



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
LICENCIATURA PLENA EM LETRAS
HABILITAÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA

JOÃO CARLOS NUNES SOARES

**POESIA E CANÇÃO:
A CRÍTICA SOCIAL E O POSICIONAMENTO PARATÓPICO NA OBRA DE
FÁBIO BRAZZA**

João Pessoa
2017

JOÃO CARLOS NUNES SOARES

**POESIA E CANÇÃO:
A CRÍTICA SOCIAL E O POSICIONAMENTO PARATÓPICO NA OBRA DE
FÁBIO BRAZZA**

Trabalho apresentado ao curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito para a obtenção do grau de Licenciado em Letras, habilitação em Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Rinaldo Nunes Fernandes

João Pessoa
2017

*“Se és capaz de, entre a plebe, não te corromperes
E, entre reis, não perder a naturalidade,
E de amigos, quer bons, quer maus, te defenderes.
Se a todos podes ser de alguma utilidade,
E se és capaz de dar, segundo por segundo,
Ao minuto fatal todo valor e brilho.
Tua é a terra com tudo o que existe no mundo
E o que mais – Tu serás um homem, meu filho.”*

(Rudyard Kipling)

AGRADECIMENTOS

Ao Criador de todas as coisas, o qual tem me sustentado dia após dia nos momentos bons e ruins durante todo o meu percurso acadêmico. Até aqui me ajudou o Senhor e não existem palavras que descreva tão imensa gratidão. Agradeço aos meus familiares. À minha mãe, Graça. Mãe, a senhora é uma guerreira e fez de mim o homem que sou. Obrigado por todo carinho, paciência e pelo incansável esforço ao cuidar de mim. Jamais esquecerei o suor derramado em seu rosto para manter-me em uma boa escola na minha infância. Agradeço os meus tios, Neuza e Arnaldo. Tia, sempre digo a todos que tenho o privilégio de ter duas mães. Tio, você é o meu pai. Não tenha dúvidas disso. Muito obrigado pelo auxílio que vocês deram a minha mãe na minha criação, em todos os sentidos. Obrigado por ajuda-la financeiramente a me manter em um bom colégio na infância. Obrigado pelo exemplo de ser humano que cada um de vocês são. Obrigado pela educação ensinada desde o meu nascimento. Vocês também fazem parte do homem que me tornei. Obrigado a Josinaldo, meu irmão. Nascemos primos, mas não tenha dúvida que somos irmãos. Quando adolescente sempre me espelhei em ti. Você foi um referencial para mim e sou grato por tudo que me ensinaste e já fizeste por mim desde a infância. Agradeço a Sofia, uma sobrinha que se diz prima. Obrigado pelo seu carinho, por sua compreensão quando tenho que estudar e não te dou a devida atenção. Obrigado por seus abusos também, pois, meus dias não seriam os mesmos sem eles. Agradeço as minhas companheiras de jornada acadêmica, Erika Diniz, Isabel França, Ana Cláudia, Milena e Nilbe. Erika e Bel, obrigado pelo companheirismo aula após aula. Obrigado pelos trabalhos em grupo, jamais me esquecerei dos debates e aprendizados. Obrigado pelas brigas que uma hora ou outra ocorriam, elas fazem parte de uma grande amizade. Ana Cláudia, obrigado pelo apoio que sempre me deste nos desafios propostos na vida acadêmica. Sou grato pelas horas empenhadas com você nas pesquisas do PIBIC, aprendi muito. Nilbe e Milena, aprendi demais observando vocês. Agradeço aos meus professores do maternal até a graduação. Agradeço ao professor Rinaldo Fernandes pela orientação do presente trabalho e pelo aprendizado em sala de aula. Obrigado por dedicar o seu tempo a minha pesquisa. Agradeço a professora Maria Bernadete por todo o aprendizado em sala de aula e pelo exemplo de vida que é pra mim. Obrigado por aceitar o convite para a

banca. Agradeço a professora Vanessa Riambau pelo aceite do convite e pela maestria com que ministra suas aulas. Obrigado por todo ensinamento!

RESUMO

A literatura no Brasil sempre teve, além do prazer estético, a sua função social. É a partir deste fato que apresentamos a literariedade na obra do poeta e compositor, Fábio Brazza e o seu viés crítico-social. Sempre houve uma divergência teórica entre os que concordam que as letras de canções podem ser consideradas literatura e os que não concordam. Neste trabalho, o nosso objetivo foi demonstrar através das análises, a composição da canção como fazer literário e a função crítico-social da literatura, enfatizando o posicionamento paratópico do autor.

Palavras-chave: Canção. Crítica social. Paratopia. Poesia.

ABSTRACT

Literature in Brazil always had, besides aesthetic pleasure, its social function. It is from this fact that we present the literaryness in the work of the poet and composer, Fábio Brazza and his critico-social visions. There has always been a theoretical divergence between those who agree that song lyrics can be considered literature and those who do not agree. In this work, our objective was to demonstrate through the analysis, the composition of the song as literary doing and the critico-social function of literature, emphasizing the author's paratopic positioning.

Keywords: Song. Social criticism. Paratopia. Poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. MÚSICA E SOCIEDADE: UMA HISTÓRIA DE PROTESTO	
1.1 Música, canção e o pós 64	11
1.2 A canção no Brasil: Das tribos, do samba e do choro	13
1.3 A canção no Brasil: Entre a Bossa Nova e a MPB	15
1.4 O surgimento da MPB	17
2. O SURGIMENTO DO R.A.P	
2.1 Quando o ritmo se junta a poesia.....	19
2.2 As raízes no Hip Hop	22
3. AS RAIZES DO R.A.P	
3.1 Hip Hop à vista	24
3.2 A expansão do R.A.P em terras tupiniquins	25
4. A CANÇÃO-POESIA DE FÁBIO BRAZZA: UMA CONSTRUÇÃO PARATÓPICA DA CRÍTICA SOCIAL	
4.1 A canção como fazer literário e o posicionamento paratópico	29
4.2 Uma análise da canção	31
4.3 Uma análise do poema	42
CONCLUSÃO	54
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	56

INTRODUÇÃO

Ao analisarmos o cenário líteromusical brasileiro percebemos um desinteresse pelas questões sociais do país. Os compositores, em sua grande maioria, buscam apenas a venda de um produto, fazendo de suas canções – aquelas que assim podem ser classificadas – objetos de contemplação para o seus ouvintes, apenas pelo fato de terem uma boa melodia ou propiciarem uma identificação pessoal para determinado indivíduo. As canções que um dia ocuparam um espaço importante de expressão social nas vozes de Chico Buarque, Renato Russo, Geraldo Vandré e tantos outros, agora são substituídas por produções que buscam o lucro em detrimento da função político-social que deveria permanecer. São poucos os que se salvam levando em conta a quantidade de músicos e poetas compositores que temos no Brasil. Embora alguns representantes tenham, em certo momento, escolhido a cultura do lucro, o R.A.P continua sendo um dos movimentos que permaneceu com os posicionamentos de crítica à sociedade em suas composições. Segundo Napolitano (2002), teórico que abordamos neste trabalho, o surgimento da MPB no Brasil dá início a um deslocamento do lugar social da canção, que agora passa a ter uma função crítico-social mais acentuada.

Trouxemos neste trabalho o contexto do R.A.P para análise, por dois motivos: o papel de crítica social que ele possui e a estrutura poética que encontramos em suas composições. Não é de hoje que existe uma divergência teórica em relação à classificação das letras de canções como literatura. Sendo assim, buscaremos demonstrar a partir dos textos analisados que determinadas composições não só podem, como devem ser classificadas como literatura. Cândido (2004), ao analisar as funções da literatura, nos leva a perceber que determinadas composições de canções possuem funções idênticas à que ele estabelece para a literatura e conduz-nos à conclusão de que determinadas letras podem ser consideradas literatura. Para analisar esse contexto de literariedade da canção e de sua função social analisaremos uma canção e um poema do poeta e compositor Fábio Azeredo, mais conhecido por seu nome artístico, Fábio Brazza. O poeta é neto do célebre Ronaldo Azeredo, um dos maiores expoentes da poesia concreta no Brasil, e despertou sua paixão pela poesia desde a infância. Fábio Brazza iniciou sua carreira fazendo rimas de improviso sobre times de futebol para canais no

Youtube e hoje possui seu próprio canal com mais de 400 mil inscritos. O poeta tem uma obra relativamente vasta incluindo canções e poemas que abordam variados temas, com destaque para a crítica social. Fábio Brazza possui hoje três Cds: *Filho da pátria* (2014); *Simplesmente ideias* (2015), *Tupi or not Tupi* (2016) e *É ritmo mas também é poesia* (2017). O poeta também lançará um livro com seus poemas em 2017, porém, ainda não foi divulgada a data de lançamento.

Nas reconhecidas obras literárias podemos encontrar posicionamentos políticos em seus enredos e não é diferente nas poesias e canções que iremos analisar. De acordo com Barros (2004), existe uma literariedade nas canções ao mesmo tempo em que há um posicionamento paratópico no autor que compõe uma canção ou poesia com o viés crítico-social. Essa paratopia se encontra no fato do não pertencimento a uma posição definida. O poeta pode uma hora criticar determinado segmento político e em outro criticar a sua oposição. E é esse posicionamento do autor que iremos analisar, demonstrando o papel social que pode ser ocupado na literatura. Em nosso caso, canção e poesia.

Além de Barros (2004), utilizaremos Cândido (2004) e seu conceito de literatura, que se encontra no ensaio “O direito à literatura”. Neste ensaio Cândido mostra que, além da eficácia estética que a literatura contém, há também o posicionamento crítico-social por parte do autor, no sentido de combater as iniquidades sociais.

1. MÚSICA E SOCIEDADE: UMA HISTÓRIA DE PROTESTO

1.1 Música, Canção e o Pós 64

A música sempre ocupou um lugar importante, nas mais diversas sociedades, sendo que uma de suas principais funções era a de expressão de sentimentos. Do grego *μουσική τέχνη*, que significa *arte das musas*, tem sua construção vocabular baseada na mitologia grega, sempre utilizada como forma adjetiva nas referências a produções inspiradoras baseadas em composições sonoras, que impulsionavam algum tipo de emoção diretamente ligada às ações das musas. Ao longo do tempo, o termo se aproximou do que se entende, de modo geral, por música. Atualmente, música é aceita como arte, ainda com algumas ressalvas e preconceitos, e se mostra múltipla quanto a sua finalidade principal, dependendo da construção artística que é feita por cada indivíduo imerso em uma dada cultura. Apesar de se complementarem entre si, não podemos considerar música e canção como sinônimas. Tratando-se de expressões artísticas, músicas e canções são utilizadas como modo de representação simbólica de aspectos sociais em um dado contexto histórico. A música é considerada por alguns a combinação de sons e silêncios de uma maneira organizada, no entanto, não é uma definição aceita por todos e ainda deixa margem para alguns questionamentos. Em síntese, aqui entendemos música como a representação sociocultural simbólica expressa em sons e ritmos. As canções, por outro lado, são definidas como a junção de letra e melodia. Sendo assim, as músicas não dependem das letras musicais, mas as canções dependem.

