



ENTRE GÊNEROS MUSICAIS E FORMAÇÕES SOCIOPOLÍTICAS: UMA ANÁLISE SEMIOLINGUÍSTICA DE CANÇÕES DA MPB, RAP E POP

Luíza França Tomaz de Aquino¹

Resumo: O artigo explora a forma como a MPB, o Rap e o Pop reproduzem discursos sociopolíticos. Aqui, entende-se a música como importante veículo de expressão cultural, capaz de refletir contextos sociais e históricos, mas com variação de abordagens que parece seguir certos padrões definidos pelo recorte de gêneros musicais. São diferentes características, níveis de engajamento, finalidades e públicos. Ao convocar discursos sociopolíticos - tanto verbalmente, através das letras, quanto por meio da sonoridade -, espera-se que um artista dialogue com a identidade social englobada pelo gênero musical ao qual se vincula. Logo, através da encenação discursiva, irá reforçar o imaginário aceito em seu grupo. O texto reflete brevemente sobre a interligação dos conceitos de gênero musical, gênero discursivo e identidade para então desenvolver uma análise comparativa entre três músicas: "Sou eu que vou trabalhar" (MPB); "Ponto de vista" (Rap); "Deixa o coração falar" (Pop). O quadro metodológico perpassa os conceitos de Fabbri (1982) para a caracterização dos textos sonoros elencados enquanto pertencentes a gêneros musicais singulares. Além disso, é utilizada a teoria semiolinguística de Charaudeau (2001; 2004; 2010) como arcabouço teórico para analisar o corpus como ato de comunicação, especialmente nos níveis situacionais e discursivos. Ao articular os dois referenciais metodológicos, torna-se possível obter um mapa analítico para identificar e distinguir MPB, Rap e Pop, concomitantemente ao processo de revelar o funcionamento enunciativo e interacional da canção.

Palavras-chave: Gêneros musicais; Discurso sociopolítico; MPB; Rap; Pop.

¹Doutoranda em Estudos de Linguagens no Posling do CEFET-MG e jornalista no Centro de Comunicação da UFMG. Mestre em Comunicação Social pela linha Textualidades Midiáticas da UFMG, pós-graduada em História da Arte pela Universidade Estácio de Sá e graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela UFMG. Realiza pesquisas acadêmicas nas áreas de arte sonora, música, performance, estética, jornalismo cultural e comunicação cultural. E-mail de contato: luiza.fta@outlook.com

BETWEEN MUSICAL GENRES AND SOCIOPOLITICAL FORMATIONS: A SEMIOLINGUISTIC ANALYSIS OF MPB, RAP, AND POP SONGS

Abstract: This article explores how MPB (Brazilian Popular Music), Rap, and Pop reproduce sociopolitical discourses. Here, music is understood as an important vehicle for cultural expression, capable of reflecting social and historical contexts, but with variations in approaches that seem to follow certain patterns defined by musical genre segmentation. There are different characteristics, levels of engagement, purposes, and audiences. By invoking sociopolitical discourses – both verbally, through lyrics, and through sonority – an artist is expected to dialogue with the social identity encompassed by the musical genre to which they are linked. Thus, through discursive staging, they will reinforce the accepted imaginary within their group. The text briefly reflects on the interrelation of the concepts of musical genre, discursive genre, and identity, then develops a comparative analysis between three songs: "Sou eu que vou trabalhar" (MPB); "Ponto de vista" (Rap); "Deixa o coração falar" (Pop). The methodological framework draws upon Fabbri's (1982) concepts to characterize the selected sound texts as belonging to distinct musical genres. Additionally, Charaudeau's semiolinguistic theory (2001; 2004; 2010) is employed as the theoretical foundation to analyze the corpus as an act of communication, particularly at the situational and discursive levels. By articulating both methodological approaches, it becomes possible to build an analytical map to identify and distinguish MPB, Rap, and Pop, while simultaneously unveiling the enunciative and interactional workings of the song.

Keywords: Musical genres; Sociopolitical discourse; MPB; Rap; Pop.

ENTRE GÉNEROS MUSICALES Y FORMACIONES SOCIOPOLÍTICAS: UN ANÁLISIS SEMIOLINGÜÍSTICO DE CANCIONES DE MPB, RAP Y POP

Resumen: Este artículo explora cómo la MPB (Música Popular Brasileña), el Rap y el Pop reproducen discursos sociopolíticos. Aquí, se entiende la música como un vehículo importante de expresión cultural, capaz de reflejar contextos sociales e históricos, pero con variación de enfoques que parece seguir ciertos patrones definidos por el recorte de géneros musicales. Hay diferentes características, niveles de compromiso, finalidades y públicos. Al convocar discursos sociopolíticos – tanto verbalmente, a través de las letras, como por medio de la sonoridad –, se espera que un artista dialogue con la identidad social englobada por el género musical al que se vincula. Así, a través de la puesta en escena discursiva, reforzará el imaginario aceptado en su grupo. El texto reflexiona brevemente sobre la interconexión de los conceptos de género musical, género discursivo e identidad para luego desarrollar un análisis comparativo entre tres canciones: "Sou eu que vou trabalhar" (MPB); "Ponto de vista" (Rap); "Deixa o coração falar" (Pop). El marco metodológico recorre los conceptos de Fabbri (1982) para caracterizar los textos sonoros seleccionados como pertenecientes a géneros musicales singulares. Además, se emplea la teoría semiolinguística de Charaudeau (2001; 2004; 2010) como base teórica para analizar el corpus como acto de comunicación, especialmente en los niveles situacional y discursivo. Al articular ambos referentes metodológicos, es posible construir un mapa analítico que permita identificar y distinguir la MPB, el Rap y el Pop, al mismo tiempo que se revela el funcionamiento enunciativo e interaccional de la canción.

Palabras clave: Géneros Musicales; Discurso Sociopolítico; MPB; Rap; Pop.

1. Introdução

A música é uma poderosa expressão cultural que pode tanto ecoar contextos específicos quanto introduzir reflexões na sociedade. Por isso mesmo, é natural esperar que os acontecimentos do mundo e seus contextos sejam, de alguma forma, retratados em obras musicais. Contudo, é perceptível a existência de variadas formas, históricos e níveis de engajamento com um tema, seja entre os artistas, seja entre os ouvintes; uma variação que parece seguir certos padrões definidos por gêneros musicais. Basta lembrar de exemplos comparativos simples: o punk é popularmente associado a letras que expressam revoltas, enquanto o pop é conhecido por abordar temas mais leves, como o amor. Além disso, há diferenças nas formações dos grupos que são impactados pelas canções, com vinculações que remetem a fatores externos à criação estética, como recortes por classe social, localidade e outros aspectos relacionados às vivências pessoais cotidianas dos artistas e de seus fãs. Diferentes gêneros, portanto, possuem diferentes características, finalidades e públicos cativos; logo, quando abordam um mesmo tema, o fazem de maneira distinta. Por um lado, as expectativas que envolvem cada recorte de gênero musical levam à circulação de determinados discursos entre o seu público. Por outro, os próprios parceiros que integram cada grupo agregam individualidades e reforçam os traços que caracterizam cada gênero.

Dentre os inúmeros temas que representam um único momento ou evento histórico, o tópico sociopolítico tem especial relevância. Desigualdades de classe, aumento da violência, casos de corrupção, preconceitos e outros tantos problemas são assunto frequentes de contestações, dentro e fora do universo artístico. Afinal, os sujeitos envolvidos em tais atos de comunicação são “seres psicossociais que são testemunhas, mais ou menos conscientes, das práticas sociais e das representações imaginárias da comunidade à qual pertencem” (Charaudeau, 2001, p. 29). E o histórico de utilização da música como instrumento de contestação social e política é longo, no Brasil e no mundo. Mas cada gênero musical, como apontado anteriormente, o faz de maneira particular. Ao convocar discursos sociopolíticos, espera-se que um artista dialogue com a identidade social englobada pelo gênero musical ao qual se vincula. Logo, através da encenação discursiva, irá reforçar o imaginário aceito em seu grupo e ajudará a construir uma memória coletiva particular sobre o que foi determinado momento histórico.

Considerando a reflexão acima, discorrerei brevemente sobre noções relacionadas aos conceitos de gênero musical, gênero discursivo e identidade para então desenvolver uma análise comparativa inicial entre três músicas. Serão delimitadas como corpus três canções vinculadas, respectivamente, aos gêneros musicais MPB, Rap e Pop: “Sou eu que vou trabalhar”; “Ponto de vista”; “Deixa o coração falar”. Utilizarei os conceitos de Charaudeau para identificar os elementos de cada uma das músicas enquanto atos de comunicação, a fim de realizar

avaliações semiolonguísticas para determinar semelhanças e diferenças no tratamento de questões de ordem sociopolítica dentro de um mesmo recorte histórico. O artigo funcionará como o protótipo de um estudo mais amplo no qual aprofundarei reflexões sobre a relação entre a música, seus núcleos de consumo e a construção de identidades.

2. Gêneros - do discurso às músicas

Abordar gêneros musicais é adentrar um terreno de problemática complexa, com diversas teorias conflitantes e sem respostas fechadas. É, ainda, evidenciar a importância social e cultural de tais definições na música popular. Ao ser alocado dentro de um gênero específico, um artista não apenas passa a atuar dentro de estratégias de produção e recepção particulares, mas também acessa um território que possui uma história, um público presumido, interesses e concepções socialmente compartilhadas. Acessa imaginários coletivos e questões identitárias.

