

## A VOZ DISCURSIVA DE BOB DYLAN NA CENOGRAFIA DE “BLOWING IN THE WIND”: UMA CARACTERIZAÇÃO DO GÊNERO CANÇÕES DE PROTESTO

Rosana Ferrareto Lourenço Rodrigues<sup>1</sup>

Maria Flávia de Figueiredo Pereira Bollela<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Grupo de Texto e Discurso: Representação, Sentido e Comunicação, Universidade de Franca, Franca SP, [rosanaferrareto@yahoo.com.br](mailto:rosanaferrareto@yahoo.com.br)

<sup>2</sup> Departamento de Lingüística, Universidade de Franca, Franca SP, [bollela@yahoo.com](mailto:bollela@yahoo.com)

### RESUMO

Nosso objetivo é investigar a construção do sentido na música “Blowing in the Wind” de Bob Dylan. Ao olhar para sua cena enunciativa, examinaremos, em Maingueneau (1997, 2006), a enunciação no lugar instituído por seu gênero de discurso e analisaremos suas cenas englobante e genérica e a cenografia desta canção de protesto americana que denuncia injustiças sociais dos anos 60.

**Palavras-chave:** canções americanas de protesto, cenografia, gênero do discurso.

### 1 INTRODUÇÃO

Qualquer música ou trabalho artístico que tenha sobrevivido seu momento e espaço históricos chamam a atenção. Junto a essa constatação, somamos a seguinte reflexão: “Não acredito haver uma melhor maneira no mundo de se conhecer um país e seu povo do que ouvir suas canções” – fala do apresentador de TV ao anunciar a atração televisiva ao vivo em 1963 que seria a primeira *performance* de “Blowin’ in the wind”, por Bob Dylan. Composta na década de 60, esta canção de protesto parece, há muito, ter abandonado suas origens tradicionais por ter sobrevivido à sua época. Para melhor entendê-la e analisá-la, traçaremos suas raízes tanto no seu tempo quanto em seu lugar.

### 2 OBJETIVOS

Se “Blowin’ in the wind” vem se perpetuando de geração em geração nestes seus mais de quarenta anos de existência, trata-se de um enunciado que instaurou seu próprio espaço de enunciação. Seu espaço instituído, definido pelo seu gênero de discurso – a música – a coloca em cena e acentua-se a idéia de que ela acontece também sobre a dimensão construtiva do discurso.

Por isso, nosso objetivo é investigar a construção do sentido nesta letra. Ao olhar para sua cena enunciativa, queremos examinar a enunciação no lugar instituído por seu gênero de discurso – canção de protesto.

### 3 METODOLOGIA

Em Maingueneau [4] e [5], vamos analisar as cenas englobante e genérica e a cenografia desta canção de protesto americana que denuncia injustiças sociais dos anos 60.

#### 3.1 A cena enunciativa das canções americanas de protesto dos anos sessenta

"Blowin' in the Wind" é um exemplo de canção de protesto por apresentar questões filosóficas sobre paz, guerra e liberdade. Junto a essa característica marcante, destaca-se o fato de que, em 1963, ela foi entoada por seu compositor Bob Dylan e por sua parceira, a cantora Joan Baez, ambos proeminentes militantes do movimento pelos direitos civis na Marcha de Washington. Tais circunstâncias, ou "quadro de enunciação" não poderiam ser negligenciados pela AD como dimensão constitutiva do discurso. Segundo [5], ao proceder assim, a AD apoiou-se na pragmática para considerar os atos de enunciação não mais meramente como um conjunto de elementos moduladores.

"Apoiando-se em modelos emprestados do direito, do teatro ou do jogo, a pragmática tentou inscrever a atividade da linguagem em espaços institucionais." [5]. Nessa perspectiva, a linguagem é considerada como uma forma de ação. E se cada *ato de fala* é inseparável de uma instituição, como se afirma em [5] qual a instituição pressuposta pelo simples fato de *protestar*?