As canções, no decorrer da história, foram e são usadas como meio de adoração em cultos religiosos, como instrumentos de guerra e como expressão dos sentimentos mais íntimos do ser humano. Com isso entendemos que a canção é uma das formas do homem demonstrar os seus sentimentos; sejam eles de amor, de guerra ou de paz.

De acordo com as várias mensagens que as letras das canções podem exprimir, resolvemos classificá-las da seguinte forma: *Canção Pessoal* x *Canção Social*. Por *canção pessoal* entendemos as canções que têm por objetivo

transparecer sentimentos mais subjetivos, que de fato são comuns ao homem, revelando uma expressão mais íntima e pessoal. Tomemos como exemplo dessa classificação uma letra que seja composta a partir da narrativa sobre o amor de um homem para com a sua amada. Na canção *Nem um dia* (1996), interpretada por Djavan, temos a seguinte estrofe:

Um dia frio

Um bom lugar pra ler um livro

E o pensamento lá em você

Eu sem você não vivo

Quando o discurso contido na canção defrontar-se com o seu interlocutor, imediatamente haverá o que Bakhtin (2010) chama de *Compreensão responsiva ativa*. Tal compreensão ocorrerá de acordo com as experiências pessoais deste interlocutor, vividas em um âmbito particular; os sentimentos expressos pelo eu lírico na canção podem ser ou não inerentes aos indivíduos de uma determinada sociedade. Em oposição temos o conceito de *canção social*, que se mostra, sobretudo, como representação ideológica de um conjunto de indivíduos ativos em sociedade. Neste sentido, utilizaremos como exemplo *Pra não dizer que não falei das flores* (*Caminhando*), de Geraldo Vandré, composta em 1968. Neste caso, para o entendimento amplo das significações contidas nesta canção torna-se necessário voltarmos ao contexto histórico que aponta para os reflexos da ditadura militar no Brasil.

O que ocorreu no contexto da ditadura militar foi a ascensão desse tipo de composição musical-social, principalmente após o decreto do Ato Institucional Nº 5 (AI-5). Nesse contexto de repressão ao livre pensar e a qualquer indício de manifestação contra o governo vigente, se destacaram os músicos com letras que contrariavam a ditadura e buscavam fazer a sociedade refletir a respeito do momento histórico em que viviam. Como não mencionar Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Chico Buarque, Taiguara e tantos outros, juntamente com suas canções que nos fazem refletir até hoje sobre o momento histórico que vivemos. A música *Pra não*

dizer que não falei das flores (Caminhando), de Vandr , ficou conhecida como um hino contra a ditadura militar e foi cantada por mais de vinte mil pessoas em pleno Maracan zinho no Festival Internacional da Can o de 1968. A mensagem que permeia a letra não   algo vivido por apenas um indivíduo, mas   a expressão do sentimento de uma sociedade que começa a perceber a sua posi o enquanto Na o. Vejamos uma pequena estrofe da can o:

Vem, vamos embora

Que esperar não   saber

Quem sabe faz a hora

Não espera acontecer

Os versos que acabamos de ler se tornaram o refrão da can o e foram entoados como uma convoca o   luta contra o regime militar. Não podemos afirmar que os sentimentos expressos nesta can o são inerentes ao autor, pelo contrário, envolvem toda a sociedade e o momento histórico que cada cidadão viveu. Não era algo pessoal, mas social. Foi nesse período conturbado da história brasileira que, como afirma Napolitano (2002), “Surgiu e se consagrou a expressão Música Popular Brasileira (MPB)”, com o objetivo de encontrar um estilo musical que expressasse a sociedade brasileira enquanto na o, o que aos poucos veio a se tornar realidade.

1.2 A can o no Brasil: Das tribos, do samba e do choro

A história da música no Brasil remete aos hábitos culturais dos habitantes nativos de nossa terra. Após a chegada dos portugueses em terras tupiniquins, os Jesuítas implementaram os cultos religiosos nos quais eram utilizadas can es trazidas pelos colonizadores. Outro povo que exerceu significativa influência em nosso cenário musical foram os africanos, que

contribuíram com vários elementos trazidos de sua cultura, como o Samba e o Maracatu. Embora seja de grande importância, não iremos nos deter aos radicais primários das canções no Brasil, mas nos ateremos a um recorte mais recente de nossa cultura.

Nos anos de 1920 o Brasil começou a viver a “era dos rádios”, tecnologia que transformou radicalmente os meios de comunicação existentes. Com a popularização dos aparelhos a sociedade tinha acesso livre aos mais variados assuntos da sociedade:

Um recurso muito utilizado era o de realizar transmissões especiais com a instalação de auto-falantes em lugares públicos, assim reunindo um grande número de ouvintes. Em 1927, em São Paulo, por exemplo, a Rádio Educadora Paulista, conhecedora do interesse dos seus ouvintes pelos jogos de futebol, transmitiu do Rio de Janeiro para São Paulo uma partida do campeonato brasileiro entre paulistas e cariocas. Para permitir que um número grande de ouvintes pudesse acompanhar a façanha, foram instalados auto-falantes na sorveteria Meia Noite, na Leiteria Brilhante e em frente à sede do jornal *A gazeta* [...] era uma forma de atrair a atenção da população para as potencialidades do rádio. Em 1929, os aparelhos de rádio em São Paulo já passavam de 60 mil unidades. O hábito de ouvir rádio ia se consolidando. (CALEBRE, 2004, p. 16)

A utilização das rádios pela população fez com que a sociedade ficasse mais próxima, não apenas de eventos esportivos ou de noticiários, mas também das canções que eram produzidas na época.

Uma revolução ocorreu na música do século XX com o ganho de popularidade do rádio pelo mundo. Como ela já não era mais limitada a concertos e clubes tornou-se possível aos artistas da música ganhar rapidamente fama nacional e até internacional. Da mesma forma, o público poderia agora estar exposto a um leque maior de opções. Música de todo gênero tornou-se cada vez mais portátil. (BARANOV, 2014).

O estilo musical que dominava o Brasil no início dos anos 20 era o samba. Esse domínio continuou após a chegada das rádios, porém, foram surgindo outras vertentes que quebraram essa hegemonia no cenário musical. O chorinho,

que a princípio era apenas instrumental, começou a ser cantado e ganhou espaço passando a dividir as rádios com o samba. Na década de 30 as rádios ganham ainda mais proporções em função do projeto estatal do então Presidente, Getúlio Vargas, que buscava ampliar cada vez mais o alcance das transmissões. É nesse período que temos o que muitos críticos chamam hoje de “os anos de ouro” da música brasileira, devido ao aparecimento de nomes importantes no cenário musical como Noel Rosa, Dorival Caymmi, Carmem Miranda, entre outros que elevaram as composições brasileiras a outro patamar, como afirma Monteiro (2014, p. 9):

Carmem daria visibilidade mundial a clássicos da música popular brasileira como “O Tique-taque do meu coração”, composta em 1935 por Alcyr Pires Vermelho (1906- 1994) e Walfrido Silva (1904-1972), “Aquarela do Brasil”, paradigma do gênero “samba exaltação” criado em 1939 pelo genial Ary Barroso (1903-1964), “O Que é que a baiana tem?”, “Ticotico no Fubá”, a obra-prima de Zequinha de Abreu (1880-1935) composta ainda em 1917, que se tornaria, a partir daí, uma das músicas brasileiras mais conhecidas internacionalmente.

Após esse período dos “anos de ouro”, passa a ser difundida nos centros urbanos a cultura nordestina através do Baião. Um dos nomes importantes nessa época é o de Luiz Gonzaga, que ganha espaço nas rádios interpretando *Asa Branca* (1947), uma das suas canções de maior sucesso.

1.3 A canção no Brasil: Entre a Bossa nova e a MPB

A Bossa Nova surge em um período de transformação na sociedade brasileira. Nos anos 1950 podemos afirmar que o principal objetivo do governo de Juscelino Kubitschek era fazer do Brasil uma nação modernizada e cada vez mais próxima economicamente das potências mundiais, fazendo com que os discursos predominantes na sociedade fossem aqueles relacionados à industrialização e urbanização. Podemos observar esse desejo de modernização no texto escrito pelo historiador Rubens Gonçalves, para o site *Mundo educação*:

[...] os debates sobre a modernização do Brasil também tinham outras características. No âmbito cultural, o discurso de modernização tinha fortes vínculos com a ideia de cosmopolitismo. Sob tal aspecto, a possibilidade de transformar o Brasil em uma referência cultural de âmbito internacional seria um modo de romper com a ideia de que o país sempre esteve reproduzindo os referenciais estéticos estrangeiros.

Os ideais de mudança social e possibilidade de fazer do país uma nação modernizada modificaram o ritmo da sociedade como um todo, inclusive no âmbito cultural. O cinema, o teatro e a literatura foram influenciados por esse processo de modernização, como afirma Vidal (2008, p. 11):

No mesmo ano, são lançados dois importantes marcos para história da literatura brasileira, os romances *O Encontro Marcado* de Fernando Sabino e *Grande Sertão Veredas* de João Guimarães Rosa. Paralelamente, surgia na poesia um movimento inspirado no concretismo pictórico, cuja maior característica foi a valorização gráfica da palavra e do qual participaram nomes como os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar, entre outros [...] O que viria a ser chamado Cinema Novo encontra um de seus primeiros representantes, com a estréia, em 1957, do filme *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos. Em 1958, Jorge Amado lançava *Gabriela Cravo e Canela* e Gianfrancesco Guarnieri estreava no Teatro de Arena de São Paulo *Eles Não Usam Blacktie*, um marco na linguagem do teatro brasileiro. Nas artes plásticas, era lançado o movimento neoconcreto em 1959, cujos principais nomes foram Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lúcia Pape.