A partir da década de 1980, estudiosos começaram a interligar a noção de gênero musical a estudos culturais, considerando práticas musicais, ideologias e mecanismos discursivos. A evolução do conceito seguiu caminho semelhante ao percorrido pela noção de gêneros do discurso, com uma ampliação de princípios estritamente pensados a partir da forma – opções rítmicas e estéticas, no caso da música, e configurações textuais, no caso de discursos – para considerar a relevância das definições socialmente formadas e realizadas por meio do discurso. Tanto pelas semelhanças de percurso quanto pela coexistência de termos homônimos - ambos a serem aceitos e utilizados neste trabalho - é preciso iniciar o artigo abordando a ideia de gênero na música e no discurso.

A definição de gênero não literário passou por inúmeras teorizações e vertentes do conhecimento. De acordo com Charaudeau (2004), podemos resumir as teorias entre abordagens que levam em conta a ancoragem social do discurso, a natureza comunicacional, as atividades languageiras construídas e as características formais dos textos produzidos. O autor acredita, entretanto, que é preciso ir além das delimitações restritivas para compreender que o gênero é formado por todas as abordagens.

Utilizo aqui a conceituação de análise do gênero discursivo de Charaudeau, para quem essa deve considerar um nível situacional, que reúne textos em torno das características do domínio de comunicação, um nível das restrições discursivas, com procedimentos chamados pelas instruções situacionais para especificar a organização discursiva, e um nível da configuração textual, na qual estão as recorrências formais. “A posição aqui defendida é que uma definição dos gêneros de discurso passa pela articulação entre esses três níveis e a correlação (e não em implicação sucessiva) dos dados que cada um desses níveis propõe.” (Charaudeau, 2004, p. 38)

Se por um lado cito a terminologia “gênero discursivo”, estabelecido na Análise do Discurso, por outro ressalto a sua diferença para a terminologia “gênero

musical”, que é comum nos estudos musicais e da semiótica da canção. Torna-se necessário abrir aqui um parêntese: apesar da aparente confusão gerada pela utilização de termos iguais para indicações diferentes, é fundamental não simplificar a situação com a troca do termo “gênero musical” por “estilo musical”, opção comum em trabalhos que tratam de canções por meio da Análise do Discurso. Os dois conceitos não são sinônimos e suas significações são objeto de ampla e antiga discussão nos estudos da musicologia. A partir da avaliação das correntes de pensamento então vigentes, Moore (2007) destacou quatro formas de diferenciação: 1º - estilo se referindo à articulação dos gestos musicais e gênero à identidade e contexto desses gestos; 2º - estilo se referindo à criação e gênero mais ligado à experiência estética; 3º - estilo possuindo autonomia e gênero como algo socialmente constrangido; 4º - estilo como organizador de experiências de maneira descriptiva, e gênero de maneira prescritiva.

O estilo, portanto, é um conceito predominantemente voltado a procedimentos sonoros, processos criativos ou organizações descriptivas. Alinho-me a uma concepção de gênero na música que ultrapassa traços estilísticos sonoros distintivos para integrá-los a um sistema contextual que carrega também restrições e prescrições sociais. No Blues, por exemplo, podemos salientar o uso bends de guitarra e o esquema “call-and-response” como caracterizadores de um estilo. Mas, como gênero, devemos ainda considerar a ancoragem de tais escolhas sonoras na experiência histórica dos afro-americanos no Delta do Mississippi, conferindo identidade e contexto social ao discurso musical. Na Música Clássica, a “voz interior” de um compositor é manifestada em sua escrita contrapontística autônoma, livre de imposições externas. Isso é seu estilo, mas a sua integração como sinfonia a torna um gênero, pois indica um formato socialmente regulado por convenções (quatro movimentos, orquestração, patrocínios cortesãos, etc.), estreitando a liberdade criativa a protocolos de performance e recepção.

Naturalmente, a todo momento os limites do gênero são desafiados a partir das necessidades criativas e referenciais dos musicistas, que pelos desígnios de seu desenvolvimento artístico e pessoal utilizam uma série de referências em busca de novos trajetos. São apenas - para utilizar os termos de Charaudeau ao falar de gêneros do discurso - variantes, não necessariamente transgressões. Fabbri (1982) argumenta que novas categorias de gênero emergem de transgressões a convenções estabelecidas.

Esclarecida a necessidade da manutenção do termo gênero nos estudos de música, volto a Charaudeau para argumentar a validade de pensar que o “gênero musical” pode ser por si mesmo compreendido como um gênero do discurso. Possui restrições situacionais – adequações feitas a partir de sua finalidade, da identidade dos participantes, do propósito e estruturação temática e das condições materiais da comunicação -, restrições discursivas - um conjunto de comportamentos discursivos possíveis – e restrições formais - recorrências de forma que funcionam como índice para o destinatário (Charaudeau, 2004). Segundo as definições do autor, poderíamos então assumir que os vários gêneros musicais funcionam como

“subgêneros” do discurso, variantes encaixadas em um contrato global para um gênero discursivo.

Apesar de antiga e constantemente questionada, a teoria de Fabbri (1982) segue como um dos mais interessantes estudos rumo a uma possível exploração do que seria o gênero musical e à definição de uma ferramenta para separar os diferentes gêneros. O autor categoriza regras que os envolvem em cinco esferas: formal e técnica; semiótica; comportamental; social e ideológica; econômica e jurídica. Na primeira esfera, é necessário observar as performances técnicas, as características instrumentais, o uso da sintaxe, da métrica e das escolhas lexicais em uma canção. Assim como nos gêneros do discurso, as restrições formais parecem ser o primeiro aspecto que o leigo apontaria como classificatório. Ele é, entretanto, reflexo das outras categorias analíticas.

A semiótica, segunda esfera de Fabbri, diz das regras não escritas, mas coletivamente aceitas como pertencentes a determinados signos. A relação entre um fato musical e o seu conteúdo é determinada a partir de tais códigos partilhados, que se relacionam às expectativas. Alguns exemplos dados pelo autor são o grau de poeticidade em uma música (basta lembrar de extremos como o punk e uma “*chanson d'autore*”), a distância entre os artistas e sua audiência, e a movimentação corporal dos parceiros do ato de comunicação. As regras de comportamento estão dentro da esfera que explora os rituais de um gênero, as reações psicológicas esperadas tanto do lado do performer quanto da audiência. Já as divisões relacionadas à idade, classes sociais e ideologias adotadas dentro de um grupo são as condicionantes da quarta esfera, a das regras sociais. E a última esfera seria bastante ligada a questões práticas de existência: regras econômicas e jurídicas; uma questão que passa por muita ocultação no universo da música, mas existente em todos os gêneros.

Uma das críticas mais usuais ao trabalho de Fabbri consiste em considerá-lo excessivamente restritivo. Contudo, o autor deixa claro - especialmente em trabalhos posteriores (Fabbri, 2007; Fabbri, 2012) - que não propõe uma fórmula fechada de preenchimento de requisitos para categorização. Trata-se de um guia inicial para auxiliar o analista a levantar características que diferem entre gêneros musicais e possibilitar comparações. Como fica evidente pelas definições, em muito se assemelha à ideia de Charaudeau para falar sobre uma possível categorização em gêneros: cada um dos princípios de classificação é legítimo e pode ser útil de acordo com o objetivo de análise, mas a definição do gênero passa pela articulação entre os diferentes níveis e a correlação dos dados que cada um propõe.

3. Identidade

As discussões sobre gêneros musicais revelam que eles não são categorias fixas, mas sim construções sociais em constante negociação. A música, portanto, é um espaço de intersecção entre práticas culturais, identidades e a evolução das normas musicais. Segundo Holt (2007), os gêneros musicais são vistos como

símbolos poderosos que refletem grupos sociais, locais e períodos históricos. O autor chega a ultrapassar as restrições do conceito ao ampliá-lo para “gênero cultural”, com a argumentação de que os gêneros na música popular não apenas definem práticas musicais, mas também estão associados a valores culturais, rituais e identidades sociais.

Neder (2013) discute como diferentes gêneros em performance alteram os significados transmitidos por letras e contextos culturais. Segundo Simon Frith, “o prazer que a música popular nos oferece, o valor que ela carrega (...), precisa estar relacionado às histórias que ela nos conta sobre nós mesmos em nossa identidade. (...) os prazeres de um gênero só podem ser entendidos como socialmente estruturados” (Frith, 1996, p. 90-91, tradução nossa)².

Quando falamos em identidade, estamos falando na complexa construção de traços identitários que marcam um sujeito. É preciso entender primeiramente que se trata de um processo de atração e rejeição. Por um lado, o sujeito toma consciência de si mesmo ao se deparar com um Outro e perceber tudo o que ele próprio não é (Charaudeau, 2009). Por outro, ele cria identificações com determinados traços, o que o leva a se distanciar de certos grupos e se aproximar de outros. “Postulemos a identidade cultural como um processo de autodescoberta que está intimamente ligado à relação com os outros, num dado contexto sócio-histórico e, portanto, em constante mudança.” (Charaudeau, 2005, p. 3, tradução nossa)³. Essa percepção identitária, muitas vezes acompanhada de julgamentos negativos, pode resultar em estereótipos que, embora problemáticos, servem como mecanismos de defesa e análise dos imaginários sociais.

