

CANÇÕES DE PROTESTO NOS ESTADOS UNIDOS: UMA LEITURA DIALÓGICA

Annemeire Araújo de Lima¹
Universidade Federal do Amazonas

RESUMO: Este artigo expõe resultados de um estudo cujo objetivo foi compreender como se constituem os sentidos em algumas letras de músicas de protesto escritas nos Estados Unidos no século XX. Filiada à concepção bakhtiniana de texto e de discurso, a leitura aqui praticada acredita que todo texto se constitui por sua relação com outros textos e que, por esta razão, não é somente uma sequência de palavras e frases organizadas logicamente, mas uma unidade comunicativa formada por linguagem, sujeito, história e sociedade relacionados dialogicamente. A leitura dialógica dos textos selecionados demonstrou que o sentido nas músicas enquanto enunciados se dá pelo diálogo entre vozes que pertencem a diversos grupos sociais cujo interesse nem sempre é concordante, principalmente quando o assunto que lhes toca de modo comum diz respeito aos direitos civis. Pertencentes a religiosos, a governantes autoritários, a quem é a favor (ou contra) a guerra, aos que denunciam a omissão que atinge alguns e o preconceito que humilha outros, as vozes em diálogo trazem velhos e novos discursos à tona fazendo com que a música de protesto presuma responsividade aos avanços e retrocessos da sociedade estaduniense através das décadas.

PALAVRAS-CHAVE: Canções de protesto; Estados Unidos; Relações Dialógicas; Linguagem.

ABSTRACT: This article presents reflections and results of a study whose objective was to understand how meanings are constituted in some protest song lyrics written in the United States through the 20th century. Affiliated to the Bakhtinian conception of text and discourse, the reading practiced here believes that every text is built by its relation to other texts and that, for this reason, it is not only a sequence of words and phrases organized logically, but a communicative unit formed by language, subject, history and society related dialogically. The dialogical reading of the selected texts demonstrated that the meaning in the songs as statements is given by the dialogue between voices belonging to different social groups whose interest is not always concordant, especially when the subject that touches them in common way concerns civil rights. Belonging to religious, to authoritarian rulers, to those who are in favor (or against) war, to those who denounce the omission that touches some, and the prejudice that humiliates others, the voices in dialogue bring old and new discourses afloat, making the protest music presume responsiveness to the advances and setbacks of American society through the decades.

KEYWORDS: Protest Songs; United States; Dialogical relations; Language.

¹ Mestra em Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Amazonas. Doutoranda vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília.

INTRODUÇÃO

Por concordar que a arte musical "não deriva das propriedades físicas do som como tais, mas sim da experiência humana" (PENNA, 1990, p.13), este estudo se assoma a outras pesquisas que investigam o vínculo entre música, sujeito, história e sociedade.

Registros de que a música existe desde a Antiguidade nos levam a intuir que essa organização harmoniosa do som e da linguagem atravessa as fases da evolução humana e assume estética, características e finalidades específicas quando se põe em diálogo com os avanços e retrocessos de cada época. Motivada por essa intuição, a presente pesquisa apresenta como premissa o fato de, da pré-história aos nossos dias, as tendências musicais serem "'vozes' múltiplas, quase que individuais, cantando e expondo cada uma seu universo sonoro, autônomo e particular"(CAZNOK, 1992, p. 66).

Com base no resultado de seus estudos, Baker (2017) afirma serem as produções musicais um tipo de manifestação verbal e não-verbal ligado não só à arte mas aos diversos campos de atuação humana. A descoberta do autor nos leva à suspeitar que as vozes discursivas presentes nas letras de canções de protesto produzidas nos Estados Unidos, antes e depois do período em que o ato de protestar teve seu auge (década de 1960), estabelecem com as contestações sociais daquela década uma relação dialógica.

As relações dialógicas são o objeto do estudo proposto por um grupo de filósofos russos conhecido como o Círculo de Bakhtin e "são irreduzíveis às relações lógicas ou às concreto semânticas da língua. [...] Devem personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem" (BAKHTIN, 2002, p.184).

Sendo assim, analisar dialogicamente uma composição musical escrita é procurar compreender que os sentidos nela manifestos são possíveis não apenas por sua construção

verbal, mas pela interação entre ela e os demais elementos constitutivos daqueles sentidos: as condições sociais dos sujeitos historicamente situados.

Esta pesquisa não só considera a condição imediata na qual um material textual surgiu como aspecto que influencia sua estrutura e determina como se dará sua recepção e circulação como também acredita que, por sofrer influência dos avanços e retrocessos sociais de ordem mais ampla, o material textual se apresenta como realidade sempre aberta a novas significações.

Com proposta teórico- metodológica que se orienta pelas reflexões do Círculo de Bakhtin, estabelecemos um trajeto de três etapas: apreensão de quais vozes sociais atravessam as letras das canções de protesto pela descoberta de onde emergem essas vozes e como dialogam entre si; observação de como se dá a relação dialógica entre enunciados e destes com a realidade que os precede e sucede; e identificação no material verbal de recursos linguísticos que demonstrem o dialogismo entre as vozes sociais manifestas nas letras das músicas.

A trajetória escolhida apresentou-se como apropriada para o alcance do principal objetivo do trabalho que é compreender a constituição do sentido nas canções produzidas nos Estados Unidos no século XX.

Ao escolhermos os enunciados que faziam parte desta análise dialógica, aqueles que compunham o grupo da canção de protesto apresentaram-se como ideais por dois motivos: primeiro, pelo teor político e social que possuem e, segundo, porque atenderam à intencionalidade da pesquisadora - professora de Língua Inglesa - que ao exercer seu papel docente-reflexivo, inquietou-se por realizar um projeto que debatesse a questão do sentido que suas letras, em específico, poderiam trazer para aqueles que com elas tivessem contato.

