

OS PERCURSOS ÉTICOS DO CANTAR NO DISCURSO DE DENÚNCIA SOCIAL EM TRÊS CANÇÕES DE PROTESTO

THE ETHICAL PATHS OF SINGING IN THE DISCOURSE OF SOCIAL COMPLAINT WITHIN THREE SONGS OF PROTEST

Nathan Bastos de Souza¹
Valdemir Miotello²

Resumo: *O objetivo deste artigo é investigar os percursos éticos do cantar no discurso de denúncia social em três canções de protesto. Percebemos a emergência de reflexões a respeito do cancioneiro latino-americano (hispano-falante, em nosso caso) pelo tratamento dado à denúncia social que tem dispensado em seu discurso. Especificamente, estudamos as seguintes canções: “Al centro de la injusticia”, letra de Violeta Parra, interpretada por Isabel Parra; “Cuando tenga la tierra”, letra de Daniel Toro e Ariel Petrocelli, interpretada por Mercedes Sosa e “Si se calla el cantor”, letra de Horácio Guarany, cantada por ele e por Mercedes Sosa. No aporte teórico, revisamos a noção de ato ético, conforme discutida na reflexão bakhtiniana. O procedimento de análise é o cotejamento de textos e os resultados apontam que o ato de cantar, nas canções ora analisadas, constitui a luta traduzida em ato ético; cantar se torna colocar o corpo (e a voz) na luta de classes.*

Palavras chave: *Ética; Canção de protesto; Discurso de denúncia social.*

Abstract: *The aim of this article is to investigate the ethical paths of singing in the discourse of social complaint in three songs of protest. We noticed the emergence of studies regarding the Latin American songbook (Spanish-speaking, in our case) for the treatment of the social complaint that has been dispensed in its discourse. Specifically, we study the following songs: "Al centro de la injusticia", lyrics by Violeta Parra, sung by Isabel Parra; "Cuando tenga la tierra", lyrics by Daniel Toro and Ariel Petrocelli, sung by Mercedes Sosa, and "Si se calla el cantor", lyrics by Horácio Guarany, sung by himself and Mercedes Sosa. In the theoretical contribution, we review the notion of ethical act, as discussed in the Bakhtinian reflection. The analysis procedure is the comparison of texts and the results point out that the act of singing, in the analyzed songs, constitutes the struggle translated into an ethical act; singing becomes placing the body (and voice) in the class struggle.*

Keywords: *Ethics; Protest song; Discourse of social complaint.*

1 Introdução

“...Hemos guardado un silencio bastante parecido a la estupidez...”
(Proclama insurreccional de la Junta Tuitiva en la ciudad de La Paz,
16 de julio de 1809).

¹ Docente substituto de Linguística e Língua Portuguesa nos cursos de graduação na área de exatas da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), *Campus* Itaqui, RS. Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Itaqui, Brasil, e-mail: nathansouza@unipampa.edu.br

² Docente (aposentado) de Linguística e Língua Portuguesa nos cursos de graduação na área Letras e Linguística da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). *Campus* São Carlos, SP. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). São Carlos, Brasil, e-mail: miotello@terra.com.br

Não por acaso iniciamos este texto fazendo menção à epígrafe do livro *Las venas abiertas de América Latina*, o qual deu Galeano (2004) reconhecimento internacional tanto pela crítica pontual e inteligente que sempre praticou, quanto, sobretudo, pela denúncia social ali presente. Arriscaríamos, inclusive, afirmar que o livro poderia ter um subtítulo muito próximo a “A história da exploração na América Latina”.

No eixo dessa crítica que Galeano (2004) desenvolve ao sistema capitalista, que desde a invasão (como o autor diria) dos europeus, em 1492, tem solapado a América Latina, presenciemos no cancionero latino-americano uma potência de crítica que transforma o político em estético, diluindo em canções as lutas necessárias da ordem do dia. As canções têm servido, em momentos graves politicamente, como hinos de liberdade de expressão, de apelo à unidade latino-americana ou como via de escape para a barbárie social que acometia o continente. Nada mais justo que retomar essas canções em momentos como o que vivemos no Brasil hoje em dia.

Nesse sentido, é notório o fato de que muitos artistas tenham sido exilados em países distantes dos seus por questões políticas durante as várias tensões políticas que ocorreram no continente durante o século XX. Para exemplificar, as ditaduras militares, que entre as décadas de 1960 e 1980 tomaram de assalto a região, levaram uma série de artistas brasileiros, como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, e de argentinos, como Mercedes Sosa e Horacio Guarany, a buscar asilo político. O ambiente era tenso e naturalmente o cancionero³ de tais artistas refletiu e refratou esse cosmos político.

Para o caso deste artigo, o objetivo é investigar os percursos éticos do cantar no discurso de denúncia social em três canções de protesto. O recorte que fazemos no cancionero latino-americano dá preferência aos artistas falantes de uma língua (o espanhol) e de dois países específicos (Chile e Argentina). O período histórico de produção das canções e de sua gravação pelos artistas, que também são responsáveis pela sua difusão, varia em décadas, mas concentra-se na segunda metade do século XX na geografia ora mencionada. Ao identificarmos o discurso de denúncia social que algumas canções apresentam, decidimos realizar um recorte no cancionero dos dois países citados de modo que analisaremos as seguintes canções: “Al centro de la injusticia”, letra de Violeta Parra, interpretada por Isabel Parra; “Cuando tenga la tierra”, letra de Daniel Toro e Ariel Petrocelli, interpretada por

³ Compreendemos a noção de cancionero como um conjunto das canções que se conectam temática ou cronologicamente a um projeto de dizer. Nesse sentido, seria possível afirmar a existência de um cancionero latino-americano como foco em canções de denúncia social, por exemplo.

Mercedes Sosa e “Si se calla el cantor”, letra de Horácio Guarany, cantada por ele e por Mercedes Sosa.

O artigo está organizado da seguinte maneira: na primeira seção, revisamos a ética da responsabilidade, noção advinda do pensamento bakhtiniano. A segunda seção consta dos procedimentos analíticos, seguida da análise das canções. Completam o texto as considerações finais.

