

## A narrativa e os narradores épicos no *rap*

Marcos Zibordi<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo discute alguns aspectos épicos das letras de *rap* e de seus narradores heróicos, apontando também diferenças entre a produção musical e literária contemporânea no Brasil.

**Palavras Chave:** Narrativa; *hip hop*; poesia épica; *rap*.

**Abstract:** This article discusses some aspects of the epic rap lyrics and their heroic narrators, also pointing out differences between the musical and literary production in contemporary Brazil.

**Keywords:** Narrative; hip hop; epic poetry; rap.

### Primeira distinção: música e letra

Para começar contextualizando e delimitando minimamente o objeto deste artigo, é preciso lembrar que vivemos em uma época em que fronteiras geográficas, econômicas, sociais, sexuais, científicas e outras tantas são cada vez menos sustentáveis.

Daí pode parecer deslocada esta proposta de comparar a tão contemporânea música chamada *rap* (sigla de “ritmo e poesia”, em inglês) com o milenar modelo de composição do poema épico, pois, inevitavelmente, serão retomadas noções sobre gêneros, assim parecendo uma escolha na contramão, sobretudo porque tal comparação visa caracterizar o narrador musical heróico neste cenário em que sua diluição também é constatável.

Antes de enfrentarmos tal proposta comparativa, contudo, é preciso esclarecer qual aspecto do *rap* estamos discutindo.

Acreditamos que as teorias pós-modernas (HARVEY: 1992; HUTCHEON: 1991) dizem muito sobre metade dessa música, ou seja, são capazes de explicar sua sonoridade; entretanto, quanto às letras, alguns referenciais teóricos e exemplos artísticos provavelmente remontam a cerca de quinhentos anos antes da era cristã.

A diferença de técnicas e resultados nas músicas e letras nos parece clara: a “base musical” (conforme expressão dos praticantes) é construída a partir da reunião de trechos de outras músicas, destacando partes instrumentais sobre as quais canta o *raper* ou *mc* (“mestre de cerimônia”). Porém, se a sonoridade resulta de paródias (SANT’ANNA: 1991, p. 27) ou colagens, elidindo a noção de narrador supremo, comandante geral da narrativa, as letras de *rap*, ao contrário, são quase sempre escritas por quem irá cantá-las, retomando características tradicionais da narrativa épica versificada, em geral com voz condutora autoritária reforçando a noção de autoria praticamente no sentido de fundir autor e narrador.

A princípio, portanto, são procedimentos díspares de sonoridade e versificação. Este artigo pretende apontar os aspectos épicos das letras de *rap* e de seus narradores.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Ciências da Comunicação na Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP) com pesquisa sobre as narrativas do *hip hop* paulistano. Professor de jornalismo: FIAM-FAAM – Centro Universitário, São Paulo. E-mail: mzybordi@hotmail.com

## Segunda distinção: literatura e letra

Com antecedentes e cada vez mais conforme avançou o século 20, ruíram não somente as noções basilares sobre gêneros, mas também recursos intrínsecos à narrativa. Em algumas obras nacionais contemporâneas ocorrem desestabilizações relacionadas, sobretudo, ao narrador, como em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (2005), em que não há um condutor preponderante do foco narrativo, mas narradores, à maneira de um feixe de vozes.

A instabilidade pode também significar uma única, mas precária voz, como em *Dárlin*, de Airton Paschoa (2003), ou a arquitetura textual desobedece a diretrizes do romance clássico, apesar de conter elementos usuais de linearidade, intriga e triângulo amoroso, ao modo de *Capão pecado*, de Ferréz (2000).

Os deslocamentos provocados por essas formalizações problemáticas vão da exigência de um leitor atento e participante a problemas de ordem classificatória – são criações modernas, pós-modernas, contemporâneas? Elas escapam a esquemas consagrados, problematizam o narrador, transitam por gêneros literários e armam esquemas narrativos complexos como em *Curva de rio sujo*, de Joca Terron (2003), no qual textos de diversos tipos se relacionam temática e estruturalmente nas duas partes do livro, no que se poderia chamar de reflexo distorcido e tenso entre elas, pois remetem-se, completam-se, alteram noções de tempo e espaço. Os temas, entretanto, são triviais: cenas da infância, memórias da família, observações sobre a filha; corriqueiro, cotidiano, até previsível.

Mas, conforme este artigo pretende sustentar, no que diz respeito às letras de *rap*, nada de novidades. Produção musical tão contemporânea quanto a literatura referida acima, seus procedimentos são épicos e seus narradores, heróicos. Nas obras literárias, a desestabilização ocorre pelo interesse em construir outras formas, instáveis; no *rap*, a eleição de uma matriz tradicional de composição funciona como suporte estável para a desestabilização provocada não pela alteração formal do tipo de poema, ou das letras, mas em relação à maneira de fazer a música que as embala, a base musical.

