



## RAIVA CONTRA A MÁQUINA: UMA ANÁLISE BAKHTINIANA<sup>1</sup>

## RAGE AGAINST THE MACHINE: BAKHTINIAN ANALYSIS

## FURIA CONTRA LA MÁQUINA: UM ANÁLISIS BAJTINIANO



Rodrigo dos Santos Dantas da Silva<sup>1</sup>

1. Doutorando em Letras. Ufes – Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL-Ufes). E-mail: dyghusoueu@gmail.com

**RESUMO:** O *Rage Against the Machine* é uma banda norte-americana formada em 1991, conhecida por sua fusão de rock, rap e metal, com fortes críticas políticas e sociais. Suas letras abordam temas como desigualdade, corrupção e resistência. Entre seus sucessos está “*Killing in the Name*”, a qual foi lançada em 1992, no álbum de estreia autointitulado. A canção é uma crítica feroz ao racismo estrutural, ao abuso de poder por parte de autoridades e os sistemas de opressão. Nesse sentido, busca-se no artigo em tela traçar uma análise bakhtiniana dessa letra à luz da obra *Marxismo e Filosofia de Linguagem*, Bakhtin (2018) – haja vista que a mesma vem situada histórico, sócio e ideologicamente (Bakhtin, 2011), ou seja, um enunciado concreto, fundamentado em um contexto real de língua(gem). Observa-se que a canção, um gênero discursivo primário, mesmo sendo dos anos 90, é um ato político que se destaca ainda na contemporaneidade, um símbolo mundial de luta contra o racismo, a injustiça e a opressão.

**Palavras-chave:** *Killing in the Name*; *Rage Against the Machine*; Enunciado concreto; Gêneros do discurso; Polifonia; Dialogismo.

Recebido em: 27/08/2025

Aprovado em: 05/02/2026

**ABSTRACT:** Rage Against the Machine is an American band formed in 1991, known for its fusion of rock, rap, and metal, with strong political and social critiques. Their lyrics address themes such as inequality, corruption, and resistance. Among their hits is “*Killing in the Name*”, released in 1992 on their self-titled debut album. The song is a fierce critique of systemic racism, abuse of power by authorities, and structures of oppression. In this context, the present article seeks to conduct a Bakhtinian analysis of this song in light of the work *Marxism and the Philosophy of Language* by Bakhtin (2018) – considering that it is historically, socially, and ideologically situated (Bakhtin, 2011), that is, a concrete utterance grounded in a real linguistic (and language) context. The song, a primary speech genre, despite originating in the 1990s, is a political act that remains relevant today, serving as a global symbol of resistance against racism, injustice, and oppression.

**Keywords:** *Killing in the Name*; *Rage Against the Machine*; Concrete utterance; Speech genres; Polyphony; Dialogism.

**RESUMEN:** Rage Against the Machine es una banda estadounidense formada en 1991, conocida por su fusión de rock, rap y metal, con fuertes críticas políticas y sociales. Sus letras abordan temas como la desigualdad, la corrupción y la resistencia. Entre sus éxitos se encuentra “*Killing in the Name*”, publicada en 1992 en su álbum debut homónimo. La canción es una crítica feroz al racismo estructural, el abuso de poder por parte de las autoridades y los sistemas de opresión. En este sentido, este artículo busca realizar un análisis bajtiniano de estas letras a la luz de la obra de Bajtín *Marxism and the Philosophy of Language* (2018), dado que se sitúan histórica, sociológica e ideológicamente (Bajtín, 2011), es decir, son afirmaciones concretas basadas en un contexto lingüístico real. Es evidente que la canción, un género discursivo fundamental, a pesar de su origen en la década de 1990, es un acto político que aún perdura, un símbolo global de la lucha contra el racismo, la injusticia y la opresión.

**Palabras-clave:** *Killing in the Name*; Enunciado concreto; Géneros discursivos; Polifonía; Dialogismo.



Todo o conteúdo deste periódico está licenciado com uma licença Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional), exceto onde está indicado o contrário.

<sup>1</sup> Este artigo é uma versão ampliada de ensaio que levou o seguinte título: *Killing in the Name*, do *Rage Against the Machine*: uma análise, o qual foi trabalho final da disciplina “Marxismo e Filosofia da Linguagem - Bakhtin/Volochinov” (Módulo 3), oferecida pelo Prof. Dr. Ivo Di Camargo Junior, e se transformou em trabalho final de conclusão de curso, sob orientação do Prof. Dr. Nefatalin Gonçalves Neto da Especialização lato sensu “O Círculo de Bakhtin em Diálogo: Linguagem, Cultura e Sociedade”, promovida pela editora Mentes Abertas e certificado pela Faculdade Sudamérica, o qual foi intitulado: *Killing in the Name*, do *Rage Against the Machine*: uma análise bakhtiniana.

## Primeiras considerações

*Bakhtin não negocia a perspectiva dialógica diante da vida (Stieg, 2019, p. 39).*

O *Rage Against the Machine*, ou simplesmente RATM, é uma banda de rock norte-americana que tem diversas influências, inclusive de rap. *Rage Against the Machine*, inclusive, em uma tradução para o português, significa “raiva contra a máquina”, o que entendo ser uma hostilidade aos sistemas de poder. O RATM é uma das bandas mais icônicas do rock e do rap metal, conhecida por sua sonoridade agressiva e suas letras politicamente engajadas. Formada em 1991 em Los Angeles, na Califórnia, a banda nasceu da união do vocalista Zack de la Rocha, do guitarrista Tom Morello, do baixista Tim Commerford e do baterista Brad Wilk. Desde o começo, a banda se destacou por fundir riffs pesados de guitarra com rimas carregadas de crítica social – a criar, assim, um estilo único que influenciaria diversas bandas ao longo das décadas seguintes, tais como Korn e Deftones.