A identidade é, portanto, uma construção social que envolve tanto a individualidade quanto a coletividade. A relação entre o indivíduo e os grupos sociais é complexa; não se trata apenas de uma soma de identidades individuais, mas de uma identidade coletiva que se forma através da interação e do compartilhamento de significados (Charaudeau, 2005). Esse fenômeno é acentuado pelas migrações e pela globalização, que desafiam as noções tradicionais de identidade, promovendo uma pluralidade de pertencimentos e uma busca por autenticidade.

Para Hall, “uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada” (Hall, 2006, p. 21). Portanto, uma identidade não é um perfil único e fixo, mas um conjunto de características que diferencia um indivíduo e flui a partir do papel que assume em cada momento. No entanto, podemos falar em identidade coletiva, a que acontece “pelo compartilhamento, pela produção de um sentido coletivo, mas numa partilha dinâmica cujas fronteiras são fluidas e sobre a qual intervêm influências múltiplas”

² No original: *The pleasures popular music offers us, the values it carries (...), have to be related to the stories it tells about us in our genre identities. (...) genre pleasures can only be understood as socially structured.*

³ No original: *Considérant l'identité culturelle comme un processus de découverte de soi qui se trouve étroitement lié à la relation à l'autre, dans un contexte socio-historique donné et donc en constant changement.*

(Charaudeau, 2005, p. 4). E é essa que está em jogo quando abordamos as construções sociais que emergem dentro de um gênero musical.

Na visão de Charaudeau, tanto o indivíduo quanto os grupos constroem suas identidades por meio de seus atos ou por meio das representações que dão a seus atos. “Estas representações tomam a forma de imaginários coletivos que testemunham valores que os indivíduos compartilham, valores por meio dos quais eles se reconhecem e que constituem sua memória identitária.” (Charaudeau, 2005, p. 4). E assim se constitui a identidade que perpassa determinado gênero musical. Por meio das concepções, valores e posicionamentos compartilhados pelos parceiros do ato de comunicação que envolve a escuta de uma música, forma-se uma comunidade discursiva que partilha saberes de crença e de conhecimento, que ajudam a perpetuar um imaginário. Esse é construído exatamente pela sedimentação de discursos que vão sendo depositados na memória coletiva (Charaudeau, 2017).

Quando um músico que se coloca como rapper utiliza o termo “porco” em determinado contexto, sua audiência acessa o imaginário de seu grupo que pode levar ao reconhecimento de uma representação social pejorativa associada ao policial. E a contínua perpetuação de tal discurso insere o termo na memória coletiva relacionada àquele contexto. Aquela encenação discursiva passa a estar relacionada “a um conjunto de saberes partilhados, construído, na maior parte das vezes, de modo inconsciente, pelos indivíduos pertencentes a um dado grupo social” (Charaudeau, 2001, p. 26). Bem como tal exemplo evidencia, o imaginário não é nem verdadeiro e nem falso. Mas ele carrega efeitos de sentido que se vinculam a um grupo e marcam sua identidade. “Os discursos e os tipos de saberes diferem de uma comunidade à outra, revelando ao mesmo tempo características identitárias”. (Charaudeau, 2017, p. 587).

O imaginário emerge como um mecanismo de representação social que cria valores e justifica ações, sendo um reflexo das práticas sociais e das representações coletivas. É uma forma de apreensão do mundo, sedimentada através de discursos que emergem de diferentes saberes: pathos, ethos, logos (Charaudeau, 2017). O discurso, portanto, é um lugar onde se articulam identidades sociais e discursivas, refletindo a complexidade das interações humanas e a construção de significados. Esses conceitos revelam que os discursos não apenas refletem, mas também recortam modos de existência e circulação de sentidos, evidenciando a função do imaginário social na formação das identidades. Assim, a Análise do Discurso se torna uma ferramenta fundamental para compreender as dinâmicas sociais e a construção da realidade coletiva, com potencial para enriquecer o estudo dos gêneros musicais em sua articulação com a sociedade e o contexto atual.

4. Dos gêneros musicais/subgêneros do discurso

4.1. MPB

Dentre os gêneros de música nacionais, talvez o que mais rapidamente seja associado a uma pauta político-social seja a MPB, sigla de Música Popular Brasileira. Surgida em meados dos anos 1960, apresentava um desdobramento da Bossa Nova que incluía a influência de outros gêneros, com intuito de criar um novo produto genuinamente nacional (Tatit, 2004). Por essa vasta gama de misturas sonoras, conceituações ampliadas da sigla chegam a incluir na mesma a própria Bossa Nova, o Pop e até a Música Regional - em um entendimento da MPB como todas as músicas de origem tipicamente brasileira que sejam populares. Assim entende Alberto Ikeda, para quem “o termo está desgastado e há dificuldade em defini-lo de forma conceitual — sabe-se apenas que, hoje, praticamente tudo que se faz é música popular brasileira” (DIÁLOGOS NA USP, 2019).

Na realidade, especialmente no período que Luiz Tatit (2004) classifica como a segunda triagem da MPB - o Tropicalismo -, o gênero passou a viver uma espécie de antropofagia sonora, na qual incorporava aspectos dos mais diversos ritmos e estilos performáticos. Napolitano (2001) destaca a influência de elementos do Pop-rock, Jazz, Erudito, Samba, Folclore e Brega, dentre outros. Portanto, é natural nos depararmos com a dificuldade de sua classificação. Contudo, ela existe e é utilizada comercial/popularmente até os dias de hoje para denominar determinados artistas.

Interessa destacar que, em sua origem, o termo MPB foi utilizado nos Festivais da Canção para designar as obras criadas por jovens de classe média, geralmente ligados à vida acadêmica e politizados. Portanto, pressupõe um recorte social bem definido e desde o princípio focado na utilização da música como instrumento de contestação. Esse viés ganhou ainda mais força com o início da ditadura brasileira de 1964. Rapidamente se tornou a escolha principal para dar o tom ao que ficou conhecido como Canção/Música de Protesto (De Aquino, 2018). O termo, também caracterizado como Música de Intervenção, faz referência ao contexto sociopolítico dos anos anteriores ao Regime Militar (1961-1964) e, em seu sentido mais consolidado, perdurou até a instauração do Ato Institucional n.5 (1968). Como a própria denominação sugere, tratava-se de um envolvimento composicional com mensagens políticas e ideológicas. Apesar disso, mesmo a Canção de Protesto pressupõe um universo de alcance amplo. Comumente relacionada à luta contra a ditadura, as propostas contestatórias do movimento também abrangiam enfoques como a questão da desigualdade de classes sociais, a massificação e a desvalorização da cultura regional.

Após o ápice das Canções de Protesto e já no afrouxamento da ditadura, nos anos 1980, a MPB passou por novas transformações e se aproximou do consumo comercial, o que “acabou por transformá-la em uma etiqueta mercadológica” (Almeida, 2016, p. 24). Independentemente das misturas sonoras que são uma das bases do gênero, as canções da MPB começaram a ser consideradas “música de qualidade sonora”, por suas letras de caráter poético e seus arranjos sofisticados. Daí a etiquetagem do gênero como um produto voltado para uma suposta elite intelectual. Almeida (2016) defende que a MPB é hoje entendida como uma música

popular urbana produzida e consumida pela faixa social que a indústria cultural destaca como público A e B.

4.2. Rap

No início dos anos 1970, a palavra Rap era pouco conhecida e o gênero se confundia com outros, como Disco e Soul. Isso porque “servia sobretudo de trilha sonora para os bailes *black* e para o *break*, promovidos por uma miríade de equipes de baile e grupos de dançarinos” (Teperman, 2015, p. 11). O gênero se apropriava de sons e técnicas da música Disco e as mesclava com melodias e canções populares. Com o tempo, foram incorporadas as intervenções dos rappers, ou MCs (mestres de cerimônia), que utilizavam microfone nos bailes e festas para 16 improvisar discursos que acompanhavam o ritmo da música. Daí a criação do termo Rap - *rhythm and poetry*.

Sua origem é associada a uma diversidade de locais - à Jamaica dos anos 1960 (Righi, 2011), às savanas africanas ao longo do século XX (Teperman, 2015) e até mesmo, em determinadas características, aos lares dos imigrantes latinos que chegaram nos Estados Unidos na mesma época -, mas sua popularidade é amplamente associada às festas de rua no bairro estadunidense Bronx nos anos 1970. O intuito inicial, portanto, era usufruir de uma sonoridade divertida, que embalasse os frequentadores em busca de uma trilha para dançar. Mas já ao final da década, alguns artistas do Rap passaram a refletir o cenário de pobreza e injustiça social do seu ambiente em seus discursos verbais. Em especial na segunda metade dos anos 1980, as letras começaram a pautar dificuldades e preconceitos vividos por jovens negros moradores de bairros pobres das grandes cidades.

O gênero faz parte de uma manifestação maior, o Hip-hop, que envolve também a dança e a arte visual. “A cultura Hip-hop emergiu como fonte de formação de uma identidade alternativa e de status social para os jovens numa comunidade” (Herschmann, 1997, p.202). A parcela musical teve importância particular no surgimento do Hip-hop justamente por ser um veículo direto para a manifestação de ideias, através das letras. O movimento como um todo se tornou símbolo da luta cultural por espaço e visibilidade de um segmento populacional.