## A extensão como afinidade épica

Uma das formas mais antigas de versificação, o típico poema épico foi deixando de ser escrito ao longo dos séculos, especialmente após a ascensão do romance, que pode ser definido como a longa narrativa não-versificada. O gênero épico está na base da produção ocidental com as inevitáveis *Ilíada* e *Odisseia* do presumível Homero (2003; 2000) e, na nossa língua, com o grandioso *Os Lusíadas*, de Luis de Camões (2002).

Segundo a *Poética*, de Aristóteles (1991, p. 278), “na epopéia, porque narrativa, muitas ações contemporâneas podem ser apresentadas, ações que, sendo conexas com a principal, virão crescer a majestade da poesia”. Por ser uma longa narrativa, “a extensão que é própria a tal gênero de poesia permite que as suas partes assumam o desenvolvimento que lhes convém” (p. 269).

As obras de Homero e Camões, com versos contados na casa dos milhares, são três exemplos extremos do quanto a narrativa pode ser estendida. Menos extenso, com 484 versos, é *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias, de 1851 (1997, p.120). Apesar da extensão não ser a principal característica do poema épico, ela indica um traço fundamental também presente nas letras de *rap*, a ponto de uma música como “Capítulo 4, versículo 3” chegar a 184 versos e utilizar mais de 1.200 palavras.

No que diz respeito ao *rap* produzido na capital paulista, centro irradiador do estilo para o país, após três décadas de registros é possível afirmar que as letras tendem a edificar uma longa narrativa rimada por um narrador ou por vários, tendência coletivizante, outro atributo para a distensão do relato.

Em alguns poemas épicos, como os canônicos aqui comentados, sobretudo em *Os Lusíadas*, é possível identificar cinco partes. Três delas são introdutórias<sup>2</sup>, após as quais se narra a história propriamente dita, levando ao epílogo, o encerramento.

Essas marcas estruturais também aparecem, ou reaparecem nas letras de *rap*, que coincidentemente tendem a ter introduções das mais diversas antes do encadeamento principal dos fatos. Para remeter, novamente, à música mencionada acima e que ainda será retomada neste artigo: ela começa com o narrador autodenominado Primo Preto lembrando que “60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial/A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras/Nas universidades brasileiras apenas dois por cento dos alunos são negros/A cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo/Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente”.

Após esses dados serem lidos sob efeitos sonoros de suspense, outro narrador, sobre base propriamente musical, começa a cantar. Seus primeiros versos também são introdutórios: “minha intenção é ruim, esvazia o lugar/ eu tô em cima, eu tô a fim, um dois pra atirar”.

Essa tendência a intróitos está anunciada na própria função histórica do *mc*, mestre de cerimônia que conduz a festa, agita os convidados, faz comentários, anuncia os músicos e canta. Os preâmbulos invariavelmente abrem os discos, assim como existem composições específicas para encerrá-los - em alguns, como o que contém a música comentada neste artigo, o emblemático *Sobrevivendo no inferno*, do Racionais MC's, a obra se apresenta como uma narrativa (disco) de narrativas (*raps*).

Se essa narrativa é longa, as extensões de seus versos também são. A necessidade de contar histórias requer fôlego, haja vista o quanto o *rapper* é exigido no quesito. Os versos que compõe para cantar costumam ser extensos não só por questão de estilo historicamente intrínseco ao *rap*, mas ainda porque a execução dos mesmos exigirá, no palco, a capacidade de manter a levada musical descritiva, recurso a exigir indispensáveis palavras para versos tão extensos quanto a realidade à qual estão ligados.

Marcados pela oralidade e corroborando com o tom heróico, invariavelmente as rimas aparecem nas sílabas finais, outra demarcação marcial do som das palavras, que ainda serão cantadas com entonação profética.

### **Ação narrativa e ação prática**

Sendo impossível abordar, nos limites de um artigo, sequer os aspectos essenciais da narrativa como espaço, tempo e personagens, trataremos ainda da ação e dos narradores nas letras de *rap*.

Segundo Hegel (2004, p. 91), que fez vasta sistematização dos gêneros no quarto volume dos seus *Cursos de Estética*, “a epopéia, na medida em que tem por assunto o que é, alcança como objeto o acontecer de uma ação, que deve chegar à intuição com toda a amplitude das circunstâncias e das relações como um acontecimento rico, na conexão com o mundo em si mesmo total de uma nação e de uma época”.

