

A Canção de Protesto do Século XXI: Internet e novas mídias nos processos identitários¹

AQUINO, Luíza França Tomaz de (PG)²
Universidade Federal de Minas Gerais/MG

Resumo: Partindo do conceito adotado no Brasil, desde os anos 1960, para Canção de Protesto / Música de Intervenção, pretende-se pensar a utilização da expressão para designar a música engajada que ganha espaço a partir dos anos 1990. As novas tecnologias comunicacionais e, principalmente, a Internet, possibilitam uma participação e produção efetiva de atores antes invisibilizados pelas mídias tradicionais. Grupos minoritários, teoricamente valorizados e defendidos nas composições dos artistas da Canção de Protesto, finalmente ganham armas para elaborarem eles mesmos uma representação de suas práticas culturais e de suas contestações sociais. Dessa forma, processos identitários ganham uma nova dimensão, com indivíduos produzindo e compartilhando criações que os posicionam diante de si mesmos e da sociedade brasileira de maneira antes inimaginável.

Palavras-chave: Internet; processos identitários; grupos sociais; música engajada; Canção de Protesto

Introdução

Vivemos em um mundo carregado de culturas e práticas criativas. Ao mesmo tempo, estamos integrados a um sistema político e social cheio de contradições, incertezas e limitações. É natural esperar e buscar a convergência entre tais facetas da vida cotidiana. A música, como uma das primeiras manifestações do universo artístico, exprime desejos e frustrações tanto de seu criador quanto de seu fruidor. Como manifestação sonora, é considerada uma linguagem mesmo sem aspectos verbais.

No período Barroco da Música Erudita Ocidental, uma elaboração estética trouxe à Música um sentido semelhante ao da linguagem verbal, sendo tal objeto conhecido como teoria dos afetos. Elementos musicais baseados em motivos, escalas, modelos rítmicos, arpejos e outras figuras de estruturação musical representavam objetivamente estados emocionais (raiva, medo, paixão, por exemplo) ou acontecimentos (morte, choro, purificação, etc.) inspirados na Retórica da Antiguidade Clássica (BUELLOW, 2001, apud CERQUEIRA, 2009, p. 2).

¹ Trabalho apresentado no GT de História das Mídias Sonoras, integrante do V Encontro Regional Sudeste de História da Mídia - Alcar Sudeste, 2018.

² Jornalista e mestrandia em Comunicação Social, na linha Textualidades Midiáticas, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Área de estudos: música e sonoridades. Endereço eletrônico: luiza.fta@outlook.com Link para currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4215356941793876>

Com a introdução das letras, a canção ganhou ainda mais poder expressivo, possibilitando a elaboração de mensagens diretas quando desejado. Cerqueira (2009) aponta que a Música Popular é a produção musical mais significativa da atualidade, talvez justamente por se adaptar às necessidades históricas, sociais e culturais de nossa época. Ela responde aos anseios de demonstrar, artisticamente, as aflições vividas no mundo prático, sejam do âmbito político, sejam das experiências cotidianas.

Os meios de comunicação, como mediadores do acesso às variadas informações por grandes volumes populacionais, são as ferramentas naturais para dar visibilidade aos anseios da sociedade em suas diversas formatações. No entanto, a mídia atua com estratégias de inclusão e exclusão de assuntos, dependendo de interesses, aspectos práticos da coleta de dados e uma série de fatores já tão amplamente estudados academicamente. Com isso, a integração ou não das canções políticas e de determinados produtores na cadeia de divulgação massiva é muito relativa.

Este artigo busca compreender o lugar da Música de Intervenção (ou Canção de Protesto), articuladora de mensagens engajadas politicamente e das artes, na época de seu aparecimento e no século XXI. Além disso, pretende apontar a importância que um meio de comunicação pode ter para que uma música realmente aplicada a questões sociais se efetive e funcione como fator de representação.

Iniciaremos passando brevemente por uma visada do movimento denominado Canção de Protesto nos anos 1960, suas proposições e restrições. Em seguida, saltaremos para as transições vividas no universo musical dos anos 1990 em diante, principalmente com a presença das novas tecnologias e da Internet. Trataremos então da concepção de identidade e representação para pensar a abrangência necessária de uma arte que se diz engajada. Por fim, procederemos com a hipótese de encontrar nos novos meios de comunicação um espaço mais propício para que uma música verdadeiramente representativa dos inúmeros conflitos sociais desponte.

Quão engajada é essa música?