No Brasil o Rap também chegou relacionado aos questionamentos do Hip-hop, com letras provocativas criadas por um recorte de artistas semelhante ao estadunidense, nos anos 1980. Por aqui, jovens, majoritariamente negros e habitantes de regiões pobres, adaptaram as possibilidades apresentadas pelo gênero para refletir as suas próprias vivências. Na visão de Teperman, o “fortalecimento dos movimentos sociais com o fim da ditadura civil-militar brasileira (1964-85) criou um terreno fértil para a politização do Rap” (Teperman, 2015, p. 10).

A cena nacional do Rap começou a tomar forma desde o início dos anos 1980, mas a visibilidade veio ao final da década, com sucessos comerciais. Um dos pioneiros deste processo foi o grupo Racionais MC's, que utilizou suas canções para

denunciar temas como a violência policial, o crime organizado, a exclusão social, o racismo e o preconceito. Seu primeiro disco, “Holocausto Urbano”, chegou a enfrentar resistências da gravadora pelo teor de revolta das letras. Mas em pouco tempo o grupo, bem como outros artistas que se tornaram referência do gênero, ganhou reconhecimento como voz do debate social e se estabeleceu no mercado fonográfico do país. A partir de então, o discurso de classe e contra os interesses do mercado passaram a guiar a produção e a recepção do Rap brasileiro; o que parece se estender aos dias de hoje, com mudanças de temas, contexto, alcance e valorização, mas ainda com firmeza na proposta original.

4.3. Pop

O que podemos classificar como Pop muito se intercala com outras definições para o termo. Isso porque, como evidente pela palavra, foi inicialmente utilizado simplesmente para diferenciar um tipo de música que era popular, de amplo consumo no mercado de entretenimento, o que remonta à década de 1950 nos Estados Unidos e Reino Unido. Por isso, muitos estudiosos da área da música consideram o Pop como um guarda-chuva que cobre músicas não eruditas com grande aceitação popular. Além disso, trata-se de um gênero eclético, que incorpora elementos de outros gêneros, como Dance, Rock e Country. Mas é possível diferenciá-lo por elementos como a duração média-curta das canções, a estrutura predominantemente formada por verso-refrão, as batidas repetidas e os temas universais, especialmente o amor. Para Frith, o Pop é um gênero que mira no apelo a todos, tem uma escuta “fácil” e “leve”, é conservador em termos de narrativas e tópicos abordados, possui claro intuito comercial e abusa de estereótipos ou melodramas (Frith, 1996).

Por muito tempo a chamada cultura Pop foi considerada excessivamente efêmera e trivial para ganhar destaque acadêmico (Martino; Marques, 2022), especialmente quando comparada ao universo do Rock, há muito reconhecido como campo de manifestação de insatisfações. Contudo, como apontam Martino e Marques (2022), uma vez que os cidadãos costumam estar mais informados sobre as carreiras das estrelas do Pop do que sobre o cenário político nacional, o gênero musical possui um inegável potencial de alcance que pode ser utilizado para mirar em causas sociais. Nos últimos anos, um início de transição começou a ser apontado. Beaumont (2015) olha para as eleições gerais dos Estados Unidos de 2015 e percebe uma ampliação do papel representado pelos artistas do Pop:

(...) os popstars comandaram as barricadas, convocando à rebelião seus milhões de seguidores no Twitter. O que sugere uma possibilidade intrigante. Estaríamos prestes

a testemunhar uma era onde o Pop mainstream se torna uma força politicamente conectada capaz de acertar contas? (Beaumont, 2015, tradução nossa)⁴.

No Brasil, um processo semelhante ganhou destaque nas eleições de 2022, quando figuras do Pop tradicionalmente afastadas dos debates políticos se movimentaram para repercutir o tema. Essas celebridades conseguiram furar bolhas e abrir um canal de diálogo para políticos que tinham pouco acesso a públicos como a juventude (Araújo; De Almeida; Souza, 2022). Portanto, é válido observar como essas figuras vão se comportar no neste momento sociopolítico e se levarão seus posicionamentos para suas canções e apresentações.

5. Corpus e procedimentos metodológicos

Com base nos conceitos apresentados anteriormente para interligar as noções de gênero musical, gênero discursivo e identidade, desenvolvo neste capítulo uma análise comparativa de natureza qualitativa, voltada tanto à investigação do corpus em si quanto de traços que se relacionem com o contexto sócio-histórico. Recorrerei a três músicas como objeto de análise. Suas escolhas tiveram origem em monitoramento semanal que venho realizando como parte de estudo amplo sobre as características dos gêneros musicais MPB, Rap e Pop. Para esse, são utilizadas duas das principais plataformas de streaming de música no Brasil - Spotify e Deezer - com o intuito de captar os lançamentos mais relevantes de cada um dos três gêneros observados por meio de cinco playlists públicas de seleção de novidades criadas pelos editores das próprias plataformas. Delimitando um recorte temporal para abranger um contexto semelhante, cheguei a canções lançadas entre 30/04/2024 e 31/05/2024: "Sou eu que vou trabalhar", "Ponto de vista" e "Deixa o coração falar".

Iniciarei cada uma das três análises passando rapidamente por alguns critérios que demonstram a vinculação de cada uma das três faixas ao gênero musical indicado, com um uso livre, não metódico, dos conceitos sugeridos por Fabbri (1982). Sua teoria salienta pontos complementares a serem observados na caracterização dos textos sonoros: instrumentação, sintaxe rítmico-métrica, escolhas léxico-estilísticas, nível de poeticidade, relação entre artista e público, expectativas pré-estabelecidas pelo "código de gênero", condicionantes de idade, classe social, filiação política e valores coletivos, bem como mecanismos menos evidentes de circulação das obras.

Com maior destaque, adiciono ao quadro analítico o método descriptivo-analítico-interpretativo de Patrick Charaudeau (2001; 2004; 2010) como arcabouço teórico para investigar o discurso musical, a chamada teoria semiolinguística. A abordagem escolhida oferece ferramentas para examinar a comunicação sob a ótica enunciativa, compreendendo-a como prática social que envolve interlocutores com

⁴ No original: (...) *the pop stars manned the barricades, shouting rebellion to their Twitter millions. Which suggests an intriguing possibility. Could we be about to see an era when mainstream pop fans become a politically-connected force worth reckoning with?*

intenções e contextos específicos. Segundo o autor, o ato de linguagem é um processo dialético composto por duas etapas inseparáveis: a produção, do que fala, e a interpretação, do que ouve. Cada um desses sujeitos ocupa um “espaço de significação” interno (os parceiros interlocutores, seres sociais que possuem intenções) e externo (e os sujeitos de fala, responsáveis pelo ato de enunciação). As interações entre enunciador e destinatário configuram o que o autor chama de “contrato de comunicação”, marcado por pressupostos ideológicos compartilhados ou conflitantes.

A análise proposta se concentra, portanto, no ato comunicativo em si, diferenciando-se de outras vertentes da Análise do Discurso por promover um processo de “semiotização do mundo”. Seu caráter interacional e multidimensional permite aplicar a teoria a diversas manifestações linguísticas, pois articula simultaneamente aspectos linguísticos, psicossociológicos e contextuais. Assim, no âmbito da semiolinguística, a canção é entendida como um texto a ser decifrado em suas condições históricas e sociais. Esse referencial conceitual sustenta tanto a análise das características próprias do ato comunicativo musical quanto o exame de como o tema político se insere e se desenvolve nas obras selecionadas. O modelo de Charaudeau enfatiza a interação entre quem canta e quem ouve, reconhecendo que significados não estão fixos na letra, mas emergem do contrato de comunicação. A teoria permite identificar traços de identidade coletiva (memória, ideologia, resistência) que perpassam tanto a letra quanto a forma musical.

Na análise das três canções selecionadas, serão focalizados especialmente os níveis situacionais e discursivos do ato de comunicação, como estratégia para me aprofundar nas características que definem cada canção e, assim, pensá-las em sua relação com o gênero musical ao qual se vinculam. Ao articular os polos caracterizadores de Fabbri com os processos discursivos apontados por Charaudeau, o estudo ganha maior robustez: a teoria dos gêneros musicais fornece um mapa analítico para identificar e comparar, de forma sistemática, as características que definem e distinguem cada gênero no nosso corpus enquanto a semiolinguística revela o funcionamento enunciativo e interacional da canção.

5.1. MPB – reflexão e cotidiano

Começo por “Sou eu que vou trabalhar”, música aqui classificada como MPB:

Na parada só vejo quem trabalha
Não tem uma pessoa relaxada
Epremidas, balançam na avenida
Balanço também é condução
Na balança, cé pesa e não compensa
Não tem uma mistura estocada
E as comidas já não são mais comidas
Só come quem tem mais condição

Serviço, emprego, ofício
Expediente, exercício
Produça, lida, luta

Função, tarefa, labuta

Porque saco vazio não para em pé
 Devagar a galinha enche o papo
 Esse cão, que é quem ladra, também morde
 Hoje a caça comeu o caçador
 E o dinheiro sumiu no vendaval
 Desse juros somados aos tributos
 Pindaíbas, calotes, bagatelas
 E os guris trabalhando como adulto

E a paisagem passando na janela
 E a janela funciona como tela
 Enquanto revela os viadutos

Serviço, emprego, ofício
 Expediente, exercício
 Produça, lida, luta
 Função, tarefa, labuta

Essa gente apertada na catraca
 Quanta história precisa ser contada
 Quanto tempo te pareceu perdido
 Quantas horas passadas no metrô
 E o trajeto bem que pode variar
 Circular num contexto diferente
 Várias pausas quando chegar no ponto
 E as pessoas ficando mais contentes

E o futuro bonito pela frente
 É um futuro que seja coerente
 Abram alas para o trabalhador

(Amabis; Orion; Ruiz; Ruiz; Trago, 2024).