---

<sup>2</sup> “Proposição”, que indica o tema; “invocação”, em geral solicitando o auxílio de divindades; e “dedicatória” – Camões dedicou o poema a D. Sebastião, rei de Portugal.

Nas letras de *rap*, a ação é decisiva; diferente do contemplativo lírico, pululam trajetórias repletas de ação na vida de assaltantes, traficantes, trabalhadores e outros tantos personagens que agem exaustivamente. São narrativas de situações em movimento, cuja agitação é ainda maior na conexão com o contexto social, nacional e da época: os *rappers* falam da realidade experimentada por eles e milhões de iguais esfolados por problemas nacionais contemporâneos, em muitos casos apontando raízes históricas de situações conflituosas, como o racismo.

Importante salientar como traço épico o fato de os narradores serem comprometidos com as ações que narram. Segundo Hegel (p. 95), “o poeta autenticamente épico permanece, não obstante, inteiramente familiar em seu mundo, tanto no que se refere às potências, às paixões e fins universais, que se mostram eficazes no interior dos indivíduos, quanto no que se refere a todos os lados exteriores da autonomia do criar.”

Os “lados exteriores” estão relacionados ao contexto de surgimento das narrativas épicas. Apesar da posição de Hegel ser bastante determinista, podemos relacioná-la com a periferia em que surge o *rap*. Para o filósofo alemão, as nações em formação, sem a rigidez burocrática dos Estados constituídos, muitas vezes envolvidas em guerras nacionais, são o campo ideal para a narrativa épica.

Se pensarmos nas regiões desprivilegiadas do Brasil e do mundo, especialmente no entorno das grandes cidades, o que existe são nações a serem constituídas – inclusive a expressividade quantitativa de cidadãos à margem nos permite pensar em “nações”, pois algumas periferias, como a paulistana, são maiores que muitos países.

Nesses locais o Estado é ausente e sua presença, em geral, é bélica, com a polícia; o entorno físico está sempre em construção, desde as casas inacabadas à carência de aparelhos do poder público. Não seria exagero afirmar que a poesia do *rap* nasce num contexto de nação inacabada. E os rebatimentos dessa situação seriam profundos; para a autora citada a seguir, os *rappers* estariam reelaborando o conceito de nação:

Talvez a musicalidade mais representativa dessa nova realidade política seja a criada em função do hip hop. A noção de comunidade utilizada pelos *rappers* remete, num primeiro momento, às mudanças e atualizações porque passaram alguns movimentos políticos e culturais no Brasil principalmente a partir da década de 1980. Envolvidos em práticas de certo modo autônomas em relação ao sistema político-partidário oriundo das instituições liberais clássicas, os atores sociais e culturais emergentes promovem um deslocamento do conceito de nação. O espaço geográfico que corresponde às fronteiras do Estado-Nação é substituído por outro, cujo limite obedece a um corte transversal no plano determinado pela trajetória (real ou fictícia) de membros das comunidades em questões, sejam elas étnicas, de orientação sexual, de gênero etc. Por outro lado, os novos atores se propõem a conferir novos significados a alguns conceitos legados pelo Iluminismo, particularmente os de ‘cidadania’ e ‘democracia’, ou de ressignificá-los. (NAVES, 2012, p. 130-1)

### **Narradores do “é nós”**

Os narradores de *rap* criam uma situação teórica curiosa: são heróicos, portanto personalistas, mas, ao mesmo tempo, procuram falar por seus pares, a maioria pobre do país, tornando-se, então, coletivizantes.

O que é um herói? Segundo definição enciclopédica (COUTINHO, SOUZA, 2001, p. 638), “heróis são homens notáveis, fora da média comum, de caráter superior, autores de façanhas extraordinárias ou heróicas, ditadas pelo patriotismo, bravura marcial, espírito de aventura, os quais foram elevados pela imaginação popular, dando lugar à criação a seu redor de verdadeiras lendas”.

Quanto às letras de *rap*, esse ponto de vista requer as seguintes adequações: os heróis são homens e, é sempre bom que se diga, são as mulheres também, pois apesar do inegável machismo, há a divinização, por exemplo, das inúmeras mães que criaram sozinhas os autores que criaram os narradores de *rap*; as façanhas incomuns devem ser consideradas desde o sentido mais obviamente aventureiro até vitórias cotidianas nada grandiloquentes, mas de profundo significado para a conformação das atitudes dos narradores; o mencionado “caráter superior” não é o do cavaleiro medieval, nem do mocinho dos filmes de ação, muito menos dos homens da lei quiçá bem intencionados, mas certamente inclui a ética da malandragem; a “bravura marcial” e o “espírito de aventura” são fundamentais no imaginário *rappero*, porém o “patriotismo” não está entre os principais motivos, pois eles consideram-se traídos pela nação, por razões óbvias; finalmente, sobre o “imaginário popular”, além de ícones como Zumbi e Lampião, os narradores referendam a trajetória de homens comuns e sujeitos do crime, invertendo princípios moralistas na eleição daqueles que merecem ser eleitos heróis.