O primeiro disco (homônimo) do *Rage Against the Machine* foi lançado em 1992 e trouxe faixas marcantes, tais como “*Killing in the Name*” e “*Bullet in the Head*”. Esse disco trazia canções com letras que abordavam temas como os seguintes núcleos temáticos: racismo, brutalidade policial e desigualdade social. Além de ter alcançado público e sucesso esse álbum se tornou um manifesto musical contra o sistema. A sonoridade inovadora, que misturava elementos do rap/hip-hop com o peso do metal e do punk, consolidou o RATM como uma das bandas mais revolucionárias da década de 1990. Nos anos seguintes, a banda lançou *Evil Empire* (1996) e *The Battle of Los Angeles* (1999), que reforçaram a postura engajada da banda. Músicas como “*Bulls on Parade*” e “*Testify*” se tornaram, mundialmente, hinos de protesto. Concomitante a esse período, a banda participou de manifestações políticas e fez de seus shows um espaço para denunciar injustiças sociais, consolidando sua imagem como um grupo de rock e de resistência. No ano 2000, o RATM lançou *Renegades*, um álbum de covers de artistas que influenciaram a banda: Bob Dylan, Cypress Hill e Bruce Springsteen. E nesse mesmo ano, Zack de la Rocha anunciou sua saída do grupo, levando à separação da banda. Os remanescentes do RATM formaram uma outra banda, o *Audioslave*, que teve como vocalista Chris Cornell, enquanto Zack seguiu em carreira solo.

Em 2007, o RATM retorna com uma série de shows ao vivo e, desde então a banda vem realizando algumas reuniões/apresentações esporádicas, incluindo uma turnê de retorno anunciada em 2019, que foi adiada devido à pandemia de Covid-19. Apesar das pausas e dos conflitos internos, a banda se tornou (e continua sendo) uma referência no rock de caráter ativista, e seu legado perdura por meio de suas canções e mensagens de resistência contra injustiças. Depois dessa breve apresentação do *Rage Against the Machine*, o artigo em tela visa, como objetivo geral, analisar à luz de conceitos bakhtiniano a música



*Killing in the Name*<sup>2</sup> da referida banda, lançada em 1991 e o primeiro single do RATM a alcançar sucesso internacional – tornando-se um hino para os fãs da banda.

Para conceber essa proposta analítica, me debruçarei em quatro categorias bakhtinianas: a de gêneros do discurso e a enunciando concreto (Bakhtin, 2011), assim como a de dialogismo e polifonia (Bakhtin/Volochinov, 2018), haja vista que uma canção atende aos critérios fundamentais que Bakhtin e O Círculo estabelecem para definir um discurso: “Bakhtin estava interessado em constituir uma abordagem teórica e literária para além do cientificismo pelo cientificismo, do formalismo, das normas e formas que se voltavam a prescrições da academia (Stieg, 2019, p. 38). Para Bakhtin (2011), todo enunciado pertence a um gênero do discurso, que é uma forma relativamente estável de comunicação/interação verbal. Pensando na canção, enquanto enunciado discursivo, ela traz características como núcleo tema, arquitetônica composicional e o estilo de seu compositor. Entendo ainda a canção, enquanto enunciado concreto, porque ela vem situada sócio, histórico e ideologicamente dentro de um contexto de produção. No caso de *Killing in the Name*, essa música, está diretamente ligada ao cenário político e social dos Estados Unidos, no início da década de 1990, marcado por tensões raciais, brutalidade policial e protestos contra o sistema. O ponto central dessa música é o enredo da vida de caso de Rodney King: homem negro que fora brutalmente espancado por policiais em Los Angeles, no ano de 1991. Mesmo esse espancamento ter sido filmado, tendo gerado revolta e comoção nacional, os seus algozes foram absolvidos.

Em minha análise de *Killing in the Name*, a partir da matriz teórica bakhtiniana, para além desta seção inicial, trago uma próxima que refletirá acerca da canção em uma perspectiva de gênero discursivo e uma seguinte, que apontará as particularidades que fazem de a canção em tela ser um enunciando concreto. A fim de promover um diálogo pertinente acerca da categoria de Bakhtin e O Círculo, trago intelectuais bakhtinianos atuantes, dentre eles: Beth Brait (2006; 2018), Gerado Tadeu Souza (1999) e Carlos Alberto Faraco (2009) – os quais contribuirão para a produção de nossos apontamentos finais. É válido ressaltar que as categorias bakhtinianas são móveis e transitam diversas áreas (Di Camargo Jr.; Sousa, 2020), inclusive às análises e aos estudos que referentes ao gênero discursivo canção.

### A canção enquanto gênero discursivo

Consoante a Brait (2008), na atualidade o pensamento bakhtiano, nos estudos de língua/linguagem, contribui não só para os estudos envolvendo a língua nas atividades cotidianas, mas também para a análise de enunciados artísticos – onde a percepção da linguagem está envolta de uma interação social e de historicidade, as quais nos trazem um signo ideológico.