O conceito dicionarizado em [3] diz que protestar é "comprometer-se solenemente e/ou obrigar-se verbalmente ou por escrito". E caracteriza como *partidário* o papel daquele que protesta, o protestante. Acrescenta, ainda, que toda forma de protesto pressupõe "um ato ou efeito de protestar com desígnio ou resolução inabalável". Ainda apresenta o ato de *reclamar* como seu sinônimo. Assim, ao protestar, ajo como se as condições exigidas para realizar esse ato de fala estivessem efetivamente reunidas e reguladas institucionalmente. Logo, "um sujeito ao enunciar presume uma espécie de 'ritual social da linguagem' implícito, partilhado pelos interlocutores". [5]

O *corpus* que elegemos, "Blowin' in the wind" configura-se como ato de protesto, entre tantos outros motivos que serão aqui analisados, porque podemos visualizar *a priori*, na sua enunciação, um "contrato"<sup>23</sup> de fala que liga o protestante, locutor da canção, ao seu auditório, denominado no vocativo do refrão de "my friend" (meu amigo). Assim, ao protestar, o sujeito enunciador coloca-se na posição daquele que está habilitado a fazê-lo e coloca seu interlocutor na posição daquele que deve ouvir seu apelo. Segundo Ducrot em [5], "a língua comporta um catálogo completo de relações inter-humanas, toda

---

<sup>23</sup> A noção de 'contrato' é uma referência à ordem jurídica e apóia-se no modelo emprestado do direito. [5]

uma coleção de *papéis*<sup>24</sup> que o locutor pode escolher para si e impor ao seu destinatário.” O ato de protestar “transforma-se, então, em uma proposição que o EU dirige ao TU [...]” [5]

Para integrar os papéis em um complexo mais rico e ampliar nosso ponto de vista, acrescentamos os conceitos de “encenação” ou “cenografia”. Para E. Landowski [5]:

“O conceito de ‘cenografia’ ou ‘contexto semiótico’ encontra-se no mesmo nível que a possibilidade de ‘formulações eficazes’ (os atos de fala) que conferem sua credibilidade às enunciações; delas fazem parte ‘o próprio enunciado, certamente, mas também o modo pelo qual o enunciador se inscreve no tempo e no espaço de seu interlocutor, bem como todas as determinações semânticas e sintáticas que contribuem para forjar ‘a imagem distinguida’ que os parceiros remetem um ao outro no ato de comunicação.”

O contexto semiótico desenhado no refrão “The answer is blowing in the wind” (A resposta está soprando ao vento) faz referência ao conjunto de formulações que pontua todo o texto da canção em suas três estrofes. Todas as construções sintáticas consistem em interrogativas como em “How many roads must a man walk down before you call him a man?” (Por quantas estradas um homem precisará caminhar até chamarem-no de homem?) e caracterizam-se como determinações semânticas de protesto. O modo pelo qual este enunciador se inscreve no tempo e no espaço de seu interlocutor, um americano da década de 60 que vive tempos de guerra, confere credibilidade a essa enunciação e a legitima como canção de protesto. Quem pergunta busca respostas. Quem ouve a pergunta, igualmente espera por respostas. O ato de reclamar pressupõe reconhecimento partilhado pelos interlocutores, uma vez que o locutor protestante escolhe como seu modo de enunciação uma canção – o comprometimento solene por escrito do desígnio inabalável de protestar. Assim, esse ato de comunicação pressupõe que os parceiros envolvidos na empreitada de reclamar por uma situação social mais justa, por paz e liberdade reconhecem a situação de guerra como justificativa para que esse ato de fala seja considerado pertinente. As formulações de questionamento, que são o que caracterizam esse enunciado como ‘canção de protesto’ (juntamente com sua carga semântica de constante referência a elementos e figuras que remetem aos contrastes de ‘paz’ vs. ‘guerra’), são as regularidades capazes de atribuir sentido a este jogo<sup>25</sup>. Em [5], reitera-se a fala de John R.Searle, ao dizer que “as regras de jogo, bem como as dos atos de fala, são ‘constitutivas’, pois, quando falamos, adotamos uma forma de comportamento intencional regida por regras.”

Por tudo até aqui exposto, “Blowin’ in the wind” coloca-se em cena pelo seu espaço instituído e pela própria dimensão construtiva de seu discurso como canção americana de protesto dos anos sessenta. Propomos, em [2] e [5], uma análise de sua cena de enunciação em três momentos distintos: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia.

