Sujeitos de sorte: elos de resistência em canções de Belchior e Emicida

Lucky subjects: links of resistance in songs by Belchior and Emicida

Tayná Miranda de Andrade
Doutoranda em Linguística Aplicada pela Universidade Federal de Santa Catarina, https://orcid.org/0000-0003-3159-9063, tay.letras@gmail.com
Marcos Antonio Rocha Baltar
Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, https://orcid.org/0000-0003-4320-5842, marcosarbaltar@gmail.com

Recebido em: 22/09/2024 / **Aceito em:** 17/12/2024
DOI: 10.12660/rm.v16n26.2024.92128

Resumo

Considerando que as canções são potentes para a memória social por documentarem momentos culturais, históricos e políticos, nosso objetivo é identificar intersecções entre a Ditadura Militar no Brasil e a polarização política intensificada a partir dos anos 2010, no país, via análise contrastiva das canções *Sujeito de Sorte* (Belchior, 1976) e *AmarElo* (Emicida, 2019). Ancoramo-nos em Napolitano (2002) e o documento canção; e em Bakhtin ([1979] 1997) e os gêneros do discurso. Na compreensão de aspectos constituintes do gênero/documento canção, adotamos a análise multissemiótica (Baltar *et al*, 2023). Nossas conclusões apontam a crescente receptividade de Belchior a partir dos anos 2010 e o elo de resistência entre os Anos de Chumbo e a contemporaneidade brasileira em seu diálogo com Emicida.

Palavras-chave: Canção; Análise Multissemiótica; Resistência; *Sujeito de Sorte*; *AmarElo*.

Abstract

Considering that songs are powerful for social memory because they document cultural, historical and political moments, our aim is to identify intersections between the Military Dictatorship in Brazil and the political polarization that intensified in the country in the 2010s, through a contrastive analysis of the songs Sujeito de Sorte (Belchior, 1976) and AmarElo (Emicida, 2019). We draw on Napolitano (2002) and the song document; and Bakhtin ([1979] 1997) and the genres of discourse. In understanding the constituent aspects of the song genre/document, we adopted multisemiotic analysis (Baltar et al, 2023). Our conclusions point to Belchior's growing popularity since the 2010s and the link of resistance between the Years of Lead and contemporary Brazil in his dialog with Emicida.

Keywords: Song; Multisemiotic Analysis; Resistance; *Sujeito de Sorte*; *AmarElo*

Introdução

A partir de sua colonização, começou-se a produzir, no Brasil, sonoridades semelhantes às canções portuguesas, que se desenvolviam com a urbanização do país europeu. No Brasil Colônia, as modinhas e os lundus recebiam influência das musicalidades germânica e napolitana. No Império, os referidos gêneros se popularizam e transcendem os espaços dos salões da corte, surgem compositores como Carlos Gomes, cuja obra recebe influências do romantismo. “De todos estes encontros culturais e da mistura musical resultante, surgirão os gêneros modernos de música brasileira: a polca-lundu, o tango brasileiro, o choro e o maxixe, base da vida musical popular do século XX” (Napolitano, 2002, p. 45).

Ao longo deste processo, seria consolidada, na primeira metade do século XIX a “música urbana propriamente brasileira” (Napolitano, 2002), cujo em um primeiro momento, o choro e as polcas recebiam influências barrocas. Na segunda metade do século, a apresentação/apreciação de polcas, choros, maxixes e batuques ocorria em cenários como sarais, teatros, festas de rua e festas de senzalas. Com a criação do registro fonográfico, no início do século XX, as composições brasileiras ainda eram fortemente influenciadas pelas europeias, mas a brasilidade nas composições já começava, timidamente, a ser materializada em discos de artistas como Baiano (Napolitano, 2002).

Nos anos 1920/1930, desponta, no país, o samba. No final da década de 1950 e, ao longo da década de 1960, há um maior engajamento da canção, em um projeto nacional-popular, cantava-se o modo de vida carioca, a resistência à Ditadura Militar, dentre outros temas intimamente associados ao momento histórico-político do país. Durante a década de 1970, estabelece-se uma tendência de resgate ao passado e consolida-se a MPB (Napolitano, 2002).

No período da Ditadura Militar (1964-1985), esta relação canção-política foi potencializada de forma que, à medida que a censura se radicalizava e os compositores como Geraldo Vandré, Raul Seixas e Gilberto Gil eram apenados com o exílio, despontavam novos hinos à resistência que marcaram a época e a história do país.

Os compositores de Bossa Nova passariam a transcender as boates, ocupando teatros, praças e universidade, divulgando a canção engajada e fortalecendo um projeto que contava, entre os idealizadores, com nomes como Edu

Lobo e Carlos Lyra, buscando refletir sobre a relação entre os aspectos éticos e estéticos que atravessavam a música (Contier, 1998). As composições de manifestação de resistência da época, associadas ao projeto universitário das canções engajadas, consolidaram-se como sucesso de público e de vendas não apenas naquele período, mas, inclusive, sendo ouvidas e acessadas para distintos projetos de resistência décadas após seus lançamentos (Napolitano, 1999).

As canções de resistência, tal qual as engajadas, seriam o lugar de fala dos artistas da música esquerdistas, que buscavam, por meio delas, promover a consciência social. Com o recrudescimento da censura, estas composições foram diretamente atravessadas pelo posicionamento político dos compositores, bem como pela indústria cultural da época.

Assim, o diálogo entre artista e audiência ocorria em shows e em festivais *a priori* patrocinados pelos estudantes que, com sua lucratividade, conseguiria espaço, também, na televisão, para os festivais de música, já praticados no meio estudantil. A televisão, com destaque à TV Record, passaria a exercer papel de divulgadora das canções, devido a veicular eventos como o Festival de Música Popular Brasileira, conforme Napolitano (1999).

Estes hinos ecoam até a atualidade, como é o caso de *Cálice,* de Chico Buarque, que, tendo sido parodiada recentemente, em 2024, pelo jornalista de extrema direita Tiago Pavinatto, rendeu um processo e ganho de causas ao compositor que é o grande símbolo da resistência ao regime militar brasileiro. No rol dessas canções que transcenderam o interlúdio entre os vinte anos de Ditadura Militar e a contemporaneidade, destacamos *Sujeito de Sorte*, lançada em 1976, no álbum *Alucinação*, de Belchior.

Cantor cearense que migrara para São Paulo, Belchior, em seu primeiro álbum gravado (*Mote e Glosa*, lançado em 1974), embora trouxesse versos como “Eu estou muito cansado de não poder falar palavra”, na canção *Todo sujo de batom*, imprimia, em suas composições, uma crítica menos contundente ao regime em si. Nas faixas do segundo álbum (*Alucinação*, lançado em 1976), é possível ver as inconformidades do eu-lírico em uma dimensão mais ampla, transcendendo as consequências do golpe de 1964 e incidindo, também, na parcela da sociedade que se beneficiava com o regime ditatorial, e que o fortalecia e consolidava, conforme Santos (2020).

