

FACÇÃO CENTRAL: UMA PERSPECTIVA ANTI-FAÚSTICA

Diego Kauê **Bautz**¹

Para Restrepo (1996), a fé na ciência, na racionalidade e a confiança em um ilimitado progresso econômico e tecnológico caracterizam a modernidade. O autor considera, portanto, que o Iluminismo, a Revolução Industrial e as revoluções científicas moldaram a cultura ocidental, influenciada ainda pelo racionalismo cartesiano no que se refere à interação entre a vida material e a espiritual. Essa interação é representada em *Fausto*, de Goethe, justamente por haver a expressão da busca por autodesenvolvimento e desenvolvimento econômico. Por outro lado, em canções do Facção Central parece haver uma reação violenta a essa perspectiva. Em letras do grupo de *rap*, aspectos referentes à materialidade se sobrepõem de maneira incisiva aos traços relacionados à espiritualidade. Além disso, qualquer espécie de desenvolvimento, seja econômico, técnico ou científico, aparece apenas como ausência. Seria possível, então, perceber uma perspectiva anti-fáustica em canções do grupo Facção Central? Parte-se, aqui, da hipótese de que o grupo elabora um ponto de vista anti-fáustico no sentido de denunciar a parcela da sociedade sacrificada em nome do anseio por um progresso ilimitado.

A realização deste trabalho, portanto, justifica-se pela possibilidade de experimentar novos olhares para a obra do Facção Central, além de reler o mito fáustico a partir de uma perspectiva invertida. Se, de acordo com Berman (1986), *Fausto* metamorfoseia-se em sonhador, amador e fomentador, os personagens de muitas canções do Facção Central caracterizam-se pela limitação dessas três instâncias. Ou seja, os personagens das canções do grupo são configurados, predominantemente, a partir da impossibilidade do acesso aos bens culturais mais valorizados, além do ódio e do impedimento de alguma participação vantajosa no desenvolvimento social, a não ser por intermédio de práticas criminosas. Desta forma, analisar canções do grupo de *rap*, em diálogo com o mito fáustico, talvez resulte em novas ideias a respeito de ambas as produções, aparentemente tão distantes.

Sendo assim, o objetivo geral deste trabalho é o de identificar se há uma espécie de perspectiva anti-fáustica elaborada em canções do grupo Facção Central, mais

¹ Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, Brasil. Email: diegobautz@hotmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3405-7780>

especificamente na música “Pacto com o Diabo”, que faz parte do álbum *Espectáculo do Circo dos Horrores* (2006). Para isso, primeiramente, a referida música foi analisada a partir da teoria da linguagem cancional. Tal procedimento foi realizado com o apoio teórico da dissertação de Segreto (2015) intitulada “A linguagem cancional do rap”. A partir dos estudos de Luiz Tatit sobre a linguagem cancional, Segreto analisa separadamente como os processos de figurativização, tematização e passionalização tendem a se configurar no *rap* nacional. Grosso modo, a “figurativização” corresponde aos momentos nos quais “a fala coloquial aparece no canto de forma mais explícita.” (Segreto, 2015: 01); já a “tematização” caracteriza-se pelo “processo de junção entre melodia e letra no qual observamos uma reiteração e regularidade de padrões rítmico-melódicos, geralmente pela necessidade de materialização de uma ideia ou tema.” (Segreto, 2015: 02); e a “passionalização” configura-se como o “procedimento no qual há a exploração das durações mais alongadas, a ampliação significativa da tessitura do registro vocal e a maior presença dos saltos intervalares.” (Segreto, 2015: 02). A partir disso, buscou-se reconhecer possibilidades de diálogo com o *Fausto* de Goethe. Para isso, além da leitura da obra do escritor alemão, estudos consagrados sobre o mito, como o de Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, ofereceram o suporte teórico necessário ao desenvolvimento da reflexão proposta.

“Ou é alma pro diabo, ou corpo pro aluno de medicina”

Facção Central é um grupo de *rap* brasileiro que, no final dos anos 90 e começo dos anos 2000, figurava entre os principais nomes desta vertente. O grupo é caracterizado por um estilo *gangsta*² e letras hiper-realistas que, de tão contundentes, provocam estranhamento em ouvintes distantes da cultura do *hip-hop* nacional que, por razões que fogem ao escopo deste trabalho, associam os *rappers* à apologia ao crime. Com sete álbuns de estúdio lançados desde 1995 até o presente momento, o Facção Central já não conta com a mesma relevância nacional. Composto, originalmente, pelos *rappers* Jurandir e Mag, o grupo alcançou maior repercussão com a formação posterior cujos participantes eram os *MC's* Eduardo e Dum Dum. Atualmente, o Facção Central é representado apenas por Dum Dum.