Assim, acreditamos que compreender essas canções é compreender sociedade em sua complexidade, haja vista elas serem um dos instrumentos que a sociedade utiliza para firmar as relações dos homens entre si e a partir disto transformar-se.

1 NOSSO DIÁLOGO COM OUTRAS PESQUISAS

1.1 Linguagem e Vida em Sociedade

Ao estabelecer diálogo com outros estudos acerca das canções estadunienses, alguns estudos que nos precederam mostraram-se próximos de nossa abordagem ao lidar com os efeitos de sentido presentes em material verbal numa perspectiva sócio-histórica. Um deles foi a pesquisa desenvolvida por Nildo Viana (2003).

Viana observou, ao pesquisar sobre a origem da composição musical afro-americana, que o significado e relevância das letras dessa canção estão diretamente ligados a fatores que "ultrapassam a história puramente musical, isto é, que para entender a história da música é preciso compreender suas determinações, aquilo que remete à história da sociedade que a engendra"(VIANA,2003, p.10).

Em artigo sobre a influência da retórica em letras de canções de protesto, tais como as escritas por Bob Dylan, Wilkowski (2015) nos fala sobre a compreensão ativa provocada por esse enunciado²,

quando ouvimos música, não somos passivos, mas ativamente engajados numa vasta discussão de todos aqueles que a ouviram antes de nós. São os ouvintes que definem a música em termos de qualidade e impacto. Os ouvintes dão à música o poder de influência e, ao fazê-lo, dão a todas as músicas um contexto em relação um ao outro (WILKOWSKI, 2015, p.08 - *tradução nossa*).

² When we listen to music, we are not passive, but actively engaging in a vast discussion of all those who have listened before. It is the listeners who define the music in terms of quality and impact. Listeners give music the power of influence and in doing so give all songs a context in relation to one another. (WILKOWSKI, 2015, p.08).

Por sua vez, Pratt (1990) desenvolveu sua pesquisa sobre a política presente na música popular e dedicou um dos capítulos de seu livro *Rhythm and resistance* (Ritmo e Resistência) às vozes e silêncios das mulheres. Nele, o autor reconhece que, apesar de nos Estados Unidos a insatisfação manifesta nas canções ter parecido defender mais os interesses dos homens, "há uma significância nela que transcende a sexualidade e os papéis sexuais caso considerarmos o papel da música como 'voz', como meio de expressar uma política pessoal tanto quanto promover mudança na sociedade de um modo mais geral" (PRATT, 1990, p.143).

Em co-autoria com Pinho e Nascimento, Amaral (2014) afirma que a canção negra se tornou um marco da expressão de sentimentos e contestação social na década de 60 do século XX. Com isso, os autores acrescentam sentido a essa música relacionando-a aos movimentos civis e às mudanças culturais na música produzida nos Estados Unidos naquele período.

A observação de Amaral complementa a voz dos demais autores que fundamentam o presente trabalho e reforça a inevitável relação de diálogo entre o texto enquanto material verbal com o texto enquanto vida.

A partir desses trabalhos e sabendo que nossa orientação metodológica apresenta alguns pontos de distinção em relação a eles, acreditamos poder complementá-los quando também levamos em conta o que as letras dessas canções questionam e à que respondem, especialmente no aspecto das relações sociais que manifestam.

Em relação às canções de protesto que discutimos neste trabalho, podemos antecipar que elas dialogavam em grande parte com os movimentos civis organizados nos Estados Unidos, concordando então com o que já havia sido constatado por Amaral.

1.2 Os Movimentos Civis nos Estados Unidos

De acordo com as pesquisas a respeito dos movimentos civis, atividade social que influencia boa parte das canções de protesto produzidas nos Estados Unidos, podemos dizer que no século XX (época em que as primeiras canções deste tipo foram escritas) aquela nação continuava enfrentando os mesmos desafios dos primeiros anos de sua colonização: chegada massiva de imigrantes, a luta pela liberdade religiosa e civil, busca por identidade nacional. A diferença é que agora já tinha conquistado reconhecimento como potência econômica e industrial.

Tanto o esforço americano para alcançar igualdade de fortuna e inteligência quanto o sucesso no alcance desse desígnio, concederam ao povo anglo-americano a liberdade contra o poder que a Inglaterra lhes impunha. Isso gerou em outras nações - devido inclusive à elaboração de políticas discriminatórias contra imigrantes - uma sensação de que o país se enxergava superior a outros países.

Ao passo que tais políticas eram aplicadas e a visão do povo americano adaptava-se às mudanças trazidas pelo pensamento contemporâneo, uma série de contestações e movimentos sociais dos quais participavam artistas e escritores começaram a estimular, em novas camadas da população, a capacidade de formular suas próprias noções de liberdade e do sonho americano. Sean Purdy (2007) comenta que esse período ficou caracterizado por movimentos chamados progressistas e socialistas e ocorreu entre 1900 e 1920.

No entanto, não é restrito apenas a esse período o desejo de manifestar-se em oposição ao que quer que estivesse prejudicando a qualidade de vida e o direito das pessoas de viver dignamente. Datesman (2005) assinala que a sociedade americana sempre se colocou contra qualquer medida governamental que interferisse na busca por ascensão social de seus cidadãos. Para a autora, "a nova nação temia que esse acesso irrestrito do governo à vida das

peessoas lhes tirasse a liberdade e as tornasse dependentes demais de outra força que não fosse a sua própria disposição para o trabalho"(DATESMAN, 2005, p.147).

Uma forma de garantir a liberdade individual do povo americano e evitar que a mesma perseguição feita pela Inglaterra se repetisse nos documentos oficiais que norteariam a vida nos estados foi a discussão em torno de doze emendas constitucionais elaboradas pelos líderes religiosos e políticos no século XVIII. Graças a essa elaboração, dez das doze emendas foram anexadas à Constituição do país, obtendo-se um documento conhecido como Carta de Direitos. Nessas emendas estão previstas garantias ligadas à liberdade de expressão, de prática da religião, julgamento justo, caso se praticasse delitos, e ao direito de votar, por exemplo.