Seu lançamento ocorreu em 30/04/2024 por Trago - banda formada por Tulipa Ruiz, Gustavo Ruiz, Alexandre Orion e Rica Amabis. Possui uma linha melódica suave⁵, com uma diversidade rítmica que incorpora elementos de outros gêneros, conforme esperado da MPB. A voz feminina de Tulipa Ruiz é complementada pela instrumentação que foca em uma base percussiva típica do Samba – provavelmente utilizando um repique de mão - e em uma linha de teclado ruidosa e pouco orgânica ao fundo, associável à Música Experimental. Apesar da interferência do último elemento, é criada uma sonoridade leve e alegre, quase brincalhona. Em um volume inferior entra a linha de baixo, trazendo um *groove* suave. Como esperado do gênero, conta com pequeno grupo instrumental, destacando a interação entre os instrumentos.

O tema da canção é a vida do trabalhador brasileiro de classe baixa, que depende de pegar ônibus cheios e esperar um pagamento mínimo que garanta a alimentação. A letra utiliza uma linguagem coloquial e direta, mas mistura poeticidade e reflexões sociais sutis. São feitas referências à cultura brasileira, à vida

⁵ A versão utilizada para análise sônica e letástica pode ser acessada em <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4Ley20Wv34JFAK8oPwt9P6?si=008ac48f1bd14b66>.

cotidiana, o que é típico da MPB para promover uma identificação com o público. A repetição de certas frases enfatiza a mensagem central. Faz menções culturais e sociais que ressoam com a experiência de muitos trabalhadores.

Cabe mencionar, explorando os interdiscursos que ressoam em “Sou eu que vou trabalhar”, a provável inspiração no samba “O Bonde de São Januário”. De autoria de Wilson Batista e interpretada por Ataúfo Alves, foi composta em 1940 e censurada pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), órgão de censura sociopolítica do governo Getúlio Vargas durante o Estado Novo. A letra original afirmava: “O bonde de São Januário/leva mais um sócio otário/só eu não vou trabalhar”. Pela crítica ao sistema trabalhista, o autor foi obrigado a fazer uma alteração para afirmar que “O Bonde São Januário/leva mais um operário/sou eu que vou trabalhar”. Dessa forma, a versão censurada enaltece o trabalhador e o transporte público. Mas, assim como na canção de Trago, o samba de Batista passa então a ser entendido como uma obra irônica sobre a situação.

Volto à obra da MPB aqui debatida para buscar Charaudeau (2004) como operador analítico e iniciar uma leitura da música selecionada como ato de comunicação. Para encontrar seus aspectos situacionais, devemos olhar para o lugar em que se inscreve a expectativa comunicacional. “Sou eu que vou trabalhar” possui uma finalidade, uma visada, que corresponde a uma intencionalidade psico-sócio-discursiva da troca languageira. Charaudeau divide as visadas em sete: prescrição, captação, solicitação, incitação, informação, instrução e demonstração (2004 e 2010). Nesta música domina a captação, através da qual o enunciador tenta “fazer sentir” e, para isso, utiliza estratégias de dramatização. A banda enfatiza o drama do dinheiro recebido, que “cê pesa e não compensa” e o fato de que “só come quem tem mais condição”. Reforça as reflexões sobre a crueldade dos juros e tributos na vida dos mais humildes com a utilização de ditos populares carregados de crenças para fazer com que o “tu” experimente emoções, seja de identificação ou empatia: “saco vazio não para em pé” / “o dinheiro sumiu no vendaval”.

Do ponto de vista discursivo, a canção reforça a dramatização da visada com uma estratégia narrativa e descriptiva, embora também contenha elementos argumentativos. Experiências do cotidiano dos trabalhadores são narradas, ao mesmo tempo em que são descritos aspectos da realidade que enfrentam, como as imagens das pessoas “espremidas” e “apertadas na catraca”. Há uma forte descrição das condições de vida e do ambiente de trabalho. Os versos evocam sensações e imagens vívidas que pintam um retrato da realidade social. Conforme dito anteriormente, a música almeja abordar o tema de forma leve, porém crítica. Para isso apresenta uma argumentação implícita sobre a necessidade de reconhecimento e valorização do trabalhador, culminando em um apelo para um futuro mais justo e coerente, o que sugere um chamado à ação.

Nesse ato de linguagem temos de um lado a identidade dos artistas e de outro a do público presumido. Trago reúne músicos de São Paulo, pertencentes à classe média. Tulipa Ruiz, integrante de maior destaque do grupo por sua carreira solo, é jornalista de formação e faz trabalhos como ilustradora. Adiciona à identidade social

do “eu” da canção a autoridade de uma artista de sucesso, mas também uma credibilidade de figura que não “se vende” às exigências do mercado para ganhar notoriedade. O “eu” não impõe nenhum tipo de autoridade hierárquica, ao mesmo tempo em que possui segurança e desenvoltura para expor toda a situação social como negativa. Assume uma atitude solidária e, ao final – “o futuro bonito pela frente/É um futuro que seja coerente/Abram alas para o trabalhador” – esperançosa. Este “eu” se dirige a um “tu” ideal que pertence ao mesmo recorte social, com alguma vivência do cotidiano presente no texto, mas principalmente pertencente à mesma ideologia que cerca o discurso crítico. É um “tu” cúmplice, apoiador. A banda se posiciona como porta-voz de uma classe trabalhadora que estabelece uma conexão com a audiência.

A partir da compreensão da identidade dos participantes, podemos entender como o discurso é construído. A canção incorpora aspectos alocutivos e elocutivos. Embora não se dirija diretamente a um interlocutor específico, há uma forte implicação de diálogo com a sociedade e os ouvintes. A repetição de termos relacionados à luta e à vida urbana convida o público a refletir sobre sua própria realidade. Além disso, ela expressa ideias muito concretas sobre a sociedade, economia e o esforço diário, transmitindo um conteúdo que parte dos ideais do “eu”, que se implica ao iniciar o texto afirmando: “Na parada só vejo quem trabalha”. Com estilo próprio e forma poética na construção das estrofes, linguagem carregada de metáforas e imagens descriptivas, enuncia seu ponto de vista sobre o mundo.

“Sou eu que vou trabalhar” tem como propósito a crítica ao sistema socioeconômico e à realidade da vida urbana. Para isso, tematiza questões como a falta de tempo, a fome, exploração do trabalhador, o trabalho infantil, a desigualdade econômica e a busca incessante por dignidade e melhor qualidade de vida. A repetição de termos como “serviço”, “emprego”, “ofício”, “produção” e “luta” evidencia a necessidade de um reconhecimento do esforço diário desses indivíduos.

O ato de comunicação é completado pelas circunstâncias que precisam as condições materiais da comunicação. Aqui analiso apenas canções reproduzidas em seu aspecto sonoro – sem clipe ou performance visual –, portanto, com possibilidades semiológicas semelhantes. Contudo, é válido destacar que as escolhas sonoras das três são essenciais para facilitar/reforçar a compreensão da mensagem, criar um impacto emocional no receptor e influenciar a interpretação e a resposta ao conteúdo apresentado. A mistura da sonoridade leve com traços experimentais de “Sou eu que vou trabalhar” corroboram com a impressão de um texto aparentemente reflexivo, preocupado com a descrição do cotidiano, mas implicitamente crítico e questionador. A voz tranquila, sem grandes variações timbrísticas, conduz o ouvinte ao que se espera a partir dos trechos finais: a esperança de que a triste situação descrita se abra para um novo futuro do trabalhador.

5.2. Rap – luta e incitação social

“Ponto de vista”, música de Duvandão, Zonézio e Bento De Shiva, com produção de DJ Caique, lançada no dia 31/05/24, será utilizada para caracterizar o Rap:

Toc toc, é o pesadelo
Vim pra despertar do seu sono tranquilo
E quando acordar pra realidade
Vai ver que esse mundo não é tão divertido

É só o fato
Eu falo pra quem tá cansado e parece comigo
Eu não me calo
Eles me matam
[inint] é mentira inventada nos livros
Eu sou mais um a contar-te que
Pra também fazer barulho
Tiraram meu sobrenome e deu pra nós boca de fumo
Eu sou mais um que tem que ter passagem na prisão por furto
Pra nós o corretivo é bala, bala, bala e luto

E nessa corrida dos ratos
Demandas e ofertas
Nós é a cara do enquadro
Parado nas vielas
Ser livre é só pros fortes
Não falo de genética
Olha pra minha cor, o que vocês vê?

Eles me lê como ameaça se eu ganho dinheiro e tenho mais acesso
Eles me vê como inferior e torce por mim para nada dar certo
Eles me quer como analfabeto para tá no lugar de conveniência
Ninguém quer ser o ladrão baleado com tiro na testa de advertência

Isso me lembra Duque de Caxias, da Revolta dos Malês
E essas leis é contra os pobres, a favor só dos burguês
E essa aqui eu canetei como se fosse minha última letra
Amanhã posso morrer só por ter a pele preta
É treta!

