



Serviço Público Federal
Ministério da Educação

Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO DO SUL- FACULDADE DE
HISTÓRIA- FACH

***What's Going On?: guerra, conflito social, o gospel e a fé nos EUA dos
anos 1970, no álbum de Marvin Gaye***

ACADÊMICO: LUCAS RÔMULLO DE ARRUDA NASCIMENTO

Campo Grande, MS

2025

LUCCAS RÔMULLO DE ARRUDA NASCIMENTO

What's Going On?: guerra, conflito social, o gospel e a fé nos EUA dos anos 1970, no álbum de Marvin Gaye

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de História da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura em História, sob a orientação do Prof. (a). Dr. Jorge C. Fernández.

Orientador: Prof. (a). Dr. Jorge C. Fernández

Campo Grande, MS

2025

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso investiga como a música negra, especialmente o álbum *What's Going On* de Marvin Gaye (1971), funcionou como instrumento de resistência cultural e expressão político-religiosa nos Estados Unidos dos anos 1960 e 1970. A pesquisa analisa o contexto histórico da música negra estadunidense, suas raízes africanas, e sua intersecção com o protestantismo negro e os movimentos pelos direitos civis. A música é interpretada como expressão da vivência afro-americana, misturando denúncia social, espiritualidade e identidade cultural. O autor discute a importância do *gospel* como linguagem de resistência e base comunitária entre os afro-americanos, principalmente durante a Grande Migração e o enfrentamento às Leis Jim Crow. A obra de Marvin Gaye é apresentada como síntese estética e política deste processo, refletindo questões como racismo, guerra, fé e desigualdade social. A análise do álbum é apoiada por referenciais teóricos como Hobsbawm, Zinn e Marovich. O trabalho também defende o uso da música como fonte histórica legítima, com base nos estudos e análise cultural. Com isso, propõe uma abordagem metodológica que articula letra, som, performance, contexto e recepção. Por fim, o autor assume um posicionamento afetivo e identitário, sendo ele próprio negro, cristão e músico, o que reforça o valor pessoal e coletivo da pesquisa.

Palavras-Chave: Música Negra. *Gospel*; Resistencia. Marvin gaye.

ABSTRACT

This final project investigates how Black music, especially Marvin Gaye's 1971 album "What's Going On," functioned as an instrument of cultural resistance and political-religious expression in the United States in the 1960s and 1970s. The research analyzes the historical context of Black American music, its African roots, and its intersection with Black Protestantism and the civil rights movements. The music is interpreted as an expression of the African-American experience, blending social denunciation, spirituality, and cultural identity. The author discusses the importance of *gospel* as a language of resistance and a community base among African-Americans, particularly during the Great Migration and the struggle against Jim Crow laws. Marvin Gaye's work is presented as an aesthetic and political synthesis of this process, reflecting on issues such as racism, war, faith, and social inequality. The analysis of the album is supported by theoretical frameworks such as Hobsbawm, Zinn, and Marovich. The work also defends the use of music as a legitimate historical source, based on studies and cultural analysis. Thus, he proposes a methodological approach that articulates lyrics, sound, performance, context, and reception. Finally, the author adopts an emotional and identity-based stance, being Black, Christian, and a musician himself, which reinforces the personal and collective value of the research.

Keywords: Black Music; *Gospel*; Resistance; Marvin Gaye.

Sumário

Introdução	5
Metodologia e fontes	9
Plano de capítulos.....	14
Capítulo 1 - A música negra	15
Capítulo 2 - O protestantismo negro nos Estados Unidos.....	23
Capítulo 3. A relação entre o <i>gospel</i> e a Grande Migração dos Estados Unidos, 1906-1970.	26
Capítulo 4. A música e os movimentos pelos Direitos Civis dos anos 1960 nos EUA.	35
Capítulo 5. Marvin Gaye e a música de teor político, pessoal e social.....	41
Capítulo 6. Análise das canções do álbum.....	51
Conclusão	66
Referências	71

INTRODUÇÃO

O uso da música na investigação histórica pode ainda não ser muito frequente, no entanto, ao utilizá-la como fonte podemos descobrir um caminho para investigar a construção de atores históricos, a cultura e sociedade de um povo. Portanto, neste trabalho, através do álbum *What's Going On* de Marvin Gaye, a música será utilizada para entender o contexto de guerra, conflito social, o *gospel* e a fé nos Estados Unidos da América dos anos 1970.

Cabe refletir sobre a importância do protagonismo negro, termo que será explicado no decorrer deste trabalho, e como este enfrentou o racismo, a discriminação e os problemas do seu tempo, para não cairmos em afirmações que colocam o povo africano como sujeito passivo, apenas recebendo a imposição da cultura e da religião impostos pelo colonizador branco europeu.

Logo, é necessária a compreensão de que a história dos povos africanos e a cultura judaico-cristã estão intimamente ligadas, de maneira complexa e remontam a um passado mais antigo do que se pode, em um primeiro momento, imaginar.

Vindos de diversos povos e regiões africanas, os escravizados afro-americanos encontraram uma linguagem universal, a música - designada posteriormente como *Spirituals*¹ e suas transformações – para, entre outros usos, se comunicar. A música era usada não apenas como mero escapismo religioso ou para passar melhor o tempo, mas sim usada ativamente para falar sobre a realidade, e a vida sob o regime de escravidão e suas condições terríveis. Era usada também para manter sua africanidade², através dos instrumentos a que tinham acesso, com palmas, cantavam e tocavam em seu dia a dia. Assim, entendemos como música negra ³aquela que carrega a influência de elementos culturais africanos.

¹ *Spiritual* é um gênero musical cuja aparição se deu nos Estados Unidos da América, no século XIX. Foi inicialmente interpretada por negros escravizados. Faziam uso de movimentos rítmicos do corpo e batiam palmas como acompanhamento da música (LOPES, 2011, p.598).

² *Africanismo*. Recriação de um elemento cultural africano em outra cultura. Esse conceito está dentro dos Estudos Africanos. Um especialista em Estudos Africanos é referido como um *africanista* (LOPES, 2011, p.54).

³ Música negra, transmitida oralmente ao longo de muitas gerações, essa música resume toda uma vivência coletiva e não pode ser isolada do seu contexto. Modernamente, entretanto, sobretudo no ambiente urbano, marcado pelo predomínio do chamado African pop*, esses laços tradicionais vão cada vez mais se afrouxando. A música da Diáspora: Na época colonial, a maior ou menor permissividade dos senhores em relação à prática de folguedos da tradição de seus escravos foi decisiva na criação de uma música menos ou mais africana, nas diferentes partes do continente americano. Daí a menor presença de tambores na música negra dos Estados Unidos, talvez mais rica em soluções harmônicas, se comparada com a do Brasil, do Caribe e da região do Prata, por exemplo.

A música negra dos Estados Unidos da América nos anos 1960, é produto de uma construção histórica de longa data e umbilicalmente ligada as raízes ancestrais dos africanos escravizados e trazidos à força para a América.

A discriminação e a segregação racial existia em todo o país. Em um longo processo que começa com a escravidão a partir do século XVII, continua ao longo dos séculos XVIII e XIX e se estende até meados do século XX. No campo religioso essa discriminação e segregação também se fazia presente, o que levou ao surgimento de diversas comunidades e “igrejas negras” com relativo grau de conscientização política e manifestação cultural. Podemos destacar as igrejas de Chicago as quais incorporaram o lado social da *Black Music*⁴ e do *Gospel Music*⁵. E é nessa cidade de onde surgiram diversas canções e atores políticos dos Movimentos por Direitos Civis⁶ da década de 1960.

Desta combinação de instrumentos de resistência com manifestações artístico-culturais permitiu a geração de atores históricos como o cantor Marvin Gaye, o qual este trabalho se propõe a investigar.

Batizado Marvin Pentz Gay Jr. (1939-1984), Marvin Gaye foi profundamente afetado por suas origens sociais e pelos acontecimentos de seu tempo. Ele usou a música como instrumento de resistência, cantando sobre suas vivências, sua realidade, seus anseios, suas visões sociais, e também sobre sua fé. Diante disso, o presente trabalho busca responder à seguinte questão: como a música *gospel* negra influenciou e foi influenciada pelos movimentos dos direitos civis nos EUA na década de 1960 e como ela funcionou como um instrumento de resistência cultural e articulação política, tendo como objeto e fonte de pesquisa o álbum *What's Going On*, de Marvin Gaye, lançado em 1971.

Certamente, as primeiras e principais expressões musicais dos africanos nas Américas foram os cânticos religiosos e de trabalho, além das canções de ninar (LOPES, 2011, p.913).

⁴ O mesmo que Música Negra.

⁵ Dá nome à forma mais moderna e conhecida da expressão musical do negro spiritual, surgida da adaptação de hinos evangélicos às concepções africanas de canto coral, nos Estados Unidos do século XVIII. Até a Guerra de Secessão (1861-1865), pouco se conhecia dos cantos dos negros americanos; mas, durante o conflito e depois dele, esses cantos, e principalmente os *Spirituals*, despertaram interesse e mereceram a atenção geral. No Brasil, desde pelo menos a década de 1990, o termo *gospel* vem sendo usado arbitrariamente por seitas neopentecostais para designar qualquer tipo de canção produzida em seu ambiente.

⁶ O movimento dos direitos civis nos Estados Unidos foi a campanha por legalidade e igualdade para a comunidade afro-americana.

Para fazer este trabalho utilizaremos o aporte bibliográfico de alguns autores que trabalham com a temática da música negra e/ou sobre o negro na contemporaneidade nos Estados Unidos.

Um dos trabalhos fundamentais para entendermos nosso objetivo será o trabalho de Patrick Thomas Barker, intitulado *Music, Civil Rights, and Counterculture: Critical Aesthetics and Resistance in the United States, 1957-1968*. Em seu livro, Barker explora o papel da música na política de libertação nos Estados Unidos no período do final da década de 1950 e da década de 1960. Seu foco está nos dois dominantes, mas muito diferentes movimentos políticos e culturais de massa que convergiram no curso da década de 1960: direitos civis e contracultura. A tese de Barker argumenta que, ao tender em direção à autonomia e ao individualismo, a música popular neste período articulou uma visão de sociedade que era radicalmente diferente das realidades políticas existentes. Com a música politicamente comprometida para discutir questões de crítica social e reflexão crítica.

Outro trabalho fundamental será o da Ruth Charnock, *Things ain't what they used to be': Marvin Gaye and the making of "What's Going On"*. Nesta obra a autora relata sobre a vida de Marvin Gaye e a produção da música *What's Going On*.

Também devemos destacar a obra de Bruno Ribeiro Oliveira, Davi dos Santos e Gabriel Truccolo de Lima: *Música negra como resistência: África, Brasil e Estados Unidos*. Nesta obra, em seu capítulo sobre música de protesto e resistência nos EUA, explica a música negra, os estilos musicais e sua ligação com o escravismo, o segregacionismo das leis Jim Crow e das resistências do período.

Em *História social do Jazz*, Hobsbawm analisa o *jazz* como criação revolucionária dos negros, um povo submetida a certas circunstâncias históricas, a escravidão moderna. A música é vista neste contexto como elemento de resistência, o que contribui na sua difusão. Num quadro mais amplo: a industrialização e as transformações no padrão de consumo de pretos e brancos, a relação do *jazz* com a indústria de discos e espetáculos, a popularização e seus cultores. Hobsbawm procura examinar historicamente o *jazz*, como um dos fenômenos mais significativos da cultura mundial do século XX. Rastreia suas raízes sociais e históricas, analisa a sua estrutura econômica, seu corpo de músicos, a natureza de seu público, e as razões para seu extraordinário apelo, tanto nos EUA quanto em outros lugares.

Outro autor importante é o Robert M. Marovich com *A City Called Heaven. Chicago and the Birth of Gospel Music*. Ele acompanha a música *gospel* desde os

primeiros hinos e acampamentos até sua transformação na trilha sonora consagrada das principais igrejas protestantes negras da cidade. Marovich explora a mídia impressa e horas de entrevistas com artistas, pastores e historiadores, bem como parentes e amigos de pioneiros do *gospel*, para resgatar cantores, músicos, compositores e líderes da indústria esquecidos. Ele também examina o espírito empreendedor que impulsionou a ascensão da música *gospel* à popularidade e garantiu mobilidade social a vários de seus praticantes. Como Marovich demonstra, a música expressava um anseio por libertação das dores terrenas, do preconceito racial e das dificuldades da vida. No entanto, também ajudou a dar voz a um povo e a erguer uma nação. *A City Called Heaven* celebra um som poderoso e alegre demais para que até mesmo as paredes da igreja pudessem conter.

Ainda sobre a bibliografia, temos o livro de Nei Lopes, *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*, que enriquece o texto com sua contribuição, contendo aproximadamente nove mil verbetes em um único volume, incluindo informações multidisciplinares do universo da cultura africana e afrodescendente. A obra contém biografias, vestuário, fatos históricos e contemporâneos, acidentes geográficos, flora e fauna, festas, instituições e idiomas. Ajudou enormemente a encontrar e descobrir os significados de termos de grande parte deste trabalho.

Por fim, gostaria de destacar o meu interesse particular que me levou a refletir academicamente sobre a música negra contemporânea, uma vez que cresci escutando a Black Music/*Gospel* estadunidense de Fred Hammond, John P. Kee, Kirk Franklin e as brasileiras Banda Kadoshi, Álvaro Tito, Rose Nascimento, Mattos Nascimento, Kleber Lucas, Lynk 4, Raiz Coral, Groove Soul, Templo Soul, Thalles Roberto, Eli Soares, Sync 3, dentre outras. Acrescente-se a isso as músicas que escutava nos filmes produzidos por negros como Cuba Gooding Jr, Denzel Washington, Eddie Murphy, Will Smith, entre outros. Este assunto é de grande interesse para mim, de modo particular, pois cresci com uma certa inclinação a esse tema, sendo negro, cristão e músico, o estilo musical e suas várias ramificações me são, de algum modo, familiares.

METODOLOGIA E FONTES

Conforme Napolitano (2008), as fontes audiovisuais e musicais vêm sendo cada vez mais utilizadas no campo da pesquisa histórica, na metodologia e são vistas pelos historiadores como fontes primárias novas e desafiadoras, mas seu estatuto parece contrariar os princípios básicos e gerais que costumam a nortear as demais fontes históricas.

Por um lado, as fontes audiovisuais (cinema, televisão, e registros sonoros em geral) são considerados por alguns, tradicional e erroneamente testemunhos quase diretos e objetivos da história, de alto poder ilustrativo, sobretudo quando possuem um caráter estritamente documental, qual seja o registro direto de eventos e personagens históricos. Por outro lado, as fontes audiovisuais de natureza assumidamente artística (filmes de ficção, teledramaturgia, canções e peças musicais) são percebidas muitas vezes sob o estigma da subjetividade absoluta, impressões estéticas de fatos sociais objetivos que lhes são exteriores. (Napolitano, 2008, p.236)

Podemos enxergar as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos, articulando a linguagem técnico-estética (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contida (isto é, seu “conteúdo” narrativo propriamente dito). Essa metodologia para o uso das fontes que Napolitano propõe abre um leque de possibilidades metodológicas orientadas por um procedimento de historiadores especialistas em fontes de natureza não-escrita.

Nos documentos de natureza audiovisual ou musical a abordagem deve ser mais cuidadosa ainda, pois os códigos de funcionamento de sua linguagem não são tão acessíveis ao leigo quanto parece, exigindo certa formação técnica. O historiador não pode desconsiderar a especificidade técnica de linguagem, os suportes tecnológicos e os gêneros narrativos que se insinuam nos documentos audiovisuais, sob pena de enviesar a análise. (Napolitano, 2008, p.238)

Napolitano, em sua metodologia, propõe a comparação entre as fontes musicais com informações do contexto fora da música ao passo que a fonte específica exija e sugira perguntas e problemas que demandem uma resposta do historiador. As fontes musicais são um documento e, não deve perder de vista que, as fontes audiovisuais e musicais possuem uma tensão entre evidência e sua representação que é construída socialmente por uma pessoa ou uma instituição, a fonte é uma

evidência de um processo ou de um evento ocorrido, cujo estabelecimento do dado bruto é apenas o começo de um processo de interpretação com muitas variáveis.

Paul Friedlander (2010) explica que a música pode ser ouvida em dois níveis diferentes, a maior parte das pessoas tem sua primeira experiência com o pop/rock de forma emocional ou visceral, sendo recebida de forma intuitiva, uma forma que contém uma rica variedade de conhecimento e sentimento sem o processo de pensamento lógico que acompanha o que nós geralmente chamamos de entendimento.

Ouvindo o álbum '*What 's Going On*', a reação intuitiva poderia ser de imersão total na harmonia, efeitos de fundo e no ritmo envolvente das músicas e emotivamente dizer um "Nossa" ou, "Uau".⁷

Para tratar a música seguindo uma abordagem "analítica, é necessário ouvir uma peça musical com o objetivo de coletar uma grande gama de informações sobre ela, o ouvinte então passa a ter condições de realizar julgamentos próprios sobre a natureza da música, sua qualidade em relação a outras músicas e seu contexto social.

Pode refletir sobre a experiência *gospel* de Marvin Gaye para explicar sua voz e seu estilo, pesquisar a história pessoal do artista ou seu estilo de vida para descobrir um fato, o contexto da morte de uma grande amiga e a Guerra do Vietnã, que explica a necessidade de tentar entender "o que está acontecendo" que o artista está sentindo.⁸

Friedlander (2010, p. 13-17) tem um método que ele chama de "Janela do Rock", desenvolvido durante seus dez anos de ensino da história do rock na Escola de Música da Universidade do Oregon. É uma forma de coletar e organizar sistematicamente a informação recebida da audição e das leituras sobre a história do pop-rock com o seguinte esquema:

1.Música

a) Conjunto: Quais instrumentos estão presentes?

b) Ênfase rítmica: Qual o compasso dominante? Que instrumento ou instrumentos marcam este compasso?

⁷ No texto original: "ouvindo a versão de 1967 da canção *Respect* feita por Aretha Franklin, nossa reação intuitiva poderia ser de gritar Isso mesmo! e maravilha! ou simplesmente Uau! — motivados nos sentimentos despertados pela canção." (FRIEDLANDER, 2010, p.13)

⁸ No texto original: "pode refletir sobre a experiência *gospel* de Aretha para explicar a potência de sua voz. E pode pesquisar a história pessoal da artista ou seu atual estilo de vida para descobrir um fato — como um marido desrespeitoso — que explique a urgente necessidade de respeito que o artista pode estar sentindo." (FRIEDLANDER, 2010, p.13)

- c) Estilo vocal: Como você descreveria o arranjo vocal? Este estilo vocal vem de que estilo musical?
- d) Solo instrumental: Há algum solo instrumental (geralmente definido como uma melodia improvisada sem letras)? Ele se origina de que estilo?
- e) Estrutura harmônica: Quais acordes estão presentes?

O método de Friedlander demanda uma escuta ativa para perceber diversos elementos musicais, como os instrumentos presentes nela, o que sugere um bom conhecimento sobre os instrumentos propriamente ditos. Segue para a identificação do compasso da música, se é 3/3, 4/4 6/8. Necessita de uma descrição sobre os vocais e quais suas influências e se há algum instrumento solando, ou seja, tocando com mais destaque sobre os outros, e finaliza com a estrutura harmônica, em outras palavras, qual o tom da música.

2. Letras

- a) Quais os principais temas da canção? Ela conta uma história? Sugestões de classificação temática: amor romântico, sexo, alienação, justiça/injustiça, introspecção, música pop/rock, e outros.
- b) Há alguma mensagem cultural ou política explícita ou subliminar?

Entrando na parte da letra propriamente dita, o método nos diz que uma canção pode ter alguns temas que podem contar uma história e apontam para uma classificação temática central, podendo ser também um tema ou mensagem cultural que pode ser facilmente percebida ou está nas entrelinhas da canção.

3. Histórico do Artista

Quais os elementos importantes da história pessoal e da carreira do artista que contribuem para o seu entendimento da música? Esta informação pode ser dividida em três áreas:
Condições psicológica, social e econômica durante a juventude; História musical e; Marcos importantes da carreira.

A “Janela do Rock” procura uma análise profunda não só da canção como também da história pessoal do artista em si, ele trás três perguntas que, sendo investigadas, podem contribuir com o entendimento de todo o contexto da música e do artista.

4. Contexto Social

Como os ambientes político e cultural que cercavam os artistas tiveram influência em seus trabalhos? Esta informação pode ser dividida em três áreas
a) cultura jovem e sua relação com a sociedade; b) movimentos políticos e culturais, incluindo a luta por direitos civis e humanos para as minorias, movimentos pela paz e contra a guerra, estabelecimento de contraculturas

alternativas e; c) a indústria musical e seu desenvolvimento naquele momento.

Friedlander entende que o contexto social onde o artista se encontrava e onde a música foi produzida, influencia extremamente o resultado final da obra e auxilia na análise do pesquisador.

5. Atitude

Que elementos das performances ao vivo do artista, de seus atos e comportamento em público nos fornecem um claro entendimento da música? Alguns fãs do pop/rock acreditam que a coleta e análise de informações diminuem a experiência intuitiva da música.

O último passo do método da “Janela do Rock” relaciona-se com os elementos da performance ao vivo da canção e do artista, Friedlander aponta a mentalidade de que: “quanto mais eu sei, mais rica é minha experiência”.