Além de garantir direitos de grupos específicos, as emendas também previam a não interferência do governo nas decisões individuais e nos empreendimentos particulares que teriam como objetivo o progresso pessoal do cidadão americano.

Killer Mike, compositor de uma das músicas lidas dialogicamente, interage com essa realidade constitucional ao escrever *Reagan* em 2012. Num contexto de injustiças e violência contra a comunidade afro-americana, o *rapper* e ativista denuncia através dessa canção a truculência policial contra a comunidade negra e critica a legislação que faz com que o negro, sempre associado ao tráfico de drogas e à criminalidade, volte a ser vítima do trabalho escravo nas prisões:

*They boots was on our head, they dogs
was on our crotches
And they would beat us up if we had
diamonds on our watches
And they would take our drugs and money,
as they pick our pockets
I guess that that's the privilege of policing
for some profit
But thanks to Reaganomics, prisons turned
to profits
Cause free labor is the cornerstone of US
economics
Cause slavery was abolished, unless you
are in prison*

You think I am bullshitting, then read the
13th Amendment
Involuntary servitude and slavery it
prohibits
That's why they giving drug offenders time
in double digits.

Composição: Killer Mike (2012)

Suas botas estavam na nossa cabeça, seus
cães em nossas virilhas
E eles acabariam com a gente se
tivéssemos diamantes em nossos relógios
E levariam nossos drogas e dinheiro, assim
que escolhessem nossos bolsos
Eu acho que esse é o privilégio do
policimento para algum lucro
Mas, graças a "Reaganomics", prisões
viraram lucros
Porque o trabalho livre é a base da
economia do EUA

Porque a escravidão foi abolida, a menos
que você esteja na prisão
Você acha que eu estou mentindo, então
leia a emenda 13
Servidão involuntária e escravidão que
proíbe
É por isso que dão aos infratores o tempo
em dois dígitos

Além de ter que lidar com discriminações e violências específicas, mulheres e negros, dentro ou fora do novo corpo imigrante dos Estados Unidos, tiveram que enfrentar a indiferença de instituições governamentais por seus problemas ocasionando o surgimento dos sindicatos.

A respeito das adversidades na América rural no século XX, Sean Purdy (2007) acrescenta que, mesmo com uma fraca participação na busca pela resolução da crise que abateu os Estados Unidos em 1929, a partilha de comida e serviços entre as comunidades rurais foi uma das iniciativas dos sindicatos e movimentos sociais.

Para exemplificar, o autor cita os pescadores em Seattle e os mineiros de carvão na Pensilvânia como atuantes nesse esquema, que ficou chamado como auto-ajuda. Por outro lado, alguns sindicatos e movimentos também fizeram, segundo ele, protestos espontâneos nos quais os trabalhadores rurais reivindicavam resoluções imediatas tais como a retomada de suas máquinas, na ocasião mantidas em poder de seus patrões.

Os protestos nesta época partiam de reivindicações espontâneas, nem sempre contavam com partidos ou sindicatos e, muitas vezes, foram reprimidos com violência, mas o entendimento de que uma sindicalização era primordial nessa luta foi aos poucos constituindo-se e consolidou-se em massa após algum tempo.

Em meio ao fortalecimento de movimentos sociais, as manifestações culturais continuavam discursivizando a vivência da luta de classes. A esses discursos sucederam muitos outros elaborados no século XIX, geralmente voltados para a guerra (dentre elas a Guerra Civil), para a escravidão e para os sufrágios das mulheres.

Essas crenças e valores entraram em conflito direto com a questão da igualdade social e dividiram a população não somente em dois lados, mas em vários grupos com interesses específicos. Essa atitude tornou-se, segundo Datesman, “uma nova maneira de viver a individualidade”, isto é, “pelo reconhecimento de si em outras pessoas que tenham o mesmo interesse”(DATESMAN, 2005, p.149). A década de 60 do século XX pode ilustrar essa mudança.

Além daquelas duas visões políticas que mencionamos, conta-se a partir de então com novas divisões e subdivisões mostrando que as necessidades agora são cada vez mais diversas. O interessante é que as ramificações políticas acabaram sendo acompanhadas por ramificações musicais gerando adaptações e transformações em estilos musicais mais tradicionais, como veremos no capítulo seguinte.

2 PERSPECTIVA DIALÓGICA EM BAKHTIN

Os problemas sociais que serviam de tema nas canções de protesto e a proximidade dessa música com o *folk* (música anglo-americana mais tradicional), demonstram que através dela, os trabalhadores expressavam suas inquietações quanto às questões trabalhistas. Em acréscimo a isso, elas criam laços com enunciados participantes do campo político tornando-se respostas a outros sons e estilos garantindo-lhes receptividade e permanência pelas características que apresentam em comum.

A música *folk*, que já era tida como gênero musical ao ceder espaço aos desabafos da população rural estaduniense, ao ter seu ritmo e características peculiares tomados pelas letras de cunho político-sindical, torna-se um ritmo relacionado ao protesto. Após a fusão do empírico de uma vida comum com o que há de institucionalizado, nota-se na letra dessas canções uma preocupação com as rimas, com o tempo instrumental, com a escolha de palavras de efeito. Foi o que ocorreu com *Which side are you on* de Florence Reece, escrita em 1931:

*Come all of you good workers
Good news to you I'll tell
Of how that good old union
Has come in here to dwell
Which side are you on?
My daddy was a miner
And I'm a miner's son
And I'll stick with the union
Till every battle's won*

Venham todos vocês, bons trabalhadores
Tenho boas novas para lhes contar
Sobre como aquela velha união chegou aqui para
ficar
De que lado você está?
Meu pai era um mineiro, eu sou filho de mineiro
E eu vou ficar com o sindicato até que toda batalha
tenha sido vencida

Composição: Florence Reece.