Alguns anos após a sua morte, no final dos anos 2010, em especial, durante a pandemia da COVID-19 que assolou o mundo a partir de 2020, a voz de resistência e de crítica social presente nas canções de Belchior passou a ser reinvocada, como forma de combate artístico. Naquele cenário, com a eleição de Jair Messias Bolsonaro, o país era assolado por um fortalecimento do discurso e das políticas de extrema direita e o recrudescimento da polarização que se iniciara desde meados de 2016, com o golpe que culminara no impeachment da presidenta Dilma Rousseff.

Em 2017, uma multiartista, cearense como Belchior, evocaria novamente os versos do refrão de Sujeito de Sorte. Esta era a performance de Verônica Valentino, em desfile na Casa dos Criadores, a qual, segundo Emicida (2020), despertou no compositor um novo olhar acerca das formas de resistência que originaria o processo de criação da canção *AmarElo,* a qual ressoaria novamente as esperanças do tal Sujeito de Sorte.

Nosso artigo se situa neste cenário de história cíclica, cuja resistência dos *Sujeitos de Sorte* é adotada como instrumento de luta da esquerda frente às imposições políticas da extrema direita. Sabendo que, embora inalterados, os versos de Belchior em outras vozes têm novo sentido que incorpora, à medida que transcende o de 1976, 60 anos após o golpe de Estado de 1964, nosso objetivo é identificar os pontos de intersecção entre as motivações autorais e comerciais implicadas no diálogo entre Belchior e Emicida no hiato temporal e nas situacionalidades que os aproximam e os distinguem.

Nas seções seguintes, discutiremos a canção popular urbana brasileira enquanto gênero e enquanto documento; posteriormente, dissertaremos acerca da canção produto, destacando os estilos MPB e rap situados respectivamente no período da Ditadura Militar e no pós-golpe de 2016; em seguida analisaremos contrastivamente as canções *Sujeito de Sorte* e *AmarElo*; finalmente discutiremos as ressonâncias da resistência de Belchior da Ditadura Militar no projeto de oposição ao bolsonarismo da canção *AmarElo*.

A canção popular urbana no Brasil: um gênero e um documento

Propondo uma análise situada dos enunciados por meio dos quais as interações são estabelecidas, Bakhtin (1997) defende que as atividades humanas se situam em esferas, que estabelecem formas típicas de constituição da materialidade

dos discursos que nelas circulam. Estas formas seriam os gêneros discursivos, e a importância da abordagem situada que os define advém do fato de que

> Ignorar a natureza do enunciado e as particularidades de gênero que assinalam a variedade do discurso em qualquer área do estudo lingüístico leva ao formalismo e à abstração, desvirtua a historicidade do estudo, enfraquece o vínculo existente entre a língua e a vida. A língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua (Bakhtin, 1997, p. 283).

Assim, a vida se materializa nos enunciados de diversas formas, das quais podemos destacar o estilo individual, que marca a autoria de quem produz o enunciado, marcando, pelas escolhas linguísticas/semióticas, a relação estabelecida com o sujeito com quem interage socialmente por meio dos gêneros do discurso. Em perspectiva mais ampla, "os gêneros do discurso, são as correias de transmissão que levam da história da sociedade à história da língua" (Bakhtin, 1997, p. 286).

No caso do gênero canção, ele circula na esfera artístico-cultural, cujas coerções sociais se refletem na forma de composição das canções. Como exemplo dessas coerções, podemos citar, a tendência contemporânea de as canções terem um tempo de fonograma menor para facilitar a inserção nas redes sociais e possibilitar um número maior de repetições em aplicativos como o *Spotify*, no qual os artistas são mais reconhecidos quanto maior o número de execução das suas canções na plataforma.

Além disso, em se tratando do acabamento típico que caracteriza o gênero que investigamos nestas páginas, temos que

> A canção associa signos **sonoros**, combinados simultaneamente (harmonia) e sucessivamente (melodia), seguindo certa ordem e proporção (ritmo), cujas características principais são altura, duração, intensidade e timbre (MED, 1996), com signos **verbais**: palavras organizadas em poesia (estrofes e versos) ou em prosa (parágrafos e frases) (Baltar *et al*., 2019, p. 17-18, grifos do autor).

Como parte do processo de interação, a análise de todo gênero discursivo envolve a apreciação de uma audiência, a qual também está diretamente envolvida no processo de constituição do gênero, pois

> De fato, o ouvinte que recebe e compreende a significação (lingüística) de um discurso adota simultaneamente, para com este discurso, uma atitude responsiva ativa: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc., e esta

> atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor. A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor (Bakhtin, 1997, p. 291).

Esta resposta, no caso específico da canção de resistência, veio em forma de repercussão dos festivais e de censura, durante a Ditadura Militar, e vem, atualmente, principalmente em forma de discussões nas redes sociais, em vídeos viralizados e em número de execuções. Mas, principalmente, a escuta, a apreciação e, inclusive, a rejeição, são direcionadas por uma indústria que, tratando as composições como produtos, dita tanto o gosto dos ouvintes quanto os compositores que terão sucesso através das décadas, como o de *Sujeito de Sorte*, ou que estarão fadados ao esquecimento.

Desde suas origens, a canção popular urbana, como todo gênero discursivo, foi atravessada pela audiência em sua constituição. No Brasil do século XIX, pela revalorização paulatina da música não erudita, que era considerada inferior, e pelas próprias tipografias que publicavam as letras das modinhas e dos lundus em espécies de revista, possibilitando a popularização de um gênero que, até então, tinha seu acesso restrito a quem podia pagar por um piano ou por uma partitura importada. As composições passaram, após as revistas de modinhas, a ser executadas com instrumentos musicais acessíveis às camadas mais populares. Assim,

> [...] a modinha adaptou-se afinal ao violão, que substituiria a viola desde meados do século XIX. E ganhando as ruas com os conjuntos de músicos de choro, que se encarregariam de estilizá-la definitivamente, dentro do estilo derramado do ultrarromantismo popular, acabaria no início do século XX voltando ainda uma vez mais aos salões sob o nome de *canção* (Tinhorão [1974] 2013, p. 30, grifo do autor).

Assim, considerando o importante imbricamento entre o gênero canção e o que entendemos como Brasil, é possível percebê-las como espécies de documentos da esfera artístico-cultural, de forma que

> [...] o documento artístico-cultural é um documento histórico como outro qualquer, na medida em que é produto de uma mediação da experiência histórica subjetiva com as estruturas objetivas da esfera socioeconômica. Os processos de mediação cultural, de natureza diversificada, envolvem as diversas ações de aproximação entre

> indivíduos ou grupos sociais e as obras da cultura [...] (Napolitano, 2002, p. 33).

Na análise deste documento, é essencial marcarmos sua característica polissêmica, comum aos documentos artísticos e a necessidade de empreendimento analítico dos elementos verbal e sonoro, da recepção, da performance, da mídia, da forma musical típica, dos gostos, da relação dialógica com outros artistas e das formas de escuta implicadas (Napolitano, 2002). Independentemente da área de formação do analista e dos desafios que podem atravessá-lo, por exemplo, os poucos conhecimentos musicais, estes procedimentos se fazem relevantes para descortinar as camadas de sentido implicadas.

