

Figurações do (anti-)herói épico em “Tô ouvindo alguém me chamar”, dos Racionais MC’s, e “Isso aqui é uma guerra”, do Facção Central

Henrique Marques Samyn¹

Considerações sobre o herói épico

Começo este artigo evocando a definição proposta pelas editoras de um livro acerca de tradições épicas no mundo contemporâneo, incluindo desde as epopeias homéricas até épicos árabes, latinos e a literatura oitocentista dos Bálcãs: o épico é uma narrativa poética, longa e complexa, que tem como centro feitos significativos para a comunidade (Beissinger, Tylus e Wofford, 1999, p. 2). Essa definição é suficientemente ampla e precisa para a tarefa que pretendo cumprir neste artigo: analisar traços característicos do herói épico em dois *raps* brasileiros contemporâneos – que não hesitarei em considerar como narrativas épicas, na medida em que lhes pode ser aplicada essa definição, como terei a oportunidade de explicitar ao longo do texto. Não obstante, devo começar abordando algumas questões acerca do gênero épico que servirão como subsídios para as análises que realizarei posteriormente.

Quem desejar oferecer uma imagem dos homens em ação precisará, forçosamente, apresentá-los como bons ou maus; e como semelhantes, melhores ou piores do que nós – é o que considera Aristóteles no início da *Poética* (1448a), antes de afirmar que “Homero representa os homens melhores do que são” (2008, p. 40), passagem que ocupará uma posição basilar nas reflexões em torno do gênero épico. Adoto aqui Aristóteles como ponto de partida precisamente porque a tão conhecida caracterização da epopeia proposta pelo estagirita oferece um valioso atalho para chegar ao assunto que me interessa: aquilo que a tradição convencionou denominar “herói épico”.

¹ Doutor em literatura comparada e professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.  orcid.org/0000-0002-2624-3487. E-mail: marquessamyn@gmail.com

O que é, afinal, um herói? A resposta oferecida pelos gregos apenas em parte coincidiria com aquela provavelmente oferecida por nossos contemporâneos. Para os gregos, os heróis eram uma categoria especial de homens que, por seus feitos, ocupavam um *status* superior ao dos homens ordinários, embora inferior ao dos deuses (muitos deles, de fato, descendiam de alguma figura divina, e eram por isso capazes de realizar ações superiores à de qualquer ser humano comum); para além disso, há uma imensa clivagem entre nós e os heróis, já que a idade em que viveram está distante da nossa por algumas centenas de anos. Como observa Katherine King (2012, p. 4-5), a gravidade do gênero épico deve muito ao efeito provocado pelos representantes da Era dos Heróis que, por suas ações, aproximavam-se do divino – sobretudo ao envolver homens e deuses.

Ao analisar a relação entre o herói e o *hêrôs* em sentido mais lato, como objeto de culto, Gregory Nagy (2005, p. 87-88) chega a três características: o herói é assazonal; é extremo, em sentido positivo ou negativo; e é antagonônico em relação ao deus que lhe é mais semelhante, sem que isso elimine uma eventual atratividade entre um e outro. O primeiro exemplo por ele apresentado é Hércules: tornado assazonal por Hera (o que se evidencia por seu nome: é “a glória de Hera”, sendo por ela perseguido ao longo de toda a vida), o herói realiza feitos extraordinários em função dessa assazonalidade, permanecendo como seu antagonista ao longo de toda a vida, embora com ela se reconcilie através da morte. Como segundo exemplo, Nagy menciona Aquiles: descrito como assazonal na própria *Ilíada*, o que é um dos principais motivos de sua ira, ele é simultaneamente o melhor dos aqueus (extremo positivo) e notoriamente furioso em combate (extremo negativo); por fim, tem como deus antagonista Apolo, com quem guarda uma relação de semelhança.

Embora as considerações que até agora apresentei se limitem ao âmbito grego, é possível avançar para além disso – como faz o próprio Gregory Nagy (2005, p. 88), ao rastrear paralelos no *Mahâbhârata* hindu. De fato, Harold Bloom explicitamente admite que o que define o épico, seja antigo ou moderno, é o heroísmo, cujas configurações particulares nas diferentes obras não obstam uma aproximação entre o Dante peregrino, o Milton do *Paraíso Perdido* e o capitão Ahab (Bloom, 2005, p. xiv). Pode-se, assim, questionar: seria

possível encontrar uma caracterização para o herói que permaneça constante ao longo do tempo, em tradições diversas?