2 A ética da responsabilidade

A noção de ética da responsabilidade está concentrada, sobretudo, em um manuscrito de 1924 encontrado nos arquivos de M. Bakhtin (1895-1975) e que foi publicado pela primeira vez apenas em 1986, alguns anos após a morte do autor. De acordo com Ponzio (2010), o manuscrito se encontrava bastante deteriorado e com algumas páginas iniciais faltando, nas quais estava o título, também perdido. O editor responsável pelo arquivo russo, Sergei Bocharov, foi quem intitulou o texto como “K filosofi postupka”. Ainda conforme Ponzio (2010), a associação entre esse texto e aquele sobre o “Autor e o herói”, publicado na coletânea “Estética da Criação Verbal” (BAKHTIN, 2011), decorre do fato de que ambos os textos são frutos de um mesmo projeto de investigação (não no sentido acadêmico do termo, mas na perspectiva filosófica), em que o segundo texto é continuidade do primeiro. Contudo, tal projeto bakhtiniano nos é inacessível, já que o autor russo não o concluiu.

O ensaio “Arte e responsabilidade” é o primeiro a que se teve acesso da reflexão de Bakhtin; nele se lançam questões que vão ser refinadas mais adiante no ensaio de 1924. Bakhtin (2011)⁴ afirma que é mecânico o todo em que os elementos estão unificados apenas externamente, seja no tempo, seja no espaço. Segundo o autor, é preciso no âmbito da vida uma unidade interna de sentido, que somente se dá no encontro entre vida e arte na unidade própria do homem como indivíduo. A separação entre vida e arte causa uma “arte patética e presunçosa”, porque “não lhe cabe responder pela vida” (BAKHTIN, 2011, p.XXXIII). Esse nexos no homem, inalienável, se garante por meio da noção de unidade da responsabilidade, ou seja, “Pelo que vivenciei e compreendi na arte, **devo** responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos” (BAKHTIN, 2011, p.XXXIII, grifo nosso).

⁴ Referir-nos-emos aqui somente ao texto “Arte e responsabilidade”. Não entraremos, assim, em “O autor e o herói”.

Nessa perspectiva, a unidade da responsabilidade funciona como aquilo que nos obriga a responder com a nossa vida; não por acaso no texto usa-se o verbo “dever”. Esse compromisso de resposta faz com que o indivíduo deva “tornar-se **inteiramente** responsável: todos os seus momentos devem estar não só lado a lado na série temporal de sua vida, mas também penetrar uns nos outros na unidade da culpa e da responsabilidade” (BAKHTIN, 2011, p. XXXIV, grifo nosso).

Em texto posterior cronologicamente, Bakhtin (2010) vai se debruçar com mais atenção sobre a ideia de “ato ético”, que forma um par com a unidade da responsabilidade e em boa medida refina essa noção conceitualmente. Isto é, se há uma unidade da responsabilidade que nos faz compreender a arte e com essa compreensão, processada esteticamente, respondermos à vida, o ato ético é aquele que exige de nós a resposta, o que nos deixa sem alibi na existência, de modo que responder é uma obrigação ética.

Enquanto a unidade da responsabilidade aglutina vida e arte no todo do homem, desfazendo a problemática desses elementos unidos mecanicamente, o ato ético se torna a maneira como respondemos à vida justamente pela compreensão estética que a arte permite:

Somente o ato responsável supera toda hipótese, porque ele é – de um jeito inevitável, irremediável e irrevogável – **a realização de uma decisão**; o ato é o resultado final, uma consumada conclusão definitiva; concentra, correlaciona-se e resolve em um contexto único e singular e já final o sentido e o fato, o universal e o individual, o real e o ideal, porque tudo entra na composição de sua motivação responsável; o ato constitui o desabrochar da mera possibilidade na singularidade da escolha uma vez por todas (BAKHTIN, 2010, p.80, grifo nosso).

Em outras palavras, depois de realizado um ato ético, que é a decisão consumada, como afirma o autor, a escolha tomada é irrevogável; já não é possível voltar atrás porque o ato ético não tem alibi, não permite escapatória. Contudo, mesmo que se tente fugir dessa responsabilidade sem alibi que o ato ético exige, mais se testemunha o “peso e sua presença inevitável” (PONZIO, 2010, p.27). Quanto maiores forem as buscas pela escapatória, mais a responsabilidade se especializa.

Nesse sentido, é importante uma retomada do objeto de pesquisa, já que nossa revisão das noções relacionadas à eticidade na perspectiva bakhtiniana é motivada pela escolha das canções que elegemos como objetos de estudo, pois dizem muito a respeito de um “não se calar” frente à vida (circunscritas, para o nosso recorte, à produção estética de alguns cantores), o que implica “tomar partido” frente à injustiça, algo que nos termos de Bakhtin

(2011) poderia ser “torna-se inteiramente responsável” pela denúncia, da maneira exata como cada sujeito singular o fez.

Por tais motivos, é impossível separar a ética da estética, pois a primeira produz categorias com as quais contemplamos esteticamente, conforme Bakhtin (2010, p. 89), “[...] este é o caminho pelo qual uma consciência viva torna-se consciência cultural, e uma consciência cultural se encarna em uma consciência viva”. A vivência ética dos distintos momentos da vida que temos acesso se dá porque nossa consciência viva se encontra com os valores culturais anteriores, aqueles do passado, que produzem, em contrapartida, o reconhecimento e a validade de valores éticos que nos movimentam. E é por reconhecermos, eticamente, com alguns dos valores que as canções ora analisadas movimentam que as elegemos como objeto de reflexão.

De tal modo, somente pode ser descrito o evento de nosso encontro com a palavra na canção de um modo participante, mas essa relação também não é apenas da ordem de um mundo do existir, do objeto simplesmente dado: “é sempre dado junto com alguma coisa a ser feita, a ser alcançada, ao qual está ligada: deve-se..., é desejável...” (BAKHTIN, 2010, p.84-85).