Assim, compreendemos que, conforme Napolitano e Friedlander nos aponta, é preciso um conhecimento sobre os elementos trabalhados nos métodos de análise da fonte musical, é necessário, para que se faça uma tarefa organizada e precisa sobre a fonte e seus objetivos.

Através da discussão de exemplos de *Blues*, *Jazz*, *R&B*, *Funk* e outras formas do que muitas vezes é chamado de música negra, será analisada o contexto social e histórico na qual ela está inserida e os significados que têm grande importância para este trabalho, assim como biografias de artistas, entrevistas gravadas anteriormente, algumas originais e notas de encarte, oferecem diferentes maneiras de interpretar a música que muitas vezes é rotulada como sagrada e secular⁹.

Marvin Gaye foi escolhido por representar a camada social que o trabalho busca, um homem negro que cresceu no meio cristão e que, por seu peculiar talento musical, ganhou grande notoriedade e fama tanto na música *gospel* quanto na música secular.

O álbum escolhido “*What’s Going On*” (figura 1), é marcado pela sua diferença entre as produções anteriores de Marvin Gaye, tanto pelo seu conceito musical e os arranjos como pelas letras de suas músicas, como profundo teor político, social e religioso. Essas letras serão analisadas juntamente com o contexto histórico no qual ela foi escrita e como ela reflete aquela conjuntura e o cantor, o sujeito histórico.

⁹ Música profana, mundana ou secular é, em oposição à música *gospel*, a música destituída da temática religiosa (LOPES, 2011, p.912).

Enquanto o álbum é escutado e estudado, pode ser percebido uma profunda cor, um sabor *gospel*, de origem afro-americana, e isso não uma simples coincidência, fato que será abordado mais adiante neste trabalho.

PLANO DE CAPÍTULOS

Este trabalho encontra-se dividido em seis capítulos, os quais passamos a descrever sumariamente.

No Capítulo 1, A Música Negra, de caráter mais conceitual, explicaremos o que se entende como “música negra” estadunidense, bem como se elabora uma historicização desta, desde suas raízes africanas e os tempos da escravidão até os anos 1960 nos EUA.

No segundo Capítulo, intitulado O protestantismo negro nos Estados Unidos, será explicado como o protestantismo desenvolveu-se nos Estados Unidos e, em particular, dentro das comunidades negras.

No Capítulo 3 será trabalhado qual a relação entre o *gospel* e a Grande Migração dos Estados Unidos e seus efeitos no povo negro e suas reverberações nos acontecimentos da década de 1960.

Capítulo 4, A música e Os Movimentos pelos Direitos Civis. Por fim, abordaremos como esse movimento histórico foi causado por marchas e contramarchas de fatos anteriores e suas raízes étnicas, políticas, sociais e religiosas.

No quinto Capítulo, Marvin Gaye e sua Música faremos um breve relato sobre a vida de Marvin Gaye e como sua música, rica e multifacetada, seja de teor político ou religioso, de cunho pessoal ou social, impactou e foi impactada pelos acontecimentos da década de 1960 e dos anteriores a ela.

No sexto e último capítulo, Análise do Álbum “*What’s Going On*” apresentaremos a análise deste disco fundamental para entender a importância da obra de Marvin Gaye no contexto histórico da virada da década de 1960 para a de 1970 e como o cantor influencia e é influenciado por este momento e o reflexo nas letras de suas canções.

CAPÍTULO 1 - A MÚSICA NEGRA

O que seria uma “música negra”? Música feita por negros, como chamavam o *Soul*¹⁰ em 1950? Em termos acadêmicos, a música *gospel* (vertente religiosa da *Black Music*) é a estética de performance, com antecedentes rítmicos, emotivos e improvisacionais da África Ocidental, e estilo de música sacra. A cantora Sallie Martin¹¹ escreveu que as músicas *gospel* “são o resultado de noites sem dormir e dias desgastados pela preocupação”. Já Kenneth Morris¹², compositor afro-americano, descreveu o *gospel* como músicas evangélicas que carregavam “mensagens de alma e coração” sobre “experiências cotidianas”. A também cantora Mahalia Jackson¹³ explicou que “o *blues* são as músicas do desespero. As músicas *gospel* são as músicas de esperança”. Estas definições da música negra são de entrevistas compiladas na obra de Robert M. Marovich (2015, p. 3).

Neli Lopes (2011) traz algumas definições extremamente valiosas:

“música africana tradicional não se distingue por compartimentos ou categorias, pois é feita para marcar o dia a dia e cada momento da existência coletiva. É por meio da música que a tradição africana, como acentua Solomon Mbabi-Katana 14(1977), celebra sua alegria de viver, seu refinamento nas ocasiões solenes, sua religiosidade, seu vigor no trabalho, sua coragem na guerra etc. Transmitida oralmente ao longo de muitas gerações, essa música resume toda uma vivência coletiva e não pode ser isolada do seu contexto”. (Lopes, 2011, p.912)

Solomon informa-nos que a música faz parte de maneira integral na vida cotidiana dos africanos, visto que encontra-se nas fases do trabalho agrícola, na caça, na pesca, na agricultura, no preparo de alimentos, a cada etapa da vida humana, nascimento, puberdade, maioridade, casamento, morte e sucessão. Durante a infância, muitas cantigas acompanhadas de danças, brincadeiras e histórias fazem parte da educação e socialização.

¹⁰ O *Soul* é um gênero musical popular que se originou na comunidade afro-americana dos Estados Unidos nos anos 1950 e no início dos anos 1960. Combina elementos da música *gospel*, *rhythm and blues* e *jazz*.

¹¹ Sallie Martin foi uma cantora *gospel* chamada de “Mãe do Gospel” por seus esforços para popularizar as músicas de Thomas A. Dorsey e sua influência em outros artistas como Mahalia Jackson, Aretha Franklin, James Cleveland, Albertina Walker, Dinah Washington entre outros, foi uma das precursoras do *Gospel* Pentecostal e ajudou na evolução dos estilos nas igrejas dos Estados Unidos.

¹² Foi um compositor afro-americano de música *gospel* e editor que popularizou várias canções.

¹³ Mahalia Jackson foi uma cantora estadunidense, sendo uma das principais cantoras *gospel* dos Estados Unidos no século XX.

¹⁴ Foi um renomado etnomusicólogo, compositor, acadêmico e escritor de Uganda.

Há uma especificação sobre a ‘Música da Diáspora’ que Lopes a delimita à época colonial, pelo nível de permissividade dos senhores em relação à prática de festas religiosas da tradição de seus escravizados, levou a criação de uma música menos ou mais africana nas Américas, as mais destacadas são a estadunidense, a cubana e a brasileira. Uma dessas músicas de carácter africano é o *Jazz*, que sobreviveu alguns componentes de origem africana, conforme Hobsbawm:

“Pouca coisa da organização social dos negros da África Ocidental sobreviveu à sociedade escravocrata, a não ser por alguns cultos religiosos(...) o africanismo nos Estados Unidos sobreviveu de maneira mais pura na zona de domínio francês¹⁵” (...) Entre os africanismos musicais que os escravos trouxeram consigo estavam a complexidade rítmica, certas escalas não clássicas e certos padrões musicais”. (Hobsbawm, 1990, p.55)

Essas fontes explicam o que se compreende por “música negra” e qual sua ligação com a América, o próximo passo é entender o seu desenvolvimento nos Estados Unidos e seu contexto social. É possível encontrar um elemento social e comunitário muito forte nesse contexto religioso, Hobsbawm (1990, p.56). afirma que esse “arrebanhamento dos negros como escravizados e sua segregação explicam a força e a extensão dos africanismos originais” Após serem capturados e escravizados em África e trazidos para a América, encontramos nos Estados Unidos o povo negro em suas lutas cotidianas pela sobrevivência e por manter viva sua cultura e seus africanismos.

“Um desses africanismos, pode ser encontrado na música, que traz consigo no *Spiritual* o “canto resposta”, dos campos de algodão e muito preservado nas igrejas de *gospel* negro, assim como a polifonia vocal e rítmica em suas vozes que foram posteriormente aplicados em seus instrumentos musicais. Os primeiros *Spirituals* remontam a tempos antigos, certamente antes de 1800”.¹⁶ (Hobsbawm, 2022, p.60)

Hobsbawm (2022, p.60) vai explicar a relação entre os estilos musicais de *Spirituals*, *Gospel* e *Jazz* e sua evolução.

“Durante boa parte do século XIX, os *Spirituals* e as canções de *gospel* continuam a ser cantadas, e todos eles continuam a fornecer uma fonte inesgotável para o *jazz* em geral e para determinadas obras de *jazz* em especial. [...] O *Blues How Long, How Long* parece ter vindo de um *spiritual*, St. James Infirmary lembra *Keep Your Hand on the Plough, Hold On* e o último

¹⁵ A Nova França, uma região que abrangia Detroit, Nova Orleães e a Bacia do Rio Mississippi, entre outras regiões, que foi adquirida pelos EUA na Compra da Louisiana em 1803.

chorus de St. Louis *Blues*¹⁷, segundo seu compositor, devem muito à eloquência de Brother Lazarus Gardner”¹⁸ (Hobsbawm, 2022, p. 54).

É preciso apontar os problemas sociais onde esse africanismo se desenvolveu, problemas existentes até mesmo no meio religioso, nas igrejas cristãs protestantes, criando sérias divisões e novas igrejas, as “igrejas negras”.

“Precisamos apenas lembrar que a segregação dos negros nas igrejas - como resultado, principalmente, da posição inferior que ocupavam nas igrejas mistas - começou a ocorrer, em escala significativa, a partir de 1816, quando a Igreja Episcopal Metodista Africana de Sion se tornou uma seita independente, porém tornou-se um movimento de massa no período da Guerra Civil. Talvez, do nosso ponto de vista, o período crucial para esse desenvolvimento - que naturalmente intensificou o caráter negro da música Spiritual tenha sido o da segregação dos batistas negros, entre 1865 e a década de 1880, pois essa seita e as seitas chamadas shouting ¹⁹do século XX (portanto, segregadas) como a Pentecostal Holiness Church, as Churches of God in Christ, e outras do mesmo gênero, foram responsáveis pela maior contribuição religioso-musical ao *jazz*”. (Hobsbawm, 2022,p.54)

O *Jazz*, segundo a definição de Lopes é:

“uma forma de expressão musical criada pelos negros norte-americanos. Tradicionalmente, caracteriza-se por uma sólida e ao mesmo tempo flexível infraestrutura rítmica, com solo e improvisações do conjunto sobre melodias e acordes determinados. Mais recentemente, entretanto, adquiriu uma linguagem harmônica altamente sofisticada. Nascido em Nova Orleans, do amálgama de *Spirituals*, *blues*, canções de trabalho e marchas militares, o *jazz*, levado pelos negros em suas migrações para Chicago, Nova York e outros centros, disseminou-se por todo o mundo. E passou por várias transformações, mudando de forma com o *swing*, o *bebop* etc., até receber o impacto da música afro-cubana e, mais tarde, da bossa nova brasileira.” (Lopes, 2011, p.696)

Hobsbawm ratifica de certa forma a definição de Lopes. Para ele há uma ramificação das formas e dos conceitos de se fazer música, decorrente das transformações culturais, musicais e religiosas que aconteceram nos Estados Unidos da América. Desses contatos iniciais entre as culturas brancas da América do Norte que vieram da Europa e as culturas dos africanos capturados e vendidos no comércio escravocrata e, após a Guerra de Secessão, surgiram novas formas musicais híbridas:

“Enquanto isso [depois da Guerra de Secessão], ocorria uma segunda fase da fusão da música africana com a europeia. Dessa vez não foi mais a música

¹⁷ Música de William Christopher Handy, considerado o pai do *blues*.

¹⁸ Presbítero da Igreja Episcopal Metodista Africana de Florence, Alabama.

¹⁹ A tradução de *shouting* é “gritando”, uma característica dos cultos dessas igrejas, aqui no Brasil mais conhecidas por Igrejas Pentecostais.

religiosa, mas o entretenimento popular comercial, que provocou a fusão. Os negros naturalmente passaram a entreter os brancos como profissão desde cedo, em parte porque faziam isso bem, em parte porque essa era sua melhor chance de sair das piores formas de escravidão a que estavam submissos, em parte porque os donos de escravos recrutavam os músicos dentre seus servos domésticos. Muitos negros aprenderam assim a música dos brancos e, ao tocá-la, certamente instilavam nela algumas de suas tradições. Por sua vez, os compositores brancos como Stephen Foster ²⁰introduziram alguns matizes de negros do Sul nas canções brancas, e no Norte do país prosperou a indústria de imitadores de entretenimento negro, com tocadores de banjo com o rosto pintado de preto” (Hobsbawm, 2022, p.53)

Embora Hobsbawm (2022, p.54) defina o *blues* como “patético”, entretanto ele acrescenta que “talvez escondesse a raiva e o *jazz*, por mais alegre que fosse, renunciava a rebelião”. Uma das sobrevivências desses elementos africanos é encontrada também no *jazz*, que é uma fusão desses elementos com os elementos da música branca europeia. A seguir Hobsbawm nos explica de que forma essa fusão ocorreu e quais são esses elementos.

“A língua inglesa forneceu as palavras para o discurso negro e para as canções, e dentro dela os negros norte-americanos criaram, com a linguagem *jazzística*, as canções de trabalho, a música de *gospel* e o *blues* secular, a língua inglesa era a única que tinham acesso, e as canções de *gospel* e os *country blues* são música afro-anglo-saxã. No *Soul* combina elementos da música *gospel*, *rhythm and blues* e *jazz*. No *funk* há uma combinação dançante desses elementos”. “Os componentes anglo-saxões são os mais fundamentais”. “Eles são a língua inglesa, a religião e a música religiosa dos colonizadores e, em menor escala, suas canções folclóricas seculares e sua música folclórica em geral” (Hobsbawm, 2022, p.54).

O estilo musical *blues* tem um marco significativo que contribui grandemente ao aprofundarmos em sua história. A especificidade do *blues* cantado surgido no contexto prévio Guerra Civil,

“ [...] marca uma evolução não apenas musical, mas também social: o aparecimento de uma forma particular de canção individual, comentando a vida cotidiana. [...] tomou forma instrumental nos pianos dos bares, casas de dança, tabernas e bordéis do Sul, provavelmente nos acampamentos de marinheiros e de outros trabalhadores, talvez no Sudoeste. Tem-se notícia de que já existia por volta de 1880”. (Hobsbawm, 2022, p.60).

Um outro estilo significativo para a música negra foi o chamado *Black Music Gospel*. A palavra “*Gospel*” veio do inglês antigo “*godspell*” que significa “*good story*” ou “*good news*” [boa história, ou boas novas]. Podemos fazer uma distinção entre a

²⁰ Stephen Collins Foster foi um proeminente compositor estadunidense do século XIX.

forma *gospel* de se cantar ou tocar uma música, e a música religiosa *gospel* em si, ou seja, é possível ouvir uma música não religiosa e sentir os elementos “*gospel*” desse arranjo instrumental ou vocal. Esse estilo surgido no início do século XX não era pop no sentido de não ser de consumo maciço e nem estava no *mainstream* da música dos EUA, que dirá no próprio cenário *gospel* fora das igrejas negras, entretanto, no decorrer dos anos, tornou-se a fonte de inspiração para grandes músicas e grandes cantores de diversos gêneros musicais.

Para elucidar a compreensão sobre a música *gospel*, a partir de Theodore Burgh, que também é músico, com sua experiência auxiliará neste trabalho, sobre como a ideia de uma divisão entre a música que é considerada sacra e a que é considerada secular, ele analisa os limites dessa definição e como eles podem estar, muitas vezes complexamente entrelaçados entre si. Acrescenta que “Os artistas frequentemente compartilham como entendem, como interpretam e como encontram o mundo em que vivem, e muitas pessoas se identificam, se conectam e buscam mensagens e significados [através das músicas desses artistas]” (Burgh, 2019, p.2).

O autor segue relatando sua experiência quando teve os primeiros contatos com a música em sua casa:

“Os homens sentavam-se confortavelmente, olhos fechados, inebriados — pela música. Suas cabeças balançavam e balançavam a cabeça, e às vezes eles se inclinavam para a frente com força, como se quisessem interceptar qualquer nota que tentasse escapar. Enquanto absorviam intensamente os sons, cada um compartilhava espontaneamente o que estava vivenciando. “Cara, você ouviu isso?” “Meu Deus! Aquele garoto toca *blues*!” “Ouça eles dedilhando essa coisa!” “Eu ouvi o que você está falando, filho! Conte a eles!” “Ele consegue fazer essa coisa falar!”
Esses homens estavam tendo uma experiência sagrada. Eles estavam ouvindo, escutando e se envolvendo com a música e as letras por meio de suas experiências. Por meio de sua reverência e relacionamento com o *blues*, eles transformaram nossa sala de estar em um espaço sagrado. A música criou um vínculo entre eles. O *blues* transcendeu esses momentos sagrados e até os ajudou a se preparar para “encontrar o Homem” e lidar com outras situações que os aguardavam na segunda-feira de manhã.” (Burgh, 2019,p.2)

Burgh encontra algumas semelhanças entre as experiências vivenciadas dentro de casa e na igreja, ele conversava com seu pai e com outras pessoas que escutavam e viviam a música, em outras palavras, admiradoras de *blues*, logo começou a aprender a ouvir a música dessa maneira particular. Passou a compreender o que eles estavam ouvindo, algo que outrora lhe era oculto. Então, desenvolveu um grande respeito por algumas das histórias e mensagens. Ele captou

as maneiras como os artistas as transmitiam e então elas começaram a fazer um pouco de sentido para Burgh. Ele descobriu que os gemidos, lamentos e grunhidos eram tão esclarecedores quanto as letras em si. Enfim ele percebeu por que seu pai e seus amigos reagiam daquela maneira ao que ouviam, sendo um dos motivos foi que os artistas cantavam sobre a vida, e para as pessoas que escolhiam ouvir o que estava acontecendo com eles ou alguém que conheciam, como entendiam e como lidavam com isso. Eles concordavam e afirmavam muitas das linhas sermônicas dos profetas do *blues* sobre como viver a vida.

Essas pessoas se identificavam com o que os artistas tinham a dizer e como diziam, e a música os ajudava a ver o mundo através de lentes diferentes, porém únicas (BURGH, 2019,p.5). O autor traz um questionamento de extrema relevância que existe até os dias de hoje: qual seria a diferença da música *gospel* e a música “não *gospel*”, que ele define como música sacra e música secular?

“Na minha experiência [...] vejo toda música como sagrada. (...) Felizmente, a questão sobre o que é sagrado e secular na música tem sido discutida e debatida exaustivamente nos estudos, e a maioria concorda que toda música é sagrada [...]. No entanto, não importava a música que estivesse sendo cantada ou tocada no culto, eu notava que ela sempre provocava algum tipo de resposta da congregação, as pessoas balançavam no ritmo, cantarolavam, balançavam a cabeça [...] A música do show era poderosa. [...] O que era completamente desconcertante para mim era que a igreja não era o único lugar onde eu via ações semelhantes e os efeitos especiais, porém quase idênticos, da mágica musical. [...] Assim como os cultos, as festas também eram shows.[Eu] sabia que a música, o fio condutor principal que atravessava e conectava esses mundos, [sagrado e profano] era algo especial, mas sabia que essa música era transcendente, não importava onde ou quando a ouvíamos, ela provocava as mesmas reações e emoções semelhantes. (Burgh, 2019,p.6-11)

Burgh identifica uma característica metafísica na música negra, algo místico, uma energia especial que gera reações físicas e vocais, ele define essa característica como “espírito universal da música negra”, e afirma que é presente na maioria dos tipos de música negra e os músicos e os cantores que produzem esses sons, a trazem para o primeiro plano, um plano próximo ao físico.

James Cone, teólogo e estudioso da religião de renome mundial, fala sobre testemunhar o espírito da música negra enquanto crescia em sua cidade natal, Bearden, Arkansas. Ele explicou que havia pessoas que precisavam refrescar seus espíritos com os sons e o ritmo da humanidade negra.

"Espírito é aquela coisa na música negra, seja o ambiente considerado sagrado ou secular, que faz alguém pronunciar palavras e frases como: "Sim!", "Essa é a minha música!", "Essa é a minha *jam*!", "Cante!", "Toque essa coisa!", "Faça essa coisa falar!" (Burgh, 2019,p.12)

Cone define esse "espírito" como uma força que faz as pessoas terem diversas ações como, fecharem os olhos, sorrirem, acenarem com a cabeça, moverem o corpo ou levantarem as mãos. Esse "espírito" é que faz as pessoas chorarem ou gritarem. Esse poder manifesta visivelmente o que está acontecendo dentro da mente e do coração de um indivíduo e da sua conexão pessoal com a música. Entende que na comunidade negra, esse é o principal elemento que marca a linha entre o sagrado e o secular.

