deveriam se preocupar com a violência e agir para contê-la, pois, se eles não detinham as ferramentas necessárias para alcançar o efeito de sentido imaginado pelo grupo, como defendido posteriormente, como então a proposta seria exequível? O *ethos* professoral também foi exibido quando Eduardo explicitou como compreendia a acusação de incitação ao crime e ao expor a intenção do grupo:

Nós agimos inocentes no caso porque a intenção foi o que eu te falei: mostrar cena violenta com bandido morrendo no final. A lógica é essa, no crime, qual que é o caminho? Cadeia ou caixão, em qualquer música da gente a gente deixa isso bem claro, entendeu? Então... e outra coisa,

era um toque pro cara que tá roubando: você no crime, você vai acabar morto ou na cadeia. E pro cara que tem dinheiro é aquele toque: não adianta você se esconder atrás do seu carro blindado e tal. Ajuda quem tá na favela porque é o seguinte, é o que todo mundo fala: você tem um país que a distribuição de renda é totalmente desigual; enquanto tem um lá de Mercedes, tem outro lá passando fome. Não sou eu que fico revoltado, quem fica revoltado é o cara que não tem nada, tá passando fome, entendeu? A intenção do clipe foi apenas mostrar isso, em nenhum momento a gente colocou que o pobre é um potencial bandido. (DIALÉTICO ARCANJO LIMA, 2013)

O *rapper* construiu dessa maneira uma imagem de si que realizava uma determinada leitura da realidade a partir dos enunciados sobre as consequências dos atos delituosos para quem cometia o crime e também para quem era vítima desses atos, colocando a origem do problema na má distribuição de renda. Essa seria a causa da revolta que para ele era a condição fundante do criminoso. Apontou também para a falha em acreditar que as soluções estariam no fortalecimento da indústria da segurança privada. A solução, para ele, estaria em ações de solidariedade e não no encastelamento.

É importante destacar tanto a imagem que Eduardo construía do grupo quanto suas maneiras de enunciar, pois foi através da incorporação delas que o diretor do videoclipe Dino Dragone também apresentou sua percepção sobre o videoclipe acusado de incitar a prática de crimes e, nesse exercício, confrontou-se com o promotor:

Eu tinha que mostrar a realidade, porque esse clipe tinha 50% de chance de sair uma porcaria e ser uma coisa que não ia passar nada ou ia ser uma coisa de verdade e eu *preferi de passar por fazer um filme verdadeiro*. E pra abrir de repente, sabe, essa discussão, eu não pensei que seria uma discussão tão grande, mas, sabe, uma pessoa sentar e conversar, ô, o que você acha disso, né? O que a gente pode fazer pra melhorar, porque tá acontecendo

isso, da onde o Eduardo que no caso, ele, da onde que ele tirou, então abrir uma discussão em torno dessa coisa toda. Mesmo da violência e de tudo. (DIALÉTICO ARCANJO LIMA, 2013, grifo nosso)

A fala de Dino Dragone expôs, assim, a relação estabelecida entre sua atividade enquanto diretor, ressaltando como existe, no processo de produção do videoclipe, uma cadeia de atividades, e o respeito ao roteiro a ser seguido. Nesse sentido, a enunciação sobre o *rap* como uma música que se constrói como séria, contestadora e, sobretudo, verdadeira, depôs como o diretor incorporou a maneira como o Facção Central compreendia sua prática artística. Desse modo, Dino Dragone preferiu “passar por fazer um filme verdadeiro”, pois “tinha que mostrar a realidade”. A articulação entre ética e estética na cultura hip hop e sua forte presença discursiva no *ethos* professoral exibido pelos componentes do Facção Central, foi incorporada pelo diretor que se alicerçou nessas restrições discursivas para dirigir o videoclipe.

A enunciação sobre o caráter dialógico do videoclipe, presente na busca por uma mudança na sociedade – “eu não pensei que seria uma discussão tão grande, mas sabe uma pessoa sentar e conversar, ô, o que você acha disso” –, aponta como o *ethos* professoral também foi incorporado por Dino Dragone. O videoclipe, dirigido por ele, seria, assim, uma ferramenta de exposição de situações da realidade que deveriam provocar debates. Nesse sentido, de acordo com Dino Dragone, o ponto de partida seria a argumentação de Eduardo sobre a violência: “por que tá acontecendo isso? Da onde o Eduardo que no caso ele, da onde [sic] que ele tirou? Então abrir uma discussão em torno dessa coisa toda”. (DIALÉTICO ARCANJO LIMA, 2013)

Na última fala no programa A casa é sua, Eduardo realizou uma síntese do que foi exposto, reforçando assim um *ethos* professoral a partir de várias características do universo simbólico do hip hop:

Eu queria só agradecer o apoio de todas as pessoas da periferia, as pessoas excluídas que entenderam o que o clipe

queria dizer, o que a banda tem de proposta, todas que se manifestaram a favor da gente porque a imprensa não coloca que o pobre tá do nosso lado, que ele entendeu o clipe, que ele escuta a música e fala ‘não, o crime é errado, a droga não é certa’, entendeu? Então queria falar que valeu toda essa rapaziada que tá chegando, ligando pra cá e falando não é por aí, a gente só tentou utilizar nossa liberdade de expressão como todos os jornalistas usam, então a gente tentou fazer um papel do tipo colocar o que tá acontecendo pra que alguém tomasse alguma providência pra mudar. A gente em nenhum momento colocou o clipe pra que alguém tomasse alguma providência pra mudar a censura ou a liberdade de expressão, a intenção é que mudasse as condições humanas hoje pra que no futuro a gente não precisasse mais falar de violência e falasse de paz. (DIALÉTICO ARCANJO LIMA, 2013)

Ele expôs, assim, uma imagem de si como conhecedor dos problemas sociais, descortinador das assimetrias e das suas possíveis soluções a partir do sentimento de pertencimento e da identificação com o pobre, com a periferia, que, segundo ele, tinha compreendido a mensagem do clipe.