Quanto à sua cena englobante, ao receber o texto, podemos atribuí-lo como pertencente ao discurso político. Como “o discurso político nos parece operar sobre um plano que se situa na confluência dos discursos constituintes sobre os quais se apóia” [4], podemos dizer que nosso *corpus* trata-se também de um texto pertencente ao discurso filosófico, pois interpela o leitor sujeito social, o cidadão americano

<sup>24</sup> Ao passar do ‘estatuto’ jurídico ao ‘papel’, a pragmática extrai seu modelo do teatro. [5]

<sup>25</sup> A pragmática também faz empréstimos junto ao domínio do ‘jogo’. [5]

da década de 60, com questionamentos cravados de constante referência a elementos da natureza (pomba branca, montanhas, mar etc) e a percepção cósmica (olhar para o céu), também pregada pelo movimento *hippie* da época. O discurso político assume a roupagem social da solidariedade (nos apelos por ouvir pessoas chorando) e na denúncia pelas mortes causadas pela guerra (balas de canhão devem ser banidas antes de mais mortes ocorrerem). A metáfora “(palavras da) resposta soprando ao vento”, as rimas que conferem musicalidade ao texto e o fato de ser assinado por um compositor de renome no seu espaço instituído também legitimam o texto como do discurso literário. Todas estas constatações são necessárias para colocar esse texto (e para interpretá-lo) na sua cena englobante de discurso político.

A cena genérica é definida pelos “gêneros de discurso particulares e implica uma cena específica” [2]. Entre outros elementos, esta cena específica, para se instaurar, necessita de um modo de circulação – nesta análise, a palavra cantada, uma canção; e uma finalidade: protestar contra injustiças sociais. Assim, definimos nosso objeto de estudo, em sua cena genérica, como uma amostra do gênero *canção de protesto*. Em [5], afirma-se que a “noção de gênero não é de fácil manejo”, pois “os gêneros encaixam-se, freqüentemente, uns nos outros” e é possível “a existência de dois gêneros em níveis diversos.” Assim, do ponto de vista do estilo musical adotado pelo seu compositor, “Blowin’ in the wind” poderia ser considerada ‘uma balada *pop rock*.’ Contudo, seu ritmo a define como música *country* ou até ‘canção folclórica’, por ter sido apresentada em um festival musical desse gênero. Algum tempo depois de sua composição, mais precisamente em 1975, sua letra esteve presente em exemplares de livros didáticos do ensino médio nas aulas de inglês em Sri Lanka. Segundo Maingueneau [5], um mesmo texto encontra-se geralmente na intersecção de múltiplos gêneros e é possível, a cada análise, definir uma unidade, pois há gênero a partir do momento que vários textos se submetem a um conjunto de coerções comuns. Em nosso caso, mais que isso, o gênero canção de protesto se dá devido ao seu reconhecimento como tal (ao nos questionarmos sobre *como* conhecer suas coerções genéricas) em um lugar e em dada época. Como analistas de discurso, optaremos por esse recorte genérico que nos parece pertinente ao tomar como corpus “Blowin’ in the wind” – trata-se de uma canção de protesto. A partir do suporte material, ou seja, de seu aspecto formal, vamos não apenas caracterizá-la como uma amostra desse gênero discursivo, mas também explicar o conjunto de fatores do seu ritual enunciativo e de suas condições de enunciação. “É preciso admitir que a ‘encenação’ não é uma máscara do ‘real’, mas uma de suas formas, estando este real investido pelo discurso.” [5] Assim, temos a terceira cena distinta proposta para esta análise: a cenografia.

Se “a cenografia não é imposta pelo tipo ou pelo gênero de discurso, mas instituída pelo próprio discurso” [2], façamos então a leitura discursiva de “Blowin’ in the wind” com o objetivo de mostrar como toda a sua conjuntura se traduz em enunciados.