Não seria possível, do ponto de vista bakhtiniano, uma compreensão da canção de protesto chilena e argentina sem o envolvimento dos sujeitos pesquisadores que assinam este estudo, isso se dá como um ato de empatia estética, pois a “plena compreensão do evento” somente se dá no momento em que somos definidos “na unidade do existir que de maneira igual nos abarca” (BAKHTIN, 2010, p.65). Em outros termos, o autor russo afirma: “Compreender um objeto significa compreender **meu dever em relação a ele** (a orientação que preciso assumir em relação a ele), compreendê-lo em relação a mim na singularidade do existir-evento” (BAKHTIN, 2010, p.66, grifo nosso). Portanto, essa unidade que nos abarca (objeto de investigação e sujeitos pesquisadores) permite uma compreensão plena do objeto, uma compreensão que se dá de modo participante, ao assumirmos o não álibi na existência. Por fim, nossa relação com o objeto de investigação é sempre “não indiferente”, a palavra que emitimos a seu respeito não apenas denota, mas demonstra uma “atitude avaliativa em relação ao objeto” (BAKHTIN, 2010, p.85).

3 Procedimentos metodológicos

Neste artigo, partimos da noção de cotejamento de textos como ponto de sustentação de ordem metodológica e ligamos a ela a questão do signo ideológico (portanto, a reflexão bakhtiniana em ao menos dois textos: Bakhtin (2009; 2011).

No caminho metodológico, realizamos três procedimentos: 1) para não incorrerem no risco de personalizar o sentido da canção⁵, utilizamos a noção de locutor⁶ para estudar os sentidos do dito; 2) analisamos as três canções via materialidade linguística⁷, isto é, as letras das canções; 3) realizamos um cotejo, ao final, demonstrando os percursos éticos do cantar no discurso de denúncia social nas três canções de protesto ora analisadas.

3.1 O signo ideológico e o cotejamento dos textos

Bakhtin (2009) argumenta que o signo ideológico é como Jano, tem duas faces. Nessa condição, “toda crítica viva pode tornar-se elogio, toda verdade viva não pode deixar de parecer para alguns a maior das mentiras. Essa dialética interna do signo não se revela inteiramente a não ser nas épocas de crise social e de comoção revolucionária” (BAKHTIN, 2009, p. 48). Em outras palavras, sem que a sociedade esteja imersa no que o autor denominou “crises sociais” e tempos “de comoção revolucionária”, no signo se mantém oculto esse caráter dúbio, já que a classe dominante confere ao signo um “caráter intangível”, “acima das diferenças de classes”, “a fim de tornar o signo monovalente” (BAKHTIN, 2009, p. 48). Assim, há uma força advinda das classes dominantes em transformar o signo em monovalente e monovocal e uma segunda força que atua em direção contrária produzindo essa ambivalência e adicionando mais vozes ao signo ideológico. É por esse motivo que o signo não somente reflete a realidade circundante, mas a refrata também.

O signo como arena em que se dão as “lutas de classes” (BAKHTIN, 2009, p.47) presencia “o confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica” (BAKHTIN, 2009, p.47) acontecendo. Destarte, o signo comporta a pluralidade, sendo investido pelos sujeitos dos seus valores de classe social.

⁵ Problema causado pela ligação com o cantor ou o autor.

⁶ Utilizamos o termo “locutor” no sentido de Tatit (1986, p. 3), que afirma: “O termo “locutor”, tanto na origem etimológica (*loquor* = ‘falar’, ‘exprimir’, ‘dizer’) como no senso comum, define alguém que se expressa com as articulações vocais. A fala e sua extensão estética, o canto, pressupõem necessariamente um sujeito locutor. Esse termo define melhor a posição sintática de “alguém que canta”, antes que seja preenchida pelo compositor, pelo cantor, pelo intérprete, ou qualquer outra personificação. O locutor é apenas uma posição gramatical da canção [...]”. Assim, a posição que assumimos em relação ao uso do termo “locutor”, para a análise das canções ora estudadas, não coloca no autor, nem no intérprete, os sentidos do ato de cantar, mas no locutor das canções, que antes de qualquer coisa é “alguém que canta”, que ocupa o papel de dizer o que a canção deve dizer assumindo o posto de sujeito sintático do texto que, por sua vez, assume o papel de sujeito da enunciação da canção. Portanto, qualquer que seja o cantor da canção, os sentidos estão no texto e em sua relação com o público.

⁷ Tatit (2001) afirma que uma abordagem possível da canção é analisá-la pela materialidade das letras, perspectiva com a qual trabalhamos neste artigo. A semiótica da canção desenvolveu outras técnicas que analisam, por exemplo, a imbricação da melodia e da letra na produção de sentidos.

Portanto, pensar a dialética interna do signo como reflexo e refração do real nos permite cotejar as canções de protesto que analisamos na seção seguinte, identificando nelas a luta de valores que se dá no próprio signo, produzindo uma análise materialista desses textos. Portanto, ao identificarmos o discurso de denúncia social nas canções, compreendemos o caráter “deformador e refratário” (BAKHTIN, 2009, p.48) que os signos ideológicos vivos têm como papel. Em outros termos, como na canção de protesto se nota em flagrante o locutor denunciando a injustiça social, frequentemente silenciada frente às questões que envolvem a luta de classes, o que implica que os signos produzidos como resposta à situação social vivida pela América Latina durante a segunda metade do *século XX* coloca de manifesto esse papel ambivalente e bivocal do signo, já que deixa entrever pela materialidade linguística a luta das classes acontecendo.

Nessa perspectiva de análise, o cotejamento de textos serve-nos na medida em que realizamos um mergulho na profundidade dos textos, encontrando nas canções ora analisadas seu caráter de denúncia social. Nesse sentido, a pesquisa se configura como “um encontro entre dois textos – do texto pronto e do texto a ser criado, que reage; conseqüentemente é o encontro de dois sujeitos, de dois autores” (BAKHTIN, 2011, p.311). O texto “dado” é a canção de protesto, o texto a ser criado é aquele que advém de nosso encontro no “grande tempo” com seus locutores, com as temáticas que discutem, pois o “acontecimento da vida do texto se dá na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos” (BAKHTIN, 2011, p.311).