Ao defender a ideia de “constelações do heroísmo” na família de épicos indo-europeus, Dean Miller (2000, p. 354-30) chegou a uma grade basilar composta por três subtipos característicos de heroísmo: o que chamou de “brilho superficial” (presente em Aquiles); a profundidade, a complexidade e a oclusão (caso de Ulisses); e a solidez e a força (características de Diomedes). Não obstante, Miller adiciona diversas outras grades a essa primeira, que envolvem questões como a realeza do herói, aspectos do sobrenatural, o motivo da trapaça (caso próprio do “*trickster*”), elementos associados à vida e à morte e outros temas, gerando uma intrincada matriz que permite articular alguns traços fundamentais do heroísmo épico.

Penso, todavia, que um modelo mais simples, e bastante útil para a argumentação que pretendo desenvolver neste artigo, é fornecido por Masaki Mori – que, ao procurar uma definição para o que denomina “grandeza épica”, encontrou três elementos temáticos relacionados à delimitação do heroísmo: a atitude do herói épico a respeito de sua própria condição mortal, sua responsabilidade no que tange à comunidade e a dimensão dual do espaço e do tempo com a qual ele deve lidar (Mori, 1997, p. 47-50). Em termos sintéticos: o épico trata de um ser humano destinado a ser burlado pela natureza, de modo que suas limitações têm como centro o problema da mortalidade; o protagonista épico é responsável por resolver um problema da comunidade à qual pertence, seja ela uma família ou toda a humanidade, não lhe sendo possível preocupar-se apenas com problemas circunscritos à sua esfera individual; e o épico encerra um forte sentido histórico, no qual é perceptível um contraste entre a situação presente do herói e o tempo passado – além de, ocasionalmente, com o futuro ainda não concretizado. Como ressalva o próprio Mori (1997, p. 60), esses três elementos fundamentais não devem constituir uma definição única e inflexível, mas sim traços que permitam circunscrever, de modo amplo, a grandeza épica.

O aproveitamento de elementos do discurso épico no *rap* vem sendo destacado por diversos estudiosos. Erin O’Connell (2007, p. 65) destacou as “fortes similaridades” entre as epopeias homéricas e o *rap* contemporâneo no que tange à forma, ao conteúdo e ao contexto de performance, o que a seu ver está relacionado à possibilidade de

autodefinição do herói no decurso da narrativa. Daniel Banks (2010) dividiu aproximações entre o modo como a cultura do *hip-hop* oferece oportunidades para o compartilhamento de histórias, ritmos e melodias, a função dos épicos homéricos e a oratura dos *griots* africanos. Já no âmbito brasileiro, Walter Garcia destacou o emprego de recursos épicos em canções dos Racionais MC's como "Diário de um detento" e "Homem na estrada" (2007; 2013).

Minha intenção neste artigo é abordar o narrador-protagonista em dois *raps* de importantes grupos brasileiros contemporâneos: "Tô ouvindo alguém me chamar", faixa do álbum *Sobrevivendo no inferno* (1997), do grupo Racionais MC's; e "Isso aqui é uma guerra", faixa do álbum *Versos sangrentos* (1999), do grupo Fação Central. Num primeiro momento, advogarei que os elementos definidores do herói épico, como concebidos por Masaki Mori, fazem-se presentes nas duas obras mencionadas, sendo apenas necessário redefini-los em função de características próprias do discurso do *rap* brasileiro. Posteriormente, apresentarei algumas considerações em torno do sentido moralizante das narrativas, o que me permitirá repensar os narradores-protagonistas como figuras anti-heroicas.

"Pela primeira vez vi o sistema aos meus pés"

Composta por Mano Brown, "Tô ouvindo alguém me chamar" é a quarta faixa de *Sobrevivendo no inferno* (1997), álbum considerado um marco na história do *rap* brasileiro, tanto pelo sucesso comercial que alcançou, com mais de 1 milhão de cópias vendidas, quanto pela projeção que concedeu aos Racionais MC's, amplamente reconhecidos como um dos mais importantes e influentes nomes do *rap* nacional.