Eu não tô bom pra debater religião
Ore por mim que eu tô a ponto de fazer rebelião
Cada homem é o mundo cão
Eles me chamam de comunista
Minha liderança não é branca, então tô mais pra terrorista
Nem esquerda, nem ativista
Só meu ponto de vista
Mas é visto como número
Tudo aqui é ideologia
Brasil tá igual puteiro e tá geral nessa orgia
Então não vem falar de Deus, de Pátria, depois família

Luz do poste acesa, iluminando incertezas
Incandescente, falhando, nem sempre traz a clareza
A frieza é comum desse lado do mapa
DDD 51, Zonézio [inint]
Fada dos ratos, a fuga do esgoto
Infiltrado no condado como praga na lavoura
Do lodo, da lama, da boca de lobo

Infestaçāo na cidade
Peste metropolitana

Entretenimento é sinal vital
Em estado crítico, estado cítrico, derrete quem ficar
Monólito, paralítico, como estátua
Onde quem ganha o busto
É quem mais mata
Na mata, na floresta
Savana de concreto
Capitão do mato na espreita, fica esperto
Não pensa que aqui é um boi, nunca foi boiada
Vacila no caminho, te atropelam igual uma nada

Borracha para apagar existência
A acabar com o elo
Caneta de manchar a alma
Fogo e ferro
Assinam o tratado
Pregam inquisição
Doutrinando os meus iguais semeiam a repressão
Conto de fada, dos cara pálida, com a cara gélida
Quando nos tromba, ideia fétida
Com as caravela trouxeram o meu povo
Só que somos resistência e armamos quilombos
Retrato passado, apagado, hoje não mais
Dizimaram meu antepassado, hoje ainda faz
Viatura de navio negreiro e discurso de paz
Só que a paciência acabou
Aqui jaz

[*inint*] ser rei, menino
Sai dessa rua escura
Os ímpio nunca farão jus à nossa cor
Também sinto falta do velho Kanye, nego
Quem não?
Mas Racionais ainda segue sendo o nosso louvor

Eis aqui a minha resurreição diária
Lavo o rosto e volto ao meu posto invisível de cidadão
Da timidez até o ápice do espírito de confronto
[*inint*] de bacharel e o fenótipo de ladrão
Atroz dá um tempo irmão
Navegue, prudência uma primeira [*inint*]
E o ego é via simplória
Fé onde há lucidez
Onde vinga arrogância o sábio vê na ignorância sua eterna vanglória

Rimando feito Amaru
Gigante igual Shakur
Vocês no story Shakira
Eu, histórico [*inint*]
Nosso lado transpira
Corre de quem conspire
Nós gritando: há tiras
Eles gritam: atire

Rico sempre fui, dinheiro é só mera metáfora
Propósitos e tudo o que nos torna desigual

Mas cada qual que lide com seu próprio ego
 Isso é para ter no armário mais do que talher e sal
 Não vim ser febre e sumir breve tipo as calças da Korova
 Não é de [inint] na mão que eu vou ser levado a sério
 Aprenderei voar ou vou despencar do último andar
 E já que sou livre para voar
 Livrai-me do cárcere térreo

(De Shiva; DJ Caique; Duvandão; Zonézio, 2024).

Sua batida - normalmente referenciada no universo do gênero como *beat* - permanece praticamente idêntica ao longo de toda a música, com pequenas interrupções para gerar efeito dramático⁶. Como usual para o Rap, utiliza um ritmo forte, marcante e repetitivo, com uma linha de bateria simples - bumbo, caixa e chimal. Há a presença de um baixo ao fundo que proporciona uma base para a rima e a melodia. Mas o tom é definido pela linha de teclado, que gera uma atmosfera tensa. A entrega vocal, componente crucial para o Rap, tem um *flow*-termo que designa a maneira como o rapper atrela as frases ao *beat* - não excessivamente rápido. A voz dos rappers é proeminente, com entonação de revolta. A música se enquadra em uma vertente clássica do Rap, que entrega produção crua e direta, focando mais na performance do que em efeitos elaborados.

As letras utilizam uma linguagem coloquial e direta, com gírias e expressões comuns da cultura urbana. Ao mesmo tempo, faz referência a episódios históricos para acrescentar credibilidade aos versos. Ela possui um nível de poeticidade que se aproxima da oralidade, traço dos mais marcantes no gênero. A música serve como uma forma de manifestação de resistência e afirmação cultural, com forte teor de denúncia social.

Assim como na música anterior, aqui domina a visada de captação. A intenção dos rappers é envolver o público emocionalmente e fazer com que ele sinta as experiências e realidades descritas nas letras. A música convida os ouvintes a refletirem sobre suas próprias vivências e a se identificarem com as narrativas apresentadas: “Vim pra /te/ despertar do seu sono tranquilo”, “Eu falo pra quem tá cansado e parece comigo”. A estrutura da letra e as temáticas abordadas trabalham para criar uma conexão direta com a audiência, chamando a atenção para questões sociais e pessoais de pobreza vividas particularmente pelo cidadão negro que ressoam com muitos ouvintes. Através do uso de emoções e experiências cotidianas, a canção busca “fazer sentir”. Ao mesmo tempo, carrega também uma importante visada de incitação. O “eu” tenta assumir certa posição de autoridade em relação aos seus ouvintes - que é demarcada até mesmo pelo tom de voz que o primeiro rapper utiliza -, mas, não tendo amplo reconhecimento para tal, acaba optando por incitar o “tu”. Ele faz denúncias, ressalta a semelhança do momento presente com eventos históricos como a Revolta dos Malês e joga provocações contra discursos

⁶ A versão utilizada para análise sonica e letrística pode ser acessada em <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6QIfm3BP6xWxUJnFqhNH9n?si=3ab634710ace4d1a>

vigentes – “Não vem falar de Deus, de Pátria e depois família” - para fazer o “tu” “despertar” e se engajar com a luta social.

A presença das duas visadas justifica a escolha dos modos enoncivos narrativo e argumentativo para a letra. “Ponto de Vista” visa comover o ouvinte através da narração de experiências. Os letristas contam histórias pessoais e sociais de violência nas periferias e junto à polícia. São contextos específicos que refletem a realidade dos indivíduos, especialmente aqueles de comunidades marginalizadas. A abordagem narrativa permite que os ouvintes se identifiquem com as situações e sentimentos expressos, que é uma função crucial do Rap, especialmente na discussão de questões sociopolíticas. Por outro lado, a canção argumenta para persuadir o ouvinte a refletir sobre injustiças sociais, apresentando uma crítica ao sistema. Esse tipo de abordagem argumentativa busca convencer o público da validade das perspectivas apresentadas. Os rappers fundamentam suas afirmações em realidades, o que fortalece suas posições e oferece suporte às críticas - uma técnica clássica de argumentação.

A identidade dos três rappers que fazem as rimas é a de homens negros com histórico de reproduzir discursos contestatórios em suas músicas e redes sociais, com denúncias ao racismo, desigualdades e capitalismo. Nenhum com grande visibilidade ou status de celebridade. Levam aos seus versos a realidade do que vivem. O “eu” da canção ressalta exatamente o aspecto de ser uma vítima constante do sistema: “Tiraram o meu sobrenome e deu pra nós boca de fumo”; “Pra nós o corretivo é bala, bala, bala e luto”; “Não falo de genética. Olha pra minha cor, o que vocês vê?”. Ao mesmo tempo, coloca a identidade de um sujeito em luta: “Eu tô a ponto de fazer rebelião”; “Eles me chamam de comunista/Minha liderança não é branca, então tô mais pra terrorista”. Letras que dialogam com um “tu” que se reconhece nas injustiças vividas diariamente. Que, assim como os rappers citam, não se vê como esquerdista ou ativista, mas como cidadão cansado, cuja única opção é se defender. É um “tu” que não busca reflexões confortáveis, e sim está pronto para compartilhar da revolta que a canção expressa a todo momento.

“Ponto de Vista” pode ser classificado entre o modo alocutivo e elocutivo. É um rap essencialmente focado em transmitir o máximo possível de mensagens - sem repetições - que comuniquem suas experiências e críticas a um “tu” ideal. Busca trazer opiniões na fala de maneira explícita e em alguns momentos o faz por meio da relação do locutor consigo mesmo, quando enuncia seu ponto de vista sobre o mundo e traz constatações, declarações e recusas. Contudo, em diversos trechos interpela, interroga e avisa diretamente o interlocutor, em uma posição alocutiva. Nestas passagens, fala diretamente ao público, criando uma comunicação íntima e envolvente. Como citado anteriormente, o “eu” não só informa, mas também incita o público a pensar criticamente sobre as questões apresentadas.

O propósito do rap analisado pode ser considerado como de ativismo social, uma busca pela conscientização social e empoderamento comunitário. Para isso, tematiza questões cruciais como desigualdade, racismo, violência e as dificuldades enfrentadas por comunidades marginalizadas. O objetivo é informar e sensibilizar

os ouvintes. Propõe um fortalecimento da identidade e da voz da comunidade negra. O “eu” deseja encorajar os ouvintes a se reconhecerem nos discursos, estimulando um senso de pertencimento e luta coletiva.