<sup>2</sup> A tradução da letra aqui exposta pode ser analisada em: < <https://www.letras.mus.br/rage-against-the-machine/1343986/traducao.html> >.



Segundo Bakhtin (2011), “cada enunciado é individual, mas cada campo (da atividade humana) de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados (Bakhtin, 2011, p. 262) – os gêneros do discurso. Bakhtin reconhece e valoriza a heterogeneidade desses enunciados, os quais se consolidam nos movimentos orais da língua, como também na atividade de escrita. Quando penso numa música/canção, vejo um gênero comumente “cristalizado” na oralidade que é oriundo de um processo de escrita, o qual está em uma estrutura e traz um estilo.

Na perspectiva bakhtiniana, entendo uma canção como um enunciado dialógico, pois está predisposto a uma interação discursiva, porque cada ouvinte/apreciador ao entrar em contato com o discurso musical é capaz de atribuir significados a essa arquitetônica ao escutá-la, nas palavras de Bakhtin/Volochinov (2018, p. 205): “a palavra é o território comum entre o falante e o interlocutor” – pensando dessa forma, uma canção não terá seu significado concluído ou acabado, pois cada sujeito é único, exclusivo (Bakhtin, 2011) e traz as suas experiências, as quais também são situadas histórico e ideologicamente, a partir de uma vivência (nas palavras de Bakhtin (2011), “interação”) social.

Diferentemente do posicionamento estruturalista de estudo analítico de língua(gem), um gênero do discurso jamais estará acabado, porque ele é vivo e excede as suas “formas típicas”, interseccionando através de um movimento dialógico entre um “Eu”, um “Outro” e o mundo social:

Essa noção de sujeito implica, nesses termos, pensar o contexto complexo em que se age, implica considerar tanto o princípio dialógico – que segue a direção do interdiscurso, constitutivo de discurso, mas não se esgota aí – como elementos sociais, históricos etc. que formam o contexto mais amplo do agir sempre interativo (que segue em direção da polifonia, isto é, da presença de várias “vozes”, vários pontos de vista no discurso, que naturalmente podem ser escamoteados, embora não deixem de estar presentes) (Brait, 2014, p.22-23).

Assim por Brait, e pelas leituras de Bakhtin e O Círculo, uma canção se dá de maneira concreta: se dá a partir de atividades e vivências cotidianas, individuais e/ou coletivas, se fundamentando em traços axiológicos de um determinado meio social, traços que fundamentam significados outros e que podem ser alterados todas as vezes que esse sujeito se põe diante desse enunciado:

Bakhtin encontrou uma forma que pudesse entender/expressar a língua no seu movimento real vivo, não limitado a um mero sistema de abstrações estáticas, conforme expresso pela corrente estruturalista para os estudos linguísticos e/ou para os estudos literários, por exemplo, pois para Bakhtin, como um projeto para o estudo da vida do discurso a linguística se torna uma ferramenta limitada, pois o discurso, pensado no movimento vivo das relações intersubjetivas, passa a ser um objeto atravessado por muitas interfaces, essas, por sua vez, são passíveis de serem submetidas a múltiplos olhares (Stieg, 2019, p.44).

Dessa, através dos estudos bakhtinianos, vejo que o gênero discursivo canção se fundamenta em uma dada vitalidade social e enunciativa, porque, assim como a literatura, “[...] interage organicamente



entre a língua e a vida" (Silva, 2021, p. 30) e a canção, empreenhada no contexto de seu compositor, a partir de sua individualidade, refrata "o que se passa" em seu mundo por meio do seu estilo (Bakhtin, 2011) e cruza, faz contato com o contexto social de seus ouvintes. A hibridez polifônica que percorre esses enunciados é composta por muitas vozes. Pelos apontamentos de Bakhtin, uma música, acaba por ser uma réplica às interações do dia a dia, logo, um gênero discursivo secundário, o qual é mais elaborado, resultante de forças culturais, condições complexas e organizadas (Bakhtin, 2011).

Uma canção se fundamenta por meio de uma possível métrica, rimas, musicalidade, figuras de linguagem/estilo. Uma canção, enquanto gênero do discurso se embasa em aspectos individuais ou se fundamenta em um exemplo vívido, como é o caso de *Killing in the Name*, mas que se correlaciona com diferentes transposições sociais de linguagem. Em síntese, Bakhtin nos revela que os gêneros discursivos são produções textuais, orais ou escritas, presentes em nosso cotidiano e caracterizadas por padrões sociocomunicativos típicos e estabilizados. Eles se definem por composições funcionais que transcendem objetivos enunciativos, dialogando com contextos históricos, ideológicos, sociais e axiológicos. Dessa forma, o gênero discursivo canção se adapta em estilo, estrutura, comunicabilidade, conteúdo temático e nas expressões do cotidiano. Além disso, os gêneros do discurso evoluem conforme as transformações do mundo, seja na maneira como o léxico é utilizado ou no suporte em que o enunciado se manifesta.

Sobre a canção, que é o gênero do discurso deste *corpus* de análise, ela pode trazer diferentes formas, conteúdos e musicalidades e, em cada tempo, essas particularidades acompanham "[...] as mudanças históricas dos estilos de linguagem estão indissoluvelmente ligadas às mudanças dos gêneros do discurso" (Bakhtin, 2011, p. 267). E não se pode negar que uma canção traz objetivos reflexivos e sociocomunicativos, independentemente, do gênero musical que está veiculado e/ou de seu intérprete.