A canção se abre *in medias res*,² com uma fala cujo sentido não se torna evidente de modo imediato ("Aí, mano, o Guina mandou isso aqui pra você"), sendo esta quase sobreposta pela voz dominante de Mano Brown – que, por sua vez, afirma ouvir uma outra voz: "Tô ouvindo alguém gritar meu nome / Parece um mano meu, é voz de homem / Eu não consigo ver quem me chama / É tipo a voz do Guina / Não, não, não, o Guina tá em cana". O aspecto caótico desse cenário é

² Para uma exposição do conceito, extraído da chamada "arte poética" de Horácio (1993) e seu uso nos discursos poéticos, ver Hardison e Hornsby (2012).

retoricamente importante, na medida em que instaura imediatamente uma tensão entre o narrador-protagonista e Guina – que eclodirá novamente no fim do *rap*, com a repetição da fala de abertura.

A (ambígua) figura do Guina aparece como motivo central da narrativa, nesse primeiro momento. Caracterizado como parceiro (“Parceria forte aqui era nós dois”), embora errático (“Louco, louco, louco e como era / Cheirava pra caralho, vixe, sem miséria”), Guina mescla os papéis de mestre e modelo: “Foi professor no crime / [...] / Puta, aquele mano era foda / Só moto nervosa / Só mina da hora / Só roupa da moda / Deu uma pá de blusa pra mim / Naquela fita na boutique do Itaim”. Vendo-se nessa situação, o narrador-protagonista toma uma decisão determinante para sua trajetória: entrar para o crime.

Este é o momento em que começam as descrições dos feitos do narrador-protagonista. A participação no primeiro assalto (que envolve o assassinato de um segurança que quis “defender o patrimônio do playboy”) é marcante, ao ensejar o reconhecimento do inimigo a ser enfrentado: “Pela primeira vez vi o sistema aos meus pés”. A seguir, a narrativa descreve o assalto à casa de um outro criminoso (“Ladrão, ladrão, e dos bons / Especialista em invadir mansão”), igualmente assassinado pela dupla – um episódio eticamente ainda mais questionável, uma vez que se tratava de uma espécie de “Robin Hood”, que utilizava o dinheiro obtido nos assaltos para comprar brinquedos, posteriormente distribuídos para a “molecada”. A decisão de cometer o assalto, nesse sentido, tem uma motivação egoísta: “Eu aqui na pior, ele tem o que eu quero.”

Não obstante, paradoxalmente, os crimes são justificados em nome de um conjunto de valores compartilhados por aqueles que são excluídos do “sistema”. Segundo o narrador-protagonista, ao falar sobre sua infância, Guina revelava “uma mistura de ódio, frustração e dor”; falava “[d]e como era humilhante ir pra escola / Usando a roupa dada de esmola / De ter um pai inútil, digno de dó / Mais um bêbado, filho da puta e só / Sempre a mesma merda, todo dia igual / Sem Feliz Aniversário, Páscoa ou Natal”. Guina decidiu tornar-se criminoso para reagir a essa humilhante situação; após prestar o “vestibular” em um assalto a ônibus e “formar-se ladrão” num assalto a banco, finalmente se sentiu

socialmente reconhecido: “Não, não se sente mais inferior / Aí, nequinho, agora eu tenho o meu valor”.

É nesse ponto que percebo uma primeira aproximação entre o narrador-protagonista de “Tô ouvindo alguém me chamar” e o modelo de herói épico fornecido por Masaki Mori: cabe perceber que a motivação subjacente às suas atitudes diz respeito a um interesse compartilhado por um grupo periférico que vê, no crime, uma possibilidade de inserção social – de modo que ele se vê como responsável por realizar uma tarefa que diz respeito a seus semelhantes.³ Se Guina serve como exemplo para o narrador-protagonista, este deseja ser um novo modelo de alguém que “venceu” pelo único caminho que lhe parecia possível: o crime – “Eu só queria ter moral e mais nada / Mostrar pro meu irmão / Pros cara da quebrada / Uma caranga e uma mina de esquema”.