A. L. Lloyd (1952) nos chama a atenção para a semelhança da melodia de *Which side are you on* com a de uma balada britânica de 1830 chamada *Jack Munroe*. A balada é de autoria desconhecida e narra a história de uma mulher que, para acompanhar seu amado na guerra, teve que se vestir de homem:

*His sweetheart dressed herself all up
In a man's array,
And to the war department
She then did march away.*

(CHORUS)
Lay the lily O, O lay the lily o!

*'Before you come on board, sir,
Your name we'd like to know!'
A smile played over her countenance,
'They call me Jack Munroe.'*

Sua querida vestiu-se toda
Na matriz de um homem,
E para o departamento de guerra
Ela então se dirigiu.

(Refrão)
Deite o Lírio O, O deite o lírio o!

"Antes de vir a bordo, senhor,
Seu nome gostaríamos de saber! "
Um sorriso brincou sobre seu semblante,
"Eles me chamam de Jack Munroe."

Composição: Desconhecida

A semelhança percebida por Lloyd nos aponta o dialogismo e a responsividade de *Which side are you* não só pela mesma melodia de *Jack Munroe* mas pelo fato de Reece,

mulher de mineiro, referir-se a si mesma como homem ao usar o substantivo *son* (filho) e não *daughter*(filha), tornando visível por meio da letra da canção tanto a identificação da compositora com a heroína de *Jack Munroe* quanto sua preocupação em rimar os versos.

Adaptações também são visíveis quando há protesto no *blues* (canções religiosas de pregadores da Nova Inglaterra adaptadas pelos escravos do sul dos Estados Unidos no século XIX) e no *rock* (estilo urbano de música que se tornou popular no século XX e surgiu pela fusão de elementos do *blues* e *country*), sendo este último influenciado pelo mesmo *folk* que serviu de exemplo no início deste capítulo.

Em se tratando de *rap* não podemos deixar de dizer que ele é um estilo musical chegado nos Estados Unidos com os imigrantes que precisaram sair da Jamaica por conta de uma crise econômica. É sabido que seu foco se dá mais na letra do que na melodia por se tratar de um bate-papo oral, conforme nos explica Safire(1992).

Porém, com o passar do tempo, o sentido original do *rap* sofreu transformações. O gênero passou a ser admirado e utilizado por cidadãos brancos, provocando estranhamento em quem acreditava que o estilo era particularmente para negros. Esse acontecimento provoca reflexões a respeito dos limites que, por mais que se tentem impor, não podem controlar as significações resultantes da relação enunciado - sujeito - vida.

Essa impossibilidade de controle também é válida para o recorte de análise em uma pesquisa bakhtiniana. Por questões metodológicas, nosso *corpus* é composto por canções de protesto produzidas de 1905 a 2014. Entretanto, não é possível para este estudo delimitar no tempo e no espaço o sentido presente nessas letras. Pelo contrário, acreditamos em Bakhtin, que:

Dois enunciados alheios, confrontados, que não se conhecem e toquem levemente o mesmo tema entram inevitavelmente em relação entre si. As relações dialógicas são de índole específica: elas só são possíveis entre enunciados integrais de diferentes sujeitos do discurso (BAKHTIN, 2003 [1979], p.323).

Os enunciados em análise neste trabalho foram escritos em momentos distintos e épocas distantes mas estabelecem relação entre si quando, confrontados com seus contextos específicos (temporalidade imediata), questionam vivências em porvir e provocam novos enunciados. Do mesmo modo, cada enunciado é resultado de uma experiência que questiona e replica ao que foi vivenciado sem que se saiba qual foi o primeiro e qual será o último.

São as considerações que fazemos a respeito do elo de comunicação entre elementos dentro de um mesmo enunciado, da relação entre enunciados e da relação enunciado - mundo real que demonstram que não só um, mas vários aspectos (que precedem sua existência e ultrapassam seu estilo) contribuem para sua significação, já que cada enunciado exposto aqui sofreu influência direta ou indireta de outros enunciados.

Situar esse tipo de canção dentro de uma classificação que as distingue de outros tipos de canção nos remete ao que Bakhtin chamou de gêneros do discurso:

Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos - o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional - estão indissolúvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação (BAKHTIN, 2003[1979], p. 262).

Definir uma canção de protesto como gênero discursivo sugere que os enunciados pertencentes à esse conjunto de canções não só refratam como a realidade era percebida ou assimilada por seus enunciadore e enunciatários, como também participam com eles do mesmo diálogo com a realidade social, pois eles têm sua forma e sentido constituídos por essa interação.

Mesmo com o olhar focado sobre as canções produzidas nos Estados Unidos, é possível afirmar que o sentido de protesto em algumas delas não tem sua origem em território estaduniense e nem se limita a ele. Antes, deixa-se influenciar por questões européias e

encontra responsividade, ao final do século XX e início do século XXI, em problemáticas envolvendo regiões longínquas tais como o Oriente Médio, região ocupada por tropas militares estadunienses sob a justificativa de combater a ação extremista de grupos radicais islâmicos. Patti Smith, demonstra o que dissemos com a letra de uma das canções que analisamos:

*You drill pulling the blood of the earth
Little droplets of oil for bracelets
Little jewels Sapphires
You make bracelets round your own world
We are weeping tears
Rubies
We offer them to you
We are just your Arabian nightmare*

Você perfura puxando o sangue da terra
Pequenas gotas de óleo para fazer pulseiras
Pequenas jóias Safiras
Para fazer pulseiras em volta de seu
próprio mundo
Nós estamos chorando lágrimas
Rubis
nós oferecemos eles para você
Mas somos apenas seu pesadelo árabe

Composição: Patti Smith

A situação relatada em Radio Baghdah - escrita em 2004 - demonstra que o dialogismo bakhtiniano não necessariamente expressa concordância, como alguns podem pensar. Nesta canção, por exemplo, o discurso manifesta um posicionamento estaduniense que é contrário à intervenção militar que começou no Iraque em 2002.

