



UFAM

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**MÚSICAS NORTE-AMERICANAS DE PROTESTO: UMA
ANÁLISE DIALÓGICA**

ANNEMEIRE ARAÚJO DE LIMA

MANAUS

2017

ANNEMEIRE ARAUJO DE LIMA

**MÚSICAS NORTE-AMERICANAS DE PROTESTO: UMA ANÁLISE
DIALÓGICA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas em cumprimento às exigências para obtenção do título de mestre em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Fernanda Dias de Los Rios Mendonça

MANAUS

2017

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

L732m Lima, Annemeire Araújo de
Músicas norte-americanas de protesto: uma análise dialógica /
Annemeire Araújo de Lima. 2015
158 f.: 31 cm.

Orientadora: Profª Drª Fernanda Dias de Los Rios Mendonça
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Amazonas.

1. Perspectiva dialógica. 2. Músicas de protesto. 3. Linguagem. 4.
Discurso. I. Mendonça, Profª Drª Fernanda Dias de Los Rios II.
Universidade Federal do Amazonas III. Título

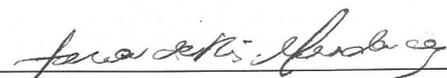
DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Universidade Federal do Amazonas
Programa de Pós-Graduação em Letras

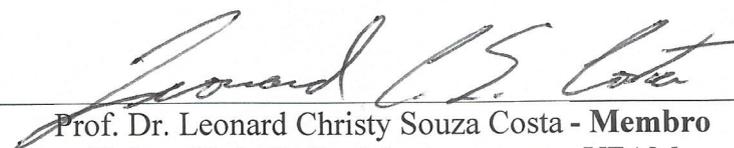
Annemeire Araújo de Lima

“MÚSICAS NORTE-AMERICANAS DE PROTESTO: UMA ANÁLISE
DIALÓGICA”.

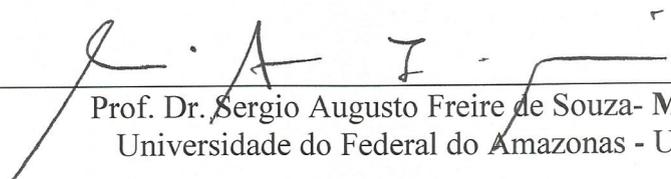
Banca Examinadora:



Prof. Dra. Fernanda Dias de Los Rios Mendonça - **Orientadora**
Universidade Federal do Amazonas - UFAM



Prof. Dr. Leonard Christy Souza Costa - **Membro**
Universidade Federal do Amazonas - UFAM



Prof. Dr. Sergio Augusto Freire de Souza - **Membro**
Universidade do Federal do Amazonas - UFAM

Prof. Dr. Antonio Heriberto Catalão Junior - **Suplente**
Universidade Federal do Pará - UFPA

Prof. Dr. Luiz Carlos Martins de Souza Oliveira - **Suplente**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

À minha mãe, Mary Jane Araújo de Lima, pelo incentivo pioneiro e perseverante que culminou em mais esta realização para minha vida.

AGRADECIMENTOS

À Deus, luz inspiradora nos momentos de escuridão, fonte acessível de conhecimento livre e inacabável;

À Universidade Federal do Amazonas, espaço graças ao qual se deu meu vínculo com professores doutores de diferentes perspectivas de linguagem e em consequência o meu despertar para uma visão mais crítica e um olhar mais amplo sobre a realidade linguística/extralinguística que me cerca;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL e sua secretaria, pela acolhida e intermédio nas tramitações documentais e logísticas necessárias à vivência plena do meu ato de pesquisar;

À professora Fernanda Dias de Los Rios Mendonça, pela generosidade ao compartilhar de seus conhecimentos e orientar esta pesquisa;

Aos meus colegas de turma, pela partilha das ansiedades, descobertas e amizade no cotidiano de nosso primeiro ano de mestrado;

Aos meus familiares, pelo amor compreensivo nos momentos de isolamento e pelo incentivo a cada etapa desta realização que hoje se cumpre;

Aos gestores escolares e coordenadores de cursos (meus chefes diretos) de instituições nas quais ministrei aula de inglês no segundo ano de mestrado, pelo apoio e solidariedade nos momentos em que precisei me ausentar para desenvolver minha pesquisa.

MINHA ETERNA GRATIDÃO

RESUMO

Esta dissertação é resultado de estudos realizados no âmbito da Análise de Discurso sob a perspectiva dialógica bakhtiniana e tem por objetivo compreender os discursos manifestos em treze letras de músicas de protesto escritas nos Estados Unidos no período de 1905 a 2014. Por admitir que todo texto se constitui por sua relação com outros textos e que, por esta razão, não é somente uma sequência de frases mas uma unidade comunicativa formada por linguagem, sujeito e história inter-relacionados, a abordagem aplicada ao objeto em análise (que nesta pesquisa se comunica com o pesquisador) demonstrou que o sentido nele se dá por vozes sociais manifestas em seu material verbal. Essas vozes pertencem a grupos excluídos, a religiosos, a governantes autoritários, aos que são a favor (e aos que são contra) a guerra, denunciam a omissão que atinge alguns, o preconceito que humilha outros e fazem com que a música de protesto comunique interações que ultrapassam a luta de classes do ponto de vista econômico e que, ao apresentar novas categorias desta luta, se modificam e modificam a sociedade através das décadas. Aprender os sentidos do que se enuncia verbalmente por meio desta cadeia de relações vem se tornando cada vez mais necessário aos estudos que prezem por um olhar menos dicotômico de linguagem.

Palavras-Chave: Discurso. Perspectiva dialógica. Músicas norte-americanas de protesto. Linguagem.

ABSTRACT

This dissertation is the result of studies carried out within Discourse Analysis in the Bakhtinian dialogical perspective and aims to understand the discursive voices expressed in thirteen lyrics of protest songs written in the United States from 1905 to 2014. For having admitted that text is not only a sequence of sentences but a communicative unit formed by interrelated language-subject-history, the approach applied to the object of analysis (which in this research communicates with the researcher) has demonstrated that it makes sense because of the social voices present on its verbal material. These voices belong to excluded groups, to religious discourses, to authoritarian rulers, to those who are in favor (and against) the war. These voices also denounce the omission that touches some, the prejudice that humiliates others and cause protest music to communicate interactions that go beyond the class struggle concerning the economic aspects of it but, in addition and presenting new categories of this struggle, have multiplied senses coming from and to the struggles, from and to the subjects and from and to the songs as the decades advanced. To apprehend the meanings of what is verbally enunciated through this chain of relations is becoming more and more necessary to studies that cherish a less dichotomous view of language.

Key-words: Discourse. Dialogical perspective. The United States protest songs. Language.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 PERSPECTIVAS BAKHTINIANAS.....	21
1.1 O Círculo e sua epistemologia	21
1.2 O dialogismo bakhtiniano.....	23
1.3 O cronotopo.....	27
1.4 Bakhtin e os gêneros de discurso.....	29
<u>1.4.1 Conteúdo Temático</u>	<u>31</u>
<u>1.4.2 Estilo.....</u>	<u>32</u>
<u>1.4.3 Construção Composicional</u>	<u>34</u>
2 ORIENTAÇÕES METODOLÓGICAS.....	38
2.1 O olhar bakhtiniano sobre a pesquisa em Ciências Humanas.....	38
2.2 A especificidade de nosso objeto de pesquisa	42
<u>2.2.1 A compreensão responsiva ativa do pesquisador e a interpretação do objeto de pesquisa.....</u>	<u>44</u>
2.3 Ordem Metodológica sugerida pelo Círculo.....	48
2.4 Contextualização da pesquisa.....	49

2.5 Enunciados escolhidos para análise.....	53
3 ANÁLISE DIALÓGICA DOS ENUNCIADOS.....	57
3.1 A grande temporalidade das músicas de protesto.....	57
<u>3.1.1 A grande temporalidade dos enunciados em sua dimensão artístico-musical.....</u>	57
<u>3.1.2 A grande temporalidade dos enunciados em sua dimensão histórico-política.....</u>	66
3.2 A temporalidade imediata dos discursos nas letras das músicas.....	79
3.3 As relações cronotópicas entre os enunciados estudados.....	90
3.4 Compreensão das relações dialógicas em sua dimensão verbal.....	93
<u>3.4.1 Do eu e nós para o nós contra eles: as vozes e valorações que constituem o protesto..</u>	96
<u>3.4.2 Os indícios do tempo relacionado ao espaço e aos sujeitos.....</u>	114
<u>3.4.3 O discurso ativista materializado nos enunciados.....</u>	120
Considerações Finais	129
REFERÊNCIAS.....	133
ANEXOS	139

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa consiste na análise dialógica de treze letras de músicas de protesto produzidas e difundidas nos Estados Unidos no período de 1905 a 2014 e se inscreve no campo de outros estudos que, motivados pelas reflexões de um grupo de filósofos russos conhecido como Círculo de Bakhtin, têm o texto e o discurso como objetos de observação.

Embora não exista uma determinação formal de que os estudos do Círculo sejam uma teoria do discurso, suas contribuições epistemológicas apresentam pontos de encontro com áreas de conhecimento que compartilham do interesse pela relação língua, linguagens, história e sujeitos e que prezam pela transdisciplinaridade indispensável às discussões no domínio das Ciências Humanas.

Por suas contribuições epistemológicas, a perspectiva de pesquisa do Círculo bakhtiniano é apontada como sociológica, pois considera as condições que permeiam a produção de todo texto - ponto de partida dos estudos em Ciências Humanas - como constitutivas do sentido que esse texto pode apresentar. Esse sentido recebe o nome de discurso pelas vertentes que sucederam os estudos do Círculo de Bakhtin e por ele foi apontado como realidade inerente a todo texto que se torna dotado de significado pelo diálogo que estabelece com o que está à sua volta: a realidade social de seu autor, esferas ideológicas que os orientam, os ambientes em que os interlocutores se encontram no momento da produção e divulgação deste texto, a finalidade deste texto mediante seu público alvo, e as implicações do contato com este texto para as mudanças potenciais de seus sujeitos e respectivas sociedades.

A partir do que foi exposto anteriormente, apresentamos a Análise Dialógica de Discurso como a linha de pesquisa na qual este estudo se inscreve. A escolha por essa, e não outra maneira de estudo, emoldurou-se pelo contexto que será exposto no decorrer desta introdução. Será feita uma breve descrição dos espaços empíricos ocupados pela sua

proponente e de onde se pretende vincular objeto de pesquisa às vivências da mesma. Em respeito a esse vínculo também serão feitos, no decorrer desta introdução, comentários a respeito do contexto em que as músicas de protesto alcançaram seu auge no Brasil, país onde a pesquisadora reside.

Como será possível verificar nas próximas linhas, esses espaços ocupados histórica e subjetivamente explicam de onde advém a relação da pesquisadora com o objeto que decidiu estudar e retratam o porquê de a pesquisadora ter optado por exercitar sua leitura dialógica a respeito de letras de músicas estrangeiras e não de letras de compositores de sua nacionalidade:

Nos últimos quatro anos, muitos brasileiros envolveram-se em discussões políticas que permitiram-se ser comparadas àquelas que, na década de 90, movimentaram estudantes na reivindicação do *impeachment* do então presidente Fernando Collor de Melo. Com a divulgação dos trâmites investigativos para apurar fraudes na administração pública e a facilidade que em tempos de internet uma pessoa encontra para compartilhar do que pensa, até mesmo a população que parecia não estar envolvida em questões político-partidárias passou a tomar posicionamentos que, se vistos de um ângulo exterior, poderiam classificar esses sujeitos como vítimas, réus, ou juízes frente aos casos de corrupção acompanhados nos noticiários.

Essas reações populares voltaram a ocorrer em 2013 porque o Brasil se viu diante de uma crise política que até o presente ano, 2017, vem servindo de justificativa para medidas governamentais (reformas constitucionais e bloqueio de verba destinada a programas sociais) que instigam desconfiança e fazem muitos brasileiros questionarem se a melhoria que tais medidas prometem trazer de fato acontecerá.

Diante deste contexto, no qual o cidadão é forçado a avaliar a maneira como é tratado por quem o representa e contesta as atitudes de seus representantes políticos, tornou-se

praticamente impossível evitar que assuntos relacionados à crise estivessem ausentes do cotidiano das pessoas. Em acréscimo a isso, concordar ou discordar das propostas do governo e de seus inúmeros partidos políticos tornou possível que, em tempo real e apesar das distâncias, o povo organizasse passeatas e paralisações contra e a favor o que se comprovava estar acontecendo na política brasileira: transações orçamentárias suspeitas, julgamentos, prisões e projetos de lei que prometiam ajudar o país a sair da crise econômica em que se encontra.

Mesmo considerando a complexidade que envolve a política e o discutir política no Brasil, observou-se, de um ponto de vista mais acadêmico, que circunstâncias conflitantes estimulam que os direta e indiretamente envolvidos nesses conflitos encontrem na linguagem uma forma automática de manifestar-se. Neste caso em específico, utiliza-se do verbal e do não-verbal para dar nomes às operações investigativas, para atribuir codinomes a cúmplices tentando despistar possíveis grampos telefônicos, para apelidar delatados, delatores ou grupos de apoio a um ou outro partido. Enfim, vê-se a linguagem funcionando através de expressões que emergem do ambiente social, por estarem ligadas aos acontecimentos de maior destaque na mídia.

A criatividade humana e o uso que o homem faz dos recursos de que dispõe para se comunicar comprovam tanto que a comunicação depende de fatores sociais para acontecer, quanto chamam a atenção para a forma que os usuários da língua encontram de adaptá-la e fazê-la ganhar novos significados a partir de sua necessidade e intencionalidade.

Dar-se conta dessa interação língua-sujeito-sociedade quase sempre provoca uma reflexão a respeito da própria condição do usuário enquanto sujeito que participa deste mundo. E este é um elemento motivador para esta pesquisa.

Associada ao poder presente na linguagem, a arte também assume papel importante no trato de assuntos polêmicos. Com aparição comum em ocasiões de entretenimento, ela torna-se também instrumento para fins de crítica e conscientização política.

A música, expressão artística que delimita esta pesquisa, chama a atenção por ser um modo interessante de unir arte e política, história e linguagem; e, por isso, é apontada como corpo digno de atenção quando se pretende compreender a complexa relação entre o popular e o institucionalizado. Um tipo de música que manifestou essa relação é a que se conhece hoje como **música de protesto**.

A priori, pode-se dizer que esta música foi responsável por exprimir o ponto de vista de classes populares em oposição ao Estado, pois alguns compositores e grupos interessados em sua produção acreditaram em seu poder de circulação para expor inquietações e discordâncias para com a atuação de seus governantes. Uma variação desta primeira interpretação ocorreu quando outros artistas associados a essas músicas e que não tinham como intenção escrever contra o governo, eram, segundo Souza (2010), "censurados por tratar de temas comportamentais que iam contra as leis da moral e dos bons costumes", principalmente na década de 60.

É compreensível que a censura imposta a essas músicas e o fato de serem dotadas de uma variedade de ritmos e estilos por vezes mantidos à margem do aceitável em cada período da história, são aspectos que facilitam hoje a compreensão da sociedade. Verifica-se que elas se manifestam a partir do ponto de vista de quem mais se opunha à forma como a sociedade está organizada: os excluídos socialmente, os subversivos, a base da pirâmide. Por outro lado, conforme leituras sobre as músicas de protesto nos antecipam, nem sempre foi a população mais perseguida que compôs essas canções.

A mudança nas condições da existência dessas músicas acaba atribuindo a elas características que aderem às mesmas circunstâncias das quais participavam seus usuários.

Isso faz com que esse modo de se comunicar também sofra constantes mudanças e ganhe sentidos que não podemos afirmar serem definitivos. TINHORÃO (1986) exemplifica essa adesão das composições ao que seus usuários vivenciam socialmente quando comenta que seu surgimento foi marcado pelo fracasso de várias tentativas universitárias em tornar a bossa nova mais aceita nacionalmente, já que ela não havia conseguido aceitação internacional. Com esse objetivo, os universitários quiseram, segundo o pesquisador, "assumir paternalistamente a direção ideológica do povo, comprometendo-se a revelar-lhes as causas de suas dificuldades sob a forma de canções[...]" (TINHORÃO 1986, p.238).

O mesmo autor explica que a denominação **de protesto** foi atribuída a esta forma de fazer música depois que alguns compositores perceberam que aproximar o povo a estilos musicais sofisticados, utilizando suas dificuldades socioeconômicas como motivo, era impraticável. Foi assim que, "contemporâneas da explosão de vida universitária verificada a partir de 1965, tais canções vinham atender a um propósito de protesto particular da alta classe média contra o rigorismo do regime militar instalado no país" (TINHORÃO 1986, p.243) e, com isso, conclusão nossa, passaram a ter características ideológicas mais coerentes com sua intitulação.

Já CONTIER (1998), outro estudioso da música no Brasil, afirma que,

essas canções de protesto apresentavam um forte apelo emotivo-romântico, criando uma certa ambigüidade entre a proposta marxista, o positivismo e o romantismo: a exaltação do negro (Zumbi ou do jangadeiro ou do violeiro) ou a *simplificação* estética de canções lidas como moda-de-viola (CONTIER 1998,p.03).

GIANI (1985) corrobora as diversas concepções que essa música pode adquirir quando defende que a música de protesto "estruturou-se a partir de orientações diversas, até mesmo contraditórias, que vão desde as do pensamento burguês-liberal até as do materialismo-dialético, como a do realismo socialista"(GIANI 1985, p. 13), e reforça o caráter ideológico dessas canções remetendo-nos ao que diz ELICHIRIGOITY (2008):

A comunicação verbal revela e confronta valores sociais contraditórios que lutam entre si estabelecendo relações de dominação, de resistência, de adaptação ou resistência à hierarquia; a comunicação verbal implica, também, a utilização da língua pela classe dominante como recurso para reforçar seu poder. E essas relações são analisadas por Bakhtin no uso dos recursos lingüísticos que constituem a materialidade do enunciado, graças às formas de apresentação do discurso do outro. (ELICHIRIGOITY 2008,p.195).

Sendo assim, as letras dessas canções são tidas como material que apresenta em si uma realidade que está fora dele, ganhando novo significado por meio do encontro com essa realidade. Elas configuram-se como signo ideológico: trazem uma forma lingüística que lhe dá existência enquanto material verbal e enquanto parte de uma instituição social (o meio musical e político) e incluem a realidade concreta de um contexto real de comunicação, no qual se dá a interação entre as estruturas sociais em seus diversos níveis, como comentado acima e concluído por ELICHIRIGOITY (2008):

Para o locutor não importa a forma lingüística, mas aquilo que permite que a forma lingüística figure num dado contexto, aquilo que a torna um signo adequado às condições de uma situação concreta (ELICHIRIGOITY 2008, p.186).

Retornando ao que se conhece a respeito das músicas em território brasileiro, especialmente no que concerne ao enfraquecimento deste tipo de música no Brasil, PAIXÃO (2013) pontua que ele ocorreu em 1968 com a consolidação do Ato Institucional nº 5, durante o governo militar. A autora comenta que,

quanto ao plano estritamente musical, o movimento não tinha condições concretas para se redefinir na nova conjuntura, em que o Estado militar reprimia os movimentos nacionalistas e inseria definitivamente o país na ordem econômica e cultural em escala mundial. A música de protesto não sobreviveu, portanto, à escalada universal da música “pop” e da ditadura que se consolidava (PAIXÃO 2013, p.123).

Os relatos dos autores acima nos servem de fundamento empírico e são apropriados para a contextualização da música popular enquanto movimento no Brasil. Ilustram também as divergências em seu modo de ser interpretada por quem convive com ela empiricamente e por quem se interessa por sua leitura de modo mais analítico. Mas é válido questionar-se se

apenas levantar os momentos históricos de sua produção é suficiente para compreendê-las, pois, conforme reflexão de GIROLA, "mesmo quando o filólogo-linguista alinha os contextos possíveis de uma palavra dada, ele acentua o fator de conformidade à norma"(GIROLA 2004, p.330) e essa postura, típica dos estudos linguísticos tradicionais, é o que os estudos bakhtinianos, precursores da presente proposta, empenharam-se em evitar.

Mediante a concepção herdada dos teóricos que embasam este estudo, qual seja, a de que o texto "participa ativamente de esferas de produção, circulação e recepção encontrando sua identidade nas relações dialógicas estabelecidas com outros discursos e outros sujeitos" (BRAIT 2006, p.14), seria possível afirmar que os sentidos que a música de protesto conquistou no Brasil são os mesmos que este tipo de música conquistou nos Estados Unidos? Independente da resposta, é importante estar alerta para o fato de que, pertencendo a uma ou outra nacionalidade, apenas caracterizar o contexto sócio-histórico no qual uma única música de protesto nasceu e os sujeitos que dela se apropriaram não é suficiente para compreender como ela constrói sentido.

O alcance dessa compreensão se dá por um exercício analítico que consiste basicamente em colocar essa composição em diálogo com outras composições que, como ela, apresentam o mesmo tipo de relação comunicativa tanto com a sociedade em que ocorreu (a sociedade americana), quanto com o homem e sua forma de compreender tal sociedade. Isso sem esquecer a maneira como se organizavam, através do tempo, a linguagem e a sociedade de épocas anteriores à que esta música descreve.

Reflexos de exterioridade e interioridade, quando tidos em relação interdependente, influenciam de modo direto na maneira como essas músicas se apresentam, dando-lhes um sentido **particular** (devido a singularidade do sujeito e das condições nas quais são produzidas) e ao mesmo tempo **comum** a outros sentidos.

O vínculo particular-comum, entendido pela epistemologia do presente estudo como **dialógico**, é o que faz com que esse tipo específico de música assuma e seja assumido por sujeitos histórica e socialmente situados e aproxima este estudo dos estudos discursivos, ou seja, de uma leitura que considera a condição na qual um material textual surgiu como aspecto que influencia sua estrutura, determina como se dará sua circulação e se este material textual permanecerá na sociedade considerando os avanços e retrocessos sofridos por ela.

Tirando proveito de seu modo particular de discutir política e a potencialidade das canções como recurso midiático foi que as músicas norte-americanas de protesto tornaram-se o objeto de reflexão e compreensão neste estudo por possibilitarem a visualização da vida e do dinamismo social pela configuração que apresenta. Nosso objeto assim se constitui por sua finalidade comunicativa¹, pelo modo como a sociedade se organiza, e pela interferência das relações sociais na maneira como os sujeitos sociais que se utilizam da música de protesto comunicam-se por meio dela e com ela.

Nas letras das músicas de protesto pode-se visualizar a união de aspectos linguísticos à intencionalidade de sua produção dentro de uma realidade comunicativa real e específica. Essa unidade também é responsável por atribuir a essas composições musicais o caráter de **enunciado** (cujas denominação substituirá o termo **texto** em muitos pontos da presente dissertação), pois elas não só revelam características peculiares de seu contexto sócio-interacional em sua estrutura linguística habitual, como servem para inserir a língua na vida humana.

Sendo assim, por meio de um novo olhar sobre a discursividade presente nas letras das músicas foi que se supôs serem estas produções verbais - marcadas pelas relações entre o que muda e o que permanece na forma como sociedade e sujeito relacionam-se - carentes de um olhar analítico abrangente que nos conduzisse à sua especificidade.

¹ A noção de finalidade comunicativa neste ponto está ligada a um nível de comunicação que tem as músicas como "práticas ou rotinas comunicativas institucionalizadas dentro das quais podemos identificar um conjunto de gêneros textuais que, às vezes lhe são próprios (em certos casos exclusivos)" (MARCUSCHI 2003,p.24)

Em busca de lançar a elas esse olhar, buscou-se por uma perspectiva que desse conta do sentido construído no interior dos textos e entre textos por meio da relação entre língua, linguagens, história e sujeitos. Ela nos orienta que a letra de cada música selecionada para esta análise é:

- a) um elemento da realidade social;
- b) traz consigo traços do que lhe é exterior;
- c) constitui-se pelos valores e sentidos resultantes da relação linguagem-sociedade;
- d) é produto da criatividade do homem social.

Com esses atributos ficou fácil admitir que a letra da música, enquanto manifestação verbal tem um valor ideológico, produz um sentido ao qual o estudo restrito à palavra não poderia corresponder de modo satisfatório. E é essa questão que nos auxilia no aponte para o que seja discurso, segundo a epistemologia na qual nos fundamentamos neste trabalho:

[...]temos em vista o *discurso*, ou seja, a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua enquanto objeto específico da Linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso. Mas são justamente esses aspectos, abstraídos da Linguística, os que têm importância primordial para os nossos fins (BAKHTIN 2002 [1963], p.181).

Por tudo o que foi dito até aqui, pergunta-se: O que justifica os sentidos presentes nessas canções? Como esses sentidos se constituem?

As perguntas acima representam a aproximação aos apontamentos do Círculo de Bakhtin porque para eles, a linguagem é:

uma forma de interação verbal que exprime os diferentes modos de discurso, sejam eles interiores ou exteriores que se acham estreitamente vinculados às condições de uma situação social dada e reagem de maneira muito sensível a todas as flutuações da atmosfera social (BAKHTIN (VOLOCHINOV) 2014 [1929],p.43).

O trajeto que esta pesquisa procura construir coloca-se rumo à análise de como ocorrem, de quê dependem e em quê os fatos da linguagem tomados para análise influenciam

a realidade, ao mesmo tempo em que são influenciados por ela quando se tornam eles mesmos um fragmento desta realidade, orquestrados pela organização e comunicação humanas.

Com uma proposta teórico- metodológica que se orienta pelas contribuições do processo dialógico bakhtiniano na constituição dessas canções enquanto fenômenos discursivos, espera-se alcançar os objetivos descritos a seguir.

OBJETIVO GERAL: Compreender o(s) discurso(s) assumido(s) pelas vozes sociais que se manifestam especificamente nas letras de músicas norte-americanas de protesto.

Objetivos Específicos:

- Definir que características as músicas de protesto dos Estados Unidos possuem;
- Investigar quem as enuncia, para quem se dirigem e com que intenção os sujeitos enunciadore utilizam essas músicas;
- Aprender quais vozes sociais as atravessam e de onde emergem essas vozes;
- Examinar quais condições e mudanças de cada dado lugar e época incidem nesses enunciados;
- Identificar quais valorações podem ser apreendidas em seus interiores.

Nota-se que todos os objetivos procuram dar conta do caráter discursivo da língua a partir do olhar bakhtiniano e, por meio do estudo dos enunciados escolhidos, compreender os enunciados participantes dessa cadeia discursiva que está em constante movimento.

Os objetivos que norteiam este estudo não têm como intuito uma resposta definitiva ou intervenção imediata para um problema social mas viabilizar uma melhor apreensão do trajeto histórico, político, econômico e social dos Estados Unidos em diferentes dimensões cronotópicas e, para além disso, fazê-lo sob um ponto de vista diferente daquele formalizado

em textos históricos consagrados, haja vista é oriundo de sujeitos que ocupam outros papéis nos contextos elencados.

Diante do exposto, pode-se afirmar, de modo mais seguro, que a primeira intenção deste estudo seja a de contribuir para uma melhor apreensão das relações sociais, políticas e artísticas constituídas historicamente em diferentes recortes temporais na linguagem. Acredita-se que é a partir da construção de conhecimentos acerca da maneira como as relações sociais, políticas e artísticas manifestam-se em nossos enunciados que se poderá compreender o sujeito e a sociedade por meio da linguagem e a linguagem por meio do sujeito e da sociedade, ampliando, na medida em que se dá esse processo de interpretação, a nossa capacidade de tratar as nuances e lacunas da vida do homem social, visíveis na linguagem que o acompanha, com mais tolerância e alteridade.

Ao participar das vivências cotidianas e eventos sociais que lhes atribuem um caráter irrepetível, os enunciados em análise apresentam-se como espaço de produção de conhecimento livre de moldes e procedimentos que desconsiderem o seu extralinguístico e assim unem-se a outros estudos que, de maneira semelhante, articulam-se com valores que lhes são alheios e, por isso mesmo, desempenham papel fundamental na produção de sentido do ato de pesquisar.

A sistematização para o compartilhamento das reflexões provenientes desta pesquisa faz-se por meio de três capítulos - PERSPECTIVAS BAKHTINIANAS, ORIENTAÇÕES METODOLÓGICAS E ANÁLISE DIALÓGICA DOS ENUNCIADOS.

O primeiro capítulo apresenta uma breve descrição da relação que os autores, cujas orientações fundamentam a pesquisa, tinham entre si; do que eles entendem por diálogo (dialogismo); de como percebem a relação espaço-tempo nos enunciados (o cronotopo) e de como elaboram o conceito de gêneros do discurso.

O segundo, disserta a respeito do que o círculo bakhtiniano propõe enquanto pesquisa dialógica no campo das Ciências Humanas e em que observar o enunciado dialogicamente implica na maneira como a análise desenvolve-se. Além disso, o capítulo traz a contextualização da presente pesquisa cedendo espaço para que outras vozes interessadas nas músicas de protesto manifestem-se.

O capítulo de análise explicita a grande temporalidade das canções, ilustra os contextos imediatos em que elas ocorreram e demonstra as relações dialógicas que tornam as canções o que elas são: uma materialização de discursos que só conseguem ser compreendidos por estarem vinculados a linguagem enquanto signo ideológico e ao mundo social de que participam seus sujeitos falantes com tudo o que lhes é individual e universal.

1 PERSPECTIVAS BAKHTINIANAS

1.1 O Círculo e sua epistemologia

A epistemologia desta pesquisa impede que as letras das músicas de protesto sejam tidas como produto isolado de um sistema de regras ou justificado unicamente pelas condições psíquicas do sujeito falante. Ao contrário, insere-se na crença de que estes enunciados constituem-se por sua natureza social, isto é, pela interação de elementos pertencentes ao que é sistemático com as realidades linguísticas, psíquicas e ideológicas dos sujeitos que, por meio dessa interação, constituem-se socialmente.

Tal orientação sugere que esses dois aspectos (o repetível no campo do sistema e o único no campo do sujeito) encontram, no meio social, uma oportunidade de relação interdependente e reconhece que é por meio dessa mutualidade que se chega ao sentido, condição de existência à toda manifestação que se pretenda fato linguístico. A troca simultânea entre tais aspectos tem sido observada por meio de uma abordagem que, na década de 20 do século XX, um grupo de estudiosos russos chamou de "dialógica" (BAKHTIN 2003 [1979], p.324) e que já foi mencionada em nossa introdução. No entanto, antes de aprofundar explicações acerca da teoria dialógica, vale contextualizar como se deu a interação que estabelecemos com o grupo russo que ficou conhecido como o Círculo de Bakhtin.

O grupo recebeu esta denominação em referência ao sobrenome de um de seus componentes, Mikhail Bakhtin, filósofo e crítico literário interessado não só em Literatura e Linguagem mas em suas áreas transdisciplinares como a Antropologia e a Psicologia. Bakhtin deixou, junto aos seus colegas de estudo, uma herança significativa de reflexões a respeito da Pesquisa em Ciências Humanas e da Filosofia da Linguagem. Suas contribuições são referenciadas até hoje como fundamentais para diversas áreas, sobretudo para a linguística, ou metalinguística, na perspectiva adotada pelo Círculo.

Dentre os intelectuais que compunham o grupo, destacaram-se outros dois filósofos: V.N.Volochinov e P.N.Medviédiev. Ambos são responsáveis pela elaboração de livros que foram publicados tanto com sua própria assinatura, quanto com a cedência desta assinatura a Bakhtin. Décadas depois, quando descoberto esse desprendimento de autoria, muitos questionamentos foram surgindo, tanto no que diz respeito às razões pelas quais ambos cederam ao amigo a autoria de seus livros, quanto a quem deveria ser dado o mérito por pensamentos tão avançados para o período de que datam.

Para alguns estudiosos do assunto, esta questão ganha relevância apenas quando o feito dos intelectuais dialoga com a própria filosofia do grupo, qual seja: o alcance da compreensão de um ser se dá pela visão de um outro ser, num relacionamento de alteridade e interação, argumento de CLARK e HOLQUIST (1984) quando diziam que o Círculo, ao publicar obras com nomes diferentes ao do autor original, se propunha a trabalhar a questão da autoria junto à noção de que nenhum discurso é privilégio de uma única pessoa, já que as palavras são o produto das relações sociais entre um 'eu (s)' e um 'outro(s)'.

Por não haver consenso sobre os motivos daquela atitude por parte dos intelectuais e para efeito de economia, optou-se, neste trabalho, utilizar o termo **bakhtiniano(a)** quando se estiver fazendo referência aos ideais do grupo como um todo e indicar entre parênteses, após o sobrenome Bakhtin, o sobrenome daquele compatriota cujo dito ou citação tem autoria reconhecida pelas instituições competentes.

Deste modo, deixa-se claro que, ao se utilizar o sobrenome Bakhtin e o termo dele derivado, não há intenção de afirmar que as ideias expostas pertenceram somente a este autor e sim que elas são resultado dos debates e reflexões de todo o grupo.