"como músico, quando toco música, toco de um lugar que ninguém pode tocar ou definir, pelo menos em termos humanos. Quando componho, componho do mesmo lugar. Isso não é algo que todos podem fazer. É verdade que algumas das músicas que toco ou escrevo podem ser ouvidas em espaços ou atividades específicos, mas, dado o lugar de onde vêm, eu as considero especiais. (...)Muitas vezes me perguntei se essa atividade é ritualística, uma exigência cultural, uma formalidade tácita, um método para buscar a aprovação de uma parte do público, uma homenagem a um grupo específico da plateia ou um agradecimento sincero. De qualquer forma, um poder superior é frequentemente reconhecido, [...] Michael Jackson: "Primeiramente, gostaria de agradecer a Deus..." Whitney Houston: "Primeiro, preciso agradecer a Deus que torna todas as coisas possíveis para mim..." Marvin Gaye: "Graças a Deus."²¹ (Burgh, 2019, p.13)

Cone identifica nesses agradecimentos a ideia de como os artistas entendem suas vidas,e interpretam os eventos que ocorrem ao seu redor, e como se veem em relação a um poder superior. Esses artistas, movidos por suas convicções de sua fé prestam homenagem ao que entendem ser um poder divino que também é a fonte de seus talentos, suas performances e suas músicas.

Essa perspectiva tem uma forte influência da África Ocidental, eles escrevem e cantam sobre muitos aspectos da vida, e a forma como os compartilham está ligada a um poder superior.(...) Um amplo espectro de ouvintes, abrangendo vastamente idade, etnia, origens econômicas, entre outras características variadas, frequentemente se identifica com as letras, pensamentos e ideias dos artistas e os usa para gerar filosofias e perspectivas pessoais, bem como um meio de compreender o mundo ao seu redor. As expressões desses artistas também moldam vidas, definem e registram visões de eventos da vida cotidiana, tornam-se trilhas sonoras de movimentos. [...] As músicas se tornam hinos, gritos de guerra e catalisadores

²¹ Agradecimentos em eventos de premiação de músicas e cantores

de inspiração e expressão. Elas são, de muitas maneiras, mágicas, especiais e sagradas. (Burgh, 2019, p.16-17)

A partir dessa perspectiva poderemos perceber com clareza que, Marvin Gaye e suas músicas refletem essa visão de mundo e esse sentimento denominado de “Espírito da música negra” por Burgh e Cone no contexto histórico, político e social de seu tempo e, ao usar a sua música e sua história pessoal como fonte, pode-se estudar esse recorte temporal. Não só sua obra possibilita um mergulho em águas mais profundas, como a vida do povo negro e cristão na América, bem como os vínculos mantidos com a África.

Do ponto de vista histórico, os acontecimentos dos anos 1960 nos EUA representam a convergência de vários processos como a adesão do protestantismo pela comunidade negra estadunidense e a discriminação e a segregação racial. Analizaremos essa junção para compreender o porquê da religião cristã protestante, a música e a história dos negros estadunidenses estarem tão ligadas entre si. Marvin Gaye representa um capítulo desta história, e sua música pode contribuir grandemente para elucidar esse momento histórico.

CAPÍTULO 2 - O PROTESTANTISMO NEGRO NOS ESTADOS UNIDOS.

Há uma complexa relação do povo negro com o protestantismo nos Estados Unidos. É sabido que o cristianismo é uma religião de origem afro-asiática (Norte da África e Oriente Médio), embora seu desenvolvimento tenha ocorrido majoritariamente na Europa com o segmento Católico Apostólico Romano.

Ou seja, embora existam religiões de matriz africana, não há uma “religião africana”, mas sim diversas confissões religiosas na África, entre elas o cristianismo. Logo, o povo afro-americano não estava alheio a essa diversidade religioso-cultural. Entretanto, é comum vermos a afirmação reducionista de que o cristianismo seria uma religião do homem branco europeu e colonizador, e há um equívoco nesse pensamento. O cristianismo e o judaísmo já eram conhecidos na África antes da chegada do colonizador europeu, e há registros arqueológicos e outros vestígios históricos dessa passagem, para além dos relatos em diversas passagens bíblicas no Antigo Testamento e no Novo Testamento. É inegável a existência de uma presença africana desde o antigo testamento bíblico, Lopes contribuiu com uma definição sobre esse tema.

“A Presença africana no antigo testamento, é a parte da Bíblia que compreende um conjunto de livros da tradição hebraico-judaica, em oposição ao Novo Testamento, que enfeixa o advento e os ensinamentos de Jesus Cristo. Nesses livros, principalmente em Reis e crônicas, são muitas vezes mencionados personagens, povos e sítios africanos, como a Somália, sobre a qual se diz ser a terra de origem da mirra, do incenso e também da nuvem de gafanhotos que assolou o Egito no tempo de José; ou como o faraó egípcio-núbio Taharka (ou Tiraca). Considerando a absoluta inserção do antigo Egito no continente africano e admitindo a descrição de Heródoto, o proto-historiador grego, segundo a qual os egípcios de seu tempo eram negros de cabelos crespos, também é possível supor, com base no longo período de escravidão do povo de Israel no Egito, a negro-africanidade de muitos personagens do Velho Testamento. Entre estes, incluir-se-iam, principalmente, os descendentes do patriarca José com Asenate, filha do sacerdote da cidade de Heliópolis, progênie que teria constituído uma população masculina de mais de 85 mil pessoas” (Lopes, 2011, p.109)

De acordo com Bertaux (1983, p. 28), “o Reino de Axum, no atual norte da Etiópia e da Eritreia, foi um dos primeiros Estados a adotar o cristianismo (trazido por migrantes da Síria, cristãos e judeus) como religião oficial, desde a conversão do seu soberano, o rei Ezana, ao cristianismo ainda em 333-335 D.C. e mantendo, mesmo frente a investida do Islã, sua fé cristã até a era contemporânea”. Ainda segundo Bertaux (1983, p. 86), outros reinos cristãos importantes foram os reinos núbios (atuais

Egito e Sudão) de Nobácia, Dongola e Alódia, de certa forma herdeiros de Axum e que floresceram nas cataratas ao sul do rio Nilo, sobrevivendo até o século XVI, quando finalmente foram submetidos ao Islã.

Como veremos mais adiante o protestantismo negro surgiu e se desenvolveu no Estados Unidos em um contexto de grande complexidade. Hobsbawm (2022, p. 55) aponta, que esse cristianismo foi “ativamente aderido pelo povo negro e utilizado como ferramenta política, cultural e de resistência, para além das práticas meramente religiosas”. A religião cristã teve e tem uma grande presença na cultura dos Estados Unidos, em particular na cultura negra deste país, e é preciso investigar as raízes desse processo para que se entenda essa complexa conjuntura nos meios sociais e religiosos mantendo o cuidado de evitarmos fazer afirmações generalizantes.

Conforme assina-la Hobsbawm (2022) surgiu no início do século XIX, um modelo de protestantismo “democrático, frenético e igualitário”, que contou com a adesão do povo paupérrimo do Sul, tanto pretos quanto brancos, promovido por uma das ondas do chamado “Grande Despertar”. Hobsbawm segue explicando que

“esse movimento [de conversão cristã negra] não aconteceu por uma imposição vinda de cima, mas foi espontânea e a conversão maciça veio de baixo, sendo o contraponto da guerra de independência, permitindo que a música religiosa permanecesse como música do povo, seguindo um desenvolvimento independente” (Hobsbawm, 2022, p.58).

Howard Zinn (2003) observa que esses movimentos tiveram uma característica bem presente e que tornou sua característica peculiar, “seu forte envolvimento popular sua rejeição à autoridade imposta de cima, sendo profundamente conectados ao cotidiano das pessoas comuns”.

Hobsbawm também destaca que, durante esse processo, “o púlpito se aproximou do povo, tanto simbolicamente quanto fisicamente”. A autoridade espiritual passou a ser exercida não mais apenas por clérigos formados, mas por qualquer fiel que se sentisse “tocado” pelo Espírito. O culto se tornou menos formal, menos ritualizado e mais emocional, abrindo espaço para novas formas de expressão religiosa, como o canto coletivo e espontâneo, que mais tarde influenciaria diretamente o desenvolvimento do *gospel* e do *jazz*.

Esse novo modelo de protestantismo surgido no século XIX, promovido pelo “O grande despertar” é compreendido a partir de “ondas”, ou seja, pode ser definido

como uma série de reavivamentos religiosos na história cristã americana. Segundo Fogel (2000)

“ A crise política [sobre a definição dos novos estados e questão do abolicionismo] na década de 1850 foi desencadeada por uma onda religiosa que os historiadores chamam de Segundo Grande Despertar. Esse movimento religioso produziu novos e controversos programas éticos e de reforma que primeiro fragmentaram as maiores denominações protestantes e, em seguida, os maiores partidos. O resultado foi um realinhamento político que precipitou a Guerra Civil e levou ao domínio republicano do governo federal por mais de meio século” (Fogel, 2000, p.15).

Precisamos entender o que é esse movimento, ou seja, o Segundo Grande Despertar. A partir do reavivamento da rua Azusa em 1906²² foi denominado como Pentecostalismo, que consoante a Lopes é um

“Movimento religioso segundo o qual o fenômeno de falar línguas estranhas, por interferência do Espírito Santo, tal como ocorrido com os apóstolos de Jesus no dia de Pentecostes, pode ser experimentado por seus fiéis por intermédio do batismo. Teria surgido, formalmente, em Los Angeles, nos Estados Unidos, sendo que, em 1906, ganhou incremento e difusão com as reuniões promovidas pelo pastor negro William Joseph Seymour”. (Lopes, 2011, p.1043)

Nesse contexto religioso de empoderamento e do protagonismo negro dentro de suas comunidade e de suas igrejas,

“A congregação tomou parte ativa nos procedimentos, cantos corais, améns e aleluias, ‘falando com suas vozes’ e ‘testemunhando’ sempre que tocados pelo espírito e por outros meios. A distância oficial entre o pregador e o público era a menor possível, e a distância física não era maior, já que qualquer integrante que se sentisse ‘tocado’ e tivesse fervor e eloquência podia se tornar um pregador, a adoração religiosa foi desformalizada e desritualizada” (Hobsbawm, 2022, p.291)

Explicamos como funciona essa questão do reavivamento, passaremos agora para o entendimento da relação entre o *gospel* e a chamada “grande migração”, fundamental para entendermos o desenvolvimento da música negra estadunidense.

²² O Avivamento da Rua Azusa foi um movimento pentecostal histórico que começou em Los Angeles em 1906, liderado pelo pastor afro-americano William J. Seymour.

CAPÍTULO 3. A RELAÇÃO ENTRE O GOSPEL E A GRANDE MIGRAÇÃO DOS ESTADOS UNIDOS, 1906-1970.

A abolição da escravidão nos Estados Unidos chegou com a Guerra Civil (1861-1865) que foi uma guerra entre o presidente Abraham Lincoln e a União do Norte contra o Sul Confederado e escravista. Não obstante, esta visão arraigada de senso comum no conhecimento popular deve ser desconstruída pela historiografia.

Howard Zinn explica como foi o processo dessa guerra e “abolição” da escravidão nos Estados Unidos. Segue uma sequência de autores citados em seu texto.”

“Wendel Phillips ²³ “está guerra não é feita por qualquer motivo que tem a ver com a abolição ou interferência nos direitos das instituições estabelecidas desses estados, mas para preservar a União.”

“Horace Greeley²⁴ escreveu uma carta criticando a relutância de Lincoln quanto as disposições emancipatórias da Lei do Confisco que exigia a libertação de escravos dos proprietários que lutavam contra a União, Lincoln assim respondeu: “Meu objetivo principal nesta luta é a salvação da União, e não a salvação ou destruição da escravidão.”

A primeira Proclamação Emancipatória em setembro de 1862, foi feita em resposta a uma estratégia militar, Lincoln deu ao Sul quatro meses para parar de lutar, ameaçando emancipar seus escravos se eles continuassem a lutar e prometeu respeitar a escravidão nos estados que aliassem ao Norte.

A Décima Terceira Emenda declarou o fim da escravidão, o exército da União foi aberto aos negros, forçando os brancos pobres a executar os trabalhos e alistarem-se, causando as revoltas anti recrutamento de 1863, a ira dos brancos pobres não era direcionada aos brancos ricos que estavam longe, mas os negros, que estavam por perto. À medida que as batalhas se intensificavam e os cadáveres se acumulavam, milhares de escravos fugiam das fazendas no Sul” (Zinn, 1980, p.206).

Fica evidente o equívoco do senso comum, na sequência em que Phillips esclarece que o objetivo da guerra era a preservação da União, o que Lincoln escreve em resposta a uma carta de Greeley que essa preservação era seu objetivo principal e até mesmo os seus movimentos a favor da emancipação ou manutenção da escravidão aconteciam na medida em que isso favorecia a manutenção da União.

Du Bois²⁵ em seu livro *Black Reconstruction*, observou o seguinte:

“Foi essa alternativa que provocou a rendição repentina de Lee²⁶. ‘O Sul teve que chegar a um acordo com seus escravos: libertá-los, usá-los na guerra contra o Norte, ou então eles poderiam se render ao Norte na esperança de

²³ Advogado abolicionista estadunidense, defensor dos nativos estadunidenses, orador e advogado.

²⁴ Jornalista estadunidense e fundador do Partido Republicano.

²⁵ William Edward Burghardt Du Bois, líder pan-africano nascido em Great Barrington, Massachusetts.

²⁶ General confederado durante a Guerra Civil Americana, que foi nomeado comandante geral do Exército dos Estados Confederados próximo ao fim da guerra.

que, após a guerra, o Norte os ajudasse a defender a escravidão como sempre fez”(Zinn, 1980, p.686).

Havia uma depressão econômica que perdurava desde 1873, e somente com aliados poderosos e estabilidade o Norte seria capaz de enfrentá-la. C. Vann Woodward ²⁷define que: “O Compromisso de 1877 não restaurou a velha ordem no Sul. Ele garantiu a autonomia política dos brancos predominantes e a não intervenção em questões de política racial e prometeu lhes uma parte das bençãos da nova ordem econômica” (ZINN, 1980, p.221) Logo, as elites do Norte e do Sul se reconciliaram, chegando no acordo em que definiu Hayes ²⁸ como o novo presidente (ZINN, 1980, p.222).

No decorrer da leitura de Zinn (1980, p.193) ele comenta que a religião era usada pelos proprietários de terras para controlar a sociedade, ao passo que “a comunidade escrava agia como um sistema de extensa irmandade.” O que traz a ideia da autonomia do pensamento da comunidade negra, não aceitando passivamente os poderes e as opressões que lhes afligiam diariamente. Um comportamento comum dentro dessa irmandade é o de que , “tudo fazia parte do processo social do qual nasceram o orgulho negro, a identidade negra, a cultura negra, a comunidade negra e a rebelião negra na américa.” (ZINN, 1980, p.177)

Lawrence Levine ²⁹em *Cultura Negra e Consciência Negra* (1978),

“insiste na força do povo negro, mesmo em situações de escravidão. Ele diz que “entre os escravos há uma cultura rica, uma mistura complexa de adaptação e rebeldia, através da criatividade de histórias e canções[...].”

[...]“As canções espirituais costumavam ter um duplo significado. A canção *‘oh Canaã, Sweet Canaã, i ‘m bound for the land of Canaã*, muitas vezes significava que os escravos pretendiam seguir para o norte, para sua Canaã³⁰. Durante a Guerra Civil, os escravos começaram a compor novos espirituais com mensagens mais ousadas”:

“Em vez de ser um escravo, prefiro estar na sepultura, voltar para o meu Senhor e ser salvo. E o Spiritual: “Muitos milhares vão”: Não há mais migalhas de milho para mim, não mais, não mais, não há mais chicotadas do mestre para mim, não mais, não mais.”(Zinn, 1980, p.177-179)

²⁷ Comer Vann Woodward foi um historiador norte-americano, cujo trabalho tinha enfoque na América do Sul e nas relações raciais.

²⁸ 19º Presidente dos Estados Unidos entre 1877 e 1881.

²⁹ Historiador americano conhecido por promover o multiculturalismo e as perspectivas das pessoas comuns no estudo da história.

³⁰ Na Bíblia, Canaã é uma região geográfica e também o nome de seu povo original. É descrita como a terra prometida por Deus a Abraão e seus descendentes, os israelitas, correspondente à área atual de Israel (incluindo as Colinas do Golã), territórios palestinos (Cisjordânia e Faixa de Gaza), de parte da Jordânia (uma faixa na margem oriental do Rio Jordão), do Líbano e de parte do litoral sul da Síria

David Walker³¹, em 1829, escreveu o panfleto “*Walker ’s Appeal*”, (Apelo de Walker, ou Apelo do andarilho) onde ele dizia que os negros deveriam lutar por sua liberdade:

“Que nossos inimigos continuem com sua carnificina, mas que encham seu copo de uma vez. Não devemos tentar conquistar nossa liberdade ou nosso direito natural até vermos o caminho livre.” “(...) chega a hora e você se move, não tenha medo nem desfaleça. Deus nos deu dois olhos, duas mãos, dois pés e um pouco de bom senso em nossas cabeças. Eles não têm mais o direito de nos reter.” (Zinn, 1980, p.180)

J.W. Loguen³², um ativista contra a Lei do Escravo Fugitivo³³, filho de mãe escrava e senhor branco, fugiu para a liberdade no cavalo de seu mestre, entrando para a escola, tornou-se padre em Syracuse, Nova York. Em um de seus sermos, ele assim falou a uma congregação naquela cidade em 1850:

“Chegou a hora de mudarmos os tons de submissão para tons de desafio e dizermos ao Sr. Fillmore³⁴ e ao Sr. Webster³⁵ que, se quiserem introduzir essa medida contra nós, terão que enviar seus cães. Recebi minha liberdade do céu, e com ela veio a ordem de defender meu direito a ela. Eu não respeito esta lei não tenho medo dela não vou obedecê-la! Isso me coloca fora da lei e eu declaro isso ilegal.” (Zinn, 1980, p.181)

John Copeland³⁶, cristão evangélico e ativista abolicionista estadunidense que estava em uma força de ataque liderada por John Brown³⁷, capturado, preso e sentenciado a forca, ele escreveu uma carta a seus pais antes de ser executado:

Lembrem-se de que, se devo morrer, morro na tentativa de libertar alguns de meus pobres e oprimidos de sua condição de servidão que Deus em suas Sagradas Escrituras denunciou da maneira mais dura, não tenho medo do cadafalso”. (Zinn, 1980, p.186)

A comunidade negra conquistou algumas vitórias políticas e sociais a partir de suas lutas e organizações, como em 1875, uma Lei dos Direitos Civis tornou ilegal

³¹ Abolicionista , escritor e ativista antiescravista americano.

³² Rev. Jermain Wesley Loguen (5 de fevereiro de 1813 – 30 de setembro de 1872), nascido Jarm Logue, na escravidão,

³³ A Lei do Escravo Fugitivo, aprovada em 1850, foi uma concessão aos estados do sul em troca da admissão á Uniao dos territórios mexicanos conquistados na guerra (especialmente a California) como estados livres de escravos. O presidente Milard Fillmore a assinou e o senador Daniel Webster a apoiou.

³⁴ 13º presidente dos Estados Unidos , servindo de 1850 a 1853.

³⁵ Político estadunidense e senador por Massachusetts durante o período que antecedeu a Guerra Civil.

³⁶ Líder no bem-sucedido Resgate Oberlin-Wellington de 1858, pelo qual foi indiciado, mas não julgado.

³⁷ Abolicionista americano nas décadas que antecederam a Guerra Civil.

excluir negros de hotéis, teatros, ferrovias entre outros serviços públicos, não obstante sem o trabalho ativo da oposição contra os seus interesses

“com a ajuda do exército da União no Sul e um exército civil de funcionários do Freedman’s Bureau³⁸, os negros do sul se reativaram, votaram, formaram organizações políticas e falaram decisivamente sobre as questões que lhes interessavam. Suas atividades foram prejudicadas por vários anos por Andrew Johnson, vice-presidente de Lincoln, que se tornou presidente quando Lincoln foi assassinado no final da guerra.” (Zinn, 1980, p.199)”

“Johnson boicotou leis que ajudaram os negros e facilitaram o retorno dos estados confederados à União sem garantir direitos iguais para os negros, os estados do sul promulgaram “códigos negros” que transformavam escravos libertos em servos que continuaram a trabalhar nas fazendas.” (Zinn, 1980, p.199)

“Johnson perdeu as eleições para Ulysses Grant, 700.000 negros votaram, os negros do Sul estavam decididos a tirar proveito de sua liberdade, apesar da falta de terras e recursos.

Eles imediatamente começaram a afirmar sua independência dos brancos. Formaram suas próprias igrejas, mobilizaram-se politicamente e fortaleceram seus laços familiares tentando educar seus filhos.” (Zinn, 1980, p.199)

“Quando a guerra terminou, dezenove dos vinte e quatro estados do norte negaram o voto aos negros. Em 1900, todos os estados do sul incluíram em suas novas constituições e em seus novos estatutos a eliminação legal dos direitos dos negros e incluíram leis de segregação.” (Zinn, 1980, p.207)

“Muitos negros fugiram, Cerca de 6.000 fugiram do Texas, Louisiana e Mississippi e emigraram para o Kansas para escapar da violência e da pobreza. “Não encontramos nenhum líder confiável além de Deus nas alturas”, disse um deles.