Quando se utiliza a expressão Canção de Protesto é preciso lembrar, sem dúvida, da aproximação histórica entre música e contestação que aparece com o próprio

desenvolvimento da canção. Contudo, no Brasil tal referência adquiriu um papel específico, completamente vinculado a um contexto sociopolítico definido. O movimento, também caracterizado como Música de Intervenção, surgiu nos anos anteriores ao Regime Militar (1961-1964) e, em seu sentido mais consolidado, perdurou até a instauração do Ato Institucional nº5 (1968). Como a própria denominação sugere, tratava-se de um envolvimento composicional com mensagens políticas e ideológicas. Artistas como Carlos Lyra, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré e César Roldão Vieira foram envolvidos por uma noção de arte participante, com inspiração em ideias divulgadas pelos Centros Populares de Cultura, pelo Teatro de Arena e pelos debates promovidos nas Universidades.

Apesar de comumente relacionada à luta contra a ditadura - estabelecida com o golpe militar de 1964 -, as propostas contestatórias do movimento também abrangiam outros enfoques, como a questão da desigualdade de classes sociais, a massificação e a internacionalização da música brasileira. Em especial, a valorização de uma música nacional popular marcava o foco ideológico do grupo.

A partir do levantamento de críticas de jornais e revistas dos anos 60, de posturas ideológico-políticas diversas - Opinião, Movimento, O Estado de S. Paulo, revista O Cruzeiro, jornal O Globo - devido à natureza essencialmente polissêmica do signo musical, o nacional-popular na música era re-inventado politicamente, sob ângulos diversos: a) folclore + ufanismo + brasilidade; b) brasilidade + folclore + realismo socialista; c) brasilidade + patriotismo + folclore + populismo conservador; d) brasilidade + folclore + populismo de direita; e) modernismo nacionalista + Mário de Andrade + populismo de esquerda. (CONTIER, 1998, p. 14)

A partir de 1965, tanto Canções de Protesto como canções de motivação social comum ganharam novos aliados para chegar ao grande público e tentar disseminar suas mensagens: os festivais de música popular brasileira, produzidos e divulgados por emissoras de televisão. Foi neste âmbito que diversos outros músicos deixaram clara sua insatisfação com a situação nacional e demonstraram que, apesar de classificados pela Canção de Protesto como alienados, também participavam de uma criação musical engajada – como é o caso dos Tropicalistas e de grandes nomes da Bossa Nova.

Em meio a toda essa história de lutas e da arte usada como fator de intervenção político-social, nos interessa aqui entender a forma de produção e divulgação, além das fontes de emissão realmente integradas a tal contexto. Em sua sumarização da história da música popular brasileira, Tinhorão (1974 apud PAIXÃO e VIEIRA, 2013) nos lembra

que a música sobre a qual estamos falando era produzida, em geral, por um restrito grupo de jovens brancos das camadas médias, em oposição clara aos ritmos e canções cultivados pelas camadas urbanas mais baixas. Contrastando com um interesse em abordar nas composições a situação do sertanejo e do favelado (CONTIER, 1998), os focos de emissão de tais mensagens não abrangiam as próprias minorias. Em meio à produção de uma chamada música popular brasileira, é

essencial marcar essa peculiaridade da expressão MPB: não a música popular urbana brasileira como um todo (apesar do aparente significado da sigla), mas a expressão de um grupo de compositores, cantores e um público de classe média universitária, centrado no eixo Rio-São Paulo, prioritariamente. (MOBY, 2007, apud SOUZA, 2010, p. 126)

Sem considerar aqui possíveis interesses ou falta de interesses por parte dos artistas e produtores em integrar representantes de outros grupos sociais, pensaremos sobre as limitações impostas por meios de propagação e divulgação ainda restritivos em questão de acesso. Como já mencionado, a televisão – mídia então recente, mas já firmando seu papel como porta-voz para a sociedade brasileira – detinha importante papel na definição dos novos sucessos musicais, com a criação dos festivais televisionados. O mercado fonográfico brasileiro foi diretamente atingido pela popularização da televisão, propulsionando junto a música (SOUZA, 2010), mas uma música específica, elaborada por aqueles que conseguiam acesso a essa ferramenta de propagação. O quadro sofreu transformações a partir de 1968-1969, com a indústria do disco se fortalecendo e ocupando o lugar da televisão como definidora dos rumos do consumo musical no país. Muda-se a mão que comanda mas não muda o comando em si: por muitos anos ainda a música falava sobre inúmeras insatisfações sociais e denunciava desigualdades correntes sem diversificar as vozes por trás dos discursos. Como alfineta Tinhorão,