Dessa forma, vejo que as canções são expressões concretas das atividades humanas, ou seja, ações sociodiscursivas provenientes de sujeitos situados, um objeto contextualizado que dialoga com a realidade e se insere em um contexto histórico específico. Trata-se de um produto concreto, gerado por indivíduos de determinada vivência. A canção, como qualquer outro enunciado na perspectiva dialógica bakhtiniana, refrata, a partir da voz de seu compositor, de seu intérprete e até de seu ouvinte, as situações que permeiam o mundo.

A canção, na perspectiva de Bakhtin, pode ser compreendida como um enunciado polifônico<sup>3</sup>, ou seja, um discurso que incorpora múltiplas vozes sociais, culturais e históricas,

<sup>3</sup> A polifonia não é conceituada apenas pela coexistência de várias vozes. Para Bakhtin (1998), a partir de seus estudos do romance de Dostoiévski, um enunciado polifônico é um espaço discursivo constituído por diferentes vozes, as quais dialogam de forma igual.



A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica. Quanto mais numerosas e substanciais forem, mais profunda e real é a nossa compreensão (Bakhtin, 1999, p. 132).

Por essa colocação, todo enunciado é dialógico:

O diálogo é a base de toda a filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin. Mesmo que alguns pesquisadores mais críticos à teoria bakhtiniana afirmem que não haja um método para estes estudos, considera-se aqui que a dialogia em si é um método tão válido quanto o cartesiano e que o diálogo é imprescindível para a interação de ideias entre os integrantes dos estudos por eles desenvolvidos na Rússia. Eles consideravam a linguagem como um ser vivo em mutação constante e se observar bem os estudos do Círculo pode-se chegar à conclusão que ela não é apenas uma ferramenta de análise e sim a relação entre o que se observa e o observador em si. Bakhtin e seus colegas desenvolveram estudos que construíam ponte e rompiam com os paradigmas, oferecendo olhar para o outro como forma de entendimento para uma realização social mais adequada (Di Camargo Jr.; Sousa, 2020, n.p.).

Por essa citação, fica ratificado o movimento dialógico que envolve um enunciado, pois esse se constrói em relação a outros discursos preexistentes e se insere em um contexto de interação verbal. A canção, enquanto manifestação artística, participa desse processo, trazendo em sua estrutura elementos que dialogam com diferentes esferas sociais e culturais. Dessa forma, a polifonia em uma canção se evidencia na coexistência de diferentes vozes que se entrelaçam na composição musical, na sua arquitetônica e em sua letra. Entendo ainda que um compositor não é uma voz única e isolada, todavia acopla em sua criação elementos de outros discursos, como experiências pessoais, influências culturais, referências intertextuais e até mesmo discursos sociais em disputa – como acontece em “*Killing in the name*”, a base dessa letra é a experiência de King, nos Estados Unidos, mas é uma vivência concreta que refrata na história de tantos e tantas outras e em diferentes partes do mundo. Válido também é pensar na interpretação do cantor, quando em performance, pois nessa apresentação é adicionada outra camada de significação ao discurso, tornando a canção um espaço polifônico, de múltiplas vozes em interação.

Outro aspecto importante da polifonia em uma canção, é se pensar na recepção dessa música pelo ouvinte e quais atravessamentos ela pode potencializar: uma lembrança, um sentimento, um questionamento. E Bakhtin (2011) argumenta que o sentido do enunciado não é fixo, mas sim produzido na interação de um “Eu” para um “Outro” e com o Mundo:

Bakhtin e os estudos do Círculo nos direcionam a duas posições que são a relação entre os interacionistas, que são interlocutores que vão interagir entre si e com outros sujeitos da sociedade. Para Bakhtin os estudos produzidos pelo olhar interacionista promovem uma humanização maior e uma sociologização mais abrangente; para o mestre russo, um discurso não é jamais individual porque vai ser desenvolvido entre dois ou mais interlocutores. Não pode ser individual, já que a interação necessita de dois ou mais sujeitos ou discursos. (Di Camargo Jr.; Sousa, 2020, n.p.).



Assim, no caso das canções, o público ouvinte é quem faz com que ela, mesmo sendo um enunciado situado histórico-ideológico-socialmente, seja ressignificada de acordo o contexto histórico-social em que é ela ouvida/tocada: um mesmo trecho de uma música, ou músicas inteiras, podem adquirir novos significados em momentos diferentes e por sujeitos distintos, dependendo da percepção dos ouvintes, de seu repertório discursivo e das circunstâncias vivenciais as quais envolvem a sua escuta.

A polifonia, enquanto categoria bakhtiniana, está relacionada à teoria do romance de Bakhtin (1998), todavia questiona a ideia estruturalista da linguagem estética e nos possibilita pensar na natureza dialógica do discurso poético, pois nem mesmo esse tipo de enunciado representa apenas esse objeto, ele se excede – dessa forma, penso que o conceito de polifonia quase se confunde (ou se mistura) com o de dialogismo:

A língua enquanto meio vivo e concreto onde vive a consciência do artista da palavra, nunca é única. Ela única somente como sistema gramatical abstrato de formas normativas, abstraídas das percepções ideológicas concretas que a preenche e da contínua evolução da história e da língua viva. A língua social viva e a evolução histórica criam, nos limites da língua nacional abstratamente única, uma pluralidade de mundos concretos, de perspectivas literárias, ideológicas e sociais, fechadas; os elementos abstratos da língua, idênticos entre si, carregam-se de conteúdos semânticos e axiológicos, ressoando de diversas maneiras no interior destas diferentes perspectivas (Bakhtin, 1998, p. 96).