Segundo Bakhtin (2011), o texto é o que permite a realização de qualquer pesquisa e reflexão nas Ciências Humanas. Isso se dá porque é no texto que os sujeitos se encontram, fora dele não há objeto de reflexão. Sendo o texto a unidade de pensamento, “a investigação se torna interrogação e conversa, isto é, diálogo” (BAKHTIN, 2011, p.319), já que nossas questões de investigação não são feitas à natureza, mas

Colocamos as perguntas para nós mesmos e de certo modo organizamos a observação ou a experiência para obtermos a resposta. Quando estudamos o homem, procuramos e encontramos signos em toda a parte e nos empenhamos em interpretar o seu significado (BAKHTIN, 2011, p. 319).

Nessa perspectiva, é que buscamos compreensão dos percursos éticos no discurso de denúncia social manifestado nas canções postas sob análise na seção seguinte, colocando os signos em diálogo entre si e com nossas vozes, produzindo assim o texto de investigação.

4 Quando cantar é ato de denúncia social

Como informamos acima, as análises dessa seção levam em conta três procedimentos: o primeiro deles que desloca os sentidos da canção para um locutor – que é antes de qualquer coisa “alguém que canta” (TATIT, 1986, p. 3) na canção, não propriamente autor ou cantor; o segundo procedimento que realizamos, primeiramente com cada uma das canções, é a análise da materialidade linguística do discurso aí colocado; o terceiro procedimento é um inventário dos signos utilizados nas três canções, com o qual devemos concluir esta seção.

A primeira canção que analisaremos é “Al centro de la injusticia”, letra de Violeta Parra, interpretada por sua filha, Isabel Parra. A *narrativa* da canção inicia por localizar, na primeira estrofe⁸, o Chile na geografia da desigualdade: apontando os limites físicos do país e os limites humanos, já colocando em ênfase, no que se refere às pessoas, que enquanto uns “pobladores” se multiplicam no centro do país, as famílias, que cada vez têm mais filhos, vivem na miséria nos “conventillos” (cortiços).

Chile limita al norte con el Perú
y con el Cabo de Hornos limita al sur,
se eleva en el oriente la cordillera
y en el oeste luce la costanera.
Al medio están los valles con sus verdores
donde se multiplican los pobladores,
cada familia tiene muchos chiquillos
con su miseria viven en conventillos.

A segunda estrofe da canção segue a mesma toada de denúncia da luta de classes, em que informa “Claro que algunos viven acomodados”, marcando que a vida boa deles se dá à custa de “la sangre del degollado” (o sangue dos degolados, uma metáfora para os trabalhadores), em outras palavras, que o trabalho de uns produz a riqueza que outros usufruem. Nessa estrofe, também a canção mostra que a agricultura tem um papel muito pontual nessa luta, já que se esconde detrás do “escudo más arrogante”; o enigma da agricultura é, de acordo com o locutor, por mais que a batata seja originária da região sul do Chile, o país vive de “La papa [que] nos la venden naciones varias”, isto é, que a produção desse alimento é maior fora do país de origem e que seu mercado depende das exportações. O trecho “Delante del emblema de tres colores”, que referencia a bandeira do Chile, “La minería tiene sus bemoles” chama atenção para outro setor primário da economia, no caso, a

⁸ Na organização do texto, preferimos escrever o parágrafo analítico de cada estrofe antes de mencioná-la. Assim, cada estrofe está analisada no parágrafo anterior a sua citação.

mineração. Em espanhol, a expressão “tener bemoles”, uma locução verbal usada especialmente no uso coloquial, significa ter dificuldade, de modo que os últimos dois versos da estrofe analisada denotam que a mineração no Chile é um caso problemático, o que é colocado em ênfase nos primeiros versos da estrofe três.

Claro que algunos viven acomodados,
pero eso con la sangre del degollado.
Delante del escudo más arrogante
la agricultura tiene su interrogante.
La papa nos la venden naciones varias
cuando del sur de Chile es originaria.
Delante del emblema de tres colores
la minería tiene muchos bemoles.

Retomando, na terceira estrofe, a questão da mineração, a canção denuncia que o “minero”, embora detentor da força de trabalho, portanto aquele que “produce buenos dineros”, produz para o bolso do estrangeiro. Depois, tratando já do setor industrial, a canção afirma que muitas senhoras trabalham e têm de fazê-lo porque aos maridos “la paga no le alcanza pal’ mes corrido” (portanto, as mulheres trabalham por necessidade, já que a renda obtida pelos homens não é suficiente para os gastos mensais).

Por fim, nessa estrofe aparece um primeiro momento em que o locutor da canção se deixa entrever, dizendo do seu ato ético: “Pa’ no sentir la aguja de este dolor / en la noche estrellada dejo mi voz”. Em outros termos, para que a agulha dessa dor (narrada nas estrofes um, dois e três da canção) não lhe cause danos, o locutor da canção levanta sua voz, deixando-a na noite estrelada, como possibilidade de ato responsável, por entender que a canção popular cumpre um papel de dar voz a outros, o locutor da canção assume o papel de voz dos “degollados”, dos “mineros”, dos “chiquillos” que vivem a sua miséria nos “conventillos”.

El minero produce buenos dineros,
pero para el bolsillo del extranjero;
exuberante industria donde laboran
por unos cuantos reales muchas señoras
y así tienen que hacerlo porque al marido
la paga no le alcanza pal’ mes corrido.
Pa’ no sentir la aguja de este dolor
en la noche estrellada dejo mi voz.

A última estrofe da canção, que inicia com um verso evocando o “señor turista”, informa que a pátria se vê linda, “pero no le han mostrado las callampitas” (casas do

subúrbio), isto é, o Chile é lindo para o turista que não vê as zonas suburbanas, onde a fome e a miséria estão alastradas. A conjunção adversativa “pero”, que inicia o segundo verso, demonstra que a “pátria” não é tão linda como se mostra à primeira vista. O ritmo de denúncia da canção segue pontuando que, enquanto se gasta muito dinheiro em monumentos e parques municipais, as pessoas morrem de fome e a miséria é grande nos hospitais.