Foi exatamente nesse contexto que teve início o que podemos chamar de base da MPB, a Bossa Nova. Embora a intenção fosse remover o rótulo de que o Brasil copiava os referenciais de outros países, era inevitável não perceber a contribuição que as produções americanas trouxeram para os artistas brasileiros, pois “a influência da música americana podia ser sensivelmente percebida nos grupos musicais, que tratavam de tornar as composições mais elaboradas e elegantes.” Vidal (2008). Foi com essa antropofagia do que se denominava estrangeiro que teve início um movimento musical que marcaria aquela década. Segundo Vidal (2008), a Bossa Nova era “uma mistura de ritmos brasileiros ao som de uma requintada harmonia de Jazz.”.

Em meados dos anos 50 se tornaram comuns reuniões de jovens para conversar sobre música e tocar alguns instrumentos. Porém assim como o R.A.P – movimento musical que contemplaremos em secções seguintes – a Bossa Nova era um estilo não aceito pela sociedade no início de seu surgimento.

Na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, passou a ser moda entre os jovens o tipo de encontro em que as conversas giravam em torno de música. Cantar e tocar violão, porém, não era bem visto pelas boas famílias da época, consideradas atividades marginais. Os filhos eram desestimulados a qualquer iniciativa nesse sentido, esperava-se seguirem carreiras como direito, engenharia ou arquitetura. As moças, porém, até podiam tocar violão, enquanto aguardavam um marido. (VIDAL, 2008. P.11)

Foi a partir dessas reuniões que se formaram nomes conhecidos da música brasileira como Tom Jobim, Nara Leão, João Gilberto e Vinícius de Moraes.

1.4 A canção no Brasil: O surgimento da MPB

A expressão Música Popular Brasileira já era utilizada antes da década de 1960, mas não com o sentido que a tornou símbolo de uma geração. Tal expressão foi utilizada como designação de canções populares e folclóricas que eram produzidas por compositores da época ou herdadas de determinados grupos sociais, como é o caso das canções relacionadas às crenças indígenas. O nascimento da MPB aconteceu devido ao rompimento encontrado na Bossa Nova. Alguns artistas começaram questionar a influência americana na música brasileira, o que ocasionou uma divisão. Entretanto, alguns jovens artistas que não tomaram partidos, resolveram juntar as duas culturas no intuito de criar um novo estilo. Surge então a MPM – Música Popular Moderna –, que pouco tempo depois ficaria conhecida como MPB. Uns dos veículos que mais contribuíram para a propagação da MPB foram os famosos Festivais da Canção, que, em sua grande maioria, eram organizados pelas emissoras de televisão. Nelson Barros, ao analisar as canções produzidas por Chico Buarque, as classifica como “discurso literomusical”, elevando as canções do nível musical para o da literatura. No entanto, apesar da

grande popularidade, o lugar da MPB no contexto social sempre foi objeto de discussão entre os pesquisadores. Alguns atribuem a ela o lugar de música de protesto. Afinal, o contexto de sua criação fez com que as letras fossem permeadas por esse tipo de discurso, como afirma Napolitano (2002):

Assim, as imagens da “modernidade”, “liberdade”, “justiça social” e as ideologias socialmente emancipatórias como um todo, impregnaram as canções da MPB, sobretudo na fase mais autoritária do regime militar, situada entre 1969 e 1975.

Porém, as canções produzidas na MPB não podem e não devem ser rotuladas como música de protesto. Afinal, ela pode abordar qualquer tema dependendo do contexto em que a canção é produzida.

Voltando à questão dos posicionamentos, há que encará-los como momentos de um percurso, daí eles não podem ser entendidos como um enquadramento de uma vez por todas dos sujeitos. Mais do que um rótulo, eles são momentos historicamente datados, que podem abranger toda a carreira do artista ou apenas uma pequena parte. (BARROS, 2004. p.335)

Barros (2004, p. 326), ao analisar as canções de Chico, define a MPB com as seguintes palavras:

[...] Como ressalta Dominique Mainguébeau, o próprio dizer-se ou mostrar-se abstraído de qualquer vertente ou tendência não passa ele mesmo de um posicionamento, o daqueles que se dizem acima de qualquer posicionamento. É bem o caso de Chico Buarque, mas é também o caso de outros. Veremos que essa tendência será denominada de MPB, aquela que pretende representar o núcleo síntese da música popular brasileira [...]

Entendemos então que a MPB está além de qualquer posicionamento seja ele político, social ou pessoal.

2. O SURGIMENTO DO R.A.P

2.1 Quando o ritmo se junta à poesia

Enquanto no Brasil os músicos batiam de frente com o “Cale-se” imposto pelo governo militar no final da década 60, a Jamaica vivia uma intensa crise econômica que levou uma quantidade considerável de jovens a saírem de sua nação e migrarem para os Estados Unidos em busca de melhores condições de vida, fugindo assim do tormento econômico e político em que se encontrava a Jamaica; eis o início de uma longa história.

Falar sobre as origens do R.A.P não é tarefa tranquila. Comentando isso em sua dissertação, Camargos (2011, p. 20-21) afirma:

A despeito da bibliografia sobre o tema ser relativamente extensa, o tipo de música em questão não tem uma genealogia precisa, pois foi produto de uma prática cultural que se constituiu (ao menos inicialmente) à margem de esquemas formais de regulação e de documentação da cultura. É extremamente difícil refazer a trajetória de formação de uma linguagem que mobiliza grupos sociais distintos e dialoga com elementos culturais que são equalizados e transformados em contextos bem peculiares.

Embora seja de extrema importância o conhecimento dos mais remotos ancestrais do R.A.P, no momento nos deteremos num passado um pouco mais recente. No período da migração dos jovens jamaicanos, os EUA viviam um momento conturbado em sua história. A comunidade negra vinha conseguindo vencer a troco de bastante humilhação e sangue derramado, o período de segregação racial. Embora as leis começassem a mudar, o pensamento de parte da população branca americana não mudou instantaneamente. Os jamaicanos que buscavam um novo rumo em suas vidas foram, em sua grande maioria, para uma área de Nova York denominada South Bronx e foi nesta região que o R.A.P, como conhecemos hoje, começou a tomar forma. É de suma importância a cultura trazida da Jamaica para a composição artística do R.A.P, pois

[...] o rap despontou primeiramente nos Estados Unidos guardando relação direta com a presença de imigrantes negros e latinos nesse país, em meados dos anos 1970. Destaca-se a presença dos jamaicanos que lá chegaram entre 1960-70 – ao fugirem, em vão, da crise econômica e social que acometeu a ilha –, carregando na bagagem elementos culturais (com influência das matrizes africanas das quais aqueles sujeitos descendiam, como a oralidade, modos de se comportar e tipos específicos de música) e práticas que já lhe eram comuns. (CAMARGOS, 2011, p. 19-20)

Um dos grandes responsáveis pela divulgação da cultura musical jamaicana foi Clive Campbell, mais conhecido como DJ KoolHerc, que trouxe para o Bronx, mais precisamente para dentro de seu apartamento, a cultura dos “Sound Systems.” Nas regiões mais marginalizadas e desfavorecidas da Jamaica a população usufruía de festas ao ar livre em que eram colocados carros com vários aparelhos de som tocando músicas que faziam sucesso nas rádios da época e trazendo oportunidades para aquelas que não conseguiam espaço midiático. Mas, não era apenas isso. Naquelas festas existiam os que no intervalo das canções faziam uso do microfone para promover um discurso a respeito de problemas sociais que eram recorrentes na região. Estes eram conhecidos como Toasters. No Bronx, enquanto aqueles que viviam em áreas mais nobres buscavam as festas mais badaladas da cidade, KoolHerc resolveu oferecer uma festa em seu apartamento como alternativa de lazer para aqueles que não podiam pagar um preço elevado em outros lugares. A festa promovida por Herc seguia o mesmo estilo jamaicano, porém com sistemas de sons bem menores. As proporções do evento realizado, em princípio, dentro de um modesto apartamento foram se tornando cada vez maiores até o ponto em que a cultura dos “Sound Systems” começou a se espalhar pelas ruas e ficar um pouco mais parecida com as festas em seu país de origem. Como afirma Camargos (2011):

Os soundsystems, que eram uma espécie de sistema de som móvel, proporcionaram a realização de encontros em espaços abertos, como ruas, praças e com música mecânica (reprodução dos discos). Os Djs, entretanto, não se limitavam a tocar discos; ao contrário faziam uso criativo dos aparelhos de que dispunham, mixando, improvisando, experimentando e, com isso, construindo novas músicas.

Não há dúvidas de que a expansão das festas para um cenário mais aberto e amplo contribuiu significativamente para o crescimento do estilo musical. Assim como na Jamaica, a população que vivia nos arredores do Bronx estava imersa em um ambiente de exclusão social, pois a maioria dos habitantes era negra e não possuía uma boa condição financeira. A segregação racial nos EUA, apesar de ser um ponto negativo, serviu como uma mola propulsora para o desenvolver do R.A.P, fazendo do estilo musical uma forma de expressão ideológica usada para denunciar os aspectos que permeavam a esfera social nas quais os músicos viviam. A função de crítica social foi imersa ao R.A.P seguindo a tradição dos Toasters que, como mencionado anteriormente, eram os responsáveis por trazer ao evento um objetivo social específico, que não fosse apenas o da diversão. No início, embora houvesse o teor crítico-social, os eventos que traziam o estilo musical ainda eram predominantemente dançantes, porém com o passar dos anos e o desenvolvimento das letras ocorreu a “separação” entre os artistas que se preocupavam com o ritmo dançante – que se tornaria o *Funk* – e os que estavam voltados para uma função social da canção. A partir de sua difusão nos EUA, o R.A.P passou a ser o arauto social de uma população que vivia a margem da sociedade. Um dos responsáveis por fazer disso uma realidade conhecida no mundo foi o rapper Tupac Shakur, que trazia em suas letras um alto índice de crítica à polícia americana e ao governo vigente na época, além de denunciar explicitamente o caos social em que viviam os que eram de origem negra.

Policiais não dão a mínima por um negro

Puxar o gatilho matar um preto ele é um herói

Dar crack para as crianças quem se importa

Menos uma cara feia pra assistência social

Embora fosse altamente questionável em momentos de sua vida, é inevitável não mencionar a relevante contribuição feita por Tupac ao R.A.P mundial. O estilo que criticava a sociedade começou a ganhar espaço no cenário musical entrando no mercado fonográfico americano, fazendo com que chegasse aos ouvidos de toda a sociedade a ideia de que a canção também tinha a sua função

social. Essa difusão nas rádios americanas fez com que o R.A.P não ficasse restrito apenas ao território americano.