Assim redefinido, tal narrador heróico tende a “falar pela maioria”. Aliás, sua tendência coletivizante é própria da expressão cultural chamada *hip hop*, que inclui, além do *rap*, dança (*break*) e pintura (grafite). Cite-se, por exemplo, que uma das formas mais comuns de representar o *break* é coletivamente, em círculo, dentro do qual se revezam os competidores e que o grafite, arte pública, quando realizado por diversos artistas reunidos especificamente para pintar um grande muro ou fachada, é uma “produção”.

Nas letras de *rap*, o narrador contraditório é egocêntrico e pluralista e na maior parte delas há um ponto de vista, ou tema, fato, personagem, sobre o qual os *rappers* farão versos, criando em conjunto e juntando as partes na narrativa final, um “mutirão discursivo” conforme expressão de Benito Martínez Rodríguez, que sobre o romance *Capão Pecado*, afirma:

Sem qualquer indulgência quanto às possibilidades de juízo crítico de diferentes aspectos de composição e desenvolvimento do enredo e das personagens, interessa-me apontar para o caráter coletivo, de empreendimento grupal que, embora aceite a rubrica de autoria, atribuída legalmente a Ferréz, desdobra-se, não apenas nos créditos habituais de agradecimentos e dedicatórias, mas na incorporação do discurso dos ‘aliados da área’. Assim, a função das cinco grandes divisões do livro não é sugerir ao leitor nenhuma organicidade própria à matéria narrada, mas sim abrir espaço para a manifestação e afirmação de existência destas vozes periféricas. O mesmo se pode dizer das fotografias e grafismos, em sua maioria feitos por colegas das próprias comunidades em que transita o autor, através dos quais eles se reconhecem e ao mesmo tempo reivindicam o direito a existir fora do seu próprio circuito, representando-se para si mesmos e, no caso de uma obra literária, para a cidadania. [...] Esta combinação heteroclita de materiais discursivos e estatutos narrativos, esta dimensão coletiva e celebrante da auto-representação, seja no plano visual, seja nos inúmeros paratextos, esta ansiedade de incluir o maior número possível de vozes e imagens do espaço e dos sujeitos destas comunidades, parecem evocar precisamente a idéia de um “mutirão”. Neste sentido, o

livro é menos um empreendimento estético de corte autorial, nos quadros da cultura letrada, do que uma espécie de oportunidade para constituir, com os meios disponíveis e habilidades disponíveis na comunidade, uma obra que possa oferecer um espaço de reelaboração – em muitos casos de constituição primeira – de contra-imagens dos sujeitos e de suas formas de relação e discurso, com respeito às suas representações típicas, emblematizadas pela composição da capa. (RODRIGUEZ, 2003, p. 57-58)

Assim, quando esses narradores proferem “é nós”, estamos diante de um motivo estético e ético. O nome artístico do escritor debatido na citação acima é Ferréz, palavra que inclui quase todo o sobrenome de Lampião (Ferreira), mais a letra “z”, de Zumbi. Escancarados ou intrincados como na identificação artística híbrida, esses narradores estão sempre afirmando a si e aos outros, diferenciando-se enquanto invocam seus iguais.

### Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Notas de Hernâni Cidade. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- COUTINHO, Afrânio; SOUZA, J. Galante de. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. Volume I. Segunda edição revista, ampliada, atualizada e ilustrada sob a coordenação de Graça Coutinho e Rita Moutinho. São Paulo: Global.
- DIAS, Gonçalves. *Poemas*. Seleção, introdução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.
- FERRÉZ. *Capão Pecado*. 2ª edição. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. Volume 4. Tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. Consultoria Vitor Knoll. São Paulo: Edusp, 2004.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- PASCHOA, Airton. *Dárlin*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.
- RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.
- RODRIGUEZ, B. Martinez. *Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas*. Estudos da Linguagem (UFMG). 2003; jul/dez, p. 47-61
- RUFFATO, Luiz. *Eles Eram Muitos Cavalos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- TERRON, Joca Reiners. *Curva de Rio Sujo*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

Recebido para publicação em 12-07-13; aceito em 15-08-13