A canção termina com dois versos bastante significativos: o primeiro deles “Al medio de la Alameda de las Delicias”⁹ (refere-se à principal avenida da capital chilena, que atravessa Santiago de leste a oeste e em que se concentram as universidades, os centros culturais e o palácio da moeda) se liga ao último verso, que retoma o título e dá uma completude ao texto da canção “Chile limita al centro de la injusticia”. No que tange aos últimos dois versos, a denúncia social se encontra direcionada para a ênfase turística na capital do Chile e o consequente desprezo e esquecimento com as zonas marginais ao “anel do poder”¹⁰, conforme denominou Rama (2015). A “alameda de las Delicias”, a zona central da cidade, concentra a atenção dos governantes, enquanto outras zonas geográficas da cidade (e do país) padecem da distração do governo. A análise aqui feita da letra da canção permite afirmar que há um pêndulo argumentativo que parte de uma zona relativa às classes dominantes e vai até as classes baixas, o movimento dá o tom dos contrastes que a canção possui, denunciando a injustiça com os mais pobres.

Linda se ve la patria, señor turista,
pero no le han mostrado las callampitas.
Mientras gastan millones en monumentos,
de hambre se muere gente que es un portento.
Mucho dinero en parques municipales
y la miseria es grande en los hospitales.
Al medio de Alameda de las Delicias,
Chile limita al centro de la injusticia

A segunda canção que analisamos é “Cuando tenga la tierra”, letra de Daniel Toro e Ariel Petrocelli, interpretada por Mercedes Sosa. A primeira estrofe da canção inicia com a conjunção “Cuando”, seguida do verbo “tener” (ter) conjugado no presente do subjuntivo. O enunciado “Cuando tenga la tierra” (formado por “Cuando” + presente do subjuntivo complementado com futuro simples do indicativo, em todos os verbos em negrito) que se

⁹ A “alameda de las Delicias” atualmente é conhecida como Avenida Libertador General Bernardo O’Higgins.

¹⁰ O autor uruguaio afirma que as cidades latino-americanas foram construídas todas com a ideia de que o poder se concentra em uma zona central que irradia a sua volta zonas de diferença social. Ou seja, o poder cria ao redor da “cidade letrada” uma redoma que protege o poder, de modo que aqueles que não integram esse anel, que é segregador, estão fadados a viver na periferia do poder.

repete em toda a canção e que lhe dá título, condiciona uma série de orações, indicando pela estrutura oracional um valor futuro, algo que está por acontecer.

Já na primeira estrofe o locutor instaura um ponto de partida, que “sembrará” (semeará) as palavras de “mi padre Martín Fierro”; nesse momento se identifica duas questões principais: 1) a referência ao “Martín Fierro”¹¹, de Hernández (2003), um herói transformado¹², de acordo com Giordani (2012), a partir das intervenções de Leopoldo Lugones, em uma série de palestras em 1913, em “paradigma de argentinidad” (GIORDANI, 2012, p.8).

Nessa perspectiva, o locutor da canção se vale do sentido de semear as palavras que Martín Fierro colocou ao vento, o que implica incidir sobre a noção de identidade dos argentinos, isto é, ao possuir a terra, as palavras de Martín Fierro serão semeadas; e 2) o locutor se coloca como filho de Martín Fierro, retomando esse paradigma de argentinidade, conforme Giordani (2012), reforçando a necessidade de cantar as desigualdades sociais, em função de a primeira parte do texto de Hernández ser dedicada a denunciar a marginalização crescente dos “gauchos”¹³ na Argentina. Em um segundo momento, ainda na primeira estrofe, o locutor assume uma posição, pois “cuando tenga la tierra la tendrán los que luchan”, em que “los que luchan” são os professores, os lenhadores, os operários.

Cuando tenga la tierra
sembraré las palabras
que mi padre Martín Fierro puso al viento,
cuando tenga la tierra
la **tendrán** los que luchan
los maestros, los hacheros, los obreros.

A segunda estrofe inicia com a repetição do mesmo enunciado que intitula a canção e que começa a estrofe anterior, seguido de “te lo juro semilla”, em que o locutor faz um juramento à semente (semente das palavras de Martín Fierro) que a vida será “un dulce

¹¹ Obra publicada em 1872, em forma de poema narrativo, escrita em primeira pessoa narrando a história de vida da personagem título.

¹² Completando o sentido da nota anterior, já que o herói Martín Fierro data de publicação inicial em 1872, é somente no começo do século XX que se transformou em herói modelo desse “paradigma de argentinidade”, anteriormente apenas circulava o texto sem que se tomasse essa perspectiva em consideração. Por esse motivo, usamos a expressão “herói transformado”, porque o texto de Hernández não apresentava o herói dessa maneira; esse é, portanto, um sentido atribuído *a posteriori*.

¹³ Sobre a questão da “cultura gaucha”, Laborda (2011) e Finucci (2012) retomam o percurso “del gaucho” afirmando que esse indivíduo já não mais existe, que está apenas confinado nos livros de literatura gauchesca. O “gaucho” que morreu nos pampas foi eternizado nos textos literários. A profundidade da “cultura gaucha” foi tanta que há infiltrações do mito do “gaúcho” ou “gaucho” da literatura à canção nativista brasileira. A literatura gauchesca argentina produziu esse herói que era o homem do campo, que vivia nos pampas argentinos e que, com a diminuição das possibilidades de trabalho na zona rural, começa a migrar para a cidade.

racimo” (um doce cacho de uvas) e “en el mar da las uvas” “nuestro vino” (mar das uvas/nosso vinho). Essa menção às uvas e à produção de vinhos não se dá por acaso, já que em geral os camponeses produzem todo o tipo de artigo caseiro, dentre eles o vinho, para a venda que gera renda de subsistência para as famílias do campo. Em outros termos, retomando a estrofe ora analisada, a vida será mais doce porque as uvas e os vinhos que os camponeses produzirão serão deles, que sua força de trabalho resulte em benefício próprio. Por isso a estrutura “Cuando tenga la tierra” se repete na canção, pois tem um valor futuro, de um desejo do locutor que se vê obrigado a protestar sobre a desigualdade social que o camponado sofre. Os dois verbos que completam a estrofe estão conjugados no futuro simples do indicativo e denotam essa força que o locutor coloca no ato de cantar, que transforma esse ato em ato ético, como estamos discutindo neste artigo.