Pensando nessas percepções concretas e ideológicas que atravessam a língua viva, observa-se que a articulação entre melodia e letra também contribui para o caráter polifônico de uma música. Enquanto a letra veicula enunciados verbais que dialogam com discursos distintos, a melodia pode intensificar, contrastar ou mesmo ironizar esses enunciados, instaurando um jogo semântico. Nesse sentido, a cadência da canção “Cálice”, de Chico Buarque e Gilberto Gil, composta no contexto da ditadura civil-militar, reforça a ideia de silenciamento e de permanência do regime autoritário. Em contraste, na releitura da canção realizada por Pitty, o arranjo marcado por um groove mais agressivo e pela interpretação vocal enfática desloca o sentido original para uma expressão de indignação e repulsa próprias da recepção contemporânea da ditadura militar brasileira. Esse movimento dialógico entre diferentes versões e entre os elementos musicais evidencia a multiplicidade de vozes e sentidos que podem coexistir em uma mesma obra ao longo do tempo.

Por esses exemplos, vê-se que a canção, sob a ótica bakhtiniana, não é um discurso monológico, mas um enunciado dialógico, em constante cruzamento com outros discursos e com seu público:

Em toda parte, é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente (Bakhtin, 2008, p. 308).



Por essa citação, vemos que a particularidade polifônica de um discurso, em nosso recorte a canção, está na capacidade de integrar diferentes vozes, significados e interpretações, tornando-a uma manifestação artística plástica e em constante transformação. Vejo que uma música, sob a perspectiva de Mikhail Bakhtin (2011), é um enunciado dialógico, porque se constrói na interação verbal com outros discursos e contextos sociais.

Bakhtin postula em seus estudos, juntamente com O Círculo, que nenhum discurso pode existir isoladamente, pois todo ato de linguagem tem um caráter responsável, porque se dá em resposta a outros discursos e é atravessado por diferentes vozes, Bakhtin (2011). Nessa ótica, uma música deixa de ser uma produção individual de seu compositor (ou compositores), mas um resultado cultural em um constante movimento dialógico com referências históricas, sociais e estilísticas. Faraco (2009), ainda pontua que o sujeito é constituído pelos atos de língua(gem), que são relações sociais, dialógicas e se materializam, semioticamente, em um emaranhando de signos.

Um dos principais motivos de uma canção ser um resultado dialógico está no fato de sua arquitetônica se estruturar de forma híbrida: relaciona letra e musicalidade. A letra, enquanto enunciado verbal pode carregar atos de linguagem do cotidiano, poético ou de viés político. De maneira concomitante, a melodia atribui outras camadas de sentido, o que pode tensionar muito mais o discurso verbal.

Ainda, a canção pode dialogar, diria até que dialoga, com outros gêneros discursivos e manifestações da língua(gem): como a poesia, a narrativa e o discurso oral (recitação, repente). Existem ainda casos em que as músicas trazem em si fragmentos de discursos que já (pré)existem, tais como ditados populares, referências literárias ou trechos (*samples*) de outras músicas. E nesse fenômeno, em que um enunciado “dialoga” com outro, Bakhtin (2011) define como intertextualidade: a canção se insere em uma cadeia de enunciados, respondendo a discursos anteriores e sendo, inclusive, reinterpretada em novos contextos – assim, vemos que o “[...] dialogismo é o modo de funcionamento da linguagem” (Bakhtin, 2011), pois um enunciado constitui outros.

Outra condição que torna a canção um objeto dialógico são suas formas recepção pelo público ouvinte/apreciador. O sentido de uma música não está fixado e nem é estável no momento de sua criação, mas vai se transformando conforme é ouvida, cantada e reinterpretada por diferentes sujeitos. O ouvinte não é um sujeito passivo; ao contrário, ele traz seu repertório cultural e emocional para a canção, atribuindo significados outros a ela a partir de sua própria experiência. Assim, a relação entre compositor, intérprete e ouvinte forma um ciclo de comunicação contínua, um elo dialógico.

Um show (performance) ao vivo também contribui para a natureza dialógica (e polifônica) das músicas: sua interpretação imprime a própria subjetividade do cantor, assim como a sua topografia social, nesse enunciado – como é o caso de Ney Matogrosso e Elza Soares que não compuseram seus sucessos, porque são intérpretes. Ainda, uma mesma canção toda vez que é reinterpretada potencializa outros diálogos



entre épocas, gêneros e públicos diversos (principalmente quando esta perpassa por outros estilos). Essa engrenagem dialógica reforça a concepção de que um enunciado é plástico (Bakhtin, 2011) e está em um processo de interações verbais dialógicas e ressignificações.

Outro ponto de atenção é que uma música excede a ideia de instrumento de deleite, pois a mesma pode ser um instrumento de crítica social, como é o caso de “*Killing in the name*”, estabelecendo diálogos políticos, históricos e ideológicos. A canção de nosso recorte, como muitas outras, surgiu como resposta a uma prática violenta de racismo e, quando ouvida, traz esse debate ao público. Dessa forma, uma música não só refrata uma realidade, mas a questiona, podendo provocar mudanças nesse contexto, além disso, um enunciado concreto sempre e de modo interconectado valor e significado (Faraco, 2009).