² Segmento do *rap* caracterizado por letras que abordam a violência urbana.

Apesar de o Facção Central ser um dos grupos mais associados à apologia ao crime, chegando, inclusive, a ter um dos seus álbuns censurados³ com base neste argumento, tal associação não é tão incomum no cenário do *rap* nacional. Isso pode ser compreendido a partir da reflexão de Oliveira (2015) a respeito do artigo de João César de Castro Rocha sobre os modelos de representação da literatura marginal e do *rap*, ambos orientados por uma atitude de confronto. Tal modelo, além de evidenciar as desigualdades, recusa a cordialidade e a conciliação com uma estrutura de exclusão. Oliveira aponta como a música "Diário de um detento", do grupo de *rap* Racionais MC's, expressa essa estrutura brasileira de exclusão configurada a partir de um modelo de relações sociais orientado pelo massacre de uma parcela da sociedade. A representação do massacre no Complexo Penitenciário do Carandiru, tal como elaborada na referida canção, explicita a lógica de segregação e violência como estratégia estatal para o gerenciamento da miséria. A canção, portanto, dá sentido formal a esse modelo ao representar a intervenção assassina da Polícia Militar do Estado de São Paulo, efetivamente consumada, em um espaço de confinamento de uma parcela da sociedade.

No entanto, outras produções da cultura do *hip-hop* nacional têm elaborado diversos matizes dessa segregação estruturalmente violenta, evidenciando, assim, a ruptura com qualquer imagem de integração. Por exemplo, ao analisar o clipe de "Isso aqui é uma guerra", do Facção Central, Camargos (2017) identifica que o grupo elabora uma opinião em relação a quem seriam os culpados pela situação de miséria das periferias brasileiras. De acordo com o ponto de vista formulado na canção e reforçado no clipe, a miséria seria um efeito colateral do sistema capitalista. Sob essa perspectiva, Camargos entende que a narrativa violenta do grupo, composta por assaltos, assassinatos e sequestros, configura-se como uma reação à exploração da pobreza. Sendo assim, a estética adotada pelo grupo rompe com a tradição de valores que prestigia o respeito às regras de uma sociedade, ainda que esta seja orientada por um modelo de exploração. Desta forma,

O Facção Central escancara a posição de quem se nega a sofrer em silêncio. O resultado dessa atitude é complexo, contraditório e, em certo grau, indigesto. Representa, entretanto, a expressão de vozes não sintonizadas com

³ De acordo com Camargos (2017), o videoclipe de "Isso aqui é uma guerra", do álbum *Versos Sangrentos* (1999), foi censurado com o argumento de fazer apologia ao crime. A justiça chegou, inclusive, a determinar a apreensão dos CDs do grupo.

os valores que pregam a conciliação de classes ou com o imaginário que sustenta uma suposta passividade do brasileiro. (Camargos, 2017: 90)

Essas representações de vozes marginalizadas, para Samyn (2018), tendem a ser compostas a partir de traços épicos. O autor defende a sua tese argumentando que as letras dessas canções geralmente são narrativas poéticas centradas em um anti-herói que age em nome de uma comunidade. Samyn utiliza o conceito de "anti-herói" por entender que os protagonistas das letras de *raps* nacionais, apesar de lidarem com o problema da mortalidade das suas comunidades e evocarem a constituição histórica desse quadro, geralmente acabam vencidos. Nesse sentido, os anti-heróis de *raps* acabam cumprindo o papel moralizante de representar os que cedem à opressão social e abreviam as suas vidas no mundo do crime. Em "Isso aqui é uma guerra", do Facção Central, por exemplo, Samyn identifica um anti-herói que se dedica a resolver os problemas da sua comunidade por meio de práticas criminosas, mas que acaba morto e sem interferir na estrutura. Sendo assim, a brutalidade das práticas criminosas desse anti-herói ao longo da narrativa pode ser compreendida como um movimento de reação a situações-limite, uma vez que a luta pela sobrevivência do narrador-protagonista acaba por reafirmar a percepção da sua finitude que permeia toda a canção. Ademais, embora o anti-herói efetivamente oriente-se por uma violência exacerbada, ele atua no interior de uma estrutura narrativa composta pela desigualdade econômica, pela precarização da vida dos pobres e pela negação de direitos básicos, com ênfase na falência do ensino público.