E isso enquanto o povo, tranquilo na sua permanente *unidade cultural*, estabelecida pelo semi-analfabetismo, e *social*, determinada pela pobreza e falta de perspectivas de ascensão, continuava a criar e a cantar alegremente os seus sambas de carnaval, malhando no bumbo em seu vigoroso compasso 2/4". (TINHORÃO, 1974, apud PAIXÃO e VIEIRA, 2013, p. 14)

Novos tempos para novas vozes

Desde a reabertura política e com novas preocupações permeando a sociedade brasileira, a configuração do universo musical tem passado por uma série de mudanças. Da criação da MTV Brasil em 1990 – implicando toda uma forma própria dos jovens

marcarem e construïrem sua identidade -, passando pela consolidaçãõ de novos gêneros musicais representativos das mais distintas realidades - sertanejo, axé, rap, funk, brega, eletrônico, etc. -, à transformaçãõ estrutural na indústria fonográfica que viria com a Internet.

Pensando ainda no início do século XXI, Dayrell nos conta que,

Nos últimos anos, e de forma cada vez mais intensa, jovens lançam mão da dimensão simbólica como a principal e mais visível forma de comunicação, expressa nos comportamentos e atitudes pelos quais se posicionam diante de si mesmos e da sociedade. A música, a dança, o corpo e seu visual têm sido os mediadores que articulam grupos que se agregam para produzir um som, dançar, trocar ideias, postar-se diante do mundo, alguns deles com projetos de intervenção social. (DAYRELL, 2005, p. 15)

Jovens de todas as camadas sociais começaram a buscar suas próprias formas de identificação cultural e comunitária como uma maneira de se constituïrem como sujeitos (DAYRELL, 2005). E o surgimento de novas tecnologias e meios de comunicação representou a estratégia ideal para que estas demandas se concretizassem e ganhassem espaço real.

Se consideramos apenas a influência do computador, já ficam claras as mudanças viabilizadas no processo de gravação e composição musical, com a existência de inúmeros programas dedicados a realizar registros sonoros, à sintetização, à edição e até mesmo à simulação instrumental. Procedimentos caros e dispendiosos no passado, hoje podem ser feitos de maneira caseira em pouco tempo. Dinamizando ainda mais toda a lógica de acesso, produção e divulgação artística, a Internet aparece possibilitando o fator que mudaria de vez o mercado fonográfico: compartilhamento imediato. Isso gerou perspectivas que vão desde o *upload* e *download* nos mais diversos sites, especializados ou não em música, até o desenvolvimento de softwares e aplicativos que criam lógicas próprias de circulação dos produtos. Não podemos esquecer também da revolução nos processos de interação trazidas pelos sites de redes sociais. Segundo Galletta (2013), o

advento destas redes sociais irá, na verdade, catalisar – poderosamente, é verdade – a efetivação do potencial gerado pelo acúmulo de um conjunto significativo de condições técnicas, econômicas e artísticas; elaboradas ao longo de mais de uma década e que vem a compor um cenário propício à formação desta cena musical. (GALLETTA, 2013, p. 33)

Ao longo da década de 2000, a indústria da música retraiu praticamente pela metade. Com as mudanças na forma de disseminação, a existência de grandes astros em

escala global, que geravam uma enorme vendagem de discos e movimentavam os negócios, perdeu seu destaque, sendo desfocada pelos inúmeros artistas independentes que aparecem a cada dia (DUARTE, 2013). Rádio e televisão, que eram peças fundamentais para a exposição e rentabilidade das gravadoras, também perderam sua exclusividade com a criação de canais de vídeos e ferramentas de compartilhamento musical online.

Essa nova forma de produção disponibilizada no ambiente digital, como proposto por Jenkins (2010), altera o circuito emissor-receptor. As mídias tradicionais passam a rivalizar seu papel de influenciadoras com os próprios integrantes conectados à rede. A sociedade como um todo, é claro, sofreu os impactos causados com tais mudanças. Mas, para as classes mais baixas e os grupos que ainda lutam por um reconhecimento e uma afirmação identitária frente aos núcleos dominantes, as novas dinâmicas foram decisivas. Como já apontado, o universo artístico institucionalizado não é em si igualitário. Ele

Cria uma sociedade dupla, como se fossem dois mundos que se excluem reciprocamente, embora parecidos na forma: nos dois podem ser encontrados as mesmas coisas e imagens, mas as oportunidades são completamente desiguais. Essa realidade fica visível, por exemplo, nas dificuldades que os jovens enfrentam para implementar seus projetos ligados à carreira musical, desde o acesso a uma formação e um aperfeiçoamento musical até o domínio mesmo dos códigos dominantes no campo cultural. (DAYRELL, 2005, p. 26)

Não pretendemos aqui ignorar as desigualdades existentes também no acesso a todas as inovações tecnológicas e à própria Internet no Brasil. Porém, dados de 2011 do PNAD/IBGE58, entre 2005 e 2011, mostram que a situação vem melhorando com o passar dos anos. Os percentuais de internautas aumentaram em todas as classes sociais, sendo que (acompanhando um aumento na renda de toda a população na primeira década do Século XXI) isso foi ainda mais expressivo nas camadas mais baixas da população. De qualquer maneira, não se trata simplesmente de uma questão de igualar os níveis de acesso. O principal dado a ser analisado é a disponibilização inédita de alternativas para representação e posicionamento social de grupos predominantemente invisibilizados.