Embora a consciência a respeito da própria mortalidade, segundo aspecto do herói épico presente na canção de Mano Brown, perpassasse tacitamente toda a composição, torna-se mais visível em algumas passagens – sobretudo no episódio que envolve um assalto a um posto. Realizado de forma temerária (“Mais ou menos três e meia, luz do dia / Tudo fácil demais, só tinha um vigia”), o assalto resulta em um fracasso com desfecho trágico (“Não sei, não deu tempo, eu não vi, ninguém viu / Atiraram na gente, o moleque caiu / Prometi pra mim mesmo, era a última vez / Porra, ele só tinha dezesseis”). O conjunto de obstáculos imposto pela natureza ao herói no discurso das epopeias tradicionais opera de modo análogo ao modo como, no *rap* de Mano Brown, as dificuldades impostas pelo “sistema” obstam a consecução de seus objetivos; em ambos os casos, o que há são leis e normas previamente determinadas, cujo fim precípuo é a destruição do próprio herói. Pode-se ainda notar que a percepção das próprias limitações é alimentada pelo sentimento de perseguição, intensificado pela paranoia decorrente do uso das drogas (“Eu sonho toda madrugada / Com criança chorando e alguém dando risada / Não confiava nem na minha própria sombra / Mas segurava a minha onda / Sonhei que uma mulher me falou,

³ Penso, contudo, que há subjacente a isso uma inversão de valores denunciada pelo próprio discurso do *rap*. Desenvolvo essa ideia na última seção deste artigo.

eu não sei o lugar / Que um conhecido meu (quem?) ia me matar /
Precisava acalmar a adrenalina / Precisava parar com a cocaína”).

O terceiro elemento do herói épico – sua relação com a temporalidade – ocorre de modo particularmente elaborado em “Tô ouvindo alguém me chamar”, o que demanda uma análise mais minuciosa. Um primeiro aspecto em que esse motivo se faz notar tem por ensejo, precisamente, as consequências da percepção da finitude há pouco mencionada, o que sugere ao narrador-protagonista a necessidade de mudar sua trajetória: “Não, não, não, tô a fim de parar / Mudar de vida, ir pra outro lugar / Um emprego decente, sei lá / Talvez eu volte a estudar / Dormir à noite era difícil pra mim. / Medo, pensamento ruim / Ainda ouço gargalhadas, choro, vozes / A noite era longa, mó neurose”. A partir disso, emerge a tensão entre o momento presente, percebido como consequência dos próprios atos, os erros cometidos no passado e as incertezas em torno do futuro – tensão acentuada por um duplo contraste: de um lado, o nascimento do sobrinho, que opera tacitamente para representar o futuro que não será vivido pelo narrador-protagonista, inclusive pela semelhança física que há entre ambos (“Vivi sete anos em vão / Tudo que eu acreditava não tem mais razão, não / Meu sobrinho nasceu / Diz que o rosto dele é parecido com o meu”); de outro lado, o entendimento de que a trajetória percorrida pelo irmão facultou a concretização de expectativas desperdiçadas pelo narrador-protagonista (“Meu irmão merece ser feliz / Deve estar a essa altura / Bem perto de fazer a formatura / Acho que é direito, advocacia / Acho que era isso que ele queria / Sinceramente, eu me sinto feliz / Graças a Deus, não fez o que eu fiz / Minha finada mãe, proteja o seu menino / O diabo agora guia o meu destino”).

A relação com a temporalidade associa-se com a percepção da finitude quando o narrador-protagonista projeta seu próprio futuro, reduzido a duas possibilidades: ou o encarceramento (“Se o Júri for generoso comigo / Quinze anos para cada latrocínio / Sem dinheiro pra me defender”) ou a morte, arbitrariamente decretada, decorrente de falsas acusações: “Tem uns malucos atrás de mim / Qual é? Eu nem sei / Diz que o Guina tá em cana e eu que caguei/ [...] / Maior que o medo, o que eu tinha era decepção /

A traiçagem, a pilantragem, a traição / Meus aliado, meus mano, meus parceiro / Querendo me matar por dinheiro”.

O episódio final descrito no *rap* trata precisamente da punição imposta ao narrador-protagonista, por ele denunciada como “traíçagem”. Impossibilitado de dormir devido ao calor, decide ir ao bar comprar cigarros; no caminho, a aguda consciência da finitude se manifesta na valorização do presente: “Tem uns baratos que não dá pra perceber / Que tem mó valor e você não vê / Uma pá de árvore na praça, as crianças na rua / O vento fresco na cara, as estrela, a lua”. Mas esse presente já é percebido como passado no momento em que ocorre o encontro fatídico, frontalmente enfrentado pelo narrador-protagonista - “Dois moleques caminharam em minha direção / Não vou correr, eu sei do que se trata / Se é isso que eles querem / Então vem, me mata / Disse algum barato pra mim que eu não escutei / Eu conhecia aquela arma, é do Guina, eu sei / Uma 3-8-0 prateada que eu mesmo dei / Um moleque novato com a cara assustada / (Aí mano, o Guina mandou isso aqui pra você)”. Não por acaso é retomada, nesse momento, a fala que abre o *rap*: o que o narrador-protagonista percebe é que aquele “moleque novato” é um reflexo de si - alguém que, ao repetir o erro de seguir os passos do Guina, está fadado a encontrar o mesmo trágico destino.