Ao apresentar as posições sobre as significâncias do videoclipe, Eduardo caracterizou o promotor como censor e a acusação enquanto censura. Tudo isto ocorrido graças à falta das ferramentas do promotor para apreender o efeito de sentido que eles buscavam com a canção e com o videoclipe. Por isso a recorrente associação entre o que foi apresentado pelo grupo com o exibido nos programas televisivos apresentava uma imagem do promotor como aquele que estaria disposto a cercear o direito de expressão dos artistas, mas que não havia se voltado em momento algum para os programas de televisão. Essa colocação da seletividade do promotor associada ao enunciado da censura também foi algo significativo para que o grupo se colocasse como vítima, subvertendo a posição de acusados para acusadores.

A relação de força entre as imagens que o promotor buscou construir do Facção Central a partir de uma posição humanista que caracterizava os membros do grupo como criminosos e racistas e as exibidas pelos integrantes no programa não se encerrou com o término do *show*. No ano seguinte, 2001, o Facção Central lançou seu quarto disco intitulado *A marcha fúnebre prossegue* e nas canções contidas nessa obra realizaram um severo exercício de apropriação dos discursos do promotor e também de outros atores sócio-históricos, como de Sônia Abrão e de outros jornalistas, como reforço dos seus posicionamentos e, concomitantemente, da imagem do grupo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A polêmica acusação de que o Facção Central havia cometido incitação ao crime no seu videoclipe teve ampla repercussão midiática. Inúmeros jornais, revistas e programas televisivos entrevistaram os *rappers*, os produtores e o promotor. Tanto os componentes do Facção Central quanto Carlos Cardoso buscaram utilizar essa visibilidade para exibir imagens de si e, por consequência, dos seus opositores. Deste modo, ficou evidente que a tentativa de criminalização e censura do Facção Central precisava do aporte midiático para consolidar o projeto. No entanto, os *rappers* também se utilizaram das plataformas, mesmo tendo acesso desigual, para lançar suas considerações acerca do videoclipe e explicitar suas intenções com a produção. Do ponto de vista localizado da veiculação do clipe, ambos saíram derrotados. Em 2002 o inquérito foi arquivado e o videoclipe “Isso aqui é uma guerra” pôde ser exibido novamente. No entanto, como o grupo havia produzido o clipe como instrumento de divulgação do álbum *Versos Sangrentos* (1999) e já havia lançado outro disco em 2001, o audiovisual já estava descontextualizado dos projetos artísticos do grupo. Contudo, o Facção Central incorporou a acusação de apologia ao crime nas suas canções de forma estratégica. Os *rappers* construíram imagens de si como perseguidos e se tornaram um dos grandes ícones do *rap* brasileiro na década de 2000.

## REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, M. C. A criminologia no Brasil ou como tratar desigualmente os desiguais. *Dados*, Rio de Janeiro, v. 45, n. 4, p. 677-704, 2002.
- AMOSSY, R (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2014.
- BRASIL. *Código Penal e Código de Processo Penal*. 6. ed. Porto Alegre: Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul, Departamento de Artes Gráficas, 2013.
- CABRAL, N. L. S. C. Um jornal a serviço do Brasil? A Folha de S.Paulo e as rearticulações dos discursos sobre censura e liberdade de expressão. *Parágrafo*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 125- 134, jan./jun. 2013.
- DIALÉTICO ARCANJO LIMA. Fação central na Sonia Abraão e etc (SEM TRAVAR). [S.l.], 25 nov. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jMtqwyLYp38>>. Acesso em: 7 jan. 14.
- FOUCAULT, M. *A Ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- GAUDÊNCIO, E. O. *Sociologia da maldade e maldade da sociologia: arqueologia do bandido*. 2004. 439 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal da Paraíba, Campina Grande, 2004.
- GRECO, R. *Código Penal: comentado*. 5. ed. Niterói: Impetus, 2011.
- HADDAD, G. Ethos prévio e ethos discursivo: o exemplo de Romain Rolland. In: AMOSSY, R. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 145-165.
- SAITO, B. Promotor quer vetar clipe da MTV. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 jun. 2000. Caderno 2.
- SCHWARCZ, L. M. Sob o signo da diferença: a construção de modelos raciais no contexto brasileiro. In: HASENBALG, C. A.; MUNANGA, K.; SCHWARCZ, L. M. *Racismo: perspectivas para um estudo contextualizado da Sociedade brasileira*. Niterói: EdUFF, 1998. p. 67-103.
- TOGNONI, R. Clipe de rap exhibe crime e pode ser proibido. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 jun. 2000.