Identidade e representação

Lidar com o conceito de identidade é embarcar em uma área de extenso debate nas Ciências Sociais. Quando o utilizamos para pensar grupos culturais e seus processos

de integração e afirmação, estamos falando sobre produções coletivas de subjetividades e intersubjetividades. É importante considerar aqui que,

quando se fala de grupos, porém, não se deve cometer o erro de pensar, como se fez muito no passado, que representem entidades homogêneas e que os indivíduos que as compõem compartilhem, necessariamente, a mesma visão do mundo, os mesmos objetivos e interesses. (...) as pessoas que os formam têm visões (e discursos) individuais sobre suas identidades, são atraídas por diferentes aspectos do universo que essas entidades representam. (CAMBRIA, 2006, p. 91)

Para Hall (2006), a pós-modernidade fragmentou o indivíduo, transformando a identidade em uma multiplicidade de identidades possíveis e mutáveis, que acompanham as alterações nos sistemas de significação e representação cultural. Da mesma forma, a noção de identidades não se limita aos aspectos de coesão de um mesmo grupo. Diz também da diferenciação, confrontação e diálogo com outros.

Ao pensar nas práticas culturais que envolvem e edificam as identidades, trazemos ao debate a ideia de representação. Esta noção é muito mais do que o mero procedimento artístico, integrando um regime de visibilidade das artes que é, “ao mesmo tempo, o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações” (RANCIÈRE, 2009, p. 31-32). Grupos minoritários sempre tiveram suas identidades e, envolvidas nelas, suas práticas culturais. Mas as novas ferramentas de disseminação oferecidas pela Internet atuaram fortemente em cima do regime de visibilidade e possibilitaram o que Rancière (2009) coloca como uma repartilha do sensível. Os papéis tradicionalmente instaurados vêm passando por uma quebra viabilizada pela representação nas artes.

Por uma recontextualização da Música de Intervenção

Estabeleçamos, então, nosso entendimento do papel dos novos meios de comunicação frente à arte política. Primeiro, se música engajada sempre existiu – desde muito antes dos anos 1960 e durante todas as décadas a seguir –, por que agora falar especificamente em uma Música de Intervenção/Canção de Protesto potencializada com a Internet? Poderíamos, como feito por Silva (2016), apontar todos os recentes acontecimentos políticos brasileiros e as inúmeras manifestações musicais em resposta - independente das posições defendidas - que ganharam força e circulação nas redes.

Exemplos não faltam para argumentar a adequação ao conceito mais utilizado para Canção de Protesto, envolvendo a luta contra o sistema político.

Contudo, retomo aqui o preceito mais amplo deste movimento, qual seja, o de enfatizar desigualdade de grupos sociais e buscar uma cultura nacional popular. Neste sentido, o momento atual abre espaço como nunca antes para que tal integração entre denúncias políticas, reivindicações de grupos excluídos e práticas culturais com traços nacionais e regionais próprios se efetive. Isso porque, agora, a emissão parte não apenas de uma parcela que tenta defender o todo. O cenário contemporâneo viabiliza e as próprias comunidades exigem uma descentralização das vozes emissoras. E cada mensagem produzida tem sua própria oportunidade de tornar-se viral e potencializar em um grau inédito o alcance de sua contestação.

O contexto de recepção, é claro, não é igualitário. Uma música contestatória criada por uma moradora negra da favela, por maior que seja a relevância de sua denúncia, dificilmente é referenciada pelas mídias tradicionais e replicada em geral, ao contrário dos artistas tradicionais já adotados pela sociedade. Temos situações específicas, como o gênero funk, que hoje se faz presente no cotidiano brasileiro de diversas classes sociais apesar de retratar com muita intensidade e sem abrandar uma realidade das favelas. Atualmente, o maior canal do Youtube no Brasil (em número de inscritos e em visualizações) é o da produtora musical KondZilla, especializada no funk carioca. Este fato por si já demonstra um pouco das oportunidades abertas com a Internet. Entretanto, a maior força das novas mídias está mesmo na simples possibilidade de criação artística e compartilhamento barato e rápido por parte de grupos antes limitados neste campo. É uma maneira inédita de fazer Música de Intervenção e cantar os inúmeros protestos que rondam nossa sociedade.