Esse quadro não é muito diferente em "Pacto com o diabo", do Facção Central e, por isso, aqui também será adotado o termo "anti-herói" para fazer referência ao protagonista da canção. Em "Pacto com o diabo", o anti-herói propõe um pacto com o diabo, expressando, assim, uma reação contra as limitações do saber, do universo afetivo e da participação nas conquistas do desenvolvimento econômico da sociedade. Identifica-se, nesse sentido, um tecido no qual é possível assinalar elementos fundamentais da narrativa fáustica, pois a canção estrutura-se como uma expressão daquilo que Ferreira (1995) denomina como "memória icônica". Isso porque é possível enquadrar a canção no interior de um repertório de narrativas sobre insatisfeitos que recorrem ao pacto com o diabo. Tais pactos, de acordo com a autora, costumam ser estruturados a partir dos "diabos logrados", como no caso do *Fausto* de Goethe, uma vez que, ao final, Nossa Senhora intercede em favor de Fausto, fazendo com que Mefisto termine, de certa forma, vencido; e dos "diabos vencedores", como no caso do

livro popular de Spiess⁴ e do *Fausto* de Marlowe⁵, nos quais a figura do pactário acaba sofrendo algum castigo.

No caso da canção do Facção Central, o diabo conta com uma vantagem desde o início da narrativa e não há qualquer espécie de intervenção divina. Contudo, apesar de o desfecho da narrativa não ser explícito, há pistas que sugerem a vitória do diabo e o castigo moralizador do pactário. No entanto, a comparação com o *Fausto* de Goethe é mais produtiva pela possibilidade de reflexão a respeito dos desdobramentos da questão do desenvolvimento econômico presentes tanto na obra do escritor alemão quanto no *rap* aqui analisado. Cumpre, portanto, primeiramente assinalar elementos do *Fausto* de Goethe que mais interessarão para a análise. Como já mencionado, a obra inicia-se com a fase do Fausto sonhador, quando o protagonista aparece como um intelectual isolado em um meio subdesenvolvido, ansiando por experimentar uma vida exterior tão intensa quanto a interior. É nesse ponto que Mefisto aparece e Fausto lhe propõe a aposta: “Se eu me estirar jamais num leito de lazer, / Acabe-se commigo já! / Se me logreres com deleite, / E adulação falsa e sonora, / Para que o próprio Eu preze e acceite, / Seja-me aquella a ultima hora! / Aposto! e tu?” (Goethe, 1949: 100).

Então, na companhia de Mefisto, Fausto metamorfoseia-se em “amador” e inicia a sua aventura da dissolução das tradições e valores do velho mundo do feudalismo. Isso porque Fausto, liberado física e espiritualmente a partir da mediação de Mefistófeles, apesar de apaixonar-se por Gretchen, não mais consegue prender-se ao mundo inocente da sua amada, como se modalidades de vida como as dos mundos provincianos não coubessem no novo mundo. A impossibilidade da relação entre Fausto e Gretchen, de acordo com Berman (1986), dá-se pela incomunicabilidade entre um homem aberto ao processo de desenvolvimento desencadeado e uma mulher pertencente a um mundo fechado. A mobilidade de Fausto - homem, rico e sem vínculos familiares - , opõe-se à imobilidade de Gretchen - mulher, pobre e pertencente a uma rígida estrutura familiar.

Após a tragédia amorosa, Fausto metamorfoseia-se em “fomentador”. Nessa fase, o herói, movido pelo projeto modernizador, ocupa-se em destruir a velha ordem

⁴ De acordo com Ferreira (1995), o livro *Historia von D. Johann Faust*, de Johann Spiess, inaugura a tradição impressa do texto fáustico no ano de 1587. No contexto da reforma protestante, o pactário dessa obra sofre a danação exemplar ao final de uma narrativa moralizante.