Um dos argumentos para que o protesto contra a guerra represente a voz da população é o fato de ela causar a morte de civis nas regiões de confronto e a morte de soldados que são enviados ao campo de batalha sob o pretexto de patriotismo. Vemos esse debate algumas décadas antes, quando em tempos de guerra no Vietnã, John Fogerty denuncia que os filhos dos poderosos são poupados do sacrifício de morrer em nome da pátria. Eis um trecho de sua canção *Fortunate Son*, escrita em 1969:

*Yeah, yeah
Some folks inherit star spangled eyes
Ooh, they send you down to war, Lord
And when you ask them, "How much we
should we give?"
Ooh, they only answer More! more!
more!*

***It ain't me, it ain't me, I ain't no military
son, son***

Composição: John Fogerty

Sim,sim
 Algumas pessoas herdam olhos com brilho
 das estrelas
 Ooh, Eles te enviam para a guerra, Senhor
 E quando você os questiona, o quanto
 devemos dar

Ooh, eles apenas respondem Mais, mais,
 mais
Não sou eu, não sou eu
Eu não sou filho do militar

Outras canções que expressam esse conflito de opiniões do cidadão estaduniense a respeito da guerra são *Old man atom*, escrita por Vern Partlow em 1946 e *Boom*, produzida em 2000 pela banda *System of a Down*.

Pode-se dizer, além do que expomos até aqui, que o movimento de sentidos que flutua de país em país, de tempos em tempos, pode ser melhor compreendido quando pensamos no gênero musical conhecido como *punk*. Seu estilo instrumentaliza uma de nossas canções de protesto em análise e reflete/ refrata a sociedade internacional em períodos em que a música popular, segundo a ideologia do grupo, parecia estar voltando a ser um mero entretenimento ou interesse comercial.

Ocorreu na década de 70 do século XX. Enquanto o rock era suficiente para boa parte dos jovens americanos expressarem sua identidade e rebeldia juvenil, um grupo deles não conseguia se identificar com os modismos gerados por este *boom* musical do subgênero *rock de arena*. A falta de identificação fez com que aquele grupo passasse a defender uma ideologia de que cada um poderia fazer a sua própria música, formar sua própria banda e fugir da massificação cultural.

Na Inglaterra, essa postura contrária a um outro estilo musical ampliou sua razão de ser para contrapor-se a questões econômicas e sociais que a nação enfrentava naquele período, manifestando-se contra elas de maneira mais crítica e agressiva do que costumava ocorrer nos Estados Unidos. Por outro lado, apresentava mais tolerância com outros estilos musicais pelo fato de o foco de sua crítica ser outro.

Com o passar do tempo, o *punk* foi conquistando fãs que discordavam entre si, gerando diversos subgêneros, o que demonstra que o sentido que esse movimento encontrou nos Estados Unidos não se deu da mesma forma nem em outros países, nem em grupos que faziam parte do mesmo país.

Mesmo que na década de 1970, a cultura *punk* tenha sentido que era necessário migrar do modo individual à definição de características comuns a um grupo, isto é, à um movimento mais social do que individual, ela não conseguiu unir todos os seus adeptos neste mesmo propósito. Para quem queria manter seu jeito próprio de ser *punk*, era fundamental ser independente de ideologias de grupo e comportamento generalizado. Igualar-se a outros membros do mesmo grupo era o mesmo que abdicar de ser *punk*, haja vista que a ideia principal desta linha ideológica consistia na autonomia de estilo e de atitude, subversiva à cultura dominante e mais agressiva nos posicionamentos a respeito dela.

Assim, mesmo mantendo seu interesse pelo sarcasmo e o deboche com o que é considerado moralmente correto, culturalmente aceito, o *punk*, de acordo com Henry (1989) inspirou reações que ocasionaram desacordos dentro do próprio movimento. A agressividade presente neste estilo justifica-se pela contrariedade que seus adeptos encontravam na maneira de ver o mundo, pela contrariedade que até mesmo algumas bandas consideradas *punk* despertaram neles quando começaram a lucrar e ficar famosas com suas músicas, participando assim da mesma indústria cultural que o movimento ficou conhecido por criticar.

Dividido entre ideais segregacionistas de um lado e ideais contrários à segregação de outro, o *punk* serve como mais uma demonstração de que a música provoca interpretações distintas conforme suas condições sociais e de acordo como essas condições influenciam a maneira de dizer o mundo.

Olhar para o *punk* com o olhar dialógico consiste em perceber que as relações deste movimento (que se transformou em estilo musical) com o que acontece também "fora" de âmbito geográfico e histórico em que se origina, foram fundamentais para que ele se estabelecesse, circulasse, se modificasse - confirmando o que Bakhtin já afirmava sobre a relativa estabilidade dos gêneros do discurso. A união *punk-rock* é mais uma consequência desta constante modificação.

Against me!, uma banda de *punk-rock* fundada na Flórida em 1997, contou com a composição de Laura Jane Grace, sua vocalista, para alcançar receptividade e sucesso em 2014. Por sua autora ser transexual e por tratar deste tema, a canção intitulada *Transgender Disphoria Blues* também apresenta características de canção de protesto. Representa uma minoria que tem sua orientação sexual relacionada à doenças e fala da disforia proveniente da discriminação sofrida por essa minoria:

*You've got no cunt in your strut.
You've got no hips to shake.
And you know it's obvious,
But we can't choose how we're made.*

Você não tem boceta no corpo
Você não tem quadris para balançar
E vocês sabem que é óbvio
Mas não escolhemos como somos feitos

*You want them to notice,
The ragged ends of your summer dress.
You want them to see you
Like they see every other girl.
They just see a faggot.
They'll hold their breath not to catch the
sick.*

Você quer que eles percebam
A barra irregular do seu vestido de verão
Você quer que eles te vejam
Como veem qualquer outra garota
Eles só veem um "viado"
Prendem a respiração para não pegar a
doença

Composição: Laura Jane Grace

Mesmo que a escolha de um ou de outro gênero musical tenha sido somente para efeitos de instrumentalização e melodia, não interferindo na letra propriamente dita, podemos inferir a representatividade dessa escolha por saber que o campo musical caracteriza-se pelo interesse na aceitação pública e, por isso, adapta-se aos ritmos que são tendência em cada época.