### 3.2 Leitura de “Blowin’ in the wind” e a cenografia instituída por seu discurso

Se “o aspecto formal de um texto eleito pelo analista de discurso como objeto de estudo é secundário para sua análise” [5] e se “a explicitação de suas condições genéricas não representa uma finalidade para a AD” [5], como traduzir o sentido dos enunciados e entender seus efeitos? É preciso

“articular o ‘como dizer’ ao conjunto de fatores do ritual enunciativo e relacionar suas particularidades genéricas ao uso que delas é feito.” [5] É preciso estar também claro que:

“a explicitação de suas cenografias constituem coerções pela AD integradas *a priori* com o objetivo de analisar outras coerções referentes à formação discursiva a ser estudada. Pois, de qualquer forma, a AD não pode deixar de refletir sobre o gênero quando aborda um corpus. Um enunciado ‘livre’ de qualquer coerção é utópico.” [5]

“Os gêneros de discurso que mais recorrem a cenografias são aqueles que visam a agir sobre o destinatário, a modificar sua convicção.” Em [2], não só se afirma isso como também se diz que: “quase todo discurso impõe sua cenografia<sup>26</sup>.” E define cenografia como algo que é, ao mesmo tempo, “aquilo de onde vem o discurso e aquilo que esse discurso engendra.” Em “Blowin’ in the wind”, o discurso vem de uma cena de insatisfação e indignação de um sujeito social que sofre as coerções de guerra e proibições e produz uma percepção social, uma reflexão crítica e um engajamento pela paz e pela liberdade. Esta cenografia, necessária para denunciar uma injustiça, está legitimada por meio da própria enunciação. Seu gênero – canção de protesto – exige a escolha de uma cenografia. No *corpus* analisado, tal opção obedece a uma cena genérica rotineira – a da música. Portanto, a escolha da cenografia revela coerções e regularidades do ato de protestar: o questionar constante. As interrogativas repetidamente construídas ao longo da canção logram de mostrar os contrastes entre a realidade e o ideal de vida almejado pelo enunciador. A rotina obedecida pelo enunciado encontra justificativa nas rimas e na forma do texto enquanto poético e musical. A linguagem poética eleita pelo enunciador é a de metáforas criadas com constante referência a elementos da natureza.

Assim, na AD, a noção de “cena” é constantemente utilizada para se referir à maneira pela qual o discurso constrói uma representação de sua própria situação. Vamos investigar tal conceito na leitura da canção “Blowin’ in the wind”, lançada em 27 de Maio de 1963 no álbum *The Freewheelin’ Bob Dylan*.

### **Blowin’ in the wind (Soprando ao vento) de Bob Dylan**

How many roads must a man walk down before you call him a man?

Por quantas estradas um homem precisará caminhar, até chamarem-no de homem?

Yes, 'n' how many seas must a white dove sail before she sleeps in the sand?

Quantos mares deve a pomba branca atravessar, até que adormeça na areia?

Yes, 'n' how many times must the cannon balls fly before they're forever banned?

Por quantas vezes precisarão as balas de canhão voar, até que sejam para sempre banidas?

The answer, my friend, is blowin' in the wind. The answer is blowin' in the wind.

A resposta, meu amigo, está soprando ao vento. A resposta está soprando ao vento.

How many years can a mountain exist before it's washed to the sea?

Por quantos anos precisa uma montanha existir, até que seja lavada pelo mar?

<sup>26</sup> Nem todos os gêneros de discurso são suscetíveis de suscitar uma cenografia, segundo [2]. Por exemplo, uma lista telefônica não suscita cenografia.

Yes, 'n' how many years can some people exist before they're allowed to be free?  
 Por quantos anos podem alguns povos existir, até que lhes permitam serem livres?  
 Yes, 'n' how many times can a man turn his head, pretending he just doesn't see?  
 Por quantas vezes pode um homem virar sua cabeça, e fingir que não vê?  
 The answer, my friend, is blowin' in the wind. The answer is blowin' in the wind.  
 A resposta, meu amigo, está soprando ao vento. A resposta está soprando ao vento.

How many times must a man look up before he can see the sky?  
 Por quantas vezes precisa um homem procurar, até que possa enxergar o céu?  
 Yes, 'n' how many ears must one man have before he can hear people cry?  
 Quantas orelhas deve ter um homem, até que possa ouvir o povo chorar?  
 Yes, 'n' how many deaths will it take till he knows that too many people have died?  
 Quantas mortes haverá até que ele saiba que muita gente já morreu?  
 The answer, my friend, is blowin' in the wind, the answer is blowin' in the wind.  
 A resposta, meu amigo, está soprando ao vento. A resposta está soprando ao vento.