⁵ Primeira obra efetivamente literária do tema de Fausto, uma vez que o livro de Spiess era concebido como uma espécie de guia de conduta baseado no mau exemplo da narrativa biográfica de um herege. O *Fausto* de Marlowe não se diferencia marcadamente do de Spiess no plano do conteúdo, tendo, inclusive, o mesmo destino final da danação do pactário. No entanto, é a primeira vez que o próprio Fausto ganha voz e expressa a sua desarmonia com as normas sociais que lhe incutiam a vontade de ruptura.

feudal e patriarcal. Desta forma, ressoando as revoluções científicas, Fausto planeja o aproveitamento da energia da natureza para enfrentar novos projetos e propósitos, incorporando, assim, o homem da ação do espírito burguês do capitalismo que mira o alcance das potencialidades humanas, em um processo de destruição-construção. Disso depreende-se que o desenvolvimento econômico liderado por Fausto, pela via mefistofélica, não poderia deixar de contar com os elementos destrutivos para que fosse alcançado. A destruição, nesse sentido, surge como resultado da falência daquilo que Berman se refere como “modelo fáustico de desenvolvimento”. Parte disso porque os custos pelo progresso vão sendo cobrados. Em Fausto, esse aspecto pode ser percebido, simbolicamente, na tragédia da destruição enfrentada por Filemon e Baucis - um velho casal camponês que, como se estivessem estacionados no caminho, representam o obsoleto. Fausto, então, ordena a eliminação do casal e, em seguida, percebe ter varrido a Necessidade, a Pobreza e a Culpa do mundo anterior; entretanto, continua a ser perseguido pela Ansiedade que o cega diante das limitações do progresso humano.

Por essas razões, Bosi (2010) defende que o mito prometeico do construtor do novo século pode ser percebido no final do último ato do *Fausto II* de Goethe. De acordo com o autor, nos episódios finais, o pacto com Mefistófeles vai em direção ao objetivo de ordenar a natureza e uma grande força de trabalho com o intuito da realização da grande obra fáustica. Tal ordenação “é a expressão cabal da divisão do trabalho em grande escala: uma só mente, que comanda (*só a voz do senhor produz efeito*) e um sem número de braços e mãos que obedecem. O objetivo é a maior produção possível, 'empresa vasta e ingente'." (Bosi, 2010: 203). A execução desse projeto, entretanto, tem o seu custo representado pela eliminação de Filemon e Baucis, o casal de velhos. De acordo com Bosi, esse é o ponto no qual o desejo fáustico pelo poder excede os seus limites e, sob as ordens do demônio, perverte-se em dominação brutal, uma vez que a cabana dos velhos é incendiada, eliminando, assim, qualquer sinal de resistência ao projeto fáustico de transformação da natureza.

Entende-se, portanto, que

A mensagem de Mefisto não consiste em acusar ninguém pelas baixas da criação, pois essa é justamente a lei da vida. Aceite a destrutividade como elemento integrante da sua participação na criatividade divina, e você poderá lançar fora toda culpa e agir livremente. (Berman, 1986: 49)

Sob essa perspectiva, Berman comenta que a configuração do Fausto fomentador baseia-se em um modelo de ação social no qual as ideologias capitalistas e socialistas, as sociedades atrasadas e desenvolvidas convergiriam. Tal convergência, entretanto, somente seria possível com base na repressão e na exploração das grandes massas. Isso, nos países subdesenvolvidos, de acordo com Berman, assumiu as formas de exploração da força de trabalho e redução do poder de consumo das massas a fim de garantir o excedente necessário aos investidores; além de uma dinâmica gratuita de destruição, semelhante à eliminação de Filemon e Baucis, de tudo aquilo que se opõe ao "modelo fáustico de desenvolvimento" perpétuo. "O ponto climático no contrato entre Fausto e o diabo - se parar por um só momento e disser: '*Verweile doch, du bist so schoen*', será destruído - é vivido hoje, até suas consequências mais amargas, por milhares de indivíduos, todos os dias." (Berman, 1986: 77).

Esse quadro, de acordo com Restrepo (1996), pode ser associado à tentativa latino-americana de se desfazer da pesada carga colonial que, no século XX, mostrou-se em certo desenvolvimento a partir da dependência do capital norteamericano, mas também no aceleração das desigualdades e no dualismo entre o moderno e o subdesenvolvido; o que, nas décadas de 1950 e 60, refletiu em um ambiente de mal estar, como uma etapa de crítica aos projetos de modernização. É justamente esse o tom de "Pacto com o diabo", do Fação Central. O pactário da canção atua no sentido de expressar uma cobrança de uma parte da sociedade que apenas sofreu os danos do custo humano para o desenvolvimento. Diferentemente de Fausto, o personagem de "Pacto com o diabo" não mais acredita na possibilidade de superação das limitações humanas. Em vez disso, é a partir do ponto de vista da pobreza, cobrando a sua participação nos avanços conquistados, que a riqueza é problematizada, evidenciado, assim, não apenas os excluídos desse processo, como a segregação e a violência indispensáveis para que fosse executado.