1.2 O dialogismo bakhtiniano

De volta à perspectiva defendida pelo Círculo, pode-se afirmar que ela funciona como um modo de observar e refletir a linguagem enquanto acontecimento dialético, isto é, como fenômeno que não poderá ser compreendido sem conexão com as condições que o cercam:

Assim como para observar o processo de combustão, convém colocar o corpo no meio atmosférico, da mesma forma, para observar o fenômeno da linguagem, é preciso situar os sujeitos- emissor e receptor do som- bem como o próprio som, no meio social (BAKHTIN (VOLOCHINOV) 2014 [1929], p.72).

O procedimento descrito acima encontra suas bases na proposta de construir uma filosofia da linguagem de linha marxista, ou seja, que levante questionamentos a respeito dos conflitos que possam existir no interior do sistema linguístico por ele ser determinado também pelos valores contraditórios que a sociedade apresenta: relações de dominância e resistência, reforço de poder pela forma como se utiliza a língua, etc.

Assim, sem necessariamente aderir ao marxismo ortodoxo, mas por observar os processos de influência ideológica na linguagem humana e vice-versa, Bakhtin notou que aquela linha de pensamento - que lida com as relações entre a infra-estrutura e a superestrutura² e encontra seus fundamentos no materialismo dialético - possibilita uma concepção social e histórica da língua; pois esta, enquanto processo real e concreto da vida social, está também submetida a condições materiais de produção e coloca-se como signo mutável.

Pode-se dizer então que para o grupo de filósofos "o problema da relação recíproca entre a infra-estrutura e as superestruturas pode justamente ser esclarecido, em larga escala, pelo estudo do material verbal"(BAKHTIN [VOLOCHINOV] 2014 [1929], p.42).

² Infraestrutura e superestrutura são níveis nos quais, segundo Karl Marx, a sociedade está estruturada; sendo a primeira os meios de produção (força de trabalho) e a segunda as esferas política, jurídica e religiosa (instituições responsáveis pela produção ideológica dos sujeitos), respectivamente (FERREIRA,2014).

Levando em conta a citação anterior, o pensamento bakhtiniano aponta para uma concepção de linguagem que, enquanto fenômeno concreto e mutável, deve ser vislumbrado não somente como duas faces dicotômicas (língua/fala), conforme os estudos desenvolvidos por Ferdinand de Saussure, mas sim como um fato de natureza social que acaba tornando-se arena de conflitos interessantes à Filosofia da Linguagem.

Esses conflitos estão ligados às condições de comunicação e estas, por sua vez, ligadas às estruturas sociais responsáveis por moldar a linguagem conforme seus interesses e funcionalidades, tomando para si inclusive as posições ocupadas pelos os sujeitos que se utilizam dela para se comunicar.

Por essa ligação, tem-se acrescentados - como elementos constitutivos da linguagem - muito mais do que um sistema sincrônico de signos; estamos diante de uma série de outros elementos que vão desde o ambiente (espaço), o tempo, as instituições sociais, as valorações individuais até, finalmente, a dimensão verbal que materializa esses signos. Todos eles participando como elementos de sentido.

Quando percebeu que esses campos de atividade são diversos e que cada sujeito destes campos poderia manter sua individualidade ao se comunicar, o Círculo argumentou que estes enunciados possuem uma estabilidade relativa e definiu tais enunciados como gêneros do discurso, isto é, *tipos relativamente estáveis de enunciados* (BAKHTIN 2003 [1979], p.262, grifo do autor).

A complexidade da interação verbal e a multiplicidade das flutuações da atmosfera social colocadas pelos filósofos russos é o que vincula o dialogismo em Bakhtin ao discurso, ao sentido que comentamos anteriormente. É sua significação que faz com que uma música possa ser reconhecida como **de protesto** e outra não; que em algumas épocas ela tenha sido

censurada e em outras épocas não. Enfim, um diálogo que o Círculo apontou como condição para que o texto³ seja a porta de entrada para a compreensão das relações sociais.

A participação simultânea de todos os elementos que mencionamos é real para as músicas norte-americanas de protesto porque elas são uma das várias maneiras que o homem tem de comunicar suas reações mediante a compreensão que tem de si mesmo ao interagir com o mundo e da consciência que adquire a respeito de como agir em resposta ao que ele vivencia no mundo.

É importante frisar que, quando falamos de mundo, estão inclusos aí também outros homens e mulheres que formam essa cadeia de relações, influências e intenções com quem o sujeito social entra em relação direta e indireta. O diálogo que aí encontra espaço não tem seu início marcado apenas pela voz que se ouve, mas antes pelo contexto do silêncio, do não-verbal, das ações humanas e dos rumores que o precedem e o sucedem. Tais observações nos remetem à estabilidade relativa mencionada pelo Círculo Bakhtiniano e às relações dialógicas que ele acreditava serem a gênese de todo o sentido que se possa encontrar nos textos.

Nesse contexto, pensar o dialogismo bakhtiniano equivale a assumir que só por meio da interação com o que há fora de si é que o homem alcança a compreensão de interioridade, tanto em termos psicológicos, quanto em termos de linguagem. Bakhtin e seu grupo acreditavam que por meio de suas relações em sociedade, que podem ser de disputa e de solidariedade, é que o homem, através da linguagem, atribui sentido ao que é expresso de modo verbal.

Observa-se, por este levantamento teórico, que o objeto de estudo que selecionamos consegue ilustrar o que o Círculo de Bakhtin aponta como gêneros primários e secundários: temos então, no objeto que analisamos a língua cujo emprego se dá por sujeitos falantes em

³ Vale especificar que a definição de texto, em Bakhtin, é a realidade imediata (realidade do pensamento e das vivências) composta pelo que há de sistemático e repetível e o que há de único e irrepetível; não um conglomerado de palavras que encontram razão de ser apenas pela relação que estabelecem entre si e em si mesmos.

condições sociais e culturais mais corriqueiras unificada ao uso da língua em um convívio cultural mais complexo, relativamente desenvolvido e organizado.

As observações dos autores que nos fundamentam fazem notar que do popular chega-se a um tipo de enunciado novo que, por sua vez, mantém de outros enunciados do mesmo campo (o campo artístico-musical) características comuns e regulares, mas, ao mesmo tempo, apresentam particularidades que o distinguem de outros enunciados da mesma esfera de atividade.

Observa-se, também, em defesa do igual valor do externo e do interno nessa relação de diálogo, que essa nem sempre será simétrica e que seu sentido não depende de simetria. Esta prerrogativa serve como alerta ao que se refere a ideia de diálogo para a perspectiva teórico-metodológica de Bakhtin, já que ela não encontra acordo com aquela concepção unilateral de diálogo - como se ele encontrasse sentido apenas ao promover consenso.

Pelo contrário, o que se vê é que esse diálogo, conforme a visão bakhtiniana, também pode trazer à tona atritos e divergências que lhe atribuem um caráter de não passividade por parte de seus interlocutores, mas de responsividade e implicações axiológicas que dependem de seus contextos amplo, imediato e das posições sociais, históricas e ideológicas dos sujeitos que dele participam.

A interdependência dos aspectos citados forma uma trama que se cruza e faz com que o sentido de cada letra se torne possível: temos em cada música índices de espaço e de tempo que explicam por que são recebidas e interpretadas de uma maneira e não de outra, o que foi dito e o que foi silenciado, por que repercutiu ou não.

Esse todo indissolúvel entre as relações temporais e espaciais presentes em cada letra de música é o que discutiremos no próximo subitem. Daremos, no entanto, especial atenção

ao modo como as temporalidades das canções de protesto podem ser compreendida a partir do que o Círculo de Bakhtin chamou de **cronotopo**.

1.3 O Cronotopo

Refletir o cronotopo, ou seja, a significação que elementos temporais e espaciais atribuem uns aos outros no todo do enunciado, foi uma das maneiras que Bakhtin encontrou para abordar a relação espaço-tempo na constituição de sentido do enunciado. Para Bakhtin, o tempo é um elemento que revela a transformação, o acontecimento em torno de quem seja(m) o(s) sujeito(s) e as condições de produção dos enunciados. Ele acreditava que quando o espaço consegue representar de que maneira e por quais razões essa mudança sofrida pelo sujeito se deu, pode-se compreender mais claramente os discursos destes enunciados.

O sujeito participa do mundo por meio de diferentes condições que interferem na relação que estabelece com outros e nas diferentes posições que assume enquanto partícipe dele. Por vezes, tais condições o tornam capaz de moldar seus instrumentos de interação conforme suas vontades e, por outras, impelido a submeter-se às exigências de seu ambiente social para se adaptar às funcionalidades de outros elementos sociais que com ele interage. O fato é que, de uma maneira ou de outra, o resultado dessa relação é múltiplo e não permanece totalmente igual ao longo de toda a existência do indivíduo e a interação espaço-tempo esclarecem como esse processo acontece para os envolvidos dialogicamente neste enunciado.

Se o mundo mudou, o homem também mudou, pois o mundo muda com o homem. Em consequência dessa mudança trazida pelos fatos e pelo tempo, mudam também a paisagem do mundo, suas construções e características naturais. Essas mudanças contínuas fazem com que o mundo também signifique em um dado momento um certo 'algo' para o homem e em outro momento signifique 'algo diferente'.

Quando percebe o mundo de maneira distinta do que costumava perceber, o homem conclui que também é distinta a maneira de se relacionar com o mundo. Esse mover entre um ser e outro, entre o que alguém era e o que alguém se tornou, é o que verificamos, quando nos dedicamos ao estudo da temporalidade nas músicas de protesto em análise.

É sabido que o Círculo bakhtiniano emprestou a palavra **cronotopo** da teoria da relatividade de Einstein e que ela se refere justamente ao campo das transformações e acontecimentos que provocamos e de onde decorre nossa compreensão a respeito de quem somos e do que é o espaço que ocupamos dentro do tempo que vivenciamos. Quando refletimos o cronotopo nas músicas de protesto, procuramos assimilar os indícios de seu curso e o que isso nos revela a respeito dos sujeitos sociais que falam e respondem por meio delas.

Para os filósofos russos, os elementos de passagem de tempo estão relacionados de maneira indissolúvel "com os respectivos momentos da vida humana, dos costumes, da atividade (do trabalho)" (BAKHTIN 2003 [1979], p.225) e demonstram a intensidade e a complexidade do ciclo temporal influenciando a criação e inteligência humanas. Em outras palavras, é pela visibilidade de como o tempo é refratado nas letras das músicas que se faz possível interpretar como se constituem os espaços igualmente descritos nelas, e também "as intenções mais complexas dos homens, das gerações, das épocas, das nações, dos grupos e classes sociais"(BAKHTIN 2003 [1979], p.225).

Como então o tempo será tratado nas letras das músicas? O que infere essa maneira de expressar o tempo? Em que este tempo influencia o espaço e os sujeitos neste espaço? Que movimentos podem ser notados? Que transformações eles provocam? Sobre o quê os sujeitos dialogam (concordam e discordam) no corpo das treze músicas que escolhemos para analisar?

De tantas maneiras de se revelar, o tempo pode estar na forma como a natureza apresenta-se e isso está relacionado ao ambiente; à idade e à atividade dos sujeitos; às

expressões idiomáticas que utilizam, enfim, essa temporalidade deixa vestígios que pretendemos considerar em nossa leitura bakhtiniana por assumir que:

Desse modo, no espaço corretamente compreendido e objetivamente visto (sem as mesclas de fantasia e dos sentimentos) revela-se a necessidade interior visível da história (ou seja, um determinado processo histórico dos acontecimentos) (BAKHTIN 2003 [1979], p.241).

É o processo histórico dos acontecimentos que nos dará a visibilidade de como as estruturas sociais se davam na sociedade americana, no período em que as letras das músicas foram escritas. Por meio dessa sociedade materializada nos enunciados é que poderemos compreender os discursos nas letras e a linguagem funcionando não como mero instrumento de expressão subjetiva mas como vozes sociais que dialogam.

Embora não tenha pretendido impor uma trilha de estudos aos futuros críticos e/ou analistas dos fatos de linguagem, o grupo bakhtiniano conseguiu demonstrar os reflexos desta maneira de ver a linguagem, tanto na maneira com que o homem tem de comunicar-se, quanto nas implicações desta comunicação em suas atividades sociais. Eles teorizaram que todos os campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem e que este uso efetua-se em forma de enunciados (gêneros do discurso) que refletem as condições e finalidades de cada campo em todos os elementos que os compõem. Apresentamos a seguir algumas considerações a esse respeito.

1.4 Bakhtin e os Gêneros de Discurso

Quando visualizamos um enunciado como espaço de manifestações de sujeitos é porque conseguimos verificar, a partir da sua estrutura e significação, que ele também participa da realidade que retrata e assume para si as mesmas características desta materialidade social, histórica e ideológica.

A realidade retratada nada mais é do que a união das condições do tempo e do espaço com suas implicações à maneira que o homem tem de percebê-los, ou seja, é proveniente da esfera de atividade na qual o homem que as enunciou é sujeito participante e não passivo. Esses campos podem ser: o espaço familiar, as instituições religiosas, artísticas, políticas e jurídicas; os espaços de ensino, comércio e indústria, etc. e trazem uma gama de ideologias com as quais o homem vai interagir e adaptar-se (ou não).

Essa interação tem a linguagem como um dos seus principais recursos. Para Bakhtin, "todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem"(BAKHTIN, 2003 [1979], p.261) e influenciam a forma como essa linguagem será efetuada integralmente. As marcas desta influência, caso mantenham características semelhantes, cada vez que surgem os enunciados novos, podem indicar que, mesmo todo enunciado sendo único e irrepitível, apresenta características que seguem uma regularidade que o define.

É por essa repetição que temos os grupos de gêneros discursivos e podemos chegar por meio deles à compreensão da sociedade através da linguagem. Sem esquecer, no entanto, que este mesmo enunciado também é único e jamais terá o mesmo sentido a cada vez que for utilizado, pois este sentido dependerá de quem o utiliza, de onde e porquê o utiliza e para quem está sendo dirigido.

Tal como a maneira como a sociedade coloca-se no tempo e no espaço, também serão os enunciados que participam dela. Sabemos que são muitas as maneiras de o homem atuar em sociedade e, por isso, o estudo dos gêneros do discurso pode também representar um desafio. Uma maneira fundamental de compreendê-los seria, para o Círculo de Bakhtin, classificá-los primeiramente em primários e secundários:

Os gêneros primários são os da vida cotidiana, de comunicação espontânea e relacionados diretamente ao contexto mais imediato dos enunciatários; já os secundários, aqueles que pertencem a esferas da comunicação cultural mais elaborada (BAKHTIN 2003 [1979], p.263).

Os enunciados que servem de objeto para nosso estudo estão inclusos no segundo grupo: são gêneros secundários, dotados de valores ideológicos e participantes de uma esfera da comunicação cultural mais elaborada. Mas estamos cientes de que eles só puderam chegar a este patamar porque surgiram de uma prática sociopolítica mais cotidiana e precisaram adaptar-se às condições da esfera em que seus sujeitos optaram por atuar e às condições históricas e ideológicas de sua realidade.

Esse mover-se entre o espontâneo e o elaborado revela-nos que "novos modos de ver e de conceituar a realidade implicam o aparecimento de novos gêneros e a alteração dos já existentes. Ao mesmo tempo, novos gêneros ocasionam novas maneiras de ver a realidade" (FIORIN 2006, p. 69).

Na produção do sentido que lhe é imanente, o enunciado reflete as situações específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas por três elementos apresentados por Bakhtin (2003): conteúdo temático, estilo e construção composicional. A interação entre esses elementos por uma fusão que consiga manter suas características originais, será a principal via de acesso aos processos discursivos que comprovam que a língua e toda a cadeia evolutiva pela qual passou encontram sentido de ser na evolução da própria organização da vida humana.

Visualizar o texto como enunciado e concluir que os enunciados são relativamente estáveis aponta-nos a necessidade de uma visão panorâmica sobre os elementos que os compõem:

1.4.1 Conteúdo Temático

O tema é uma expressão de uma situação histórica concreta que deu origem à enunciação. Chamamos essa situação histórica de concreta, porque ela deve apoiar-se sobre uma certa estabilidade da significação, caso contrário, perde seu elo com o que o precede e com o que o segue, enfim, perde seu sentido. Neste ponto, chamamos a atenção ao fato de que Bakhtin não trabalha com o termo significado e sim **significação**. Para o Círculo, ela é o aparato técnico para a realização do tema.

É dito por CEREJA (2008) que a significação apresenta certa estabilidade, porque seus elementos são reiteráveis e idênticos cada vez que são repetidos (e são portanto abstratos) e que, por isso, pode ser analisada a partir dos elementos linguísticos que a compõem. Mesmo que esses elementos abstratos não tenham existência concreta, eles constituem parte indispensável da enunciação.

É importante entender também que, embora complementares, o tema e a significação de um enunciado dão sua contribuição de forma diferente ao estudo do mesmo. Por isso, é necessário estar atento ao fato de que "o tema de um enunciado é irreduzível à análise enquanto a significação pode ser analisada"(BAKHTIN (VOLOCHINOV) 2014 [1929], p.134).

A consideração acima ajuda-nos a perceber que a significação é apenas um potencial, pois não é elemento fechado, está em constante modificação. Como um organismo vivo que não pode ser compreendido pelos métodos das ciências naturais como fenômeno natural, mas especificamente pelas ciências humanas.

Retomaremos o conteúdo temático dos enunciados que selecionamos no capítulo de análise, pois ele é, como dito, a situação social e histórica constituinte do aspecto semântico e, portanto, do sentido presente nos enunciados.

1.4.2 Estilo

Em razão deste estudo ter assumido a letra dessas músicas como *Viskázivat* – enunciado/enunciação, ou seja, tanto o ato de produzir discurso quanto o discurso escrito, o discurso da cultura (BAKHTIN 2003 [1979], p.261), relacionamos esses enunciados a esferas variadas, ou seja, derivando modos variados de utilização da língua.

A relação entre estilo e tema apresenta-se quando Bakhtin nos faz lembrar que "a escolha de todos os recursos linguísticos é feita pelo falante sob maior ou menor influência do destinatário e da sua resposta antecipada" (BAKHTIN 2003 [1979], p.306).

Sendo assim, podemos dizer que todo estilo está indissoluvelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados e "essa relação orgânica do estilo com o gênero se revela nitidamente na questão dos estilos da linguagem ou funcionais"(BAKHTIN 2003 [1979], p.266), revelando tanto a individualidade do falante na linguagem do enunciado, quanto características do campo discursivo a qual pertence.

Um outro ponto interessante é que se houver mudança no gênero discursivo é porque houve mudança no estilo da linguagem e isso só poderá ser compreendido se antes tivermos notado a dinamicidade com que a linguagem é envolvida pela história e pelos sujeitos participantes da história.

Reafirmamos então, em concordância com Bakhtin, que nosso interesse inscreve-se "nas formas concretas dos textos e nas condições concretas da vida dos textos, na sua inter-relação e relação" (BAKHTIN 2003 [1979], p.319). Se trazemos essa concepção ao nosso estudo, podemos afirmar que a música de protesto coloca-se como um modo de utilização da língua, em forma de enunciados orais e escritos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana.

Acreditamos que antes de serem escritas, essas músicas já estavam presentes nas situações vivenciadas por seus autores e que tais situações foram e são o principal fator de influência na seleção de elementos linguísticos que viriam a compor o corpo do texto.

Do mesmo modo, se considerarmos a preocupação desses autores com as rimas, por exemplo, veremos que essa preocupação busca responder à finalidade do texto enquanto participante de uma esfera de atividade humana: a arte musical.

O campo artístico é exigente de padrões que caracterizem sua forma de comunicar uma dada realidade. Por isso, temos as rimas - sonoridade semelhante entre as palavras- e os refrões - que se repetem como palavras-chave do enunciado e, portanto, aliados na fixação de uma música pela memória - como recursos.

Para aprofundar conhecimentos sobre o estilo é importante estar atento às especificidades da esfera a que se vinculam nossos enunciados em análise, às valorações que trazem consigo e aos seus interlocutores. No capítulo de análise, essa dedicação será empreendida com mais detalhes.

1.4.3 Construção Composicional

A maneira com que os recursos linguísticos estão dispostos em conjunto dão-nos uma visão sobre o que está sendo manifestado no enunciado. Por meio da construção composicional, percebemos também o posicionamento do autor com seus pares ou rivais e faz-se possível compreender a cadeia de proximidades e distâncias estabelecidas pelos enunciados de um mesmo campo de atividade.

As mudanças a que todo gênero está disposto naturalmente tornam-se mais facilmente reconhecidas graças à construção composicional que, segundo Bakhtin:

Refere-se a determinados tipos de construção em conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos de relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva - com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro, etc. (BAKHTIN 2003 [1979], p.266).

Vemos que da vivência assimilada individualmente por um autor - que assumimos não ser somente alguém de carne e osso, mas um sujeito de comunicação e participante de uma realidade social - passa-se à partilha de intenções e necessidades de um grupo.

O fato de linguagem supracitado ajuda-nos a reforçar que, conforme o Círculo, "não é tanto a pureza semiótica da palavras que nos interessa na relação em questão, mas sua *ubiquidade social*" (BAKHTIN (VOLOCHINOV) 2014, p.42 grifo do autor).

Os autores chamam esse "elo entre a estrutura sociopolítica e a ideologia no sentido estrito do termo (ciência, arte, etc.)" de psicologia do corpo social, e afirmam que "ela se realiza sob a forma de interação verbal" (BAKHTIN (VOLOCHINOV) 2014, p.43).

O desafio que a psicologia do corpo social acrescenta ao raciocínio bakhtiniano é ser estudada do ponto de vista do conteúdo e do ponto de vista dos tipos e formas de discurso, através dos quais estes temas tomam forma, sem confundi-la com as concepções e conceitos de psiquismo, consciência e mundo interior.

Confundir esses dois pontos de vista, segundo o Círculo, afastar-nos-ia de pesquisar as formas materiais precisas da expressão da psicologia do corpo social e, em consequência, dificultaria a apreensão do sentido presente nos atos de fala que estamos analisando à luz do dialogismo e das perspectivas sociológicas às quais aderimos.

Um outro aspecto a ser considerado no enunciado é o índice de valor que afeta seu conteúdo. Esse índice depende do grupo, da época em que ele vive, e está relacionado às condições socioeconômicas essenciais do referido grupo.

A significação do índice de valor é interindividual, de outro modo ele não entraria no domínio da ideologia e não buscaria um consenso que provoca sua exteriorização pelo material ideológico. Esse raciocínio interessa-nos a partir do momento em que passamos a suspeitar que tais aspectos valorativos, oriundos das condições de produção enunciativa, relacionam-se com a linguagem em seus aspectos formais e a acreditar que somente pela

existência dessa relação mútua, a discursividade nas letras de música que escolhemos torna-se possível.

Ao levantar essas suspeitas, a pesquisa ora proposta concorda com Bakhtin quando ele afirma que "esse processo da realidade em ideologia, o nascimento dos temas e das formas, se tornam mais facilmente observáveis no plano da palavra" (BAKHTIN (VOLOCHINOV) 2014, p.46-47). Essa afirmação elucida que todos os aspectos constitutivos do discurso presente na linguagem verbal estão no material verbal. Eles se comunicam entre si, com uma exterioridade específica e com todo sujeito que se puser em diálogo com ela, como o faz esta pesquisadora.

É no texto enquanto material verbal, portanto, que o pesquisador poderá ter esse encontro realizado e dado, pois seu interesse "não é o aspecto psicológico da relação com os enunciados dos outros (e interpretações) mas seu reflexo na estrutura do próprio enunciado" (BAKHTIN 2003 [1979], p.328).

Ao optar por essa epistemologia, assumimos que a decisão não arbitrária do enunciatário em transformar a resposta à sua conjuntura social em música, justifica-se pela sua intenção e pela sua execução, afinal, por ser de protesto, essas respostas obrigam-se a alcançar uma ampla divulgação e, com isso, a movimentar seus interlocutores em prol de mudanças (novas respostas) que começam com a disseminação dos enunciados entre seus pares.

Além do horizonte social constitutivo dos enunciados, deve-se lembrar que, enquanto música, e, portanto, participantes de um gênero discursivo, esses enunciados tiveram que obedecer às exigências do meio musical e isso tem reflexos em seu estilo e composição. Esta última apresenta organização em versos e rimas, possuem um refrão que intercala as estrofes e mesmo com quantidade de versos diferentes nas estrofes mantêm a repetição dos refrões

como uma característica sua que responde à essa mesma característica pertencente a outros estilos de música.

No capítulo seguinte, trataremos do modo como essa leitura arquitetônica dos enunciados se torna possível, isto é, do como interagir com o enunciado considerando todos os aspectos mencionados nos parágrafos anteriores. Exporemos as orientações bakhtinianas para o alcance de nossa finalidade epistemológica, que é a de compreender os discursos (vozes sociais) manifestos nas letras das músicas e, para critério de esclarecimento, pontuaremos as peculiaridades desse modo de ver o enunciado a fim de que ele não seja confundido com outras abordagens que lidam com este mesmo objeto.

2 ORIENTAÇÕES METODOLÓGICAS

Por termos interesse no dialogismo possível entre os campos de investigação do homem e da língua, os procedimentos para a leitura das letras das músicas dar-se-ão por meio de uma abordagem sociológica que tem o estudo dos aspectos formais destes enunciados como última, mas não menos importante, etapa. Os procedimentos estão ordenados desta maneira para evitar que o analista tenha como exclusividade o material escrito. Em uma metodologia conhecida como Análise de Conteúdo, os indicadores textuais que comprovam ser o texto uma manifestação do pensamento de quem o escreveu são o principal foco de quem faz a análise.

Por sermos um estudo mais preocupado com o discurso e menos com o conteúdo, tomamos como passos que antecedem a etapa dos elementos linguísticos, a observação das interações verbais do compositor das músicas com as condições sociais das quais eles e elas fazem parte e, depois, a investigação de como esses aspectos constituem o sentido dessas letras lingüística e extralingüisticamente.

Cabe então às seções seguintes, esclarecer as questões metodológicas que abarcarão este estudo e, posteriormente adentrar à análise de discursos propriamente dita.

2.1 O olhar bakhtiniano sobre a pesquisa em Ciências Humanas

Essa pesquisa caracteriza-se como qualitativa interpretativista por: a) interessar-se em como se dá a produção de sentidos em enunciados, sem desconsiderar a mutabilidade de seus contextos e possibilidades de análise; b) por encaminhar-se pelo entendimento de que, ao estabelecer diálogo com os enunciados, o pesquisador poderá ser afetado por eles e a eles responder ou suscitar novos questionamentos a partir desta interação e c) por acreditar que as

relações dialógicas responsáveis pelo sentido produzido por estes textos estão refletidas na estrutura destes mesmos textos - o que faz com que eles possam ser tidos não como objetos mudos que analisaremos e sim como co-enunciadores da produção teórico-epistemológica resultante desta pesquisa.

Como já mencionado em outros capítulos, a perspectiva dialógica surgiu a partir das discussões bakhtinianas que se ocuparam de campos como a Literatura, a Linguística, a Antropologia e a Psicologia. Tais discussões culminaram em críticas aos posicionamentos científicos vigentes em sua época e na defesa de que, em vez de perpetuar dicotomias para entender a Linguagem, deveria-se valorizar a possível interação entre essas dicotomias.

Sendo assim, a posição dos críticos russos passou a apontar a incompletude de duas orientações do pensamento filosófico linguístico de sua época, caso a intenção fosse entender a linguagem. São elas: a concepção de que a forma interior da língua transforma-se condicionada por fatores físicos, políticos, econômicos e culturais (subjativismo idealista) e a concepção de que cada enunciação, cada ato de criação individual é único e reiterável, porém em cada enunciação encontram-se elementos idênticos aos de outras enunciações no seio de um determinado grupo de locutores (objetivismo abstrato).

Tendo esse pressuposto, a observação que se constrói a respeito das enunciações estudadas nesta pesquisa é a de que elas aparecem nas experiências sociais adquirindo particularidades determinadas por aquelas experiências e, ao mesmo tempo, um sentido que ultrapassa tais particularidades.

Por captarem a complexidade do próprio existir, não só as letras das músicas que estudaremos, mas qualquer enunciado (enunciação) consegue demonstrar que o aspecto semântico do ato de comunicar é construído por elementos que perpassam o significado das palavras em si. Ele é uma cadeia de vivências e valores axiológicos que não se excluem, mas se contrapõem e colocam-se como condição de existência para o sentido que expressam.

Nesta comunicação encadeada, nem sempre o término da conversa vem marcado pelo silêncio e afastamento que cada um toma quando disse o que se quis. Para o Círculo ela se torna uma continuidade de respostas e provoca o surgimento de novas perguntas, que por sua vez suscitam novas respostas, num processo de reflexão e refratação sem fim.

Além disso, no contato com essas produções, observa-se que elas não poderiam ser visualizadas apenas como produto de uma relação sistemática equilibrada, mas consideradas como uma forma linguística que sofre mudanças que afetam a sua significação e que, por sua vez, é afetada por fatores extralinguísticos como a entonação expressiva, a modalidade apreciativa, o conteúdo ideológico, o relacionamento com uma questão social determinada.

BRAIT (2006), estudiosa de Bakhtin no Brasil, explicita que a leitura bakhtiniana de todo e qualquer objeto linguístico é:

observar a linguagem não apenas no que ela tem sistemático, abstrato, invariável, ou no que ela tem de invariável e criativo e sim observá-la em seu uso, na combinação dessas duas dimensões, como uma forma de conhecer o ser humano, suas atividades, sua condição de sujeito múltiplo, sua inserção na história, no social, no cultural pela linguagem, pelas linguagens (BRAIT 2006, p.22-23).

Para BRAIT, "o enfrentamento bakhtiniano da linguagem leva em conta as particularidades discursivas que apontam para contextos mais amplos" (BRAIT 2006, p.13), para um extralinguístico constitutivo do linguístico, incluído e situado não fora dele, apesar de suas motivações serem previstas pela sua exterioridade, mas no que a linguagem é enquanto discurso e potencialmente pode vir a ser por meio do diálogo com os outros discursos.

A perspectiva dialógica contribuiu para que a linguagem fosse tomada pelos aspectos que a Linguística Saussuriana tinha deixado de lado e, com isso, assimilada em comunhão com a vida e suas instabilidades, deixando visível o que se costuma chamar de discurso (a língua em uso) pois, para Bakhtin,

a linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam [...] e toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.) está impregnada de relações dialógicas (BAKHTIN 2002 [1963], p.183).

A afirmação acima revela que descrever a relação dialógica potencial **nas** e constitutiva **das** letras de música - o que ocorre quando valores são compartilhados ou contrargumentados por quem as escreveu, pelos seus destinatários potenciais, pelas realidades comuns no período em que foram escritas - é um método válido na compreensão da dialética interna do signo. Dissociar tantas manifestações umas das outras e do próprio ato de se debruçar ao estudo das músicas de protesto equivale a um afastamento do entendimento desses enunciados enquanto gêneros discursivos e, conseqüentemente, ao estabelecimento de um relacionamento superficial com eles.

Esta preocupação fez com que o Círculo se posicionasse de maneira ética e precisa contra quaisquer disposições e/ou procedimentos científicos que se esquivassem de reflexões a respeito da instabilidade do ato de comunicar-se e mantivessem indiscutidas ou sumariamente aceitas as metodologias dominantes de sua época.

A proposta bakhtiniana encontra num estudo chamado **Metalinguística** a possibilidade de considerar aspectos da vida do discurso que, mesmo ultrapassando os limites da Linguística, não poderia ignorar os resultados obtidos por ela. Unir essas duas formas de ver a língua - como sistema e como vida - atribui aos estudos de linguagem uma posição de destaque na perspectiva das Ciências Humanas.

Segundo o Círculo, é a linguagem que cumpre de forma plena o papel de constituição dos sujeitos históricos e, portanto, participantes de práticas sociais, culturais e históricas que a pesquisa não pode se privar de considerar. Tal proposição leva-nos à reflexão de que "o pensamento das Ciências Humanas nasce como pensamentos sobre pensamentos dos outros, sobre exposições de vontades, manifestações, expressões" (BAKHTIN 2003 [1979], p. 308).

Esta proposta requer do pesquisador um contínuo posicionar-se, sendo a neutralidade um campo impossível de se ocupar. Com uma visão diferenciada do que o sujeito dos discursos que estuda visualiza, o pesquisador coloca-se num constante ir e vir, ou seja, ora encontra-se em seu lugar, enquanto alguém que vê de fora; ora vê-se no lugar de quem se manifesta pelos enunciados que examina.

Verifica-se assim que, ao escolher a música de protesto para análise, não poderemos nos omitir de, uma vez em contato com a realidade comunicativa presente nessas músicas, colocarmo-nos como alguém que as observa de fora e também participa desta relação de diálogo por qual foram feitas e presumidas.

AMORIM (2004) reforça essa postura não-indiferente do pesquisador quando afirma que "não é o homem como objeto que define as Ciências Humanas e sim o fato de o objeto estudado tornar-se sujeito falante, autor, do mesmo modo que aquele que o estuda" (AMORIM 2004, p.188).

Por todos estes pontos é que fazer pesquisa consiste em lidar com a linguagem, em qualquer área de conhecimento, a partir de "campos limítrofes", isto é, nas fronteiras de todas as referidas disciplinas das Ciências Humanas (BAKHTIN 2003 [1979], p.307).