Como mencionado na música anterior, as condições materiais da comunicação são semelhantes, mas a *mise en scène* verbal/sonora tem características importantes. A voz de Duvandão é sempre enfática, com tom de denúncia, convocação à luta e revolta. Os outros dois são mais amenos, mas sempre denunciativos e suscitando reflexões. O *beat* segue intenso e sem alterações do início ao fim, o que funciona como pano de fundo para conotar seriedade na letra. As pausas ocasionais na instrumentação reforçam trechos específicos que os rappers consideram que precisam ser salientados, como “Ninguém quer ser o ladrão baleado com tiro na testa de advertência”. Os aspectos materiais, portanto, ajudam a traduzir para a cognição o propósito do rap “Ponto de Vista”, uma busca não apenas por conscientização, mas também por mobilização e empoderamento.

5.3. Pop – universalidade e conexão emocional

Representando o Pop, analiso “Deixa o coração falar”, música produzida para ser o tema do Rock in Rio 2024:

Já passou da hora da gente conversar
 Ficou impossível só ignorar
 A gente pode discordar, mas não pode se perder
 O mundo anda perdido, dividido
 Igual a eu e você

Nos dissemos coisas difíceis de dizer
 Mas eu acredito, a gente vai vencer
 Não deixe o orgulho atrapalhar
 É só a gente querer
 É ter coragem, transformar a dor
 Em Sol pra um novo amanhecer

Coragem pra recomeçar
 Coragem pra se arrepender
 Palavras sabem machucar
 Mas um abraço pode resolver
 Um abraço pra nos libertar
 Um abraço que nos faz crescer
 Um abraço que bota tudo no lugar
 Um abraço que deixa o coração falar

Deixa o coração falar
 Não temos tempo a perder
 A vida é acertar e errar
 Eu não quero ficar longe de você

Deixa o coração falar
 Não temos tempo a perder
 Se a gente realmente se escutar
 É claro que a gente vai poder se entender

Eu sei é preciso
 Voltar a se enxergar
 Pensar diferente
 Mas se respeitar
 Ter empatia no olhar
 Ser mais aberto pra entender
 E ter coragem pra dizer
 Eu sinto falta de você

Coragem pra recomeçar
 Coragem pra se arrepender
 Palavras sabem machucar
 Mas um abraço pode resolver
 Um abraço pra nos libertar
 Um abraço que nos faz crescer
 Um abraço que bota tudo no lugar
 Um abraço que deixa o coração falar

Deixa o coração falar
 Não temos tempo a perder
 A vida é acertar e errar
 Eu não quero ficar longe de você

Deixa o coração falar
 Não temos tempo a perder
 A vida é acertar e errar
 Eu não quero ficar longe de você

Deixa o coração falar
 Não temos tempo a perder
 Sinceridade, amizade, harmonia, empatia
 Longe de você

Deixa o coração falar
 Não temos tempo a perder
 A vida é acertar e errar
 Eu não quero ficar longe de você

Deixa o coração falar
 Não temos tempo a perder
 Se a gente realmente se escutar
 É claro que a gente vai poder se entender

(ROCK IN RIO DIA BRASIL, 2024).

Lançada no dia 05/05/24, reúne 53 artistas da música brasileira de diversos gêneros. Mas foi composta, letrada e produzida por Zé Ricardo, que propôs uma canção neutra, caracterizável dentro do Pop⁷. Ela apresenta uma instrumentação que começa suave e vai crescendo para criar dramaticidade, recurso usual do gênero. Conta com instrumentos típicos de canções emotivas - violino e piano – para fazer a trilha principal. Ao longo da música, são complementados por uma linha tradicional de bateria e por um coro de *backing vocal*. A canção utiliza uma sintaxe

⁷ A versão utilizada para análise sônica e letrística pode ser acessada em <https://open.spotify.com/intl-pt/track/OtPgb75mRXhU8Pc6l6NIZW?si=aaef96310a94f41f>

sonora simples e direta, opção tradicional do Pop. O vocal é o foco principal, com performances expressivas que transmitem emoção e conectam-se com o público.

Assim como no corpus observado para o gênero MPB, aqui também temos o exemplo de uma canção com inspiração em um clássico da música, mas, neste caso, de maneira mais direta. “Deixa o coração falar” remete à muito conhecida “We are the world”, de 1985, não só no estilo colaborativo, mas também na intenção por trás de cada projeto. Ambas possuem propósito social, situação pouco comum no Pop. Nos dois casos, um número expressivo de artistas de grande alcance e gêneros matriz variados foi convidado para reforçar mensagens focadas nas ideias de paz, esperança e união.

A letra da canção aqui analisada tem uma linguagem acessível e emotiva, que fala sobre colocar de lado as diferenças – implicitamente, as diferenças políticas – e encontrar a paz por meio do afeto. Utiliza referências comuns sobre sentimentos e tenta abordar uma experiência universal, de modo a criar um campo grande de identificação para os ouvintes. Segue uma estrutura de verso-refrão-verso, com refrão fácil de lembrar e cantar. Pelo mesmo motivo, a melodia é simples, projetada para ser acessível e agradável a qualquer ouvinte. Todos elementos característicos do Pop.

Analizando pelos conceitos de Charaudeau (2004, 2010), podemos dizer que a canção visa envolver o ouvinte por meio de apelos emocionais, buscando que o público se identifique com as emoções expressas e se sinta em um diálogo com o “Eu” da música, em um movimento de captação. Há uma clara intenção de mover sentimentos, de forma a comover para a necessidade de ultrapassar as divergências políticas e simplesmente recomeçar as relações. A letra expressa um interesse de criar um laço afetivo, característico da captação. Por outro lado, com as mesmas técnicas demonstra carregar principalmente uma visada de incitação. O “eu” não possui autoridade em relação ao ouvinte; seu objetivo é se colocar como um igual que aconselha: “Nos dissemos coisas difíceis de dizer/Mas eu acredito, a gente vai vencer/Não deixe o orgulho atrapalhar”. Ele apela à persuasão para convencer o “tu” de que ele será o beneficiário de seu próprio ato, que “tu” deve deixar “o coração falar” e superar as discordâncias.

Discursivamente, o intuito de “fazer acreditar” é reforçado pelo predomínio do modo enoncivo argumentativo. A canção é articulada para explicar a importância de se abrir para o diálogo e para a reconciliação, e o faz utilizando argumentos emocionais para sustentar essa chamada à ação. O eu lírico expressa suas crenças e opiniões sobre a importância de colocar os sentimentos antes das rixas políticas – não declaradamente citadas, mas evidentes na correlação do texto ao momento de lançamento. A letra contém afirmações que refletem críticas a comportamentos como o orgulho e a divisão, elementos típicos de um discurso argumentativo. A música não apenas narra ou descreve uma situação, mas se fundamenta na construção de uma argumentação em prol da conexão emocional e da superação de conflitos.

Essas escolhas podem ser mais claramente compreendidas ao dissertar sobre as identidades dos parceiros de comunicação. O “eu” não guarda relação próxima aos 53 artistas que dão voz à letra, tampouco ao compositor Zé Ricardo. É antes uma representação de um “eu” ideal que engloba uma espécie de espírito do Rock in Rio. Segundo seu organizador, Roberto Medina, o evento foi criado para usar “a música como catalisador para demonstrar que pessoas de diferentes tribos poderiam viver em paz e harmonia, no mesmo espaço” (Sarmiento, 2024). Portanto, na letra temos uma figura idealizada que falaria de um ponto de vista neutro – por isso interpretada por tantos músicos de diferentes gêneros musicais e posicionamentos sociopolíticos. E ele dialoga com um “tu” completamente universalizado. Não importa qual lado assume na disputa referenciada na letra, “tu” é simplesmente alguém que pode ter dito ou ouvido ofensas – “Palavras sabem machucar” – e está a apenas um gesto de distância da resolução – “Mas um abraço pode resolver”. É um “eu” conciliatório, que parece ignorar questões sociais que possam formar impasses permanentes entre os diversos públicos que tenta abranger e formam o “tu” interpretante.

Diferindo das outras duas canções, “Deixa o coração falar” é extremamente focado no discurso alocutivo. Apresenta uma relação de influência entre locutor e interlocutor. O sujeito falante implica diretamente o “tu” e lhe impõe um comportamento. O eu lírico da música expressa seus sentimentos quanto à relação entre ele e o ouvinte, sempre tentando, ao abordar temas como perdão e empatia, criar um espaço para que os interlocutores reflitam. Para isso, modaliza propostas (“deixa o coração falar”), avisos (“não temos tempo a perder/a vida é acertar e errar”) e sugestões (“não deixe o orgulho atrapalhar”).

Fica claro que o propósito do discurso é de promover uma reconciliação apolítica. Para isso, subtematiza questões como a empatia, escuta ativa e sentimentos de empatia e coragem. O objetivo é levar o ouvinte a deixar de lado as questões que o afastariam de outros interlocutores para compartilhar um senso de urgência pela paz e união. Com a repetição constante da força de um ato físico – “um abraço pode resolver/Um abraço pra nos libertar/Um abraço que nos faz crescer/Um abraço que bota tudo no lugar/Um abraço que deixa o coração falar” -, diminui a relevância dos debates identitários e nivela as possibilidades para todos.

A sonoridade leve e melódica contribui para um clima que promove a interação emocional, importante para cativar e ressoar com a audiência. As camadas de vocais harmonizados trazem um aspecto de música religiosa profética, o que coloca os artistas como porta-vozes de sentimentos sagrados a serem validados pelo ouvinte. A dança não é o foco principal da canção, mas a música incentiva movimentos sutis e expressivos, como balançar-se ao ritmo, reforçando a conexão emocional. Através da musicalidade, espera-se que o público reaja com emoção e partilhe um ambiente de empatia e identificação com a mensagem da letra.