Aqueles que permaneceram no Sul começaram a organizar a autodefesa ao longo da década de 1880-90 para lidar com os mais de cem linchamentos que ocorriam anualmente no Sul.” (Zinn, 1980, p.209)

Um desses destinos foi a cidade de Chicago, que tem grande importância histórica, segundo Lopes (2011, p.361), foi “fundada em virtude da fixação no local do afro-americano Pointe du Sable, tornou-se, a partir do início do século XX, foco de atração para os negros vindos do Sul em busca de melhores oportunidades. Sua população negra é das mais expressivas, e em face disso a cidade é um dos maiores focos da questão racial nos Estados Unidos”.

³⁸ Uma agência do governo dos EUA do início da Reconstrução pós- Guerra Civil Americana , auxiliando libertos (ou seja, ex-escravizados) no Sul.

Robert M. Marovich (2015) explica que a música *gospel* nasceu em Chicago, como resposta artística às problemáticas vividas pelo povo, durante a Grande Migração em meados do século XX, onde 6 milhões de afro-americanos migraram do Sul para o centro-oeste fugindo da segregação racial, das Leis de Jim Crow e de linchamentos, enfrentando preconceitos, problemas econômicos, sociais e culturais.

“A comunidade e as músicas *gospel* forneceram a catarse e a afirmação de que precisavam para se sentirem menos como estranhos em uma terra estranha, encontraram uma liberdade das indignidades diárias de ser um migrante negro do Sul em um Norte urbano, para uma condição melhor espiritualmente, emocionalmente, socialmente e para alguns financeiramente.” (Marovich, 2015, p. 2)

As Leis Jim Crow e a segregação racial estão presentes na cultura dos Estados Unidos e para entendermos melhor, conforme a definição de Lopes (2011, p.703) “JIM CROW. Personagem de grande sucesso nos palcos norte-americanos no século XIX, o qual, dançando, cantando e tocando rabeca, personificava um negro velho. Criado pelo ator-cantor Thomas Darmouth Rice (1808-60), seu nome (crow, “corvo”) transformou-se em tratamento pejorativo aplicado aos negros. Adjetivada, a expressão significa tudo aquilo que promove ou favorece a segregação dos negros: “leis jim crow”; “banheiros jim crow” etc”.

Temos também a definição de Lopes (2011) sobre a segregação como uma “separação física ou geográfica imposta a determinados grupos em virtude de lei, acordo tácito ou costume. Por extensão, o termo passou a ter quase o mesmo significado que discriminação”.

Contudo, como vimos, mesmo em meio a leis racistas, um contexto político social racista e de separação por um critério racial, a comunidade negra seguiu resistindo e lutando para manter vivo seus africanismo e sua própria comunidade.”(...) é certo ressaltar que essa liberdade foi efetivamente conquistada através de suas lutas, não foi meramente encontrada ou dada por alguém. (apud Marovich, Rev. Herbert Brewster’s”³⁹. p.2)

A comunidade negra estadunidense encontrou na igreja e na música um caminho para resistir a esse contexto extremamente hostil, e não era apenas uma

³⁹ Pastor batista de profissão, além de uma figura crucial na história afro-americana, tendo deixado um impacto nacional duradouro como poeta, dramaturgo, compositor de música *gospel*, orador e líder dos direitos civis.

válvula de escape, mas sim um instrumento para manter seus africanismos. A igreja e a música era parte de sua estrutura comunitária.

Horace Clarence Boyer ⁴⁰(*apud* Marovich, 2015, p.2) escreveu: "Não era incomum testemunhar uma cantora cantando sobre seus problemas". O que tornou os gritos de protesto mais fortes e os gritos de esperança mais poderosos que o de qualquer outro povo, foi o fato de que os negros foram oprimidos por muito tempo e bem longe de sua terra natal.

O sociólogo Robert Lee Sutherland observou, em 1930, que "a religião, como encontrada nas igrejas negras em Chicago, fornece salvação para o indivíduo, dando a ele objetivos mais elevados para trabalhar, ou atacando seus problemas diretamente em um esforço para tornar sua vida aqui e agora mais suportável e satisfatória.(...) para o pobre afro-americano, se "insultos, ordens e escovas de limpeza o lembrassem de seu lugar" durante a semana, no domingo o líder negro da igreja poderia subir "no púlpito em sua igreja de fachada para se tornar o porta-voz de Deus." (*apud* Marovich, 2015, p.4.)

A igreja empoderava os negros e era empoderada por eles, uma vez que ali frente a sua comunidade poderiam exercer cargos, responsabilidades, pregar, cantar, tocar, organizar eventos religiosos e ativamente participar deles, sendo impossível escapar dos problemas e anseios de suas vidas, de forma individual ou coletiva. Ali todos sofriam dos mesmos problemas, pobreza, racismo, violência, desemprego. Sobre o que mais poderiam pregar em seus sermões? Sobre o que mais poderiam cantar em suas canções? Profetizar sobre um amanhã que será melhor, que "o choro pode durar uma noite, mas a alegria virá pela manhã"? (Salmo 30, versículo 5). Se esses sermões e essas canções fossem apenas uma luta passiva, dificilmente poderia ser entendido um empoderamento real da comunidade e das lutas políticas. Como Martin Luther King Jr. Disse em seu sermão "O homem que era um tolo", proferida em uma igreja em Chicago em 1967: "(...) antes de ser um líder dos direitos civis, fui um pregador do evangelho. Essa foi minha primeira vocação e continua sendo meu maior compromisso. Na verdade, tudo o que faço em direitos civis é o que considero ser parte do meu ministério"(KING, 2020, p.10).

Marovich nos explica que a música *gospel* é, desde as suas raízes, uma atividade comunitária

"os coros *gospel* de Thomas A. Dorsey e Theodore R. Frye ⁴¹eram organizações sociais que acolheram os migrantes sulistas para participar, e

⁴⁰ Um dos principais estudiosos da música *gospel* afro-americana.

⁴¹ Compositor e cantor *gospel* e um dos pioneiros do gênero.

eram administrados por eles (...) estabeleceram cargos de liderança como presidente, secretário e tesoureiro (...) os corais *gospel* e o canto *gospel* eram expressões que pertenciam ao povo, um meio democrático de elevar o trabalhador mais humilde durante a semana ao status de estrela na manhã de domingo” (Marovich, 2015, p.4).

A música *gospel* é uma atividade comunitária até mesmo aqui no Brasil, com os comentários de Felipe Alves e Dede Silva coletados no podcast Musica em 360⁴², dois bateristas negros que iniciaram na igreja a sua vida na música profissional, podemos compreender a importância que essa comunidade teve em suas vidas.

Nas palavras de Felipe Alves:

“foi uma época de aprendizado, comecei muito novo, com 12 anos de idade eu saía pra tocar com coral, era voluntário, tenho uma gratidão enorme, enquanto muitos criticam, muitos entraram não tendo nada, nenhum tipo de oportunidade e a igreja foi uma porta, bem ou mal, com todas as questões e problemas que todo o lugar tem, para mim a igreja foi uma oportunidade, e eu sou eternamente grato a igreja, independente dos problemas, questões burocráticas e questões humanas, eu sou grato a Deus por que ele colocou pessoas em meu caminho que fizeram eu me tornar um músico, aonde eu não tive a oportunidade de ter um instrumento, lá na igreja tinha um instrumento e eu podia chegar e tocar”.

Dedê Silva comenta a sua responsabilidade para com o instrumento musical da igreja.

“eu fui ter meu primeiro instrumento aos 16 anos, a igreja deu pra gente um instrumento bom, na minha igreja tinha um instrumento novo e com manutenção, e alguns músicos podiam levar o instrumento novo pra casa e ele ficava na sua tutela”.

Felipe Alves ressalta a oportunidade que a igreja lhe proporcionou e sua gratidão.

“A aula de música era cara na época e era de graça na igreja, eu estudei música de graça na igreja, tinha instrumento de graça lá para você. Eu sou muito grato a Igreja, até mesmo em igrejas menores com menor poder aquisitivo, eu tenho certeza de que alguma coisa de bom a igreja ou a música fez pela galera”.

Dede Silva comenta a disponibilidade de horários da igreja e uma experiência individual de quando era uma criança e brincava na rua.

“a igreja ficava aberta para o músico ir lá praticar, 15:00 da tarde eu estava jogando bola na rua ouvindo gente tocando, não tem ninguém na igreja, só o

⁴² MÚSICA EM 360. Bateria, Beat, Bastidores e Conselhos: como se sustenta uma carreira musical. **YouTube**, 2025. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Pph4s1Niuec&t=1150s>>. Acesso em: 20 de set. de 2025.

músico lá aprendendo a tocar, então assim, você tem um lugar que você pode ir lá tocar instrumento, então cara, na boa, eu sou muito grato a igreja por causa disso e por outras coisas, a estrutura que a igreja deu pra gente ser o que somos hoje é muito importante”.

Esses relatos, embora acontecidos no Brasil, é facilmente coordenado com a experiência dos negros nos Estados Unidos, pois aqui temos dois relatos que se aproximam próximos a nós que também é semelhante a experiência vivenciada pelos músicos negros, como atividade comunitária e de resistencia, seja em São Paulo ou no Rio de Janeiro, bem como em Chicago e nas outras cidades estadunidenses de grande presença negra.

Para entendermos como Chicago tornou-se um símbolo e marco do nascimento da musical *gospel* como conhecemos, iremos utilizar o texto de Robert Marovich no qual, inicialmente apresenta alguns argumentos para sustentar essa ideia. Segundo Marovich (2015, p.7) temos cinco argumentos principais para entender a música *gospel*:

Primeiro, a música *gospel* se tornou uma maneira para os migrantes afro-americanos expressarem frustração pessoal com o status quo preocupado com a classe e estabelecerem seu lugar e status dentro da igreja e comunidades sociais da cidade, mesmo que isso significasse começar novas igrejas”. Segundo, a música *gospel* desenvolvida em Chicago transcendeu as fronteiras denominacionais. Terceiro, a indústria da música *gospel* surgiu da necessidade de empreendedorismo entre os migrantes afro-americanos.[...] Quarto, como a maioria dos estilos de música, a música *gospel* foi alterada periodicamente pelos jovens. Mas se o corpo do *gospel* mudou, sua alma não mudou. Quinto, a música *gospel* foi, e continua sendo, uma expressão de adoração cristã protestante⁴³ que reflete as circunstâncias socioeconômicas da época e usa a música da época para articulá-la.

Marovich também referencia o historiador social e cultural Adam Green (Apud Marovich, 2015, p.6.) cuja tese afirma que os artistas de *blues*⁴⁴ e *gospel* em Chicago utilizaram a música para apelara conscientização coletiva dos negros enquanto grupo social, paralelamente o meio musical estruturava uma possibilidade de sobrevivência e emprego por meio da própria música como atividade remunerada e um caminho para uma possível ascensão social.

⁴³ Como a música *gospel* nasceu no meio cristão protestante, ela não é associada a música cristã católica apostólica romana ou as outras ramificações cristãs existentes.

⁴⁴ Espécie de música negra que combina elementos do *blues*, do *gospel* e do *jazz* e se caracteriza pelo ritmo acentuado e simples, em andamento acelerado. Ver Lopes (2011),p. 1141.

Vimos aqui como a Guerra da Secessão provocou lutas políticas e sociais que afetaram a comunidade negra e desencadearam um processo migratório em direção ao Norte. No processo de adaptação e fixação a essa nova terra, as igrejas e os corais *gospel* se transformaram em lugares de reforço identitário do protagonismo negro e manifestação cultural africana. Logo entendemos esses espaços cultural-religiosos como os meios essenciais que os negros utilizaram para sobreviver nessa nova conjuntura.

No próximo item veremos a relação música e os Movimentos pelos Direitos Civis nas décadas dos anos 1950 e 1960 nos Estados Unidos.

CAPÍTULO 4. A MÚSICA E OS MOVIMENTOS PELOS DIREITOS CIVIS DOS ANOS 1960 NOS EUA.

Durante as décadas de 1950 e 1960, os Estados Unidos foi o palco de uma intensa mobilização social em prol dos direitos civis a população afro-americana. Karnal (2007) descreve a situação limite vivida pelos negros.

“Segregação formal e informal, linchamento ⁴⁵e violência policial, discriminação no emprego, na educação e nos serviços públicos, falta de direitos políticos, pobreza extrema – tudo isso caracterizava a vida de negros nos Estados Unidos depois da segunda Guerra Mundial” (Karnal, 2007, p. 204.).

Como foi demonstrado no capítulo anterior, na história, a escravização, o racismo e a resistência da comunidade negra desde antes da Guerra de Secessão sobreviveu após seu fim, embora a escravização tenha sido abolida, com isso houve algumas permanências, permanências essas que existiam na cultura, na sociedade e na memória. Tal como aponta.

“A revolução dos negros, tanto do Norte quanto do Sul, veio, como que de surpresa nas décadas de 1950 e 1960. Mas talvez não devesse ter sido tão surpreendente. As memórias das pessoas são algo que não pode ser apagado, e para as pessoas que guardam memórias desse tipo, a revolução está sempre na superfície. Os negros nos Estados Unidos tinham memórias de escravidão, segregação, linchamentos e humilhações. E eles não eram apenas memórias, mas uma presença viva- parte da vida cotidiana dos negros, geração após geração. (Zinn, 1980, p.443)

É preciso entender esse contexto de marchas e contramarchas e como ele afetou a sociedade estadunidense no ápice que foi a década de 1960, afetando também os sermões, as músicas e os fiéis nas igrejas negras e brancas.

“ No início da década de 1960, os negros se rebelaram em todo o Sul. No final dos anos 1960, uma forte insurreição começou em uma centena de cidades do norte. Foi uma surpresa para quem não tinha memórias claras da escravidão, daquela presença cotidiana de humilhação registrada na poesia,

⁴⁵ Linchamento é um assassinato extrajudicial por um grupo. É mais frequentemente usado para caracterizar execuções públicas informais por uma multidão, a fim de punir um transgressor alegado ou condenado ou para intimidar outros. Nos Estados Unidos , onde a palavra linchamento provavelmente se originou, a prática é associada à justiça vigilante na fronteira e aos ataques de multidões contra afro-americanos acusados de crimes. Estes últimos tornaram-se frequentes no Sul durante o período após a era da Reconstrução, em 1867 , especialmente durante o ponto mais baixo das relações raciais americanas

na música, nas explosões esporádicas de raiva ou nos silêncios mais frequentes, associados ao ressentimento(Zinn, 1980, p.450).”

Um ponto inicial que já está bem estabelecido na história foi o episódio da Sra Parks em Montgomery, onde ela, cansada após um dia de trabalho, sentou-se em um lugar na seção branca do ônibus.

“No final de 1955, em Montgomery, capital do Alabama⁴⁶, a Sra. Rosa Parks ⁴⁷decidiu sentar-se na seção “branca” de um ônibus e foi presa.(...) Os negros de Montgomery convocaram uma reunião em massa, boicotaram os ônibus da cidade, os líderes foram presos, várias bombas explodiram em quatro igrejas negras, tiros de espingarda foram disparados na frente da casa do Dr. Martin Luther King.Jr. ⁴⁸ (Zinn, 1980, p.450-451)

Ainda segundo Zinn, a Suprema Corte, em 1956, declarou ilegal a segregação nas linhas de ônibus locais, e isso foi alcançando graças a persistência da manifestação dos negros de Montgomery. “

A cidade de Montgomery foi o começo do movimento que varreria o Sul nos próximos dez anos: reuniões paroquiais emocionantes, hinos cristãos adaptados para se adequar as batalhas anuais referências a ideais americanos perdidos, um compromisso com a não-violência, uma vontade de lutar e sacrifício” (Zinn, 1980, 1980, p. 451).

Atingindo a comunidade, atingiu também os sermões de alguns pastores, como o Pastor Batista Martin Luther King Jr.

“Dr. King começou a se preocupar cada vez mais com problemas que até então não haviam sido cobertos pelas leis de direitos civis: problemas que tinham sua origem na pobreza, na primavera de 1968, ele começou a se manifestar contra a Guerra do Vietnã. Ele relacionou a guerra a pobreza: “estamos gastando todo esse dinheiro em morte e destruição, e não dinheiro suficiente em vida e desenvolvimento construtivo” (Zinn, 1980, p.451)

Marovich nos traz um estudo sobre os acontecimentos de resistência nos Estados Unidos e como foram planejados fazendo uso da música como instrumento de resistência e cultura.

⁴⁶ Um dos estados integrantes da federação dos Estados Unidos.

⁴⁷ Ativista negra norte-americana, símbolo do movimento dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos.

⁴⁸ Líder do movimento pelos direitos civis, nascido em Atlanta, Geórgia, e falecido em Memphis, Tennessee.

“Os movimentos Civis são um reflexo das marchas e contramarchas desses acontecimentos anteriores”, conforme o historiador Jerma Jackson ⁴⁹ (apud, Marovich (2015) observa que “a união de *gospel* e comércio transformou a comunidade *gospel* de amadores em profissionais que buscavam sua realização artística produzindo uma mercadoria criada, apresentada e vendida por negros com dependência mínima dos interesses comerciais dos brancos, suas canções e performances *gospel* surgiram de suas lutas pessoais, com apelos pessoais por assistência e misericórdia”. (Marovich, 2015, p.4-5)

Marovich demonstra como a comunidade, os sermões, a igreja, a fé e a música são afetados pelo contexto econômico, político e social, e como surgem em resposta a demandas específicas da comunidade que são combatidas ativamente em menor ou maior grau de intensidade.

“A música que sobrevive ao teste do tempo não é um meio para atingir seu próprio fim. É uma expressão do espírito humano em um período específico, mas também transcende o tempo. Expressa com simplicidade as emoções universais de alegria e gratidão, tristeza e esperança, mágoa e aspiração, desespero e renascimento. Se as primeiras canções *gospel* resplandeciam com apelos pessoais por assistência e misericórdia, a década de 1960 testemunhou cantores *gospel* se juntando a artistas populares e folclóricos para levantar suas vozes contra injustiças pessoais e universais. Artistas como Mahalia Jackson arregaçaram as mangas e participaram ativamente do movimento pelos direitos civis em nível local e nacional”. (Marovich, 2015, p. 4-5)

As injustiças pessoais são situações desiguais ou prejudiciais que afetam um indivíduo específico, como ser vítima de um crime, ter um acesso negado a um direito básico, ou sofrer discriminação ou exclusão devido a características pessoais. Já as injustiças universais referem-se a problemas sociais, sistêmicos e estruturais que afetam a sociedade como um todo, como a pobreza, o racismo, a desigualdade de gênero e a falta de acesso à educação e à saúde, que são perpetuadas por estruturas sociais injustas e preconceitos arraigados.

Dentro do contexto *gospel* negro, uma compreensão do que é a música a partir de um músico é fundamental, logo, como Theodore W. Burgh ⁵⁰(2019) diz

“A música é poderosa. Ela pode nos fazer reagir fisicamente, batendo os pés, balançando a cabeça e dançando em êxtase. Ela evoca emoções, lágrimas

⁴⁹ é professora associada negra do Departamento de História da Universidade da Carolina do Norte em Chapel Hill.

⁵⁰ Theodore W. Burgh é professor na Universidade da Carolina do Norte em Wilmington. Ele possui bacharelado em música pela Universidade de Hampton, mestrado em estudos religiosos pela Universidade Howard e mestrado e doutorado em estudos do Oriente Próximo pela Universidade do Arizona. Seu primeiro livro, "Listening to the Artifacts", recebeu o Prêmio Klaus P. Wachsmann da Sociedade de emusicologia.

de tristeza e alegria, sorrisos e gargalhadas. A música tem a incrível capacidade de comunicar onde as palavras param. Ela nos leva a lugares que precisamos ir, bem como através de espaços e áreas que não compreendemos completamente. A música é uma parte importante dos mundos que rotulamos de sagrado e secular. Ela ajuda as pessoas a expressar como interpretam e expressam aspectos de cada um" (Burgh, 2019, p.2).

Para entendermos como se desenrolou esse contexto de transformação da música *gospel* em músicas de protesto dentro desse contexto, recorremos a Patrick Thomas Barker irá ajudar a compreender esse complexo desenvolvimento.

A canção "We Shall Overcome" ⁵¹ (Nós Venceremos) tem suas origens em cânticos espirituais dos negros em situação de escravidão múltiplas e diversas. Bernice Johnson Reagon ⁵²(1975) apud Barker (2016, p.56) argumentou que sua "canção raiz" é "I'll Be Alright", um padrão na igreja Batista Negra e Metodista.(...) foi usada pela primeira vez para propósitos explicitamente políticos em 1945, quando a música foi usada na linha de piquete de membros em greve do Food and Tobacco Workers Union (FTWU) (Sindicato dos Trabalhadores da Alimentação e do Tabaco)". ⁵³ (Barker, 2016, p.53).

Lucille Simmons Whipper⁵⁴ era uma trabalhadora presente nessas manifestações, uma mulher afro-americana cantora *gospel* que cantava a música, "We Shall Overcome" no final de cada dia de piquete. A música foi apresentada por Zilpha Horton⁵⁵ aos ativistas Highlanders⁵⁶, e ela começou a desenvolver elementos sincopados, elementos esses que se desviam do padrão usual, acentuando ou prolongando sons em tempos fracos que se estendem para tempos fortes, criando uma sensação de instabilidade e tensão, incluindo gritos improvisados, gemidos e respostas, além de exaltações. Essas últimas características estavam muito na tradição do *gospel* negro, mas também se prestavam bem à incerteza de marchas, manifestações e piquetes, de modo que as reações a situações dinâmicas e fluidas pudessem ser integradas à estrutura da música.