Por meio desta conscientização a respeito de nossa metodologia, pode-se salientar que esta "não é uma análise linguística, nem filológica, nem crítico-literária" (BAKHTIN 2003 [1979], p.307), trata-se, enfim, de uma "relação com o enunciado dos outros, a relação com o objeto, a relação com o próprio falante" (BAKHTIN 2003 [1979], p.329) cujo texto constitui-se como ponto de partida. E é sobre o texto que pretendemos discorrer a seguir.

2.2 A especificidade de nosso objeto de pesquisa

Na seção anterior, mencionamos que o grupo de Bakhtin mostrava-se interessado "na especificidade do pensamento das ciências humanas, voltado para pensamentos, sentidos e

significados dos outros, etc., realizados e dados ao pesquisador apenas sob a forma de texto" (BAKHTIN 2003 [1979], p.308).

Ao considerar o texto como enunciado e que "o acontecimento da vida no texto, isto é, sua verdadeira essência, sempre se desenvolve na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos" (BAKHTIN 2003 [1979], p.311), Bakhtin deixa clara a especificidade do pensamento das ciências humanas: a condição social do sujeito atribuindo sentido único ao texto:

Assim, por trás de todo texto, encontra-se o sistema da língua; no texto, corresponde-lhe tudo o que é repetitivo e reproduzível, tudo quanto pode existir fora do texto. Porém, ao mesmo tempo, cada texto (em sua qualidade de enunciado) é individual, único e irreproduzível, sendo nisso que reside seus sentidos (seu designio, aquele para qual foi criado). É com isso que ele remete à verdade, ao verídico, ao bem, à beleza, à história (BAKHTIN 2003 [1979], p. 332).

A participação da música de protesto no processo dialógico observado por Bakhtin dá-se quando esse gênero discursivo constitui-se por uma realidade específica e instiga novas respostas a ela por meio da interação em que está inserida. Neste momento, ela deixa de ser texto somente como significação e passa a ser texto enquanto sentido, o que implica uma interdependência entre o caráter sistemático e o caráter social e histórico que a compõem.

Amorim acrescenta a essa informação que "cada vez que é utilizado por um sujeito o texto se torna outro, cria um novo sentido" (AMORIM 2004, p.189). Isto significa que mesmo que os textos em análise mantenham leis gerais para sua constituição, suas formas e suas funções, o sentido que deles provém não se apresentará com a mesma regularidade.

Segundo Amorim, "para compreender este texto é preciso colocá-lo em relação com outros textos e pensá-lo num novo contexto"(AMORIM 2004, p.191) e é aí que, ao fazermos a análise, precisamos assumir um papel de interlocutor, em conformidade com a perspectiva dialógica do Círculo.

Salientamos que nossa relação de diálogo com os enunciados também se dá quando precisamos traduzir os trechos que foram destaque durante a análise. Eles foram submetidos a

uma tradução da pesquisadora, justamente para deixar clara a necessária participação dialógica de quem pesquisa sobre o modo como interage com os dados-discursos, trazendo o sentido produzido na própria relação dialógica deste fazer pesquisa.

A opção de traduzir os trechos dos enunciados em análise consiste no aspecto responsivo necessariamente atrelado à perspectiva epistemológica e metodológica que subsidia este trabalho. Em razão desta relação, trataremos, na seção que segue da responsividade e de suas implicações para o papel do pesquisador.

2.2.1 A compreensão responsiva ativa do pesquisador e a interpretação do objeto de pesquisa.

Quando, em uma pesquisa, propomo-nos a interpretar e descrever discursos como as letras de músicas de protesto selecionadas, colocamo-nos como sujeito nessa cadeia de comunicação criada pela letra-enunciado, pois temos a união de uma intenção e de uma execução, ou seja, as características de resposta e de pergunta típicas de todo gênero discursivo renova-se mais uma vez, ocasionando no que já afirmava Bakhtin: "O entendedor (inclusive o pesquisador) se torna participante do diálogo ainda que seja em um nível especial (em função da tendência da interpretação e da pesquisa)" (BAKHTIN 2003 [1979], p.332).

Essa relação do pesquisador com o objeto de pesquisa requer uma responsabilidade ética que, para Bakhtin, não equivale à capacidade de se manter a neutralidade de pensamento a fim de não interferir nos resultados. Essa responsabilidade é denominada de ética, mas não é a ética por si mesma quem a propõe sistematicamente, e sim as maneiras como o sujeito responsável a compreende e sistematiza o resultado de sua compreensão na materialidade de seu texto, mediante as relações histórico-sociais das quais participa.

Em livro de sua autoria, Bakhtin compartilha das discussões que construiu com seu grupo a respeito deste tema, quando afirma que todo ato humano precisa ser visto em sua

totalidade, ou seja, a partir de seus domínios objetivos e de seus aspectos históricos. Caso contrário, este ato perderá seu valor de unidade viva:

Todas essas atividades estabelecem uma separação de princípio entre o conteúdo-sentido de um determinado ato-atividade e a realidade histórica de seu existir, sua vivência realmente irrepitível; como consequência, este ato perde precisamente o seu valor, a sua unidade de vivo vir a ser e autodeterminação (BAKHTIN 2010 [1986], p.42).

As atividades a que Bakhtin se refere neste trecho são o pensamento teórico discursivo, a representação-descrição histórica e a percepção estética. Ele aponta que essa separação entre conteúdo-sentido e a realidade histórica é uma característica comum das três atividades pela qual devemos nos interessar. Acreditamos que esse chamado de Bakhtin fez-se necessário em sua época pelo fato de essas três atividades estarem diretamente relacionadas ao ato de pesquisar, tema de grande interesse por parte do Círculo.

Quando pensamos na responsabilidade de realizar uma pesquisa, preocupamo-nos em incluí-la em um dado campo de conhecimento e obedecer às exigências que este campo implica. Seguimos seus modelos, porque é desta inserção e obediência que a pesquisa obterá seu conteúdo e sentido determinados, conquistará uma credibilidade que lhe possibilite (cor)responder às exigências de seu campo e participar de outras pesquisas em prol de uma aproximação de novos modos de ler os acontecimentos que estuda.

Por outro lado, ao preocuparmo-nos com sua inserção em um campo objetivo como a arte, a estética ou outras ciências, não podemos esquecer de que ela precisa ser responsável. Ser responsável, para o grupo de Bakhtin, não é posicionar-se acima das realidades que a tornam uma prática humana, nem procurar que ela seja conclusiva, pelo contrário, é exercitar um olhar consciente de que é diferente do olhar de quem o precedeu por não estar inserido na realidade de produção dos enunciados analisados. Assim, assume-se que a visão exotópica do pesquisador, ou seja, o seu olhar - que parte de uma outra temporalidade - destaca-se pela possibilidade de ver o enunciado como um todo.

Deste modo, temos os resultados obtidos na pesquisa não como verdade universal, mas como unidade viva e aberta a novas formas de ver e compreender os fenômenos estudados para começar e perceber o modo como a complexidade de ser humano funciona.

O fato de não ser o primeiro, nem eterno, faz de qualquer ato, e aqui temos a pesquisa especificamente, uma unidade singular e irrepitível - fundida em novas pesquisas e em novas vidas sem, com isso, deixar de ser o que era. Surtindo novos sentidos e efeitos e mantendo o que nela há de impenetrável a partir da relação dialógica com o campo de onde emergiu e com a vida na qual perpetua sua existência. Enfim, teremos um ato vivo e eticamente responsável capaz de cumprir um papel que, se fosse considerado apenas sob o ponto de vista teórico e cientificamente válido, jamais teria sido previsto ou cumprido.

As reflexões bakhtinianas a respeito do ato responsável incluem também o papel do homem enquanto sujeito que torna possível essa responsabilidade bidirecional. É pela relação entre a unidade objetiva (conteúdo-sentido) e a singularidade irrepitível (realidade histórica) que se poderá agir e existir de modo responsável.

Considerando que conhecer, pensar, agir, existir(ser) são experiências humanas, o Círculo defende que a ação de pesquisa engloba todas elas. Por isso, sua teoria tem sido uma tentativa de lançar aos estudos da linguagem uma perspectiva que vá de encontro à uma produção de conhecimento estagnada e que não se escuse de qualquer discussão a respeito de variantes provenientes do mundo com o qual ela foi feita para interagir.

Por tudo o que foi posto é que, ao mesmo tempo em que estamos interessados em pensamentos e significados alheios, estamos cientes, em razão da epistemologia na qual nos fundamentamos, que "os enunciados plenos e as relações entre eles não podem ser entendidos de fora"(BAKHTIN 2003 [1979], p.332). Sendo assim, participamos do diálogo com o objeto

estudado ainda que em nível especial, em posição de exotopia⁴. Essa postura, que exhibe o pesquisador como sujeito do texto que estuda, torna-o ativamente participante não somente porque escreveu a respeito do que leu, mas porque "passou a ler o mundo com os olhos do gênero" (SOBRAL 2009,p.88) e reage ao que o outro escreveu tendo um olhar a partir de ângulos aos quais o autor do enunciado observado não tinha acesso no momento em que o produziu.

Bakhtin também nos faz entender que não haveria como um estudo ser dialógico se estivéssemos tentando *explicar* o objeto, ou seja, tê-lo como "coisa morta que se revela apenas pela ação unilateral do outro (cognoscente)" (BAKHTIN 2003 [1979], p.393). Antes é preciso *compreendê-lo* através dos seguintes atos:

a percepção psicofisiológica do signo físico (palavra, cor, forma espacial); seu reconhecimento (como conhecido ou desconhecido); a compreensão de seu significado em dado contexto (mais próximo e mais distante); a compreensão ativo-ideológica (discussão-concordância) (BAKHTIN 2003 [1979], p.398)

Além disso, na perspectiva epistêmica e metodológica que adotamos nesta pesquisa, o objeto corresponde a enunciados produzidos por sujeitos e não a algo objetificável, manipulável, pois "o objeto das Ciências Humanas é o ser expressivo e falante" (BAKHTIN 2003 [1979], p.395)

Temos, assim, o encontro de dois textos- o dado e o interpretado - proporcionando o surgimento de fronteiras com as quais o pensamento humanístico lida: a especificidade das ciências humanas que se estabelece pelo fato de que essa área de pesquisa estuda o homem e o que há de específico no homem, a sua complexidade.

A teia que se forma entre o dado e o interpretado com as vozes que os constituem segue uma organização e também contribui para que ele se torne uma resposta ativa, um novo

⁴ O filósofo Tzvvetan Todorov (1981), responsável por grande parte das traduções e introdução da obra de Bakhtin no Ocidente chamou de *exotopie*, o ato de se situar em um lugar exterior. Apesar das críticas sua tradução ficou consagrada por ter conseguido sintetizar o sentido que Bakhtin havia lhe dado.

enunciado concreto mediante a compreensão que se dá pelo diálogo com as letras de música.

Por essa razão, concluímos esta seção com mais um empréstimo do que diz Bakhtin:

O enunciado nunca é apenas um reflexo, uma expressão de algo existente fora dele, dado e acabado. Ele sempre cria algo que não existia antes dele, absolutamente novo e singular que ainda por cima tem relação com o valor (com a verdade, com a bondade, com a beleza, etc.). Contudo, alguma coisa criada é sempre criada a partir de algo dado. Todo dado se transforma em criado (BAKHTIN 2003 [1979], p.326)

2.3 Ordem Metodológica sugerida pelo Círculo

Para confirmar o que supomos a respeito das condições formadoras da música de protesto e de uma melhor compreensão do que constitui os enunciados coletados para a análise que se propõe realizar neste trabalho, a seguinte ordem metodológica⁵ será assumida, à luz do que Bakhtin sugere:

1. As formas e os tipos de interação verbal em ligação com as condições concretas em que se realiza;
2. As formas das distintas enunciações, dos atos de fala isolados, em ligação estreita com a interação de que constituem os elementos, isto é, as categorias de atos de fala na vida e na criação ideológica que se prestam a uma determinação pela interação verbal;
3. A partir daí, exame das formas da língua na sua interpretação linguística habitual.

Essa sugestão está fundamentada na mesma ideia de totalidade que elaboramos nos capítulos anteriores. Afinal, dialogismo é considerar o máximo de fatores capazes de fazer com que o discurso presente nos enunciados exista e sobreviva em outros discursos,

⁵ Vale ressaltar nesta seção que o termo ordem metodológica, não equivale à acepção estrita de metodologia, mas a uma orientação que direciona do macro para o micro (da exterioridade para o interior) os enunciados de análise.

refletindo-os, opondo-se a eles, concordando com eles, gerando silenciamentos ou mesmo novas atitudes.

Os enunciados que estudaremos são uma pequena parte do todo comunicativo que envolveu seus interlocutores. Da mesma forma, o todo comunicativo também é apenas uma parcela da complexa relação entre diversos grupos sociais responsáveis pelo modo como esses enunciados se apresentam, circulam e são compreendidos. A língua, assim, não fica de fora dessa mobilidade e está interligada a cada fase que descrevemos em nossa ordem metodológica.

A ordem proposta por Bakhtin visa garantir vinculação da materialização discursiva na linguagem verbal por meio de sua construção textual e o social que envolve todo o contexto de produção e a relação entre os interlocutores.

Vemos, por meio deste cronograma, cada letra de música como um enunciado individual que se constitui enquanto fenômeno sociológico. A ordem metodológica, enfim, auxiliar-nos-á na compreensão dos enunciados como uma realidade linguística que abrange uma estrutura socioideológica a qual, por sua vez, não poderia ser desvinculada daquela materialidade linguística sem destituir a compreensão do todo, conforme prescinde a perspectiva a que esta pesquisa encontra-se amparada.

2.4 Contextualização da pesquisa

O conhecimento que se pretende construir por meio deste estudo encontra espaço de interação com outros estudos de perspectiva dialógica e pressupõe uma visão de homem enquanto ser social e, por isso, aberto às diversas maneiras de se fazer pesquisa sem perder o rigor que seu campo de atividade exige. Para tanto, cabe-nos assinalar outros estudos que contribuem para que concretizemos pesquisa de forma menos isolada.

Em razão dos diversos enfoques conquistados pela análise discursiva, são poucas as pesquisas que se debruçam sobre o mesmo objeto que escolhemos à luz da perspectiva epistemológica e metodológica bakhtiniana, no entanto, encontramos artigos a respeito da origem e formação da música popular norte-americana que dialogam com as perspectivas sócio-históricas que defendemos.

Um dos artigos que se aproximam de uma abordagem social para os efeitos de sentido presentes em material verbal é o de VIANA (2003). Este autor conseguiu observar, por meio de seus estudos sobre a origem da música negra norte-americana, que o significado e relevância dessa canção estão diretamente ligados a fatores que "ultrapassam a história puramente musical, isto é, é preciso, para entender a história da música, compreender suas determinações, o que remete à história da sociedade que a engendra" (VIANA 2003, p.10). Essas determinações, segundo Viana, nem sempre foram as mesmas, e isso acaba explicando por que a música negra norte-americana também deixou de ter suas características originais. A respeito disso o autor comenta:

Assim, a música negra norte-americana tem sua origem na escravidão negra e na passagem do escravismo colonial ao capitalismo, marcando seu surgimento e primeiras formas de aparecimento, que, com o desenvolvimento da sociedade capitalista, assumirá novas formas, influenciando e sendo influenciada pela música branca, bem como numa relação constante de apropriação e re-apropriação de sua produção, onde as idéias dominantes e o capital comunicacional terão um papel fundamental (VIANA 2003, p.12).

Em co-autoria com Pinho e Nascimento, AMARAL (2014) afirma em seu artigo, também sobre a música negra dos Estados Unidos, que ela "se tornou um marco da expressão de sentimentos e contestação social na década de 60" (AMARAL 2014, p.184). Com isso, os autores acrescentam sentido a essa música relacionando-a aos movimentos civis e às mudanças culturais na música norte-americana daquele período.

Amaral amplia nosso olhar para outros temas que, como o de segregação racial mereceram atenção naquele período. Esses outros conteúdos temáticos, ligados às condições

sociais de grupos minoritários e presentes nas letras que estudamos, não tiveram espaço, de acordo com o autora, nas discussões de partidos políticos e, por isso, encontraram apoio nos movimentos civis, além de terem motivado outros tipos de manifestações sociais inclusive em décadas posteriores:

o homossexualismo, a questão ambiental, a discussão étnica, a luta pelos direitos de igualdade, a própria liberdade individual e sexual, além da tentativa de romper com toda a cultura institucionalizada no ocidente, proporcionaram sentidos de valores que influenciam, de alguma forma, a sociedade ainda hoje. (AMARAL 2014, p.191)

Em sua pesquisa sobre narrativas da negritude através das músicas dos anos 1960 e 1970, NACKED (2011) verificou que havia "uma grande preocupação dessas populações de, em forma de músicas, resgatar não só as formas polifônicas de África, mas também registrar a sua narrativa pelos mares desse Atlântico e os dramas e prazeres dessa vivência"(NACKED 2011, p.03).

A observação de Naked complementa a dos autores supracitados e reforça a inevitável relação de diálogo entre o texto-material verbal com o texto-vida, ao que ela acrescenta que os negros "desse modo, elaboraram letras voltadas à documentação do presente, à recordação do passado e revisitaram canções antigas com ressonância e perspectivas contemporâneas" (NACKED 2011, p.04).

Em estudo sobre a influência da retórica em músicas de protesto tais como as escritas por Bob Dylan, WILKOWSKI (2015) contribui com nossas reflexões quando defende que⁶,

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*).

⁶ 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).

Um outro estudo brasileiro em torno da música de protesto sob dimensão de espaço, sujeito e ideologia, realidades que nos são interessantes considerar, é o realizado por CALAZANS (2012). Ao analisar músicas de protesto escritas na época da ditadura, a autora afirma que o momento da reprodução, ou seja, aquele em que o público tem seu contato com a música, "é decisivo no processo de decodificação da letra musical, principalmente situações de tensão ou emoção, como as passeatas e festivais que ocorriam no período estudado"(CALAZANS 2012,p.24).

Inspirados pela tese de Calazans, incluímos aqui a informação de que o interesse pelo pensamento bakhtiniano em solo brasileiro é da mesma época em que a música de protesto começou a ser praticada no Brasil, a década de 1960. Muitos pesquisadores brasileiros além de Calazans fazem referência a esse período quando o assunto de seus estudos é a música de protesto. Desde 1964, ano em que Boris Schnaiderman, escritor ucraniano radicado no Brasil, afirma que "as livrarias russas em nosso país tiveram todos os seus livros retirados para 'exame', numa verdadeira operação militar, que acabaria em incineração pura e simples" (SCHNAIDERMAN 1997, p. 16), os estudos bakhtinianos marcam presença em pesquisas na área de discurso, literatura e ensino de línguas.

De lá para cá, e voltando ao que se tem a respeito de estudos sócio-históricos na música, GREENWAY (1953) acredita que se pode aprender muito mais sobre um povo ouvindo suas músicas do que de outra maneira. Além disso, diferente do que os militares fizeram com os livros na época da ditadura, Greenway acrescenta que "você pode até se proteger contra panfletos e queimar livros, mas não consegue se prevenir do cantar"(GREENWAY 1953, p.05) e é porque o autor acredita em sua relevância na compreensão da sociedade, que ele estudou as músicas *folk* de protesto.

PRATT (1990), interessado na política presente na música popular dedica um dos capítulos de seu livro *Rhythm and resistance* (Ritmo e Resistência) às vozes e silêncios das

mulheres e reconhece que, apesar de nos Estados Unidos a música de protesto ter parecido defender mais os interesses dos homens,

há uma significância nela que transcende a sexualidade e os papéis sexuais se 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).

Tendo conhecido esses trabalhos e sabendo que nossa orientação metodológica, em comparação a eles, apresenta alguns pontos de distinção, acreditamos poder complementá-los quando também consideramos o que as músicas questionam e a que respondem, seja no aspecto motivacional e psíquico, seja no aspecto das relações sociais que manifestam. Salientamos com isso a importância dessas canções para a compreensão da sociedade em sua complexidade, haja vista a música ser um dos instrumentos que a sociedade utiliza para firmar as relações dos homens entre si e submeter-se às mudanças que com o passar do tempo lhes sejam necessárias.

2.5 Enunciados escolhidos para a análise

Apesar de saber que "o processo da fala - compreendido no sentido amplo como processo de atividade de linguagem tanto no exterior como interior- é ininterrupto, não tem começo nem fim"(BAKHTIN (VOLOCHINOV) 2014 [1929], p.129), escolhemos letras de música de protesto de 1905 a 2014 tentando estabelecer um curso histórico das enunciações, a fim de obter conhecimento de como elas se relacionavam com o desenvolvimento histórico e social do país onde surgiram. São elas:

1. *Lift every voice and sing* (1905)
2. *The white slave* (1913)
3. *Which side are you on* (1931)

4. *Old man atom* (Atomic talking blues) (1946)
5. *Fortunate Son* (1969)
6. *Lost woman* (1989)
7. *Minority* (2000)
8. *Boom* (2002)
9. *Radio Baghdad* (2004)
10. *Holiday* (2005)
11. *Nation of the heat* (2007)
12. *Reagan* (2012)
13. *Transgender Dysphoria Blues* (2014)

As treze canções acima foram escolhidas por seu nível de popularidade e reconhecimento como canções de protesto pela mídia e instituições relacionadas a cultura popular e direitos civis dos Estados Unidos. Vemos que, na elaboração e circulação pelos campos sociais daquele país, elas representaram e ainda representam, aqueles que, por identificação ou solidariedade com seus temas, respondem aos seus apelos.

Sendo a empatia um critério dependente de valorações subjetivas, podemos dizer que esta escolha também atende à objetividade do campo de atividade responsável por seu conteúdo e encontra justificativa no que diz Bakhtin:

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, p.323).

Com temas predominantemente polêmicos, ligados à questão dos direitos políticos e civis, à liberdade, à democracia e ao patriotismo norte-americanos, esses enunciados, escritos em épocas distantes ou até um pouco mais próximas (como as que vemos na seleção do século XXI), estabelecem relação entre si quando, confrontados com seus contextos específicos (temporalidade imediata), questionam vivências em porvir e provocam novos enunciados que a eles respondem quando dão voz a acontecimentos da grande temporalidade. Do mesmo modo, cada um é resultado de uma experiência passada e, em vez de questionar, replica ao que foi vivenciado sem que se saiba qual foi o primeiro e qual será o último.

A escolha das músicas de nossa lista, dentre tantas igualmente chamadas de protesto pelo povo americano, também se deu por sua freqüente aparição em revistas e *blogs* com foco nas produções musicais do país e registro em instituições como a Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor (NAACP) que tomou a canção *Lift every voice and sing* como hino da comunidade negra e o Museu Central da Constituição Nacional localizado na Filadélfia cujo representante, Brian Hussey (2011), menciona no site oficial *Which side are you on* como uma das dez melhores músicas de protesto de todos os tempos.

Fortunate Son e *Holiday* foram escolhidas como representantes do *rock* e do *pop rock* que mais movimentaram os jovens em suas respectivas épocas; *Old man atom, Boom, Nation of heat* e *Radio Baghdad* por refletirem o terror dos bombardeios americanos em outros países- chamando a atenção para um protesto norte-americano que tem como interesse a defesa de populações residentes em outros países ou a mera crítica contra decisões do partido ocupante da cadeira presidencial em prol de ganhar votos para o partido que apoia. As demais canções (*Lost Woman, Reagan, Minority* e *Transgender Dysphoria Blues*) foram selecionadas por tratarem de temas envolvendo a individualidade e as escolhas particulares (aborto, uso de drogas, sexualidade) como foco, o que vai de encontro aos temas de épocas anteriores e

dialogam com elas a partir do momento que atualizam o estilo e a estrutura composicional das músicas de protesto escritas em um momento mais recente da história americana.

Julgamos que estilos musicais respondentes ao desenvolvimento da indústria musical em cada década também podem ser apontados como critério indireto de escolha, afinal, essa indústria também foi influenciadora dos sentidos construídos pelo estilo de algumas músicas.

Nossa escolha une-se ao propósito de observar "o que disso tudo se reflete na estrutura do próprio enunciado" (AMORIM 2004, p.190) e entender quem são os sujeitos de discurso presentes nas letras das canções de protesto.

A não-escolha de músicas que para muitos estudiosos seriam obrigatórias por terem se tornado ícone dos movimentos populares nos Estados Unidos deve-se ao fato de este estudo contemplar músicas que também foram de protesto, embora não tenham tido uma repercussão em nível nacional e internacional no momento em que passaram a circular. Pretende-se, por esta decisão, ter uma visão do todo, desde o mais corriqueiro e menos óbvio até o que foi um pouco mais provocador e divulgado, como sendo ambos importantes ao que a música de protesto se tornou para a sociedade residente nos Estados Unidos. Poderemos verificar essa importância por meio do que será discutido no capítulo a seguir.

3 ANÁLISE DIALÓGICA DOS ENUNCIADOS

3.1 A grande temporalidade das músicas de protesto

Para termos acesso às relações de produção e à estrutura sociopolítica das músicas de protesto que escolhemos, é necessário revelar, com o auxílio de estudos que nos precedem, como se unem a ideologia, o sujeito social e a realidade material do signo através da esfera de atividade a que essas músicas se vinculam e da história do país em que se deu sua ocorrência. Este aporte nos dará uma visão de como o desenvolvimento da sociedade norte-americana, em específico nos Estados Unidos, acrescenta valor aos temas abordados pelas canções que estudamos e dá razão de ser aos enunciados por sua natureza interindividual e capacidade de modificar-se no tempo e no espaço.

3.1.1 A grande temporalidade dos enunciados em sua dimensão artístico-musical

APARECIDO (2015) conceitua a música como a arte de combinar os sons e o silêncio ao longo de um determinado tempo. Ao concordarmos com ele, impõe-se como premissa que a música tenha sua história combinada à evolução da história da humanidade. Registros de sua existência, anterior à Antiguidade, colaboram para a conclusão de que a música, dentro do limite e dos avanços de cada época da evolução humana, atravessa todas as eras (da antiga à contemporânea) assumindo estética, características, finalidades específicas e modifica-se de acordo com os paradigmas do campo de atividade a que está vinculada, com os aspectos sócio-culturais e com os estímulos cognitivos de cada período.

Ao uni-la à cultura dos povos e portanto à vida, no momento de redigir considerações a seu respeito, GOMES DA SILVA (2013) afirma que a música

é um sinal distintivo, pois geralmente as sonoridades musicais informam que algo de diferente ocorre na vida ordinária. O código musical simboliza a realização de uma atividade importante. O nascimento, morte, coroação de um rei, atividades de trabalho, ritos religiosos, entre outros (GOMES DA SILVA 2013, p.6).

Avançando da pré-história aos nossos dias, nos quais temos o que se conhece como música contemporânea, principalmente as do século XX em diante, as tendências musicais seriam, segundo CAZNOK, " 'vozes' múltiplas, quase que individuais, cantando e expondo cada uma seu universo sonoro autônomo e particular"(CAZNOK, 1992, p. 66).

Para falar da multiplicidade conquistada pelas vozes mencionadas por Caznok precisamos fazer uma observação panorâmica do que a música de protesto procurou manifestar em cada período da sociedade anglo-americana. Desta forma, poderemos vislumbrar os pontos de encontro e as distâncias entre essas manifestações musicais numa perspectiva mais ampla, conforme o prometido para este capítulo.

Ao escolhermos os enunciados que fariam parte desta pesquisa, aqueles que compunham o grupo da música de protesto apresentou-se como ideal por dois motivos principais: primeiro, pelo teor político e social que possui e, segundo, porque atendeu à intencionalidade da pesquisadora, professora de língua inglesa, enquanto alguém que estava se propondo a realizar um projeto que desse conta da questão do verdadeiro sentido que tais músicas poderiam trazer para aqueles que com elas tivessem contato.

Quanto ao primeiro motivo as letras já sinalizavam, em uma primeira leitura, que continham em si mesmas as realidades sociais de onde eram provenientes: um dos sinais é o fato de a música de protesto ter ganho uma denominação como acontece quando nos referimos a uma música como *blues*, *jazz*, *samba* e *rock*. Como resultado deste reconhecimento adquirido, pudemos supor que a música de protesto, desde que recebeu intitulação de gênero musical, tenha conquistado um espaço específico dentro do campo de atividade humana a que pertence e que possua características que lhes são típicas, reforçando

o sentido que ela produz quando interage com o que lhe é exterior. Como é observado por SOBRAL (2009):

O sentido, nesses termos, só advém com a mobilização do texto por um discurso a partir de um gênero, e essa mobilização deixa marcas no texto, mas remete sempre a uma dimensão intratextualizada, mas não menos extratextual, na qual se devem buscar os elementos discursivos/genéricos que, combinados com o/no texto, constituem o cenário do evento instaurado por todo ato de enunciação (SOBRAL 2009, p.86).

Esse sentido a partir de um gênero é perceptível quando, na tentativa de compreender essas canções, tenta-se descrevê-las levando em conta suas finalidades no meio social. Exemplo disto é o que ocorre quando DENISOFF (1966) entende essas músicas como forma de persuasão e propaganda e as classifica em dois grupos: magnético e retórico. Ele as compreende pela associação que faz com seu propósito quando explica que o grupo magnético é o que atrai grupos ao compromisso solidário com alguma causa e o retórico quando traz uma expressão de indignação individual que tenta mudar a posição política de um outro indivíduo.

No que diz respeito à emergência desse tipo de música nos Estados Unidos, arrisca-se dizer que ocorreu no século XVIII, como reflexo dos ânimos da população envolvendo a revolução americana. De lá para o início do século XX, expressou as questões étnico-raciais e de pequenas comunidades rurais após a Guerra Civil, como esclarece SMITH (2013) quando exhibe o papel de cantores *folk* neste processo.

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 e que elas criam laços com enunciados participantes do campo político tornando-se respostas a outros sons e estilos que ao lhes precederem, garantem-lhes receptividade e permanência pelas características semelhantes que apresentam.

A música *folk*, que já era tida como gênero musical, ao ceder espaço aos desabafos da população rural norte - americana e ter seu ritmo e características próprias tomadas pelas letras de cunho político-sindical, torna-se de protesto após a fusão do empírico de uma vida comum com o que há de institucionalizado: passa a existir uma preocupação com as rimas, o tempo instrumental, palavras de efeito. O mesmo acontece quando a música de protesto se vê manifesta 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 nas linhas anteriores.

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 desta 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.

Além das razões apresentadas anteriormente, existe também o fato de alguns estilos de música popular serem manifestações verbais e não verbais que, como explicita BAKER (2017), estão ligadas a movimentos provenientes de inquietações civis e práticas cidadãs que ultrapassam fronteiras. Eles têm sua origem e prática enraizadas no estilo de vida pertencente a grupos étnicos e sociais muito específicos e suas características tornam-se marcas tão identitárias que nelas permanecem mesmo depois de, com o passar do tempo, já não tratarem dos mesmos conteúdos temáticos que lhes serviram de estímulo no começo, nem serem enunciadas pelos mesmos sujeitos sociais. Teremos essa reflexão pelos comentários desenvolvidos sobre o *rap* ao final desta subseção.

As transformações sofridas pelas letras da músicas não só manifestam as transições de ordem social como também mexem com os sentidos que essas músicas produzem e,

consequentemente, com a maneira como são interpretadas por quem estabelece contato com elas. Tudo isso pode gerar novos modos de ver o mundo e novas responsabilidades verbais e atitudinais.

A definição do dicionário de música elaborado pela OXFORD (1996) indica que foi somente na década de 60 que essa manifestação atingiu o seu auge de popularidade e ficou conhecida como música de protesto, o que sugere que os enunciados não só refratam como a realidade era percebida ou assimilada por seus enunciadores e enunciatários, como também participam com eles do mesmo diálogo com a realidade social, ao terem sua forma e sentido constituídos por essa interação.

São as considerações que fazemos a respeito desse elo de comunicação entre enunciados que demonstram que não só um mas vários aspectos que precedem sua existência e ultrapassam seu estilo contribuem para sua significação, pois cada gênero exposto aqui sofreu influência direta de gêneros anteriores que contribuem para que, na evolução da esfera de atividade humana a que se reporta e das práticas sociais vividas por seus participantes, a música norte-americana de protesto também se modifique e se complexifique.

Sendo assim, no que tange ao tempo cronológico no qual as canções de protesto selecionadas foram escritas - do começo do século XX ao começo do século XXI - podemos dizer que muitos fatores sociais e políticos responsáveis pela organização da sociedade americana naquela época contribuíram para que as músicas chamadas de protesto ganhassem o fôlego e a circulação necessários para sua interpretação enquanto tal.

Se recordarmos que o início do século XX foi marcado pelo grande desenvolvimento industrial, pela necessidade de mão de obra barata, e que "a imigração e a exploração de pessoas que acreditavam no sonho de ascender financeiramente foi a maior estratégia utilizada pelos poderosos da época" VANSPANCKEREN(2010, p.49), entenderemos que o protesto neste período passou a fazer parte da atividade da população quando, além da má

qualidade de vida a que estava submetida, os movimentos sociais e sindicais instigaram nela um posicionamento mais decidido na luta por seus direitos. Tal decisão envolvia, como envolve até hoje, tanto aspectos sociais quanto psicofísicos.