Embora Bakhtin (1997) não tenha, a priori, concentrado seus estudos no gênero canção e esteja situado na área da filosofia da linguagem, é possível apontar, entre o autor russo e Napolitano (2002), convergências acerca da relevância da consideração dos aspectos sociais, dialogais e históricos que permeiam os gêneros/documentos artísticos e, portanto, revelam-se como partes essenciais tanto da estruturação quanto da análise do objeto.

Uma das convergências neste sentido envolve a questão da audiência, pois as respostas e as avaliações sociais, no caso da canção, estão condicionadas pela indústria fonográfica. Esta entidade a veicula enquanto produto, implicando questões de recepção, situando-se entre o artista e sua audiência e, principalmente, prescrevendo gostos musicais padronizados mascarados pela ilusão do gosto pessoal (Adorno, 1994).

É ingênuo, portanto, conceber e tratar a canção apenas em sua materialidade textual, pois, considerando que a identidade do gênero se pauta no imbricamento do verbal com o sonoro. Mas uma análise das canções estritamente desenvolvida na decodificação das semioses também é insuficiente, posto que a canção medeia situações sociais e documenta a história do país não apenas sob a perspectiva do compositor, mas perpassada por diversas coerções, como a da indústria fonográfica.

A canção/produto: implicações da indústria fonográfica na MPB e no rap

Um dos significativos atravessamentos da indústria fonográfica na canção envolve a constituição da MPB que, conforme Napolitano (2002), consiste não em um estilo específico de composições, mas em um produto musical inventado e elitizado,

de alto valor nesta indústria, veiculado prioritariamente em formato de LP, mais massivamente nas décadas de 1960 e 1970.

> [...] por volta de 1965, surgiu a sigla MPB, grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico, mas que, ao mesmo tempo, pudesse sintetizar "toda" a tradição musical popular brasileira. A MPB incorporou nomes oriundos da Bossa Nova (Vinícius e Baden Powell, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Nara Leão e Edu Lobo) e agregou novos artistas (Elis Regina, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil e Caetano Veloso, entre outros), se apropriando e se confundindo com a própria memória musical "nacional-popular". A MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média (Napolitano, 2002, p. 65).

Permeada por um nacionalismo, a MPB, recuperava o tema da busca e/ou valorização de uma identidade nacional atrelada ao juízo de valor na canção que já ocorria desde as origens da canção urbana conforme Tinhorão (2013). Esta pauta retornara na Era Vargas, quando a transformação do samba em "música de bom gosto" incluía, nas composições, elementos do jazz, enquanto excluía africanidades e, por conseguinte, opunha-se ao samba do morro (Napolitano, 2007). O projeto musical nacionalista, embora não inédito, ganhara uma nova roupagem na MPB.

Com seus propósitos, em princípio, combatidos pelos tropicalistas, a nova MPB era propagandeada pelas gravadoras em eventos e na produção de LPs.

> Se a MPB sofria com o cerceamento do seu espaço de realização social, a repressão que se abateu sobre seus artistas ajudou a consolidá-la como espaço de resistência cultural e política, marcando o epílogo de seu processo de institucionalização. Neste processo, até os tropicalistas Caetano e Gil, considerados "alienados" pela esquerda foram relativamente "redimidos". Ambos retornaram ao Brasil por volta de 1972 e com a mudança do panorama do consumo musical do país, entre 1975 e 1976, voltaram a ocupar um espaço destacado no interior da MPB (Napolitano, 1999, p. 270).

Esta imbricação gerou questionamentos, do lado dos artistas universitários da MPB, acerca da preservação de características do estilo/produto musical, como o nacionalismo. A partir do início da década de 1970, no entanto, essa mescla passa a receber, também, novas influências advindas das tendências mineira e nordestina que se misturariam no cenário do consumo da MPB (Napolitano, 2002).

A MPB, que não se restringia a uma forma fechada de composições, mas misturava diversos estilos, alcançou notável consagração, *status* de *boa música* e popularidade na era dos festivais, de forma que

> As duas canções - *Banda* e *Disparada* - foram apontadas como as responsáveis pela "ofensiva" da MPB em seu salto de popularidade, detonado pelo II Festival. As cifras são impressionantes: *A Banda*, por Chico Buarque, vendeu 50 mil compactos e 10 mil LPs, só em São Paulo, números consideráveis para a época, sendo que estes números indicam as vendas realizadas apenas durante o festival. O compacto gravado por Nara Leão, pela Philips, vendeu 100 mil cópias em uma semana. No Rio de Janeiro o impacto foi semelhante. Em relação à *Disparada,* o sucesso foi semelhante, embora apresentando cifras mais reduzidas (Napolitano, 1999, p. 130).

A MPB ganharia, naquele momento, espaço nos "discursos apologéticos" da imprensa liberal da época que, em ato de ruptura com o regime ditatorial, disseminava a vitória da MPB sobre o iêiêiê. Este triunfo seria veiculado como vitória do povo e resistência política (Napolitano, 1999) sobre a alienação da Jovem Guarda. Este debate permearia, em especial, o II Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, pois, apesar das emissoras não se assumirem a defesa de qualquer dos lados, a coexistência dos programas *O fino da Bossa* e *Jovem Guarda* alimentava o embate e a lucratividade do setor televisivo.

O fato é que o confronto entre MPB e Jovem Guarda, somado à censura, construíram a receptividade do estilo/produto musical no âmbito da resistência política. Após o abrandamento da censura, em meados da década de 1970, a MPB monopolizaria o mercado da música brasileira transcendendo a perspectiva do estilo musical e situando-se no âmbito sociocultural como uma forma de validação da boa música. O estilo/produto passaria, a partir daquele momento, a fortalecer-se e a alcançar, além das elites, a camada popular da sociedade. Consagram-se os artistas dos festivais e abriu-se espaço para novos talentos como Belchior.

O artista de sobral migrara para São Paulo e somava, em suas composições, referências filosóficas, literárias, psicanalíticas internacionais com os regionalismos que marcam a vida de um eu-lírico que, frequentemente, confunde-se com o próprio Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes. Sua crítica à Ditadura Militar ocorria em versos como "Eu sou apenas um rapaz latino-americano/ Sem dinheiro no banco sem parentes importantes", cuja referência era a fala de um professor da UNB, na qual a palavra "importantes" foi escolhida para substituir, na canção, a original

“militares”. Sua forma de compor ia ao encontro da proposta da MPB no momento do ensejo da popularização do estilo produto pela linguagem simples e mais acessível às massas.

Neste processo, a MPB, com seus temas de resistência, resgate de sonoridades de outras épocas, como o samba, e harmonias complexas, constituiu-se como reorganização do acabamento típico do gênero canção, incorporando elementos composicionais impostos pelas gravadoras aos artistas. Só é possível dimensionar os impactos desta fórmula de sucesso – que reflete um contexto político-econômico e que favoreceu a reverberação, popularização e apreciação das vozes de resistência durante o período da Ditadura Militar – se a análise das composições da época for situada historicamente, considerando as coerções que a esfera artístico-cultural impôs ao referido gênero do discurso.