A música, composta por Eduardo e Dum Dum, inicia-se com um *sample* de "Nothing can stop me", de Marilyn McCoo e Billy Davis Jr, com o andamento acelerado. A partir da entrada do vocal de Dum Dum, acrescenta-se ao *sample*⁶ um chimbau e uma caixa de bateria eletrônicos. Dum Dum, então, passa a cantar a descrença do anti-herói em relação ao sucesso do "desenvolvimento fáustico", logo no primeiro

⁶ Recurso característico da base musical do *rap*. Trata de uma espécie de "colagem" de amostras de sons realizadas pelos DJ's. Os *samples* são compostos de trechos de músicas existentes, instrumentos isolados ou qualquer espécie de som.

verso da canção: “Vou aproveitar a pomba branca aposentada / pra levar pro diabo minha carta. / Reconheço firma sem ler uma cláusula do contrato / quero passar de banco pra artilheiro do campeonato.” (Facção Central, 2006). Configura-se, aqui, a impossibilidade de qualquer projeto que não envolva a violência, as práticas criminosas e a aliança diabólica para que o personagem alcance o seu objetivo, que é ascender socialmente: “Não quero vaga na construção civil, só título do tesouro. / Pasta de coca nas minhas mulas no aeroporto.”

Sendo assim, o anti-herói quer ascender socialmente e sabe os caminhos para isso, pois demonstra o conhecimento de estratégias para não ser pego e ter de responder criminalmente por seus atos: “A quatrocentona acionista do Itaú / trouxe o espírito natalino de chester, peru. / Abri o abdômen pro corpo não boiar com os gases, / pra eu não assinar 159 e ocultação de cadáver.” (Facção Central, 2006). No entanto, o pactário, sem o auxílio do diabo, não pode e, considerando que o seu plano de ascensão envolve práticas criminosas, nem deve. Por isso, o anti-herói procura seduzir o diabo, por meio de declarações de ódio a datas cristãs, para que este o auxilie em seu propósito: “Odeio páscoa, natal, toda essa porra. / Comemoração pra quem dobra o lucro na registradora.”. O propósito comunicativo do anti-herói ainda é reforçado pela predominância figurativa com que a letra é enunciada pelo *rapper* Dum Dum, ressaltando a interpretação do personagem a respeito da hipocrisia da caridade cristã no contexto da canção.

Além disso, o anti-herói expressa ao diabo a maneira como percebe a sua família excluída desse sistema de trocas: “Dói ver meu filho esperando o caminhão / do empresário fingindo boa ação.” (Facção Central, 2006, *grifo nosso*). Mais uma vez, a entoação do *rapper* acentua a expressão do sentimento do personagem, pois o *MC*, em um dos poucos momentos de “passionalização” da canção, alonga a pronúncia da palavra “dói”, enfatizando a dor como único traço de vida interior mencionado pelo anti-herói; o que também pode ser compreendido como a performance de sedução do personagem, que encerra a sua participação no primeiro refrão, reafirmando a urgência do seu pedido diante das limitações que lhe são impostas: “Satã, sem ler o contrato, assino e reconheço firma. / Ou é alma pro diabo ou corpo pro aluno de medicina.”

É então que o diabo entra em cena na voz do *rapper* Eduardo. Há, também, o predomínio figurativo nesse trecho, porém a partir de um tom mais exaltado, enfatizando a exibição do poder do demônio em relação ao anti-herói. Esse poder do diabo, entretanto, é reforçado ainda mais pelo recurso passionalizante do silenciamento da faixa do chibbal ao final do refrão e início da fala do demônio: “Sinto muito não

poder atender seu pedido, / mas deixa o nome completo e o endereço por escrito. / Na lista de espera sua ficha ficou cadastrada. / Te mando um telegrama surgindo vaga.” (Facção Central, 2006). Esse recurso ainda reforça o efeito disjuntivo da recusa à proposta de contrato do anti-herói.