Podemos dizer também que o sentido manifesto nestas canções deve-se ao protesto manifesto nas práticas sociais de seus interlocutores e que só podemos compreender desta forma se observarmos que o sentido nelas nasce das necessidades individuais e corriqueiras de um grupo minoritário unidas às vivências institucionalizadas, e não pela separação delas.

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 e seu posterior reconhecimento como hinos de protesto em suas comunidades e em toda a sociedade norte-americana residente nos Estados Unidos.

Sendo então oriundas de uma prática política mais cotidiana e civil, essas canções, no século XX, tratam basicamente da luta por direitos de grupos e classes trabalhadoras isolados - o que exigia maior engajamento popular frente às decisões que lhes diziam respeito - e finalmente à questões de direitos civis e políticas partidárias. Elas podem presumir o olhar do povo americano sobre sua identidade em particular, em grupos menores e também sua preocupação com o olhar de outras nações sobre sua identidade enquanto país.

É importante esclarecer também que, se levamos em conta a perspectiva de relação **eu-nós**⁷ amparada nos estudos bakhtinianos, a música de protesto deixa de ser somente uma forma de expressão ou coisificação da realidade e passará a ser estudada como ato vivo de linguagem.

O protesto teve sentido distinto e sofreu variações de acordo com o meio e o público que se manifestava, com as inquietações específicas de cada grupo, adentrando ao meio

⁷ Reflexão bakhtiniana de que a palavra não é mera expressão do pensamento de cada indivíduo(eu) e sim, enquanto signo na enunciação concreta, inteiramente determinada pelas relações sociais(nós).

artístico, também um inegável sentido comercial e midiático na medida em que o século XX avançava. Em cada período, notam-se dimensões que envolvem o individual e o coletivo, o opressor e o oprimido, o participante e o omissor.

Embora não seja do domínio deste estudo questões relacionadas a partituras e a ritmos, acreditamos ser interessante o fato de a música de protesto ter atravessado e se adaptado, como já dissemos, aos estilos musicais em voga em cada década ou período vivido pelos Estados Unidos.

Um outro ponto a se mencionar é que a manifestação espacial desse gênero contemporâneo nem sempre limita-se ao território geográfico. Pode-se citar alguns artistas que, independentemente de suas nacionalidades, contribuíram para que a música de protesto provocasse impacto nos movimentos, rádios e shows desde então. Tais nomes são: *Bob Dylan*, *Pete Seeger*, *Buffalo Springfield*, *Neil Young*, *Bob Marley* e bandas como *The Clash*, *Sex Pistols* e *U2*.

Mesmo tendo delimitado nosso olhar sobre as músicas dos Estados Unidos, o sentido de protesto em algumas delas não tem sua origem em território americano 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 americanas sob a justificativa de combater a ação extremista de grupos radicais islâmicos mas que encontra muitas opiniões contrárias a esse intervenção por ela ter incentivado ainda mais mortes de civis desde que as tropas se estabeleceram por lá.

Esse movimento de sentidos que flutua de país em país, de tempos em tempos, pode facilmente ser ilustrado 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.

Isso ocorreu na década de 70. Enquanto o rock era suficiente para boa parte dos jovens americanos expressar 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* e passou 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 se costumava ocorrer nos Estados Unidos. Por outro lado, apresentava mais tolerância com outros estilos musicais por seu foco de 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 70, a cultura *punk* tenha sentido que era necessário migrar do modo individual à definição de características comuns a um grupo, a 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.

Em suma, 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 da mesma indústria cultural cujo movimento era conhecido por criticar.

Dividido entre ideais segregacionistas, de um lado, e ideais contrários à segregação, de outro, o *punk* nos auxilia a demonstrar, mais uma vez, que a música provoca interpretações distintas conforme suas condições sociais e como essas condições influenciam a maneira de pensar o mundo.

Olhar para o *punk* com o olhar bakhtiniano consiste em perceber que as relações de diálogo 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.

Para concluir essa reflexão não podemos deixar de citar o *rap*, um estilo musical que foi para os Estados Unidos com os imigrantes que precisaram sair da Jamaica devido a uma crise econômica e cujo foco se dá mais na letra do que na melodia por se tratar de um bate papo oral, conforme nos esclarece SAFIRE (1992). Associado às comunidades negras menos favorecidas por tratar dos problemas econômicos e políticos em seu país de origem, o *rap* se fez distintivo a tal ponto que o fato de um homem branco cantá-lo escandalizava quem acreditava que o estilo era particularmente para negros.

Reações como a supracitada fazem-nos interpretar que, para essas pessoas, o homem branco não enfrenta os dilemas mencionados pelo *rap* ou ainda que o negro não pode se interessar por outros tipos de música ou estar associado a estilos musicais diferentes.

3.1.2 A grande temporalidade dos enunciados em sua dimensão histórico-política

Apesar de, desde o início de sua formação, os Estados Unidos terem buscado uma identidade que lhes fosse própria, é um país construído e fortalecido pela sua diversidade. Por meio de um censo realizado por BRITTINGHAM e DE LA CRUZ (2004) constatou-se que a constituição do povo americano dá-se pela mistura do que é europeu, com o que vem da África, da Ásia e das Américas que os rodeiam, especialmente a região do México. Além do censo realizado por aquelas autoras, presume-se que outros fatores também conseguem comprovar suas características multiétnicas, tais como a forma de convivência e comunicação que prevalecem em seu território e a reflexão dessa diversidade retratada em sua arte, inclusive nas músicas de protesto.

Em relação à condição política do país, atualmente, encontra-se organizada de modo diferente de como era no início de sua colonização - quando as colônias deviam obediência à metrópole e uma base aristocrática concentrava em poucas mãos o exercício dos poderes sociais - mas o vínculo, ainda existente, entre a condição atual e as relações político-ideológicas historicamente constituídas no passado encontra-se refratado nos discursos que emergem nas letras de música analisadas. Nelas, visualizamos características descritas por TOCQUEVILLE (2005) quando debate a democracia na América desde os primórdios de sua constituição: interesses tão divergentes quanto os de colonos provenientes de países distintos, a religião interferindo nas determinações legislativas, a soberania conquistada pelo povo nas decisões políticas, a liberdade como consequência da igualdade, etc.

Em geral, podemos dizer que na época em que as primeiras músicas norte-americanas de protesto do século XX foram escritas, os Estados Unidos continuavam 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), mas já era conquistado reconhecimento como potência econômica e industrial.

Tanto o esforço americano, que chamou a atenção de TOCQUEVILLE (2005), para alcançar igualdade de fortuna e inteligência desde o começo de sua formação como pátria unificada, quanto o sucesso no alcance desse desígnio concederam ao povo anglo-americano a liberdade sobre o poder que a Inglaterra lhes impunha e gerou em outras nações - devido inclusive à elaboração de políticas discriminatórias contra imigrantes - uma sensação de que o país se via superior a outros países e quem deles se originasse. 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.

Um autor interessado na História Norte Americana, 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 de viver dignamente de cada cidadão.

DATESMAN (2005) assinala, em livro organizado com outros pesquisadores da cultura e da história dos Estados Unidos, que a sociedade americana sempre se colocou contra qualquer medida governamental que interferisse na busca por ascensão social de seus cidadãos. Segundo essa autora, a nova nação temia que esse acesso irrestrito do governo à vida das pessoas lhes tirasse a liberdade e as tornasse dependentes demais de outra força que não fosse a sua própria disposição para o trabalho.

Outra razão seria o receio de que, uma vez auxiliada pelo governo, a população tivesse que seguir imposições feitas por ele em relação ao seu modo de viver a religião ou realizar

outras práticas que lhes eram de direito. Esse posicionamento foi tomado desde o século XVII, quando os americanos tiveram seus direitos violados pelos ingleses durante a Guerra da Revolução.

Assim, existem, até hoje, dois pontos de vista considerados de base para o modo como o americano pensa a atuação estatal: de um lado, a opinião de que o Estado não deve interferir nas decisões do povo para que se garanta a liberdade individual e, de outro lado, a opinião de que o Estado deve intervir na vida da população, a fim de que se chegue a uma sociedade mais igualitária. Esses dois modos de ver como devem relacionar-se o povo e poder estatal fazem com que as atitudes políticas no país apresentem-se de maneira tão diversa, quanto é diversa a dinâmica com que acontecem as nuances e fragilidades de ambos os pensamentos.

Um exemplo 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.

Mesmo tendo essas alterações acrescentadas à sua legislação, os direitos descritos nelas não foram usufruto de todos os que viviam nos Estados Unidos. No primeiro censo americano, realizado em 1790, a maioria da população americana era formada por brancos,

por descendentes de ingleses, por pessoas de classe média e por protestantes. Foram eles que, mais tarde, exigiriam e iriam usufruir das alterações na Constituição.

Por outro lado, os grupos de menor número como os afro-americanos descendentes de escravos e os grupos suecos, alemães e irlandeses tiveram que se adaptar aos valores do grupo majoritário e abdicar de sua cultura de origem para, gradativamente, serem aceitos e gozarem dos direitos previstos.

Dos grupos menores, os escravos africanos e seus sucessores foram os mais segregados. Mantê-los como a base da economia sulista ocasionou uma divisão política entre a região sul e a região norte americana que, mesmo não se utilizando da mão de obra escrava como fazia o sul, não desejava, necessariamente, a sua libertação em razão de princípios de humanidade, mas porque temia a competitividade e a falta de oportunidades geradas pelo trabalho não remunerado dos escravos.

A defesa pela causa dos negros no século XIX teve como precursor o presidente Abraham Lincoln, que defendia ser necessário que a liberdade e a igualdade de oportunidade fossem para todos. Caso contrário, o presidente acreditava que os valores básicos da sociedade americana não durariam por muito tempo. A Guerra Civil, ocorrida entre 1861 e 1865, correspondeu ao marco inicial do término da escravidão, uma vez que teve como saldo a proibição desta, após a derrota do eixo Sul.

Por sua vez, a luta do negro por liberdade e, principalmente, pela igualdade de direitos ainda estava longe de terminar. Esta luta teve razão de ser pela forma como os espaços sociais eram definidos, pelo comportamento segregacionista dos cidadãos que se intitulavam superiores e pelas decisões políticas no país.

Até hoje pode-se notar algumas melhorias em relação aos primeiros aspectos que citamos (os espaços sociais não apresentam mais placas de proibição de entrada aos negros), mas a busca pela igualdade por vias de os cidadãos terem uma mentalidade mais inclusiva e

os governantes pensarem também nos negros ainda está longe de terminar. Poderemos visualizar algumas destas questões quando dialogarmos com as letras das canções que analisamos.

Por envolver as experiências da população africana no passado, presente e expectativas para o futuro, o conteúdo temático da canção *Lift every voice and sing*, de 1905, remete-nos à posição do negro na América representada por uma voz que lidera o caminhar de seu grupo rumo a uma terra que lhe foi prometida mas parece nunca chegar.

É nos mostrado, por meio deste enunciado, uma prática muito comum dos escravos que cantavam nos campos de trabalho e o que Sean Purdy (2007) resume no trecho de um capítulo do livro História dos Estados Unidos - das origens ao século XXI :

apesar das adversidades, eles não foram somente vítimas. A esperança dada pela liberdade acordada após a Guerra Civil persistiu. Muitos criaram famílias estáveis, lutaram para sobreviver e construíram espaços sociais e culturais autônomos, inclusive linguagens musicais populares dinâmicas e criativas como o jazz e o blues" (PURDY 2007, p 157).

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.

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.

A respeito das adversidades na América rural no século XX, 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 como providências para a retomada de suas máquinas.

Os protestos neste 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.

O imigrante sueco Joel Hägglund, conhecido como Joe Hill participou desta luta e escreveu alguns poemas e músicas com esse propósito. Autor de nossa segunda letra em análise, começou a trabalhar muito pequeno, aos 12 anos, ainda em seu país de origem e em 1902 viaja para Nova Iorque junto com seu irmão para tentar a vida pelo trabalho nas

indústrias americanas em ascensão. Sua composição *The white slave* não segue o padrão de imperativos da música de James Weldon nem de Florence Reece, pois ele se utiliza de uma narrativa em terceira pessoa e convida seus interlocutores a refletirem sobre o trabalho escravo de crianças brancas imigrantes a partir do conhecimento de quem são os responsáveis por essa condição injusta de trabalho. Hill era membro dos trabalhadores industriais do mundo - IWW - e acreditava no poder das greves e sindicalizações.

A exortação da autora na música *Which side are you on - 1930*, nossa terceira canção em análise dialógica, dá-se de maneira mais direta e demonstra essa chamada para a sindicalização e a consequente organização das reivindicações:

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

Não se acovardem para os chefes
Não escutem suas mentiras
Nós pobres camaradas não temos chance
A menos que nos organizemos

A organização dos trabalhadores rurais e de indústrias em sindicatos possibilitou greves e vitórias da classe na década de 30. Purdy relata que:

encorajados por essas vitórias, pelos esforços dos movimentos dos empregados, a organização sindical dos comunistas e as promessas de reforma do governo Roosevelt, centenas de milhares de trabalhadores em setores antes ignorados pelo movimento sindical conservador representado pela AFL – fábricas de automóveis, aço, borracha, frigoríficos e muitas outras – sindicalizaram-se em massa no período 1934-39. Até 1939, sindicatos haviam dobrado seus números, abarcando 20,7% da mão-de-obra nacional (PURDY 2007, p.180).

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.

Vale lembrar que é de 1839 que vem a fama de uma banda chamada *Hutchinson Family Singers*, defensora da causa abolicionista e frequentemente citada como fonte de

inspiração política e artística de compositores na década de 1960, mais de um século depois. Essa banda ficou conhecida como a primeira banda de música de protesto dos Estados Unidos, mas há registros de outras canções reconhecidas como de protesto, como canções que soldados cantavam em campos de batalha durante a guerra civil.

EWEN concluiu com seus estudos que "foi após a Guerra Civil que aquele país viu sua cultura despertar, quando pintores, escritores e escritores reconhecidos finalmente começaram a retratar em suas canções as problemáticas tipicamente americanas"(EWEN, 1967, p.64).

Para este autor, despertava ali a música popular norte-americana, uma música que unificou as raízes do *blues*, *jazz* e *folk* e, acrescentamos, desenvolveu-se nos estilos de músicas mais tarde conhecidos como *Rock and Roll* e *Hip hop*.

Além dessa diversidade de gêneros musicais relacionada com etnias, religiões, regiões e circulação do país, havia também a relação destes com as questões políticas que influenciavam inevitavelmente a vida dos grupos que a praticavam e que, de certo modo, tornavam o sonho de uma América unida distante de uma unidade real.

Retornando ao período em que *Which side are you on* foi escrita, 1931, é importante lembrar que, com a Grande Depressão, aquela ideia de que o governo devia manter-se alheio às decisões individuais do cidadão ficou fragilizada. O sofrimento das pessoas em razão da crise econômica acabou fazendo com que o Estado interviesse em favor desses indivíduos, e apresentasse medidas que exigiam a implementação de mudanças na atuação governamental.

O então presidente Franklin Roosevelt, do partido Democrata⁸, propôs o que ficou conhecido como *New Deal* (Novo Acordo), um pacote de benefícios para as pessoas

⁸ Embora a Constituição americana não mencione a existência de partidos políticos, as decisões políticas no país estão vinculadas ou ao Partido Republicano ou ao Partido Democrata. Os primeiros são mais conservadores do ponto de vista político, institucional e da moral e dos costumes, ao passo que os segundos possuem maior preocupação em relação aos problemas sociais e aos direitos humanos (FLAUBERT, 2016).

necessitadas. Muitos americanos acreditam até hoje que atitudes como essa subestimam a capacidade de auto-superação e ameaçam a liberdade individual pela qual lutaram.

Essas crenças e valores entram em conflito direto com a questão da igualdade social e divide a população não somente em dois lados, mas em vários grupos com interesses específicos. Essa atitude tornou-se, segundo Datesman (2005, p.149), "uma nova maneira de viver a individualidade": pelo reconhecimento de si em outras pessoas que tenham o mesmo interesse.

A década de 60 do século XX pode ilustrar essa mudança onde temos, além daquelas duas visões políticas que mencionamos, novas divisões, subdivisões e necessidades cada vez mais diversas. E o interessante é que essas ramificações políticas acabaram acompanhando as ramificações às quais os próprios estilos musicais mais tradicionais adaptaram-se.

Alguns grupos engajados na luta pela união entre igualdade social e direitos individuais manifestaram de todo modo, inclusive em seu modo de vestir, sua insatisfação em relação à intolerância e à guerra. Também passaram a questionar valores antes nunca vistos pela ótica do protesto, tais como o patriotismo, o avanço científico, e a religiosidade que em séculos anteriores haviam tanto contribuído para que os Estados Unidos se tornassem independentes e progredissem como nação.

Old man atom, escrita em 1946 por Vern Partlow critica o avanço da ciência para destruição de populações, em específico a bomba nuclear. Nesta canção, o autor faz um apelo a seus destinatários pelo levante e oposição à guerra nuclear. Misturando preocupação civil e dever cívico, ele começa sua narrativa fazendo referência aos sermões religiosos e atribuindo à existência humana não o postulado religioso de Adão e Eva mas o fato de nossa formação ser atômica e estar sob riscos de desaparecer pelo apoio à guerras nucleares. Figurando como crítica ao avanço da Ciência, que começa a preocupar quando unida a interesses políticos discriminatórios, a canção fez muito sucesso em sua época mas depois foi banida por,

segundo COHEN (2002), ter ideias semelhantes às ideias de paz que agitavam movimentos comunistas.

Para ilustrar a crítica popular a alguns desses valores temos *Fortunate Son*, escrita em 1969. Ela foi uma das tantas canções tidas como protesto em relação ao patriotismo que servia de justificativa para o sacrifício de apenas alguns, isto é, dos filhos dos mais pobres:

*Yeh, some folks inherit star spangled eyes
Ooh, they send you down to war, Lord
And when you ask them, how much should we give
Oh, they only answer, more, more, more, yoh*

É, alguns camaradas herdaram olhos decorados com estrelas
Ooh, eles te enviam pro Sul pra guerrear, Deus
E quando você pergunta a eles quanto se deve doar
Oh, eles somente dizem mais mais e mais, yoh

É especialmente desta década a atribuição a este tipo de música do título de protesto, pois a nação norte-americana viu-se dividida entre os que concordavam com a guerra no Vietnam e os que discordavam. Bem diferente das músicas patriotas do século XVIII, que tinham como alvo de protesto apenas o colonialismo britânico, esta canção que faz parte do estilo musical *rock* opõe-se às atitudes de seus compatriotas de classes, grupos étnicos e sexualidade distintos.

Também foi neste período que fizeram grande sucesso alguns artistas como Bob Dylan e Joan Baez que, sendo membros do estilo *folk rock*, participaram com Peter Seeger de movimentos sociais em luta pelos direitos civis e contra a guerra no Vietnam.

Do coletivo e do movimento de multidões, a canção de protesto pouco a pouco vai se preocupando com o ativismo político e a responsabilidade de cada cidadão americano pelo bem comum, em uma tentativa de suscitar, no povo americano, a reflexão de que pela liberdade individual pode-se conquistar autonomia política e igualdade entre os povos.

A música de protesto, sob este ângulo, representa uma mudança na música popular, antes vista sem valor artístico e apenas como entretenimento ou estratégia comercial de alguns artistas. Porém não foram só neste sentido que as mudanças aconteceram. Muitas turbulências

políticas são registradas na história americana a partir da década de 60 e isso só aumentou a produção das canções de protesto, que acompanharam e influenciaram estilos musicais diferentes e, ao mesmo tempo, tomaram para si as características destes estilos. Podemos considerar que as décadas de 50, 60 e 70 constituem o grande auge e repercussão deste tipo de canção.

Mesmo com toda essa tentativa de unir a população americana em um único ideal, no final da década de 80, aquele sentido de protesto que precisa tornar-se atitude do coletivo, do movimento das multidões vai modificando-se e tornando-se, na medida em que não consegue alcançar seu objetivo, um pouco mais individualizado.

É como se o sentido presente nestas canções só encontrasse diálogo com os anseios dos grupos minoritários, excluídos e oprimidos e/ou dos que, de algum modo, acreditavam ter uma consciência menos capitalista e consumista e desejavam apoiar aqueles grupos prejudicados em nome do orgulho, progresso, religião e democracia americanos.

Em meados do século XX, a participação política do povo já não procura defender direitos de um grupo isolado, mas tenta aproximar-se da atuação governamental, por meio da união desses grupos, a fim de convencer seus representantes, de partidos políticos opostos aos seus, a atender aos anseios de todos os americanos, sem distinção.

Ocorreu que a tentativa de igualar direitos acabou contrapondo-se aos ideais americanos de se trabalhar arduamente para ter sucesso. Além do trabalho duro, para muitos americanos, em especial os de ideais conservadores, era preciso ascender econômica e socialmente sem o apoio paternalista do Estado. Ser dependente desse, segundo esse grupo, prejudicava o desenvolvimento e a democracia do país.

Constatar, porém, que algumas camadas da sociedade nem sempre conseguem conquistar seu espaço sozinhas, foi tornando a visão política dos americanos e a maneira de reagir a esses fatores sociais cada vez mais fragmentadas. Simultaneamente, os movimentos

sociais das multidões que vimos nas décadas de 60 e 70 acabaram voltando a seu antigo formato: grupos minoritários que precisavam manifestar-se contra as injustiças sofridas e cativar pessoas pertencentes a outros grupos para o abraço de sua causa.

Muitos gêneros musicais também começaram a se ramificar nos Estados Unidos. A massificação do estilo musical do *rock*, nas mesmas décadas que mencionamos anteriormente, e a tentativa de unir todos num só ritmo fizeram com que, mais tarde, com a mudança deste pensamento, o *rock* sofresse modificações e, assim, surgissem subgêneros desse gênero musical e de gêneros que lhes fossem bastante distintos.

No que diz respeito aos grupos e suas subdivisões, temos como exemplo os direitos das mulheres subdividido entre as mulheres que eram a favor e as mulheres que eram contra o aborto.

A canção *Lost Woman*-1979, ilustra uma luta que parece adquirir novas características, e as decisões mais individuais de um grupo vão tomando espaço:

*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**
No you can't make me sacrifice my freedom of choice*

Elas continuam batendo seus punhos sobre a realidade achando que ela vai se quebrar
Mas sabe eu não acredito que alguma delas tenha conduzido uma vida livre de enganos
É isso, eu não vou sacrificar minha liberdade de escolha
Não, você não pode me forçar a abrir mão de meu direito de escolha

Uma outra canção a respeito da liberdade individual pode ser conhecida em 2014 com a música *Transgender Dysphoria Blues (Blues da Disforia Transexual)*. Nela, podemos reconhecer três vozes sociais: a de quem sofre preconceito por ser homossexual, a de quem não é homossexual mas se solidariza com o sofrimento dos homossexuais vítimas de preconceito e a voz de quem tem preconceito contra esse grupo.

Mas esta questão não deixou de ser acompanhada por outras questões que levantavam revolta. Sabemos que o começo do século XXI marcou a história norte-americana pelo ataque às torres do *World Trade Center*. O pânico e o rancor da nação americana estavam ouriçados. Seu poder político, predominantemente conservador, estava disposto a responder às inquietações do povo e acabou organizando bombardeios sucessivos e indiscriminados ao Oriente Médio, região de onde havia se assumido a autoria dos ataques.

A música de protesto viu-se marcada por oposição à Guerra, ao governo que a promovia e aos civis que a incentivavam e apoiavam. A música *Boom* do grupo *System of a Down* -2002, *Radio Baghdad*, de Patti Smith – 2004 e *Nation of the Heat*, de Joe Pug – 2007 são exemplos dessas canções.

Nestas canções mais contemporâneas, temos a presença constante das vozes populares anti-guerra X governamentais pró- guerra e que, de algum modo, demonstram um país ainda mais dividido. A música *Reagan* de Killer Mike -2012 é apenas uma das dezenas de canções que criticavam de modo mais escancarado as posições políticas de seus governantes.

O tratamento generalizado do povo islâmico associado ao terrorismo mexeu com as boas relações entre o Ocidente e o Oriente dentro e fora do país e o que parece acontecer no começo do século XXI é uma nova tentativa de retorno ao pensamento pelo coletivo, pela tolerância com as diferenças em seu país e em outros países.

Entretanto, o começo deste século mostra que as canções de protesto estão mais escassas do que em outras épocas e isso, certamente, auxilia-nos na compreensão de que se as músicas mudaram ou estão deixando de ser produzidas, isso pode estar relacionado à forma como esse tipo de música constrói sentido para os Estados Unidos de hoje: um sentido que, ou não tem mais a mesma relevância que tinha nas épocas que descrevemos, ou perdeu seu espaço para outras tantas maneiras de manifestar oposição pelo que está aí.

Quando consideramos esses aspectos atrelados às marcas da grande temporalidade encontradas neles, passamos a olhar cada enunciado "de fora para dentro" e a compreender o que motivou e contribuiu para que eles circulassem e produzissem uma significação peculiar.

Para aproximar mais a temporalidade ampla apresentada ao nosso *corpus* dialógico, podemos presumir que, quando cada texto, na acepção definida por Bakhtin, torna-se uma música, a fim de manifestar valores e reações, acaba trazendo uma intenção social justificada pelo contexto imediato de sua produção.

O contexto ou temporalidade imediata são tidos por nossa epistemologia como todas as circunstâncias (por quem, para quem, onde, quando e por que) nas quais se deram a elaboração e o encaminhamento dos enunciados aos interlocutores previstos. Para termos uma visão do espaço e do tempo nos quais as músicas foram elaboradas sem dissociá-las da constituição social e política do país que lhes deu origem, daremos a seguir continuidade à nossa análise em paralelo à descrição do que ocorria nos Estados Unidos no momento em que foram produzidas, pois acreditamos que apenas recortar trechos das letras e seus contextos imediatos de produção poderia deixar nosso estudo carente de uma arquitetura que lhe é fundamental.

3.2 A temporalidade imediata dos discursos nas letras das músicas

Em razão de terem sido escritas por diferentes compositores, em lugares diferentes e lançadas à cadeia dialógica em momentos distintos da história dos Estados Unidos, as letras das canções tomam certa distância cronotópica umas das outras e ganham identidades discursivas específicas que emergem da temporalidade imediata a que pertencem.

Esse distanciamento que as músicas têm em relação umas às outras - pelo momento em que foram elaboradas e por terem sido lançadas a públicos distintos - possibilita-nos um estudo que esclarece a importância das circunstâncias imediatas para cada enunciado em sua

individualidade e que, também, auxilia-nos na apreensão de como as suas relações dialógicas manifestam-se no que lhes é comum.

É, portanto, pelo repetível nessas canções que poderemos ter uma noção das relações entre os enunciados, mas as condições imediatas de suas existências não são menos importantes se pretendemos compreender as vozes sociais que lhes atribuem o sentido.

A partir de agora, ocuparemos um lugar externo ao cenário social e histórico de cada enunciado e manteremos uma interação com este cenário pela decisão de observar as músicas sob o critério da ordem cronológica de sua produção. Assim, poderemos acompanhar o movimento irrepitível de cada uma em paralelo ao contexto mais amplo apresentado na seção anterior:

A nossa primeira canção, *Lift every voice and sing* (Erga-se toda voz e cante), apresenta-se, inicialmente, sob a forma de um poema que foi escrito por James Weldon Johnson em 1899. Sua interação verbal tem origem pautada sobre os valores artísticos, morais e religiosos de seu autor e encontra um novo formato de interação verbal quando o irmão de James, John Rosamond Johnson, adapta-o a uma canção que, posteriormente, em 1905, seria cantada por 500 crianças de uma escola episcopal segregada localizada em Jacksonville, na Flórida.

As condições concretas em que esse enunciado se realiza enquanto poema são desconhecidas, mas foi no contexto de uma celebração religiosa, que incluía em seu roteiro uma homenagem ao aniversário do ex presidente norte-americano Abraham Lincoln, na época já falecido, que ela foi cantada pela primeira vez.

A valoração religiosa presente na música pode ser notada pela posição social de seu compositor, pela circunstância em que foi cantada (espaço e tempo), pela responsividade que sua construção composicional apresenta em relação à tonalidade expressiva da prece, típica da música gospel advinda do *blues* tradicional e pela alusão feita aos salmos da Bíblia.

O fato de James ser diretor da escola de Staton pode justificar o tom de liderança percebido nas primeiras estrofes, pois ele ocupa, perante seus interlocutores, um papel social que é partilhado com as crianças, tanto no momento em que lidera, quanto no momento em que se coloca sob a liderança de Deus, ao final da canção.

A canção de James Rosamond dialoga, como já comentamos, com as mesmas características e intencionalidades do *blues spiritual* que embalava o trabalho escravo nos campos sulistas. SULLIVAN (1950) esclarece que esse estilo de música contribuiu para a formação da música gospel e de hinos religiosos nos Estados Unidos e é uma contribuição dos imigrantes africanos à cultura norte-americana praticada, inclusive, por americanos brancos.

Seu primeiro momento de interação verbal entre o autor e a condição imediata de produção deu-se de maneira escrita; depois, já com funcionalidades ideológicas determinadas pela relação entre seu locutor e o campo de atividade ao qual pertencia ou com a qual pretendia parceria, esse enunciado foi incorporado pelo campo artístico-musical. A presença religiosa marcante neste enunciado convida-nos a recordar que não foi exclusivo da década de 50 o papel central das igrejas negras na mobilização ideológica e prática dos movimentos populares.

A terceira canção de nossa análise foi inspirada em um hino tradicional inglês, de onde a locutora retirou a musicalidade *folk* e encaixou a letra. Essa empatia diz-nos que nenhuma das duas canções mencionadas até aqui são completamente inéditas na rede comunicativa na qual estão inseridas.

Já a presença de outros autores em cada enunciado confirma que "todo ato de fala é sempre orientado em função das intervenções anteriores na mesma esfera de atividade, tanto intervenções do próprio autor como de outros" (BAKHTIN [VOLOCHINOV] 2014, p.128).

Which side are you on (De que lado você está) é uma canção de sindicato escrita menos de trinta anos depois de *Lift every voice and sing* - em 1931 - para ser ouvida e cantada

pelos trabalhadores de minas de carvão unidos em Harlan County, no estado americano de Kentucky. Sua compositora foi ativista social e poetiza. Compôs outras músicas *folk* e era esposa de um minerador. Esses trabalhadores recebiam mal e não tinham boas condições de trabalho. Eles moravam em casas/alojamentos pertencentes às empresas de carvão, cujos donos contratavam bandidos para perseguir líderes de greves e o Sindicato.

Florence Reece escreveu essa canção logo após a saída de *deputies* (capangas) de sua casa. Eles estavam procurando seu marido, Sam Reece, para matá-lo. Isso aconteceu durante a greve de Harlan County e a autora ficou revoltada com a situação (pois eles haviam invadido sua casa) e rabiscou as palavras que formam o corpo da música em um calendário.

Existem registros históricos de que a maioria da programação das emissoras de rádio na época da Grande Depressão constituía-se de comédia, pois a intenção era distrair os americanos das dificuldades enfrentadas durante esta crise. Florence Patton Reece, autora de *Which side are you on*, faz parte de um grupo social que se identificava com músicas *folk* amplamente reproduzidas nas rádios. Esse tipo de canção era típico de sua localidade e realidade rural.

Nas rádios, era comum escutar esse estilo musical, popularizado pela voz do cantor americano Woody Guthrie, que, além de inspirar Reece neste período, mais tarde, na década de 1960, também inspiraria Bob Dylan, músico estadunidense ganhador do prêmio nobel de Literatura em 2016. Para os interessados neste tema, HAYASHI (2010) confirma, em reflexão a respeito da influência dos meios de comunicação na opinião popular, que foi Dylan que constituiu uma ligação entre as tradições radicais da música *folk* e a nova geração de protesto.

Na situação concreta vivida pelo enunciador e enunciatário desta música, melhor do que escrever um poema, a canção tornou-se uma boa estratégia comunicativa para a compositora, que precisava divulgar sua insatisfação e fazer seu apelo a quem de modo igual era perseguido, sem chamar a atenção de seus perseguidores.

A letra da canção também faz referência a um deles: J.H.Blair, que foi um xerife líder de capatazes dos donos das minas e agia impunemente contra os trabalhadores que fossem pegos participando ou liderando greves. A não neutralidade expressa na terceira estrofe convoca seus destinatários a tomar uma decisão e reforça o que o refrão e o título questionam: De que lado você está, de que lado você está?

Apesar de ser compositora de música *folk* e poetiza, Florence Reece, que tem os créditos pela canção *Which side are you on*-1931, não teve tempo de pensar nas notas musicais que dariam ritmo à sua música. Dada a circunstância de tristeza e revolta por ter sua casa invadida, sua preocupação centralizou-se apenas em utilizar a linguagem verbal para responder à sua situação econômica e social através do levante para a sindicalização de seus interlocutores.

Não há registros oficiais de quando, especificamente, *Which side are you on* tornou-se conhecida para os mineiros para os quais foi escrita, mas podemos dizer intuitivamente que, pelo fato de ser típico de comunidades rurais praticar sua comunicação por meio da oralidade e das cantigas e histórias passadas de geração em geração, essa canção permaneceu no cotidiano de seu contexto imediato e com espaço de divulgação bastante restrito até a década de 40, quando se tem registro de sua primeira exibição para outros estados e de seu acesso por pessoas que lutavam pelos seus direitos, através de um grupo musical chamado *The Almanac Singers*.