Ainda nesta perspectiva, o estilo individual, que, conforme Bakhtin (1997), orienta as escolhas léxico-gramaticais (e, acrescentamos, sonoras) constituintes dos enunciados do gênero canção, não esteve balizado “apenas” pela censura nas composições de nomes consagrados como Chico Buarque e Geraldo Vandré, mas, também pela indústria fonográfica da época. Além disso, a formação do gosto popular e as polissemias do documento artístico canção (Napolitano, 2002) inserem-se no contexto histórico e o materializam na consagração da MPB como a boa música brasileira.

Reiteramos, ainda, que a canção se insere no rol do que Bakhtin (1997) denomina gêneros discursivos secundários, que não requerem uma estrutura padrão tão fechada quanto, por exemplo, um ofício, mas se assemelham aos literários, cujo acabamento permite maior liberdade de expressão do estilo pessoal do autor. Vale ponderar, então, que o sucesso dos grandes nomes da MPB não se deve apenas à fórmula prescrita do estilo, mas, também, à genialidade de suas composições e à impressão de seus estilos pessoais que, nelas, associavam-se ao projeto da indústria fonográfica da época de maneira singular e autoral.

No pós-Ditadura Militar, a partir de meados de final dos anos 1980, outras vozes de resistência se consolidavam no gosto da população brasileira. Paralelamente ao estilo de canção que se constitui desde o início enquanto produto, para o propósito político-econômico elitizado do país, temos o rap dos Racionais MCs, com suas letras de resistência e denúncia das mazelas brasileiras que se popularizariam entre as camadas populares do Brasil.

O rap tem suas origens associadas às comunidades jamaicanas residentes dos Estados Unidos, inicialmente

> consistindo em festas de rua ou em apartamento em que discotecários (*disc jockeys* ou DJ) manipulavam a reprodução de discos a fim de criar ambiências sonoras para o público. Aos poucos, a figura do Mestre de Cerimônia (MC), que falava de maneira ritmada sobre uma base rítmica repetida (batidas ou *beats*) produzida pelos DJ, também passaria a ganhar destaque. Em pouco tempo, as festas de *sound systems* se tornariam espaços em que MC encenariam disputas entre si pelas melhores rimas, uma performance conhecida como "batalhas" (De Marchi; Gutierrez Mendes, 2020 p. 109, grifos do autor).

A inserção do rap na indústria fonográfica, tanto em seu país de origem quanto no Brasil, situa-se entre as gravadoras independentes e as gravadoras consagradas no mercado fonográfico. Esta tendência surge, no Brasil,

> A partir de meados dos anos 90, a relação entre pequenas (*indies*) e grandes gravadoras (*majors*) já não funciona, grosso modo, como uma relação de oposição e conflito e sim de simbiose. As *indies* têm servido como espaços de pesquisa musical e sondagem de gosto e novas tendências de mercado, abrindo espaço para a produção em massa das *majors* (Napolitano, 2002, p. 39 grifos do autor).

Em Racionais MCs, temos a notoriedade e o reconhecimento acompanhados de uma rejeição às questões midiáticas implicadas na comercialização, mas, também, a abertura para a geração de Emicida, oriunda das *Batalhas de Rap* comuns a partir dos anos 2000. O "assassino de MCs" integra uma geração que popularizou mais o estilo de ritmo e poesia com a sua ampla divulgação na internet e nas redes sociais. O propósito dessa abertura se justifica, pois, conforme Emicida (2020), a resistência das pessoas que sofrem preconceito precisa ocupar espaços que formam o imaginário, para reivindicar seu direito de existir.

O álbum *AmarElo*, lançado em 2019 recebeu o Grammy Latino 2020 como *Melhor Álbum de Rock ou de Música Alternativa em Língua Portuguesa*, rendendo a Emicida a participação em eventos como o *Rock in Rio*, a publicação de livros e o reconhecimento. *AmarElo* é produto da gravadora independente Laboratório Fantasma, cujo objetivo inicial era a disseminação de uma cultura hip-hop brasileira, com venda de produtos artesanais e divulgação de artistas (Stempczynski, 2018).

Assim, no rap, a relação entre artista e gravadora é distinta da estabelecida na MPB, posto que as gravadoras independentes como a Laboratório Fantasma, responsáveis pela produção dos sucessos, passam a ter, juntamente com o artista, o

reconhecimento. Este processo configura uma relação menos díspar entre as partes, que pode ser associada às origens do movimento no Brasil, quando houve a insubordinação dos Racionais MCs às regras do jogo de interesses das gravadoras consagradas.

O principal meio de popularização das canções de rap brasileiro foram, na década de 1990, as fitas cassete, mas, hoje, são as redes sociais. O mercado fonográfico não mais depende nem é alimentado pela venda dos LPs (embora os vinis tenham voltado a alcançar boas marcas de venda nos anos 2000), mas pelo alcance nas plataformas digitais como *YouTube* e *Spotify.* Esse processo, como se pode constatar, muda a formação do gosto coletivo popular, que, atualmente, está atrelado ao potencial de *viralizar*. Desta forma,

> quanto mais navega pela rede em busca de músicas, mais o usuário informa sobre seu gosto e alimenta o sistema capaz de fazer recomendações para outros usuários. Quanto mais essa navegação se dá dentro de sistemas controlados pela indústria da música gravada, mais informações ela é capaz de processar e, dessa forma, valorizar seu serviço (Nicolau Neto, 2015, p. 159).

A ilusão da individualidade dos gostos (Adorno, 1994) passa a ser alimentada pelo acesso às informações dos usuários das plataformas digitais, somado à estratégia da repetição. O propósito de Emicida, de ocupar os lugares que formam o imaginário do seu público, é atravessado pelo desafio de que suas composições sejam tão interessantes a ponto de viralizarem. A superação deste desafio situa-se no cenário da polarização recente no Brasil, que recuperou vozes de resistência como a de Belchior, com a qual ele dialoga na canção homônima ao álbum lançado pela Laboratório Fantasma em 2019.

Na próxima seção, desenvolveremos a análise contrastiva das canções AmarElo (Emicida, 2019), considerando como materializam o estilo autoral do compositor na letra e na sonoridade e como reverbera(ra)m suas vozes de resistência no(s) contexto(s) sociossituacional(is) em que se inserem.

Sujeito de Sorte e *AmarElo*: uma análise multissemiótica das canções de Belchior e Emicida

Considerando o que alerta Napolitano (2002) acerca dos procedimentos analíticos do documento estético canção, o Grupo de Estudos da Canção (GECAN),

propõe uma análise multissemiótica para a canção enquanto gênero. Esta análise é pautada em quatro componentes (verbal, musical, sociossituacional e autoral) que se subdividem em categorias analíticas que dialogam com conceitos de diversas áreas do conhecimento como Linguística, Semiótica, Literatura, Análise do Discurso, Sociologia, História e Música.