A participação do diabo é composta também por um aspecto tematizante a ser destacado. Ao longo da música, os recursos tematizantes mais utilizados são a regularidade métrica e as rimas caindo sempre nos quartos tempos dos compassos. Tais características são típicas do *rap*. Contudo, no trecho cantado por Eduardo, apenas dois versos são cantados com a rima caindo entre os terceiros e quartos tempos dos compassos: “Seu talento não entra no MASP, no Cacilda Becker. / Treze de maio é pegadinha do João Kléber.” (Facção Central, 2006). Além disso, Eduardo emite outro verso com uma pausa que se afasta do tom mais próximo à fala e que também se caracteriza como um recurso tematizante: “Antes queriam jogar nos Lakers com Shaquille Oneal, / ser Frank Sinatra, ser dos Beatles, ser – Jerry Lewis.”. De acordo com Segreto (2015), a tematização se diferencia da figurativização, sobretudo, por ser o recurso no qual o elemento rítmico se sobrepõe à força entoativa mais próxima da fala e, assim, geralmente reforça um efeito conjuntivo entre sujeito e objeto. No caso de “Pacto com o diabo”, esse recurso reforça a exibição de poder do diabo, provocando o anti-herói no sentido de reafirmar tudo aquilo que este não pode “ser”.

O diabo, portanto, provoca o anti-herói no sentido de apontar o quanto ele e o seu grupo têm possibilidades reduzidas de modos de vida. Além disso, o demônio antagoniza com o anti-herói, pois é possível compreendê-lo também como um membro da classe dominante, uma vez que afirma ter um pacto vitalício com grandes símbolos do capitalismo: “Meu pacto é vitalício com a CBC, Taurus, Rossi, / Sig Sawer, IMI, Bersa, Glock. / Renovei contrato com Ambev e Philip Morris. / Marlboro e Brahma são meu sucesso em *causas mortis*.” (Facção Central, 2006). Percebe-se, neste ponto, uma concepção do sistema capitalista análoga à mediação mefistofélica do projeto fáustico, ambas regidas pela lógica da morte.

Já em relação aos aspectos de passionalização na música do Facção, o trecho referente à voz do diabo conta com mais versos configurados a partir desse recurso. Ao todo, são quatro versos nos quais é possível perceber a ampliação da frequência ou da duração das notas emitidas pela voz de Eduardo. Tais versos dividem-se, basicamente, em reiteraões do diabo a respeito da classe social a que serve e sobre a possibilidade de ascensão social que deixou de existir - “Dei emissora pro camelô, pro padre, holofote. /

Fiz a IBM, a Coca-Cola, a Microsoft”; “A vaga de centroavante do Real foi preenchida. / Dei pra escuderia italiana um campeão de corrida” –, além de reafirmações acerca do lugar a ser ocupado pelo anti-herói e o seu grupo: “Ouço súplicas do mutirão sem rede de água, / esgoto, energia elétrica, calçada”; “Na porta do inferno pus guardião com lança chamas, / temendo uma invasão dos sem esperança.” (Facção Central, 2006). Considerando, porém, a passionalização, conforme Segreto (2015), como o recurso que geralmente revela um envolvimento psíquico disjuntivo com o conteúdo da letra, essas afirmações do diabo ganham contornos ambíguos. Se no plano do conteúdo há um evidente compromisso do diabo com a classe dominante, a forma passional sugere um movimento latente de ruptura dessa aliança que, no segundo refrão, formaliza-se a partir da provocação do demônio, indicando o caminho a ser seguido pelo anti-herói: “De presidente a artista, de padre a terrorista, / faz o refém comer as tripas, que as vagas tão preenchidas.” (Facção Central, 2006).

Contudo, após o refrão, ouve-se o *sample* de “Nothing can stop me”, com o acréscimo da bateria eletrônica, por dezesseis compassos. Então, no compasso seguinte, a bateria eletrônica é suprimida e a música segue para o encerramento em *fade-out*, com o *sample* mais próximo da versão original da música de Marilyn McCoo e Billy Davis Jr, apenas com o andamento acelerado. Não se ouve mais as vozes do anti-herói e do demônio. Desta forma, o recado do diabo parece dirigir-se ao anti-herói no sentido de encerrá-lo no mundo fechado da massa dos excluídos. Sob essa perspectiva, a voz do anti-herói pode ser compreendida como a representação da subversão, porém sob o controle das orientações demoníacas em direção à força criativa da energia de destruição. O anti-herói, nesse sentido, é incumbido do movimento fáustico de colocar-se como o líder da invenção de uma nova ordem, pois “se *Fausto* é uma crítica, é também um desafio – no sentido de imaginarmos e criarmos novas formas de modernidade, em que o homem não existirá em função do desenvolvimento mas este, sim, em função do homem.” (Berman, 1986: 84). Considerando, porém, o movimento que a canção sugere, a tentativa do anti-herói de propor uma nova ordem acaba frustrada. Isso porque o movimento da música parte de um *sample* pouco modificado; acrescenta-se as intervenções da bateria eletrônica do grupo de *rap* no momento em que o anti-herói entra em cena; há a tentativa do anti-herói de convencer o diabo a auxiliá-lo; a recusa provocativa do diabo; a continuidade do acompanhamento musical proposto, inicialmente, na participação do anti-herói; e o retorno ao *sample* inicial, sem a bateria eletrônica, sugerindo a continuidade da situação original.