Cuando tenga la tierra
te lo juro semilla que la vida
será un dulce racimo y en el mar de las uvas
nuestro vino, **cantaré, cantaré.**

A terceira estrofe da canção retoma o mesmo enunciado “Cuando tenga la tierra” seguido de “Le daré a las estrellas/ astronautas de trigales”; esses últimos dois versos colocam em comparação o trabalho dos camponeses com as estrelas, isto é, evidenciam o trabalho familiar que é invisibilizado paulatinamente pelas classes dominantes. E os últimos dois versos “formaré con los grillos/una orquesta donde canten los que piensan” dão a perspectiva de libertação que o locutor dará ao cantar aos/*pelos* camponeses, visto que os “grillos” (grilhões) que lhes prenderiam, pois não possuem (ainda) a terra (e estar preso aqui significa trabalhar para os outros, nos vinhedos e nos trigais, conforme as atividades econômicas mencionadas na canção), servirão para formar uma orquesta em que cantarão os que pensam.

Cuando tenga la tierra
le **daré** a las estrellas
astronautas de trigales, luna nueva,
cuando tenga la tierra
formaré con los grillos
una orquesta donde canten los que piensan.

A quarta estrofe da letra é totalmente recitada durante as execuções da canção. É interessante que o locutor, nesse trecho, se dirija especificamente ao camponês utilizando o vocativo por seis vezes, o que denota a direção do ato de cantar, que serve, nesse caso, para informar o que ocorrerá assim que o locutor “tenga la tierra”, quando possua o objeto material

que conjuga as lutas sociais do campo. Em um dos versos, o vocativo é usado quatro vezes; as versões gravadas por Mercedes Sosa, por exemplo, aparecem sempre com o vocativo sendo gritado, o que denuncia aí um efeito de sentido muito específico: é preciso gritar aos camponeses, para que percebam a grandeza de seu mundo¹⁴.

Continuando a ordem da narrativa desse trecho recitado da canção, “desde atrás de todo el olvido”, ou seja, do lado de trás do esquecimento “secaré con mis lágrimas/ todo el horror de la lástima” seguido de “y por fin te veré” [...] “dueño de mirar la noche...”: essa estrofe recitada concentra toda a atividade que o locutor promete realizar assim que “tenga la tierra”. O trecho “y por fin te veré” resume esse desejo de futuro para os camponeses, que, por fim, terão a terra em um futuro almejado. Mas para isso acontecer o locutor entende que é preciso cantar e, portanto, cantar é colocar o corpo, entrar sem alibis na luta de classes, é tomar uma decisão. A canção é encerrada com esse efeito de que é preciso cantar para que as ações narradas sejam efetivadas; o uso da repetição do verbo “cantaré” produz a sensação de que por fim a terra será dos que lutam, dos camponeses.

'Camponesino, cuando tenga la tierra
sucederá en el mundo el corazón de mi mundo
desde atrás de todo el olvido **secaré** con mis lágrimas
todo el horror de la lástima y por fin te **veré**,
camponesino, camponesino, camponesino, camponesino,
dueño de mirar la noche en que nos acostamos para hacer los hijos,
camponesino, cuando tenga la tierra
le **pondré** la luna en el bolsillo y **saldré** a pasear
con los árboles y el silencio
y los hombres y las mujeres conmigo'.

Cantaré, cantaré, cantaré, cantaré.

A terceira canção que analisamos é “Si se calla el cantor”, letra de Horácio Guarany, interpretada pelo autor e por Mercedes Sosa. Em um aspecto geral da canção, podemos notar a repetição do trecho que lhe dá título no começo de três das quatro estrofes que são cantadas. A estrofe que não inicia com “Si se calla el cantor” usa, ao invés da oração condicional (estrutura *si + se + condição*) que aparece nos outros três casos, o presente do subjuntivo (nesse caso, a expressão que denota o desejo futuro – *quizá* ou *ojalá* – está subentendida no contexto da canção; assim, o presente do subjuntivo se forma por [*quizá/ojalá*] + *que + no calle el cantor*), com a perspectiva de um desejo futuro que vem ao final da canção.

¹⁴ Veja-se, nesse sentido, a título de curiosidade, o vídeo no link seguinte: <https://www.youtube.com/watch?v=PRmUFSr8O94>. Acesso em setembro de 2017.

Na primeira estrofe da canção, a condição de “Si se calla el cantor” é a vida se calar, já que a vida, segundo o locutor, é toda ela mesmo um canto. No caso da primeira estrofe, a estrutura condicionante ainda se repete no começo do terceiro verso, afirmando que, se o cantor se calar, morrem de espanto a esperança, a luz e a alegria (o que fica mais claro adiante na análise, pois o locutor assumirá um papel na luta de classes).

Si se calla el cantor calla la vida
Porque la vida, la vida misma es todo un canto
Si se calla el cantor, muere de espanto
La esperanza, la luz y la alegría

Na segunda estrofe, que também inicia com a condicionante, o locutor assume já seu papel na luta de classes, dizendo que se o cantor se calar se “quedan solos” os “humildes gorriones de los diarios”. Dois apontamentos a respeito desses versos: o primeiro deles é para fazer notar a retórica da canção, que, por um lado, superdimensiona o papel do cantor nessa luta, e, por outro, coloca na voz do cantor o papel de libertação, daquele que tem voz para dizer das desigualdades sociais; o segundo apontamento é para demonstrar a metáfora usada pelo locutor para tratar dos “humildes gorriones de los diarios”, em que a palavra “gorriones” (pardais) aumenta a fragilidade que o adjetivo “humildes” já antecipava. Em outras palavras, que a mídia explora os trabalhadores que lhe servem. O verso “los obreros del puerto se persignan” também demarca esse ponto de vista do locutor a respeito da luta de classes e do lado em que está se posicionando, pois, “Si se calla el cantor”, “Quién habrá de luchar por su salario”, o que implica que os operários se “persignan” (façam o sinal da cruz, buscando proteção) para que o cantor não se cale, pois não há mais ninguém que lute pelos seus salários.