Um pouco depois de *Which side are you on* ser escrita, isto é, em 1935, o ato nacional das relações trabalhistas e o Ato Wagner concederam aos trabalhadores reunirem-se em sindicatos, o que ocasionou na batalha de *Harlan County*, um movimento que contou com bombas e execuções de líderes e grevistas que lutavam por direitos trabalhistas nas minas de carvão. Essa realidade não se encontra explícita na letra da música, no entanto, vemos que ela prevê essa realidade quando pretende evitar que a situação incômoda para a classe social que

se manifesta por meio dela continue no futuro. Para tanto, aponta a militância sindical como saída.

A melodia de *Which side are you on* é inspirada na melodia de um hino antigo chamado "Jack Munro", que segundo Lomax (1960) narra a história de uma mulher que se vestiu de homem para acompanhar seu noivo em uma batalha:

Jack Munro

1. *There was a wealthy merchant A
In London's town did dwell; B
He had an only daughter, C
The truth to you I'll tell. B*

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

1. Havia um rico comerciante
Que na cidade de Londres habitou;
Ele tinha uma filha única,

A verdade para você eu vou contar.

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

Which side are you on

1. *Come all of you good workers A
Good news to you I'll tell B
Of how that good old union C
Has come in here to dwell B*

Chorus
Which side are you on?
Which side are you on?

Venham todos vocês, bons trabalhadores
Tenho boas novas para lhes contar
Sobre como aquela velha união chegou aqui para
ficar

Refrão

De que lado você está? De que lado você está?

As formas dessa composição encontram-se com as mesmas formas do hino que emprestou sua melodia, dada a situação social imediata de sua produção e a quantidade de palavras que poderiam caber em cada verso.

A revolta ocasionada pela invasão de sua casa torna provável que Reece tenha recordado de um hino que revela o desejo feminino de enfrentar as batalhas com a mesma responsabilidade e competência dos homens e, então, podemos verificar a presença de outra voz social nesta canção: a de mulheres que queriam estar envolvidas em questões políticas por entenderem que estas estavam diretamente ligadas a elas.

Em continuidade aos contextos imediatos dos discursos que estudamos, temos uma canção escrita em 1969 chamada *Fortunate Son* (Filho Afortunado). Escrita na década conhecida por grandes turbulências políticas e lançada no período da Guerra do Vietnã, essa canção faz críticas à elite e aos herdeiros da elite americana.

Segundo artigo da revista *Rolling Stone* (1970), a música foi inspirada pela festa de casamento de David Eisenhower, o neto do presidente Dwight David Eisenhower, com Julie Nixon, a filha do presidente Richard Nixon, em 1968. O autor e intérprete da música, John Fogerty, contou à revista:

Julie Nixon estava dando suas voltinhas com David Eisenhower, e você simplesmente tinha a sensação de que nenhuma dessas pessoas iria se envolver com a guerra. Em 1968, a maioria do país pensava que moral era grande entre as tropas e 80 por cento das pessoas estava em favor da guerra mas quem de nós estava mais atento sabia que na verdade estávamos nos envolvendo num grande problema (GLEASON, 1970)

A música *Fortunate Son* teve sua significação no encontro de posições axiológicas antiguerra e contra valores que serviam de desculpa e argumento para convencer e explorar os cidadãos comuns. Fogerty e seu grupo ampliaram a circulação dessa ideia por ter sido lançada no período de resistência e ideologia política estudantil e por serem uma banda de *rock* com estilo musical em alta neste período.

Como podemos ver até aqui, os enunciados em análise têm início na vivência cotidiana de seus locutores (cabe-nos reforçar, locutores com interesse e/ou forte engajamento sociopolítico) e, posteriormente, passam a ser utilizados em áreas de ampla divulgação midiática pela maneira como seus elementos de letra e som apresentavam-se para seu público. Dentre os estilos dos quais esse campo dispunha em cada época, os enunciados tiveram sua formação elaborada de acordo com a individualidade de seus locutores e com a familiaridade de seu público alvo com aquela individualidade.

Além disso, as canções precisavam apresentar inovações no estilo e conquistar popularidade e lucratividade (interesse mais visível nos Estados Unidos pós Segunda Guerra),

pois disto dependia o sucesso de seu campo de atividade. Com inspiração vinda para além das fronteiras e vivências específicas de sua região, a música de protesto foi modificando-se à medida que seus elementos constituintes também modificavam-se.

Isso nos leva a crer que, mesmo diante das tensões que originaram os dois primeiros enunciados, somente algum tempo depois, com a divulgação midiática oportunizada pela inserção desses enunciados em uma esfera de atividade humana mais complexa e mais ampla é que eles receberam a intitulação de música de protesto. Talvez sem isso e sem a reação que esses enunciados provocaram, esse tipo de música não fosse conhecido como o é hoje.

Além disso, arriscamos dizer que esses enunciados só são chamados de música porque foram produzidos por músicos, submetidos à notas musicais e apresentados a seus interlocutores com esse formato para cumprir exigências da indústria musical e auxiliar seus locutores no alcance de suas intencionalidades. O que acabou fazendo com que, enquanto réplicas do diálogo cotidiano, eles só conseguissem integrar uma realidade concreta depois que produziram sentido pelo diálogo com as condições imediatas de sua produção.

A música *Lost Woman* (Mulher perdida), de Anni di Franco, relacionou-se de modo conflituoso com a realidade americana no final da década de 70. Por meio dela, a temática do feminino novamente faz-se presente nas canções de protesto mas, desta vez, não está relacionada à luta das mulheres em relação a seus direitos de participar ativamente de questões políticas acessíveis somente aos homens como em *Which side are you on*, mas ao posicionamento político e religioso de algumas mulheres em relação a outras mulheres, em especial, às mulheres que optam pelo aborto.

Com um estilo considerado por WEGLARZ (2013) como "um misto de histórias autobiográficas e política progressiva e portanto alinhado ao folk" (WEGLARZ 2013,p.161), a autora passou pela experiência pessoal de ter abortado e trouxe para o campo musical

discussões acerca desta decisão e temas relacionados como as clínicas clandestinas e com o moralismo religioso em relação a este tema.

Pela complexidade que existe na relação entre esses fatores, a autora lança-se na defesa pela liberdade de escolha individual e opõe-se ao julgamento primário de quem a comete. Anni di Franco é considerada, desde então, um ícone dos Direitos das mulheres e do feminismo.

Em 2000, a música *Minority* (Minoria) também trata desta questão individual, em parte inspirada pelo movimento *punk* e, em parte, fazendo alusão àqueles que são excluídos. A banda Greenday, responsável por sua produção, é reconhecida por composições de relevância nas músicas de protesto do começo do século XXI. Na época em que *Minority* foi escrita, a banda enfrentava uma baixa popularidade, mas prosseguiu com seu estilo mais politizado e, em 2011, foi considerada a segunda banda de música mais influente dos Estados Unidos.

Em 2002, foi a vez do metal alternativo expor seu protesto. A banda *System of a Down* lançou a música *Boom*, uma dentre tantas que se expressou contra a Guerra no Iraque e fez críticas ao governo e cidadãos americanos que apoiavam os bombardeios no Oriente.

Como relatado por STRAUSS (2003), *Boom* foi banida por um canal musical de grande audiência na Europa sob a justificativa de intensificar a sensibilidade da população em relação à guerra, e não teve tanto sucesso como as demais da banda, que sempre foi conhecida pelas visões políticas que insere em suas letras denunciando a mortalidade infantil e os gastos inúteis com bombas e armamentos, além da insensibilidade dos americanos, iludidos pela TV e pela ganância.

Em 2004, *Radio Baghdad* de Patti Smith reforça esse papel da música anti guerra e escreve os horrores da guerra em Bagdá sob o ponto de vista dos moradores locais da própria

cidade, capital do Iraque atacada em 2003 sob as ordens do governo de George W. Bush, do partido republicano.

A figura de crianças mais uma vez é utilizada e, ao final, tem-se uma pessoa adulta cantando uma canção de ninar para esta criança que está sob ataque militar. A autora escreveu esta música um ano após o início da ofensiva americana no Iraque e faz um apelo para que outras pessoas não ignorassem os males que a guerra causava, mas se posicionassem de maneira solidária em relação ao Iraque. Segundo DEUSNER (2004), a letra da música parece ser um auto-exorcismo de um americano envergonhado de seu país. Patti Smith é poetiza e teve grande participação no movimento *punk*, acrescentando a ele um toque feminista e intelectual.

Em 2007, Joe Pug retrata a guerra do ponto de vista de um soldado e descreve um cenário onde se vê fogo, fome e corpos abandonados pelo governo. O *folk* acústico que embala sua letra remete-nos aos movimentos populares da década de 70 e este enunciado foi escrito quando Joe Pug era apenas um carpinteiro.

Com estilo narrativo marcante, ele inspirou-se em Walt Whitman, poeta e jornalista que ficou conhecido como o poeta dos versos livres e por ter trabalhado como voluntário em hospitais militares durante a guerra civil. Joe Pug alcançou grande sucesso e chegou a ser comparado com John Prine e Bob Dylan.

No estilo *rap* de protestar, temos, em 2012, a música *Reagan*, escrita por Killer Mike. O nome da música identifica o alvo da crítica do *rapper*: Ronald Reagan, presidente dos Estados Unidos por dois mandatos (de 1980 a 1989) e pertencente ao partido republicano. O artista, cuja biografia foi escrita por John BUSH (2008) é ativista político e social. Sempre debateu e palestrou a respeito de temas como desigualdade social e violência policial e lançou nosso enunciado em 2012 - oito anos depois da morte de Ronald Reagan - como forma de

posicionar-se contra a política discriminatória e conservadora que diminuiu benefícios sociais para financiar despesas de rearmamento.

Como Reagan já tinha morrido no período em que a música foi lançada, fica claro que a música não se destina a ele, mas a todo cidadão americano, de governantes a cidadãos comuns que agem com violência contra as classes mais baixas e os negros.

O compositor cita nomes de outros presidentes que, para ele, tem errado ao igualarem-se a Ronald Reagan e à sua ideologia de exclusão e não assistência aos menos favorecidos. Além disso, Mike denuncia agressões cometidas contra meninos negros sob a justificativa de combate ao tráfico e uso de drogas.

Nosso trajeto cronológico traz, enfim, a nossa última canção *Transgender Dysphoria Blues* (*Blues da disforia transexual*), de uma banda *punk* chamada Against me. EHRlich (2013) comenta que essa música, cujo nome também intitula o álbum da banda, é a primeira produção de sua vocalista, Laura Jane Grace, após assumir ser transgênero. Antes batizada como Tom Gabel, relata sua alteridade com a voz social de um transexual que sofre preconceito da sociedade por querer ser mulher sendo homem e, portanto, possuir características físicas masculinas. Em um século em que ainda perduram dificuldades para entender e respeitar os direitos individuais em prol da igualdade social, a música apresenta-se como uma crítica ao desrespeito e, ao mesmo tempo, como uma voz que faz companhia para quem optou pela mudança de sexo.

Em geral, a mudança de conteúdos temáticos e de estilos observada nas canções deve-se aos contextos amplo e imediato e à esfera de atividade a que cada enunciado pertence. Os espaços sociais ocupados pela interação dos sujeitos trazem-nos a discursividade que gera significação aos enunciados e comprovam a importância da língua na compreensão da sociedade, tão multifacetada quanto ela.

3.3 As relações cronotópicas entre os enunciados estudados

A relação do tempo e do espaço com o(s) sujeito(s) envolvido(s) nas letras das canções não se dissocia das mesmas contradições que servem de objeto de denúncia para seu protesto. Isto pode ser dito porque nas treze canções de nosso *corpus*, o tempo, elemento importante para entendermos que concepções de homem cada música nos traz, é expresso pelas ações criticadas pelos sujeitos que protestam, isto é, conseguimos ver o tempo manifestando-se conforme os passos cansados do negro temente a Deus, através do trabalho desumano da criança imigrante, na medida em que as bombas destroem nações, no prender da respiração de quem acha que ser transexual é uma doença.

Esse tempo relaciona-se com o espaço onde essas ações são desempenhadas: na estrada que metaforiza o caminho dos fiéis que frequentam a igreja, nas indústrias e minas onde estão os trabalhadores explorados, nas clínicas de aborto, nas ruas de Nova Iorque, nas ruas do bairro e nas praias, em Badgá, etc. e fazem com que uma música não tenha seu sentido confundido com o de a outra, embora manifeste o mesmo intuito.

Simultânea a esses eventos que fazem os discursos passearem no tempo e no espaço e o destinatário capturar as mensagens das músicas, essa passagem temporal parece mostrar uma repetição de já-ditos e já-feitos como se, para os interesses de quem é defendido pelas letras, esse tempo cronológico marcado pelo tempo político-ideológico jamais tivesse conquistado uma progressão.

Partindo desta observação, podemos dizer que olhar com as lentes de quem de quem se incomoda com as injustiças ou sofre diretamente com as mesmas nos faz ver como se seus discursos, manifestos nessas músicas, estivessem impedidos de progredir socialmente e as produções verbais encontrassem nesse permanente estado de desagrado a sua regularidade ou até mesmo sua existência.

Se por outro lado, utilizamos nossa própria lente para conhecer de que maneira o tempo é tomado por essas canções, podemos concluir que o que os grupos representados pelas letras trazem do seu passado para a materialidade de suas composições é uma realidade que ainda é vivida no seu presente: uma reivindicação que não fez efeito, um mandato presidencial que piorou as coisas, uma criação científica que não se faz útil e sim põe a vida de povos em risco, uma moralidade que não acompanha a dinâmica das questões de gênero, etc.

Conforme o ativismo presumido e desejado por quem escreve essas letras é que se poderá visualizar uma mudança real, pela conquista de valores que estão sendo desrespeitados em nome dos interesses de um grupo dominante e pelo progresso do tempo ideológico a partir de concepções menos excludentes de mundo. E é neste ponto que vemos o futuro e o desejo de que ele seja diferente do passado e do presente.

Observamos em canções de protesto escritas a partir da década de 60 que a resignação e impotência criticadas nas primeiras décadas já não ocupam lugares peculiares, mas passam a ser vistas em todos os ambientes da sociedade. Tanto o omissivo que é contra a guerra, o preconceito, a violência e as injustiças sociais quanto quem se acha superior a imigrantes, negros, mulheres e homossexuais e pratica atitudes discriminatórias estão convivendo em espaços comuns e contribuindo para que, mesmo com o passar das décadas, velhas práticas fossilizem-se e mantenham-se. E o desejo das músicas de protesto é a mudança.

A determinação do **quando** que não vemos na maioria das letras da segunda metade do século XX ocorre pela observação do **onde** que poucas indicam e que injustiças estão sendo cometidas contra os grupos que defendem. E nas letras em que nem o quando e nem o onde estão estipulados pode-se dizer que tenha ocorrido alguma modificação no como essas canções passaram a ser escritas e no modo como passam a ver o homem que sofre e o homem que causa esse sofrimento.

Se compararmos três canções do século XX com três canções do século XXI, poderemos visualizar essas distâncias e, simultaneamente, a regularidade com que o tempo não se deixa especificar a não ser pela situação difícil enfrentada por seus sujeitos protestantes e alguns poucos espaços identificados por suas metáforas e alusões. E esse tempo, pelo que consta nessas declarações, não trouxe melhoras para a vida dos grupos que se sentem injustiçados pelas condições em que vivem:

*Yet with a steady beat,
Have not our weary feet
Come to the place for which our fathers sighed?(1900)*

Mesmo com o passo firme não chegaram nossos pés cansados ao lugar pelo qual nossos pais suspiraram?

...

*Girls in this way, fall every day,
And have been falling for ages,
Who is to blame? You know his name,
It's the boss that pays starvation wages(1913)*

Meninas caem todo dia neste mesmo caminho,
e tem caído por séculos
De quem é a culpa? Você sabe seu nome,
é o patrão que paga salário de fome

...

*My daddy was a miner
And I'm a miner's son
And I'll stick with the union
Till every battle's won (1931)*

Meu pai foi mineiro
Então sou filho de mineiro
E eu vou continuar no sindicato
até toda batalha ser vencida

Os trechos acima servem como uma amostragem do que ocorre em todas as canções das quais fazem parte, do tempo movendo-se conforme a luta ou perseverança de seus sujeitos muito mais do que por sua idade, meses e fases do dia. O tempo move-se também conforme o espaço físico indicado em algumas músicas e de acordo, como já dissemos, como os homens são tratados por essa condição, pela ação ou pela omissão de outros sujeitos. Essa

característica permanece até o século XXI, mesmo depois de o protesto ter absorvido um caráter mais urbano, menos institucionalizado e incluído temas que contemplam o interesse de cidadãos que moram em outros países, não só os que residem nos Estados Unidos, como o que prevalece nas primeiras canções:

*Every time you drop a bomb
You kill the god your child has born (2000)*

Toda vez que você solta uma bomba
Você mata o deus nascido de sua criança

...

*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 (2014)*

Você quer que eles notem
as extremidades esfarrapadas de sua roupa de verão
Você quer que eles vejam você
do jeito que eles veem outra garota
mas eles só veem uma bicha

Partindo desse conhecimento relacionado ao cronotopo é que nos posicionaremos agora em direção às discursivizações presentes nos enunciados. A próxima subseção nos ajudará a responder nossa principal pergunta: Quais são os discursos assumidos pelas vozes sociais que se manifestam especificamente nas músicas norte-americanas de protesto?

3.4 Compreensão das relações dialógicas em sua dimensão verbal

Conforme apontamos em nossa introdução, a música de protesto foi escolhida como material verbal para esta pesquisa por ter adquirido, dentro do campo artístico, características particulares e, além dos valores culturais e de entretenimento de uma época, um forte teor sociopolítico.

Além das razões apresentadas no decorrer deste projeto, a escolha por essas produções deve-se ao fato de elas terem ocupado espaço significativo em processos de comunicação nos

Estados Unidos, desde épocas mais remotas da história do país até os dias atuais, o que nos leva a suspeitar de seu valor enquanto fenômeno que manifesta de modo bastante peculiar as vivências humanas por meio da linguagem em diferentes ambientes e temporalidades.

Vê-se nessas músicas não a necessidade de falar de desilusões amorosas, por exemplo, mas traços de um engajamento político e de conscientização social no âmbito dos direitos humanos a partir da crítica à realidade socioeconômica. Outra questão observada foi o deslocamento do posicionamento subjetivo de quem protesta fazendo do protesto não um ato individual mas marcado pelo reconhecimento e identificação das questões pessoais em uma coletividade.

Por fim, constatou-se que os aspectos axiológicos dessas letras encontram-se vinculados aos mesmos aspectos valorativos que permearam os movimentos sociais com proposta de ativismo político no país onde elas se deram, o que nos aponta como funciona o sentido que elas manifestam desde sua emergência e circulação- em relação a quem protesta, contra quem ou o que protesta e as responsabilidades que elas antecipam no momento de sua elaboração - até o momento em que elas são postas em relação umas às outras no contexto de pesquisa com o qual nos encontramos.

O fato de as músicas apresentarem um apelo sociopolítico possibilita reflexões já previstas pela abordagem escolhida para esse estudo, dentre elas a de que:

as relações de produção e a estrutura sociopolítica que delas diretamente deriva determinam todos os contatos verbais possíveis entre indivíduos, todas as formas e os meios de comunicação verbal: no trabalho, na vida política, na criação ideológica. Por sua vez, das condições, formas e tipos da comunicação verbal derivam tanto as formas quanto os temas dos atos de fala (BAKHTIN (VOLOCHINOV) 2014 [1929], p.43)

Sendo assim, as músicas de protesto tem suas origens na vivência cotidiana de um sujeito falante que interage com outros sujeitos participantes do discurso e, além de serem orientadas a interlocutores previstos, também apresentam formatações coerentes com seus

propósitos comunicativos, com a resposta que se espera receber desses interlocutores e com o impacto que se propõe gerar na própria realidade em que estão inseridos os envolvidos nesta interação.

Uma das características específicas dessa forma de relacionar-se com a realidade, e com a qual nos defrontamos antes mesmo de conhecer as letras de músicas em detalhes, é a de que esta relação, na maioria dos casos analisados, é de oposição. Essa relação conflituosa pode ser intuída com uma prévia observação de sua intitulação, pois, se a música é **de protesto**, infere-se que ela opõe-se a algo, isto é, coloca-se contra o que está sendo visto e vivido. Mas quem está vivendo e vendo? Este alguém está sozinho? E que realidade é essa que incomoda quem compôs essas canções? Devemos nos referir a ela como única, ou seriam várias realidades consequentes de um único conflito?

Em alguns enunciados que analisamos, os dois (ou mais) lados que se opõem nem sempre estão dados à primeira vista, mas uma observação mais atenciosa de alguns traços que lhes são comuns podem facilitar esse encontro. Mesmo quando seus compositores preferem descrever apenas a realidade que criticam, seja de modo irônico, seja com a simples descrição que parece ser desinteressada é possível encontrar, pelo estudo do quando, do onde e do quem algumas das vozes manifestas neles.

Essa estratégia do compositor, de deixar sua intenção por vezes subentendida, nem sempre deve-se a seu estilo de escrita, mas está relacionada às condições de produção com as quais ele está interagindo no momento em que escreve. É possível, também, que realidades que sua comunidade linguística vivenciou mesmo antes de ele ter nascido façam-se presentes em sua composição, pois o campo no qual sua composição inscreve-se conta com contribuições de quem lhe precedeu nesta prática. Há ainda um ponto a se esperar e que ainda não aconteceu no momento em que o compositor está escrevendo a música. Isso se dá com todo e qualquer gênero discursivo por ele ser passível de resposta, inclusive.

De uma maneira ou de outra, as escolhas do autor das canções de protesto especificamente acabam trazendo um duplo efeito: o de afrontar quem pratica atos que ferem os direitos civis e trabalhistas e o de conscientizar aqueles que, mesmo não praticando tais atos, ficam omissos diante deles. Sendo assim, é de suma importância estarmos atentos não só ao que ele diz como também ao que ele deixou de dizer.

A intencionalidade nos enunciados, que nasce nas relações que seus compositores estabelecem com a sociedade em seus respectivos campos de atividade, dirige-se a outros sujeitos que, por sua vez, também assumem papéis sociais e perpetuam essas relações de diálogo por meio da responsividade. O social e o linguístico unem-se nessas letras para conquistar o discursivo, ou seja, o sentido da existência e da sobrevivência dos enunciados musicais nos diversos campos da vida. Veremos, no próximo subtópico, alguns recursos da linguagem moldando-se a esse propósito comunicativo⁹, refletindo a sociedade norte-americana em cada período e refratando esta mesma realidade conforme o passar dos anos e o mudar das circunstâncias políticas, culturais e sociais.

3.4.1 Do eu e nós para o nós contra eles: as vozes e valorações que constituem o protesto

As observações feitas anteriormente antecipam que, por seu caráter dialógico-discursivo, todas as músicas expõem duas ou mais realidades de acordo com as vozes sociais que se manifestam nelas. Serão apresentados a seguir trechos de algumas músicas para ilustrar este fato, como o que retiramos da canção *Lift every voice and sing* -1905:

*Stony the road we trod, Bitter the chast'ning rod, felt in the days when hope unborn
had died;
Yet with a steady beat, Have not our weary feet Come to the place for which our
fathers sighed? (James Rosamond)*

⁹ A noção de comunicação neste ponto está ligada a um nível de comunicação que tem as músicas como "práticas ou rotinas comunicativas institucionalizadas dentro das quais podemos identificar um conjunto de gêneros textuais que, às vezes lhe são próprios (em certos casos exclusivos)" (MARCUSCHI 2003, p.24)

Pedregoso o caminho que **trilhamos**, mais amarga a vara de correção, sentida nos dias em que a esperança morreu antes mesmo de nascer; Mesmo mantendo a batida firme, não chegaram nossos pés cansados ao lugar pelo qual **nossos** pais suspiraram?

Escrita em época de recente e intensa chegada de imigrantes esperançosos de uma vida melhor, temos, nesta estrofe, a afirmação de que tal conquista nos Estados Unidos tinha sido pedregosa e amarga. Ela desmente aquela ideia do sonho americano, que dizia que o trabalho e o esforço trariam prosperidade, pois há para essas vozes sociais o entrave colocado em seu caminho por sua cor de pele ser diferente. Vemos esse destino próspero distante dos pés cansados desses imigrantes e filhos de imigrantes com os quais o compositor identifica-se ao utilizar o pronome *we* (nós) e o adjetivo possessivo *our* (nossos).

Quando se menciona a vara de punição (*chastening rod*), torna-se difícil não lembrar dos imigrantes africanos. Registros históricos mostram que parte desses imigrantes, trazidos como escravos para atender às demandas no Sul americano, migram para o Norte no final do século XIX e, mais uma vez, não conseguem encontrar uma sociedade livre de preconceito. Na região norte do país, passam a sofrer uma segregação mais sutil e informal, o que nos revela novamente que a realidade contra a qual essa comunidade protesta é uma sociedade violenta e que parece não mudar, mesmo com toda a perseverança que se tem tido, mesmo em regiões do país onde a escravidão era proibida.

Como canção, e com público cristão presumido, este enunciado dialoga com trechos bíblicos e com a realidade comum a seus participantes. Enquanto hino, cantado por uma comunidade segregada por ocasião de sua situação imediata, suas palavras são determinadas pela intencionalidade do autor em relacionar o louvor e a resignação do povo de Israel expressos nos salmos bíblicos com o sofrimento e a resignação a que exorta seus interlocutores adquirirem.

O que torna o conteúdo temático desta canção a busca por uma terra sem segregação racial e portanto plena de liberdade é a relação que ela estabelece com quem a compôs, com o

estilo de música que escolheu (*blues*) e com o fato de ter sido conceituada como Hino da Nação Afro-Americana algumas décadas depois.

Essas relações dialógicas são fundamentais para que compreendamos o discursivo nas letras de música e comprovam que, tanto a subjetividade do compositor, quanto a sistematicidade constituinte do enunciado só manifestam sentido quando se entrelaçam entre si e com os demais fatores sociais e ideológicos que tornam essa discursividade possível. A realidade discriminatória exibida e contra a qual se protesta nessa letra de música não sobrevive apenas no espaço geográfico, mas também no tempo. Essas canções sobre segregação vão sendo escritas, passam a circular e mantêm-se a cada década, porque também suas motivações permanecem por décadas e décadas.

Há, nesses enunciados, o repetível e o único, um sentido que permanece e um sentido que muda. *Lift every voice and Sing* manteve seu sentido de música de protesto até os dias atuais, ela é o hino da comunidade afro-americana que, mesmo entendendo que as maneiras de protesto de hoje devem ser diferentes das do começo do século XX, ainda se utiliza dela com o mesmo valor por acreditar que a fidelidade a preceitos religiosos é um fator de alcance do sucesso que acontece nesta vida e transcende à outra. Sobre o ato de protestar atual, vejamos o trecho de uma música, escrita mais de cem anos depois (em 2012) pelo rapper Killer Mike, que também refere-se à discriminação racial:

*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 (Killer Mike)*

Eles declararam guerra às drogas como guerra ao terror mas o que isso realmente fez foi permitir que a polícia aterrorizasse quem quer que fosse. Em sua maioria meninos negros, que eles chamariam de "niggers" e nós aqui deitados sobre nossa própria barriga enquanto os dedos deles em seus gatilhos

A palavra *whoever* abarca toda e qualquer pessoa, sugerindo que a polícia americana aterroriza quem quer seja, ou quem quer que em sua concepção esteja envolvido com drogas

mas, na verdade, segundo o autor da música, o combate às drogas seria só uma maneira de tentar justificar suas atitudes abusivas contra a população negra.

O uso do advérbio "*mostly*" nos diz que existe predominância de violência policial contra *black boys* (meninos negros). A ação policial de atirar (*they fingers on they triggers-seus dedos nos gatilhos*) ocorre enquanto o povo fica indiferente ao que está acontecendo. Essa indiferença é descrita pelo compositor quando ele diz: "*lay us on our belly*" (deitamos sobre nossas barrigas).

Além de o sujeito enunciador protestar contra a omissão popular diante da violência, algo que nos parece presente quando uma música de protesto convoca seus sujeitos a cantar em vez de atacar a polícia ou escolher melhor seus governantes, vale comentar que temos, ainda neste trecho de Killer Mike, o problema da discriminação contra o negro relacionada a outro problema social: as drogas.

A liberação de algumas drogas, por exemplo, é um assunto que apresenta opiniões opostas e, nos Estados Unidos, une-se a outros assuntos, como o aborto e o porte de armas, causando opiniões controversas e atritos entre os norte-americanos. A posição de sujeito de quem é negro nos Estados Unidos recebe uma nova denominação por quem é racista: a de que todo negro é dependente químico. Esses temas são quase sempre encontrados nas letras de música de protesto, e encontram-se bastante ligados aos três poderes do país. Decisões, como as apresentadas pela lei, que não se constroem da noite para o dia e que afetam a vida das pessoas fazendo com que elas se sintam ou sem poder de opinar, ou omissas.

Desde o início do século XX até o início do século XXI, as músicas vão fazendo um apelo ao cidadão comum para que se manifeste e colabore para a resolução de problemas de ordem popular. Tal discurso tem se mostrado como ponto comum nas canções analisadas e apresentam diferenças apenas em relação ao seu público alvo (ora se dirige ao oprimido a fim de animá-lo, ora ao opressor criticando-o), e mesmo com setas apontadas para direções

diferentes, essa movimentação entre um sujeito e outro se dá, em alguns enunciados, de modo concomitante, como podemos visualizar linguisticamente pelo uso que seus compositores fazem dos pronomes pessoais e dos adjetivos possessivos.

Voltando ao começo do século XX, veremos a questão afro-americana, sempre muito solitária em suas reivindicações, acompanhada pelas questões trabalhistas, que envolvem a relação patrão- empregado nas comunidades rurais. Trata-se agora de injustiças cometidas por brancos contra brancos, ou seja, a divergência das relações neste âmbito, em sua maioria, não tem a ver com a cor da pele, mas com as péssimas condições de trabalho. É o que nos mostra a canção de Joe Hill, *The white slave* (com trecho exposto abaixo) e *Which side are you on* de Florence Reece.

*One little girl, fair as a pearl,
Worked every day in a laundry;
All that she made, for food she paid,
So she slept on a park bench so soundly;
An old procuress spied her there,
She came and whispered in her ear:*

*Come with me now, my girly,
Don't sleep out in the cold;
Your face and tresses curly
Will bring you fame and gold,
Automobiles to ride in, diamonds and silk to wear,
You'll be a star bright, down in the red light,
You'll make your fortune there. (Joe Hill)*

Uma garotinha, branca como uma pérola,
Trabalhou todos os dias em uma lavanderia;
Tudo o que ela fez, foi a comida que pagou,
Então ela dormiu em um banco do parque tão profundamente;
Uma velha procuradora a espiou lá,
Ela veio e sussurrou em seu ouvido:
Venha comigo agora, minha menininha,
Não durma no frio;
Seu rosto e cabelos encaracolados
Vão te trazer fama e ouro,
Automóveis para guiar, diamantes e seda para vestir,
Você será uma estrela brilhante, na luz vermelha,
Você vai fazer sua fortuna lá.

The white slave é uma canção escrita por Joel Emmanuel Hägglund, um sueco que aos vinte e três anos imigrou para os Estados Unidos para trabalhar em indústrias. Ele fez

parte do grupo de trabalhadores industriais do mundo - Wobblies - e passou a utilizar o pseudônimo Joe Hill para assinar seus poemas, canções e cartuns. Sua crítica dirige-se ao trabalho infantil imposto a imigrantes de países como Alemanha, Irlanda e Itália. Este trecho da música mostra-nos o enunciador como alguém que não participa da cena, mas relata a voz atraente de uma procuradora que retira crianças das ruas e coloca-as trabalhando em fábricas tentando convencê-las de que ficarão ricas com esse trabalho. Como resultado desse convencimento, elas acabam tornando-se mão de obra barata e trabalham em condições precárias.

Esta letra distingue-se da primeira que mencionamos apenas pela questão racial que não se constitui como razão para o protesto, mas volta a se aproximar dela quando seu compositor faz alusão à escravidão. A escravidão nesta canção ganha um significado de abuso e injustiça trabalhistas, uma força que não se impõe pelas correntes, mas pela persuasão, pela mentira e pela necessidade das pessoas. A voz social nesta canção é outra, em razão de seus sujeitos serem brancos e não estarem acorrentados, mas as duas vozes aproximam-se pelas condições injustas às quais seus sujeitos discursivos estão submetidos, instigando um posicionamento menos resignado e mais ativo, típico dos movimentos populistas já organizados dentro dos moldes dos interesses de fazendeiros no final do século XVIII, que agora tenta reviver em defesa do interesse de outras classes.