Por essa exposição, vemos que o gênero discursivo canção é dialógico e polifônico, é um elo de interações discursivas que envolve diversas vozes sociais e permeia por diferentes contextos. Sua arquitetônica híbrida, sua relação com outros enunciados, sua recepção por um público e sua capacidade de transformar realidades faz da canção uma manifestação artística viva e dinâmica, que não está isolada e está em um constante movimento dialógico entre passado, presente e futuro.

### ***Killing in the name* – um enunciado concreto**

Para Bakhtin (2011), um enunciado concreto é uma unidade real da comunicação verbal, que acontece em situações específicas e com propósitos definidos. Diferentemente de uma frase abstrata (como uma sentença gramatical isolada), o enunciado concreto é sempre produzido por um sujeito falante em um contexto social determinado (Souza 1999).

Tratando-se de *Killing in the name*, o single<sup>4</sup> em questão está envolta de imputação à violência policial, assim como racismo e abuso de poder nos Estados Unidos, essa música se fundamenta em uma realidade concreta: um taxista afro-americano, Rodney King, o qual foi brutalmente espancado por diversos policiais de Los Angeles, em março do mesmo ano em que a música foi lançada. Os agentes do caso foram absolvidos – ressalto que, de acordo com Bakhtin/Volóchinov (2018, p. 192): “a concretização da palavra só é possível por meio de sua inclusão no contexto histórico real [...]”, assim, “*Killing in the name*” é a concretização, por meio da palavra, de uma situação real e histórica.

Durante o julgamento, King pontuou que se sentia como se estivesse sendo estuprado ou como uma vaca pronta para ser abatida, como podemos ler nesse fragmento de entrevista cedida ao LA Times: “*I felt like I had been raped... I felt like a cow that was waiting to be slaughtered, just like a piece of meat*”. Esse caso demarca um período de grandes conflitos raciais nos Estados Unidos dos anos 90, as vozes sociais que

<sup>4</sup> Música lançada avulsa, sem fazer parte de um álbum completo, ou usada para promover um álbum novo.



ecoam em *"Killing in the name"*<sup>5</sup> trazem as frustrações e revoltas de muitos, especialmente em relação aos abusos cometidos por autoridades policiais. Tomando a canção, como um enunciado artístico vemos que,

[...] os enunciados são as unidades reais do fluxo de linguagem. Não obstante, justamente para estudar as formas dessa unidade real, não se pode isolá-la do fluxo histórico dos enunciados. O enunciado em sua totalidade se realiza no fluxo da comunicação discursiva. A totalidade é determinada pelas fronteiras que se encontram na linha de contato desse enunciado com o meio extraverbal e o verbal (isto é, com outros enunciados) (Bakhtin/Volóchinov, 2018, p. 221).

Nesse sentido, não podemos deixar de citar o Ku Klux Klan (KKK), movimento terrorista ligado ao Departamento de Polícia de Los Angeles/EUA (Benitez-Eves, 2022) que prega uma assepsia de pessoas a fundamentada na supremacia branca e que há décadas vem assassinando pessoas negras no país.

Analizando a letra da canção, já no início vê-se um tom de crítica a esses grupos extremistas: *"Some of those that work forces/ Are the same that burn crosses"* – relacionando aqueles que estão no ponto mais alto do poder com os integrantes do KKK, haja vista que esse grupo de extermínio em suas “intervenções” queimava cruzes. No verso *“For wearing the badge, they're the chosen White”*, entendemos que esses que usam os distintivos, os policiais e militares, são as mesmas pessoas brancas envoltas de uma ação fascista, integram o KKK (Benitez-Eves, 2022). Pensando nessa cadeia de enunciados que permeiam esse evento discursivo fascista/racista e de morte de pessoas negras, a música do RATM vem como um ato ou resposta verbal (Bakhtin/Volóchinov, 2018) a essas práticas de extermínio. Em *“And now you do what they told ya”/ (Now you're under control)*, noto um sujeito lírico que vive em uma sociedade controlada pela polícia e por outras autoridades opressoras que a compõe.

O sujeito lírico, ainda faz uso de uma repetição de imperativos, *“And now you do what they told ya”* a fim, possivelmente de alertar o seu ouvinte sobre as práticas de violência oriundas daqueles militares e policiais, que estão no poder. Ainda em *“Fuck you, I won't do what you tell me”*, no final da canção, percebemos uma voz poética (ou até um coro de vozes poético-sociais, diria até) revoltada com essa situação e que não se submeterá àqueles que estão no poder. E como é típico das bandas de rock, refuta esse poder com um palavrão ao fim da letra, no meio da música: *“Motherfucker”*.

É sabido que, “a consciência individual é um fato social e ideológico” (Bakhtin/Volóchinov, 2018, p. 97) – da mesma forma que uma composição musical vem situada social/histórico/ideologicamente, e a essa música, em especial, enquanto produto de consumo cultural alcança diversos sujeitos e amplia a visão deles diante do mundo e das coisas. E mesmo sendo uma canção composta no início dos anos 90, ela se atualiza na via hodierna, haja vista o avanço da extrema direita e as práticas racistas em diferentes partes do mundo.

<sup>5</sup> O clipe da música aqui esboçada pode ser assistido em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bWXazVhlyxQ>>.