Para subsidiar as análises, o GECAN propôs o tetragrama analítico:

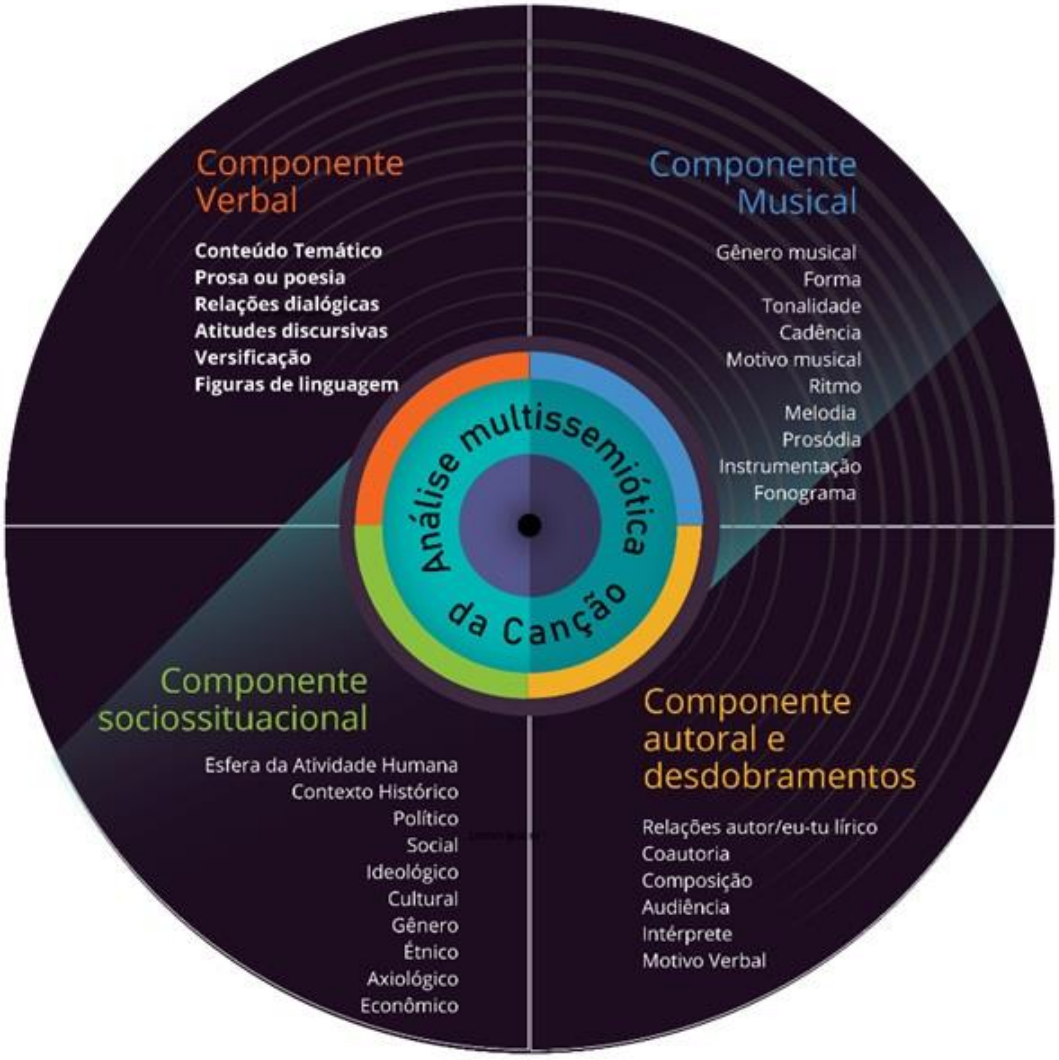


Figura 1- Tetragrama de análise multissemiótica da canção.
Fonte: GECAN, 2023.

O tetragrama, em forma de LP, tem sido utilizado para subsidiar tanto pesquisas concentradas na análise da canção quanto estudos que adotam a canção como objeto de ensino-aprendizagem. O instrumento, pela multiplicidade de objetivos que pode subsidiar, não pretende que todas as análises esgotem as categorias

analíticas dos componentes, mas que sejam selecionadas as mais relevantes a cada empreendimento analítico, podendo, a elas, serem acrescentadas outras novas.

A ordem de análise dos componentes também é ajustável, na condição de que os componentes que constituem a identidade da canção (verbal e musical) sejam cotejados, pois, assim, garante-se o trabalho com o gênero da forma que circula na esfera da atividade humana na qual se situa. Finalmente, é necessário atenção à legitimidade do registro de fonograma selecionado.

Procedendo o empreendimento analítico deste estudo, optamos por respeitar a ordem estabelecida no tetragrama (figura 1) e iniciar a análise contrastiva de *Sujeito de Sorte* e *AmarElo* pelo componente verbal, cuja síntese está na tabela 01:

Tabela 1- Componente verbal em *Sujeito de Sorte* e em *AmarElo.*

Componente verbal			
		*Sujeito de Sorte*	*AmarElo*[1]
	Conteúdo temático	Expectativas de um jovem cearense em um futuro melhor aos jovens do Brasil, em tempos de Ditadura Militar.	Estímulo à união e à resistência das vozes historicamente oprimidas no Brasil.
	Relações dialógicas	Tejo e a literatura de cordel; Ditados populares brasileiros; Ditadura Militar brasileira; relação entre força e morte em *Divino Maravilhoso*.	Leminski, Tejo, Belchior, Valentino, Religiosidades africana e asiática, Escravidão no Brasil Império; Setembro Amarelo; Lugar de fala; Identidade LGBTQIAP+ na linguagem negra.
	Atitudes discursivas	Relatar, poetizar	Relatar, instruir, poetizar
	Versificação	Construção de rimas semelhante às de cordel, com frequência de rimas alternadas.	Versilibrismo e grande recorrência de rimas.
	Figuras de linguagem	Metáfora- Paradoxo – polissíndeto – gradação	Paradoxo – ver na dissertação

Fonte: Elaboração dos autores, 2024.

[1] Dialogamos, para a análise multissemiótica de *AmarElo*, com Andrade (2023).

Os compositores inscrevem, nas letras das canções, religiosidades em ditados populares como “Deus é brasileiro” (Belchior, 1976) e “Odiar o diabo é mó boi” (Emicida, 2019), no entanto, em Emicida a religião cristã é aludida juntamente com outras de matrizes asiática e africana. Enquanto a escolha de Belchior alude a uma bandeira da Ditadura Militar, a de Emicida concretiza o propósito de união das vozes de resistência.

Ambos dialogam com outras artes e canções. Em Belchior, a relação insistente entre força e morte remete à canção *Divino Maravilhoso*, à qual também faz referência em outra canção, *Fotografia 3X4*, do mesmo álbum, e os versos “Ano passado eu morri/ mas esse ano eu não morro” trazem à tona os versos do cordel de Orlando Tejo. Emicida não é o primeiro rapper brasileiro a dialogar com *Sujeito de Sorte*, pois os Racionais MCs também o fizeram em *Capítulo 4, versículo 3*, e a literatura é contemplada no poema de Leminski.