⁵¹ "We Shall Overcome", canção de protesto que se tornou um hino do movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos nas décadas de 1950 e 1960.

⁵² Líder musical, compositora, acadêmica e ativista social no início dos anos 1960.

⁵³ (Music, Civil Rights, and Counterculture: Critical Aesthetics and Resistance in the United States, 1957-1968. p.54.)

⁵⁴ Política do Partido Democrata americano que serviu na Câmara dos Representantes da Carolina do Sul de 1986 a 1996. Whipper é mais conhecida por suas realizações na educação e na política.

⁵⁵ Musicista, organizadora comunitária, educadora, ativista dos direitos civis e folclorista americana..

⁵⁶ O Highlander Research and Education Center, anteriormente conhecido como Highlander Folk School, é uma escola de treinamento de liderança em justiça social e centro cultural em New Market, Tennessee.

Um dos principais determinantes do significado das canções de liberdade é o contexto em que são cantadas.

“Isso é tão verdadeiro para o significado da letra da canção quanto para as características musicais objetivas da canção. Ao levar essas músicas para o Programa de Educação para a Cidadania (CEP) ⁵⁷o conteúdo real de suas aulas era democracia, organização comunitária, protesto e direitos civis; socialmente aceitável para a organização comunitária. [Joe] Street (2007⁵⁸), por outro lado, argumenta que as verdadeiras 'sementes do movimento dos ⁵⁹direitos civis do canto' foram semeadas em três reuniões que ocorreram em 1960: o ano em que os protestos estudantis explodiram em todo o Sul”. (Barker, 2015, p.54.)

O autor segue sua explicação e evidenciando a participação dessas instituições, grupos, sindicatos e organizações sociais como o Programa de Educação para a Cidadania, *Student Nonviolent Coordinating Committee*, *Food and Tobacco Workers Union*, *Highlander* e os *Freedom Rides*.

“Em abril [de 1960], o *workshop* universitário anual de *Highlander* contou com a presença de 82 alunos, muitos dos quais estavam envolvidos nos protestos naturalmente para *Highlander*, o canto em grupo estava no topo da agenda. este evento foi seguido duas semanas depois pela conferência de fundação do *Student Nonviolent Coordinating Committee*⁶⁰, o SNCC, na *Shaw University* em *Raleigh*, Carolina do Norte, onde Carawan ⁶¹apresentou ‘*We Shall Overcome*’ aos organizadores estudantis.” (Barker, 2015, p.54).

Temos a conclusão desse processo explicando como a música *gospel* se tornou comum durante as organizações, protestos, piquetes e o Movimento pelos Direitos Divis.

“Quatro meses depois, *Carawan* dirigiu uma conferência ‘*Sing for Freedom*’ com a presença de setenta e cinco organizadores comunitários. Street escreve que as “canções cantadas nessas reuniões formaram a base do repertório de canções de liberdade que foram cantadas durante o movimento pelos direitos civis”[...] “Muitos dos ativistas envolvidos nas oficinas *Highlander* desempenharam um papel central nos *Freedom Rides*⁶², que começaram em maio de 1961.[...] “a experiência da campanha *Freedom Ride* “proporcionou a experiência musical mais rica e diversificada que o Movimento havia visto até então”, (Barker, 2016, p.55).

⁵⁷ “Citizenship Education Program (CEP)” foi uma organização internacional sem fins lucrativos fundada em 1991 por um grupo de profissionais e acadêmicos da América.

⁵⁸ Street, *The Culture War in the Civil Rights Movement*, 22.

⁵⁹ (Music, Civil Rights, and Counterculture: Critical Aesthetics and Resistance in the United States, 1957-1968. p.54.)

⁶⁰ O *Student Nonviolent Coordinating Committee* foi uma organização que lutou pelos direitos civis dos afro-americanos nos Estados Unidos. Foi uma das principais organizações do movimento na década de 1960.

⁶¹ Músico folk e musicólogo americano.

⁶² Esse foi o título dado aos ativistas pelos direitos civis em defesa dos direitos da população negra nos Estados Unidos que viajaram em ônibus (autocarros) interestaduais, no início da década de 1960, em direção ao sul dos Estados Unidos, região notoriamente conhecida pela segregação racial.

Assim compreendemos como foi o início e seu desenvolvimento até chegar de fato nos Movimentos por Direitos Civis onde o uso da música *gospel* foi utilizada como um instrumento resistência da comunidade negra e como ela se organizou dentro e fora da igreja.

“Ao longo das Freedom Rides, as Canções da Liberdade forneceram um local crítico para lidar com esses conflitos, ao mesmo tempo em que afirmavam a identidade do movimento pelos direitos civis como um todo”.(Barker, 2016, p.57).

Mahalia Jackson e outros artistas foram para as ruas e participaram ativamente do movimento pelos direitos civis em nível local e nacional, uma dentre as muitas expressões de adoração que refletem as circunstâncias socioeconômicas da época. Em uma guerra de resistência pacifista, de desobediência civil a leis não democráticas, marchando em frente, ao som de vários xingamentos, palavras pejorativas de ódio e ignorância como descreve Karnal, (2007) “Policiais, políticos locais e a grande maioria da população branca do sul responderam com brutalidade às reivindicações que abalavam seu poder”. Destaca-se algo que vem da alma, que é ‘*soul*’, transcendente e inexplicável. Destaca-se Marvin Gaye.

“Alguém aqui viu meu velho amigo Martin, você pode me dizer, onde ele foi? Ele libertou um monte de gente, mas parece que os bons morrem jovens Eu olhei em volta E ele se foi.” (Trecho da Canção *Abraham, Martin And John*).

A canção "*Abraham, Martin and John*" foi escrita em 1968 por Dick Holler⁶³. Foi gravada pela primeira vez por Dion DiMucci⁶⁴, em uma versão que foi um sucesso nas paradas norte-americanas em 1968-1969. Em 1969, uma versão de Marvin Gaye se tornou a versão de sucesso no Reino Unido, essa versão nunca foi lançada nos EUA como single, mas foi apresentada em seu álbum de 1970, *That's the Way Love Is*. A canção em si é uma homenagem à memória de quatro ícones da mudança social estadunidenses assassinados: Abraham Lincoln, John F. Kennedy, Martin Luther King Jr. e Robert F. Kennedy. Escrita em resposta ao assassinato de Martin Luther King Jr. e de Robert Kennedy em abril e junho de 1968, tornou-se um dos primeiros experimentos de Marvin Gaye com mensagens sociais em sua música, que culminaria em seu álbum de 1971, *What's Going On*.

⁶³ Compositor, pianista e intérprete americano.

⁶⁴ Cantor e compositor norte-americano.

CAPÍTULO 5. MARVIN GAYE E MÚSICA DE TEOR POLÍTICO, PESSOAL E SOCIAL.

Marvin Pentz Gay Jr. nasceu em 2 de abril de 1939, falecido em Los Angeles, Califórnia. Nos anos de 1960, tornou-se o maior nome masculino da gravadora Motown Records e da soul music, acrescentou um “e” ao seu sobrenome original para se diferenciar do seu pai e também por motivos de insinuações sobre sua sexualidade, além de motivos estéticos e profissionais, experimentando uma carreira estelar e uma vida pessoal conflituosa de dependente de drogas, até morrer assassinado pelo próprio pai, filho do ministro da igreja House of God, Marvin Pentz Gay Sr. Seu pai era ministro da igreja House of God, “ Casa de Deus”, extremamente conservadora que misturava elementos do judaísmo ortodoxo e pentecostalismo (Lopes, 2011, p.579)

Cresceu em um bairro pobre de Washington, D.C, Gaye começou a cantar na igreja quando tinha quatro anos, acompanhado pelo pai ao piano. Sua vida doméstica consistia em surras de seu pai, que o agredia por qualquer falha musical. Gaye descreveu viver na casa de seu pai como semelhante a “viver com um rei, um rei muito peculiar, mutável, cruel e todo poderoso”. Ele sentiu que se sua mãe não o consolasse e o encorajasse a cantar, ele pararia de cantar e teria cometido suicídio. (Charnock, 2012, p.90.).

Como Michael Eric Dyson descreve⁶⁵: “Uma infância austera e aterrorizada: “[o] mundo em que Gaye nasceu em Washington, D.C. assim como o mundo em que sua música repercutiria, foi dilacerado por conflitos raciais (apud Charnock, p.91).

Gaye desenvolveu o amor pelo canto desde cedo e foi encorajado a seguir uma carreira musical profissional. Dedicou-se a música, participou de alguns grupos, fez sucesso, e foi apresentado ao presidente da Motown⁶⁶, Berry Gordy, que o contratou

⁶⁵ Acadêmico, autor, pastor batista e apresentador de rádio americano. Ele é professor na Faculdade de Artes e Ciências e na Escola de Divindade da Universidade Vanderbilt.

⁶⁶ Empresa americana do ramo fonográfico fundada em 1958 por Berry Gordy Jr., em Detroit, centro da indústria automobilística americana, chamada *The motor town* (“A cidade-motor”), daí o nome da gravadora. Trabalhando exclusivamente com músicos negros, mudou a cor e o ritmo da música popular dos Estados Unidos ao lançar astros como The Supremes*, The Jackson Five*, Diana Ross*, Stevie Wonder*, Michael Jackson*, Marvin Gaye*, Lionel Richie*, The Commodores e Smokey Robinson*, entre outros, alguns dos quais disputaram os primeiros lugares das paradas de sucesso com os Beatles, no auge do avassalador sucesso do grupo inglês. O êxito da Motown deveu-se ao bom planejamento proporcionado pela estratégia do *artist development*, por meio da qual se cuidava com esmero da apresentação dos artistas, expressa nos vestidos longos e ternos bem cortados, nos penteados caprichados, na atitude elegante no palco e nas coreografias exaustivamente ensaiadas. A empresa exerceu séria influência sobre os próprios Beatles e sobre a geração de músicos ingleses que viria a promover mudanças na música pop em todo o mundo. Em 1988 Gordy Jr. vendeu a companhia para a gravadora MCA, que, cinco anos depois, a revendeu para a PolyGram (Lopes, 2011, p.898).

e gravou vários sucessos, entre eles, *Ain't No Mountain High Enough*, em parceria com Tammi Terrell⁶⁷, em 20 de abril de 1967.

Na década de 1960, com os olhos voltados internamente para esses movimentos de racismo, discriminação e problemas econômicos, a população estadunidense revoltada acompanha a externa tragédia no Vietnã. No fim dos anos 1960, Gaye se sentia uma farsa, um fantoche de Gordy, teve problemas com depressão, drogas, e com seu irmão, que participou da Guerra do Vietnã e relatou a Gaye todas as atrocidades da guerra, e dos problemas dos soldados que retornavam do Vietnã em sua reinserção na sociedade dos EUA.

Na noite de 14 outubro de 1967, Marvin Gaye e Tammi Terrell, que dominavam as paradas com o clássico instantâneo, *Ain't no Mountain High Enough*, subiram ao palco para mais uma apresentação em *Hampden-Sydney College*⁶⁸, na Virginia. Eles estavam viajando há alguns meses, aparecendo na TV e rádios, divulgando seu primeiro álbum. Naquela noite, Tammi sofria com uma enxaqueca e, quando a dor se tornou insuportável, ela desmaiou nos braços do parceiro, ainda na frente de uma plateia assustada. Gaye, desesperado, a carregou para o camarim. Exames confirmaram que havia um tumor maligno em seu cérebro, ao passo que em 18 meses, foi vista pela última vez em 1969 no teatro *Apollo*⁶⁹ em Nova York em um show de Marvin Gaye

A morte precoce de Tammi Terrell aos 24 anos, no início de 1970, foi o golpe que fez Marvin Gaye interromper sua carreira musical, que há muito tempo o incomodava. Apesar do grande sucesso artístico, Marvin estava descontente com seu trabalho, que considerava irrelevante, quase indo para o futebol americano para se sentir útil a sociedade, Gaye começou a mudar algumas coisas em sua vida, procurando um contato maior com sua espiritualidade e pensar nos temas políticos e sociais de sua época. Assim Gaye escreveu no encarte do álbum de vinil:

Encontre Deus: precisamos encontrar o Senhor. Permita que Ele nos influencie. Quero dizer, que outras armas temos para combater as forças do ódio e do mal? E confira também os Dez Mandamentos. Você não pode errar muito se os viver, aproveite. Apenas um contato sincero e pessoal com Deus

⁶⁷ Cantora de soul norte-americana.

⁶⁸ Faculdade particular de artes liberais para homens em Hampden, Sydney, Virginia.

⁶⁹ Teatro estadunidense localizado no bairro do Harlem, na cidade de Nova Iorque. O local é uma das salas de música mais conhecidas dos Estados Unidos, e é também reduto dos artistas negros da cidade.

o manterá mais unido. Ame o Senhor, seja grato, sinta paz. Obrigado pela vida e pelos entes queridos. Obrigado, Jesus. Amor. Marvin Gaye.⁷⁰

O que está acontecendo? Eis uma pergunta que leva à reflexão, que também foi feita no disco de Marvin Gaye, que leva a mesma pergunta como capa, falando sobre a pobreza, desigualdade social, brutalidade da polícia, protestos, guerra do Vietnã, dentre outros assuntos. Cansado de perseguir Anna Gordy Gaye, de quem ele suspeitava de infidelidade, a mente de Marvin deu uma guinada. Como ele disse a um entrevistador no final dos anos 1970, antes da produção de *What's Going On*: "Parei de pensar sobre minhas fantasias eróticas e comecei a pensar sobre a guerra [do Vietnã]". (Documentário *Motown On Showtime*)

Cada vez mais consciente da queda de seu país no caos e violência, com o Vietnã, os tumultos raciais de 1967 em Detroit e o Massacre de *Kent State*⁷¹(1970) - Gaye também estava sob forte pressão de Berry Gordy para produzir outro hit." (CHARNOCK, 2012, p. 92).

Marvin encontrou a saída em uma canção que chegou até ele através de uma parceria entre Obie Benson⁷² e Al Cleveland⁷³, compositores contratados pela *Motown*, era *What's Going On*, que tratava da violência policial e do governo contra os jovens negros. Gaye queria mudar o estilo musical e pediu a Berry para lançar a música, que lhe foi negado, dizendo que a canção não tinha apelo comercial. Gaye exigiu que Berry mudasse de ideia, caso contrário não gravaria mais nenhuma canção e Berry acabou cedendo.

Em seu álbum, Gaye escreve sua dedicatória "Gostaria de agradecer primeiramente a Deus por me dar a força e as faculdades necessárias para fazer este álbum. Depois, aos meus pais, o Rev. e a Sra. Marvin P. Gay, Sr., por me conceberem, me terem e me amarem. E um agradecimento especial à minha esposa Anna por me incentivar a trabalhar.

No documentário '*Motown On Showtime*', Gaye "Imaginando-se como comentarista cultural e canal divino", concluiu que

⁷⁰ Escrito no encarte do álbum de vinil de *What's Going On*.

⁷¹ Massacre da Universidade Estadual de Kent ou massacre de 4 de maio foram a morte de quatro e o ferimento de nove estudantes universitários desarmados pela Guarda Nacional de Ohio no campus da Universidade Estadual de Kent.

⁷² Renaldo "Obie" Benson foi um cantor e compositor norte-americano, integrante do grupo vocal Four Tops, caracterizado por sua voz de baixo que marcou as canções de *soul* e *rhythm and blues* do grupo por mais de quatro décadas.

⁷³ Alfred W. Cleveland foi um compositor americano da gravadora Motown.

“o propósito de um artista era o de chocar o público em novos estados de consciência”[...] Seu senso de que um verdadeiro artista está interessado em apenas uma coisa, em despertar as mentes dos homens”. (apud Charnock, 2012, p.93)

De acordo com James C. Hall apud Charnock (2012, p.93) afirma que

“para muitos artistas afro-americanos ao longo da década de 1960, houve uma crescente e ‘descrença fundamental na bondade inerente das ofertas da modernidade’, alimentada por eventos como os atentados de *Birmingham, Alabama* de 1963.

Essa descrença permeia *What's Going On* com seus anseios frequentemente pré-lapsarianos⁷⁴ por um tempo melhor especialmente o caso do refrão “as coisas não são mais o que costumavam ser” em tom de lamento de ‘*Mercy Mercy Me*’ (*The Ecology*).

Segundo Brunetti, o cantor teria dito ao jornal *Detroit Free Press* sobre *What's Going On*: “Eu trabalho melhor sob pressão e quando estou deprimido. O mundo nunca foi tão deprimente como agora. Estamos matando o planeta, matando os nossos jovens nas ruas e indo para a guerra em todo o mundo. Direitos humanos, esse é o tema”.⁷⁵ Em uma entrevista concedida à *Rolling Stone* na época do lançamento do álbum, Gaye comentou:

“Em 1969 ou 1970, comecei a reavaliar todo o meu conceito do que eu queria que minha música dissesse. Fiquei muito afetado pelas cartas que meu irmão estava me mandando do Vietnã, bem como a situação social aqui em casa. Percebi que tinha que deixar minhas próprias fantasias para trás se quisesse escrever músicas que alcançassem as almas das pessoas. Eu queria que as pessoas dessem uma olhada no que estava acontecendo no mundo.”⁷⁶

Falando sobre os tons espirituais do álbum de Gaye, Hall escreve que: “indivíduos tão diversos quanto Martin Luther King e James Baldwin, entre outros,

⁷⁴ Pré-lapsariano é um termo teológico que se refere a algo que aconteceu antes da Queda, ou seja, antes do pecado de Adão e Eva.

⁷⁵ BRUNETTI, Itaici. 50 anos de *What's Going On*, disco absoluto de Marvin Gaye que ditou rumo da soul music. **Rolling Stone Brasil**, 2021. Disponível em <<https://rollingstone.com.br/noticia/50-anos-de-whats-going-disco-absoluto-de-marvin-gaye-que-ditou-rumo-da-soul-music/>>. Acesso em 02 de set. de 2025.

⁷⁶ MIRANDA, Igor. FERNANDES, André Luiz. Conceito e inovações: como Marvin Gaye fez história com o álbum “*What's Going On*”. **Igor Miranda**, 2021. Disponível em <<https://igormiranda.com.br/2021/05/marvin-gaye-whats-going-on-importancia/>>. Acesso em 02 de set. de 2025.

exigiram que os norte-americanos enfrentassem uma ordem social em deterioração os reavivamentos religiosos dos séculos XVII e XVIII”.

E uma entrevista à BBC, o compositor da Motown, Lamont Dozier, caracterizou o álbum *What 's Going On* como “um chamado sonoro à atenção”: “Nós, como povo, temos curtos períodos de atenção e precisamos ser sermões. E ele estava dando sermão ao povo com aquelas músicas que se encaixavam umas nas outras”. apud Charnock (2012, p. 93),

O álbum em formato conceitual era o ideal para as mensagens de Gaye sobre igualdade, ecologia, pacifismo e um fim à discórdia familiar, ‘*What's Going On*’ é o som de um artista levando sua mensagem para casa, mas absorvendo a paisagem ao longo do caminho.

“*What 's Going On*’ foi escrita antes de *What's Going On* inspirada pelas histórias de horror que o irmão de Marvin, Frankie Gay contou a ele ao retornar do Vietnã, juntamente com a violência testemunhada em São Francisco por Renaldo “Obie” Benson, quando ele estava em turnê com o *Four Tops*, ‘*What's Going On*’ foi um esforço conjunto. O compositor da Motown Al Cleveland e Obie Benson já estavam trabalhando em uma música com o mesmo título e, de acordo com Benson, “toda a música já estava lá” antes de Gaye ouvir a faixa pela primeira vez” (RITZ, 1985 p.147).

Dito isso, Gaye adicionou letras à faixa, produziu e trouxe seus amigos do time de futebol *Detroit Lions* para adicionar os trechos de conversa que pontuam ‘*What's Going On*’ - emprestando a ela a sensação de ‘uma festividade social bem-sucedida’ em vez de ‘de levantes ou manifestações,’ como Eric Henderson (2003) coloca, “o ouvinte se torna interlocutor, um efeito intensificado pelas múltiplas camadas dos vocais de Gaye ao longo do disco. Este registro conversacional e anedótico continua em *What's Going On*⁷⁷,” (HENDERSON, 2003)

Em 1 de Junho de 1970, Gaye e os músicos entraram no estúdio para gravar, e todos os eles estranharam o teor da letra e as ideias de Marvin que já haviam aparecido timidamente na música ‘*Abraham, Martin and John*’ do disco *That 's the Way Love is* que abordou a música de uma maneira diferente, lançada em compacto na Inglaterra, fazendo muito sucesso. O diretor de vendas da *Motown* foi convencido por um dos diretores musicais a prensar 100 mil cópias do compacto sem Berry Gordy saber, e que foram vendidas em uma semana, e posteriormente mandaram prensar

⁷⁷ HENDERSON, Eric. *Review: Marvin Gaye, What's Going On* Gaye makes political consciousness feel as intimate as a night in his boudoir. **Slant Magazine**, 2003. Disponível em <<https://www.slantmagazine.com/music/marvin-gaye-whats-going-on/>>. Acesso em 02 de set. de 2025.

mais 100 mil cópias mediante a demanda das lojas. Após uma reunião, Berry foi até a casa de Marvin e implorou para ele fazer um álbum inteiro no mesmo sentimento.