O que nos explica o porquê de a resposta presumida pelas canções que estudamos até aqui serem diferentes é o espaço-tempo de cada uma e as posições sociais ocupadas por quem está envolvido por elas. *Which side are you on*, escrita em 1931, demonstra uma reação bem diferente da reação de quem se dirige à comunidade negra na primeira canção porque o sujeito enunciador de *Lift every voice and sing* se vê como pastor de ovelhas que precisam estar unidas na solidariedade para com seus irmãos, na perseverança perante Deus e na esperança de que seu povo mantenha-se no caminho do bem. Na época em que foi escrita, seu

protesto não encontrou muito espaço na maneira como os demais grupos sociais estavam organizados. A legislação a favor dos negros, por exemplo, ainda era frágil e eram muitos os interesses em mantê-los escravizados.

Which side are you on, então, envolve a convocação mais direta de um líder a um grupo que não pode resignar-se, mas antes unir-se a seus pares a fim de enfrentar as perseguições consequentes da luta por seus direitos. Essa decisão precisa ser pessoal, individual. Temos essa reflexão representada pelo uso de *you* no plural e, em seguida, de *you* no singular, quando a autora instiga o brio masculino de cada trabalhador, a partir de uma decisão unicamente dele, a obter resistência e não omissão:

*Oh, workers can you stand it?
Oh, tell me how you can
Will you be a lousy scab
Or will you be a man?*(Florence Reece)

Oh, trabalhadores vocês vão aturar isso?
Oh, me digam se vocês vão conseguir
Você será um covarde miserável
Ou você será um homem?

Se levarmos em conta quem escreveu esta letra, veremos que dentro desta temática aparece também uma curiosa relação da questão feminina neste meio de represália contra quem fizesse greve. As mulheres geralmente ficavam excluídas desse movimento sindicalista mais ativo, pelo simples fato de serem mulheres. Mas quando o assunto era o sofrimento dessas pessoas diante das injustiças de seus patrões, essa distinção não fazia sentido já que as mulheres sofriam tanto quanto seus pais, irmãos, maridos e filhos, pois todos eles eram constantemente ameaçados de morte por capangas dos donos das minas. Florence Reece foi uma dessas mulheres.

Foi por suas angústias que Reece viu-se no direito de chamar os trabalhadores a unirem-se em sindicatos, como certamente fazia seu marido antes de se por em fuga, quando capangas invadiram sua casa para matá-lo. Ela utilizou-se de linguagem comumente utilizada por homens para que, talvez, não ficasse em evidência o que não merecia estar em evidência: o

fato de ela ser mulher e desprovida da credibilidade do seu grupo por conta disto, embora tivesse os mesmos interesses deste grupo.

Os sujeitos discursivos (vozes sociais), indicados por *I*, *you* e *we* na primeira canção demonstram apoio mútuo e uma certa impotência mediante sua realidade. Vão movendo-se, com o avançar das décadas, para sujeitos discursivos que não mais concordam entre si, mas, em contrapartida, acreditam no seu poder de mudar as circunstâncias que criticam.

O movimento das vozes das primeiras duas canções acontece quando o sujeito contra quem se protesta - que na canção de 1905 parece ser abstrato (a escravidão, o racismo) e identificado no material verbal por meio de metáforas (caminho pedregoso, vara da correção) - começa a ter sua identidade atribuída a um ser humano, a um ser concreto, político partidário, dotado de poder influenciador e opressor sobre os demais (do ponto de vista do patrão). Em consequência, o sujeito que protesta também passa a ser outro, ele agora tem poder de decisão e mudança (do ponto de vista do empregado) e esse poder aumenta se ele se organiza e se une a outros, não para cantar e buscar o que transcende, mas para resistir inclusive pela violência física, se necessário. No trecho a seguir temos um exemplo deste opressor na pessoa do empregador:

*Girls in this way, fall every day,
And have been falling for ages,
Who is to blame? You know **his** name,
It's **the boss** that pays starvation wages.
A homeless girl can always hear
Temptations calling everywhere (Joe Hill).*

Meninas neste caminho, caem todos os dias,
E vem caindo há séculos,
Quem é o culpado? Você sabe o nome dele,
É o chefe que paga salários de fome.
Uma garota sem-teto sempre pode ouvir
Tentações chamando em todos os lugares.

A história da menina que morava nas ruas e que acaba sendo aliciada a trabalhar em fábrica tem um desfecho triste ao longo de um rio: exausta e sem perspectivas de alcançar os sonhos que tinha no começo da canção, ela escuta uma voz que vem do fundo do rio e que lhe diz o que o excerto nos mostra acima, dando uma impressão de que, tal como a voz que a iludiu em relação à riqueza que o trabalho lhe traria, agora existia uma voz que lhe tentava a se afogar.

Outras canções que não fazem parte do nosso *corpus* de pesquisa mas foram consultadas, tais como *Union Maid* -1941, vão refletir não só essa questão trabalhista, mas a posição da mulher nas comunidades rurais dos Estados Unidos naquele período. Temos em nossa análise, em vez de *Union Maid* e, de alguns anos depois, *Lost Woman* de Anni Di Franco, escrita em 1989. Este enunciado mostra realidade distinta das que vimos nos trechos anteriores, nos quais temos a questão econômica em foco, mas estabelece relações dialógicas com eles quando traz à discussão os direitos da mulher em relação ao próprio corpo.

Na canção de Di Franco esses direitos parecem ser mais particulares do que de uma classe social organizada, mas acaba demonstrando que o protesto também pode ocorrer contra um sujeito que, em tese, espera-se ter os mesmos interesses e convicções que os demais pertencentes ao seu grupo. Em uma década em que sucediam intensos movimentos estudantis e o movimento conhecido como contracultura, a realidade que esse sujeito social (e discursivo) nos coloca é a questão do aborto e a forma como foi e costuma ser tratado quem opta por realizá-lo.

Temos em *Lost woman* um feminino convicto de seu direito de fazer escolhas e que - até mesmo pela circunstância ser determinante do gênero, pois apenas mulheres engravidam - não se esconde por detrás de outros sujeitos: nem do homem que a violentou, nem da moral, nem dos riscos à saúde que buscam justificar a proibição do aborto:

*And I am here to exercise my freedom of choice
I passed their handheld signs
I went through their picket lines*

*They gathered when they saw me coming
They shouted when they saw **me** cross (Anni di Franco)*

E eu estou aqui pra exercitar minha liberdade de escolha
Eu passei pelas placas que elas seguravam
Eu passei por dentro de suas filas de greves
Elas me cercaram quando me viram chegar
E gritaram quando me viram passar

No excerto acima, pode-se notar a presença de um outro feminino, que por sua vez protesta contra as clínicas de aborto e hostiliza as mulheres que praticam esse ato: ele está organizando piquetes promovidos por religiosas em frente às clínicas e, na estrofe a seguir, o fechamento de tais clínicas como motivo para que a autora se colocasse contra a radicalidade de alguns grupos se apresenta:

*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 (Anni di Franco)*

O perfil de nosso país parece estar com o nariz menos empinado
Mas sabe aquele grupo em greve continuou lá e aquela clínica acabou sendo fechada
Elas pressionam seus punhos sobre a realidade esperando que ela quebre
Mas sabe eu não acho que uma delas tenha conduzido a vida sem cometer erros

Na busca por ser compreendida e combatendo um posicionamento religioso e moral, a autora mostra- nos que a música de protesto atravessa temas que se repetem sob pontos de vista diferentes, mas mantêm uma regularidade em relação ao que questiona: somos livres ou somos iguais? As canções parecem afirmar que seremos livres se formos iguais e incluem em sua composição discursos diretos e indiretos que congruem para um único ponto: é preciso agir. Essa regularidade dá às canções uma especificidade, e por isso podemos acompanhar em paralelo a movimentação do que há de discursivo nelas.

Na medida em que proporcionamos o encontro entre os textos, vemos como eles se renovam conforme suas relações com o que acontece a sua volta com os sujeitos que deles se apropriam. De eu e nós unidos de encontro a algo contra o qual não podemos lutar, passa-se a

eu e nós contra ele(s) e com poder de reverter as situações. Assim, tem-se em uma mesma canção, espaço suficiente para conflitos que atribuem a ela um sentido de protesto constituído não só pelos vocábulos que ali se fazem presentes mas, anteriormente a eles, pelas interações sociais.

Além da liberdade individual em relação a ter ou não um filho, é também comum da década de 70 o debate sobre essa liberdade individual relacionada a outros sujeitos, os soldados enviados para a guerra. Mas sabemos que este debate não se origina neste período. Tem-se registros de que, desde a primeira guerra civil nos Estados Unidos, havia pequenos *chants* e hinos cantados entre os soldados americanos em campo de batalha. Contudo, sob influência de movimentos sociais como o movimento *hippie*, essas canções foram ganhando uma força e uma repercussão que antes eram mais tímidas, ou intimidadas.

Em letra de outra canção considerada de protesto, *When Johnny march home again*, não presente no nosso *corpus* mas consultada para fins de fazermos um comparativo, Patrick Gilmore, em 1863, tenta animar as tropas a continuar na guerra utilizando-se da esperança de retorno para casa como motivação. Mas *Fortunate Son* -1969 e *Holiday* -2005, aproveitando-se do fervor provocado pelas discussões sobre a guerra, quiseram fazer uma crítica irônica a todo tipo de privilégios atribuídos aos ricos, em detrimento das pessoas menos favorecidas que são incentivadas a servir nas batalhas: tudo em nome de uma identidade americana que se ancora na religiosidade e nas celebrações nacionais que tendiam à confundir e entreter as pessoas comuns, e fazê-las obedecer a regras arbitrárias.

*Yeh, some folks inherit star spangled eyes
ooh, they send you down to war, Lord
And when you ask them, how much should we give
oh, they only answer, more, more, more, yoh*

*It ain't me, it ain't me
I ain't no military son
It ain't me, it ain't me
I ain't no fortunate one (Creedence Clearwater Revival)*

É, alguns camaradas herdaram olhos decorados com estrelas
Ooh, eles te enviam pro Sul pra guerrear, Deus

E quando você pergunta a eles quanto se deve doar
 Oh, eles somente dizem mais mais e mais, yoh
 Eu não sou, eu não sou
 Eu não sou filho de militar
 Eu não sou, eu não sou
 Eu não sou esse afortunado

No trecho acima transcrito, fala-se dos que não nasceram filhos de militares e acabam sendo enviados para a guerra, enquanto aqueles são poupados. Em outros trechos, a canção fala de privilégios de outros grupos sociais também. Nota-se com isso que o foco recai sobre o peso da desigualdade entre os nascidos em berço de ouro e os cidadãos americanos comuns, tendo a guerra e o serviço militar atribuições de sentidos diferentes de acordo com a época e as posições ideológicas envolvidas nas composições.

Em outra letra de nossa análise, a de *Holiday* (Feriado), verifica-se a crítica a valores nacionais que servem de justificativa para a exploração vergonhosa da população mais carente ou não ligadas aos grandes nomes da sociedade, como o é o caso do patriotismo, que aparece enquanto valor e dever de somente alguns, os que acabam morrendo na guerra e sequer recebem reconhecimento:

Hear the sound of the falling rain
Coming down like an Armageddon flame (hey!)
The shame
The ones who died without a name (Green Day)

Ouçó o som da chuva que cai
 Vindo abaixo como uma chama do Armagedon(hey!)
 A vergonha
 Aqueles que morreram sem um nome.

Ainda a respeito da guerra, *Radio Baghdad* -2004, *Boom* - 2012 e *Nation of the Heat* - 2014 conseguem ser mais explícitas. Isso porque, no começo do século XXI, as metáforas e outras figuras de linguagem são um pouco menos utilizadas como recurso linguístico e passa-se a denunciar as conjunturas sociais de modo mais escancarado, o que demonstra as mudanças sofridas pelo modo como essas músicas eram escritas se as comparamos com as do início do século XX. São também menos rigorosos esteticamente os gêneros musicais que dão musicalidade às canções deste período: *rock*, *punk* e *rap*. Os enunciados apresentam

vocabulário que combina tanto com seus estilos musicais, quanto com seus divulgadores e interlocutores.

Como comentado anteriormente, com a chegada do novo século, observamos nos enunciados um deslocamento do "lado inimigo" e o protesto aponta mais para a política partidária e para seus representantes do que para outros segmentos políticos como donos de minas, latifundiários e congregações religiosas, embora esses domínios estejam relacionados àqueles. Temos os nomes de presidentes mencionados sem pudor, pois existe uma preocupação menor com a censura e maior contra quem está por trás das decisões que expõem a população à desigualdade, ao abusos de poder e à guerra do que esses elementos em si mesmos.

*Why did **Reagan** and **Obama** both go after Qaddafi
We invaded sovereign soil, going after oil
 Taking countries is a hobby paid for by the oil lobby
 Same as in Iraq, and Afghanistan
 And Ahmadinejad say they coming for Iran
They only love the rich, and how **they** loathe the poor
 If **I** say any more they might be at my door (Killer Mike)*

Por que Reagan e Obama foram atrás de Gaddafi
 Nós invadimos solo soberano, indo atrás do petróleo
 Tomar países é um hobby pago pelo lobby do petróleo
 O mesmo que no Iraque e no Afeganistão
 E Ahmadinejad diz que eles vem em benefício do Irã
 Eles só amam os ricos, e como eles detestam os pobres
 Se eu disser mais alguma coisa eles podem aparecer na minha porta

Ousamos dizer que essa liberdade de denunciar seus opositores de modo mais escancarado talvez deva-se também à crise de ideologias trazida pelo pensamento pós-moderno e pela liberdade de expressão promovida pelos novos meios de comunicação. Outros fatores a considerar seriam ou a própria democracia americana jogando contra e a favor de si mesma - já que o governo que se diz democrático não teria como perseguir esses locutores – ou, talvez, o fato do protesto na música ter enfraquecido neste período e já não representar nenhuma ameaça aos criticados.

Em relação à linguagem, mais coloquial e incluindo xingamentos, pode-se perceber que reflete a realidade de um protesto mais juvenil e, por isso, a maior liberdade de falar o que pensa. Como acontece na letra da música *Minority*, que veio com a chegada do século XXI:

One light, one mind
Flashing in the dark
*Blinded by **the silence of a thousand broken hearts***
You're on your own side (Green Day)

Uma luz, uma mente
 Brilhando na escuridão
 Cego pelo silêncio de mil corações partidos
 Você está em seu próprio lado

Mais uma vez, tenta-se sensibilizar o povo americano mais omissos para uma atitude em relação aos problemas ocasionados pela guerra. Os direitos humanos também de pessoas que residem em outros países está em voga, como as mortes de crianças inocentes, que se coloca como realidade dura e, também, como argumento para sensibilizar as pessoas:

*Boom, Boom, Boom, Boom, Every time **you drop a bomb** you kill the god **your child***
has born Boom, Boom, Boom (System of a down)

Boom, Boom, Boom, Boom Toda vez que você lança uma bomba você mata o deus que sua criança gerou

...
Our children run through the streets
*And **you sent your flames** Your shooting stars*
Shock and awe Shock and awe
Like some, some Imagined warrior production
Twenty-first century No chivalry involved
No Bushido (Patti Smith)

Nossas crianças correm pelas ruas
 E você enviou suas chamas, suas estrelas disparadas
 Choque e pavor choque e pavor
 Como alguma produção guerreira imaginada
 Século XXI sem cortesia envolvida
 Sem honra

Como complemento e ao mesmo tempo caminhando para as últimas considerações a respeito do papel dos pronomes pessoais (*I, you, we, they*) e dos adjetivos possessivos que lhes são correspondentes (*my, your, our, their*) na visibilidade dos conflitos presentes nas canções de

protesto, acrescentamos trechos de letras produzidas no começo do século XXI, que não haviam sido citadas até o momento:

*I want to be the minority
I don't need **your** authority
Down with the moral majority (Green Day)*

Eu quero ser a minoria
Eu não preciso de sua autoridade
Abaixo a maioria moral
...

*I'm walking through **your** streets
Where all your money's earning
Where all your buildings crying
And clueless neckties working (System of a Down)*

Estou caminhando por suas ruas
Onde todo seu dinheiro está ganhando
Onde todos os seus prédios estão chorando
E gravatas ignorantes trabalhando

Esse *you*, portanto, pode representar tanto os governantes que autorizam os bombardeios, como a própria população que apoia esses ataques por medo ou por ideologia política. Além de ser a própria população americana ou os soldados em guerra, *we* passa a ser também a voz de países bombardeados.

A aproximação *vozes* equivale a uma tentativa discursiva de associar a responsabilidade, o sofrimento da guerra e as decisões políticas que o povo americano toma e consente. É o que se observa em outras letras da música de protesto contemporânea que fazem alusão à Cidade de Bagdá, atacada em 2003 e a outros ataques em território árabe:

*But **we** mean nothing to **you** You would believe
That we are just some mystical tale We are just a swollen belly
That gave birth to **Sinbad, Scheherazade** We gave birth
Oh, oh, to the zero The perfect number
We invented the zero And we mean nothing to you (Patti Smith)*

Mas nós não significamos nada pra você você acredita
que somos apenas um conto místico que somos apenas uma barriga inflada
que deu à luz a Sinbad, Sherazade Nós demos vida
Oh, oh ao zero, o número perfeito
Nós inventamos o zero e no entanto significamos nada para você

...

*We got the loudest explosions that you've ever heard
 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 (Joe Pug)*

Nós tivemos as explosões mais altas que você já ouviu
 Nós temos soldados de dois dólares e palavras de dez dólares
 Se eu não calçasse botas não precisaria de pés
 Eu venho da nação do calor

Toda essa valoração da vida e dos direitos humanos procura dar conta da oposição entre palavras (*words*) e atitudes, leis sociais e a práticas sociais. De problemas encarados por sua própria população, o norte-americano passa a olhar também para fora de suas fronteiras, em parte, porque, depois do atentado às torres gêmeas em 2001, preocupa-se com outros ataques de grupos radicais islâmicos; por outro lado, porque sabe do conflito de interesses que existe dentro do próprio Estados Unidos quando o assunto é o Oriente Médio. A música de protesto vem em busca de conscientizar aqueles que parecem não ter consciência do segundo motivo para atacar esses países:

*We all talk having greens, but none of us own acres
 If none of us own acres, and none of us grow wheat
 Then who will feed our people when our people need to eat
 So it seems our people starve from lack of understanding (Killer Mike)*

Todos nós falamos em ter verduras mas nenhum de nós é dono de terras
 Se nenhum de nós possui terras, e nenhum de nós cultiva trigo
 Então quem vai alimentar nosso povo quando ele precisar comer
 Pois parece que nosso povo morre de fome pela falta de bom senso

Como se pode notar, as canções de protesto colocam-se em oposição ao que está sendo vendido como legal, igual e moral pelo governo e pela sociedade americana em sua maioria. No contexto dessa sociedade capitalista com sérios problemas sociais, são os grupos minoritários que esse tipo de música procura representar: imigrantes, negros, crianças, mulheres, soldados, países bombardeados, homossexuais. Quem escreve música de protesto parece acreditar que grupos sociais excluídos precisam tomar consciência de seu valor nas decisões políticas e lutar por seus direitos e os direitos de outros grupos igualmente excluídos.

O final do século 20 sofre com os primeiros casos de AIDS e estes casos ficam enganosamente associados aos homossexuais. As questões moral, religiosa e discriminatória unem-se contra uma nova minoria. A letra da música *Transgender Dysphoria Blues*-2014 entra para o grupo das músicas norte-americanas de protesto:

*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
Washed off on the coast
I wish I could've spent the whole day
Alone with **you**
With you (Against me)*

Você quer que eles te vejam
Como eles veem qualquer outra garota
Mas eles só veem um veado
E seguram suas respirações para não se contaminarem

Arrastado para longe da costa
Eu queria ter podido passar o dia inteiro
Sozinho com você
Com você

Vê-se uma voz transexual em uma reflexão solitária, movimentando-se entre a segunda e a primeira pessoa, que se coloca fora de seu próprio drama para descrever o que sente como se estivesse realmente tomando o papel de uma terceira pessoa que, olhando de fora, sensibiliza-se com a relação conturbada entre os gays e a sociedade, por essa razão temos o *YOU* (Você) como referindo-se ao grupo oprimido e *THEY* (Eles) ao grupo intolerante, diferente do que estávamos visualizando nos trechos anteriores em que *YOU* era o opressor e *THEY* eram os oprimidos.

Entretanto, na estrofe seguinte, notamos que ele volta à sua posição que, uma vez excluída, incapacita o sujeito de estar na companhia de outras pessoas, da pessoa que escuta a música. Pode ser que essa pessoa seja alguém que não respeita a condição transexual e, por isso, evade-se dela sem conhecê-la. Passar um dia (conviver o mínimo) com essa pessoa, segundo pode-se interpretar a partir da música, poderia fazê-la compreender o que é ser

transexual, poderia evitar que transexuais fossem desrespeitados ou tratados como portadores de uma doença contagiosa.

A alternância de posições de sujeitos enunciadore (I-WE) mostra uma movimentação de sujeitos que se encontram ora dentro da situação na qual o **eu** e o **nós** participam (de maneira ativa nas decisões que têm como consequência a realidade a qual se opõe o discurso do protesto), ora distantes da situação de conflito, posicionados no plano da observação e neutralidade que, pela valoração de protesto defendida em todas as músicas analisadas é uma atitude que deve ser evitada.

Arrisca-se a afirmar, através do que ilustra a letra da música *Transgender Dysphoria Blues* que o compositor utiliza-se de vozes e consciências que não são objeto de seu discurso, mas sujeitos de seus próprios discursos, "como se soassem ao lado da palavra do autor, combinando-se com ela e com as vozes de outras personagens" (BEZERRA 2005, p.195).

Para melhor compreensão acerca dos sujeitos envolvidos e da própria constituição interna dos enunciados, apresentamos, a seguir, uma sistematização dos achados que alcançamos, por meio da análise dialógica das dimensões imediata e mais ampla que abarcam as músicas tomadas como objeto desta pesquisa. As letras das canções de protesto que analisamos manifestou- nos como vozes sociais:

a) Os sujeitos enunciadore institucionais: poetas, compositores, artistas com engajamento em movimentos sociais, sindicais ou educacionais; representantes religiosos.

b) Posições de sujeito no engajamento sócio-político: vozes de alerta, exortação e liderança perante outros aparentemente enfraquecidos por estarem divididos, vitimados pelo Estado ou por outra esfera ideológica.

c) Os grupos e minorias como destinatários/interlocutores previstos - membros da mesma classe trabalhadora; da mesma etnia; da mesma religião; da mesma geração; do

mesmo gênero; da sociedade civil em geral que tem seus direitos desrespeitados em nome da opressão de um governo, de um sistema ou de um grupo adverso.

d) E há ainda um segundo grupo de interlocutores - composto por aqueles que a música pretende combater: os que oprimem e desrespeitam (seja o Estado, seja um capanga de latifundiários, seja um grupo de religiosos conservadores, seja a sociedade racista ou um presidente).

Comentamos na seção 3.3 como a relação espaço-tempo-sujeito consegue demonstrar o todo concreto dos enunciados que analisamos. Nesta parte de nossa sistematização, demonstraremos como esses indícios dão-se na estrutura da língua, tanto considerando os verbos e vocábulos que quase sempre vêm- nos como comprovantes quanto o que antes ocupamos- nos de compreender: o extralinguístico dos espaços ocupados e ações desempenhadas por sujeitos que também têm muito a revelar sobre o tempo. Os trechos de todas as canções que nos chamaram a atenção em relação a essa interação serão postos a seguir.

3.4.2 Os indícios do tempo relacionado ao espaço e aos sujeitos

Quando defendemos que o cronotopo das letras das canções é demarcado pelas injustiças sofridas por suas vozes de protesto, seja pela atitude ou falta de atitude, ora dessas mesmas vozes, ora das demais vozes, é porque nos foi possível ver que é assim na própria dimensão verbal do enunciado. Um de nossos marcadores deste contínuo olhar para o passado e a dura constatação de que as coisas continuam ruins no presente materializam-se em construções oracionais com presente simples, contínuo ou perfeito. Nelas podemos analisar o espaço ocupado por esse tempo e essas vozes, como exemplificamos abaixo:

*One little girl, fair as a pearl,
Worked every day in a laundry;*

Uma menina clara como uma pérola
trabalhava em uma lavanderia todo dia

*Same little girl, no more a pearl,
Walks all alone 'long the river,
Five years have flown, her health is gone*

Mesma menina, não mais uma pérola,
caminha sozinha na beira do rio
cinco anos se passaram, sua saúde não existe mais

Embora precisemos ler toda a letra para verificar que a lavanderia não foi o local onde a menina trabalhou por cinco anos sem ter o que esperava (dinheiro, sucesso) e sim uma indústria para a qual foi convencida a se dedicar sem boas condições de trabalho (tanto que sua saúde está prejudicada), é suficiente para a compreensão de que para uma criança essa vida não é ideal: solidão e desilusão. A passagem de tempo associa-se ao espaço físico da lavanderia e da indústria e, ao mesmo tempo, à menina branca, imigrante, que em 1913 somou-se a muitos outros imigrantes europeus na busca pelo sonho americano. O resultado dessa unidade entre os três elementos e a sua materialidade na letra da música nos fazem entender como a sociedade daquela época tratava os imigrantes e como eles poderiam agir para que essa realidade mudasse.

Em canção de 1945, o tempo é expresso pelo avanço da ciência na construção de bombas nucleares e pelo fato de esses artefatos estarem presentes em muitos lugares, podendo ocasionar em destruições cruéis como as de Hiroshima e Nagasaki. Orações no passado e no presente confirmam-se como uma realidade negativa que se estabelece:

*Then the cartel crowd put on a show
To turn back the clock on the UNO [...]
The science guys, from every clime,
They all pitched in with overtime.*

Então a multidão do cartel colocou um show
Para retardar o relógio na UNO [...]
O pessoal da Ciência, de todos os cenários,
Todos eles acamparam com horas extras.

*But the atom's international, in spite of hysteria,
Flourishes in Utah, also Siberia.
And whether you're white, black, red or brown,
The question is this, when you boil it down:
To be or not to be!*

Mas o internacional do átomo, apesar da histeria,
Florece em Utah, e também na Sibéria.
E se você é branco, preto, vermelho ou marrom,
A questão é essa, quando você o derruba:
Ser ou não ser!

Nos excertos abaixo, que também tratam da guerra, o passado está ligado aos soldados mortos ou vivos. Os que morreram sem sequer terem sua identidade descoberta ou seu heroísmo reconhecido e os soldados que mesmo tendo retornado vivos não conseguiram

superar o que viram na guerra manifestam-se nas canções e unem momentos distintos (como a guerra do Vietnam e a guerra no Iraque) ao mesmo tempo ideológico da canção de 1945. O presente, mais uma vez, mistura-se ao passado e critica um marasmo ou uma alienação que não conhece mais limites de espaço físico.

*Hear the sound of the falling rain
Coming down like an Armageddon flame (hey!)
A shame, **the ones who died without a name***

Ouçã o som da chuva caindo
Vindo como uma chama do Armagedon
Uma vergonha, aqueles que morreram sem nome

....

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

Alguns parceiros herdã olhos espinhosos
Eles te enviam para a guerra, Deus
E quando você pergunta o quanto deve dar de si
Eles respondem: mais, mais e mais!

...

***I've seen skeleton mothers and hungry folks**
Across the street from the kitchen that cooks dinner the most
Sometimes you hear whispers by the dark of the moon*

Eu vi mães esqueléticas e parceiros famintos
Do outro lado da cozinha que prepara jantares
As vezes você ouve sussurros sob a escuridão da lua

E, em algumas canções, o passado torna-se vivo no presente pela preposição *from*, que indica a origem do sujeito como problema para sua (auto) aceitação, crítica e preconceito nos dias atuais:

***I come from the nation of the heat (Joe Pug)**
Eu venho da nação do calor*

Joe Pug usa o *from* no trecho que expusemos acima em referência ao local de onde vem o soldado que voltou vivo e não consegue esquecer o que viu na guerra. Já Laura Jane Grace utiliza o *from* quando faz referência às características físicas masculinas do transexual e o *from* de James Weldon faz referência ao passado sombrio dos negros e do povo de Israel que agora se mantém fiel a Deus:

*Shoulders too broad for a girl. It keeps you reminded,
Helps you remember where you come from*

Ombros muito largos para uma garota que te faz ser lembrado
e ajuda você a lembrar de onde você vem (Laura Grace)

...

Out from the gloomy past, till now we stand at last (James Weldon)

Vindos de um passado sombrio até hoje nos mantemos de pé

O *from* de Patti Smith é utilizado em referência a Bagdá como lar de universidades antigas e centro do saber oriental e origem do conhecimento ocidental, agora abatidas pela guerra do Iraque. E o de Billie Joe Armstrong indica a origem do que se diz a respeito do patriotismo e das datas comemorativas do país e do que o sujeito discursivo pretende se tornar diferente, ou seja, as mentiras vazias:

*All the things you knew Science, mathematics, thought
Severely weakened Like irrigation systems
In the tired veins forming from the Tigris and Euphrates*(Patti Smith)

Tudo o que você conhece Ciências, Matemática, pensamento está severamente enfraquecido como sistemas de irrigação nas veias cansadas que formadas do Tigre ao Eufrates

...

I beg to dream and differ from the hollow lies (Billie Joe)

Eu imploro para sonhar e me diferenciar das mentiras vazias

Observamos que é possível que os espaços de produção nos quais nossos sujeitos atuam não sejam os únicos de onde falam suas vozes. Os ambientes externos e menos institucionalizados das canções que analisamos começam a ser mencionados quando a falta de atitude e omissão quase cúmplices das atitudes dos poderosos impõem-se como indício do tempo:

*Across from the prison and beside the great lake
Below the rooftop and above the highway
The Spirits pay rent to the basements they haunt (2007)*

Do lado de lá da prisão e ao lado do grande lago
Abaixo do teto e acima da rodovia
Os espíritos pagam a estadia dos lugares que assombram.
...

*I pledge allegiance to the underworld
One nation under dog
There of which I stand alone
A face in the crowd (2000)*

Eu prometo fidelidade ao submundo
À nação de malfeitores
De onde eu me mantenho sozinho
Como um rosto na multidão
...

*We exploit the youth, we tell them to join a gang
We tell them dope stories, introduce them to the game
Just like Oliver North introduced us to cocaine (2012)*

Nós exploramos os jovens, nós lhes dizemos para se unir a gangues
Nós contamos a eles estórias dos narcóticos, os apresentamos ao jogo
Assim como Oliver North nos apresentou à cocaína.

O espaço aqui ultrapassa as igrejas, fábricas, clínicas de aborto, os sujeitos que se levantam para protestar ou que cometem os atos criticados nem sempre ficam definidos, tornando alvo das canções de protesto toda e qualquer pessoa, em qualquer lugar, que está de braços cruzados ao que no passado e no presente acontece contra os direitos civis e a favor das políticas discriminatórias. Essa ocorrência nas músicas marca a chegada do século XXI,

quando a responsabilidade pela mudança é algo que precisa passar pelo individual para alcançar o coletivo, o universal.

Em relação ao tempo futuro expresso nas letras, podemos dizer que ele não está definido senão pelas questões debatidas no presente. Por depender da tomada de consciência e do poder de ação de cada cidadão na dimensão cronotópica de cada letra individualmente e das letras entre si, temos esse tempo materializado em frases interrogativas com o uso de *will* (verbo modal indicativo de futuro) e orações com *till* (até que) dentre outros recursos linguísticos:

- *Let us march on till victory is won* (1905)
Iremos marchar até que a vitória esteja ganha
- *Will be a lousy scab ou will you be a man?* (1931)
Você vai ser um covarde nojento ou um homem?
- *Hiroshima, Nagasaki -- Lordy, who'll be next?* (1945)
Hiroshima, Nagasaki--Deus, quem será o próximo?
- *They keep pounding their fists on reality hoping it will break* (1989)
Eles mantêm seus pulsos pressionando a realidade na esperança que ela vá se espatifar
- *This is the dawning of the rest of our lives* (2004)
Este é o amanhecer do resto de nossas vidas
- *Will we ever do it big, or keep just settling for little shit?* (2012)
Será que vamos fazer algo significativo ou vamos ficar dando abrigo para pouca merda?

Depois de termos compreendido as vozes sociais e o indícios de cronotopia refletidos e refratados nos enunciados, exporemos o que eles presumem: um ativismo popular que lute e defenda os direitos civis até então desrespeitados.

3.4.3 O discurso ativista materializado nos enunciados

Em livro de sua autoria, PHULL(2012) afirma que a cultura popular proporciona-nos uma visão efetiva de muitos aspectos relacionados à História e que, em sua opinião, "esse valor presente na música de protesto, deveria tornar-se um apelo a jovens estudantes e a entusiastas em música de qualquer idade" (PHULL 2012, p.123). Sem dúvidas, 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.

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.

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. É essa questão que faz com que o sentido desses enunciados vá disseminando-se, modificando-se e permanecendo década após década.

Mediante a dificuldade de mobilizar as pessoas para uma participação mais ativa nas discussões e reivindicações políticas, a música mostra-se como uma possibilidade de chegar aos ouvidos das grandes massas, do povo, cujo poder está na maneira de posicionar-se

politicamente e na vontade de mudar a realidade injusta contra a qual se protesta. As músicas de protesto vêm, em suma, como uma tentativa de chamar o povo à ação.