Pode-se compreender, portanto, que o anti-herói de “Pacto com o diabo” propõe um contrato ao demônio com o objetivo de ascender socialmente, mas não consegue realizar o seu desejo e permanece na mesma situação. A recusa do diabo, no entanto, sugere uma alteração na competência do anti-herói que, após o discurso demoníaco, é provocado a um “dever” investir na violência, sem culpas, como forma de alcançar os seus objetivos. Esse é mais um ponto anti-fáustico de “Pacto com o diabo”. Isso porque, de acordo com Berman (1986), Fausto é provocado por Mefisto para que se livre da culpa e se preocupe apenas em descobrir “como” alcançar o autodesenvolvimento. Esse “como” é delineado a partir da exploração do corpo e da alma a fim de se obter o máximo retorno de experiências, além da possibilidade de comprar outros homens e, conseqüentemente, tomar para si a força desses sujeitos. No entanto, ao anti-herói de “Pacto com o diabo” não são oferecidas essas possibilidades, pois se as suas opções eram a “alma para o diabo” ou o “corpo para o aluno de medicina”, restou-lhe esta última. Esse desfecho enquadra-se em uma estrutura típica do *rap* nacional, pois o castigo exemplar a personagens inseridos no mundo do crime cumpre um papel pedagógico no interior da cultura do *hip-hop*.

Além disso, consolida-se a tragédia do modelo de desenvolvimento fáustico na vida do anti-herói. Ou seja, sabe-se que o projeto de desenvolvimento de Fausto é baseado na sua crença de que, embora a classe de trabalhadores tivesse de sangrar para que a obra avançasse, esta mesma classe se beneficiaria com o desenvolvimento econômico. O anti-herói de “Pacto com o diabo”, por outro lado, já sentindo-se perdido no interior da humanidade, não hesita em assumir valores contra-humanitários desde que consiga participar de todos os avanços culturais, tecnológicos e industriais que, ao contrário da previsão fáustica, não o beneficiaram. Ele, portanto, não deseja nenhuma radical transformação social. Pelo contrário, o único desejo é o da transformação individual que o possibilitasse participar da mesma estrutura de exploração. Assim, de uma forma bem explícita e sem escrúpulos, “Pacto com o diabo” desvela a violência de um sistema de exploração a partir do ponto de vista dos explorados. Na canção não aparecem corpos pretensamente organizados de uma massa de trabalhadores a serem explorados em benefício dos propósitos de um herói; em vez disso, é literalmente as “tripas” de representantes do governo, da cultura, da religião e até mesmo da subversão que servem ao projeto de ascensão social do anti-herói.

Esse propósito, em diálogo com o mito fáustico, evidencia a representação de uma voz que cobra a sua participação nas conquistas do desenvolvimento econômico.

Na canção, essa cobrança é formalizada na expressão do desejo do anti-herói, acima de tudo, por dignidade, mas também por status no interior do sistema capitalista. Sendo assim, o propósito do anti-herói adquire valores semânticos de busca por “não-preconceito”, “não-migalhas”, “não-dependência”, poder de decisão e conforto. Interessa aqui, sobretudo, a maneira como a concepção de conforto é elaborada em associação com os sentidos de status e de acumulação: “Quero a Mona Lisa na minha sala de visita, / mesa no Fasano, padrão de vida da Faria Lima.” (Facção Central, 2006). Fica evidente, portanto, que o projeto de ascensão social do anti-herói mira exatamente o mesmo “padrão” seguido pela classe dominante: a acumulação. A mesma acumulação que, em *Fausto*, pela via mefistofélica, produziu destruição. No entanto, enquanto Fausto se move motivado pelo seu inconformismo contra um conjunto de valores estabelecidos, o anti-herói de “Pacto com o diabo” manifesta a sua indignação contra um espelho que lhe devolve a mesma estrutura de acumulação, violência, segregação e morte.