O *folk rock* praticado por Ani di Franco foi uma dessas tendências. Com origem em 1960, este gênero musical deu a esta compositora uma melodia inspiradora para levantar questões polêmicas. Em *Lost woman*, canção que Di Franco escreveu em 1989, ela defende o direito ao aborto problematizando concepções de lei, saúde, religião e liberdade individual:

*The profile of our country looks a little
less hard-nosed
But you know that picket line persisted and
that clinic's since been closed*

*They keep pounding their fists on reality
hoping it will break
But you know I don't think there's one of
them that leads a life free of mistakes
Yes I'm not going to sacrifice my
freedom of choice*

Composição: Ani DiFranco

O perfil de nosso país parece um pouco
menos nariz-empinado

Mas você sabe que aquela fila de greve
persistiu e aquela clínica desde então foi
fechada

Eles continuam pesando seus punhos na
realidade esperando que ela se quebre
Mas quer saber, eu não acho que haja um
deles sequer que conduza sua vida sem ter
cometido erros

**É, eu não vou sacrificar minha
liberdade de escolha**

O protesto, como vimos, teve sentidos distintos e provocou variações nas canções de mesma função de acordo com o meio e o público que se manifestava. Do rebuscado, resignado e bíblico da canção de 1905, vemos estilos e linguagens movimentarem-se com as temáticas provenientes das inquietações de cada grupo. De canção em canção, chegamos em 2014 com uma canção de protesto que utiliza-se de linguagem vulgar e reclama seu direito de ser humano, a despeito do que está na bíblia.

Enquanto ato, o protesto veio adentrando ao meio artístico na medida em que o século XX avançava, especialmente nas décadas de 60 de 70, período no qual também os Estados Unidos deixou-se marcar pelos ânimos dos movimentos civis.

3.2 As relações dialógicas do protesto na letra das canções

O sentido manifesto na letra das canções de protesto inevitavelmente fez com que elas se tornassem um recurso a mais nas práticas sociais de seus interlocutores, e essa relação só poderá ser compreendida desta forma se observarmos que o sentido inscrito nela nasce das

necessidades individuais e corriqueiras de um grupo minoritário unidas às vivências institucionalizadas, não separadas entre si.

A ligação entre o social e o individual, o cotidiano e o institucionalizado é o que se tornou combustível para que essas canções ganhassem espaço, tivessem seu auge de popularidade na década de 60 do século passado e seu posterior reconhecimento como hinos de protesto em suas comunidades e em toda a sociedade norte-americana residente nos Estados Unidos. Foi o que aconteceu com a canção *Lift Every Voice and Sing* escrita por James Weldon Johnson em 1905 e hoje considerada o hino da Associação Nacional pelo Avanço das Pessoas de Cor (NAACP):

*Lift every voice and sing,
Till earth and heaven ring,
Ring with the harmonies of Liberty;
Let our rejoicing rise
High as the list'ning skies,
Let it resound loud as the rolling sea.
(Ch) Sing a song full of the faith that the
Sing a song full of the hope that the
present has brought us
Facing the rising sun of our new day
begun,
Let us march on till victory is won.*

Composição: James Weldon Johnson

Levantem-se todas as vozes e cantem
Até que a terra e o céu ressoem
Ressoem com as harmonias da Liberdade
Permitam que nossa alegria ascenda
Alta como os céus que a escutam
Deixem-na ressoar alto como o mar em
dark past has brought us,
**Cantem uma canção cheia de fé, aquela
que o passado negro nos ensinou
Cantem uma canção cheia de esperança,
aquela que o presente nos trouxe**
Encarando o sol nascente do novo dia que
começou deixem-nos marchar em frente
até que a vitória seja ganha.

Como observamos, a música de protesto surge de uma realidade que tem a ver com a liberdade individual e a igualdade social esperada por muitas pessoas. Por essa razão, busca unir esses pilares, a fim de que a população comum seja mais ativamente envolvida nas questões governamentais, lute contra a desigualdade e defenda as minorias. Essa intencionalidade pode ser visualizada na forma como as palavras foram escolhidas e organizadas no trecho a seguir:

*Out from the gloomy past, till now we
stand at last where the white gleam of
our bright star is cast.
God of our weary years, God of our
silent tears,
Thou who hast brought us thus far on
the way; Thou who hast by Thy might,
Led us into the light, keep us forever in t
the path, we pray.*

Fora do passado sombrio até agora nos mantivemos
afinal
Onde o alvo brilho de nossa estrela brilhante é
manchado.
Deus de nossos anos cansados, de nossas lágrimas
silenciosas,
Tu que nos fizeste chegar até aqui, tão longe no
caminho
Tu que tens pelo Teu poder nos guiado para a luz
Mantenha-nos no caminho, nós oramos.

Composição: James Weldon Johnson

Essa parte da música *Lift every voice and sing*(1905) expõe o dialogismo entre a religiosidade e a poesia do compositor (poeta e pastor), com a musicalidade do negro que entoa os *blues* e *spirituals* nos campos de trabalho no período da colonização americana, e com a perseverança do povo de Israel rumo à Terra prometida.

Essa canção se constrói como uma paródia dos Salmos da Bíblia e materializa o sofrimento e o protesto da comunidade afro-americana em relação à discriminação sofrida no curso da história. A fé e o canto parecem ser o apoio que encontram no caminhar pela justiça e respeito pelo brilho de sua estrela.