Para caminhar rumo ao final de nosso recorte interpretativo, tentaremos expor, por meio da apreensão do material verbal, o ativismo que as canções de protesto supõem. O ativismo era uma prática dos compositores de nossas primeiras canções, aquelas oriundas do começo do século XX até a década de 80 e está presente, de maneira explícita ou silenciosa, em suas composições.

Para uns, o ser ativo politicamente começa com a tomada de uma decisão, com a renúncia da omissão e da neutralidade alienantes para o posicionamento em um lado do conflito. Como mostram-nos os trechos a seguir:

*But the people of the world must decide their fate,
We got to stick together or disintegrate.
World peace and the atomic golden age or a push-button war,
Mass cooperation or mass annihilation (Vern Partlow)*

Mas as pessoas do mundo devem decidir seu destino,
ou nos unimos ou nos desintegramos
a paz mundial e a era atômica de ouro ou um apertar de botão para a guerra
ou a cooperação em massa ou a aniquilação da massa

*Outside the train station there's a bold painted sign
It says try to be patient **don't forget to choose sides** (Joe Pug)*

Do lado de fora da estação de trem existe uma placa pintada
que diz Tente ser paciente, não esqueça de escolher um lado
...

*They say in Harlan County
There are no neutrals there
You'll either be a union man
Or a thug for J.H. Blair (Florence Reece)*

Eles dizem em Harlan County
Que não há neutros lá
Ou você vai ser um homem sindicalizado
Ou um bandido aos olhos de J.H.Blair
...

*I gave them every penny that I'd saved and they gave my blood and my urine a
number
And now I'm sitting in this waiting room playing with the toys*

And I am here to exercise my freedom of choice (Anni di Franco)

Eu lhes dei cada centavo que tinha economizado e eles deram ao meu sangue e urina
um número
E agora eu estou aqui sentada nessa sala de espera brincando com brinquedos
E estou aqui para exercer minha liberdade de escolha

É dever também de pessoas ativistas chamar a atenção da sociedade para os ilícitos de qualquer forma de governo, responsabilizando também a sociedade pelas atitudes deste governo. Abaixo teremos um trecho de uma de nossas canções comentando a situação política no governo do Presidente Ronald Reagan:

*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
(Killer Mike)*

Mas graças ao Reaganomics (Economia do Reagan),
as prisões se tornaram lucro
Porque a mão de obra não paga é o alicerce da economia americana
Porque a escravidão foi abolida, a não ser que você esteja na prisão
Se você acha que eu tô falando besteira, então leia a 13ª emenda

O compositor menciona o *Reaganomics* (uma fusão de *Reagan* e *economics* cuja criação é atribuída ao radialista Paul Harvey) e refere-se à política econômica implementada pelo presidente na década de 1980 quando Reagan fez corte de gastos, redução de impostos e controle da oferta de moeda para reduzir a inflação mas, ao mesmo tempo, os gastos do governo, os déficits e a disparidade entre ricos e pobres subiram durante sua administração.

Na canção *Holiday*, temos mais um exemplo de denúncia à decisões presidenciais. Nela, o estado da Califórnia é mencionado como sendo responsável pela eleição do então presidente George W. Bush, associado a Hitler, quando o autor utiliza-se de uma saudação nazista *Zieg Heil* para cumprimentar o presidente que ele chama de *Gasman* por associar suas atitudes pró guerra ao massacre de pessoas em câmaras de gás na época do nazismo:

"The representative from California has the floor"

Zieg heil to the president Gasman

Bombs away is your punishment

Pulverize the Eiffel towers

Who criticize your government (Greenday)

"O representante da Califórnia tem a palavra"

Zieg heil (Expressão nazista que significa Viva à Vitória) ao presidente Gasman

Bombardeios afora são a punição

Reduza ao pó a torre Eiffel e quem critica seu governo

O enunciador também protesta contra a guerra no Iraque e contra as retaliações sofridas por quem critica o governo Bush. Temos o sentido proporcionado pelas canções de protesto tomando novos rumos, à medida que mudam suas condições de produção. A ideologia de seus elaboradores vai refinando-se, as necessidades de seus destinatários permanecem.

Conforme os excertos transcritos e analisados, podemos apreender que as músicas de protesto são escritas por pessoas esclarecidas politicamente que tentam aproximar as camadas populares das decisões do Estado e da Justiça, ao mesmo tempo em que atacam essas decisões em função de acreditarem que a atitude política deve ser mais individual do que institucional.

Temos essas duas faces do protesto ao observarmos que ele é institucionalizado na década de 30, com os sindicatos provenientes de uma era progressista nos Estados Unidos e, por outro lado, na segunda metade do século XX e nas primeiras décadas do século XXI, constituído por um aspecto mais esquerdista ideologicamente, sendo os "de esquerda" definido por FERNANDES (2016) como "um grupo de ideólogos que pretendem aperfeiçoar o mundo por meio de políticas que instaurem a justiça social, ou o igualitarismo, ou a socialização dos meios de produção econômica, ou qualquer outra ação que remeta à ideia de igualdade".

Em suma, mesmo que a configuração discursiva dos enunciados leve-nos a concordar que se tratam, conforme interpretaram os americanos, de protestos, existem diferentes percursos temáticos para eles. Vejamos a tradição institucionalizada pela ação do sindicalismo

na canção *Which side are you* (1931) e a busca pela atitude política mais individualizada em um trecho da canção *Minority* (2000):

*My daddy was a miner
And I'm a miner's son
And I'll stick with the union
Till every battle's won(Florence Reece)*

Meu pai era um mineiro
E eu sou filho de mineiro
E eu vou me unir ao sindicato
Até que a batalha esteja vencida

...

*Stepped out of the line
Like a sheep runs from the herd
Marching out of time
To my own beat now
The only way I know(Greenday)*

Com um pé fora da linha
Como uma ovelha foge do rebanho
Marchando fora do ritmo
Ao meu próprio ritmo agora
Do único jeito que eu conheço

O ativismo, seja trabalhista ou político e social, também está presente quando o foco do compositor é o que há de errado, isto é, não encontramos, nesses enunciados, nenhuma frase que convide à ação mas, por meio da denúncia ao que está errado, acabam incitando uma reflexão política, pois revelam que as injustiças também acontecem pela omissão e pelo silêncio dos interessados:

***I'm walking through your streets**
Where all your money's earning
Where all your buildings crying
And clueless neckties working
Revolving fake lawn houses
Housing all your fears **desensitized by T.V.**(System of a down)*

Estou caminhando por entre as ruas
Onde todo seu dinheiro está ganhando
Onde todos os seus prédios estão chorando
E gravatas ignorantes trabalhando
Revolvendo o gramado falso de suas casas
Abrigando todos os seus medos anestesiados pela TV.

Já em relação às demais canções, todas procuram, de algum modo, convidar de forma direta a uma tomada de decisão e ativismo. Desde um ativismo perseverante em sua religião, ou trabalhista, no começo do século XX, até o ativismo mais político-partidário no começo do século XXI:

*Facing the rising sun of our new day begun,
let us march on till victory is won.*(James Rosamond)

Encarando o sol nascente de nosso novo dia iniciado
Nos deixe marchar até que a vitória seja ganha

...

So if you're scared of the A-bomb, I'll tell you what to do:

You got to get with all the people in the world with you.

You got to get together and let out a yell,(Vern Partlow)

Então, se você tem medo da bomba A, eu vou te dizer o que fazer:
Você deve unir todas as pessoas do mundo com você.
Você tem que se juntar e soltar um grito

...

*Suffer not Your neighbor's affliction
Suffer not Your neighbor's paralysis
But extend your hand Extend your hand*(Patti Smith)

Não sofra da mesma aflição de seus vizinhos
Não sofra da paralisia de seu vizinho
Mas estenda sua mão, estenda sua mão

...

*Ronald Reagan was an actor, not at all a factor
Just an employee of the country's real masters
Just like the Bushes, Clinton and Obama
Just another talking head telling lies on teleprompters
If you don't believe the theory, then argue with this logic*(Killer Mike)

Ronald Reagan era um ator, de modo algum uma causa
Apenas um empregado de verdadeiros mestres do país
Assim como os Bush, Clinton e Obama
Apenas outra cabeça falante dizendo mentiras de teleprompters
Se você não acredita na teoria, então argumente com essa lógica

Opinamos, à luz do que nos coloca o Círculo bakhtiniano, que, se pararmos para refletir a relação do texto com a atitude humana, veremos que nosso objeto real na verdade é o

homem social, afinal "tomar os enunciados como manifestação de atitudes humanas e somente por meio dela capazes de existir materialmente, é compreender que as relações de sentido entre os diferentes enunciados assumem índole dialógica" (BAKHTIN 2003, p.320).

Já demonstramos que a situação concreta dos enunciados fez com que a língua ganhasse uma materialidade pelo que não costuma ser tido como pertencente a ela, isto é, pelos elementos extralinguísticos. O teor crítico dos enunciados vive em conformidade com as realidades que manifesta, como uma característica da funcionalidade típica de textos publicitários que tentam chamar a atenção de sua audiência pelo uso dos verbos no imperativo, por exemplo, e pela organização de estrofes com estratégias argumentativas que vão desde a linguagem mais rebuscada e culta (na primeira canção) até a linguagem mais clara e popular (presente nas últimas canções).

Ainda na direção dos recursos linguísticos materializados na textualidade das letras das músicas, citamos a seguir algumas figuras de linguagem que contribuem para que tenhamos uma visão de como se dá a união entre vida e língua:

- prosopopeia (*the dark past has taught us* - que o passado nos ensinou)
- sinestesia (*bitter the chast'ning rod* - amarga foi a vara da disciplina)
- invocação (*lest our feet stray from the places,our God* - para que nossos pés não permaneçam distantes de tua morada, nosso Deus)
- metonímias (*have not our weary feet come to the place which our fathers sighed?* - não chegaram nossos pés exaustos ao lugar pelo qual nossos pais suspiraram?)
- metáforas (*will you be a lousy scab or will you be a man?* - você será um rato covarde ou um homem?)

- hipérboles (*a way that with tears have been watered* - um caminho que foi lavado por lágrimas)
- onomatopeia (*whoosh* - som de uma atividade super rápida, como o efeito da bomba atômica lançada no ar)

Estas e outras estratégias ilustram a lógica argumentativa dos autores, a sua coerência sequencial e a ordem de relevância de suas ideias, que começam com a revelação de sua tese logo no início das músicas e vão até a crítica que fazem a atitudes opostas às que eles persuadem seu interlocutor a ter.

Esse processo de familiarização do que é dito com a realidade de outras vozes presentes nas canções dá-se de maneira retrospectiva e de maneira prospectiva e aponta, cada uma em sua vez, algumas opções para lidar com os problemas; ser fiel a Deus, como se vê no primeiro enunciado; ou sindicalizar-se, como defendido no segundo enunciado analisado.

No interior de cada letra de música também vão sendo construídos percursos narrativos diferentes, temos a voz do crente que canta, do crente que sofre e do crente que, no cantar e no sofrer, confia em Deus (que o autor aponta como o crente ideal). Na segunda canção, temos um mineiro que divulga o sindicato, temos um que já se sindicalizou, temos o que exhibe as consequências de uma ou outra opção, sempre diminuindo o valor de outra opção que não seja fazer parte do sindicato.

A identidade dos mineiros também vai percorrendo esse trajeto discursivo, quando a autora dirige-se a eles com os seguintes termos: *good workers, a miner's son, a union man, a thug for J.H.Blair, a lousy scab, a man, poor folks*. A decisão, que é individual, demonstra identificação dos dois lados opostos ou complementares pela utilização do singular.

Por tudo o que expomos em nossa análise acreditamos que é pela interação social no interior dos modos de utilização da língua, ou seja, na materialidade física e sócio-histórica

das letras das canções, que sua significação é construída. Pôr-se em diálogo com as sociedades e sujeitos que se fazem ouvir por estas letras faz-nos compreender que a constituição do sentido presente nelas não é dada pelo indivíduo falante, nem somente pela relação entre as palavras que seu autor escolheu, mas pela unidade real de comunicação que se forma a partir desses elementos e outros elementos internos e externos. Por estarem dispostas à responsividade de quem interage com elas, essas canções representam o diálogo real a que se referiu o Círculo em seus estudos e reflexões.

Considerações Finais

Essa pesquisa, que orientou-se por uma abordagem sócio - interpretativista e desenvolveu-se sob o viés dialógico do Círculo de Bakhtin, procurou interagir com os enunciados que analisou observando-os de um ângulo diferente daqueles considerados por outras vertentes de análise discursiva. Um distanciamento entre o analista deste estudo e os sujeitos envolvidos no próprio contexto de composição e circulação das músicas também se fez fundamental, pois só assim se poderia ter acesso às relações dialógicas estabelecidas entre canções e destas com a ideologia, a história, a condição social, e a percepção de mundo de seus sujeitos em discurso.

Em posição exotópica também foi possível observar que as músicas de protesto são enunciados relativamente estáveis porque conseguem compartilhar de características repetíveis com outros gêneros musicais elaborados em sua época ou épocas distantes (rimas, ritmo, chamar a atenção, entreter, vender discos, propor novos estilos, tratar dos relacionamentos) e porque se distingue deles por um propósito que lhes é peculiar: o de responder aos questionamentos que lhes são trazidos pelo ambiente, pelo momento histórico em que se faz e pela posição de sujeito ocupada por seu compositor suscitando em seus destinatários um posicionamento político, instigando uma mudança de atitude social.

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.

O intuito de um estudo com aproximação e distanciamento simultâneos foi pôr-se a 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.

Partindo, portanto, do que há de mais amplo para o que se manifesta de modo mais específico no material verbal, procuramos não focar nossa atenção na análise do seu conteúdo, muito embora o dialogismo requeira que se passe pelo estudo tido como estrutural para se alcançar a compreensão do todo que esse enunciado representa.

Observamos nas músicas de protesto analisadas as vozes de sujeitos de discurso cujos valores e visões de mundo se aproximam e distanciam fazendo com que, por acompanharem complexas relações sociais, essas músicas carreguem em si um pouco da realidade que lhes deu origem. Vale dizer que só foi possível compreender as músicas desta maneira porque não estacionamos no que ela é enquanto estrutura, mas pela relação dialógica de sua estrutura com o movimento que existe fora dela. Esta atitude dialógica foi conquistada após alguns embates da pesquisadora com sua própria prática de leitura, muitas vezes habituada a ler enunciados considerando apenas um de seus aspectos.

Tendo feito essa ressalva, podemos dizer que a música norte-americana de protesto é uma das tantas manifestações populares capazes de sintetizar o que ocorre em sociedades capitalistas como os Estados Unidos: uma luta que ultrapassa a luta de classes sob a visão econômica e apresenta novas categorias de vozes que se multiplicam e modificam a sociedade através das décadas.

Vimos por meio do recorte analisado que as letras são geralmente escritas por pessoas ligadas a movimentos populares e que buscam reproduzir em sua estrutura composicional valorações ligadas aos direitos adquiridos, à democracia, ao dever nacional de se manter equilibrado economicamente, e que elas acabam provocando reflexão-ação-reflexão em relação à desigualdade social nos Estados Unidos e aos valores tradicionais do país tais como o patriotismo, o nacionalismo, a religiosidade, a identidade, a meritocracia, a independência.

Notamos que, com o passar do tempo, as músicas de protesto foram sofrendo mudanças em seu conteúdo temático, estilo e construção composicional - elementos que a compõem enquanto gênero discursivo. Elas, que nos primórdios eram paródias de músicas inglesas, depois começaram a ser motivadas pela revolução americana e pela guerra civil e, posteriormente, passaram a acompanhar a necessidade de identificação cultural da pátria recém liberta. Com a chegada do século XX, a urbanização provocou condições insalubres e salários baixos, incentivando essas músicas a mudar o curso de sua atenção: a alienação e a industrialização que impedia uma vida digna a muitos.

E assim, como todo signo ideológico que se preze e emprestando ritmos instrumentais também pertinentes a cada período e ambiente, a música de protesto foi 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.

O que fica de todo o trabalho desenvolvido com esses enunciados é que, somente pelo discurso enquanto produto da relação entre sujeito- língua e sociedades, será possível compreender como se dá o sentido do que é produzido e capturado pelo homem linguisticamente. Esse sentido é constituído por vozes sociais que tornam a língua materialidade não só pela constância e repetição de seus recursos estilísticos, mas pela estreita relação da língua com os valores e valorizações presentes na vida real da qual faz parte.

Ao pensar os enunciados dialogicamente considera-se o conteúdo e o que este conteúdo manifesta não a partir do pensamento humano, mas diferente de outras abordagens de estudo procura-se antes entender esta manifestação no meio social e nas implicações deste

no que o homem social é capaz de produzir linguisticamente sem considerar que ele está sob a influência das posições sociais que ocupa em relação com outros sujeitos.

Espera-se que este estudo se torne útil para a compreensão de uma concepção diferente do que seja o sentido, apresente respostas quando se pergunte para o que serve a linguagem e que não seja lido sem se considerar o espaço, o tempo, os sujeitos discursivos que por ele falam e a esfera de atividade da qual participa. Assim, não restarão dúvidas que ele alcançará sua real finalidade: ampliar a leitura e o conhecimento da língua para entender o homem e a sociedade em sua totalidade e em sua transitoriedade.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Shirlena C.; PINHO, Leandro G.; NASCIMENTO, Giovane. **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, Rio de Janeiro, v. IX, n. 30. julho - setembro, 2014.

AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas**/Marília Amorim. São Paulo: MUSA Editora, 2004.

APARECIDO, Vinícius. **A definição de música**. Disponível em: <<http://www.pensandomusica.com.br/2015>> Acesso em: 14 de maio de 2017.

BAKER, CJ. **The protest movement: the 10 best political protest songs of the 60s**. Disponível em: <<https://spinditty.com>> Acesso em: 20 de março de 2017.

BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da Criação Verbal**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1979].

_____, Mikhail M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 16 ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

_____, Mikhail M. **Para uma filosofia do ato responsável**. [Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco]. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010. 155p.

_____, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. [Trad. Paulo Bezerra]. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BEZERRA, Paulo. **Polifonia**. In: Bakhtin Conceitos-Chave. São Paulo, 2008. p.191-200.

BRAIT, Beth(org.). **Bakhtin Outros Conceitos-Chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

BRITTINGHAM,Angela; DE LA CRUZ, Patricia G. **Census Bureau**. U.S. Department of Commerce, Economics and Statistics Administration, 2004.

BUSH,John. **Killer Mike Biography**. 2008. Disponível em < <http://www.allmusic.com>> Acesso em 09 de janeiro de 2017.

CALAZANS,Janaina de H. **A formação de um gênero engajado:espaço, sujeito e ideologia na música de protesto**. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

CAZNÓK,Yara. **Audição da Música Nova: uma investigação histórica e fenomenológica**. In: Reconstrução histórica da audição musical. Dissertação (Mestrado em Psicologia)- Pontificia Universidade Católica, PUC/SP, 1992.

CLARK,Katerina; HOLQUIST,Michael. **Mikhail Bakhtin**. Cambridge, Massachussets, London, England: Harvard University Press,1984.

CEREJA,William. **Significação e Tema**. In: Bakhtin Conceitos-Chave. São Paulo, 2008, p. 201-220.

COHEN,Ronald D. **1940-Rainbow Quest: the folk music revival and American society, 1940-1970**. University of Massachussets Press, 2002.

CONTIER,Arnaldo D. **Edu Lobo e Carlos Lyra:o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)**.In: Revista Brasileira de História,v.18,nº35.p.13-52,1998.

DATESMAN,Maryanne K.; CRANDALL, Joann; KEARNY, Edward. **American Ways: an introduction to American culture**. 3rd edition. New York: Pearson Education, 2005.

DENISOFF,R. Serge. **Songs of Persuasion: A Sociological Analysis of Urban Propaganda Songs**. In.: The Journal of American Folklore. v. 79, n. 314 (October – December 1966), pp. 581–589.

DEUSNER, Stephen M. **Patti Smith kicks off her ninth album 'Trampin'**. 2004. Disponível em <<http://pitchfork.com/reviews/albums/7276-trampin/>> Acesso em: 22 de janeiro de 2017.

ELICHIRIGOITY, M^a Teresinha P. **A formação do sentido e da identidade na visão bakhtiniana**. In: Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, n. 34, p. 181-206, 2008.

EHRlich, Brenna. **"Against Me! Frontwoman Laura Jane Grace Announces Solo Shows"**. MTV, 2013 Disponível em <<http://www.mtv.com/news>> Acesso em 20 de novembro de 2016.

EWEN, David. **A história do musical americano**. Rio de Janeiro: Lidador, 1967.

FERNANDES, Cláudio. **"Direita e Esquerda"**. *Brasil Escola* 2016. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/politica/direita-esquerda.htm>>. Acesso em: 07 de maio de 2017.

FERREIRA, Bruno Sarmiento. **Superestrutura, direito e ideologia: uma relação dialética, sistêmica e autopoietica**. João Pessoa - Paraíba, 2014.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. 15 ed. 2^a reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

FLAUBER, Elton. **Republicanos e Democratas: uma breve história**. Revista Amálgama. Disponível em <<https://www.revistaamalgama.com.br>> Acesso em: 23 de abril de 2016.

GIANI, Luiz Antônio A. **A música de protesto: do subdesenvolvimento a canção do bicho e proeza de satanás (1962-1966)**. 1985. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Campinas.

GIROLA, Maristela. K.L.(Org.). **Signo e ideologia: a contribuição bakhtiniana para a filosofia da linguagem**. Língua e Literatura, Porto Alegre, RS, n. 27. p. 319-332. 2004.

GLEASON, Halph. J. **John Fogerty: the rolling stone interview**. In.: Rolling Stone Magazine. 1970. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com/music/news/john-fogerty-the-rolling-stone-interview>> Acesso em 23 de março de 2016.

GOMES DA SILVA, José C. **Culturas Africanas e Cultura Afro-brasileira: uma abordagem antropológica através da música**. In: Cultura Afro-brasileira: fundamentos para a prática pedagógica. UNIFESP de Santo Amaro, mai - jul de 2013.

GREENWAY, John. **American Folksongs of Protest**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1953.

HAYASHI, Gabriel J.I. **Os efeitos de sentido nos textos de Bob Dylan: mito ou ídolo?** 2010. TCC (Graduação em Comunicação Social) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo.

HENRY, Tricia. **Quebre todas as regras! Punk Rock e a criação de um estilo**. Ann Arbor: UMI Research Press, 1989.

HUSSEY, Brian. **The top 10 protest songs of all time**. 2011. Disponível em: <<https://constitutioncenter.org/blog/the-top-10-protest-songs-of-all-time>> Acesso em 20 de outubro de 2015.

LOMAX, Allan. **The Folk Songs of North America**. 1st edition, New York: Doubleday & Company, 1960. p. 164-165.

MARCUSCHI, L. A. **Gêneros textuais: definição e funcionalidade**. In: DIONÍSIO, A.P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. *Gêneros textuais & ensino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2003. p. 24.

NAACP. **NAACP History: Lift every voice and sing**. Disponível em: <<http://www.naacp.org/oldest-and-boldest/naacp-history-lift-evry-voice-and-sing/>> Acesso em 12 de setembro de 2015.

NAKED, Rafaela. **Identidades em Diáspora: o movimento black no Brasil**. In: Revista Desenredos. Teresina, Piauí, n. 12, p-1-11, janeiro a março de 2011.

ORLANDI,Eni.P. **Estudos da Língua(gem):Michel Pecheux e a Análise de Discurso.** Vitória da Conquista,n.1,p 9-13,junho de 2005.

OXFORD Dictionary of Music. **"protest song."** In: The Concise Oxford Dictionary of Music. Encyclopedia.com. Disponível em <<http://www.encyclopedia.com>> Acesso em 27 de abril de 2017.

PAIXÃO,Letícia A. **Valente em lugar tenente:o movimento da música de protesto.** In: Revista Urutaguá - acadêmica multidisciplinar. Maringá, Paraná.n.12.nov.2012/abril.2013, p.112-124.

PRATT,Ray. **Rhythm and Resistance:Explorations in the Political Uses of Popular Music.** New York : Praeger,1990.p.143.

PHULL,H. **Story Behind the protest song: A reference guide to the 50 songs that changed the 20th century.** Westport, CT: Greenwood Press, 2008.

PURDY,Sean. **O século americano.** In: História dos Estados Unidos:das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007.

SAFIRE,William. **On Language: The rap on hip-hop.** In: *The New York Times Magazine*, 1992. Disponível em <<http://www.nytimes.com>> Acesso em 13 de outubro de 2016.

SCHNAIDERMAN,Boris. **Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética.** São Paulo: Companhia das Letras,1997.

SMITH,Rachel. **The Hutchinson Family Singers.** In: The Center for Protest Music. Tennessee State University- USA, 2013. Disponível em <<http://popmusic.mtsu.edu/hutchinson.html>> Acesso em: 08 de janeiro de 2017.

SOBRAL,Adail. **Ver o texto com os olhos do gênero: uma proposta de Análise.** In.: BAKHTINIANA, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 85-103, 1 sem. 2009.

SOUSA,Rainer Gonçalves. **Movimento Punk.** *Brasil Escola.* Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/historiag/movimento-punk.htm>>. Acesso em: 13 de janeiro de 2017.

SOUZA, Amilton J. "**É o meu parecer**": a censura política às músicas de protesto nos anos de chumbo do regime militar no Brasil (de 1969 a 1974). 2010. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

STRAUSS, Neil. **The pop life: MTV is wary of videos on war**. 2003. Disponível em <<http://www.nytimes.com>> Acesso em 13 de outubro de 2016.

TINHORÃO, José R. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1974.

TODOROV, Tzvetan. **Le principe dialogique**. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

TOCQUEVILLE, Alexis de. **A Democracia na América - leis e costumes**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

VANSPANCKEREN, Kathryn. **Outline of American Literature**. US Information Agency, 1994.

VIANA, Nildo. **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, 2003. v. 01.

WEGLARZ, Kristine; PEDELTY, Mark. **Political Rock**. In.: Ashgate Popular and Folk music series. Minnesota, USA: The Library of Congress, 2013.

WILKOWSKI, Colleen. **Use of Rhetoric in 1960's Protest Music: A Case Study of Bob Dylan's Music**. 2015. Honors Program Theses. paper 17. Rollins College, Florida.

ANEXOS

(Letras das canções analisadas)

LIFT EVERY VOICE AND SING

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 dark
past has taught us,
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.

Stony the road we trod,
Bitter the chast'ning rod,
Felt in the days when hope unborn had died;
Yet with a steady beat,
Have not our weary feet

Come to the place for which our fathers sighed?

**(Ch)We have come over a way that with tears
has been watered.**

**We have come, treading our path through the
blood of the slaughtered,**

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 the path, we pray.

**(Ch)Lest our feet stray from the places, our God,
where we met Thee,**

**Lest our hearts, drunk with the wine of the
world, we forget Thee;**

Shadowed beneath Thy hand, may we forever
stand,

True to our God, True to our native land.

Compositor: James Weldon Rosamond, 1905

Disponível em: www.naacp.org

**LIFT EVERY VOICE AND SING TRADUÇÃO
ERGA-SE TODA VOZ E CANTE**

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 suas voltas
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
De frente, encarando o sol nascente do novo dia que
começou
Deixem-nos marchar em frente até que a vitória
seja ganha

Pedregoso foi o caminho que trilhamos
Mais amarga foi a vara de correção
Sentida nos dias em que a esperança morreu mesmo
antes de ter nascido
Ainda assim, com uma batida firme e constante
Nossos pés cansados não chegaram ainda ao lugar
pelo qual nossos pais suspiraram?
Viemos ao longo de um caminho que com lágrimas
foi regado
Nós viemos trilhando nosso caminho através do
sangue dos chacinados
Fora do passado sombrio até agora nos mantivemos
afinal
Onde o alvo brilho de nossa estrela brilhante é
manchado
Deus de nossos anos cansados
Deus 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
A fim de que nossos pés não se extraviem dos
lugares, nosso Deus,
nos quais nós nos encontramos contigo
A fim de que nossos corações, embriagados pelo
vinho do mundo, não esqueçam de Ti
Que sob a sombra de Tuas mãos possamos para
sempre ficar
Fieis ao nosso Deus, fiéis a nossa Terra Natal.

Tradução: Annemeire Lima

THE WHITE SLAVE

One little girl, fair as a pearl,
 Worked every day in a laundry;
 All that she made, for food she paid,
 So she slept on a park bench so soundly;
 An old procuress spied her there,
 She came and whispered in her ear:

(CH)Come with me now, my girly,

Don't sleep out in the cold;

Your face and tresses curly

Will bring you fame and gold,

Automobiles to ride in, diamonds and silk to wear,

You'll be a star bright, down in the red light,

You'll make your fortune there.

Same little girl, no more a pearl,
 Walks all alone 'long the river,
 Five years have flown, her health is gone,
 She would look at the water and shiver,
 Where're she'd stop to rest and sleep,
 She'd hear a voice call from the deep:

(CHORUS)

Girls in this way, fall every day,
 And have been falling for ages,
 Who is to blame? You know his name,
 It's the boss that pays starvation wages.
 A homeless girl can always hear
 Temptations calling everywhere.

THE WHITE SLAVE TRADUÇÃO**A ESCRAVA BRANCA**

Uma garotinha, branca como uma pérola,
 Trabalhava todos os dias em uma lavanderia;
 Tudo o que ela fez, por comida se pagou,
 Então ela dormiu em um banco do parque
 profundamente;
 Uma velha procuradora a espiou lá,
 Ela veio e sussurrou em seu ouvido:

(REFRÃO) Venha comigo agora, minha garotinha,

Não dorme no frio;

Seu rosto e cabelos encaracolados

Vão te trazer fama e ouro,

Automóveis para guiar, diamantes e seda para vestir,

Você será uma estrela brilhante, na luz vermelha,

Você vai fazer sua fortuna lá.

A mesma pequena menina, não mais uma pérola,

Anda sozinha ao longo do rio,

Cinco anos voaram, sua saúde desapareceu,

Ela olha para a água e treme,

Onde ela iria parar para descansar e dormir,

Ela ouve uma voz chamando do fundo:

(REFRÃO)

Meninas assim, caem todos os dias,

E vem caindo há séculos,

Quem é o culpado? Você sabe o nome dele,

É o chefe que paga salários de fome.

Uma garota sem-teto sempre pode ouvir

Tentações chamando em todos os lugares.

Compositor: Joe Hill, 1913

Disponível em: protestsonglyrics.com

WHICH SIDE ARE YOU ON

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**

Chorus

Which side are you on?
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

Chorus

Which side are you on?
Which side are you on?

They say in Harlan County
 There are no neutrals there
 You'll either be a union man
 Or a thug for **J.H. Blair**

Chorus

Oh, workers can you stand it?
 Oh, tell me how you can
 Will you be a lousy scab
 Or will you be a man?

Chorus

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

Compositora: Florence Reece, 1931

**WHICH SIDE ARE YOU ON TRADUÇÃO DE
 QUE LADO VOCÊ ESTÁ**

Venham todos vocês, bons trabalhadores

Tenho boas novas para lhes contar

Sobre como aquela velha união chegou aqui para
 ficar

Refrão

De que lado você está? (4X)

Meu pai era um mineiro, eu sou filho de mineiro

E eu vou ficar com o sindicato até que toda batalha
 tenha sido vencida

Eles dizem que em Harlan County não há neutro lá

Você vai querer ser sindicalista ou bandido para
 J.H. Blair?

Oh, trabalhadores, vocês vão conseguir aceitar isso?
 Oh, digam-me se vão conseguir

Digam se vocês serão ratos nojentos

Ou serão homens de verdade

Não se acovardem para os patrões

Não escutem suas mentiras

Nós, pobres matutos, não temos chance

A não ser que nos organizemos

Disponível em: folkmusic.about.com/old/folksongs

JACK MUNRO

1. There was a wealthy merchant
In London's town did dwell;
He had an only daughter,
The truth to you I'll tell.

(CHORUS)

Lay the lily O, O lay the lily o!

2. Her sweetheart went a-sailin'
With trouble on his mind,
A-leavin' of his country
And his darlin' love behind. (CHO.)

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

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

5. 'Your waist is slim and slender,
Your fingers they are small,
Your cheeks too red and rosey
To face a cannon ball.' (CHO.)

6. 'My waist, I know, is slender,
My fingers they are small,
But it would not make me tremble
To see ten thousand fall.' (CHO.)

7. The drum began to beat,
The file began to play,
Straight to the field of battle
They all did march away. (CHO.)

8. And when the war was ended,
This girl, she searched the ground,
Among the dead and wounded,
Untill her love she found. (CHO.)

9. This couple they got married,
So well they did agree;
This couple they got married,
And why no you and me? (CHO.)

Fonte: Allan Lomax, *The Folk Songs of North America*

JACK MUNRO

1. Havia um rico comerciante
Que na cidade de Londres habitou;
Ele tinha uma filha única,
A verdade para você eu vou contar.

(Refrão)

Deite o Lírio O , O deite o lírio o!

2. Seu namorad foi para o mar
Com problemas em sua mente,
Por estar indo embora de seu país
E deixando sua querida amada para trás.