Considerações finais

O *Fausto* de Goethe é caracterizado pelo desejo de experimentar intensamente as experiências humanas, pela tentativa de dissolução dos valores estabelecidos e pelo projeto de fundação de uma nova ordem. Contrastando com esse quadro, a música “Pacto com o diabo” é entendida aqui como uma elaboração anti-fáustica por orientar-se como denúncia a respeito do custo humano do progresso. É certo que essa acusação já está presente na obra de Goethe, sobretudo no episódio da eliminação de Filemon e Baucis, mas é a maneira como a denúncia é realizada o que configura uma perspectiva anti-fáustica na canção do Facção Central. Isso porque, conforme apontado nesta análise, a canção oferece pistas que sugerem que o pactário, além de terminar vencido pelo demônio, sofre um castigo moralizador ao final da narrativa. Sob essa perspectiva, seria possível considerar “Pacto com o diabo”, simplesmente, como integrante do ciclo fáustico dos “diabos vencedores” mencionado por Ferreira (1995). Contudo, o anti-herói, desde o início da narrativa, manifesta a sua descrença no modelo fáustico de desenvolvimento, projeta a manutenção dos valores estabelecidos e termina, efetivamente, sem realizar qualquer movimento em direção ao desenvolvimento próprio ou social. Nesse sentido, a energia fáustica de destruição-construção é imobilizada em “Pacto com o diabo”, pois a lógica da canção, desde o início, é configurada

radicalmente contra a ideia de um desenvolvimento obtido por meio de um grande projeto de exploração das massas.

Nesse sentido, compreende-se que “Pacto com o diabo” expressa uma reação contra a exploração da pobreza a partir de uma estética de confronto, sem espaço para concepções convergentes. Por isso os recursos estéticos voltados para uma expressão hiperbrutalizada da violência, os quais, muitas vezes, são associados à apologia ao crime. Tais acusações desconsideram o papel moralizante das narrativas sobre criminosos que, assim como na canção aqui analisada, não obtêm sucesso - representando o equívoco desse modo de vida. Dessa maneira, “Pacto com o diabo” dá forma aos “custos humanos para o progresso”, uma vez que tem na configuração do anti-herói a incorporação da lógica de morte que sustenta o atual modelo de desenvolvimento econômico.

Evidencia-se, assim, uma perspectiva anti-fáustica em “Pacto com o diabo”, sobretudo pelo caráter de imobilidade da narrativa – destruição-destruição em vez de destruição-construção. Além disso, a canção constitui-se como uma expressão dos desdobramentos da ânsia pelo progresso ilimitado a partir do gerenciamento da miséria, sem deixar de representar a assimilação do modelo de dominação brutal por parte dos dominados. Modelo que, na voz do diabo da música do Facção Central, mostra-se, contraditoriamente, em funcionamento perpétuo, embora fadado ao fracasso: “Em São Paulo nasce uma favela a cada oito horas. / O mosaico de tijolo vermelho é eterno canteiro de obras. / Não comporto o *show-room* de almas de todos os modelos. / Quando a cruz não é Doril, o tridente alivia o enfermo” (Facção Central, 2006).

Referências

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986;

BOSI, A. *Ideologia e contra-ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010;

CAMARGOS, R. Relatos sanguíneos e sentimentos indigestos no rap de Facção Central. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 5, v. 1: 70-94, jul-dez, 2017. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/1008/1102>>. Acesso em: 09 fev. 2020;

FACÇÃO CENTRAL. Pacto com o diabo. *Espetáculo do circo dos horrores*. São Paulo, SP: Facção Central Produções Fonográficas, 2006;

FERREIRA, J. P. *Fausto no horizonte: razões míticas, texto oral, edições populares*. São Paulo: EDUC-HUCITEC, 1995;

GOETHE, J. W. *Fausto*. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949;

OLIVEIRA, A. S. *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-09102015-154802/pt-br.php>>. Acesso em: 09 fev. 2020;

RESTREPO, D. *O fáustico na nova narrativa latino-americana*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996;

SAMYN, H. M. Figurações do (anti-)herói épico em “Tô ouvindo alguém me chamar”, dos Racionais MC's, e “Isso aqui é uma guerra”, do Facção Central. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, n. 55: 223-237, dez. 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-0182018000300223&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 09 fev. 2020;

SEGRETO, M. *A linguagem cancional do rap*. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-16062015-131826/pt-br.php>>. Acesso em: 09 fev. 2020.

Data de submissão: 18 de janeiro de 2021

Data de publicação: 20 de dezembro de 2021