2.2 As raízes no Hip Hop

É impossível estudarmos a respeito do R.A.P e não falarmos, nem que seja um pouco, da cultura do Hip Hop. Aliás, este é a esfera maior da qual surgiu o objeto de nossa pesquisa. A história de ambos se confunde, pois, o Hip Hop consiste em quatro elementos: Djs, B.Boys, Mcs e Writings (escritores/grafites). Kevin Donovan, mais conhecido pelo seu pseudônimo “Afrika Bambaataa” é considerado o criador do termo “Hip Hop” e juntamente com Clive Campbell (Kool Herc), deram início a uma cultura que mais tarde tomaria o mundo. No início da década de 1970 os subúrbios americanos estavam tomados pela rivalidade entre gangues e a criminalidade tomava conta das regiões menos favorecidas. Com o decorrer dos anos essa “cultura” de formação de gangues rivais entre bairros diferentes foi se dissipando e os jovens, antes envolvidos na criminalidade, passaram a buscar alternativas em relação ao seu estilo de vida:

Depois que as atividades das gangues alcançaram o topo da criminalidade em 73, elas começaram a se acabar uma a uma. A razão para isto pode ser encontrada em níveis diferentes. As gangues estavam brigando, muitas estavam envolvidas em crimes, drogas e miséria. E muitos integrantes não quiseram mais se envolver com isso, o tempo estava mudando e as pessoas da década de 70 estavam à procura de festas em clubes, apenas diversão, dançar, curtir a música cada vez mais e mais. O número de gangues cada vez mais estava diminuindo principalmente porque cada vez mais jovens estavam envolvidos com um movimento e se identificavam com alguma atividade. Pois a idéia básica era competir com criatividade e não com violência. (VENTURA, 2006)

A partir da decadência da criminalidade nas regiões marginalizadas dos Estados Unidos, os jovens americanos começaram a encontrar no Hip Hop aquilo que precisavam para abandonarem de vez a criminalidade. A ideia básica no início da cultura do Hip Hop era promover um ambiente de “rivalidade criativa”, bem diferente daquela promovida pelas gangues nas ruas do Bronx, como afirma Fochi (2007, p.62):

Alguns jovens que organizavam bailes, festas de rua e em escolas na periferia, resolveram criar disputas dentro dos bailes, por meio da dança, no intuito de conter as brigas que aconteciam nas ruas. Assim, incentivavam a dançar o break, no lugar de brigar, e a desenvolver o grafite como forma de arte, e não para demarcar territórios. As gangues transformavam-se em grupos de dança e grafiteagem, e as disputas entre elas foram se transformando em função disso. Algumas equipes, além de simplesmente promover a dança e grafiteagem, buscavam outras formas de envolver os jovens da periferia, ou dar suporte para que pudessem aprimorar-se e destacar-se.

3. AS RAÍZES DO R.A.P NO BRASIL

3.1 Hip Hop à vista

A cultura denominada Hip Hop chegou ao Brasil no início da década de 80, desenvolvida e organizada em três grupos: O break (dança), o rap e o grafite. Estas três ramificações fizeram os conceitos do Hip Hop amplamente conhecidos, como afirma Fochi (2008):

Por meio desses três elementos [...] o hip hop apareceu e se difundiu no Brasil e pelo mundo. Eles funcionam como um meio, um instrumento de propagação daquilo que autores denominam o quarto – e, ao nosso ver, mais importante – elemento do hip hop: O conhecimento.

No Brasil, dentre as três vertentes, o break foi o primeiro a conquistar adeptos. O pioneiro desse novo movimento foi o dançarino brasileiro Nelson Gonçalves Campos Filho – Mais conhecido como Nelson Triunfo – que, após divulgar o break em São Paulo, conseguiu vários simpatizantes e fez parceria com Altair Gonçalves (Thaíde) e Humberto Martins Arruda (DJ Hum). Juntos, reuniram-se com os adeptos na praça Ramos, em frente ao Teatro Municipal de São Paulo, porém, devido ao piso inadequado os encontros foram transferidos para a praça 24 de maio. No princípio de suas reuniões, os “*breakers*” não foram aceitos pela população, conquistando seu reconhecimento apenas com o passar dos anos, como vemos na afirmação abaixo:

No início, os praticantes do break não eram bem vistos, chegando a sofrer preconceito e perseguição. Todavia, com passar do tempo, a dança foi se disseminando, tornando-se conhecida e aprendida não só pelos negros, mas também por moradores e frequentadores de regiões nobres da cidade de São Paulo. (FOCHI, 2008, p. 63)

Enquanto o break começava a demarcar o seu espaço, o grafite também fazia a sua parte na divulgação da cultura do Hip Hop no Brasil. Ele é considerado o contraste entre a classe média alta e a classe periférica.

O grafite tem fundamental importância na disseminação do hip hop no Brasil. Da mesma forma como no *break*, no grafite também houve uma conscientização. De imagens alegres, irreverentes e, talvez, inocentes, de um brasileiro nascido no exterior, proveniente de classe média alta, passa a retratar a realidade da periferia, sendo feito por artistas provenientes dessa periferia.

Esse contraste sobre as classes pode ser observado em todos os elementos do Hip Hop.

3.2 A expansão do R.A.P em terras Tupiniquins

O surgimento do R.A.P no Brasil se deu em meados dos anos de 1980 e foi, de certa forma, semelhante ao que ocorreu na terra do “Tio Sam”. O estilo musical veio primeiramente de forma pouco perceptível, sendo tocado em festas denominadas de “Bailes black”, nas quais o público era – em sua grande maioria – composto por negros em busca de entretenimento em seu tempo livre. Em algumas dessas festas os membros da “Chic Show” – equipe organizadora dos eventos – começaram a exibir videoclipes das canções e então o público começou a diferenciar os estilos musicais que estavam sendo tocados, pois

Vendo as imagens transmitidas por esses vídeos as pessoas passaram a perceber que quase todas as músicas dos “tagarelas” [termo como o rap era conhecido] falavam de negros (tanto pobres como ricos), de violência policial, de discriminação racial e de racismo; temas muito conhecidos por eles. Quando não apareciam temas semelhantes, chamava-se a atenção o fato de que as personagens dos clips eram sempre negras. (FELIX, 2005. p. 71-72)

No princípio das organizações dos eventos chamados “Bailes blacks”, não houve por parte do público uma classificação específica do que realmente poderia ser denominado como R.A.P. As músicas tocadas nas festas eram predominantemente de origem afroamericana ou pertenciam a artistas brasileiros influenciados por elas, como é o caso de Tim Maia, Jorge Ben e Toni Tornado. O ritmo dançante dos sons fez com que os adeptos classificassem o estilo musical como “balanço”, englobando nessa definição os gêneros Soul, Funk e R.A.P, como nos mostra Camargos (2011):

Eram em larga medida, canções com fortes marcações rítmicas e acentuadamente dançantes, o que levou o público a elaborar uma designação própria: optaram por chamá-las de “balanço”. Essa denominação genérica abrigava os gêneros *soul, funk e rap*, que eram considerados bons para a dança.

Com o passar dos anos as divisões entre os três estilos musicais começaram a acontecer. No decorrer da década de 1980 o *soul* foi, inevitavelmente, percebido como algo bem diferente dos outros dois “ritmos dançantes”. Porém, o R.A.P só conseguiu construir sua identidade no Brasil no início dos anos 90. Durante toda a década anterior R.A.P e Funk eram tratados praticamente como sinônimos, mas as diferenças entre eles se tornaram a cada dia mais gritantes. A ruptura foi inevitável. Embora nascidos em berço comum e aperfeiçoados em um mesmo ambiente, como dois irmãos criados pelos mesmos pais, chegou o momento em que tiveram que seguir o seu próprio caminho, pois

[...] as representações originadas de ambos os lados sugeriram uma opinião crítica em relação à vida social, o que surge dessa divisão desatou discussões e pontos de vista conflitantes: o funk brasileiro, que usou bases musicais essencialmente referenciadas no Miami bass, se apoiou em letras bem humoradas e irônicas, e, em certas leituras, foi tachado de alienado. Por outro lado, a fonte de inspiração dos rappers eram seus similares em Nova Iorque e Los Angeles, e suas letras, concebidas como engajadas, remetiam a protestos e posicionamentos agressivos. (CAMARGOS, 2011, p. 33)

Observamos, através da afirmação acima, que existiam objetivos diferentes presentes na composição dos ritmos: “o funk brasileiro [...] se apoiou em letras bem humoradas e irônicas”, enquanto as letras “dos rappers [...] remetiam a protestos e posicionamentos agressivos”. A partir dessa separação o R.A.P, intrinsecamente brasileiro, começou a criar forma e, segundo Camargos (2011), “passou a ser encarado cada vez mais em termos de expressão política e engajamento [...]”.

No final dos anos oitenta, mais precisamente em 1988, foram lançados os primeiros LP's de R.A.P no Brasil. O primeiro foi intitulado *Hip - Hop Cultura de rua*, que teve a participação de Thaíde e Dj Hum, dois dos pioneiros e mais importantes nomes do R.A.P nacional. Uma semana depois foi lançado o *Consciência Black Vol.1*, que trazia para o cenário nacional um dos grupos de maior sucesso até hoje, cujo nome é *Racionais Mc's*. O lançamento dos discos trouxe uma contribuição significativa para a consolidação da imagem do R.A.P no Brasil. O que era, a princípio, visto apenas como música de periferia, a qual só alcançava os ouvidos dos que estavam à margem da sociedade, passa a estar dentro da casa de todos através das rádios. O R.A.P começa a partir desse momento a fazer parte do cenário musical brasileiro de uma forma mais ampla e homogênea, diferentemente do que ocorria nos anos que precederam o lançamento das LP's e a desvinculação do R.A.P em relação ao Funk.

Os anos que se seguiram foram de extrema produtividade para o R.A.P nacional, surgiram nomes importantes do gênero, como: MV Bill, RZO, Facção Central, Marcelo D2, Gabriel Pensador e tantos outros que contribuíram para que a década de 90 ficasse marcada como um tempo crucial para a consolidação do R.A.P no cenário musical brasileiro, como afirma Camargos (2011):

A partir dali, tudo aquilo que era identificado como problema pelos compositores transparecia em suas letras, em meio aos instrumentos e outros ruídos [...]. Eram mensagens que versavam sobre o cotidiano e foi a forma instituída por uns tantos jovens para lidar com suas experiências e leituras de mundo numa chave poética/estética, exprimindo sua relação com a sociedade em que viviam e celebrando a vida social de maneiras diversas (com tristeza, rancor, alegria, ironia e por aí afora) ao cantar sobre situações e vivências coletivas e individuais.