Si se calla el cantor se quedan solos
Los humildes gorriones de los diarios,
Los obreros del puerto se persignan
Quién habrá de luchar por su salario

A estrofe seguinte é totalmente declamada, o que enfatiza um pouco esse tom de poesia e de manifesto que apresenta a canção, essa busca de intervenção política tão cara às canções de protesto argentinas. A estrofe inicia com uma pergunta indireta (marcada pela expressão “qué”) que coloca novamente o cantor como alguém que deve levantar a sua voz para defender aos mais humildes. O uso do substantivo “tribunas” aí enfatiza o papel político da canção, já que indicaria, primeiramente, o sentido de “debate político”, aqui deslocado

semanticamente para a canção como intervenção social. Mais uma vez o locutor demarca a posição a respeito da luta de classes, porque sua voz se levanta nas tribunas para defender “el que sufre, [...] el que no hay/ ninguna razón que lo condene a andar sin manta”, ou seja, o ato de cantar torna o locutor eticamente responsável por denunciar que há pessoas que sofrem, sem nenhuma razão que as condene a estarem descobertas, desabrigadas.

'Qué ha de ser de la vida si el que canta
No levanta su voz en las tribunas
Por el que sufre, por el que no hay
Ninguna razón que lo condene a andar sin manta'

A quarta estrofe da canção inicia com a repetição do título, aqui seguido de “muere la rosa” e uma segunda interrogação indireta “De qué sirve la rosa sin el canto” (indicada pela forma linguística “qué”). Nesse momento, a rosa que morre se o cantor se calar (uma metáfora para a vida) não tem mais sentido sem o canto, parece ser mais um índice de que o ato ético de cantar é a única possibilidade de participar da sociedade para o cantor, pois sem cantar não existe vida (o primeiro verso da canção e o último recaem justamente nessa tese: “Si se calla el cantor, calla la vida”), não existe ato responsável.

Essa ética da responsabilidade que flagramos na canção de protesto é justificada já nos dois versos seguintes, que completam a quarta estrofe: “Debe el canto ser luz sobre los campos/ iluminando siempre a los de abajo”. No caso do verso que inicia com o verbo “debe” (“deber” – dever – conjugado no imperativo), o complemento – no restante desse verso e no último da estrofe – “a los de abajo” se refere às pessoas que sofrem, pelas quais o cantor não deve se calar, porque não há mais ninguém interessado em lutar pelas suas problemáticas. “A los de abajo” retoma “los humildes gorriones de los diarios” e “los obreros del puerto” (da estrofe dois), “el que sufre” e o condenado a “andar sin manta” (da estrofe três), ademais daqueles que trabalham no campo, que é retomado por atração, já que uma oração implica a outra “Debe el canto ser luz sobre los campos”. O uso do advérbio “siempre” altera o sentido justamente de “los de abajo”, assim, o canto deve ser luz sempre para “los de abajo”, aqueles que não podem contar com mais ninguém que trave as suas batalhas.

Si se calla el cantor muere la rosa
De qué sirve la rosa sin el canto
Debe el canto ser luz sobre los campos
Iluminando siempre a los de abajo

A quinta estrofe inicia com a uma pequena alteração vocabular, aqui não retomando completamente o título da canção e sua tese, o locutor se vale do presente do subjuntivo “que **no calle el cantor**” exprimindo um desejo de que não se cale o cantor (em todas as ocorrências de “Si se calla el cantor”; a oração condicionante demonstra as consequências do ato de se calar, que pode acontecer e aparece aí apenas como possibilidade) acompanhado das razões para que não o faça: 1) “porque el silencio”, que é covarde, “apaña la maldad que oprime” (“apañar” - ocultar); 2) uma crítica aberta aos cantores de “agachadas”, aqueles que cedem à situação sem se posicionar, sem fazer do ato de cantar um ato ético, os que incorrem na “impostura ética”. Esses cantores de “agachadas” não sabem, porque se mantêm no silêncio covarde e opressor, que os outros cantores – esses com que o locutor da canção se equipara – “no callarán jamás de frente al crimen”, porque tomam o ato de cantar e o realizam com ética e responsabilidade.

Que no calle el cantor porque el silencio
Cobarde apaña la maldad que oprime,
No saben los cantores de agachadas
No callarán jamás de frente al crimen

A penúltima estrofe é também declamada na execução e retoma o sentido de manifesto que apontamos anteriormente, aqui, o locutor faz uma espécie de convocação que redundando na tese da canção, pois, para que o cantor não se cale, é preciso que “se levanten todas las banderas/cuando el cantor plante su grito”, isto é, uma convocação para a união de todos os povos para a luta contra a desigualdade e novamente uma menção às atividades do campo (como acontece nas análises que fizemos das outras canções) – o uso do verbo “plantar” com o complemento nominal “su grito” lembra a mesma lógica usada por Toro e Petrocelli em “Cuando tenga la tierra”: a luta precisa ser semeada, depois colhida. O trecho que completa a estrofe, “Que mil guitarras desangren en la noche/ Una inmortal canción al infinito”, se vale de metáforas para deslocar o sentido do uso das “guitarras” (violões), que geralmente são o único instrumento usado nesse tipo de canção, para evidenciar que será preciso que elas se “desangren”, para produzir uma “inmortal canción al infinito”, uma canção que não morra, porque o cantor não pode se calar. Em estrofe a parte, posterior a essa, se retoma o primeiro verso da canção, “Si se calla el cantor...calla la vida”.

'Que se levanten todas las banderas
Cuando el cantor se plante con su grito
Que mil guitarras desangren en la noche

Una inmortal canción al infinito'

Si se calla el cantor... Calla la vida.