Ademais, o título da canção, “*Killing in the Name*”, pode ser compreendido já como uma crítica à violência e à brutalidade oriundas da lei e da ordem. Essa ideia de “matar em nome de...” traz uma reflexão crítica sobre conceitos de moral e justiça, que ainda hoje, são fundamentadas por ações violentas devido às posições de poder: quem legitima o quê e está no topo dessa pirâmide e quem está em status de submissão e marginalidade periférica. Entendo essa música como um ato político que se destaca, entre várias da banda, como uma resposta de embate contra o racismo, a injustiça e a opressão.

A situação vivida pelo taxista afro-americano, Rodney King, por mais negativa que seja, é um ato vivencial da vida cotidiana (das pessoas negras), o que faz dessa canção um enunciado concreto:

Se ele é concreto, é histórico; se ele é histórico, é humano; se ele é humano, é social; se ele é social, é ético; se ele é ético, é consciente, tudo isso em uma interação orgânica. Por isso existe a necessidade de uma estrutura sociológica bem determinada para dar conta do enunciado concreto e de sua especificidade ética, histórica-fenomenológica, sociológica e dialógica. É também necessário levar em conta que o enunciado concreto é uma unidade da comunicação verbal, pois para Volochinov é impossível “compreender como se constitui um enunciado qualquer, tenha ele a aparência da autonomia e do acabamento, se não o encaramos como um momento, como uma simples gota neste rio da comunicação verbal da qual o momento incessante é aquele mesmo da vida social e da História” (Souza, 1999, p.93).

O enunciado concreto, segundo Bakhtin/Volochinov, pela explicação de Souza (1999), não é apenas uma construção linguística, mas um fenômeno histórico, social e ético. Ele é histórico porque surge em um contexto específico, refletindo as condições de seu tempo; é humano porque é produzido por sujeitos situados na realidade; é social porque sempre acontece em interação com outros; é ético porque envolve valores e intenções; e é consciente porque cada enunciado é formulado com um propósito. Esses elementos estão organicamente interligados, tornando o enunciado uma expressão viva da comunicação verbal dentro da sociedade.

A canção “*Killing in the Name*” possui um contexto sócio-histórico específico, o qual aqui já foi colocado em tela. A música foi lançada em 1992, período marcado por tensões sociais e políticas nos Estados Unidos, especialmente em relação à brutalidade policial e ao racismo estrutural:

Naquele tempo, alguns pensadores que defendiam que as pessoas negras seriam mais propensas ao crime. Isso articula a organização de muitos Estados — a ideia de que a pessoa negra teria maior tendência ao crime, ao alcoolismo, ao vício, à violência. O problema é que, embora essas teorias já não tenham mais respaldo científico, elas ainda estão presentes nas relações sociais. Então, elas influenciam não somente a formação das polícias, como também a formação de advogados, juízes, promotores, desembargadores e assim por diante. Desta forma, o discurso de que a população negra tende ao crime continua como uma prática social fora de época (Vieira, 2017, np.)

Como essas teorias sem fundamento científico respaldavam essas práticas racistas e a comunidade negra se via desassistida, com a absolvição dos policiais que agrediram e violentaram King, a comunidade negra estadunidense se revoltou, gerando uma onda de protestos violentos. O vídeo de King sendo



espancado foi o primeiro nos Estados Unidos a ter ampla divulgação – e de lá pra cá, a brutalidade policial continua e perpetua um racismo sistêmico e histórico: em 2017, por exemplo, afro-americanos totalizaram 26% dos mortos por policiais. Assim, “*Killing in the name*” acaba por ser um enunciado responsável, pois dialoga com discursos já existentes referentes ao racismo estrutural estadunidense.

Segundo Bakhtin (2011), todo enunciado responde a algo anterior e antecipa reações futuras. Na letra de “*Killing in the Name*”, há um movimento dialógico engajado que critica os discursos de poder, o autoritarismo e acaba por ser um ato de resistência. Não há enunciado neutro e tratando-se de “*Killing in the name*”, percebo que ele provoca reflexões sobre a brutalidade racista como justificação de uma ideologia: “em nome de...”, nesse sentido a música se fundamenta em criticidade, porque é um discurso musical engajado, comprometido – e esse comprometimento é um elemento essencial para a concepção bakhtiniana de enunciado concreto, pois enfatiza a mobilidade dialógica entre língua(gem) e sociedade.

“*Killing in the Name*” não é apenas uma canção, é um gênero discursivo e híbrido não só por misturar melodia e letra, mas por ser entendida como um discurso de protesto musicado, situado histórico e ideologicamente. Para Bakhtin (2011), os gêneros discursivos além de serem formas relativamente estáveis de comunicação, orientam também a produção e recepção dos enunciados. Sendo assim, essa música, desde o seu título, se insere em uma tradição racista estadunidense, uma forma social de necropolítica (Mbembe, 2018) e adquire significados dentro desse contexto e se excede, se adequa a outras topografias sociais desse tipo – reforçando sua concretude enquanto enunciado.

Sob o viés bakhtiniano, “*Killing in the Name*” é um enunciado concreto porque está situado em um contexto social, histórico e ideológico – como foi dito outrora neste artigo – é dialógico, polifônico e traz uma intencionalidade. Sua potência discursiva deriva justamente dessa interação entre verbal (dialógica) e corrobora em uma ação social contra práticas racistas.