“Aqui não é novela, não tem amor na tela”

Quarta faixa do álbum *Versos sangrentos* (1999), do grupo Faccção Central, “Isso aqui é uma guerra” alcançou grande repercussão por conta do videoclipe, lançado no ano seguinte. Veiculado pela MTV, o clipe foi imediatamente alvo de uma representação do Gaeco, órgão de atuação especial da Procuradoria-Geral de Justiça do Estado de São Paulo, que nele viu uma incitação à “prática de roubo a residências, veículos, agências bancárias e caixas eletrônicos, além de sequestros, porte ilegal de armas, libertação de presos mediante violência, latrocínio e homicídio” (Leite, 2000, s.p.), disso resultando a apreensão da fita original do videoclipe e o veto à sua exibição. Eduardo Taddeo, compositor da música e um dos fundadores do grupo, defendeu o clipe como uma peça de denúncia que se limitava

a retratar o cotidiano de regiões periféricas brasileiras,⁴ recusando as acusações de apologia ao crime.⁵

Os primeiros versos de “Isso aqui é uma guerra” operam à maneira de um exórdio,⁶ já desvelando uma situação de conflito: “É uma guerra onde só sobrevive quem atira / Quem enquadra mansão, quem trafica / Infelizmente, o livro não resolve / O Brasil só me respeita com um revólver”. Há nessa abertura um denso questionamento que constitui um motivo desenvolvido ao longo da composição: o que de fato existe é um estado de guerra, no qual a criminalidade é uma estratégia de sobrevivência; por outro lado, o discurso de que a educação, por si só, possa mudar esse estado de coisas é denunciado como falso.

Se narrador-protagonista surge como alguém capaz de reverter a situação de poder consolidada através da violência (“O juiz ajoelha, o executivo chora / Pra não sentir o calibre da pistola”) – assim colocando o “sistema” a seus pés, à maneira do que ocorre em “Tô ouvindo alguém me chamar” –, isso ocorre pela necessidade de satisfazer as necessidades mais básicas: “Se eu quero roupa, comida, alguém tem que sangrar”. Em outras palavras: é por estar em uma situação de extrema carência que o narrador-protagonista se vê compelido a recorrer à violência, uma vez que a educação que lhe foi garantida não lhe assegurou acesso a esses bens – “A minha quinta série só adianta / Se eu tiver um refém com meu cano na garganta”.

Importa ressaltar que isso não ocorre sem que haja uma consciência moral; o que o narrador-protagonista faz – e que não foi percebido por aqueles que enxergaram uma apologia ao crime em “Isso aqui é uma guerra” – é justificar seus feitos, não os defender. Ao afirmar que “é hora de me vingar / A fome virou ódio e alguém tem que chorar”, o discurso denuncia que a violência emerge como último recurso de um sujeito impossibilitado de obter os recursos

⁴“O clipe não fala da Disneylândia, mas do Brasil, o país onde mais se mata com arma de fogo. Se tivesse sido feito na Suécia, poderia até causar espanto. O espantoso é alguém daqui se chocar com o seu conteúdo” (Eduardo Taddeo apud Claudio, 2000).

⁵“A intenção da música é mostrar o criminoso dando um toque para a sociedade e mostrar que ela pode ajudar” (Eduardo Taddeo apud Leite, 2000).