5 Considerações finais

Como apontamentos finais, podemos dizer que a canção de Parra (1968) argumenta em um movimento pendular, que mostra em contraponto a classe dominante, em sua fartura, e as famílias dos trabalhadores, explorados e miseráveis. Nas quatro estrofes da canção chilena, é possível identificar centros de valor que irradiam esse pêndulo argumentativo: no caso da primeira estrofe, “pobladores”, de um lado, e famílias pobres que se amontoam nos “conventillos”, de outro; na segunda estrofe, os “acomodados”, com a agricultura latifundiária a seu lado e de outro os trabalhadores “degollados” que com seu sangue mantêm o bem-estar daqueles; no caso da terceira, de um lado o “bolsillo de los extranjeros” e a “exuberante industria” e de outro “los mineros” e “las señoras que laboran”; na quarta, o movimento pendular vai da “belleza” endereçada a “los turistas” para a pobreza dos subúrbios e “el centro de la injusticia”.

No que se refere à canção de Toro e Petrocelli (1984), a retórica é um pouco distinta, pois se vale de signos sempre do lado dos camponeses da luta de classes. Nesse sentido, o uso de termos como “sembrar”, “semilla”, “racimo”, “uvas”, “vino” e “trigales” coloca as atividades agrícolas no centro da enunciação, demarcando o lugar do dizer, de defesa daqueles que estão ligados ao campo. Um momento adiante na canção, em que se mencionam os “grillos” que se tornarão uma orquestra, confirma esse projeto de libertação que a canção de protesto carrega, um projeto ao mesmo tempo político (no que se refere à prática social) e ético (no que diz respeito ao cantar como única possibilidade de agir nesse contexto de desigualdade social).

Na canção de Guarany (1993), outra forma de realizar essa intervenção social pelo ato de cantar acontece, pois no total da narrativa da canção, seis estrofes, a metade delas repete uma estrutura (se o cantor se calar → consequência) de oração condicional, na qual se apresentam as consequências de que o cantor se cale. Em todas elas reside o que chamamos, para fins de análise, de tese da canção, confirmada também pelo primeiro e último versos “Si se calla el cantor, calla la vida”. No caso da terceira estrofe, o texto apresenta uma questão, como se perguntasse ao interlocutor o que acontecerá se o cantor se calar (embora o discurso das duas estrofes anteriores e da posterior confirmem o que o próprio locutor informava). No caso da quinta, há um desejo do locutor: a forma “que” seguida de presente do subjuntivo

denota o desejo de que o cantor não se cale. A estrofe seis da canção completa o que chamamos de manifesto, liga-se também ao que afirmamos acima a respeito da estrofe cinco, pois apresenta uma proposta de união dos povos, de vontade de tornar a canção imortal, de tornar o cantor o porta-voz da denúncia social.

Por fim, retomando o objetivo do nosso artigo, que foi investigar os percursos éticos do cantar no discurso de denúncia social nas três canções de protesto analisadas anteriormente, é possível apontar que: as distintas maneiras de intervenção social realizadas pela canção, via locutor, enfatizam esse ou outro tópico da luta social. No caso de Parra (1968), uma argumentação de ordem pendular que mostra, ora a classe dominante usufruindo da exploração, ora os trabalhadores vivendo na miséria e no esquecimento dos governos. No caso de Toro e Petrocelli (1984), a argumentação se dá totalmente com o foco no campesino, o que não implica que não sirva como denúncia social, já que os usos constantes de verbos no subjuntivo indicam o desejo futuro e mostram que, no presente, o campesino ainda “não tem a terra”. Na canção de Guarany (1993), há um manifesto para que os cantores que estão calados levantem suas vozes nas tribunas, porque não há mais quem lute pelos “humildes” e pelos “trabalhadores”. As três canções colocam em cena uma perspectiva de luta que possui as características do ato ético, conforme descrito por Bakhtin (2010), em um contexto em que colocar o corpo e a voz na luta de classes é a única saída sem alibi, sem escapatórias. Cantar se torna, para esse contexto, um ato de responsabilidade inalienável, uma decisão tomada de uma vez por todas.

Referências

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Tradução do russo de Paulo Bezerra. 6 Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 2ª Ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

_____. (V. N. VOLOCHÍNOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. M. Lahud e Y. Vieira. 13 Ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

FINUCCI, R. O. **Todos somos gauchos**. Buenos Aires: Letemendia casa editora, 2012.

GALEANO, E. **Las venas abiertas de América Latina**. México DF: Ed. Siglo XXI, 2004.

GIORDANI, S. El nuevo cancionero y la herida absurda. Apuntes sobre genealogía y valor en el folklore. In. ADUCCI, P. CABRERA, L. CANTEROS, LS. et. al. **Diez ironías sobre la libertad de expresión**. Argentina: Colectivo de trabajadores de prensa, 2012, p. 8-25.

HERNÁNDEZ, J. **El gaucho Martín Fierro**. Madri: Alianza Editorial, 2003.

LABORDA, G. **El asado**. Origen, historia, ritual. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2011.

PONZIO, A. A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo. BAKHTIN, M. M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010, p. 9-38.

RAMA, A. **A cidade letrada**. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015.

TATIT, L. **A canção**: eficácia e encanto. São Paulo: Atual, 1986.

_____. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

Referências discográficas

GUARANY, H. Si se calla el cantor. Intérpretes Mercedes Sosa e Horacio Guarany. In. SOSA, M. **Mercedes Sosa, 30 años**. Buenos Aires: Verve World, 1993. Disco sonoro. Faixa 15.

PARRA, V. Al centro de la injusticia. Intérprete Isabel Parra. In. PARRA, I. **Isabel Parra, vol. II**. Santiago: Arena, 1968. Faixa 8. Disco sonoro.

TORO, D; PETROCELLI, A. Cuando tenga la tierra. Intérprete Mercedes Sosa. In. SOSA, M. GIECO, L. NASCIMENTO, M. **Corazón americano**. Buenos Aires: Philips Records, 1984. Faixa 10. Disco sonoro.

Data de recebimento: 6 de junho de 2017.

Data de aceite: 13 de dezembro de 2017.