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

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

5. "Sua cintura é magra e elegante,
Seus dedos eles são pequenos,
Suas bochechas muito vermelhas e rosadas
Para enfrentar uma bala de canhão"

6. "Minha cintura, eu sei, é fina,
Meus dedos eles são pequenos,
Mas não me faria tremer
Assistir ver dez mil caírem"

7. O tambor começou a bater,
O desfile começou a tocar,
Direto para o campo de batalha
Todos eles fizeram marchar.

8. E quando a guerra terminou,
Esta menina, ela procurou no chão,
Entre os mortos e feridos,
Até que seu amor ela encontrou.

9. Este casal se casou,
Tão bem que fizeram concordar;
Este casal,bem ele que se casou,
E por que não você e eu?

OLD MAN ATOM

Well, I'm gonna preach you a sermon 'bout Old
Man Atom,
I don't mean the Adam in the Bible datum.
I don't mean the Adam that Mother Eve mated,
I mean that thing that science liberated.
Einstein says he's scared,
And when Einstein's scared, I'm scared.
Hiroshima, Nagasaki, Alamogordo, Bikini...

Here's my moral, plain as day,
Old Man Atom is here to stay.
He's gonna hang around, it's plain to see,
But, ah, my dearly beloved, are we?
We hold these truths to be self-evident
All men may be cremated equal.

(CHORUS)

Hiroshima, Nagasaki -- here's my text
Hiroshima, Nagasaki -- Lordy, who'll be next.

The science guys, from every clime,
They all pitched in with overtime.
Before they knew it, the job was done;
They'd hitched up the power of the gosh-darn sun,
They put a harness on Old Sol,
Splittin' atoms, while the diplomats was splittin'
hairs . . .

Then the cartel crowd put on a show
To turn back the clock on the UNO,
To get a corner on atoms and maybe extinguish
Every darned atom that can't speak English.
Down with foreign-born atoms!
Yes, Sir!

Hiroshima, Nagasaki...

But the atom's international, in spite of hysteria,
Flourishes in Utah, also Siberia.

And whether you're white, black, red or brown,
The question is this, when you boil it down:
To be or not to be!
That is the question. . .
Atoms to atoms, and dust to dust,
If the world makes A-bombs, something's bound to
bust.

Hiroshima, Nagasaki, Alamogordo, Bikini...

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.
World peace and the atomic golden age or a push-
button war,
Mass cooperation or mass annihilation,
Civilian international control of the atom -- one
world or none.
If you're gonna split atoms, well, you can't split
ranks.

Hiroshima, Nagasaki...

It's up to the people, cause the atom don't care,
You can't fence him in, he's just like air.
He doesn't give a darn about politics
Or who got who into whatever fix --
All he wants to do is sit around and have his
nucleus bombarded by neutrons.

So if you're scared of the A-bomb, I'll tell you what
to do:

You got to get with all the people in the world with
you.

You got to get together and let out a yell,

Or the first thing you know we'll blow this world
to...

Hiroshima, Nagasaki, Moscow, too,

New York, London, Timbuktu,
 Shanghai, Paris, up the flue,
 Hiroshima, Nagasaki...
 We must choose between
 The brotherhood of man or smithereens.
 The people of the world must pick out a thesis:
 "Peace in the world, or the world in pieces!"

Whoosh...

Compositor: Vern Partlow, 1946

Disponível em: protestsonglyrics.com

OLD MAN ATOM TRADUÇÃO

VELHO ATOMO

Bem, eu vou te pregar um sermão sobre o velho átomo,
 Eu não me refiro ao Adão na Bíblia.
 Não me refiro ao Adão que a Mãe Eva acasalou,
 Me refiro àquilo que a ciência autorizou.
 Einstein diz que está com medo,
 E quando Einstein está assustado, eu também estou.
 Hiroshima, Nagasaki, Alamogordo, Bikini ...

Aqui está a minha moral, plana como o dia,
 o velho átomo está aqui para ficar.
 Ele vai ficar por aí, é fácil de ver,
 Mas, e nós, meu bem amado, ficaremos por aqui?
 Consideramos essas verdades como evidentes
 Todos os homens podem ser cremados iguais.

Hiroshima, Nagasaki - aqui está o meu texto
 Hiroshima, Nagasaki - Senhor, quem será o próximo?

Os caras da ciência, de todos os cenários,
 Todos eles acamparam com horas extras.
 Antes que eles soubessem, o trabalho estava pronto;
 Eles alcançaram o poder do sol maldito,
 Eles colocaram um armadura no velho sol,
 Dividindo átomos enquanto os diplomatas estavam
 repartindo os cabelos.

Então a multidão do cartel apresenta um show para
 atrasar o relógio da ONU,
 Para arrumar os átomos e talvez extinguir
 Cada átomo maldito que não fala inglês.
 Com átomos estrangeiros!
 Sim senhor!

Hiroshima, Nagasaki ...

Mas o internacional do átomo, apesar da histeria,
 Florece em Utah, também na Sibéria.
 E se você é branco, preto, vermelho ou marrom,
 A questão é essa, quando você derruba:
 Ser ou não ser!
 Essa é a questão. . .
 Átomos para átomos e pó para poeira,
 Se o mundo faz bombas A, algo está obrigado a rebentar.

Hiroshima, Nagasaki, Alamogordo, Biquíni ...

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 desintegrar.
 A paz mundial e a era de ouro atômica ou uma guerra de botões pró-guerra,
 Cooperação em massa ou aniquilação em massa,
 Controle internacional civil do átomo - um mundo ou nenhum.
 Se você vai dividir átomos, bem, você não pode dividir as fileiras.

Hiroshima, Nagasaki ...

Cabe às pessoas, porque o átomo não se importa,
 Você não pode vedá-lo, ele é como o ar.
 Ele não se importa com a política
 Ou quem conseguiu quem em qualquer concerto -
 Tudo o que ele quer fazer é sentar-se e ter seu núcleo bombardeado por nêutrons.

Hiroshima, Nagasaki ...

Então, se você tem medo da bomba A, eu vou te dizer o que fazer:
 Você deve reunir todas as pessoas no mundo com você.
 Você tem que se juntar e soltar um grito,
 Ou a primeira coisa que vai haver, você sabe, vamos explodir este mundo
 Hiroshima, Nagasaki, Moscou, também,
 Nova York, Londres, Timbuktu,
 Shanghai, Paris, até a chaminé,
 Hiroshima, Nagasaki ...
 Devemos escolher entre
 A irmandade do homem ou homens desintegrados.
 Os povos do mundo devem escolher uma tese:
 "Paz no mundo, ou o mundo em pedaços!"

Whoosh ...

Tradução: <https://translate.google.com.br>

FORTUNATE SON

Some folks are born made to wave the flag
 Ooh, they're red, white and blue
 And when the band plays "Hail to the chief"
 Ooh, they point the cannon at you, Lord

**It ain't me, it ain't me, I ain't no senator's son,
 son (2X)**

Some folks are born silver spoon in hand
 Lord, don't they help themselves, oh
 But when the taxman comes to the door
 Lord, the house looks like a rummage sale, yes

**It ain't me, it ain't me, I ain't no millionaire's
 son, no (2X)**

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

**It ain't me, it ain't me, I ain't no military son,
 son (2X)**

It ain't me, it ain't me, I ain't no fortunate one, no no
 no.

Compositor: John C. Fogerty, 1969

**FORTUNATE SON (TRADUÇÃO)
 FILHO AFORTUNADO**

Algumas pessoas nascem para balançar a bandeira
 Ooh, Elas são vermelhas, brancas e azuis
 E quando a banda toca "Saúde o Chefe"
 Ooh, eles miram o canhão para você, Senhor

Não sou eu, não sou eu
 Eu não sou filho do senador
 Não sou eu, não sou eu
 Eu não sou o afortunado

Algumas pessoas nascem em berço de ouro
 Senhor, eles não se ajudam, oh
 Mas quando o coletor de impostos chega à porta
 Senhor, a casa parece um bazar de caridade, sim
 Não sou eu, não sou eu
 Eu não sou filho de milionário
 Não sou eu, não sou eu
 Eu não sou o afortunado

Sim, algumas pessoas herdaram 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, sim
 Não sou eu, não sou eu
 Eu não sou filho do militar
 Não sou eu, não sou eu

Disponível em: <https://www.vagalume.com.br>

LOST WOMAN

I opened a bank account when I was nine years old
 I closed it when I was eighteen
 I gave them every penny that I'd saved and they
 gave my blood and my urine a number
 And now I'm sitting in this waiting room playing
 with the toys

And I am here to exercise my freedom of choice

I passed their handheld signs
 I went through their picket lines
 They gathered when they saw me coming
 They shouted when they saw me cross
 I said, "why don't you go home?"
 Just leave me alone

I'm just another woman lost
 You are like fish in the water who don't know that
 they are wet
 But as far as I can tell the world isn't perfect yet"

And his bored eyes were obscene
 On his denim thighs a magazine
 I wish he'd never come here with me
 In fact I wish he'd never come near me
 I wish his shoulder wasn't touching mine
 I am growing older waiting in this line
 But some of life's best lessons are learned at the
 worst times

And under the fierce fluorescent she offered her
 hand for me to hold
 She offered stability and calm and I was crushing
 her palm
 Through the pinch-pull wincing
 My smile unconvincing
 On that sterile battlefield that sees only casualties

Never heroes
 My heart hit absolute zero
 And Lucille, your voice still sounds in me

Yeah mine was a relatively easy tragedy
 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**

**No you can't make me sacrifice my freedom of
 choice**

**No you can't make us sacrifice our freedom of
 choice**

Composição: Ani Difranco, 1989

Disponível em: <https://www.vagalume.com.br>

LOST WOMAN (TRADUÇÃO) MULHER PERDIDA

Eu abri uma conta bancária quando eu tinha nove
 anos de idade

E a fechei quando tinha dezoito

Eu dei a eles cada centavo que tinha economizado e
 eles colocaram em meu sangue e minha urina um
 número

E agora estou sentada aqui nesta sala de espera
 brincando com brinquedos

E estou aqui exercitando minha liberdade de
 escolha

Eu passei pelas suas placas

Eu passei por entre suas filas de greve

Eles me agarraram quando me viram chegar

Eles gritaram quando me viram atravessar

Eu disse: "Por que vocês não vão para casa?"

Me deixem em paz
Eu sou mais uma mulher perdida
E vocês são como peixes na água que não sabem
que estão molhados
Mas até onde eu posso dizer, o mundo ainda não
alcançou a perfeição"
E os olhos ociosos dele eram obscenos
Sobre a calça de brim dele apertou a revista
E eu desejei que ele nunca tivesse vindo até aqui
comigo
E desejei que o ombro dele não estivesse tocando o
meu
Eu estou envelhecendo esperando nesta fila
Mas algumas das melhores lições são aprendidas
sob as piores circunstâncias
E sob a mais feroz e florescente ela me ofereceu sua
mão para segurar
Ela me ofereceu estabilidade e calma e eu estava
esmagando sua mão
Através do beliscar e puxar eu estremecia
Meu sorriso não convencia
Naquela campo de batalha estéril que parece apenas
casualidade
Nunca heróis
Meu coração chegou a zero absoluto
E Lucille, sua voz ainda ressoa em mim
Sim, no meu caso, foi uma tragédia relativamente
fácil
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
Sim, eu não vou sacrificar minha liberdade de
escolha
Não vocês não podem nos fazer sacrificar nossa
liberdade de escolha

Vocês não podem nos fazer abrir mão de nossa
escolha.

Tradução: Annemeire Lima

MINORITY**I want to be the minority****I don't need your authority****Down with the moral majority****'Cause I want to be the minority**

I pledge allegiance to the underworld

One nation under dog

There of which I stand alone

A face in the crowd

Unsung, against the mold

Without a doubt

Singled out

The only way I know

'Cause I want to be the minority**I don't need your authority****Down with the moral majority****'Cause I want to be the minority**

Stepped out of the line

Like a sheep runs from the herd

Marching out of time

To my own beat now

The only way I know

One light, one mind

Flashing in the dark

Blinded by the silence of a thousand broken hearts

"For crying out loud" she screamed unto me

A free for all

Fuck 'em all

You're on your own side

'Cause I want to be the minority**I don't need your authority****Down with the moral majority****'Cause I want to be the minority**

One light, one mind

Flashing in the dark

Blinded by the silence of a thousand broken hearts

For crying out loud she screamed unto me

A free for all

Fuck 'em all

You're on your own side

Compositor: Billie Joe Armstrong, Frank E., Iii Wright, Frank Edwin Wright Iii, Michael Pritchard, Mike Dirnt, Mike Ryan Pritchard, 2000.

Disponível em: <https://www.lettras.mus.br>**MINORITY (TRADUÇÃO)**

MINORIA

Eu quero ser a minoria

Eu não preciso de sua autoridade

Abaixo a moral, maioria

Porque eu quero ser a minoria

Eu garanto fidelidade ao mundo dos criminosos

Uma nação vítima da injustiça social

Lá onde eu fico sozinho

Uma face na multidão

Sem valor, contra o padrão

Separado Sem dúvida

O único modo que eu sei

Andando fora da linha

Como uma ovelha corre do rebanho

Marchando fora do tempo

Para a minha própria batida agora

O único modo que eu sei

Uma luz, uma mente

Reluzindo na escuridão

Cegado por um silêncio de mil corações partidos

"Por clamar alto" ela gritou para mim

Um livre para tudo

Fodam-se todos eles

"Você é sua própria visão"

Disponível em: <https://www.lettras.mus.br>

BOOM

I'm walking through your streets
 Where all your money's earning
 Where all your buildings crying
 And clueless neckties working
 Revolving fake lawn houses
 Housing all your fears
 Desensitized by T.V.

Overbearing advertising
 God of consumers
 And all your crooked pictures looking good
 Mirrors filtering information through the public eye
 Designed for profit sharing
 Your neighbor, what a guy

**Boom, Boom, Boom, Boom,
 Every time you drop a bomb
 You kill the god your child has born**

Boom, Boom, Boom
 Modern globalization
 Coupled with condemnations
 Unnecessary death
 Matador corporations
 Puppeting your frustrations with a blinded flag

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

**Boom, Boom, Boom,
 Every time you drop a bomb
 You kill the god your child has born
 Boom, Boom, Boom,
 Every time you drop a bomb
 You kill the god your child has born
 Boom, Boom, Boom,
 Every time you drop a bomb
 You kill the god your child has born**

Why must we kill our own kind?

Boom, Boom, Boom,
 Every time you drop a bomb
 You kill the god your child has born
 Boom, Boom, Boom,
 Every time you drop a bomb
 You kill the god your child has born
 Boom, boom, boom, boom, boom
 Every time you drop the bomb

Compositores: Daron Malakian / Shavo Odadjian /
 John Dolmayan / Serj Tankian, 2002

Disponível em: <https://www.vagalume.com.br>

BOOM (TRADUÇÃO)

Eu venho andando pelas suas ruas
 Onde todo Dinheiro que você ganha
 Onde todos os choros de edifícios
 E Indícios de gravata trabalhando
 Casas falsificadas revolvendo do gramado
 Abrigando todos os seus medos
 Desensibilizado pela Tv

Anúncios exagerados
 Deus do consumismo
 E todas as suas figuras curvadas
 Parecendo bom, escondendo
 Filtrando informação
 Para o Povo
 Projetado para exploração
 Seu Vizinho, que Rapaz

Boom, Boom, Boom, Boom
 Toda vez que você solta uma bomba
 Você mata o deus que sua criança construiu
 Boom, Boom, Boom, Boom
 Globalização Moderna
 Acoplado com condenações
 Morte desnecessária Corporações Matadoras
 Ridicularizando suas frustrações
 Com a bandeira ofuscada
 Consentimento Manufaturado
 É o nome do jogo

A Linha inferior é o dinheiro
 Ninguém se importa
 4000 crianças famintas nos deixam por hora
 De fome
 Enquanto Bilhões são gastos em bombas
 Criando chuveiros de morte
 Disponível em: <https://www.lettras.mus.br>

RADIO BAGHDAD

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

Lest you vanish in the city And be but a trace
 Just a vanished ghost And your legacy
 All the things you knew Science, mathematics,
 thought
 Severely weakened Like irrigation systems
 In the tired veins forming from the Tigris and
 Euphrates
 In the realm of peace All the world revolved
 All the world revolved Around a perfect circle
 City of Baghdad City of scholars
 Empirical humble Center of the world
 City in ashes City of Baghdad
 City of Baghdad Abrasive aloof

Oh, in Mesopotamia Aloofness ran deep
 Deep in the veins of the great rivers
 That form the base Of Eden
 And the tree The tree of knowledge
 Held up its arms To the sky
 All the branches of knowledge All the branches of
 knowledge
 Cradling Cradling
 Civilization In the realm of peace
 All the world revolved Around a perfect circle
 Oh Baghdad Center of the world
 City of ashes With its great mosques

Erupting from the mouth of god Rising from the
 ashes like
 a speckled bird Splayed against the mosaic sky
 Oh, clouds around We created the zero
 But we mean nothing to you You would believe
 That we are just some mystical tale We are just a
 swollen belly
 That gave birth to Sinbad, Scheherazade We gave
 birth

Oh, oh, to the zero The perfect number
 We invented the zero And we mean nothing to you
 Our children run through the streets
 And you sent your flames Your shooting stars
 Shock and awe Shock and awe
 Like some, some Imagined warrior production
 Twenty-first century No chivalry involved
 No Bushido

Oh, the code of the West Long gone
 Never been Where does it lie?
 You came, you came Through the west
 Annihilated a people And you come to us
 But we are older than you

You come you wanna
 You wanna come and rob the cradle
 Of civilization And you read yet you read
 You read Genesis You read of the tree
 You read of the tree Beget by god
 That raised its branches into the sky Every branch
 of knowledge
 Of the cradle of civilization

Of the banks of the Tigris and the Euphrates
 Oh, in Mesopotamia Aloofness ran deep
 The face of Eve turning What sky did she see
 What garden beneath her feet The one you drill
 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
 We invented the zero But we mean nothing to you,
 your Arabian nightmare

City of stars City of scholarship
 Science City of ideas
 City of light City
 City of ashes That the great Caliph
 Walked through His naked feet formed a circle
 And they built a city A perfect city of Baghdad
 In the realm of peace And all the world revolved

Go to sleep Go to sleep my child
 Go to sleep And I'll sing you a lullaby
 A lullaby for our city A lullaby of Baghdad
 Go to sleep Sleep my child
 Sleep Sleep...
 Run Run...

You sent your lights Your bombs
 You sent them down on our city Shock and awe
 Like some crazy tv show

They're robbing the cradle of civilization
Suffer not The paralysis of your neighbor
Suffer not But extend your hand

Compositora: Patti Smith

Disponível em: <https://www.vagalume.com.br>

RADIO BAGDAH (TRADUÇÃO)

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

Para que você não desapareça na cidade e se torne apenas um traço
 Apenas um fantasma e seu legado
 Todas as coisas que você aprendeu: Ciências, matemática, pensamento estão bastante debilitados como os sistemas de irrigação
 Nas veias cansadas que formam o Tigre e o Eufrates

No reino da paz Todo o mundo revolveu-se
 Girou em torno de um círculo perfeito
 Cidade de Bagdá Cidade de estudiosos
 Centro humilde e empírico do mundo
 City em cinzas Cidade de Bagdá
 Cidade de Bagdá abrasivo distante

Oh, na Mesopotâmia a distância correu profunda nas veias dos grandes rios que formam a base do Éden
 E a árvore, a árvore do conhecimento
 Estendeu seus braços para o céu
 Todos os ramos do conhecimento embalarão a civilização no reino da paz
 Todo o mundo girava em torno um círculo perfeito
 Oh Bagdá centro do mundo
 Cidade de cinzas com seus grandes mesquitas em erupção a partir da boca de Deus, das cinzas como um pássaro salpicado contra o mosaico céu .Oh, nuvens que nos cercam.

Criamos o zero mas nós não significamos nada para você você acredita que somos apenas um conto místico que somos apenas um ventre em movimento que deu à luz Sinbad e Scherazade

Oh, oh, ao zero o número perfeito
 Nós inventamos o zero e não significamos nada para você
 Nossas crianças correm pelas ruas
 E você enviou suas chamas, suas estrelas cadentes
 Choque e Pavor, choque e pavor
 Como alguma produção guerreira imaginada no século XXI. Sem cavalaria envolvida.
 Não às atitudes de Bush

Oh, o código do Ocidente se foi para onde nunca esteve. Onde ele está?
 Você veio, você veio através do Ocidente
 Aniquilou um povo e agora vem para nós
 Mas nós somos mais velhos do que você

Você quer vir e roubar o berço da civilização e diz que leu o Genesis você leu da árvore você leu da árvore criada por Deus e cujos ramos se

estendem para o céu, todo galho de conhecimento do berço da civilização

Entre as margens do Tigre e do Eufrates
 Oh, na distante Mesopotâmia correu profunda o rosto de Eva transformando o céu fez ela viu o jardim sob seus pés que você vai perfurar você vai perfurar Puxando o sangue da terra pequenas gotas de óleo para fazer pulseiras e pequenas jóias
 Safiras para fazer pulseiras cercam seu próprio mundo
 Nós estamos chorando lágrimas
 Se for pelos rubis nós oferecemos-lhes para você
 Mas somos apenas seu pesadelo árabe
 Nós inventamos o zero, mas não significamos nada para você
 Cidade de estrelas Cidade dos estudiosos
 Cidade da Ciência de idéias
 Cidade de luz
 Cidade de cinzas Que o grande Califa com seus pés descalços formou um círculo

e eles criaram a cidade de Bagdá
 no reino de paz e de todo o mundo girava

Vá dormir Vá dormir meu filho
 Vá dormir e eu vou cantar uma canção de ninar para você
 Uma canção de ninar para a nossa cidade uma canção de ninar de Bagdá
 Vá dormir. Durma, meu filho
 Durma, durma...
 Corra, corra ...

Você enviou suas luzes suas bombas
 Você enviou-os para baixo na nossa cidade e abate reverenciando
 Como um show de tv maluco

Eles estão roubando o berço da civilização
 Não sofra a paralisia do seu vizinho
 Mas estenda a mão.

Disponível em: <https://www.vagalume.com.br>

HOLIDAY

Hear the sound of the falling rain
 Coming down like an Armageddon flame (hey!)
 A shame
 The ones who died without a name

Hear the dogs howlin' out of key
 To a hymn called faith and misery (hey!)
 And bleed, the company lost the war today

I beg to dream and differ from the hollow lies
 This is the dawning of the rest of our lives
 On holiday

Hear the drum pounding out of time
 Another protester has crossed the line (hey!)
 To find, the money's on the other side

Can I get another Amen (Amen!)
 There's a flag wrapped around a score of men
 (hey!)
 A gag, A plastic bag on a monument

I beg to dream and differ from the hollow lies
This is the dawning of the rest of our lives
On holiday

"The representative from California has the floor"

Sieg Heil to the president gasman
 Bombs away is your punishment
 Pulverize the Eiffel towers
 Who criticize your government
 Bang bang goes the broken glass and
 Kill all the fags that don't agree
 Trials by fire setting fire
 Is not a way that's meant for me
 Just cause
 Because we're outlaws yeah!

I beg to dream and differ from the hollow lies
This is the dawning of the rest of our lives

I beg to dream and differ from the hollow lies
This is the dawning of the rest of our lives
This is our lives on Holiday

Compositores: Michael Pritchard, Frank E., Iii
 Wright, Billie Joe Armstrong, 2004

Disponível em: <https://www.vagalume.com.br>

HOLIDAY (TRADUÇÃO)

FERIADO

Ouçã o som da chuva que cai
 Caindo como uma praga de Armagedon (HEY!)
 A vergonha daqueles que morreram sem nome

Ouçã os cães uivando fora do padrão
 Um hino chamado "fé e miséria" (HEY!)
 O sangue de quem perdeu a guerra hoje
 Eu estou pedindo para sonhar e discordar das
 mentiras sujas
 Esse é o amanhecer do resto de nossas vidas
 Em Holiday

Ouçã a bateria desafinada
 Mais um protestante cruzou a linha (HEY!)
 Para encontrar o dinheiro do outro lado

Posso ganhar outro amém? (AMÉM)
 Tem um farrapo amarrado em volta das dívidas dos
 homens!
 Uma amordaça, uma sacola plástica numa estátua
 Eu estou pedindo para sonhar e discordar das
 mentiras sujas
 Esse é o amanhecer do resto de nossas vidas
 "O deputado da Califórnia tem a palavra"
 "Zieg Hail" para o "Presidente Gasman"
 Atirar bombas é a sua punição
 Pulverizar as Torres Eiffel
 Que criticaram o seu governo
 Bang, bang, o vidro se quebra

Mate todas as bichas que não concordarem
 Julgado pelo fogo, fogo mirado
 Não era isso que eu queria pra mim
 Porque
 Só porque nós somos fora-da-lei

Eu estou pedindo para sonhar e discordar das
 mentiras sujas
 Esse é o amanhecer do resto de nossas vidas
 Eu estou pedindo para sonhar e discordar das
 mentiras sujas
 Esse é o amanhecer do resto de nossas vidas
 Essa é a nossa vida em Holiday

Disponível em: <https://www.vagalume.com.br>

NATION OF THE HEAT

Across from the prison and beside the great lake
 Below the rooftop and above the highway
 The Spirits pay rent to the basements they haunt
 And the pages draw pictures of the things that they want
 I cook my dinner on the black top street
 I come from the nation of heat

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

So swift and so vicious are the carnival rides
 and the carnival barker will yell your name for a
 bribe
 We got billboards for love and Japanese cars
 It aint rare to hear the street lights call themselves
 stars
 The more that I learn the more that I cheat
 I come from the nation of heat

I've seen skeleton mothers and hungry folks
 Across the street from the kitchen that cooks dinner
 the most
 Sometimes you hear whispers by the dark of the

moon
 That we promise too much and gave it too soon
 Even our coughs said our fevers compete
 I come from the nation of heat

Compositor: Joe Pug, 2007.

NATION OF THE HEAT (TRADUÇÃO)

NAÇÃO DO CALOR

Além da prisão, ao lado do grande lago
 Abaixo do telhado e acima da rodovia
 Os espíritos pagam aluguel dos porões que
 assombram
 E as páginas desenham quadros das coisas que
 querem
 Eu cozinheiro meu jantar no asfalto
 Eu venho da nação do calor
 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
 Tão rápidos e viciosos são os passeios de carnaval
 E o anunciador do carnaval vai gritar seu nome por
 um suborno
 Temos quadro de avisos para amor e carros
 japoneses
 Não é raro ouvir as luzes da rua se chamarem
 de estrelas
 Quanto mais eu aprendo, mais eu trapaceio
 Eu venho da nação do calor

Eu vi mães esqueletos e pessoas famintas
 Do outro lado da rua, da cozinha que faz mais
 jantares
 As vezes você ouve sussurros na escuridão da lua
 Que prometemos demais e lhe demos muito cedo
 Até nossas tosses dizem que nossas febres
 competem
 Eu venho da nação do calor

Disponível em: <https://www.letras.mus.br>

REAGAN

Our government has a firm policy not to capitulate to terrorist demands. That no-concessions policy remains in force, despite the wildly speculative and false stories about arms for hostages and alleged ransom payments, we did not, repeat, did not trade weapons or anything else for hostages, nor will we

The ballot or the bullet, some freedom or some bullshit

Will we ever do it big, or keep just settling for little shit

We brag on having bread, but none of us are bakers

We all talk having greens, but none of us own acres

If none of us on acres, and none of us grow wheat

Then who will feed our people when our people need to eat

So it seems our people starve from lack of understanding

Cos all we seem to give them is some balling and some dancing

And some talking about our car and imaginary mansions

We should be indicted for bullshit we inciting

Hand the children death and pretend that it's exciting

We are advertisements for agony and pain

We exploit the youth, we tell them to join a gang

We tell them dope stories, introduce them to the game

Just like Oliver North introduced us to cocaine

In the 80's when the bricks came on military planes

A few months ago, I told the American people I did not trade arms for hostages. My heart and my best intentions still tell me that's true, but the facts and the evidence tell me it is not

The end of the Reagan Era, I'm like 'leven, twelve, or

Old enough to understand the shit'll change forever

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

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

Ronald Reagan was an actor, not at all a factor

Just an employee of the country's real masters

Just like the Bushes, Clinton and Obama

Just another talking head telling lies on teleprompters

If you don't believe the theory, then argue with this logic

Why did Reagan and Obama both go after Qaddafi

We invaded sovereign soil, going after oil

Taking countries is a hobby paid for by the oil lobby

Same as in Iraq, and Afghanistan

And Ahmadinejad say they coming for Iran

They only love the rich, and how they loathe the poor

If I say any more they might be at my door
 (Shh..) Who the fuck is that staring in my window
 Doing that surveillance on Mr. Michael Render
 I'm dropping off the grid before they pump the lead
 I leave you with four words, I'm glad Reagan dead

Compositor: Killer Mike, 2012

Disponível em: <https://www.lettras.mus.br>

REAGAN (TRADUÇÃO)

Nosso governo tem uma política firme para não capitular para as demandas do terrorismo. Essa política de não-concessões permanece em vigor, apesar das histórias descontroladamente especulativas e falsas sobre armas para reféns e supostos pagamentos de resgate, nós não, e repetimos, nós não trocamos armas ou qualquer outra coisa por reféns, nem trocaremos futuramente.

O voto ou a bala, alguma liberdade ou alguma besteira

Será que algum dia faremos grande, ou vamos no contentar com merda?

Nos gabamos de ter pão, mas nenhum de nós é padeiro

Nós falamos sobre verduras, mas nenhum de nós possui acres

Se nenhum de nós possui acres, e nenhum de nós planta trigo

Então, quem vai alimentar o nosso povo, quando nosso povo precisa comer?

Assim, parece o nosso povo morre de fome por falta de entendimento

Porque tudo o que os damos é entretenimento

E alguns falando sobre nossos carros e mansões imaginários

Devemos ser indiciados por essa besteira que incitamos

Entregar a morte crianças e fingir que é emocionante

Somos anúncios de agonia e dor

Exploramos a juventude, dizemos-lhes para participar de uma quadrilha

Contamos-lhes histórias de drogados, introduzimos-os ao jogo

Assim como Oliver north nos introduziu a cocaína

Nos anos 80, quando os tijolos vieram em aviões militares

Alguns meses atrás, eu disse para o povo americano que eu não troco armas por reféns. Meu coração e minhas melhores intenções ainda me dizem que é isso é verdade, mas os fatos e as evidências me dizem que não é.

O fim da era Reagan, eu tinha 11 ou 12 anos, ou idade suficiente para entender que essa merda ia mudar pra sempre

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

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 policiamento 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 dar infratores tempo em dois dígitos

Ronald Reagan era um ator, não de todo um fator

Apenas um empregado de verdadeiros mestres do país

Assim como os Bush, Clinton e Obama

Apenas a cabeça outra falando dizendo mentiras sobre teleprompters

Se você não acredita nessa teoria, então argumente com essa lógica

Por que Reagan e Obama, ambos vão após kadafi

Nós invadimos solo soberano, indo atrás do petróleo

Tomar países é um hobby pago pelo lobby do petróleo

O mesmo que no Iraque e no Afeganistão

E Ahmadinejad diz que vem para o Irã

Eles só amam o rico, e como eles detestam os pobres

Se eu dizer mais nada eles podem aparecer na minha porta

(Shh..) quem é aquilo olhando em minha janela

Fazendo a vigilância sobre o sr. Michael render

Estou caindo fora da grade antes de bombear o chumbo

Deixo-vos com seis palavras, estou feliz que Reagan está morto

Disponível em: <https://www.lettras.mus.br>

TRANSGENDER DISFORIA BLUES

Your tells are so obvious,
Shoulders too broad for a girl.
It keeps you reminded,
Helps you remember where you come from.

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.

**Rough surf on the coast,
I wish I could've spent the whole day alone
Rough surf on the coast,
I wish I could've spent the whole day alone
Rough surf on the coast,
I wish I could've spent the whole day alone
With you.
With you.**

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.

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.

Rough surf on the coast
I wish I could've spent the whole day alone
Rough surf on the coast
I wish I could've spent the whole day alone
Rough surf on the coast
I wish I could've spent the whole day alone
With you.
With you.

Rough surf on the coast
I wish I could've spent the whole day alone
Rough surf on the coast
I wish I could've spent the whole day alone
Rough surf on the coast
I wish I could've spent the whole day alone
With you.
With you.

With you.

Compositor: Laura Jane Grace, 2014

Disponível em: <https://www.lettras.mus.br>

**TRANSGENDER DISPHORIA BLUES
(TRADUÇÃO)**

O BLUES DA DISFORIA TRANSGÊNERO

Suas palavras são tão óbvias

"Ombros muito largos para uma garota"

Isso te faz lembrar

Te ajuda a lembrar de onde você veio

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"

Lavada na costa

Eu queria poder ter passado o dia inteiro

Sozinha com você

Com você

"Você não tem boceta no corpo"

"Você não tem quadris para balançar"

E vocês sabem que é óbvio

Mas não escolhemos como somos feitos

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"

Lavada na costa

Eu queria poder ter passado o dia inteiro

Sozinha com você

Com você

Disponível em: <https://www.lettras.mus.br>