Quanto às construções poéticas, Belchior traz a inspiração nas rimas alternadas do cordel e usa metáforas cotidianas enquanto utiliza a figura de linguagem paradoxo para remeter à alteração no ciclo natural da vida que ocorria durante os Anos de Chumbo. Em Emicida, oriundo das *Batalhas de Rima*, os versos livres são tomados por elas que garantiram ao autor a alcunha de “assassino de MCs” devido à sua agilidade na improvisação desta forma poética.

Finalmente, ambas as composições marcam, ainda que não explicitamente, em sua materialidade verbal como os autores se posicionam (jovem nordestino no caso de Belchior) e (jovem preto aliado às causas de esquerda em Emicida) no momento em que estão situados. O conteúdo temático justifica o amálgama das referências, dando um sentido para a associação entre elementos aparentemente desconexos em uma única composição.

O componente musical elucida mais alguns sentidos agenciados nas canções, como se pode identificar na síntese da tabela 2:

Tabela 2 - Componente musical em *Sujeito de Sorte* e em *AmarElo.*

Componente musical			
		Sujeito de Sorte	*AmarElo*
	Gênero musical	MPB	Rap-Neosamba.
	Forma	A-B-C.	Sample, A-A’-B.

	Tom	Eb (Mi bemol maior maior com empréstimo modal em F#)	Mi bemol maior com empréstimo modal em F#
	Prosódia	Prolongamento de ênfase “morri” e “morro” Focalização contrastiva: esse ano eu não morro.	Sintagmas entonacionais com proeminência das últimas palavras.
	Instrumentação	Guitarra; Baixo Elétrico; Percussão; Teclados; Bateria	*beat box; sample* (feito em sintetizador); percussão; guitarra; teclado eletrônico.
	Fonograma	3’56’’ – Disco Alucinação	5’21’’ – *YouTube*

Fonte: Elaboração dos autores, 2024.

Na prosódia dos cantos, a prolongação com a qual o verbo morrer é pronunciado nas flexões em que aparece em Belchior, somado à proeminência contrastiva, imprimem um sentido de força à resistência jovem. A focalização ao final das frases de Emicida alude à entonação de conversas cotidianas mais agressivas, e isso se contrasta com a serenidade de Pabllo Vittar na seção *Permita que eu fale*, que canta o poema de maneira diferente de como Emicida o recita[2]. Enquanto ele insere proeminência no “eu”, fazendo referência aos discursos que reivindicam lugar de fala, e no “não”, trazendo o imperativo de que as ações cessem; ela enfatiza “cicatrizes” e “nós”, com seus agudos, trazendo um apelo emocional, mais que uma ordem.

Em relação ao estilo musical, temos que Belchior combina a harmonia e os instrumentos (em especial o teclado) sofisticados e a presença de ditados populares, em uma mistura que sintetiza bem o projeto da MPB. Em Emicida, temos, na incorporação do tom de *Sujeito de Sorte* em *AmarElo*, a ideia de continuidade do discurso de Belchior e, na percussão, a referência ao samba, coexistindo com os elementos do rap, que caracterizam o neo-samba.

Assim, enquanto a composição de Belchior se situa entre a balada e o MPB, a de Emicida figura o entre lugar entre o rap e o samba. Como sabemos, estas escolhas são motivadas por aspectos externos que já foram impressos na

[2] Emicida publicou, em sua página do Facebook e antes do lançamento do álbum *Amarelo*, um vídeo no qual recita o poema de sua autoria, *Permita que eu fale*. Disponível em: https://www.facebook.com/watch/?v=316308655709016.

materialidade verbal e que podem ser melhor evidenciados na análise do componente sociossituacional, cuja síntese aparece na tabela 3.

Tabela 3 – Componente sociossituacional em *Sujeito de Sorte* e em *AmarElo*.

Componente sociossituacional			
		*Sujeito de Sorte*	*AmarElo*
	Contexto histórico, político, social, ideológico, cultural, axiológico, econômico	Ditadura Militar Nacionalismo e religiosidade vinculados à propaganda da ditadura. Intensificação da migração nordestina para São Paulo durante o Milagre Econômico. MPB sucesso de vendas com canções de resistência ao regime.	Avanço da extrema direita com a eleição de Bolsonaro. Nova onda de sucesso de *Sujeito de Sorte* em bloco de carnaval, nas redes sociais. Aumento das denúncias de intolerância religiosa. Popularização de artistas LGBTQIAP+ como Johnny Hooker, Pabllo Vittar, Glória Groove e Liniker.

Fonte: Elaboração dos autores, 2024.

.

Como o componente sociossituacional e o componente autoral são concretizados pelas semioses verbal e sonora e no ensejo de tornar este texto mais coerente, já marcamos alguns apontamentos de ambas as análises extratextuais no componente verbal e no musical. Vamos discorrer, portanto, no âmbito específico dos componentes da parte inferior do tetragrama, apontando outros dados da análise que são relevantes ao objetivo do artigo.

A incoerência entre a imagem de religiosidade e o apoio/prática de atos que atacam os direitos humanos, como o assassinato, estavam presentes tanto em Geisel (presidente do Brasil em 1976) quanto em Bolsonaro (presidente em 2019). Essas realidades são satirizadas em Belchior e em Emicida, posto que ambos os compositores se opunham aos governos das épocas de suas composições. Em Belchior, exaltação da proximidade entre o divino e o Brasil remetia à postura de esperança propagandeada pelo Milagre Econômico. Em Emicida, o catolicismo vem com a vida no inferno, o sofrimento, enquanto a serenidade com a libertação das dores não vem do céu, mas das filosofias como a budista, materializando a oposição à imposição do cristianismo.

Os universitários da canção engajada, englobados pela MPB, desejavam conscientizar a população pela sua arte, e este propósito se une ao de Emicida. Ambos os projetos são potencializados durante governos que oprimiam a esquerda e fomentando a resistência nas artes.

Finalmente, as polarizações políticas encontram ecos também nas artes contemporâneas, não necessariamente acerca da questão governamental, mas das formas como as composições refletem o posicionamentos dos artistas, é o que se pôde ver na dissonância entre Belchior e Caetano Veloso na década de 1970 e entre cantores defensores da esquerda como Pabllo Vittar, Preta Gil, Emicida e os artistas brasileiros que decidiram não se posicionar, que a esquerda costuma, nas redes sociais, denominar “isentões”, ou seja, pessoas as quais, embora simpáticas à direita, não se manifestam claramente durante a polarização.

Ainda no âmbito extra verbal/extra semiótico, a tabela 4 sintetiza a análise do componente autoral das canções *Sujeito de Sorte* e *AmarElo*.

Tabela 4 - Componente autoral em Sujeito de Sorte e em AmarElo.