What's Going On", *"God is Love"* *"Mercy Mercy Me"*, *"What's Happening Brother"*, *Save the Children* *Wholy Holy* além de *"Abraham Martin and John"* que não está no disco, figuram entre suas músicas de teor político, canções cujas letras também revelam um elemento religioso.

Cauteloso, Gaye estava ansioso para que *'What's Going On'* não fosse rotulado como um "álbum racial", apesar do comentário social explícito de músicas como *"Inner City Blues (Make Me Wanna Holler.)"*. Sua inquietação em relação à política de identidade aparece em uma entrevista de 1972 à revista especializada *Rolling Stone*.

Quando perguntado se ele pretendia continuar com um "trabalho mais sério" após *'What 's Going On'*, Gaye responde: "Se você notar, eu nunca pisei no pé de ninguém e não pretendia. Alguém disse outro dia, "Esse é um ótimo álbum negro". Eu disse, "Espere um minuto. A palavra 'negro' não está no meu álbum do lado A ao lado B". Eu tive muito cuidado para não fazer nenhuma dessas coisas" ⁷⁸(FONG-TORRES, 1972)

A cautela de Gaye pode, obviamente, ser atribuída à visão universal e profundamente humanista que permeia *'What 's Going On'*. Como Michael Eric Dyson (apud Charnock, 2004, p.95.) Ele identifica que alguém poderia fixar na música algo como um hino político de Gaye e torná-lo pessoal.

Ao longo de *"What's Going On"*, Gaye confia em suas letras em vez de seus ritmos para dar a palestra - enquanto suas mensagens são insistentes, suas melodias ruminam, balançam e preguiçosamente se estendem para trás. Mas ele dá "palestra", de acordo com Lamont Dozier, da Motown. Descrevendo as sequências entre as faixas do álbum, Dozier sugere que Gaye queria dar a sensação de um sermão em desenvolvimento, bem como uma conversa, *'What' s Going On'* é um álbum impregnado de presságios pentecostais. David Ritz coloca assim:

A visão cristã fundamentalista de Marvin Gaye o via como um pregador caído, nascido com o poder sagrado de transmitir o amor de Jesus por meio de canções celestiais, sua responsabilidade religiosa era, pelo menos na própria mente de Marvin, clara. (Ritz, 1985. p.145.)

⁷⁸ FONG-TORRES, Bem. "Honor Thy Brother-In-Law: A Visit With Marvin Gaye". **Rolling Stones**, 1972. Disponível em <<https://www.rollingstone.com/music/music-news/honor-thy-brother-in-law-a-visit-with-marvin-gaye-244223/>>. Acesso em 02 de set. de 2025.

De fato, quando chamado para dar conta do processo por trás do ‘*What’s Going On*’, Gaye frequentemente abdicava da responsabilidade. Numa entrevista dada para a BBC Gaye falou em uma ocasião que “[foi] um projeto muito divino e Deus me guiou por todo o caminho. Não me lembro muito sobre isso”.

O cientista social e repórter do jornal O Globo, Gilberto Porcidonio afirma que “Para Marvin, foi uma guerra pessoal em todos os sentidos. Deprimido, esgotado fisicamente por causa do abuso de substâncias e mais recluso depois da morte da amiga e parceira musical Tammi Terrell, “*What’s Going On*” foi a maneira de ele mostrar que estava saindo de seu casulo de cantor e *sex symbol* para focar na realidade do mundo sem a maquiagem de ser uma estrela da música”, Porcidonio observa ainda que, “A descrença com os avanços sociais também era forte, principalmente, por conta da Guerra do Vietnã, para onde os negros foram enviados para matar e morrer e que, quando voltavam, se deparavam com o racismo e a segregação racial. Além disso, os assassinatos de Martin Luther King e Malcolm X estavam bem recentes ainda. O que Marvin fez foi criar um disco-oração, ou disco-manifesto, por dias melhores que aqueles.”

O som da música de Gaye pôde ser escutado até mesmo no Brasil, e Zwetsch afirma que “alguns artistas também beberam nessa fonte”. Carlos Dafé comenta “É um disco 10”, para a revista seLecT. Continua comentando que sua música “Venha (do disco De Repente, de 1983) tem influência de *What’s Going On*, inclusive, na contracapa do LP, o Nelson Motta escreve um texto que cita o Marvin Gaye”.

O multi-instrumentista brasileiro Hyldon de Souza Silva, também em entrevista a revista seLecT segue comentando com carinho que acompanha Marvin Gaye há um bom tempo, desde os anos sessenta, “eu tinha todos os discos dele e o meu preferido é *What’s Going On*. É um cara que me influenciou muito no jeito de cantar e também na coisa da concepção dos arranjos, de tocar vários instrumentos. É um dos meus discos de cabeceira. Quando eu escuto, fico emocionadão”.

Zwetsch traça um paralelo dizendo que ambos são “cantores, compositores, instrumentistas e tocaram em discos de Tim Maia. Os álbuns lançados por eles nos anos 1970 são considerados fundamentais para compreender o Movimento Black Rio⁷⁹, uma cena musical que agitou o Rio de Janeiro no fim da década de 1970 e fomentou o discurso do orgulho negro entre os artistas e frequentadores dos bailes”.

⁷⁹ Black Rio ou Movimento Black Rio, foi um movimento sociocultural que eclodiu nos subúrbios do Rio de Janeiro na década de 1970. Surgiu no rastro dos movimentos de afirmação dos negros norte-

Hylton, assistiu um show apresetando por Marvin Gaye em Nova York, em 1975:

Era um 'baita' teatro, foi o melhor show da minha vida. Estava lotado e ainda tinha aquela onda do *What's Going On* porque a música virou um hino contra a guerra do Vietnã. Tinha uma orquestra completa. De repente, surge o Marvin Gaye de dentro do palco. Ele estava escondido e foi subindo em uma espécie de elevador, todo de branco. Foi um momento mágico pra mim.

Dafé aponta que o discurso do álbum *What's Going On de Gaye* influenciou os artistas da Black Rio e o movimento sofreu com as consequências da ditadura militar brasileira vigente no período:

O sistema patrulhava. Havia uma onda de protestos dos negros lá nos Estados Unidos em prol dos direitos civis e o governo militar temia que a gente fizesse algo parecido aqui. No Brasil, a gente queria ter o direito de ir e vir, a gente não queria tacar fogo em nada. Muito pelo contrário: a gente queria que o país tivesse os olhos voltados para a população que é a maioria aqui, os negros.

Porcidonio se impressiona com a atualidade das letras e acrescenta comentando os temas que permeiam o álbum,

[...] fragilidade causada pela retirada de programas sociais pelo governo, racismo, violência policial, meio ambiente degradado, descrença profunda nas instituições e na ciência, fanatismo, paranoia política. Ouvir *What's Going On* hoje é como ler o noticiário atual!

Zwetsch conclui contribuindo ricamente com informações valiosas ao presente trabalho. "A faixa-título foi tocada em manifestações do movimento *Black Lives Matter* em 2020 e o estado de Michigan decretou neste ano que o dia 20 de janeiro é "*What's Going On Day*" (em homenagem à data em que a gravação do single foi lançada, quatro meses antes do álbum). O filme de Spike Lee, *Destacamento Blood* (2019), gira em torno de soldados negros que lutaram no Vietnã e não só a trilha sonora traz algumas faixas do álbum como os personagens cantam as músicas do repertório em algumas cenas. As águas da obra-prima de Marvin Gaye ainda rolam e banham não só a arte, mas também a política (ZWETSCH, 2021).⁸⁰

americanos e da moda da soul music*, tendo sido contestado como imitação colonizada; depois, estruturou-se como aglutinador da juventude negra e serviu como base para a politização e a conscientização que se seguiram (LOPES, 2011, p.236).

⁸⁰ ZWETSCH, Ramiro. *What's Going On: o cinquentenário da obra-prima de Marvin Gaye* Álbum divisor de águas da soul music completa 50 anos extremamente influente e atual. **Celeste**, 2021. Disponível

Marvin Gaye, fez sua última turnê de concertos, a *Sexual Healing Tour*, em 18 de abril de 1983, no *Humphreys by the Bay* em San Diego. A turnê teve 51 datas e um recorde de seis shows esgotados no *Radio City Music Hall* em Nova York, terminou em 14 de agosto de 1983, no *Pacific Amphitheatre* em Costa Mesa, Califórnia, foi problemática por problemas relacionados a cocaína, problemas vocais e doenças. Após o fim do show, ele se mudou para a casa de seus pais em *Los Angeles*.

O álbum foi um sucesso comercial e de crítica imediato, e passou a ser visto por historiadores da música como um clássico do *soul* dos anos 1970. Vários críticos, músicos e grande parte do público em geral consideram "*What's Going On*" um dos maiores álbuns de todos os tempos e um marco na música popular. Em 1985, escritores da revista musical britânica NME o elegeram o melhor álbum de todos os tempos. Nas revisões de 2020 e 2023, a *Rolling Stone* listou "*What's Going On*" como o melhor álbum de todos os tempos, em 2012⁸¹, creditou o álbum por ter "revolucionado a música negra"

David Katz, da *BBC Music*, descreveu o álbum como "um dos maiores álbuns de todos os tempos, e nada menos que uma obra-prima"⁸². "*What's Going On*" foi introduzido no Hall da Fama do *Grammy* em 1998⁸³

A publicação classificou a música em sexto lugar em sua lista atualizada de 2021 e sua revisão de 2024 e, em 2025, classificou a música em 15º lugar em sua lista das "100 Melhores Canções de Protesto de Todos os Tempos".⁸⁴

O trágico fim de Marvin Gaye veio nas primeiras horas da tarde de 1º de abril de 1984, Ritz (1985, p. 330) Informa-nos que uma carta sobre seguro havia desaparecido, já era quase meio-dia, e o pai estava furioso por não conseguir encontrar a carta que estava procurando há horas. Ele também estava irritado por Marvin Jr. estar morando na casa há seis meses. Marvin havia ficado gravemente doente. Sua paranoia havia atingido proporções debilitantes. Ele tinha medo de sair do quarto. Não conseguia falar de nada além de suicídio e morte, Gaye estava em seu quarto com sua mãe, quando ouviu seu pai gritando impacientemente no andar de

em <<https://select.art.br/whats-going-on-o-cinquentenario-da-obra-prima-de-marvin-gaye/>>. Acesso em 02 de set. de 2025.

⁸¹ "500 Melhores Álbuns de Todos os Tempos: Marvin Gaye, 'What's Going On'" . *Rolling Stone* . 2012. Arquivado do original em 3 de junho de 2012.

⁸² "Crítica de Marvin Gaye – What's Going On – Crítica da Edição de 40º Aniversário" . *BBC – Música* . 27 de junho de 2011.

⁸³ "GRAMMY Hall da Fama | Artistas do Hall da Fama | GRAMMY.com" . Prêmio Grammy .

⁸⁴ "As 100 Melhores Músicas de Protesto de Todos os Tempos" . *Rolling Stone*. 27 de janeiro de 2025.

baixo da casa pela sua mãe a procura da carta, ele então gritou de volta para o andar de baixo, dizendo ao pai que, “se tivesse algo a dizer à mãe, era melhor fazê-lo pessoalmente”. Gay Sr. subiu a escada furioso e entrou no quarto do filho, onde repreendeu a esposa. Marvin saiu em defesa da mãe, ordenando que Gay Sr. saísse do quarto. O pai se manteve firme até que o filho o empurrou para fora do quarto para o corredor.

"Marvin bateu nele", disse-me a mãe Gay. "Gritei para ele parar, mas ele não me deu atenção. Deu umas bofetadas muito fortes no meu marido." "No passado, meu pai deixou bem claro", explicou-me Jeanne Gay, "que se Marvin o agredisse, ele o mataria. Meu pai disse isso publicamente em mais de uma ocasião." (Ritz, 1985, p. 333)

Minutos depois o pai apareceu na porta e segurava um revólver calibre 38 que Marvin deu ao pai quatro meses antes. O pai atirou e um vermelho se espalhou pelo peito de Marvin; a bala atravessou o coração de Marvin, e seu corpo caiu da cama para o chão. O pai esperou, deu alguns passos à frente, apontou a arma novamente e, desta vez atirou à queima-roupa. O tiroteio ocorreu no quarto de Gaye às 12h38. Gaye foi declarado morto às 13h01 depois que seu corpo chegou ao *California Hospital Medical Center*.

Após o funeral de Gaye, seu corpo foi cremado no *Forest Lawn Memorial Park–Hollywood Hills*, e suas cinzas foram espalhadas no Oceano Pacífico. Gay Sr. foi inicialmente acusado de homicídio de primeiro grau, mas as acusações foram reduzidas a homicídio culposo voluntário após o diagnóstico de um tumor cerebral.

CAPÍTULO 6. ANÁLISE DAS CANÇÕES

Na sua análise da obra de Gaye, *What's Going on?*, Ruth Charnock (2012, p.96) pondera que as canções de Gaye representam uma espécie de *blues* e *gospel* de luto espiritual, onde não se percebe “mensagem positiva” oferecida como contraponto ao pessimismo fatalista e melancólico do artista. Contudo, esta afirmativa nos parece um tanto taxativa e merece ser esmuiçada com atenção. Dessa modo, para nossa análise musical, utilizaremos a metodologia proposta por Friedlander.

O método de Friedlander, “Janela do Rock”, será utilizado para organizar a análise das canções do álbum de Marvin Gaye, ‘*What's Going On*’, algumas perguntas serão respondidas dentro do seguinte esquema:

Na parte da Música, será feita uma lista sobre o conjunto, quais instrumentos estão presentes? A Ênfase rítmica: Qual o compasso dominante? Que instrumento ou instrumentos marcam este compasso? O Estilo vocal: Como descrever o arranjo vocal? Este estilo vocal vem de que estilo musical? O Solo instrumental: Se há algum solo instrumental (geralmente definido como uma melodia improvisada sem letras)? Ele se origina de que estilo? A Estrutura harmônica: Quais acordes estão presentes?

Observa-se uma escuta ativa para perceber diversos elementos musicais, como os instrumentos presentes nela. Será identificado o compasso da música, se é 3/3, 4/4 6/8. Será descrito sobre os vocais e quais suas influências e se há algum instrumento solando, ou seja, tocando com mais destaque sobre os outros, e finalizará com a estrutura harmônica, em outras palavras, qual o tom da música.

Na parte das Letras, será exposto quais os principais temas da canção. Se ela conta uma história. E as sugestões de classificação temática: amor romântico, sexo, alienação, justiça/injustiça, introspecção, música pop/rock, e outros. Se há alguma mensagem cultural ou política explícita ou subliminar?

Para uma análise da letra das músicas, o método nos diz que uma canção pode ter alguns temas que podem contar uma história e apontam para uma classificação temática central, podendo ser também um tema ou mensagem cultural que pode ser facilmente percebida ou está nas entrelinhas da canção.

Em relação ao Histórico do Artista, quais os elementos importantes da história pessoal e da carreira do artista que contribuem para o seu entendimento da música?

Esta informação poder ser dividida em três áreas? Condições psicológica, social e econômica durante a juventude; História musical e; Marcos importantes da carreira.

Quanto ao contexto social, como os ambientes político e cultural que cercavam os artistas tiveram influência em seus trabalhos? Esta informação pode ser dividida em três áreas a) cultura jovem e sua relação com a sociedade; b) movimentos políticos e culturais, incluindo a luta por direitos civis e humanos para as minorias, movimentos pela paz e contra a guerra, estabelecimento de contraculturas alternativas e; c) a indústria musical e seu desenvolvimento naquele momento.

Friedlander (2010) entende que o contexto social onde o artista se encontrava e onde a música foi produzida, influencia extremamente o resultado final da obra e auxilia na análise do pesquisador.

Algumas explicações sobre a parte técnica da música são essenciais antes de prosseguirmos.

O Andamento, compasso e tonalidades são elementos fundamentais da música. O andamento refere-se à velocidade com que os pulsos musicais se repetem, medida em "batidas por minuto" (BPM) .

O compasso é a forma como a música é dividida em unidades de tempo chamadas compassos (fórmula de compasso), indicando o número de tempos em cada unidade e qual figura musical representa cada tempo.

Fórmula de compasso: Um par de números que indica:

Número superior: Quantos tempos existem em cada compasso.

Número inferior: Qual figura musical (semínima, colcheia, etc.) tem a duração de um tempo.

4/4 Quatro tempos por compasso, onde a semínima vale um tempo.

3/4, Três tempos por compasso, onde a semínima vale um tempo.

6/4, Seis tempos (ou subdivisões) por compasso, onde a colcheia vale um tempo, mas com uma sensação de dois pulsos maiores.

A tonalidade define a organização dos sons em relação a uma nota principal (tónica), determinando a "cor" ou o "sentimento" da música.

A organização dos sons de uma música em relação a uma nota central, ou tónica. É baseada numa escala musical e em acordes que gravitam em torno de uma nota fundamental. Por exemplo, uma música pode estar na tonalidade de Dó Maior.

6.1 Empatia e resistência social em "What's Going On" de Marvin Gaye

Mãe, mãe Há muitos de vocês chorando
 Irmão, irmão, irmão Há muitos de vocês morrendo Você sabe que temos que
 encontrar um jeito De trazer um pouco de amor aqui hoje, sim
 Pai, pai Não precisamos escalar
 Veja bem, a guerra não é a resposta Pois só o amor pode vencer o ódio
 Você sabe que temos que encontrar um jeito De trazer um pouco de amor
 aqui hoje Piquetes e placas Não me puna com brutalidade Fale comigo Para
 que você possa ver
 Oh, o que está acontecendo (O que está acontecendo)
 O que está acontecendo (O que está acontecendo)
 O que está acontecendo (O que está acontecendo)
 O que está acontecendo (O que está acontecendo)
 Certo, baby Certo, baby Certo
 Mãe, mãe Todos pensam que estamos errados
 Oh, mas quem são eles para nos julgar Simplesmente porque nosso cabelo
 é longo Oh, você sabe que nós temos Para encontrar um jeito Para trazer
 algum entendimento aqui hoje
 Piquetes e cartazes Não me puna com brutalidade
 Venha, fale comigo Para que você possa ver
 O que está acontecendo (O que está acontecendo) Sim, o que está
 acontecendo (O que está acontecendo) Me diga o que está acontecendo (O
 que está acontecendo) Eu vou te dizer, o que está acontecendo (O que está
 acontecendo)
 Certo, querida, certo Certo, querida Certo, querida, certo

"*What's Going On*" é uma música cheia de energia de Marvin Gaye com um andamento de 202 BPM . Pode ser tocada em intervalos de 101 BPM . A faixa tem 3 minutos e 53 segundos de duração, com tonalidade de Dó# / Ré $\flat$ e modo menor . É cheia de energia e não muito dançante, com uma fórmula de compasso de 4 batidas por compasso.

O instrumental e os vocais dessa música se destacam, tanto o solo de saxofone quanto os backing vocals de várias camadas de Marvin e do grupo *The Originals*.

Apelo à empatia humana, crítica à violência social e Importância do diálogo, "*What's Going On*", de Marvin Gaye, se destaca por transformar experiências pessoais e eventos históricos em um apelo universal por empatia e justiça. Logo no início, versos como "*Mother, mother / There's too many of you crying / Brother, brother, brother / There's far too many of you dying*" ("Mãe, mãe / Há muitas de vocês chorando / Irmão, irmão, irmão / Há muitos de vocês morrendo") remetem diretamente à brutalidade policial contra manifestantes e ao impacto da Guerra do Vietnã, temas que afetaram Gaye especialmente por causa das experiências de seu irmão Frankie. O uso de palavras como "*mother*" e "*brother*" reforça que a dor causada pela violência

social e política atinge todas as famílias, tornando o problema coletivo e urgente. *Brother* também pode ser interpretado como o irmão da igreja, tratamento comumente utilizado, bem como irmão de cor, identidade negra, afinal, os negros foram as principais vítimas da guerra do Vietnã. Existe o apelo e a oposição ao seu pai, que é a favor da guerra e o trecho “*Father, Father / We don't need to escalate*” exemplifica essa tensão. A letra destaca a importância do diálogo e da compreensão, como em “Don't punish me with brutality / Talk to me, so you can see / Oh, what's going on” (“Não me puna com brutalidade / Fale comigo, para que você possa ver / Oh, o que está acontecendo”). Aqui, Gaye critica a repressão violenta aos protestos e sugere que a comunicação é o caminho para resolver conflitos. O trecho “war is not the answer / For only love can conquer hate” (“a guerra não é a resposta / Pois só o amor pode vencer o ódio”) resume o tom pacifista da música, refletindo o contexto da época, marcado pela Guerra do Vietnã e tensões raciais. Ao mencionar “everybody thinks we're wrong / Oh, but who are they to judge us / Simply because our hair is long” (“todos acham que estamos errados / Mas quem são eles para nos julgar / Simplesmente porque nosso cabelo é comprido”), Gaye também aborda o preconceito contra jovens e movimentos de contracultura, defendendo a liberdade de expressão e a busca por compreensão mútua. Assim, a música segue atual ao tratar de desigualdade, violência e intolerância, propondo o amor e o diálogo como respostas essenciais.