⁶Numa tentativa de qualificação a partir dos princípios retóricos, seria possível encontrar aí uma forma de *captatio benevolentiae*, porventura aproximando esses primeiros versos do discurso sobre “coisas pertinentes à República” mencionado em *Ad Herennium* (I, IV, 7, 1954, p. 14).

para sobrevivência por outros meios. Ao cantar: “Não queria cela, nem o seu dinheiro / Nem boy torturado no cativado / Não queria um futuro com conforto / Esfaqueando alguém pela corrente no pescoço / Mas 3-5-7 é o que o Brasil me dá”, o narrador-protagonista se apresenta como alguém provido de consciência moral, capaz de reconhecer que seus feitos são eticamente reprováveis; não obstante, a situação concreta só lhe oferece como caminho a criminalidade (metonimizada pela referência ao revólver de calibre .357).

É nesse sentido que se pode conceber o narrador-protagonista de “Isso aqui é uma guerra” como responsável por resolver os problemas de uma comunidade:⁷ ele é o representante de uma multidão de despossuídos que constitui o lado mais fraco nesse campo de batalha, e cuja preocupação central é encontrar um meio para sobreviver de forma digna, embora oportunidades lhes sejam continuamente negadas (“É o cofre versus a escola sem professor / Se for pra ser mendigo, doutor / Eu prefiro uma glock com silenciador”). Se o narrador-protagonista reconhece sua condição “monstruosa”, isso resulta da soma de uma educação precária com a percepção de que apenas a violência lhe assegura acesso aos recursos mínimos, do que resulta uma brutalização extrema: “Aqui é outro brasileiro transformado em monstro / Semianalfabeto, armado e perigoso / Querendo sua corrente de ouro / Atacando seu pulso, atacando seu bolso / Pronto pra atirar e pronto pra matar”. O feito individual reflete, em síntese, a necessidade coletiva: “Meta a mão no cofre e ajude o nosso povo”.

A relação do herói-protagonista com a mortalidade perpassa toda a composição, precisamente por conta do reconhecimento de haver uma situação de guerra. Em decorrência disso, a vida cotidiana é percebida como um campo de batalha desprovido de leis – “Essa é a lei daqui, a lei do demônio / Isso aqui é uma guerra”; “É a lei da natureza, quem tem fome mata”. Visto que o narrador-protagonista luta por sua própria sobrevivência, a percepção da finitude é reafirmada a todo o tempo; trata-se de uma vida que está sempre no limite, uma vez que o sujeito recorre à violência, colocando a si e aos outros permanentemente em risco, como uma forma de prover às próprias necessidades vitais. A vida

⁷ Aplica-se aqui o que mencionei na nota 3.

no campo de batalha, entretanto, faz com que só haja efetivamente duas possibilidades: matar ou morrer.

Em “Isso aqui é uma guerra”, a relação do herói com a temporalidade, destacada no modelo de Masaki Mori, surge de modo bastante específico: a ênfase absoluta no presente, concebido como o momento concreto em que o embate pela sobrevivência tem lugar, projeta o passado como uma coleção de fragmentos e o futuro como uma possibilidade incerta. No que diz respeito ao tempo passado, o que temos são referências esparsas ao que levou o narrador-protagonista à situação atual, cuja relevância está sobretudo em não constituírem fatos que digam respeito especificamente a ele – e sim a elementos que, na realidade brasileira, concorrem para a negação de direitos e para a precarização das vidas de pessoas de regiões periféricas: a desigualdade econômica, a falta de oportunidades profissionais e o descaso dispensado à educação pública. Por conseguinte, o que o narrador-protagonista representa no momento atual é a síntese das experiências de uma multidão de desfavorecidos, perpetuada por gerações.

Cabe considerar, finalmente, que a fragilidade dessa situação – que se reduz, de fato, à busca desesperada pela satisfação de demandas urgentes – não permite que sequer se cogite qualquer tipo de futuro; a existência se limita ao agora (o que se materializa, na narrativa, pela acumulação de ações restritas ao tempo presente) e às suas consequências imediatas, enquanto provisórias garantias de sobrevivência. A historicidade de “Isso aqui é uma guerra” reflete, enfim, a existência precária daqueles que sequer têm o “privilégio” de cogitar um futuro para si e para os seus.

Do anti-heroísmo épico ao heroísmo periférico

“Tô ouvindo alguém me chamar” se encerra com a morte do narrador-protagonista – um evento indiciado ao longo de todo o *rap*, em que é possível acompanhar todas as etapas de sua agonia: “Sinto a garganta ressecada / E a minha vida escorrer pela escada / [...] / Não tô sentindo meu braço / Nem me mexer da cintura pra baixo / Ninguém na multidão vem me ajudar / Que sede da porra, eu preciso respirar / [...] / Sinto a roupa grudada no corpo / Eu quero

viver, não posso estar morto / [...] / Eu tô ouvindo alguém me chamar". Em "Isso aqui é uma guerra", não há a descrição de um fim semelhante, mas a ausência de qualquer alusão ao futuro opera como uma advertência – sendo ainda possível observar que o já referido videoclipe da música se encerra com cenas de morte de um dos criminosos e prisão dos outros.