Os significados construídos em cada verso das canções se tornavam um instrumento de denúncia e revolta perante as injustiças estabelecidas nos contextos sociais em que eram escritas.

A identificação dos temas abordados nas músicas com o contexto social da população que frequentava os bailes era inevitável. O R.A.P começou a ser divulgado no Brasil e tinha como fonte as letras de rappers americanos que estavam engajados em protestos e posicionamentos políticos.

4. A CANÇÃO-POESIA DE FÁBIO BRAZZA: UMA CONSTRUÇÃO PARATÓPICA DA CRÍTICA SOCIAL

4.1 A canção como fazer literário e o posicionamento paratópico

Não é raro encontrarmos no Brasil pessoas que discutem a literariedade das canções. A questão vem sendo mantida com o passar dos anos sem que os críticos possam chegar a um comum acordo. Frequentemente alguns cantores relacionados à MPB são classificados como poetas, mesmo sem desejarem este rótulo. Outros se autodeclaram poetas, como afirma Barros (2004):

Outras vezes, os próprios compositores se autodeclaram poetas, se beneficiando do prestígio e popularidade que o termo desfruta na sociedade e acrescentando a essa competência que ele atribui a si (de ser poeta) aquela de manejar a linguagem musical ou, pelo menos, a de encaixar o texto em uma melodia.

A questão é que o fato de se considerar poeta não o faz poeta. Existem críticos e estudiosos do assunto que definem metodologicamente se determinada obra do escritor ou compositor se encaixa na arte da poesia. Em meio a essa “guerra de valores”, adotamos aqui o que Barros (2004) chama de prática literomusical brasileira, considerando as letras de determinadas canções como fazer literário.

Ao analisar as canções de Chico Buarque, Barros (2004) nos apresenta o conceito paratópico classificando-o em duas vertentes: A Paratopia social e a espacial. Quando o autor menciona a Paratopia social busca compreender a posição do fazer literário mediante a aceitação da sociedade:

O lugar social da atividade literária é problemático. Isto porque, se por um lado é uma atividade material, que depende de uma força produtiva e de uma infra-estrutura para ser realizada, sem a qual não há literatura, por outro, não só o escritor rejeita essa dependência, como também a própria sociedade costuma negar um lugar “normal” ao fazer literário no interior da estrutura produtiva e ao escritor na convivência social. Fazer literatura não é considerado um “trabalho”, por exemplo, nem pela sociedade nem pelo

artista: para a sociedade está aquém disso e para o escritor está além. Isto não significa, naturalmente, que não possa haver os escritores “tópicos”, ou seja, aqueles que fazem de sua pena um meio de arrecadar fortunas. Mas isso é visto com maus olhos pela comunidade literária (incluimos aí também os críticos e teóricos), especialmente se isso se dá em detrimento da qualidade de sua obra. (BARROS, 2004, p. 327- 331)

Já a Paratopia espacial busca compreender como o próprio escritor buscará o seu lugar na sociedade:

Os escritores mesmo pregando uma soberanidade quase mística de seu fazer, tendem a fundar “tribos”, comunidades discursivas que implicam ritos, normas, intercâmbios e marcação de espaços. Isto não é, evidentemente, uma peculiaridade do discurso literário. Mas o singular do fazer literário está justamente na constituição paratópica desses espaços, que não se circunscrevem a lugares físicos concretos. (BARROS, 2004, p. 331)

Percebemos com essas definições que o autor está preocupado com a questão do posicionamento da obra e do escritor no âmbito social. Como os conceitos são complementares, não utilizaremos a mesma subdivisão adotada por Barros, mas definiremos as obras analisadas apenas como Paratópicas.

O conceito de Paratopia para Barros tenta nos mostrar que as obras – em seu caso as de Chico Buarque – não se encaixam em nenhum estilo da época, ou melhor, não tinham por obrigação se encaixar em lugar algum. A intenção do autor com este conceito é dizer que Chico Buarque não possuía um estilo definido de canção, mas poderia a qualquer momento tocar ou compor uma letra no estilo que lhe fosse mais propício, excluindo assim qualquer necessidade de rotulação. Em nosso caso trataremos do conceito de Paratopia buscando aplicá-lo às canções a serem analisadas de uma forma mais político-social, tentando identificar os posicionamentos paratópicos nas diferentes obras de um mesmo autor/compositor.

4.2 Uma análise da canção

Como falamos no decorrer deste trabalho, letras de algumas canções foram, no decorrer da história do Brasil, utilizadas como instrumento de crítica social no momento em que foram escritas. O contexto político influenciou diretamente algumas composições, como foi o caso de *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, dentre outros compositores os quais citamos anteriormente. Queremos trazer a lembrança de que a literatura é um instrumento de suma importância para a expressão do povo a respeito dos males e discordâncias sociais existentes no país. Embora seja usada com menor frequência, a crítica social dentro da música e da literatura brasileira ainda resiste e por isso escolhemos os textos que serão estudados.

Analisaremos duas composições do poeta e cantor Fábio Brazza. Nosso intuito é mergulhar nas letras e trazer para a superfície o posicionamento paratópico do autor em relação ao contexto político específico em cada situação apresentada, destacando sempre a intenção do autor de utilizar o seu fazer literário – poema ou canção –, como instrumento de crítica social. A primeira obra a ser analisada será a letra da canção “Acorda”, escrita em 2013, no auge das manifestações ocorridas no mês de Junho. Segue a letra da canção:

Acorda – Fábio Brazza

Acorda, tá na hora da revolução
A corda, no pescoço da população
Recorda, do mensalinho e do mensalão
Concorda, é preciso modificação
Engorda, o bolso do político ladrão
Calhorda, agora quer aumentar a condução
Transborda, a paciência da nossa nação
Acorda, tá na hora da revolução.

Imposto pagaria até com gosto
Se soubesse com que é que o governo gasta
Mas aqui ninguém é besta, basta!
Pega sua faixa e marcha, agora vai ou racha,
vão ter que pensar duas vezes antes de por taxa.

Lá vem policia corre agacha liga pro convênio
Bala de borracha, gás lacrimogênio
Porque aqui o terrorista não é Osama é "os home",
e o problema é que enquanto uns tem fama outros tem fome.

E nem Obama nem o Boni nem o Bono nem a ONU
pra livrar o meu povo do abandono
País sem dono, o gringo vem aqui e rifa
Você ainda preocupado com a posição do ranking da Fifa

Condomínio ou perifa
Alguém avisa pro Jabour que isso vai além do aumento da tarifa
Desculpa mas vai haver distúrbio da ordem
Pois dessa vez ninguém vai ficar quieto não... Acordem!

Acorda, tá na hora da revolução
A corda, no pescoço da população
Recorda, do mensalinho e do mensalão
Concorda, é preciso modificação
Engorda, o bolso do político ladrão
Calhorda, agora quer aumentar a condução
Transborda, a paciência da nossa nação
Acorda, tá na hora da revolução.

Inacreditável a mídia fez escândalo
O governo destrói tudo e o povo agora que é vândalo
Vandalismo é o que eles fazem com a república
É os milhões desviados todo dia da verba pública

O povo tá cansado de ser explorado
de ser massacrado
e trabalhar pro estado feito escravo
Não são os 20 centavos não parceiro
Isso aqui é pelos 200 milhões de brasileiros

Vejo nossa bandeira e uma tropa no fundo
O povo reunido e não é a copa do mundo
Mais de 200 mil, São Paulo e rio,
por favor, alguém filma bota num postal e manda isso lá pra Dilma.

Que é pra ela ver que o nosso povo não é bobo
Cê ainda não viu para de assistir "Plin, Plin"
Brasil se solta, tudo que vai volta
E se não houver justiça então revolta, acorda!

Já falamos aqui sobre a letra da canção como fazer literário, mas resolvemos trazer um texto para corroborar essa definição. Segundo Cândido (2004, p. 176), a literatura é composta por três faces:

Analisando-a podemos distinguir três faces: (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente.

Não se faz necessário muito esforço para percebermos que na letra da canção “Acorda” são encontradas as três características descritas por Candido. A canção é composta por palavras devidamente organizadas e estruturadas que possuem significados coerentes ao contexto em que foi escrita.

Acorda, tá na hora da revolução
A corda, no pescoço da população
Recorda, do mensalinho e do mensalão
Concorda, é preciso modificação

Temos no início de cada verso da estrofe acima palavras cuja sonoridade finais são as mesmas. A pronúncia “corda” se repete quatro vezes. A mesma organização é utilizada para as palavras com o final “ação”. Essa organização na estrutura é utilizada para dar ritmo ou sonoridade à canção. A letra também possui a segunda característica descrita por Candido para defini-la como literatura: “Manifesta emoções e a visão de mundo dos indivíduos e dos grupos”:

O povo tá cansado de ser explorado
De ser maltratado e trabalhar pro estado feito escravo
Não são os 20 centavos não, parceiro
Isso aqui é pelos 200 milhões de brasileiros

O sentimento descrito na estrofe acima transmite não só o sentimento do compositor, mas de grande parte da população brasileira naquela ocasião. Por fim, a letra apresenta a terceira característica: “É uma forma de conhecimento...”.

Percebemos que, permeados em toda a letra da canção, encontramos elementos que nos conduzem aos acontecimentos ocorridos na sociedade brasileira, como é o caso da frase “*recorda do mensalinho e do mensalão*” ou então da estrofe

*E nem Obama nem o Boni nem o Bono nem a ONU pra livrar o meu povo do abandono
País sem dono, o gringo vem aqui e rifa
Você ainda preocupado com a posição do ranking da Fifa*

Nos recortes acima citados percebemos que a letra da canção de Brazza pode ser considerada um “fazer literomusical”, assim como as canções de Chico Buarque analisadas por Nelson Barros.

Resolvidas as questões referentes à literariedade da canção, adentremos agora, de fato, à sua análise. Dividiremos a letra da composição em quatro partes para melhor entendimento:

I Parte (Estrofes I e II)

Acorda, tá na hora da revolução
A corda, no pescoço da população
Recorda, do mensalinho e do mensalão
Concorda, é preciso modificação
Engorda, o bolso do político ladrão
Calhorda, agora quer aumentar a condução
Transborda, a paciência da nossa nação
Acorda, tá na hora da revolução.

Imposto pagaria até com gosto
Se soubesse com que é que o governo gasta
Mas aqui ninguém é besta, basta!

Pega sua faixa e marcha, agora vai ou racha,
vão ter que pensar duas vezes antes de por taxa.

II Parte (Estrofes III e IV)

Lá vem policia corre agacha liga pro convênio
Bala de borracha, gás lacrimogênio
Porque aqui o terrorista não é Osama é "os home",
e o problema é que enquanto uns tem fama outros tem fome.