(Copyright © 1962; renewed 1990 Special Rider Music)

Nessa canção, encontramos uma série de enunciados que constroem sua abordagem da temática social através da riqueza semântica das figuras construídas (pelas metáforas encontradas nos seus substantivos, adjetivos e verbos). Enunciados enlaçados e entoados que procuram argumentar através do questionamento encabeçado pelo pronome interrogativo *How many* (Quantos/as) e busca coesão no uso do marcador temporal *before* (antes).

Na cenografia dessa canção, como compreensão de sua temática, há questões que associam figuras às seguintes idéias, ou seja, que se configuram como seguintes metáforas:

- Para protestar contra a guerra: “How many times must the cannonballs fly before they are forever banned?” ;
- Para protestar contra a diferença: “How many ears must one have before he can hear people cry?” ;
- Para promover a percepção cósmica: “How many times must a man look up before he can see the sky?” ;
- Para promover a solidariedade: “How many times can a man turn his head and pretend that he just doesn't see?” ;
- Para promover o desenvolvimento humano: “How many roads must a man walk down before they call him a man?” ;
- Para protestar contra a falta de liberdade: “How many years can some people exist before they are allowed to be free?”;
- Para fazer apologia à paz: “How many seas must a white dove sail before she sleeps in the sand?”

Desta forma, a canção narra um conjunto de eventos que “validam a própria instância que permite a existência desta enunciação”, ou seja, este “quadro empírico” se inscreve legitimamente por conta do discurso que, analisado, revela “a cenografia por meio da própria enunciação.” [4]

Assim, os fatos narrados não são meramente parte de um momento histórico captado e registrado por um cantor de protesto. E a cenografia não pode ser interpretada simplesmente como uma cena estável no interior da enunciação. Segundo [4], “é preciso concebê-la ao mesmo tempo como quadro e como processo.”

Por se tratar de uma canção de protesto, nosso *corpus* obedece a uma coerção literária que vai delinear um quadro crítico de um momento histórico. Sua mensagem é transmitida como apelo, através de metáforas que configuram tal protesto. Não é por acaso que Dylan se vale de elementos da natureza para protestar, pois essa é a língua da juventude que quer uma vida mais saudável e pacífica em contraposição com a destruição e mortes.

A lista de substantivos que seguem cada pronome interrogativo *How many*, na construção de cada enunciado em particular, opera nessa fronteira entre o universalmente reconhecido por fazer sentido na/pela língua. Também evocam o indizível e só podem fazer sentido para o leitor que se inscreve no mesmo espaço do enunciador, que pressupõe seja dotado de bom senso para entender o encadeamento dos argumentos. *Quantas estradas, quantos mares, quantas vezes, quantos anos, quantas mortes* denotam *tentativas em busca do destino, paz, repetição que inquieta, tempo e denúncia* respectivamente e podem ser percebidos superficialmente. O indizível exige um olhar mais profundo. Que estradas são estas? Como são? A que caminhos levam?

Ao olhar para o marcador temporal *before*, que funciona como conector argumentativo, percebemos melhor o efeito do indizível. Tal conjunção funciona como um “divisor de águas” entre uma realidade de repetição de situações que causam indignação e a necessidade de uma ação por parte dos sujeitos nelas envolvidos. *Antes* faz o mesmo sentido de *até quando* e introduz novas ações que, se iniciadas (talvez pelo efeito desse protesto), poriam fim às primeiras e se transformariam em estados – novas realidades de vida.

Por exemplo, ao tomarmos a primeira estrofe da canção, temos na oração principal, uma gama de ações que levariam ao estado de paz almejado. Do perder-se do homem pelas estradas para conseguir ser chamado de homem ao encontrar seu destino; da procura pela paz no velejar da pomba branca pelo mar para conseguir gozar dela ao descansar na areia; do voar das balas de canhão que impelem o vôo da pomba e matam para a necessidade urgente de tê-las banidas. Na estrofe seguinte, em contrapartida, temos estados que precisam ser transformados em ação: a intransponibilidade da montanha – o obstáculo que existe e bloqueia por ser inatingível, mas que pode ser destruída pela força do mar (a paz); anos vividos sem liberdade por pessoas que existem mas não vivem porque estão privadas de um direito; muitas vezes em que o homem aceitou um estado de alienação ao escolher ignorar a realidade de não ser solidário e virar sua cabeça voluntariamente fingindo não ver.