Ademais, os postulados bakhtinianos destacam que um enunciado nunca pode ser compreendido isoladamente, pois ele faz parte de um fluxo contínuo da comunicação verbal, como uma gota em um rio. Cada enunciado responde a discursos anteriores e antecipa reações futuras, sendo sempre dialógico e situado na história e na vida social. Por isso, o estudo bakhtiniano defende que a análise de um enunciado, neste artigo, a canção, deve considerar não apenas aspectos linguísticos, mas também sua estrutura sociológica e seu caráter interacional e dialógico, já que a linguagem não existe fora da realidade concreta em que é vivencial.

## Notas finais

Este artigo visou analisar, à luz de conceitos bakhtinianos, a música “*Killing in the Name*”, do *Rage Against the Machine* – a qual vem situada historicamente em um contexto estadunidense de alta brutalidade



racista, oriunda das manifestações dos policiais contra a comunidade negra dos Estados Unidos e tem como partida a narrativa triste do taxista negro Rodney Glen King, que foi espancado por um grupo de policiais em Los Angeles. Neste estudo, percebi que a canção, enquanto gênero discursivo, se embasa em uma dada vitalidade social: a necropolítica social dos Estados Unidos dos anos 90.

Observei que o gênero discursivo canção, pela ótica bakhtiniana, é um enunciado concreto, dialógico e polifônico, porque se manifesta em situações reais de comunicação, combinando letra e melodia para transmitir sentidos; estabelece, ainda, um cruzamento discursivo entre o compositor, o intérprete e o público, permitindo múltiplas interpretações e incorpora diferentes vozes sociais, perspectivas e discursos dentro de sua arquitetônica. Pensando na performance ao vivo, as músicas não se limitam à letra e à melodia, mas se excede discursivamente em um show, por exemplo. Ressalto ainda que influências culturais, sociais e históricas do ouvinte também se emprenham à música, potencializando outras significações.

Ficou notório, neste artigo, que uma canção é uma expressão concreta da atividade humana e, a depender dessa ação: refrata, a partir da voz de seu compositor, de seu intérprete e até de seu ouvinte, as situações que permeiam o mundo. Dessa forma, a vitalidade de uma canção pode fazê-la de um ato político, porque expressa ideias, críticas e sentimentos que refletem questões sociais, históricas e ideológicas – como o racismo sistêmico. Por meio da música, sujeitos artistas mobilizam não só emoções, mas denunciam injustiças e inspiram mudanças; fazendo da canção um instrumento de resistência.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Editora Unesp, [1934/35] 1998, p. 71-210.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem:** problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhaïlovich. **Estética da criação verbal.** Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso.** In: Estética da Criação Verbal. Introdução e tradução de Paulo Bezerra. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011a [1952/53], p. 261-306.
- BAKHTIN, M. (Volochinov). **Marxismo e filosofia de linguagem:** Problemas fundamentais do método sociológico na ciência de linguagem. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 2<sup>a</sup> Edição São Paulo: Editora 34, 2018.
- BRAIT, Beth. (org.). **Bakhtin e o círculo.** São Paulo: Contexto, 2009.
- BRAIT, Beth. (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção dos sentidos.** São Paulo: Unicamp, 2018.
- BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave.** 1 ed. São Paulo: Contexto, 2008.



BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. 5. ed., 2. reimp. São Paulo: Contexto, 2014.

DE SOUSA, Fábio Marques; JR, Ivo Di Camargo. Pensara as Ciências Humanas com Mikhail Bakhtin: alguns possíveis percursos de compreensão. **Revista Água Viva**, v. 1678, p. 7471.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo**: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola, 2009.

MITCHELL, John L; HUBLER, Shawn. **Rodney King gets award of \$3.8 million**. L A Times. Disponível em: <<https://www.latimes.com/local/california/la-me-king-award-19940420-story.html>>. Acesso em: 29 jul. 2024.

BENITEZ-EYES, Tina. **O significado por trás do sucesso de 1992 do Rage Against the Machine, “Killing in the Name”**. 2022. Disponível em: <<https://americansongwriter.com/behind-the-meaning-of-rage-against-the-machines-1992-hit-killing-in-the-name/>>. Acesso em 03 fev. 2026.

RAGE AGAINST THE MACHINE. **Killing in the name**. 26 mar. 2011. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bWXazVhlyxQ>>. Acesso em 29 jul. 2024.

RAGE AGAINST THE MACHINE. **Killing in the name**. Rage Against The Machine. Van Nuys, Los Angeles, Califórnia: Sound City Studios, 1992. Faixa 2. Vinil.

SILVA, Rodrigo dos Santos Dantas da. **O cordel capixaba no ensino fundamental II: práticas dialógicas de leitura e escrita nas aulas de língua portuguesa**. Dissertação (mestrado) – Instituto Federal do Espírito Santo, Programa de Mestrado Profissional em Letras - Profletras, Vitória, 2021

SOUZA. **Introdução à teoria do enunciado concreto do círculo de Bakhtin/ Volochinov/ Medvedev**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

STIEG, Vanildo. Bakhtin e Seu Círculo: preciosas contribuições para a Pesquisa em Ciências Humanas. **Pró-Discente**, v. 25, n. 2, 2019.

VIEIRA, Ana Luisa. **EUA: brutalidade policial contra negros perpetua racismo histórico**. Notícias R7. Internacional, 2017. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/internacional/eua-brutalidade-policial-contra-negros-perpetua-racismo-historico-26112017/>>. Acesso em 27 mar. 2025.