6.1.2 Reflexões Pós-Guerra: O Retorno de um Irmão em 'What's Happening Brother'

Ei, querido O que você sabe de bom?
 Estou voltando agora, mas você sabia que eu voltaria
 A guerra é um inferno, quando vai acabar?
 Quando as pessoas vão começar a se reunir de novo?
 As coisas estão realmente melhorando, como o jornal disse?
 O que mais há de novo, meu amigo? Além do que eu li
 Não consigo encontrar trabalho, não consigo encontrar emprego, meu amigo
 O dinheiro está mais curto do que nunca
 Ei, cara, eu simplesmente não entendo O que está acontecendo nesta Terra?
 Ah, o que está acontecendo, irmão? Ei, o que está acontecendo? O que está acontecendo, meu amigo?
 Eles ainda estão indo para onde costumávamos ir e dançar?
 Nosso time de beisebol vai ganhar o campeonato?
 Você acha que eles têm alguma chance? E me diga, amigo Como você tem passado? Me diz o que está rolando Porque eu quero saber o que está rolando

Qual é a parada, cara? O que está acontecendo? O que está acontecendo, irmão? Ah, o que está acontecendo, irmão? O que está acontecendo, meu chapa? Whoo, ah, ah, o que está acontecendo, irmão? E aí, cara, whoo, o que está acontecendo, irmão? O que está rolando por aí? Eu quero saber, porque estou um pouco atrasado

“*What's Happening Brother*” é uma música animada de Marvin Gaye com um andamento de 98 BPM . Pode ser tocada em compasso duplo a 196 BPM . A faixa tem 2 minutos e 44 segundos de duração, com uma tonalidade de Fá e um modo menor . É cheia de energia e um pouco dançante, com uma fórmula de compasso de 4 batidas por compasso. O trabalho dos backing vocals, aliados ao saxofone e ao vibrafone se destacam nessa música.

Dificuldades financeiras pessoais, reconexão cultural, reintegração pós-guerra, a música '*What's Happening Brother*' de Marvin Gaye é uma poderosa reflexão sobre o retorno de um veterano de guerra à sua comunidade e as dificuldades que ele enfrenta ao tentar se reintegrar. A letra começa com uma saudação casual, mas rapidamente se aprofunda em questões mais sérias, como a devastação da guerra e a incerteza sobre o futuro. A pergunta '*War is hell, when will it end?*' reflete a exaustão e o trauma causados pelo conflito, enquanto '*When will people start gettin' together again?*' expressa um desejo de reconciliação e paz.

Marvin Gaye também aborda a realidade econômica difícil que muitos veteranos enfrentam ao voltar para casa. Linhas como '*Can't find no work, can't find no job my friend*' e '*Money is tighter than it's ever been*' destacam a luta para encontrar emprego e a pressão financeira que acompanha essa busca, inseridos no contexto da crise dos Estados Unidos da década de 1970 que resultaria na desindustrialização e empobrecimento da classe dos trabalhadores do país, As chamadas nixonorias, medidas de ajuste econômico para controlar a inflação e desemprego, devastação da moeda. Essas questões são ainda mais pungentes quando contrastadas com a esperança de que as coisas estejam melhorando, como sugerido pelos jornais, mas que na realidade não se concretizam. Além das dificuldades econômicas e sociais, a música também toca em aspectos culturais e pessoais da vida do veterano. Perguntas sobre se as pessoas ainda dançam nos mesmos lugares e se o time de beisebol local ainda tem chances de vencer o campeonato mostram um desejo de reconectar com a vida cotidiana e as pequenas alegrias que foram deixadas para trás. A repetição da pergunta '*What's happenin' Brother?*' ao longo da música enfatiza a busca por

normalidade e compreensão em um mundo que mudou drasticamente durante sua ausência.

6.1.3 A Luta Contra a Dependência nas Alturas de Marvin Gaye

Voando alto no céu amigo Voando alto sem nunca sair do chão, não
 O resto das pessoas está cansado e exausto Oh, Senhor, e deitaram seus corpos
 Eu vou para o lugar onde o perigo me espera
 E ele está fadado a me abandonar Tão estúpido que não consigo evitar, tão estúpido
 Mas eu fico louco quando não consigo encontrá-lo De manhã, ficarei bem, meu amigo
 Mas logo, a noite trará as dores A dor, uma dor terrível
 Voando alto no céu amigável Sem nunca sair do chão
 E eu não vi nada além de problemas, baby Ninguém realmente entende, não, não
 E eu vou para o lugar onde bons sentimentos me aguardam
 A autodestruição está em minhas mãos Oh, Senhor, tão estúpido de mente
 Oh, mas eu fico louco quando não consigo encontrar
 Bem, eu sei que estou viciado, meu amigo
 Para o garoto que faz escravos de homens
 E oh, acredite em mim Veja os próximos shows de R&B
 Compre ingressos para seus artistas favoritos Você também pode gostar
 Deus é amor Marvin Gaye O que está acontecendo, irmão?
 Voando alto em um céu amigo Voando alto em um céu amigo

Flyin' High (In The Friendly Sky) é uma música animada de Marvin Gaye com um andamento de 110 BPM. Pode ser tocada em meio tempo a 55 BPM ou em tempo duplo a 220 BPM . A faixa tem 3 minutos e 49 segundos de duração, com uma tonalidade de Ré e um modo menor. Tem energia média e é relativamente dançante, com uma fórmula de compasso de 3 batidas por compasso .

A música "*Flyin' High (In The Friendly Sky)*" de Marvin Gaye é uma representação lírica da luta contra a dependência de drogas. O instrumental consegue imprimir no ouvinte a sensação de se estar voando alto.

Incompreensão social, ciclo de dependência, estado de euforia induzido, a expressão "*flying high*" é frequentemente usada para descrever o estado de euforia proporcionado pelo uso de substâncias entorpecentes, e o "*friendly sky*" pode ser interpretado como um espaço de liberdade ilusória que as drogas prometem. Marvin Gaye, conhecido por sua voz suave e letras profundas, aborda nesta canção o ciclo vicioso da dependência. Ele descreve a sensação de escapismo que o uso de drogas oferece, contrastando com a realidade de exaustão e desgaste enfrentada por aqueles que não recorrem a esse meio de fuga.

A referência ao "lugar onde o perigo me espera" e a autodestruição nas mãos do cantor ilustram a consciência dos riscos associados ao consumo de drogas, mas também a dificuldade em resistir à tentação. A música também toca na solidão e na incompreensão que muitos dependentes químicos enfrentam, destacando a dor e o sofrimento que acompanham as "viagens" proporcionadas pelas substâncias. A menção ao "menino que faz escravos dos homens" é uma metáfora poderosa para a droga, que domina e controla a vida do usuário. Através dessa canção, Marvin Gaye oferece um olhar íntimo sobre a complexidade da dependência, ao mesmo tempo em que expressa a angústia e a luta contínua para superá-la.

6.1.4 A Voz de Marvin Gaye em 'Save The Children': Um Apelo à Consciência

Eu só quero fazer uma pergunta
 Quem realmente se importa Em salvar um mundo em desespero?
 Chegará um momento, quando o mundo não estará cantando As flores não crescerão, os sinos não tocarão
 Quem realmente se importa?
 Quem está disposto a tentar salvar um mundo Que está destinado a morrer?
 Quando olho para o mundo, isso me enche de tristeza
 As crianças de hoje realmente sofrerão amanhã Oh, que pena, que maneira ruim de viver
 Todos os culpados, não podemos parar de viver
 Viva, viva pela vida Mas deixe todos viverem
 Viva a vida pelas crianças Oh, pelas crianças
 Veja, vamos salvar as crianças
 Vamos salvar todas as crianças Salve os bebês, salve os bebês
 Se você quer amar, você tem que salvar os bebês
 Todas as crianças Mas quem realmente se importa? Quem está disposto a tentar
 Sim, salvar um mundo? Sim, salvar nosso doce mundo
 Salvar um mundo que está destinado a morrer
 Oh, la, la, la, la, la, la, la Oh, oh, salvem todos

Save The Children é uma música de Marvin Gaye com andamento de 106 BPM. Pode ser tocada em meio tempo a 53 BPM ou em tempo dobrado a 212 BPM. A faixa tem 4 minutos e 3 segundos de duração, com tonalidade de Lá e modo menor. Possui energia média e não é muito dançante, com uma fórmula de compasso de 3 batidas por compasso.

A música tem uma introdução muito densa e carregada graças ao trabalho dos arranjos de cordas e vocais, com Marvin Gaye colocando uma sensação de angústia em sua voz, no crescendo na música, ela vai ficando cada vez mais intensa e urgente assim como a letra da música.

Proteção e cuidado infantil, responsabilidade ambiental e social, futuro das gerações, a música *'Save The Children'*, interpretada por Marvin Gaye, é um poderoso apelo emocional e social que reflete as preocupações do artista com o futuro das crianças e, por extensão, do mundo. A letra da música questiona diretamente o ouvinte sobre quem realmente se importa com o destino das crianças e do planeta, sugerindo uma reflexão profunda sobre a responsabilidade individual e coletiva em relação às gerações futuras. Marvin Gaye, conhecido por sua voz soulful, ou seja, de expressivo sentimento e emoção profunda, e suas letras profundas, utiliza esta canção para expressar sua angústia diante da apatia geral e do descaso com o meio ambiente e com o bem-estar social.

A repetição de perguntas retóricas como *'Who really cares?'* e *'Who's willing to try?'* serve para desafiar o ouvinte a reconhecer sua parte na luta por um mundo melhor. A música não apenas lamenta o estado atual do mundo, mas também incentiva uma ação positiva, destacando a importância de viver de maneira que beneficie as crianças e, conseqüentemente, o futuro da humanidade. Através de *'Save The Children'*, Marvin Gaye consegue transmitir uma mensagem de esperança e responsabilidade. Ele faz um chamado para que todos assumam um papel ativo na preservação da vida e na garantia de um futuro melhor para as próximas gerações. A canção é um lembrete de que cada indivíduo tem o poder de efetuar mudanças significativas, começando pelo amor e cuidado dedicados às crianças, que são o futuro do nosso mundo.

6.1.4 A Mensagem de Amor Divino em *'God Is Love'* de Marvin Gaye

Oh, não vá falar do meu pai (fale do meu pai) Deus é meu amigo (Jesus é meu amigo) Ele fez este mundo para nós vivermos (Ele fez este mundo)
 E nos deu tudo (O Senhor nos deu tudo)
 E tudo o que Ele nos pede (paz)
 É que nos amemos mutuamente, oh yeah
 Não vá falar do meu pai (não fale sobre, oh, não, não)
 Porque Deus é meu amigo (Jesus é meu amigo)
 Ele nos ama, quer saibamos ou não (apenas nos ama, oh yeah)
 E Ele perdoará todos os nossos pecados (Ele perdoará nossos pecados), oh yeah
 E tudo o que Ele nos pede, oh yeah É que nos amemos mutuamente, oh yeah
 Ame sua mãe (ela te deu à luz) Ame seu pai (ele trabalha para você)
 Ame sua irmã (ela é boa para você) Ame seu irmão (ame seu irmão)
 Não vá falar do meu pai (fale sobre Ele ser bom para nós)

Deus é meu amigo (Jesus é meu amigo), sim,
 Ele é E quando clamamos a Ele por misericórdia, misericórdia, pai Ele será
 misericordioso, meu amigo, oh sim (sim, Ele será)
 Ooh, tudo o que Ele nos pede, eu sei...

“*God Is Love*” é uma música animada de Marvin Gaye com um andamento de 99 BPM. Pode ser tocada em compasso duplo a 198 BPM . A faixa tem 1 minuto e 42 segundos de duração, com uma tonalidade de Dó e um modo menor . É cheia de energia e dançante , com uma fórmula de compasso de 4 batidas por compasso.

Os grandes destaques dessa música ficam por conta dos instrumentos de sopro e de metais que trazem bastante vida para a música, bem como a performance vocal de Marvin Gaye, que ao falar de Deus e de amor, passa a sensação de estar cantando de todo corpo e alma.

Amor incondicional, perdão divino, amor familiar, a música ‘*God Is Love*’ de Marvin Gaye é uma poderosa declaração de fé e amor universal. A letra começa com um apelo para que as pessoas não falem mal de Deus, pois Ele é um amigo. Marvin Gaye enfatiza que tanto Deus quanto Jesus são amigos que criaram o mundo para nós e nos deram tudo o que precisamos. Em troca, tudo o que Deus pede é que nos amemos uns aos outros. Essa mensagem é repetida ao longo da canção, reforçando a importância do amor e da compaixão entre as pessoas. A canção também aborda a ideia de que o amor de Deus é incondicional. Ele nos ama independentemente de estarmos cientes disso ou não, e está disposto a perdoar todos os nossos pecados.

Essa visão de um Deus misericordioso e amoroso é um tema central na música, destacando a bondade divina e a necessidade de refletirmos esse amor em nossas interações diárias. Marvin Gaye usa a repetição para enfatizar que o amor é a única coisa que Deus realmente pede de nós, criando uma mensagem simples, mas profunda. Além disso, a música faz um apelo direto para que amemos nossos familiares: mãe, pai, irmã e irmão. Essa ênfase na família reforça a ideia de que o amor deve começar em casa e se expandir para a comunidade e o mundo.

Marvin Gaye, conhecido por suas músicas que frequentemente abordam temas sociais e espirituais, utiliza ‘*God Is Love*’ para promover uma mensagem de unidade e amor universal, algo que ressoa profundamente em tempos de divisão e conflito. A simplicidade da mensagem, combinada com a profundidade emocional da entrega de Gaye, torna esta canção um hino atemporal de amor e fé.

6.1.5 Reflexão ambiental e apelo em "Mercy Mercy Me (the Ecology)"

Whoa, oh misericórdia, misericórdia de mim
 Oh, as coisas não são mais como costumavam ser, não, não
 Para onde foram todos os céus azuis?
 Veneno é o vento que sopra Do norte, sul e leste
 Whoa misericórdia, misericórdia de mim (misericórdia)
 Oh, as coisas não são mais como costumavam ser
 Óleo desperdiçado no oceano e em nossos mares
 Peixes cheios de mercúrio, oh, oh, misericórdia, misericórdia de mim
 Oh, as coisas não são mais como costumavam ser, oh não
 Radiação subterrânea e no céu Animais e pássaros que vivem perto estão
 morrendo Oh misericórdia, misericórdia de mim Ah, as coisas não são mais
 como costumavam ser
 E esta terra superlotada? Quanto mais abuso do homem ela pode suportar?
 Oh, na-na-na-na-na Na-na-na-na-na-na-na-na, ooh

Mercy Mercy Me (A Ecologia) é uma música de Marvin Gaye com andamento de 93 BPM . Pode ser tocada em compasso duplo a 186 BPM . A faixa tem 3 minutos e 14 segundos de duração, com tonalidade F♯/G♭ e modo menor . É cheia de energia e dançante , com uma fórmula de compasso de 4 batidas por compasso .

A bateria e a percussão são mais espaçadas que nas outras músicas do disco e aproveitam a reverberação do estúdio e colocaram um pouco de eco para dar essa sensação. A guitarra, o piano e os arranjos de cordas podem ser destacados na metade da música. A introdução da música com o saxofone tocada por Wild Bill Moore logo na entrada da música, com essa sonoridade próxima e “quente” é extremamente marcante.

Crítica social-política, preocupação ecológica, denúncia ambiental, tom de alerta, "*Mercy Mercy Me (the Ecology)*", de Marvin Gaye, é uma canção marcante por tratar de forma clara e sensível a degradação ambiental, um tema pouco explorado na música popular dos anos 1970.

No verso "*Poison is the wind that blows from the north and south and east*" (O vento está envenenado que sopra do norte, sul e leste), Gaye expressa sua preocupação com a poluição do ar. Já em "*Oil wasted on the ocean and upon / Our seas fish full of mercury*" (Óleo desperdiçado no oceano e nos mares / Nossos peixes cheios de mercúrio), ele faz referência direta a desastres ambientais como derramamentos de óleo e à contaminação dos peixes, problemas graves na época e ainda atuais.

A repetição do termo "*mercy*" (misericórdia) reforça o tom de lamento e o apelo por compaixão diante da destruição do planeta. O questionamento "*How much more abuse from man can she stand?*" (Quanto mais abuso do homem ela pode suportar?)

destaca a crítica de Marvin Gaye à exploração excessiva dos recursos naturais e à superpopulação, sugerindo que a Terra está próxima do seu limite.

Lançada em um período em que as discussões ambientais não eram popularizados como atualmente, muitos estudiosos e especialistas denunciaram a decadência ambiental causado pela industrialização e consumo desenfreado, logo, a música mostra o pioneirismo de Gaye ao transformar sua preocupação ecológica em arte e conscientização social. A sonoridade inovadora, com o uso do bloco de madeira e o saxofone expressivo de Wild Bill Moore, reforça a atmosfera reflexiva e urgente da letra, consolidando "*Mercy Mercy Me (the Ecology)*" como um marco na luta pela preservação ambiental.

6.1.6A Mensagem de Amor e Unidade em 'Right On' de Marvin Gaye

Ei, baby Tudo bem, pessoal Eu sei que está tudo bem
 Oh, quando nos amamos Eu sei que está tudo bem Oh, sinta, sinta Oh, todos
 sentem Deus sabe que está tudo bem, sim Alguns de nós nascemos Com
 dinheiro para gastar Alguns de nós nascemos Para vencer corridas Alguns de
 nós sabemos Que é bom para nós nos importarmos
 Alguns de nós sentimos o vento gelado Da pobreza soprando no ar
 Para aqueles de nós que simplesmente gostam de socializar
 Para aqueles de nós que cuidam dos doentes Ah, e atendem aos gritos das
 pessoas Deixe-me dizer a você Certo Certo, sinta Sim, oh, oh, oh, Senhor,
 Senhor, pessoal E eu digo, Certo Querida, certo
 Para aqueles de nós que vivemos Onde a paz é desejada Para aqueles de
 nós que vivemos, uh-huh Onde o ódio é escravizado, tudo bem
 Para aqueles de nós que vivemos uma vida Sim, cercados por boa fortuna e
 riqueza Fale sobre isso Aqueles de nós que vivemos uma vida Ei, ei, ei nos
 divertindo
 Para aqueles de nós que conseguiram
 Afogado No mar da felicidade Para a alma que se orgulha de seu Deus E de
 si mesmo e de tudo o mais
 Amor É só isso Precisamos de amor
 É só isso Oh, oh Amor, amor O amor é a coisa Amor, amor, amor, amor
 Doce amor, amor
 Amor maravilhoso
 Ah, amor verdadeiro, amor
 Amor por seu irmão
 Amor, por Deus
 Amor puro
 O amor pode vencer o ódio a qualquer momento
 Dê um pouco de amor e você encontrará Paz sublime
 E meu querido, mais uma coisa Se você me deixar, eu te levarei Para viver
 onde o amor é Rei Ah, ah, baby, baby Ah, ah, ah, baby
 Pessoas, pessoas Pessoas que amam e se importam Tudo bem Tudo bem
 Ah

“*Right On*” é uma música de Marvin Gaye com andamento de 114 BPM . Pode ser tocada em meio tempo a 57 BPM ou em tempo dobrado a 228 BPM . A faixa tem

7 minutos e 32 segundos de duração, com tom de Ré e modo menor. É cheia de energia e dançante, com uma fórmula de compasso de 4 batidas por compasso.

A introdução com um piano com uma linguagem extremamente *Blues* é marcante, como o clima de improvisação e a influência dos ritmos latinos na parte da percussão e com o caminhar na música, vai ficando mais animada e com uma roupagem mais voltada para o *funk*. É uma música com várias camadas de instrumentação.

Amor incondicional, empatia e serviço, unidade social, a música '*Right On*' de Marvin Gaye é uma celebração do amor, da unidade e da empatia. Lançada em 1971 no álbum '*What's Going On*', a canção reflete o contexto social e político da época, abordando questões de desigualdade, injustiça e a necessidade de amor e compreensão mútua. Marvin Gaye, conhecido por sua voz suave e letras profundas, utiliza esta música para transmitir uma mensagem poderosa sobre a importância de cuidar uns dos outros e de lutar por um mundo melhor.

A letra de '*Right On*' destaca as diferentes realidades vividas pelas pessoas, desde aqueles que nascem em riqueza até os que enfrentam a pobreza. Gaye reconhece que, independentemente das circunstâncias, todos têm um papel a desempenhar na sociedade.

Ele menciona aqueles que cuidam dos doentes e ouvem os clamores do povo, enfatizando a importância da empatia e do serviço ao próximo. A repetição de '*Right on*' serve como um encorajamento para continuar fazendo o bem e promovendo a justiça social. No refrão, Marvin Gaye enfatiza que o amor é a solução para muitos dos problemas do mundo. Ele fala sobre o amor verdadeiro, puro e incondicional, que pode superar o ódio e trazer paz.

A música sugere que, ao espalhar amor, as pessoas podem encontrar uma paz sublime e viver em harmonia. Gaye também faz uma referência espiritual, mencionando o orgulho em Deus e em si mesmo, sugerindo que a fé e o amor-próprio são fundamentais para a construção de uma sociedade mais justa e amorosa.