Todas essas idéias e conceitos presentes nos substantivos acima grifados são reiterados pela escolha dos verbos, que igualmente carregam a mesma força semântica de contrastar “estados de indignação que clamam por ação” com “ações não aceitas que pedem estados diferentes.” Tomamos

como exemplos: “Percorrer um caminho” é mais ativo que simplesmente andar ou passar por ele. “Pombas que dormem na areia” da praia, pois são símbolo de paz e só podem habitar um lugar igualmente pacífico. Porém, a paz está ausente, pois as pombas estão velejando apesar de quererem voltar para casa. A imagem de “pombas que velejam” é mais bela que a de pombas que voam, porque as balas de canhão é que o fazem. “Balas de canhão que voam” é mais sublime que balas atiradas ao céu assim como “bani-las para sempre” é uma boa escolha. “Ser chamado homem” é diferente de “ser homem”. “Soprar” é polissêmico e pode significar transportar, mudar, refrescar, revoltar-se, pois é movimento e denota um estado tempestuoso do tempo. “Permitir”, “virar-se”, “procurar”, “fingir” e “chorar” estão próximos e misturam realidades positivas e negativas. “Virar-se” é voluntário assim como “fingir” e não assumir, que se não fossem realizados, tornariam-se atos voluntários para o bem. “Procurar” seria o primeiro passo para encontrar a mudança. “Permissão para ser livre” afastaria o “chorar”, que é sofrer, é estar triste. O verbo *know* é interessante porque abre a possibilidade de duas leituras: saber e conhecer. Além desses verbos principais, encontramos os verbos modalizadores *must*, que indica necessidade ou dedução e *can* que denota capacidade ou possibilidade. Colocados após a repetição do pronome interrogativo, reiteram a demora sofrida pelo sujeito e expressam indignação e desejo de mudança.

No último enunciado da última estrofe “Quantas mortes haverá até que o homem saiba que muita gente já morreu”, este contraste está ainda mais claro na escolha por tempos verbais extremamente opostos – o futuro simples *will* e o verbo “morrer” no *present perfect*, um tempo verbal da língua inglesa que narra ações que têm ainda acontecido e aqui serve para denunciar a pior de todas elas – o morrer. *Too many* é um determinante para quantificar o grande número de pessoas que já morreram e significa *muitas, demais, além do normal*. Neste último enunciado, vale ainda observar que *before* foi substituído por *till* (*until*) que significa *até* (quando), o que deixa também mais clara a postura de indignação e o clamor por mudanças. No verso que antecede este último, o homem não ouve nem o óbvio e precisa de mais orelhas para ser solidário: “Quantas orelhas um homem deve ter até que escute gente chorando”, porque está morrendo. Através da voz que aqui diz: “Quantas mortes vai levar até que o homem se dê conta disso?”, há uma outra voz que diz: “Morrer tornou-se uma rotina e é natural que as pessoas não se choquem mais frente a esta realidade. Vai ser sempre assim? Uma hora elas vão se dar conta de que muitas vidas já se foram?” E o indizível aqui denuncia que o homem não é solidário, mas frio e cruel e por motivos políticos impostos pela guerra, destrói a natureza no extremo papel de matar seu semelhante.

Encontramos ainda outros modalizadores, intensificadores e determinantes ao longo da leitura dos enunciados que cumprem o papel de dar mais efeito de sentido ao discurso. Ser livre é um direito do homem, mas o que realmente está escrito na canção é o homem está na espera por lhe permitirem ser livre. *Banir para sempre* significa estar cansado da situação e querer dizer “basta!”. *Really* em “*realmente* ver o céu”, destaca este estado de contemplação do belo, mas de reflexão; e *just* em “*simplesmente* virar a cabeça e fingir não ver”, que pede a prática da solidariedade, são alguns exemplos de advérbios de intensidade. Exemplos de determinantes encontramos em “*some people*” e “*a man*”. A “*algumas* pessoas” precisa ser permitida a liberdade pressupõe pensar que todas as outras estão livres porque é de direito de todos serem livres. O artigo indefinido que apresenta “*um* homem” como sujeito que realiza e sofre todas as ações narradas expressa coletividade, isto é, qualquer homem, todos os homens. A totalidade poderia

ser expressa pelo plural *homens*, mas faria entender *todos os homens do mundo*. Neste enunciado, um homem qualquer não é todo homem do mundo, mas qualquer um que se inscreve neste lugar e neste tempo desta cena de enunciação – todo homem americano assujeitado pela situação de guerra.