Componente autoral			
		*Sujeito de Sorte*	*AmarElo*
	Relações autor/eu-tu lírico	Nordestino, estudante brasileiro, em diálogo com os jovens sobreviventes da época.	O sujeito da resistência negra busca acolher e fortalecer outros oprimidos sociais, unindo suas vozes.
	Coautoria	Belchior.	Emicida e Belchior.
	Composição	Belchior.	Felipe Vassão e DJ Duh (2019)
	Audiência	Da gravadora Philips, foi sucesso de vendas. Aumento da popularidade de Belchior pela autoria e interpretação de canções já consagradas pela voz de Elis Regina.	Hino da pandemia. Grammy 2020. Polêmica da propaganda da Bauducco.
	Intérprete	Belchior	Emicida, Majur, Pabllo Vittar e Belchior.
	Projeto de dizer	Declarar que, no período da Ditadura Militar, o jovem que se opunha resistia	Convocar diversas minorias a reunirem suas vozes e

		ao sistema e sobrevivia poderia ser considerado um Sujeito de Sorte.	encorajar sua resistência.

Fonte: Elaboração dos autores, 2024.

O autor Belchior, de *Sujeito de Sorte*, é o que viveu sua infância em Sobral, quando ouvia os repentistas na mercearia do avô, que migrara para São Paulo e teria reconhecimento após a sua obra ter tido feito sucesso na voz de Elis Regina, e que marca sua personalidade performática na nasalização que alude tanto ao country ao sotaque nordestino. O autor Emicida, que reivindica para si o papel de "devolver a alma" dos irmãos negros e enseja unir sua voz à de outras resistências, insere Belchior como um dos autores de *AmarElo* e chama, para a interpretação, artistas como Pabllo Vittar e Majur.

A audiência condecorou tanto Belchior quanto Emicida pelas suas canções, no entanto, com a repopularização de Sujeito de Sorte, veio a crítica ao fato de ter trazido para si a autoria da canção, sem atribuir o reconhecimento a Orlando Tejo, autor do cordel que contém os versos aludindo ao eu-lírico que morre no passado, nas não morrerá novamente. Do lado de Emicida, a canção *AmarElo* foi alvo de polêmicas recentes tanto pelo posicionamento de Verônica Valentino sobre o fato de não ter participado do documentário sobre o álbum que continha a canção inspirada em sua performance quanto pela denúncia de Evandro Fióti à empresa Bauducco, a qual foi acusada de plagiar a proposta artística de Emicida e, em seguida, retirou a campanha do ar.

A manutenção do motivo verbal de *Sujeito de Sorte* em *AmarElo* reflete o efeito de sentido dos versos de Belchior na juventude esquerda em movimentos de resistência através das décadas. Se considerarmos a reenunciação dos versos nos Racionais MCs, em Valentino e em Emicida, conseguimos concluir que, mesmo antes do lançamento de *AmarElo*, *Sujeito de Sorte* já concatenava organicamente várias vozes de resistência.

Da Ditadura Militar a Bolsonaro: o Sujeito de Sorte resiste através das décadas

Desde antes da sua eleição, Jair Messias Bolsonaro começou uma reincidente valorização do período da Ditadura Militar, das torturas ocorridas durante o período diante da retomada do discurso da ameaça comunista e da necessidade de

preservação da pátria, da família e da religiosidade. Esta, que seria sua pauta na campanha de 2018, já era defendida desde o golpe de 2016, quando exaltava o coronel Ustra quando votava em defesa do *impeachment* de Dilma Rousseff, que fora torturada durante os Anos de Chumbo.

Se, entre 1964 e 1985, as canções de resistência eram abertamente censuradas, a partir de 2018, a censura seria velada, mas incidiria sobre artistas como Chico César (com a rejeição de sua participação em um programa de televisão, em 2019 após o autor ter insistido na proposta de cantar a canção *Pedrada*). Além disso, houve um movimento de desmonte da cultura com ataques sucessivos a incentivos como a Lei Rouanet (Lei nº 8.313/1991). Finalmente, houve a apropriação de canções de artistas declaradamente defensores de esquerda para defesa da extrema direita, como *O pulso*, dos Titãs, que foi usada pelo bolsonarista Olavo de Carvalho para convocar a população a passeata em defesa da gestão da época.

Os números relacionados ao racismo, à morte de pessoas LGBTQIAP+, à intolerância religiosa e à violência contra a mulher cresceram e, diante deste cenário, músicos que resistiram à Ditadura Militar, como Chico Buarque (com *Que tal um samba?*), Arnaldo Antunes (com *O real resiste*) e Nando Reis (com *Rock 'N' Roll*), começaram a compor declaradamente contra o que se convencionou denominar bolsonarismo, somados a outros artistas como Tico Santa Cruz (com *Micheque*), Maglore (com *Eles*) e Chico César (com *Bolsominion*).

Neste novo cenário em que a indústria fonográfica se alimenta das execuções, dos *likes* e das *viralizações*, surge Emicida, com seu projeto de, ao adentrar a grande mídia, ressignificar o protagonismo e a luta negra em documentário realizado em parceria com a plataforma *Netflix* e no lançamento do álbum *AmarElo* como *Deezer*, *Spotify* e *YouTube*. Sua canção, além de ser elo entre resistências, também documenta algumas ressonâncias das construções destes movimentos da Ditadura Militar nas manifestações de esquerda da contemporaneidade que tentamos rastrear a partir da análise empreendida, sem o intuito de esgotar, posto que, como alerta Napolitano (2002), a arte é aberta e polissêmica.

Entre estas ressonâncias, mapeamos cinco, que sintetizamos na tabela 05.

Tabela 5- Ressonâncias de resistência entre canções.

Ressonâncias de resistência dos Sujeitos de Sorte

1- Receptividade da indústria fonográfica, da audiência, ao Sujeito de Sorte	Belchior se popularizou após a MPB já ter tido sua vitória consagrada pela imprensa ao canto de resistência e ao estilo/produto. Emicida teve, na era da internet e da receptividade ao *indie* (Napolitano, 2002), mais acesso à audiência.
2- Aliança com vozes oprimidas	O eu-lírico de Belchior se insere jovens que morriam no período da Ditadura Militar e que protagonizavam o combate ao regime. A interpretação de Emicida evoca pessoas LGBTQIAP+ para se somar à resistência negra em um país que, cotidianamente, mata pessoas pretas e não heterossexuais.
3- Linguagem popular e musicalidade complexa, forma de acesso do gosto "música boa"	Na MPB, validade como "boa música", a canção de Belchior se enquadra pela sonoridade sofisticada que se soma a um samba revisitado e contrasta com expressões como "pra cachorro" e "Deus é brasileiro" quando o estilo/produto acessava as massas. No rap, a rejeição à concordância na expressão "os camarada tudo" (associada a falares de menos prestígio social) alude a uma forma de manifestação afro-brasileira de concordância de número e se soma à inspiração na "boa música" afro-americana estadunidense, como o *Spiritual*, que é aludido nos coros.
4- Diálogo com já consagrados	Belchior dialoga com Caetano Veloso (ainda que a resposta não seja de concordância), Emicida dialoga com Belchior. Desta forma, tornam possível acessar a audiência de quem aprecia suas referências.
5- Incorporação satírica do discurso religioso cristão	O eu-lírico de Belchior diz que "Deus é brasileiro" e o acompanha, no entanto ele tem "sangrado demais", podemos inferir o paralelo com a religiosidade, o patriotismo e, em especial, a esperança defendida na época que, na verdade, ensejavam mascarar o quanto o Brasil "sangrava". O eu-lírico de Emicida relata ser difícil "viver no inferno", que é associado ao castigo de quem não é cristão após a morte, desta forma, busca fortalecimento em nirvana, o que possibilita resgatar a exclusão dos negros da salvação cristã, devido à ausência de alma, que passa a ser dispensável a quem tem outras formas de fé.