O que temos, assim, são enfáticas demonstrações de que ambas as narrativas apresentam sentidos fundamentalmente moralizantes: se, em ambos os casos, a criminalidade foi percebida em algum momento como um caminho (ou mesmo o único caminho) para que fosse alcançada a inserção social ou para que se obtivesse o mínimo necessário para a sobrevivência, o que se tem ao final é a afirmação, tácita ou manifesta, de não haver qualquer possibilidade efetiva de que essa trilha não leve ao fracasso – o que evidencia, a propósito, que se trata de um discurso denunciante, não apologético. É em função disso que me parece mais pertinente considerar os narradores-protagonistas dos *raps* analisados como configurações de anti-heróis.

A questão crucial, nesse sentido, diz respeito à responsabilidade do herói épico no que diz respeito à sua comunidade. Embora os narradores-protagonistas de "Tô ouvindo alguém me chamar" e "Isso aqui é uma guerra" julguem resolver, de diferentes modos, problemas coletivos por intermédio de seus feitos individuais, suas ações são estéreis, na medida em que, por um lado, não levam a mudanças efetivas; e, por outro lado, abreviam suas próprias vidas. O que esses anti-heróis acabam por representar são os inúmeros sujeitos periféricos que acabam sucumbindo aos mecanismos de opressão social – ou seja, aquelas "vidas desperdiçadas" mencionadas no *rap* dos Racionais MC's: "É foda, pensando bem, que desperdício / Aqui na área acontece muito disso / Inteligência e personalidade mofando atrás da porra de uma grade".

Isso enfatiza, finalmente, a lição final das narrativas: a percepção de que, se é urgente lutar contra as desigualdades e injustiças que massacram as comunidades periféricas, esse combate deve ser realizado em outras frentes ("Temos que tomar o poder via Congresso Nacional", afirmou Eduardo Taddeo em uma entrevista).⁸ Assim se evidencia o

⁸ Transcrição em *Eduardo Facção*, 2009.

sentido político e pedagógico do anti-heroísmo épico presente em “Tô ouvindo alguém me chamar” e “Isso aqui é uma guerra”: trata-se de construir e difundir discursos que possam fomentar a emergência de verdadeiros heróis nas camadas invisíveis da sociedade. Enquanto esses não se multiplicarem, o combate não cessará.

Referências

- ARISTÓTELES (2008). *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BANKS, Daniel (2010). From Homer to Hip Hop: orature and griots, ancient and present. *Classical World*, Baltimore, v. 103, n. 2, p. 238-245.
- BEISSINGER, Margaret H.; TYLUS, Jane; WOFFORD, Susanne Lindgren (Ed.) (1999). *Epic traditions in the contemporary world: the poetics of community*. Berkeley: University of California Press.
- BLOOM, Harold (2005). *The epic*. Filadélfia: Chelsea House Publishers.
- [CÍCERO] (1954). *Ad C. Herennium de ratione dicendi*. Tradução de Harry Caplan. Cambridge: Harvard University Press.
- CLAUDIO, Ivan (2000). Máquina de escândalos. *IstoÉ*, São Paulo, n. 1.609, 26 jul. Disponível em: <<https://bit.ly/2MTiN0o>>. Acesso: 15 maio 2017.
- EDUARDO FACÇÃO (2009). *Eduardo Facção: com sede de justiça social*. Entrevista a Mandrake e Elaine Mafra. *Portal Vermelho*, São Paulo, 28 ago. 2009. Disponível em: <<http://www.vermelho.org.br/noticia/114594-1>>. Acesso em: 15 mai. 2017.
- FACÇÃO CENTRAL (1999). Isso aqui é uma guerra. In: FACÇÃO CENTRAL. *Versos sangrentos*. São Paulo: Five Special. Faixa 4. Compact Disc.
- GARCIA, Walter (2007). “Diário de um detento”: uma interpretação. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Lendo música*. São Paulo: Publifolha.
- GARCIA, Walter (2013). Elementos para a crítica da estética do Racionais MC’s (1990-2006). *Ideias*, Campinas, v. 4, n. 2, p. 81-110.
- HARDISON, O. B.; HORNSBY, R. A. (2012). *In medias res*. In: CUSHMAN, Stephen et al. (Ed.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4. ed. Princeton: Princeton University Press.
- HORÁCIO (1993). *Arte poética*. Tradução de Dante Tringali. São Paulo: Musa.