O enunciado que fecha cada uma das três estrofes e funciona como refrão – “The answer is blowing in the wind” (A resposta está soprando ao vento) é repetido duas vezes. A primeira, com a inclusão do vocativo *meu amigo*, soa como uma apresentação da resposta às perguntas propostas. A segunda vez, sem o vocativo, soa como conclusão, verdade já estabelecida e aceita.

Para buscar o sentido desta resposta a todos os demais enunciados que são perguntas, é necessário olhar para o que constitui o refrão como fecho de toda a canção, ou seja, a resposta propriamente dita a todos os questionamentos propostos. O enunciado “The answer is blowing in the wind” confirma a presença do discurso filosófico na voz discursiva de Dylan, pois significa uma quebra das expectativas do co-enunciador amigo a que ele se dirige. Dylan parece estar prestes a entregar a resposta e desvendar como calar todos os protestos com uma solução que viria logo após a primeira metade reveladora e definitiva de “A resposta...” O suspense argumentativo é criado pela justaposição do vocativo. A pausa imposta pelo pronunciar de “meu amigo” parece acalmá-lo em sua indignação ao propor aparentemente a solução para o findar dos apelos. Contudo, ao amigo – *my friend* – cabe buscar a resposta na percepção harmônica do meio ambiente, uma vez que ninguém a conhece ou talvez não haja resposta para tais inquietações, só restando unir sua voz à dos protestos.

#### 4 CONCLUSÃO

Por tudo até aqui exposto, concluímos em [4] que “não se pode, então, opor a cena de enunciação e o enunciado como a ‘forma’ e o ‘conteúdo’: a cena de enunciação é uma dimensão essencial do ‘conteúdo’.” Conteúdo e forma que são processo no qual o leitor se encontra preso para legitimar progressivamente, ao abrir o texto pelo discurso, a cenografia que lhe permite preencher a lacuna criada pelo surgimento da narrativa.

Assim, a cenografia construída por Dylan nesta canção de protesto revela não só uma voz que instiga interação social ao ensinar lições e distribuir apelos, trata-se de uma voz discursiva que serve a uma causa: evocar inspiração para descobertas que nunca se findam.

## 5 RESULTADOS

Toda a construção de sentido da letra de “Blowin’ in the wind” culmina no seu refrão: “The answer, my friend, is blowing in the wind. The answer is blowing in the wind.”

Este é o enunciado que, ao mesmo tempo, ensina lições ao veicular a idéia de que ninguém realmente sabe a resposta, mas que ela está na percepção harmônica do meio ambiente “The answer is blowing in the wind” (A resposta está soprando ao vento) e instiga a interação social ao distribuir apelos que gritam no constante questionamento *How many?* marcados nos enunciados que o impulsionam.

O clássico "Blowin In The Wind" de Bob Dylan pode ser definido, então, como uma reflexão poética da mudança dos valores americanos durante a década de 60. Sua mensagem nos faz buscar quais eram alguns dos eventos políticos e históricos importantes naquela época e refletir sobre a que injustiças da estrutura social americana Dylan se refere.

## REFERÊNCIAS

- [1] CESAR, Lúcia Vieira. *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. São Paulo: Novera Editora, 2007.
- [2] CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Trad. Fabiana Komesu (org.) São Paulo: Contexto, 2004
- [3] FERREIRA, Aurélio B.H. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- [4] MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da Enunciação*. Trad. Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva (orgs.) São Paulo: Criar Edições, 2006.
- [5] \_\_\_\_\_. *Novas Tendências em análise do discurso*. Trad. Freda Indursky. 3.ed.Campinas: Pontes, 1997.