6.1.7 A União Sagrada em 'Wholy Holy' de Marvin Gaye

Ah, totalmente santo
 Juntem-se Totalmente santo As pessoas precisam se unir E eu sei que com
 força, poder e todo o sentimento
 Totalmente santo Totalmente santo Ó Senhor, vamos, juntem-se, uns aos
 outros

Ó Senhor Totalmente santo Totalmente santo Totalmente santos, acreditamos
 uns nos outros
 Totalmente santos, acreditamos em Jesus
 Jesus partiu há muito tempo, disse que voltaria
 Ele nos deixou um livro para acreditar
 Nele, temos muito a aprender
 Ó, totalmente santo Ó Senhor
 Podemos vencer o ódio para sempre, sim, podemos Ah, totalmente santo, oh
 Senhor Podemos abalar os alicerces do mundo Sim, podemos
 Melhor acreditar Totalmente santos juntos e totalmente
 Gritem amor por toda a nação Ó, oh Totalmente santo Proclamamos o amor,
 nossa salvação Ooh, ooh

"*Wholy Holy*" é uma música melancólica de Marvin Gaye com um andamento de 72 BPM . Pode ser tocada em compasso duplo a 144 BPM . A faixa tem 3 minutos e 8 segundos de duração, com tonalidade de Dó Maior. Tem baixa energia e não é muito dançante, com uma fórmula de compasso de 4 batidas por compasso. O instrumental consegue trazer uma sensação muito emocionante ao ouvinte, com destaque aos vocais de Marvin Gaye.

Fé em Jesus Cristo, união espiritual, amor como salvação, a música '*Wholy Holy*' de Marvin Gaye é uma poderosa chamada à união e ao amor entre as pessoas. A repetição da expressão '*wholy holy*' sugere uma santidade completa e integral, que só pode ser alcançada através da união e da fé. Gaye clama para que as pessoas se juntem, enfatizando que a força, o poder e os sentimentos são essenciais para essa união.

A música é um apelo espiritual e social, pedindo que as pessoas acreditem umas nas outras e em Jesus, que deixou ensinamentos valiosos para a humanidade. A letra menciona que Jesus partiu há muito tempo, mas deixou um livro cheio de lições para serem aprendidas. Isso sugere que a mensagem de amor e união é atemporal e ainda relevante nos dias de hoje.

Gaye acredita que, seguindo esses ensinamentos, é possível conquistar o ódio para sempre e transformar as bases do mundo. A música é uma mistura de espiritualidade e ativismo social, refletindo a crença de Gaye no poder transformador do amor e da fé. '*Wholy Holy*' também destaca a importância de proclamar o amor como forma de salvação. Gaye vê o amor como uma força capaz de atravessar nações e unir pessoas de diferentes origens.

A música é um hino de esperança e fé, incentivando a humanidade a se unir em torno de valores comuns de amor e respeito. A mensagem é clara: juntos, podemos superar o ódio e construir um mundo melhor, fundamentado no amor e na união.

6.1.7 O Grito de Desespero Urbano em '*Inner City Blues (Make Me Wanna Holler)*'

Dah, dah, dah, dah Dah, dah, dah-dah, dah, dah Dah, dah, dah, dah Dah,
 dah, dah, dah Dah, dah, dah-dah, dah, dah Dah, dah, dah
 Foguetes, idas à lua
 Gaste com os despossuídos
 Dinheiro, nós o ganhamos Antes que vejamos, você pega Oh, me dá vontade
 de gritar O jeito que eles fazem com a minha vida (sim)
 Me dá vontade de gritar O jeito que eles fazem com a minha vida Isso não é
 viver, isso não é viver Não, não, querida, isso não é viver
 Não, não, não, não Inflação sem chance
 Para aumentar as finanças
 As contas se acumulam altíssimas
 Mande aquele garoto para morrer
 Oh, me dá vontade de gritar
 O jeito que eles fazem com a minha vida (duh, duh, duh)
 Sim, me dá vontade Gritar Do jeito que eles fazem a minha vida
 Oh, baby Dah, dah, dah Dah, dah, dah
 Problemas, decepções
 Palavras ruins, contratempos
 O fato natural é
 Oh, querida, que eu não consigo pagar meus impostos
 Oh, me dá vontade de gritar E levantar as duas mãos Sim, me dá vontade de
 gritar E levantar as duas mãos
 Oh (ai) o crime está (woo) aumentando Polícia de gatilho rápido
 O pânico está se espalhando
 Deus sabe para onde estamos indo Oh, me dá vontade de gritar
 Eles não entendem Dah, dah, dah Dah, dah, dah Dah, dah, dah
 Mãe, mãe Todo mundo acha que estamos errados
 Quem são eles para nos julgar Simplesmente porque usamos o cabelo
 comprido

Inner City Blues (Make Me Wanna Holler) é uma música animada de Marvin Gaye com um andamento de 94 BPM . Pode ser tocada em compasso duplo a 188 BPM. A faixa tem 5 minutos e 28 segundos de duração, com tonalidade de Dó#/Ré♭ e modo maior. Tem energia média e é muito dançante, com uma fórmula de compasso de 4 batidas por compasso.

A faixa se inicia com o piano e o bumbo simulando a batida do coração, seguido pela introdução dos demais instrumentos, a parte rítmica dessa música é o grande destaque dessa música, sendo um espetáculo a parte com a maestria dos vocais de Marvin Gaye.

Desespero urbano, injustiça social, a música '*Inner City Blues (Make Me Wanna Holler)*' de Marvin Gaye é um poderoso lamento sobre as dificuldades e injustiças enfrentadas pelas comunidades urbanas nos Estados Unidos durante os anos 1970. A letra aborda temas como a pobreza, a violência, a opressão e a desesperança, refletindo a realidade de muitos afro-americanos na época. Gaye utiliza uma

combinação de versos diretos e metáforas para transmitir a frustração e o desespero de viver em um ambiente onde as oportunidades são escassas e a violência é uma constante.

A canção começa com uma crítica ao gasto de dinheiro em projetos espaciais (*'Rockets, moon shots'*) enquanto as necessidades básicas das pessoas são negligenciadas (*'Spend it on the have nots'*). A letra continua a descrever a luta diária para sobreviver em um sistema econômico injusto, onde a inflação e as contas crescentes tornam impossível melhorar a situação financeira (*'Inflation no chance / To increase finance'*). A repetição da frase *'Make me wanna holler'* serve como um grito de desespero, enfatizando a sensação de impotência diante dessas adversidades. Além das dificuldades econômicas, Gaye também aborda a violência policial e o aumento da criminalidade (*'Crime is increasing / Trigger happy policing'*).

A música expressa uma profunda sensação de alienação e incompreensão, culminando na linha *'They don't understand'*. A referência à mãe no final da canção (*'Mother, mother / Everybody thinks we're wrong'*) sugere um apelo à compreensão e à empatia, questionando os julgamentos superficiais baseados em aparências externas, como o comprimento do cabelo, que também torna-se uma referência ao Movimento Black Power e aos *hippies*⁸⁵.

'Inner City Blues' é, portanto, uma poderosa crítica social que continua relevante, ecoando as lutas e os gritos de muitas comunidades marginalizadas até hoje.

⁸⁵ O movimento hippie foi uma contracultura que surgiu nos EUA nos anos 60, caracterizada pela oposição ao consumismo, à guerra, ao autoritarismo e à sociedade capitalista.

CONCLUSÃO

A música não é apenas um elemento cultural de um povo, mas representa algo muito maior, as identidades individuais e coletivas, a memória, e uma ferramenta usada para diversos fins.

Quando nos deparamos com o povo negro nos Estados Unidos da América, não estamos falando de uma comunidade alheia a conjuntura em que está inserida, mas sim, ainda que inconsciente, não aceita passivamente as condições na qual foram obrigadas a seguir. O povo negro cristão não é uma exceção, líderes como Martin Luther King Jr encaravam a vida social como uma extensão de seu púlpito de domingo, e sua vida como uma extensão dos seus sermões.

As críticas a essa forma de resistência são bem conhecidas, o que acaba deixando de lado um olhar diferente em buscar compreender o porquê dessa relação extremamente complexa.

Ao entender as marchas e contramarchas do povo negro nos Estados Unidos no decorrer da história, o caminho para a compreensão dos acontecimentos da década de 1960 e a vida de Marvin Gaye é facilitado.

Assim, pode se ter um vislumbre sobre como a música *Gospel* moldou a América, tendo como recorte geográfico os Estados Unidos e como recorte temporal, a década de 1960, com O Movimentos pelos Direitos Civis e a vida de Marvin Gaye.

O livro de Redmond, *Anthem: Social Movements and the Sound of Solidarity in the African Diaspora*, fornece um estudo detalhado do que ela descreve como o caráter "hino" da liberdade. Para Redmond, os hinos são canções que “simbolizam e chamam à existência um sistema de ideias ou posições sociopolíticas”;

Um dos principais determinantes do significado das canções de liberdade é o contexto em que são cantadas. Isso é tão verdadeiro para o significado da letra da música quanto para as características musicais objetivas da música. Cantar por “liberdade”, por exemplo, muitas vezes significava algo muito diferente na igreja do que numa cela de prisão; a associação historicamente formada entre canções de liberdade e movimento físico — em particular, com marchas políticas — tem repercussões igualmente interessantes para aqueles em confinamento, ou seja, a expressão do movimento quando ele tem foi negado para entender os significados e funções muitas vezes inesperados das Canções de Liberdade, é necessário vê-las em contexto. (Marovich. P.110)

O percurso desenvolvido neste trabalho demonstra que a música negra nos Estados Unidos, em especial o gospel e suas derivações seculares, constitui um campo privilegiado para compreender as dinâmicas históricas, políticas e espirituais que moldaram a experiência afro-americana. Desde suas raízes africanas, carregadas de oralidade, ritmo, coletividade e ancestralidade, até sua consolidação como instrumento de resistência diante da escravidão, segregação e desigualdades estruturais, a música sempre desempenhou o papel de narrativa identitária, denúncia social e afirmação cultural. Essa perspectiva é fundamental para entender como a Black Music, e particularmente o gospel, formou a base emocional e estética que alimentou gerações de artistas e movimentos de luta. Nos capítulos iniciais, ao discutir a música negra e o protestantismo afro-americano, evidenciou-se que a relação entre fé e resistência não foi acidental, mas estrutural. A igreja negra, longe de ser apenas um espaço espiritual, consolidou-se como núcleo de sociabilidade, centro comunitário, palco político e repositório de memórias coletivas. Os *spirituals*, os hinos e o gospel funcionaram como uma linguagem comum, capaz de expressar sofrimento, esperança, crítica e organização social. Essa herança, fortalecida pela Grande Migração e pela multiplicação das “igrejas negras”, amadureceu num ambiente onde a música se tornava também um mecanismo articulado de mobilização e tomada de consciência política.

Ao longo dos capítulos seguintes, o trabalho demonstrou como essa tradição musical influenciou diretamente os movimentos pelos Direitos Civis. Através de autores como Barker, Marovich e Redmond, tornou-se evidente que as canções de liberdade não apenas acompanharam o movimento, elas o moldaram. Serviram como combustível emocional para marchas, greves, protestos e estratégias de resistência não violenta. A música permitiu aos ativistas transformar dor em discurso político, espiritualidade em arma simbólica e memória em ação coletiva.

Assim, compreender o papel da música gospel nesse período é compreender a própria gramática afetiva e discursiva da luta por direitos civis. É nesse terreno fértil que emerge Marvin Gaye. Sua trajetória pessoal, profundamente marcada pela religiosidade, pela formação musical na igreja e pelos conflitos familiares e sociais, representa uma síntese das contradições de seu tempo.

Ao mesmo tempo em que dialoga com a tradição gospel, Gaye se abre para a introspecção, para a crítica social, para a política internacional e para a estética soul, compondo uma obra que transcende limites entre sagrado e secular. Como explorado

no capítulo dedicado ao artista, sua sensibilidade mobiliza tanto a espiritualidade quanto a indignação, transformando sua música em reflexão social e existencial.

A análise detalhada das faixas de “*What's Going On*” evidencia que este álbum não é apenas uma obra musical, mas um documento histórico. Suas letras, arranjos, atmosferas sonoras e referências espirituais revelam um artista que, sem abandonar a tradição que o formou, a reinventa para denunciar o racismo, a violência policial, a desigualdade econômica, a devastação ambiental e os traumas dos veteranos do Vietnã. Cada faixa se articula como um capítulo de um sermão moderno, onde a mensagem não é apenas religiosa, mas humana, social e política. A música torna-se um chamado à empatia, uma oração em forma de *soul*, que clama por compreensão em meio ao caos.

O estudo mostrou ainda que “*What's Going On*” ultrapassa as fronteiras da década de 1970. Sua permanência, presente em protestos recentes como o *Black Lives Matter*, em homenagens oficiais, em obras cinematográficas e em debates contemporâneos, confirma sua força simbólica e sua atualidade. As questões denunciadas por Gaye continuam pulsando na sociedade americana e global, o que reforça a importância de abordá-lo não apenas como artista, mas como intérprete sensível de seu tempo e mediador das dores de seu povo.

Por fim, ao propor o uso da música como fonte histórica, o trabalho sustenta uma abordagem metodológica que considera letra, som, performance, contexto e recepção como elementos inseparáveis. A música, quando analisada criticamente, revela-se um documento histórico complexo, capaz de iluminar trajetórias, mentalidades e conflitos sociais que fontes tradicionais muitas vezes não captam. Nesse sentido, a pesquisa reafirma o valor da música negra como objeto legítimo da historiografia, e destaca seu potencial enquanto ferramenta de análise, memória e resistência.

Assim, este Trabalho de Conclusão de Curso conclui que “*What's Going On*” não é apenas um álbum: é um ponto de encontro entre fé, política, identidade negra e história social. Ao estudá-lo, torna-se possível vislumbrar como a música gospel moldou e foi moldada pela América do século XX, e como Marvin Gaye, com sua sensibilidade singular, transformou questões profundas de seu tempo em arte, denúncia e esperança, oferecendo, ao mundo, uma obra que continua perguntando: o que está acontecendo?

FONTES E MATERIAIS DE APOIO

BRUNETTI, I. rollingstone.com.br. **Rolling Stone Brasil**, 2021. Disponível em: <<https://rollingstone.com.br/noticia/50-anos-de-whats-going-disco-absoluto-de-marvin-gaye-que-ditou-rumo-da-soul-music/>>. Acesso em: 02 Set. de 2025.

BRUNO RIBEIRO OLIVEIRA, D. D. S. G. T. D. L. Música negra como resistência. **música negra africana, afro-brasileira e afro-americana em contextos histórico-sociais de desigualdade, injustiça e resistência em diferentes períodos do século XX**, Porto Alegre, dezembro 2015, p. 20.

FONG-TORRES, B. [rollingstones.com](https://www.rollingstones.com). **Rolling Stones**, 1972. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/music-news/honor-thy-brother-in-law-a-visit-with-marvin-gaye-244223/>>. Acesso em: 02 Set. de 2025.

GAYE, Marvin. What's Going On. **Motown**, 1971 (Álbum).

GRAMMY, Hall da Fama. Artistas do Hall da Fama. **Prêmio Grammy**, 1998. Disponível em: <<https://www.grammy.com/awards/hall-of-fame-award#w>> Acesso em: 16 out. de 2025.

HENDERSON, E. slantmagazine.com. **Slant Magazine**, 2003. Disponível em: <<https://www.slantmagazine.com/music/marvin-gaye-whats-going-on/>>. Acesso em: 02 Set. de 2025.

KATZ, David. "Crítica de Marvin Gaye – What's Going On – Crítica da Edição de 40º Aniversário" . **BBC**, 2011. Disponível em: <<https://www.bbc.co.uk/music/reviews/pq9p/>>. Acesso em: 16 out. de 2025.

MIRANDA, I. igormiranda. **igormiranda.com.br**, 2021. Disponível em: <<https://igormiranda.com.br/2021/05/marvin-gaye-whats-going-on-importancia/>>. Acesso em: 02 Set. de 2025.

MÚSICA EM 360. Bateria, Beat, Bastidores e Conselhos: como se sustenta uma carreira musical. **YouTube**, 2025. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Pph4s1Niuec&t=1150s>>. Acesso em: 20 de set. de 2025.

Rolling Stone. 500 Melhores Álbuns de Todos os Tempos: Marvin Gaye, 'What's Going On' . **Rolling Stone**, 2012. 3 de junho. de 2012.

Rolling Stone. As 100 Melhores Músicas de Protesto de Todos os Tempos" . **Rolling Stone**, 2025. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/music-lists/best-protest-songs-1235154848/>> Acesso em: 16 out. de 2025.

WIKIPÉDIA. Wikipédia. **Wikipédia**, 2025. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Marvin_Gaye. Acesso em: 10 julho 2025.

ZWETSCH, R. SeLecT arte e cultura contemporânea. **Celeste**, 2021. Disponível em: <<https://select.art.br/whats-going-on-o-cinquentenario-da-obra-prima-de-marvin-gaye/>>. Acesso em: 02 Set. de 2025.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARKER, P. T. **Music, Civil Rights, and Counterculture: Critical Aesthetics and Resistance in the United States**. Durham: Durham University, 2016.
- BRUNETTI, I. [rollingstone.com.br](https://rollingstone.com.br/noticia/50-anos-de-whats-going-disco-absoluto-de-marvin-gaye-que-ditou-rumo-da-soul-music/). **Rolling Stone Brasil**, 2021. Disponível em: <https://rollingstone.com.br/noticia/50-anos-de-whats-going-disco-absoluto-de-marvin-gaye-que-ditou-rumo-da-soul-music/>. Acesso em: 02 Setembro 2025.
- BRUNO RIBEIRO OLIVEIRA, D. D. S. G. T. D. L. Música negra como resistência. **música negra africana, afro-brasileira e afro-americana em contextos histórico-sociais de desigualdade, injustiça e resistência em diferentes períodos do século XX**, Porto Alegre, dezembro 2015., p. 20
- BURGH, T. W. **Is God Funky or What?: Black Biblical Culture and Contemporary Popular Music**. Carolina do Norte: Peter Lang Inc., International Academic Publishers, 2019.
- CHARNOCK, R. **Things ain't what they used to be': Marvin Gaye and the making of "What's Going On"**. Eugene: United Academics, 2012.
- DU BOIS, W. E. B. **Black Reconstruction in America: An Essay Toward a History of the Part Which Black Folk Played in the Attempt to Reconstruct Democracy in America, 1860–1880**. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- FERNANDES, C. <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/o-reino-axum.htm>. **Brasil Escola**, 22 abril 2025. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/o-reino-axum.htm>. Acesso em: 10 abril 2025.
- FOGEL, R. W. **The Fourth Great Awakening & the Future of Egalitarianism**. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- FONG-TORRES, B. [rollingstones.com](https://www.rollingstone.com/music/music-news/honor-thy-brother-in-law-a-visit-with-marvin-gaye-244223/). **Rolling Stones**, 1972. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/honor-thy-brother-in-law-a-visit-with-marvin-gaye-244223/>. Acesso em: 02 Setembro 2025.
- FRIEDLANDER, P. **Rock and roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- GAYE, M. **What's Going On**. Detroit: [s.n.], 1971.
- HALL, C. J. **Mercy, Mercy Me: African American Culture and the American Sixties**. Reino Unido: Oxford University Press, 2001.
- HENDERSON, E. [slantmagazine.com](https://www.slantmagazine.com/music/marvin-gaye-whats-going-on/). **Slant Magazine**, 2003. Disponível em: <https://www.slantmagazine.com/music/marvin-gaye-whats-going-on/>. Acesso em: 02 Setembro 2025.

- HOBSBAWM, E. J. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.
- KARNAL, L. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007.
- KING, M. L. **A Dádiva do Amor**. São Paulo: Planeta, 2020.
- LOPES, N. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- MAROVICH, R. M. **A City Called Heaven**: Chicago and the Birth of Gospel Music. Urbana: University of Illinois Press, 2015.
- MATTSON, G. L. **Nam**: a photographic history. New York: Metro Books, 2001.
- MIRANDA, I. igormiranda. **igormiranda.com.br**, 2021. Disponível em: <https://igormiranda.com.br/2021/05/marvin-gaye-whats-going-on-importancia/>. Acesso em: 02 Setembro 2025.
- NAPOLITANO, M. A História Depois do Papel. In: PINSKY, C. B. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008., p. 235- 289.
- REDMOND, S. L. **Anthem**: Social Movements and the Sound of Solidarity in the African Diaspora. Nova York: NYU Press, 2014.
- RITZ, D. **Divided Soul, The Life os Marvin Gaye**. Boston: Da capo press, 1985.
- SILVA, T. O que é: Acompanhamento rítmico. **Violão Brasil**, 10 Julho 2025. Disponível em: <https://violaobrasil.com.br/glossario/o-que-e-acompanhamento-ritmico/#:~:text=3.,o%20pandeiro%20e%20as%20congas>.
- WIKIPÉDIA. Wikipédia. **Wikipédia**, 2025. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Marvin_Gaye. Acesso em: 10 julho 2025.
- ZINN, H. **A People's History of the United States**: 1492 to present. Nova York: Harper Perennial Modern Classics, 1980.
- ZWETSCH, R. SeLecT arte e cultura contemporânea. **Celeste**, 2021. Disponível em: <https://select.art.br/whats-going-on-o-cinquentenario-da-obra-prima-de-marvin-gaye/>. Acesso em: 02 Setembro 2025.