KING, Katherine Callen (2012). *Ancient epic*. Malden: Wiley-Blackwell.

LEITE, Fabiane (2000). Justiça veta vídeo de rap do grupo Facção Central na MTV. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 jun. On-line. Disponível em: <<https://bit.ly/2LtVlly>>. Acesso em: 15 mai. 2017.

MILLER, Dean (2000). *The epic hero*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

MORI, Masaki (1997). *Epic grandeur: toward a comparative poetics of the epic*. Albany: State University of New York Press.

NAGY, Gregory (2005). The epic hero. In: FOLEY, John Miles (Ed.). *A companion to ancient epic*. Malden: Blackwell.

O'CONNELL, Erin (2007). Homer and rap: epic iconographies. In: HASLEM, Wendy; NDALIANIS, Angela; MACKIE, Chris J. (eds). *Super/Heroes: from Hercules to Superman*. Washington: New Academia Publishing.

RACIONAIS MC's (1997). Tô ouvindo alguém me chamar. In: RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra. Faixa 4. Compact Disc.

Recebido em 19 de junho de 2017.

Aprovado em 21 de janeiro de 2018.

resumo/abstract/resumen

Figurações do (anti-)herói épico em “Tô ouvindo alguém me chamar”, dos Racionais MC's, e “Isso aqui é uma guerra”, do Facção Central

Henrique Marques Samyn

O artigo analisa a representação do herói em músicas de dois grupos de rap brasileiros: “Tô ouvindo alguém me chamar”, dos Racionais MC's (faixa do álbum *Sobrevivendo no inferno*, de 1997), e “Isso aqui é uma guerra”, do grupo Facção Central (faixa do álbum *Versos sangrentos*, de 1999). Construo a argumentação utilizando como base o modelo de herói épico concebido por Masaki Mori; não obstante, considero que a figuração dos protagonistas nas referidas canções transforma-os em anti-heróis, na medida em que a narrativa tem o propósito político de funcionar como uma denúncia.

Palavras-chave: herói, anti-herói, rap, épico, Racionais MC's, Facção Central.

Figurations of the epic (anti-)hero in “Tô ouvindo alguém me chamar”, by Racionais MC’s, and “Isso aqui é uma guerra”, by Facção Central

Henrique Marques Samyn

The article analyzes the representation of the hero in songs by two Brazilian rap groups: “Tô ouvindo alguém me chamar”, by Racionais MC’s (a track from the 1997 album *Sobrevivendo no inferno*), and “Isso aqui é uma guerra” from the group Facção Central (track from the album *Versos sangrentos*, 1999). As a basis for my argument, I use the model of epic hero conceived by Masaki Mori. Nevertheless, I consider that the figuration of the protagonists in these songs turns them into anti-heroes, insofar as the narrative has the political purpose of denunciation.

Keywords: hero, antihero, rap, epic poetry, Racionais MC’s, Facção Central.

Figuraciones del anti(héroe) épico en “Tô ouvindo alguém me chamar”, de los Racionais MC’s, y “Isso aqui é uma guerra”, del Facção Central

Henrique Marques Samyn

El artículo analiza la representación del héroe en canciones de dos grupos de rap brasileños: “Tô ouvindo alguém me chamar”, de los Racionais MC’s (pista del álbum *Sobrevivendo no inferno*, de 1997), e “Isso aqui é uma guerra”, del grupo Facção Central (pista del álbum *Versos sangrentos*, de 1999). Construyo la argumentación utilizando como base el modelo del héroe épico creado por Masaki Mori; sin embargo, considero que la figuración de los protagonistas en las canciones mencionadas los convierte en antihéroes, ya que la narrativa tiene el propósito político de funcionar como una denuncia.

Palabras-clave: héroe, antihéroe, rap, poesía épica, Racionais MC’s, Facção Central.