Fonte: Elaboração dos autores, 2024.

Em síntese, a resistência como um projeto de dizer em canções está associada ao acabamento da canção enquanto gênero do discurso e enquanto documento. Assim, naturalmente o canto das resistências se transforma através das décadas porque a esfera artístico-cultural muda e, com isso, modificam as coerções, as interações e, por conseguinte, a materialidade verbo-sonora.

Por esta razão, embora a canção sampleada em Emicida pareça a mesma, o discurso em que se insere é diferente, o propósito pelo qual a canção foi construída e a audiência com quem o diálogo se estabelece também se distinguem. A compreensão destas distinções só é possível quando a materialidade verbo-sonora é

analisada no tempo em que se insere a composição/gravação e no tempo em que é escutada.

Apesar das distinções, a canção tem o acabamento típico, a extrema direita brasileira age, historicamente, de forma semelhante, atacando o mesmo grupo de indivíduos, consequentemente, as resistências das épocas se unem. Dentre as razões pelas quais algumas destas resistências atravessam esses ciclos podem ser reveladas em uma análise situada do gênero.

Considerações Finais

A canção não inicia nem se encerra na sua materialidade verbal. Napolitano (2002) alerta que existem alguns desafios na análise destas produções enquanto documento, dentre as quais é necessário contemplar a dimensão verbo-musical, situá-la no contexto histórico, político e comercial em que se insere. Bakhtin (1997), convergindo acerca da importância do contexto social implicado, afirma que os gêneros, dentre os quais a canção, estão situados em uma esfera da atividade humana que delimita e é responsável pelas transformações em seu acabamento típico.

Situando-se em contextos de resistência, este estudo se situa entre duas temporalidades nas quais a extrema direita geria o Brasil, com modo de governança violento e de incitação à violência a minorias. O primeiro período compreende os 21 Anos de Chumbo, no qual as canções de resistência mais famosas no Brasil estavam associadas a grandes gravadoras, como a Philips e a Odeon, e eram vendidas como MPB – um estilo musical sofisticado, elitista, de conscientização popular – em LPs. O segundo período situa-se no pós-golpe de 2016, em que a indústria fonográfica está concentrada nas plataformas digitais de música, em que o rap se popularizou na geração pós-Racionais MCs – primeira banda brasileira do ritmo e poesia, que tinha aversão à midiatização – com propósito de ocupar os espaços e difundir a existência, a resistência e o protagonismo negros a um público mais amplo que seus pares.

Sujeito de Sorte (1976), lançada no álbum *Alucinação*, é parte do projeto autoral de Belchior, de críticas sociais que não se encerravam no Regime Militar, mas em toda a camada social que o favorecia, e materializa, na quarta faixa suas raízes cearenses, dialogando com o slogan do regime da época e ensejando um futuro no qual a juventude não sangre mais. *AmarElo* (2019), lançada no álbum homônimo, de

Emicida, inicia sampleando Sujeito de Sorte, mantém seu tom musical e, soma, ao projeto de dizer de Belchior, a resistência negra e LGBTQIAP+, cujas agressões que os atingiam alcançou marcas ainda maiores.

A canção de Belchior não ressoa apenas no *sample* de Emicida, mas, encontra, com a resistência do artista paulistano, pontos de intersecção, que envolvem a forma como dialogam com outros oprimidos, a maneira como mobilizam as semioses verbo-sonora da canção, como se inserem na indústria fonográfica e como usam sua arte para combater, explícita ou sutilmente, a gestão do país, suas propagandas e as violências por elas cometidas.

A observação destes polissentidos do artefato artístico-cultural canção se torna mais viável quando a análise das composições é feita de maneira multissemiótica e situada, pois, como alerta Bakhtin (1997), cada discurso responde a outros e funciona como elos históricos em cadeias discursivas que codificam a vida em enunciados. Assim, sabemos que buscar a totalidade destes rastros é tarefa que envolve as complexidades dos seres humanos e fatores não documentados, portanto, nossa proposta foi apresentar um paralelo possível entre dois períodos no país, apontando as convergências com as quais nos deparamos e, desta forma, inserindo-nos neste debate social tão importante que envolve a história do Brasil e como ela se inscreve na memória dos brasileiros através das décadas e, quiçá, dos séculos.

Referências

ADORNO, Theodor. Sobre música popular. *In*: COHN, Gabriel (org). **Coleção "Grandes Cientistas Sociais"**. São Paulo: Ática, 1994, p. 115-146.

ANDRADE, Tayná Miranda de. **Belchior tinha razão**: prática educativa de análise multissemiótica com a canção AmarElo. 2023. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.

BAKHTIN, Mikhail [1979]. **Estética da criação verbal.** Tradução do francês por Maria Ermantina Galvão G Pereira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALTAR, Marcos *et al*. **Oficina da canção:** da Bossa Nova ao Iê Iê Iê. A segunda metade do século XX. 1 ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023.

BALTAR, Marcos *et al*. **Oficina da canção:** do maxixe ao samba-canção. A primeira metade do século XX. 1 ed. Curitiba: Appris, 2019.

BEZERRA SANTOS, Leandro M. Belchior e o regime militar brasileiro: autoritarismo estatal e a migração inter-regional em suas letras. **Mosaico**, Rio de Janeiro, v. 11, p. 64-85, 2020.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). **Revista Brasileira de História**, v. 18, n. 35, p. 13–52, 1998.

DE MARCHI, Leonardo; GUTIERREZ MENDES, Gabriel. “A mídia somos nós”: as transformações da indústria fonográfica e o modelo de negócio dos Racionais MC’s. **Revista ALCEU**, *[S. l.]*, v. 20, n. 42, p. 104–122, 2020.

EMICIDA. AmarElo (Sample: Belchior - Sujeito de Sorte) part. Majur e Pabllo Vittar (Áudio oficial). **YouTube**, 1 nov. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uJcjV6g5mV8. Acesso em: 31 ago. 2022.

EMICIDA. Amarelo: é tudo pra ontem. **Netflix**, 8 dez. 2020.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Ábramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969). 1999. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. Acesso em: 19 set. 2024.

NICOLAU NETTO, Michel. Revisitando a indústria fonográfica na era digital. **ArtCultura** (UFU), v. 17, p. 195-217, 2015.

STEMPCZYNSKI, L. **A linguagem do hip-hop presente na comunicação da marca Laboratório Fantasma**. 2018. 84 f. Monografia (Bacharel em Publicidade e Propaganda). Curso de Publicidade e Propaganda. Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, RS, 2018.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular segundo seus gêneros**. 7 ed. São Paulo: Editora 34, 2013.