E nem Obama nem o Boni nem o Bono nem a ONU
pra livrar o meu povo do abandono
País sem dono, o gringo vem aqui e rifa
Você ainda preocupado com a posição do ranking da Fifa

Parte 3 (Estrofes V, VII e X)

Inacreditável a mídia fez escândalo
O governo destrói tudo e o povo agora que é vândalo
Vandalismo é o que eles fazem com a república
É os milhões desviados todo dia da verba pública

Que é pra ela ver que o nosso povo não é bobo
Cê ainda não viu para de assistir "Plin, Plin"
Brasil se solta, tudo que vai volta
E se não houver justiça então revolta, acorda!

Condomínio ou perifa
Alguém avisa pro Jabour que isso vai além do aumento da tarifa
Desculpa mas vai haver distúrbio da ordem
Pois dessa vez ninguém vai ficar quieto não... Acordem!

Parte 4 (Estrofes VIII e IX)

O povo tá cansado de ser explorado
de ser massacrado
e trabalhar pro estado feito escravo
Não são os 20 centavos não parceiro
Isso aqui é pelos 200 milhões de brasileiros

Vejo nossa bandeira e uma tropa no fundo
O povo reunido e não é a copa do mundo
Mais de 200 mil, São Paulo e rio,
por favor, alguém filma bota num postal e manda isso lá pra Dilma.

Temos então uma subdivisão dos temas levantados pelo poeta nas estrofes da canção.

Na primeira parte (I e II) o poeta nos mostra um convite ao despertar do povo e nos apresenta os motivos de sua insatisfação com os acontecimentos da sociedade.

No início da primeira estrofe, o autor lança aos ouvidos de seu interlocutor um grito para despertá-lo:

Acorda, tá na hora da revolução.
A corda, no pescoço da população.

É como se o poeta despertasse em meio a uma sociedade apática que, enquanto seus bens são saqueados, fica indiferente aos acontecimentos. O desejo transmitido pelos versos I e II é de insatisfação e revolta. O poeta traz para a sociedade um grito de desespero: “Por favor, acordem! Vocês não estão vendo o que está sendo feito com o Brasil? Façam alguma coisa!”. Nos versos seguintes da estrofe I percebemos que a intenção do autor é trazer à memória do povo os desvios realizados por alguns governantes anteriores e denunciar o que ocorre no cenário atual da sociedade brasileira, justificando assim o seu convite para o despertar da sociedade.

Recorda, do mensalinho e do mensalão
Concorda, é preciso modificação

Nestes versos o poeta traz a lembrança dois períodos de corrupção política no Brasil que ficaram conhecidos respectivamente como “mensalinho” e “mensalão”, ocorridos entre os anos de 2003 e 2006. Tais eventos tiveram sua raiz,

de um modo geral, na distribuição de propinas e compra de votos em meio ao Congresso Nacional.

Nos versos seguintes da primeira estrofe é dada ênfase às consequências dos atos de corrupção mencionados anteriormente, e mais uma vez é feita uma petição com teor de ordem para que o povo tome uma posição:

Engorda, o bolso do político ladrão
Calhorda, agora quer aumentar a condução
Transborda, a paciência da nossa nação
Acorda, tá na hora da revolução.

Na segunda estrofe o poeta nos mostra sua insatisfação com o cenário atual da sociedade, apresentando-nos alguns dos motivos que, analisando o contexto, nos levam a compreender que eram motivos não individuais, mas inerentes a toda uma sociedade. Percebemos nos primeiros versos uma crítica à alta taxa tributária imposta à população:

Imposto pagaria até com gosto
Se soubesse com que é que o governo gasta
Mas aqui ninguém é besta, basta!

E logo após temos mais um convite ao povo para que seja tomada uma postura de mudança:

Pega sua faixa e marcha, agora vai ou racha,
vão ter que pensar duas vezes antes de pôr taxa

O convite é, na verdade, um encorajamento às manifestações que tinham ocorrido recentemente, no período em que a letra foi composta. Comentaremos as manifestações quando mencionarmos a estrofe adiante.

Na segunda parte (III e IV), encontramos a descrição do interior das manifestações e da apatia de uma parcela da população diante dos acontecimentos. Vamos ao contexto.

Em Junho de 2013 foi anunciado o aumento da tarifa de ônibus em alguns estados brasileiros, o que acarretou a insatisfação de parte da população que resolveu protestar contra a decisão de seus governantes. Porém, o que de início era apenas um ato contra o aumento das passagens de ônibus se tornou o estopim para parte da sociedade manifestar a sua insatisfação contra o governo de Dilma Rousseff (PT), então presidente do Brasil. Os protestos aparentemente seriam pacíficos, porém, as proporções se tornaram maiores, acabando por terem ocorrido alguns atos de vandalismo. Brazza então nos faz entrar nesse contexto das manifestações:

Lá vem polícia corre agacha liga pro convênio
Bala de borracha, gás lacrimogênio
Porque aqui o terrorista não é Osama é "os home",
e o problema é que enquanto uns tem fama outros tem fome.

Nos primeiros versos, o autor leva o seu interlocutor para dentro das manifestações como se estivesse falando diretamente com ele: “*Lá vem polícia, corre, agacha [...]*”. E em seguida faz uma dura crítica a Polícia Militar, que, de acordo com o que conseguimos retirar do texto, provavelmente atacou alguns manifestantes sem motivo aparente:

Bala de borracha, gás lacrimogênio
Porque aqui o terrorista não é Osama é "os home",
e o problema é que enquanto uns tem fama outros tem fome.

As expressões *Bala de borracha e gás lacrimogênio* nos sugerem que a crítica contida nos versos é direcionada à Polícia Militar, pelo fato de policiais fazerem uso de armamento para conter as manifestações. Podemos identificar uma crítica aos governantes quando o poeta afirma que *Enquanto uns tem fama outros tem fome*.

Na quarta estrofe Brazza apresenta os seguintes personagens da vida real: Obama, Boni, Bono e a ONU. Vejamos na letra da própria canção:

E nem Obama nem o Boni nem o Bono nem a ONU
pra livrar o meu povo do abandono

Percebemos aqui que o autor busca uma desmistificação de que existe uma preocupação estrangeira com a resolução dos problemas do país. Os quatro personagens citados pelo autor possuem uma coisa em comum: Todos são vinculados a projetos sociais que buscam a restauração ou reorganização de países que vivem em crise. Porém, o autor nos mostra que ao invés de auxílio o que outras nações têm nos oferecido é exatamente o oposto, como observamos nos seguintes versos:

País sem dono, o gringo vem aqui e rifa
Você ainda preocupado com a posição do ranking da Fifa

A intenção do autor é que o seu povo acorde, levante de sua apatia e tente resolver os problemas da sociedade sem ter que esperar por uma solução milagrosa. Quando o autor fala que o povo ainda está “preocupado com a posição no ranking da Fifa”, em meio a toda corrupção, nos fala indiretamente que o futebol é o *ópio* do povo brasileiro. E é importante enfatizar que o fatídico 7x1 ainda não havia acontecido, mas o “orgulho” da nação estava ferido, pois já não ocupávamos mais o

primeiro lugar no ranking do futebol mundial. Brazza menciona a questão do futebol em sua letra não à toa. O fato de o país se encontrar às vésperas de sediar uma Copa do Mundo fazia o povo delirar, acabando por ofuscar a corrupção no Congresso Nacional.

Analisando a terceira parte de nossa divisão percebemos uma dura crítica aos meios de comunicação, sendo o maior alvo a Rede Globo. Vejamos a quinta estrofe:

Condomínio ou perifa
Alguém avisa pro Jabour que isso vai além do aumento da tarifa
Desculpa mas vai haver distúrbio da ordem
Pois dessa vez ninguém vai ficar quieto não... Acordem!

Note-se que o autor faz um convite a todas as classes sociais, *Condomínio ou perifa*, a dar uma resposta ao jornalista global Arnaldo Jabor, que, no período das manifestações, havia comentado que os protestos eram desnecessários devido ao valor irrisório representado pelo aumento da tarifa dos transportes públicos. Nos versos finais da quinta estrofe transparece mais uma vez o desejo do Eu lírico:

Desculpa mas vai haver distúrbio da ordem
Pois dessa vez ninguém vai ficar quieto não... Acordem!

Podemos perceber que o desejo do poeta é que as mudanças ocorram a partir de uma intervenção do próprio povo. Vejamos outro verso em que o poeta critica os meios de comunicação:

Inacreditável a mídia fez escândalo
O governo destrói tudo e o povo agora que é vândalo

Vandalismo é o que eles fazem com a república
É os milhões desviados todo dia da verba pública

O tema central tratado nesta estrofe é a inversão de valores feita pelos meios de comunicação. O poeta faz uma severa crítica aos jornais que rotulavam aqueles que participavam das manifestações como vândalos e afirma que vândalos são aqueles que promovem a corrupção no país e não aqueles que lutam pelo direito de mudança.

Na última estrofe da canção, Brazza faz diretamente uma crítica à Dilma Roussef e à Rede Globo:

Que é pra ela ver que o nosso povo não é bobo
Cê ainda não viu para de assistir “Plin, Plin”
Brasil se solta, tudo que vai volta
E se não houver justiça então revolta, acorda!

O poeta em um verso anterior pede para que se filmasse a quantidade de pessoas que aderiram às manifestações contra o governo de Dilma Roussef. O objetivo do poeta era enviar o vídeo para a presidente “*ver que o nosso povo não é bobo*” e que não aceitaria mais a situação que o Brasil enfrentava por falta de competência da administração de seus governantes. Logo depois o poeta ataca diretamente a Rede Globo com o seguinte verso:

Cê ainda não viu para de assistir “Plin, Plin”

Fazendo referência ao famoso “plinplin” que é reconhecido como marca registrada da emissora há muitos anos, o autor pede que a população não assista mais a emissora devido às acusações de parcialidade recebidas pela emissora no início das manifestações.

Por fim, na quarta parte (VIII e IX) da análise da canção, temos a manifestação do sentimento de uma sociedade que aparentemente acordou e demonstra sua insatisfação:

O povo tá cansado de ser explorado
de ser massacrado
e trabalhar pro estado feito escravo

Não são os 20 centavos não parceiro
Isso aqui é pelos 200 milhões de brasileiros

Para finalizarmos a análise desta canção enfatizamos mais uma vez a estratégia do poeta em nos levar para dentro do contexto das manifestações:

Vejo nossa bandeira e uma tropa no fundo
O povo reunido e não é a copa do mundo
Mais de 200 mil, São Paulo e rio,
por favor, alguém filma bota num postal e manda isso lá pra Dilma.