Quando refletimos sobre o *blues* como um tipo de canção participante de uma esfera de comunicação humana é possível compreender, conforme aponta Purdy que "esse gênero musical expressou brilhantemente a condição contraditória de ser "livre e cativo ao mesmo tempo" e que a intencionalidade nas letras era "tocar nas vicissitudes da exploração econômica e da discriminação racial, da solidão, das preocupações, e, sobretudo, dos desejos de escapar aos confinamentos de raça, classe e gênero" (PURDY, 2007, p.157).

Essa exploração contra os negros encontrou nas cantigas *blues* e no estilo *spirituals* do século XVIII seu protesto com características mais pacíficas e, na atuação de Abraham Lincoln, no século XIX, uma força política e militar que, no entanto, não foi suficiente para

que a mentalidade escravista mudasse. Tendo sido, inclusive assassinado, em razão desta mesma ideologia escravocrata.

Vale acrescentar, quanto ao contexto amplo presente na canção *Lift every voice and sing*, que, no período em que ela foi escrita, linchamentos eram comuns no sul dos Estados Unidos e muitos negros migraram para o norte, onde mesmo não sendo vítimas do racismo formal tinham que viver em ambientes segregados como igrejas e parques, por exemplo. Ali, havia um pouco mais de liberdade, mas o preconceito prevalecia de modo informal.

Considerando este contexto, passamos a compreender que existem nos enunciados conflitos de vozes representantes de diversos grupos sociais e uma intencionalidade tanto de protestar quanto de levar a população à protestar **contra condições impostas:**

*Don't scab for the bosses
Don't listen to their lies
Us poor folks haven't got chance
Unless we organize.*

Não se acovardem para os patrões
Não escutem suas mentiras
Nós, pobres matutos não temos chance
A não ser que nos organizemos.

Composição: Florence Reece

Esses líderes podem ser Deus, mineiros em greve, sindicalistas, ativistas, escritores, jovens influenciadores, feministas e transgêneros e independente de quem as escreveu e de quando escreveu, todas as canções aqui lidas dialogicamente materializam este apelo ao levante e ao protesto. Apresentamos a seguir os trechos de mais algumas delas:

*No, the answer to it all isn't military
datum,
Like "Who gets there fustest with the
mostest atoms,"
But the people of the world must decide
their fate,
We got to stick together or disintegrate.*

Não, a resposta a isso não é um dado
militar,
Como "Quem fica lá com os átomos
mais perigosos"
Mas as pessoas do mundo devem
decidir seu destino,
Temos que ficar juntos ou iremos nos
desintegrar.

(*Old man atom*-1946)
Composição: Vern Partlow

*Outside the train station there's a bold
painted sign
It says try to be patient don't forget to
choose sides
We got the loudest explosions that you've
ever hear
We've got two dollar soldiers and ten
dollar words
If I didn't own boots I wouldn't need feet
I come from the nation of heat*

(*Nation of the heat* - 2007)
Composição: Joe Pug

Fora da estação de trem, tem uma placa
pintada em negrito
Diz: "tente ser paciente, não esqueça de
escolher um lado"
Nós temos as explosões mais altas que
você já ouviu
Nós temos soldados de dois dólares, e
palavras de dez dólares
Se eu não tivesse botas, não precisaria de
pés
Eu venho da nação do calor.

Em cada período, nota-se o embate de diferentes perspectivas relacionadas à questão dos direitos civis. Estes direitos são negligenciados pelas instituições e ignorados pela população em geral quando esta abre mão ou desiste de lutar por eles, por isso atravessam todas as canções de protesto.

O individual e o coletivo, o opressor e o oprimido, o participante e o omissos são posicionamentos que trazem à tona os antagonismos típicos do debate em torno dos direitos civis nos Estados Unidos. Os trechos a seguir não esperam do público um levante contra condições impostas mas **contra condições aceitas**, isto é, contra a omissão:

*Suffer not Your neighbor's affliction
Suffer not Your neighbor's paralysis
But extend your hand Extend your hand*

(*Radio Baghdah* - 2004)
Composição: Patti Smith

Não sofram da aflição de seu vizinho
Não sofram da paralisia de seu vizinho
Mas estenda sua mão estenda a sua mão

Embora apresente variantes, o grupo de enunciados demonstra que, para quem as escreveu, ainda existe muito da questão do individualismo dificultando o poder do povo em derrubar a classe dominante ou governos que pregam a guerra, a desigualdade, enfim, os privilégios de uns em relação a outros. Observemos o trecho de *Boom*, escrita em 2000 por membros da banda *System of a Down*:

*Manufacturing consent is the name of the
game
The bottom line is money nobody gives a
fuck
4000 hungry children
Leave us per hour from starvation
While billions are spent on bombs
Creating death showers*

Consentimento Manufaturado
É o nome do jogo
A Linha inferior é o dinheiro
Ninguém se importa
4000 crianças famintas nos deixam por
hora
Enquanto Bilhões são gastos em bombas
Criando chuveiros de morte.

Composição: Daron Malakian / Shavo
Odadjian / John Dolmayan / Serj Tankian

Mesmo que o discurso parta de sujeitos ou instâncias sociais diferentes - um soldado, uma mulher que fez aborto, um negro religioso e resignado, um jovem universitário revoltado, a esposa de um trabalhador das minas de carvão, um travesti, uma cidade atingida por bombardeios, ou ainda, alguém que é contra o consumismo - nota-se, em todos eles, a necessidade de conscientização de que é possível usufruir de liberdade individual sem deixar de agir em prol de outros grupos, de outras realidades que podem não estar ligadas diretamente à sua, mas que, de algum modo, poderão vir a estar:

They declared the war on drugs like a war
on terror
But it really did was let the police terrorize
whoever
But mostly black boys, but they would call
us "niggers"
And lay us on our belly, while they fingers
on they triggers

Eles declararam guerra contra as drogas como uma
guerra contra o terror
Mas o que realmente fizeram foi deixar a polícia
aterrorizar quem quer que fosse
Mas em sua maioria garotos negros, mas eles nos
chamam de "nigger"
E deitamos sobre nossas barrigas, enquanto
colocavam seus dedos sobre seus gatilhos.