6. Considerações finais

Com a compreensão das três músicas em seu funcionamento como ato de comunicação, é possível entender melhor suas diferenças e propósitos. Evidentemente, as temáticas das três canções são diferentes. Contudo, refletiram perfeitamente – tanto no tema selecionado para abordar a sociopolítica quanto no modo de fazê-lo - o que se podia esperar a partir do referencial teórico para os gêneros musicais.

De um lado, a MPB cumpriu seu papel de abordar uma temática muito cotidiana de forma tanto leve quanto crítica. Seu intuito, portanto, mostrou-se mais o de provocar através da arte do que contestar, o que está em harmonia com a identidade cultural presumida para o gênero: parceiros de comunicação não sobrecarregados ao limite por vivências de classe, suas ideologias e, consequentemente, a intensidade moderada de desassossego que apresentam. O objetivo é causar reflexões engajadas, pertinentes ao papel social que o “eu” e o “tu” ocupam, mas não necessariamente gerar grandes movimentações. Por isso aposta em descrições e narrações, uma forma de criar imagens mentais que levem o público a extrapolar o que está na letra e criar suas próprias considerações sobre o assunto. A sonoridade aparece como aliada para transmitir exatamente esse grau de envolvimento com o tema e reforçar a identidade que envolve os grupos consumidores de tal gênero musical. Exibe certa complexidade que é pertinente à cultura de mesclas da MPB e promove uma forma de arte que, ao mesmo tempo, possui interesse crítico e deseja ser acessível.

O Rap foi representado por um expoente de sua vertente mais tradicional, com batidas simples e intensas, vozes carregadas de insatisfação e uma letra contundente em suas denúncias. Aqui é perceptível o apelo a um grupo identitário completamente distinto do pertinente à canção anterior, particularmente pela existência de um diálogo bem mais direto entre parceiros de comunicação, pautado na total expectativa de identificação entre imaginários. A finalidade ultrapassa a mera comoção sobre uma temática para estabelecer um senso de urgência e convocação à luta, ao empoderamento social. O “eu” se delimita com clareza, como homem negro, humilde, que sofre constantemente com a injustiça racista. E ele fala a um “tu” que é um igual, mas que precisa ser “acordado” para compreender a gravidade do problema. Como esperado para o Rap, a relação é de proximidade, com os artistas frequentemente se posicionando como representantes da comunidade. Cria um diálogo argumentativo para protestar sobre tensões sociais bem mais específicas do que na canção anterior, que dizem respeito àquele grupo identitário.

A última canção retrata muito bem os limites entre gênero musical e temáticas possíveis. A generalidade cabe bem ao Pop. O tema referenciado não é evidente como nas outras músicas. A questão sociopolítica que engloba o contexto de sua criação fica apenas nos não-ditos. Na letra em si, o “eu” aborda somente sentimentos, emoções e faz alusões a coisas que teriam sido ditas, sem nunca identificar assunto ou mesmo lado assumido por cada parceiro do ato languageiro. As identidades são universais, definidas para se conectar com uma ampla gama

de ouvintes. São acessados imaginários que não se restringem a grupos compactos, mas a toda a sociedade brasileira, que compreende apelos, por exemplo, à força figurativa de um abraço. O código compartilhado fica por conta da melodia cativante e crescente. Por tudo isso, cria uma conversa emocional entre “eu” e “tu”, com objetivo de envolver afetivamente e desenvolver argumentos contrários à polarização política. Assume identidades, portanto, extremamente amplas, seja em relação a classes sociais, raças, sexualidades, faixas etárias, religiões ou culturas. Reflete uma universalidade que compõe os grupos identitários vinculados ao Pop – não à toa, sigla originada de “popular”.

Considerando somente os três atos de comunicação explorados em sua vinculação à sociopolítica, chego a um quadro geral que entende a MPB como um gênero que mantém uma dualidade entre as reflexões críticas e o tom esperançoso, o Pop como porta-voz de uma universalidade focada no despertar de emoções genéricas e o Rap como voz ativa de luta e mobilização. Esses diferentes enfoques confirmam identidades culturais que refletem as preocupações e aspirações de seus gêneros e seus públicos, e oferecem uma rica introdução a uma análise ampliada sobre os imaginários sociais que demarcam a diversidade da experiência musical no Brasil. Cada grupo de ouvintes ideais possui traços identitários que são atraídos e repelidos pelos produtos disponibilizados pelos artistas, o que possibilita a formação de identidades coletivas. A partir desta primeira análise, traço um primeiro trajeto para sequências de estudo que, ainda que trabalhem com recortes de limites fluidos – tanto dos gêneros musicais quanto das identidades sociais – poderão proporcionar uma compreensão mais abrangente das dinâmicas culturais que permeiam a música brasileira.

Referências

ALMEIDA, Laís Barros Falcão de. *A MPB em mudança: cartografando a controvérsia da nova MPB*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

AMABIS, Rica; ORION, Alexandre; RUIZ, Gustavo; RUIZ, Tulipa; TRAGO. *Sou eu que vou trabalhar*. Produção: Tulipa Ruiz, Gustavo Ruiz, Alexandre Orion e Rica Amabis. Selo Sesc/dist. Tratore, 2024 (2min47s).

ARAÚJO, Victor; DE ALMEIDA, Helga; SOUZA, Raquel. A política é pop? O efeito Anitta nas eleições. *Revista Problemas Brasileiros*, 2022. Disponível em: <https://revistabb.com.br/artigos/a-politica-e-pop-o-efeito-anitta-nas-eleicoes/>. Acesso em: 16 jun. 2025.

BEAUMONT, Mark. Never mind the ballots: Pop, politics and the UK vote. BBC, 27 mai. 2015. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20150527-is-pop-turning-political>. Acesso em: 16 jun. 2025.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2010.

CHARAUDEAU, Patrick. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. In: PIETROLUONGO, Márcia (Org.). *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 309-326.

CHARAUDEAU, Patrick. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. *Entrepalavras*, v. 7, n. 1, p. 571-591, 2017.

CHARAUDEAU, Patrick. Réflexions sur l'identité culturelle. Un préalable nécessaire à l'enseignement d'une langue. *École, langues et modes de pensée*, 2005.

CHARAUDEAU, Patrick. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. In: DE MELLO, Renato; MARI, Hugo; MACHADO, Ida Lúcia (Orgs.). Análise do discurso: fundamentos e práticas. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso-FALE/UFMG, 2001, p. 23-38.

CHARAUDEAU, Patrick. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, Ida Lucia; MELLO, Renato de (Orgs.). *Gêneros: reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004, p. 13-41.

DE AQUINO, Luiza Franca Tomaz. A canção de protesto do século XXI: internet e novas mídias nos processos identitários. *Anais do Encontro Regional Sudeste de História da Mídia*, 2018.

DE SHIVA, Bento; DJ CAIQUE; DUVANDÃO; ZONÉZIO. *Ponto de vista*. 360GrausRec, 2024 (4min32s).

DIÁLOGOS NA USP - Caminhos da Música Brasileira. *Canal USP* (YouTube), 30 ago. 2019. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/mas-afinal-que-genero-e-esse-a-que-chamam-de-mpb/>. Acesso em: 16 jun. 2025.

FABBRI, Franco. A Theory of Musical Genres: Two Applications. In: HORN, D.; TAGG, P. (Eds.). *Popular Music Perspectives*. Exeter: IASPM, 1982. p. 52-81.

FABBRI, Franco. *Genre theories and their applications in the historical and analytical study of popular music: a commentary on my publications*. Tese (Doutorado), University of Huddersfield, 2012.

FABBRI, Franco et al. Tipi, categorie, generi musicali. Serve una teoria? *Musica/Realtà*, v. 82, 2007, p. 71-86.

FRITH, Simon. *Performing rites: On the value of popular music*. Harvard University Press, 1996.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HERSCHMANN, Micael. (Org.). *Abalando os anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HOLT, Fabian. *Genre in Popular Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

MARTINO, Luiz Mauro Sá; MARQUES, Ângela. *Política, cultura pop e entretenimento - O improvável encontro que está transformando a democracia contemporânea*. 1. ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2022.

MOORE, Allan F. *Style and genre as a mode of aesthetics - Le style et le genre comme mode esthétique*. Musurgia, v. 14, n. 3/4, 2007, p. 45-55.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959–1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.

NEDER, Alvaro. "Um homem pra chamar de seu": discurso musical e construção de gênero. *Per Musi*, 2013, p. 170-175.

RIGHI, Volnei José. *Rap: ritmo e poesia : construção identitária do negro no imaginário do RAP brasileiro*. Tese (Doutorado), Universidade de Brasília, 2011.

ROCK IN RIO DIA BRASIL. *Deixa o coração falar*. Produção: Zé Ricardo. Rock World, 2024 (4min29s).

SARMIENTO, Ricardo. Rock in Rio lança música e clipe de Deixa o Coração Falar que conta com a colaboração de 53 artistas nacionais. *RockBizz*, 6 mai. 2024. Disponível em: <https://www.rockbizz.com.br/rock-in-rio-lanca-musica-e-clipe-de-deixa-o-coracao-falar-que-conta-com-a-colaboracao-de-53-artistas-nacionais/>. Acesso em: 16 jun. 2025.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga No Som: As Transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.