Quando o poeta nos afirma que está vendo “*nossa bandeira e uma tropa no fundo*” imediatamente imaginamos o cenário das manifestações na canção e ficamos mais próximos da realidade descrita pelo poeta.

4.3 Uma análise do poema

Como falamos anteriormente, o nosso objetivo é demonstrar a capacidade que a literatura possui de transmitir uma insatisfação social e ao mesmo tempo conduzir os indivíduos que compõem determinada sociedade a uma reflexão crítica que gere algum tipo de mudança relacionada a essa insatisfação. O poema que escolhemos para ser analisado possui as características descritas acima e conduz-nos, de fato, a uma reflexão crítica sobre o contexto que o poeta estava

inserido ao escrevê-lo. A publicação do poema foi realizada no dia 09 de novembro de 2016, um dia após Donald Trump vencer as eleições nos EUA. Vamos ao texto:

O(dia)do Trump - Fábio Brazza

Trampe, Trampe, Trump
Pare de reclamar e vamos trabalhar
Trampe, Trampe, Trump
Só assim a economia vai melhorar
Trampe, Trampe, Trump
Quem disse que o mundo esta em crise?
Isso é historia de algum Forest Gump!

Vivemos um grande Trunfo, aliás, que coincidência,
trunfo em inglês se diz Trump!
Trump também significa o coringa, o Joker,
Is this a joke? Talvez um Poker!

É o triunfo do ódio sobre a liberdade
Do dinheiro sobre a humanidade
Ao invés de aumentarmos as mesas, vamos aumentas as grades
Construir muros, preservar a raça do americano puro!

Ops, já ouvi essa ideia em algum lugar,
só não consigo me lembrar exatamente!
Enfim, vamos celebrar
O DIA DO presidente
O(DIA)DO presidente!
ODIADO presidente e!

Vamos acabar com o tratado climático
que protege a ecologia,
Afinal o aquecimento global não existe
e é herege a economia!
Viva o racismo, a homofobia
o machismo e a xenofobia!
HeilTrump

E você pensando que estava tudo OK, USA?
Sei sei sei
Voltamos aos tempos da KKK

e agora ninguém desbanca
Pois ao invés do lençol branco, seu símbolo será a casa branca!

Viva o lobo do wallstreet, o lobby do wallstreet
Vamos construir Walls na sua street
Viva o capitalismo sem limite, os banqueiros crápulas
Sangue sugas de dinheiro como dráculas

Viva os 1% dos americanos que detém 40% da renda do país inteiro!
Viva o investimento militar, foda-se os estrangeiros!

Law and order is back,
Jim Crow is back

Enquanto isso no Brasil
aprovamos outra PEC,
Enquanto isso o que me resta
é escrever uma outra track

E o Rap que nasceu nos Estados Unidos
e sempre combateu o conservadorismo
Enxerga hoje a vitória do fascismo!
E vê a esperança cair do abismo
mais rápida que bungeejump!

Mas não é hora de protestar,
vamos trabalhar
Então feche a boca e
TRUMP! TRUMP, TRUMP, TRUMP!

Para melhor compreensão, utilizaremos uma divisão similar à que foi realizada anteriormente na análise da canção. Dividimos o poema em quatro partes. São elas:

Parte I (Estrofes I, II, VII e XI)

Trampe, Trampe, Trump
Pare de reclamar e vamos trabalhar
Trampe, Trampe, Trump
Só assim a economia vai melhorar
Trampe, Trampe, Trump
Quem disse que o mundo esta em crise?
Isso é historia de algum Forest Gump!
Vivemos um grande Trunfo,
aliás, que coincidência,

trunfo em inglês se diz Trump!
Trump também significa
o coringa, o Joker,
Is this a joke? Talvez um Poker!

Viva o lobo do wallstreet,
o lobby do wallstreet
Vamos construir Walls na sua street
Viva o capitalismo sem limite, os banqueiros crápulas
Sangue sugas de dinheiro como dráculas

Law and order is back,
Jim Crow is back

Parte II (Estrofes III, IV e V)
É o triunfo do ódio sobre a liberdade
Do dinheiro sobre a humanidade
Ao invés de aumentarmos as mesas, vamos aumentas as grades
Construir muros, preservar a raça do americano puro!

Ops, já ouvi essa ideia em algum lugar,
só não consigo me lembrar exatamente
Enfim, vamos celebrar
O DIA DO presidente
O(DIA)DO presidente!
ODIADO presidente!

Vamos acabar com o tratado climático
que protege a ecologia,
Afinal o aquecimento global não existe
e é herege a economia!
Viva o racismo, a homofobia,
o machismo e a xenofobia!
HeilTrump!

Parte III (Estrofes VI e VIII)

E você pensando que estava tudo OK, USA?
Sei sei sei
Voltemos aos tempos da KKK
e agora ninguém desbanca
Pois ao invés do lençol branco,
seu símbolo será a casa branca!
Viva os 1% dos americanos que detém 40%
da renda do país inteiro!
Viva o investimento militar, foda-se os estrangeiros!

IV Parte (Estrofes X, XI e XII)
Enquanto isso no Brasil
aprovamos outra PEC,
Enquanto isso o que me resta
é escrever uma outra track
E o Rap que nasceu nos Estados Unidos
e sempre combateu o conservadorismo
Enxerga hoje a vitória do fascismo!
E vê a esperança cair do abismo
mais rápida que bungeejump!
Mas não é hora para protestar,
vamos trabalhar
Então feche a boca e
TRUMP! TRUMP, TRUMP, TRUMP!

Podemos verificar que em cada parte se encontra um foco de descrição que o poeta faz, assim como a forma de ele organizar as palavras. Podemos verificar que nas estrofes contidas na primeira parte o poeta se utiliza de palavras estrangeiras que não são muito utilizadas na língua portuguesa, criando assim um jogo de palavras para ironizar o presidente americano Donald Trump e comparar o seu futuro governo com períodos obscuros da história americana. Na primeira estrofe o poeta utiliza a gíria brasileira “Trampe”, que, em grande parte do território brasileiro, possui o significado de trabalhar, fazendo uma ironia com o sobrenome do presidente americano:

Trampe, Trampe, Trump
Pare de reclamar e vamos trabalhar
Trampe, Trampe, Trump
Só assim a economia vai melhorar
Trampe, Trampe, Trump

A sonoridade atribuída à palavra “Trampe” e ao sobrenome “Trump” são praticamente iguais. O poeta então faz uma alusão à imagem de ditador relacionada a Donald Trump pela oposição. Nos dois últimos versos da estrofe o poeta ironiza as posições apresentadas durante sua campanha, trazendo um “ar” de

utopia às promessas feitas. O poeta afirma que o mundo não está em crise como se fossem palavras do próprio presidente, comparando a crise econômica a histórias inventadas:

Quem disse que o mundo esta em crise?
Isso é historia de algum Forest Gump!

O que podemos perceber é que o poeta deseja comparar o atual presidente dos EUA ao personagem principal do filme *Forest Gump*. Personagem que é um contador de histórias que não são reais.

Na segunda estrofe o autor continua a utilizar a palavra “Trump”, só que agora fazendo comparação com “Trunfo”, da língua portuguesa:

Vivemos um grande Trunfo,
aliás, que coincidência,
trunfo em inglês se diz Trump!
Trump também significa
o coringa, o Joker,
Is this a joke? Talvez um Poker!

Podemos notar que nos é apresentada no poema a forma como Donald Trump era visto por parte da população americana e também como ele mesmo se colocava diante dos debates. O poeta nos apresenta algumas traduções da palavra “Trump” na língua portuguesa que descrevem a imagem que a ele era relacionada:

Vivemos um grande Trunfo,
aliás, que coincidência,
trunfo em inglês se diz Trump!
Trump também significa
o coringa, o Joker

As palavras “coringa” e “trunfo” estão diretamente relacionadas ao presidente americano. Um dos motivos que elevou a popularidade do presidente e o levou à vitória nas eleições foi o seu contínuo e veemente discurso contra os atos terroristas que haviam atingido os EUA e alguns países da Europa. Donald Trump pregava contra a imigração em território americano e prometia duras leis para aqueles que desejassem entrar nos EUA. A insegurança do povo diante do terrorismo fez com que Trump se tornasse a imagem da resolução deste problema. Ele então se pareceria com um coringa em um jogo de cartas, o qual pode fazer o jogador vencer o jogo. O poeta então ironicamente faz a seguinte pergunta: “Is this a joke?” (isso é uma piada?).

Na terceira estrofe o poeta traz à lembrança do leitor alguns acontecimentos “recentes” da história americana:

Viva o lobo do wallstreet,
o lobby do wallstreet
Vamos construir Walls na sua street

O poeta menciona o livro *O lobo do Wall Street*, que recebeu uma adaptação para o cinema em 2013. O livro é uma autobiografia de Jordan Belford, um ex corretor da bolsa de valores americana. Jordan Belford conseguiu construir milhões atuando como corretor, mas anos depois foi descoberto que por trás de todo o seu sucesso e riqueza existiam estratégias de corrupção. Podemos perceber que o autor compara Donald Trump com Jordan Belford, pelo fato de o presidente americano ser um dono de várias empreendimentos no mercado americano além de ser há muito tempo uma celebridade na TV estadunidense. O poeta também faz uma crítica aos estilos de vida de Trump e Belford com os seguintes versos:

Viva o capitalismo sem limite, os banqueiros crápulas
Sangue sugas de dinheiro como dráculas

Percebe-se aqui uma acusação a Trump, comparando-o ao estilo de administração corrupto realizado por Belford.

Chegamos então à quarta estrofe, em que poeta nos faz ir a 1876, ano em que teve início, como força de lei, a segregação racial nos Estados Unidos. O poeta nos apresenta os seguintes versos:

Law and order is back, (Lei e ordem está de volta)
Jim Crow is back (Jim Crow está de volta)

O poeta faz referência às leis que vigoraram nos Estados Unidos entre os anos de 1876 e 1965 e que ficaram conhecidas como Lei Jim Crow. Essas leis trouxeram medidas drásticas, como a divisão das instalações públicas (escolas, trens, ônibus) entre brancos e negros. Ao entrar em vigor, a lei apresentava o branco como superior e o negro como uma raça inferior que não poderia frequentar os mesmos locais que os brancos. O poeta nos apresenta esses versos para enfatizar que Donald Trump tem um histórico de racismo e discriminação. Ao vê-lo na presidência de uma das maiores potências mundiais o autor afirma que, juntamente com ele, está voltando o período de discriminação e de segregação racial.