(Reagan -2012)
Composição: Killer Mike

Os comentários construídos aqui levaram em conta a perspectiva exotópica exercitada pelo Círculo bakhtiniano. Nela, a realização do **eu** se dá por sua interação com o **outro**. Por ela, o sentido das canções de protesto se constrói sobre relações dialógicas nos remete ao excedente de visão citado por Bakhtin. Essa visão faz com que "eu entre em empatia com o outro indivíduo e veja axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê; coloque-me

no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, complete o horizonte dele" (BAKHTIN, 2003[1979], p.23).

Por meio dessa postura de aproximação e distanciamento simultâneos foi possível ouvir e relacionar as vozes sociais que se fizeram presentes nas letras das canções de protesto entre si para, enfim, oferecer uma contribuição para outros estudos da linguagem que buscam uma perspectiva menos abstrata, como as que consideram a linguagem um sistema de regras ou mera expressão do pensamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do diálogo que conseguimos estabelecer com o objeto estudado e, por ele tornar-se mais uma resposta em meio às infinitas respostas que antecedem e sucedem os discursos manifestos neste objeto, foi possível esclarecer que as relações dialógicas responsáveis pelo sentido produzido por estes textos estão refletidas na estrutura de cada um deles, denunciando-os como gêneros de discurso.

Assim, como signo ideológico e emprestando ritmos instrumentais também pertinentes a cada período e ambiente, a música de protesto vem traçando seu percurso na história dos Estados Unidos - respondendo ao percurso da história de outros países e suscitando o mesmo percurso em outros - até chegar nos dias de hoje: época em que os meios de comunicação estão mais avançados e, portanto, oferecendo melhores condições para a conexão entre as pessoas, destas com a sociedade e seus aparelhos ideológicos, destes com a linguagem que não cessa de nos manifestar com novas relações de produção, novas ideologias e novos discursos que se repetem pela língua mas que nunca são os mesmos pela vida.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, S.C.; PINHO, L.G.; NASCIMENTO, G. Os anos 60 e o movimento negro norte-americano: uma década de elevação de consciência, eclosão de sentimentos e mobilização social. In: **Interscienceplace. Revista Científica Internacional** v. IX, n 30, p.182-197, 2014.
- BAKER, CJ. The protest movement: the 10 best political protest songs of the 60s. In: **Spinditty Site**, 2014. Disponível em: <<https://spinditty.com>> Acesso em: 20 de março de 2016.
- BAKHTIN, M. M. **Estética da Criação Verbal**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003[1979]. 476 p.
- BAKHTIN, M. M. **Problemas da Poética de Dostoiévski** [trad. Paulo Bezerra]. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. 366 p.
- CAZNÓK, Y. **Audição da Música Nova: uma investigação histórica e fenomenológica**. 1992. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.
- DATESMAN, M. K.; CRANDALL, J.; KEARNY, E. **American Ways: an introduction to American culture**. 3 ed. New York: Pearson Education, 2005. 296 p.
- DI FRANCO, A. **Lost woman**. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br>> Acessado em: 10 de janeiro de 2016.
- FOGERTY, J. **Fortunate Son**. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br>> Acessado em: 15 de novembro de 2015.
- HENRY, T. **Quebre todas as regras! Punk Rock e a criação de um estilo**. Ann Arbor: UMI Research Press, 1989. 152 p.
- LLOYD, A. L. **Come All Ye Bold Miners (Ballads & Songs of the Coalfield)**. 1 ed. London: Lawrence & Wishar, 1952. 384 p.
- LOMAX, A. **The Folk Songs of North America**. 1 ed. New York: Doubleday & Company, 1960. 623 p.
- MALAKIAN, D., et.al. **Boom**. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br>> Acessado em: 15 de novembro de 2015.
- MIKE, K. **Reagan**. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br>> Acessado em: 02 de novembro de 2015.
- NAACP. **NAACP History: Lift every voice and sing**. Disponível em: <<http://www.naacp.org/oldest-and-boldest/naacp-history-lift-evry-voice-and-sing/>> Acessado em: 12 de setembro de 2015.
- PARTLOW, V. **Old man Atom**. Disponível em: <<http://www.protestsonglyrics.net>> Acessado em: 06 de fevereiro de 2016.
- PRATT, R. **Rhythm and Resistance: Explorations in the Political Uses of Popular Music**. New York: Praeger, 1990. 143 p.
- PENNA, M. L. **Reavaliações e Buscas em Musicalização**. São Paulo: Loyola, 1990. 85 p.
- PUG, J. **Nation of the heat**. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br>> Acessado em: 06 de novembro de 2015.
- PURDY, S. O século americano. In: KARNAL, L. et. al. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007, p. 149-182.

REECE, F. **Which side are you on**. Disponível em: <[https:// folkmusic.about.com/old/folksongs](https://folkmusic.about.com/old/folksongs)> Acessado em: 28 de dezembro de 2015.

SAFIRE,W. On Language: The rap on hip-hop. In: **The New York Times Magazine**. Disponível em: <<http://www.nytimes.com>> Acessado em: 13 de outubro de 2016.

SMITH, P. **Radio Bagdah**. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br>> Acessado em: 27 de novembro de 2015.

VIANA,N. As Origens da Música Negra Norte-Americana. In: **III Semana de História da UEG, Anápolis**. Anais da II Semana de História Cultura e Conflitos na Historiografia Contemporânea, v. 01. 2003. 220 p. p. 76-102.

WILKOWSKI,C. **Use of Rhetoric in 1960's Protest Music**: A Case Study of Bob Dylan's Music. 2015. Thesis (Honors Degree in Communications Studies) - Florida Rollins College, Winter Park.

Recebido em: 26/03/2018

Aceito em: 28/07/2018