Como argumenta muito bem Cambria (2006), para esses grupos, não devemos considerar apenas que as expressões culturais refletem e nascem de uma conjuntura política. O inverso é igualmente verdadeiro. Essas práticas também constituem o contexto e levam à construção e negociação de identidades. Assim, sua participação nas redes como produtores de conteúdo musical é tanto uma forma de denunciarem uma situação sociopolítica como um ato criativo que permite a formação de identidades e conexões

culturais. É tanto o símbolo para um posicionamento político quanto um protesto em favor da representação por meio das artes.

Conclusão

Beirando a década de 2020, ainda estamos nos surpreendendo com as transformações constantes e descobrindo a cada dia estratégias de produção, distribuição, repercussão e consumo no universo musical. As novas mídias trouxeram dinâmicas próprias de criação e intervenção sonora. A Internet tornou o compartilhamento de ideias criativas instantâneo e independente da aprovação dos meios de comunicação tradicionais ou das produtoras musicais. Ao mesmo tempo, desdobramentos políticos e sociais despontam no Brasil, com manifestações de todas as proporções contra corrupção, intervenções partidárias, desigualdades entre classes sociais, preconceitos raciais, de gênero, sexuais e limitações identitárias em geral. A união entre essas duas realidades viabiliza formas antes impensadas de participação na história da música brasileira engajada.

A arte, resposta natural às urgências de constituição dos sujeitos, sempre coexistiu com os mais diferentes grupos sociais, com maior ou menor alcance e especialização. Já a Internet aparece como ferramenta apropriada tanto para lidar com as identidades fragmentadas do indivíduo pós-moderno quanto para intensificar práticas identitárias coletivas, estas essenciais para responder a desejos de representação e resistência. Meios de comunicação tradicionais, como a televisão, o rádio e o impresso correm atrás para acompanhar toda essa dinâmica, mas se restringem a legitimar as produções que já, inegavelmente, conseguiram a atenção pública de maneira independente.

É impossível prever exatamente a repercussão que a música politizada poderá ganhar com o desenrolar de todas as tensões que permeiam nosso país neste momento. Difícil, por isso mesmo, traçar qualquer linha comparativa com uma ideia clássica de Canção de Protesto. Mas o que propomos aqui é a abertura de análises sobre uma nova linguagem musical, mais diversa, mais contraditória e capaz de dar voz a várias realidades, levando as proposições da Música de Intervenção a um nível ampliado de disseminação.

Referências bibliográficas

- CAMBRIA, Vincenzo. A fala que faz: Música e identidade negra no bloco afro Dilazenze (Ilhéus, Bahia). Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 10, volume 17(1): 81-102 (2006).
- CERQUEIRA, Daniel L. Um enfoque musical sobre a música na mídia. In: I Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular, 2009, São Luís. Anais do I Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular. São Luís, 2009.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). Rev. bras. Hist. [online]. 1998, vol.18, n.35, pp.13-52.
- DAYRELL, Juarez. A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- DUARTE, Felipe Pinheiro. A indústria fonográfica em transição: uma breve revisão da atual estrutura de mercado e o reflexo na mídia. Monografia, Universidade Federal de Viçosa Gerais. Viçosa: 2013.
- GALLETTA, Thiago Pires. Cena musical independente paulistana - início dos anos 2010: a "música brasileira" depois da internet. 2013. 326 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- JENKINS, Henry. Cultura da convergência. São Paulo: Aleph, 2010.
- PAIXÃO, Leticia Aparecida da; VIEIRA, Filipe dos Santos. O movimento da música de protesto no Brasil (1961-1968). In: VII Encontro de Produção Científica e Tecnológica, 2013, Campo Mourão. Anais do VII Encontro de Produção Científica e Tecnológica, Campo Mourão, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. A partilha do Sensível: estética e política. São Paulo: EXO experimental.org; Editora 34, 2009.
- SILVA, Marcos Maurício Alves da. Representações do Consumo Midiático: o Caso "Golpe" em Músicas de Protesto do Século XXI. In: Congresso Comunicon 2016, São Paulo, 2016. Anais do Congresso Comunicon 2016, 2016, São Paulo.
- SOUZA, Amilton Justo de. É o meu parecer : a censura política à música de protesto nos anos de chumbo do regime militar do Brasil (1969-1974). 2010. 327 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.