Passemos à segunda parte do poema.

Podemos analisar nas estrofes que constituem a segunda parte que o poeta traz uma descrição irônica de algumas promessas feitas por Donald em sua campanha. Na primeira estrofe o autor nos apresenta uma crítica clara ao posicionamento apresentado por Trump em toda a sua campanha:

É o triunfo do ódio sobre a liberdade
Do dinheiro sobre a humanidade
Ao invés de aumentarmos as mesas, vamos aumentas as grades
Construir muros, preservar a raça do americano puro!

O poeta nos apresenta uma crítica ao posicionamento de Trump em relação aos imigrantes, principalmente os oriundos de regiões islâmicas. Nos é apresentado o Trump “magnata”, para quem o dinheiro vale mais que as pessoas, e também nos é apresentado o Trump “xenofóbico”, que prefere deixar os imigrantes desfalecerem nas fronteiras do que recebê-los em território americano.

Na segunda estrofe o poeta compara o presidente americano a Adolf Hitler:

Ops, já ouvi essa ideia em algum lugar,
só não consigo me lembrar exatamente

Ao alegar que já ouviu esse discurso em algum lugar, o poeta faz menção à ditadura alemã liderada por Hitler, cujo governo não tinha tolerância alguma para com negros e para com todos aqueles que não pertencessem à “raça pura”. O poeta também nos traz um convite irônico:

Enfim, vamos celebrar
O DIA DO presidente
O(DIA)DO presidente!
ODIADO presidente!

O poeta nos apresenta a expressão “O dia do presidente” e logo após liga o artigo + o substantivo + a preposição, formando a expressão que traz à tona o seu pensamento: “Odiado presidente”.

Na terceira estrofe o poeta continua nos apresentando de forma irônica alguns posicionamentos do presidente americano:

Vamos acabar com o tratado climático
que protege a ecologia,

Afinal o aquecimento global não existe
e é herege a economia!

O poeta enfatiza em cada verso os posicionamentos políticos de Trump, como afirmar que o aquecimento global não existe. Com um tom irônico o poeta ainda afirma que o aquecimento global “é herege à economia”, ou seja, é contrário aos interesses financeiros de Trump e seus empresários aliados. O poeta finaliza a estrofe com mais uma comparação entre governo de Trump e o III Reich:

Viva o racismo, a homofobia,
o machismo e a xenofobia!
Heil Trump!

Após engrandecer os atos praticados por Hitler na Alemanha nazista, o autor menciona a saudação que era feita a Hitler, porém, com o nome do presidente americano; Heil Trump!

Na terceira parte da divisão do poema o poeta dá maior ênfase ao caráter racista da imagem que ele possui de Donald Trump:

E você pensando que estava tudo OK, USA?
Sei sei sei

O poeta questiona a imagem que a sociedade americana criou de Trump, fazendo dele o “salvador do povo americano” ou, como o próprio poeta descreveu, colocando-o como “o coringa”. O governo americano nas mãos de Trump é comparado ao Ku Klux Klan (KKK), nome dado a três movimentos americanos reacionários e extremistas que pregam a supremacia branca, o nacionalismo e a anti-imigração.

Voltemos aos tempos da KKK
e agora ninguém desbanca
Pois ao invés do lençol branco,
seu símbolo será a casa branca!

Viva os 1% dos americanos que detém 40%
da renda do país inteiro!
Viva o investimento militar,
foda-se os estrangeiros!

Um dos símbolos destes movimentos era a utilização de lençóis brancos por seus membros. O poeta afirma que Donald Trump é um representante legítimo desse movimento em que os adeptos não precisarão mais usar lençóis brancos, pois terão alguém que os represente na Casa Branca.

Na quarta parte do poema percebemos que o autor nos apresenta duas estrofes de lamentação e apenas uma contendo ironia. Pela primeira vez o poeta menciona o contexto brasileiro no poema e apresenta o R.A.P como instrumento de crítica social:

Enquanto isso no Brasil
aprovamos outra PEC,
Enquanto isso o que me resta
é escrever uma outra track

Nos versos dessas duas estrofes o autor diminui a sua carga irônico e apresenta uma lamentação sobre os projetos de lei aprovados no Brasil e, ao mesmo tempo, afirma que o seu papel é tentar criar outra canção (track), provavelmente com o intuito de conscientização social. O poeta também nos apresenta aquilo que falamos sobre o R.A.P durante todo o nosso trabalho:

E o Rap que nasceu nos Estados Unidos
e sempre combateu o conservadorismo
Enxerga hoje a vitória do fascismo!
E vê a esperança cair do abismo
mais rápida que bungee jump!

Através destes versos o poeta nos apresenta mais um momento de lamentação sobre a vitória não apenas de Trump, mas dos ideais pregados pelo presidente americano, contra os quais em todos os versos do poema o autor se posiciona. Só após as lamentações é que o poeta retoma seu tom irônico:

Mas não é hora para protestar,
vamos trabalhar
Então feche a boca e
TRUMP! TRUMP, TRUMP, TRUMP!

CONCLUSÃO

Ao analisarmos as letras da canção e do poema percebemos que existe uma polarização de opiniões políticas nas composições do autor. Na canção “Acorda”, o poeta traz uma crítica veemente ao governo brasileiro comandado por Dilma Roussef. Se analisarmos a letra da canção isoladamente e não conhecermos toda ou parte da obra do autor, é certo que colocaremos sobre ele um rótulo de “cozinha”, de apoiador da “direita” brasileira. O mesmo ocorre se ao invés de ouvirmos a canção, lermos o poema. Ao lermos o poema o autor nos apresenta uma crítica veemente ao presidente republicano Donald Trump. O partido republicano é considerado extremamente conservador e possui semelhanças com a “direita” brasileira. Se ouvirmos apenas o poema sem conhecer as outras obras do autor, certamente o rotularemos como comunista ou adepto de um posicionamento político de esquerda.

O que buscamos mostrar aqui é que a literatura, em nosso caso, canção e poesia, é instrumento de crítica social, mas seus compositores/escritores não precisam necessariamente se adequar a determinado rótulo político. O poeta/compositor possui um posicionamento paratópico em que uma hora é outra não é. Em certo momento está, em outro não. Como afirma Barros (2004):

Voltando à questão dos posicionamentos há que encará-los como momentos de percurso, daí eles não poderem ser entendidos como um enquadramento de uma vez por todas dos sujeitos. Mais do que um rótulo, eles são momentos historicamente datados, que podem abranger toda a carreira do artista ou apenas uma pequena parte. Um posicionamento paratópico não é, porém, aquele que descreve uma trajetória volúvel, mas tangencial, incapaz de se fixar em qualquer posicionamento definido e que faz dessa incapacidade o motor de seu trabalho artístico.

Em nossos dias vivemos uma polarização extrema, principalmente na esfera política. Se o indivíduo A possui uma opinião que vai de encontro ao discurso estabelecido por um candidato de “direita”, por exemplo, é imediatamente rotulado pelos indivíduos B e C como esquerdista, sem ao menos expressar sua visão sobre outro candidato ou posicionamento político.

Como contribuição científica, o nosso trabalho apresenta a reflexão sobre dois pontos: a literariedade das letras musicais, demonstrando a veracidade do ponto de vista literário da canção e o uso da literatura (Canção/Poema) como instrumento de crítica social. Como discutido nos capítulos deste trabalho, a função da literatura também é social e permeia grande parte da história de nossa nação. Portanto, demonstramos, a partir dos elementos escolhidos para a análise, que a letra da canção é considerada literatura e pode ser usada como crítica social, tanto quanto o poema. No nosso *corpus* avaliamos características da crítica social em literatura.

É de suma importância trazer esse tema à discussão para que possa haver uma reflexão por parte da sociedade acerca do nível de canção que tem sido produzido nos dias de hoje. A literatura (seja ela canção ou poesia) é inseparável da sociedade e, em momento algum, deve abandonar o seu viés social.

O que aqui apresentamos foi a riqueza de temas e de linguagem de um autor que atua na canção e na poesia, que consegue transitar de um campo para outro com uma boa qualidade literária. O que faz dele um poeta representativo do R.A.P brasileiro. E mais: faz da poesia do R.A.P um elemento crítico da sociedade e uma expressão importante da cultura brasileira contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bakhtin, M. M. *Estética da criação verbal*. São Paulo SP: Martins Fontes, 2010.
- BARANOV, T. **A música nacional e internacional no Brasil do Século XX**, 2014. Disponível em: < <https://jornalgggn.com.br/fora-pauta/a-musica-nacional-e-internacional-no-brasil-do-seculo-xx> > Acesso em: 10 de Out. de 2017.
- COSTA, Nelson Barros. Um artista brasileiro: paratopias buarqueanas. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- CALEBRE, Lia. **A era do rádio**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.
- CÂNDIDO, Antônio. “O direito à Literatura”. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CAMARGOS, Roberto. **Música e política: percepções da vida social brasileira no rap**. Dissertação de Mestrado. Instituto de História. Universidade Federal de Uberlândia, 2011.
- CELINA, Maria. **O AI-5**. Disponível em: < <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5> > Acesso em: 17 de Set. de 2017
- FELIX, João Batista de Jesus. **Hip Hop: Cultura e política no contexto paulistano**. 2005
- FOCHI, Marcos Alexandre Bazeia. **Hip hop brasileiro: Tribo urbana ou movimento social?**. FACOM. São Paulo, n. 17, p. 61-69, 2007.
- GOULART, Michel (2012) **10 músicas de protesto à ditadura militar**. Disponível em: < <http://www.historiadigital.org/musicas/10-musicas-de-protesto-a-ditadura-militar/> > Acesso em: 07 de Out. de 2017
- MONTEIRO, Ricardo. **A música popular brasileira na época de ouro: Da era Vargas aos anos JK – Período de 1930 – 1956**. 2014.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: 4º Congresso da seção latino-americana da International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL), abril/2002. México, Anais... Acesso em 22 de agosto.

SOUZA, Rainer. **Bossa Nova**. Disponível em: < <http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiadobrasil/bossa-nova.htm> > Acesso em: 12 de Out. de 2017

VENTURA, Bruno. **História da cultura Hip Hop**. 2006. Disponível em: < <https://www.overmundo.com.br/overblog/historia-da-cultura-hip-hop> > Acesso em: 12 de Set. de 2017.

VIDAL, Erik de Oliveira. As capas da Bossa Nova: encontros e desencontros dessa história visual (LPs da Elenco, 1963). Dissertação de Mestrado em História da Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, 2008.