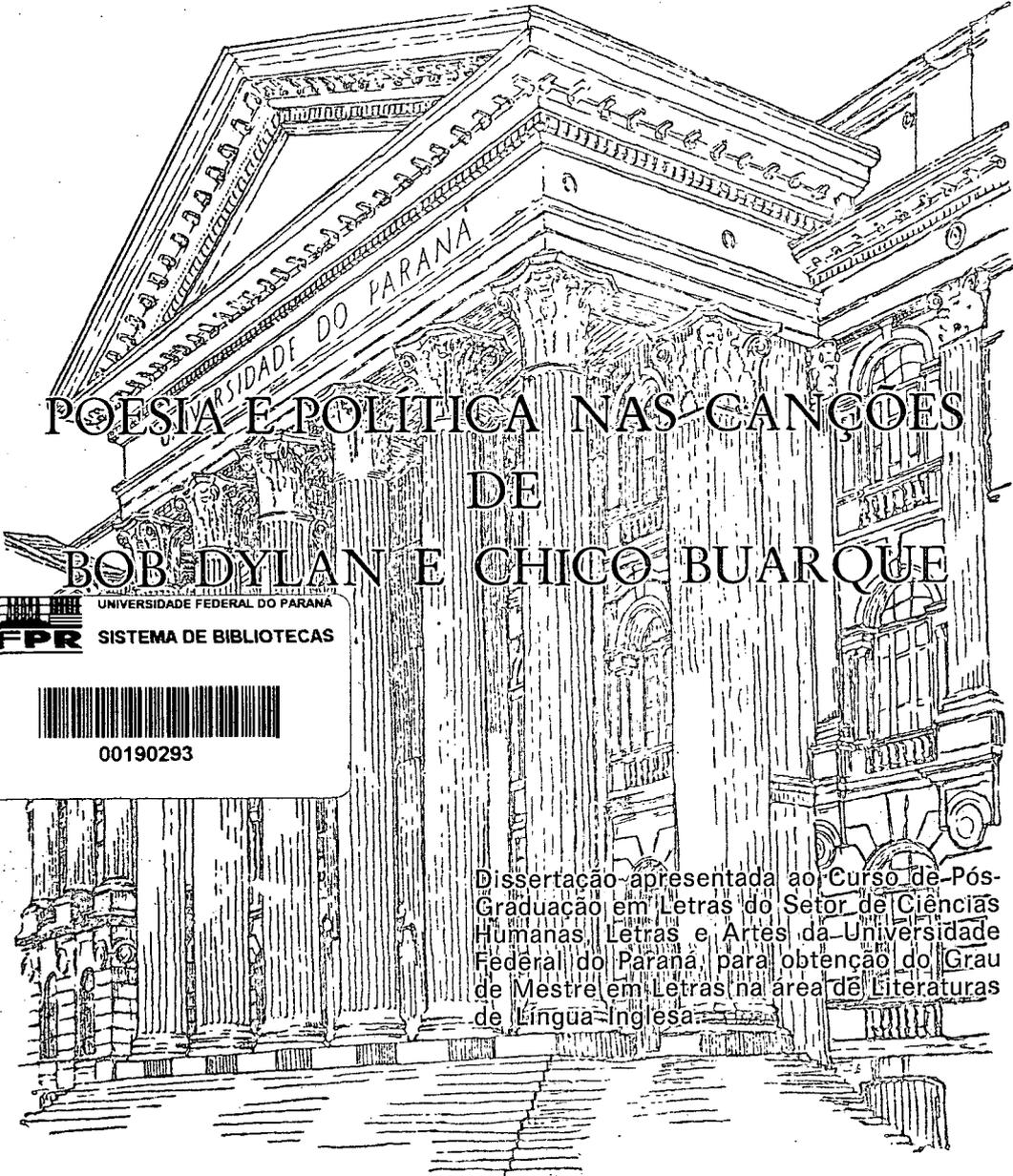


LIGIA VIEIRA CESAR



POESIA E POLITICA NAS CANÇÕES
DE
BOB DYLAN E CHICO BUARQUE



Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, para obtenção do Grau de Mestre em Letras na área de Literaturas de Língua Inglesa.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sigrid Paula M. L. S. Renaux

CURITIBA
1990

LIGIA VIEIRA CESAR

POESIA E POLÍTICA NAS CANÇÕES

DE

BOB DYLAN E CHICO BUARQUE

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, para obtenção do Grau de Mestre em Letras na área de Literaturas de Língua Inglesa.

Orientadora: Profª Drª Sigrid Paula M.L.S. Renaux

CURITIBA

1990

*Ao meu pai, um idealista e homem incomum,
que em vida foi um incansável defensor
dos direitos humanos.*

AGRADECIMENTOS

Quero expressar meus agradecimentos àqueles que com paciência e dedicação me auxiliaram neste trabalho; à Professora Doutora Sigrid Renaux, orientadora de tese; ao Professor Doutor Édison José da Costa, Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Letras, à Rosse Marye Bernardi e Cecília Maria Vieira Helm pelas valiosas sugestões; a José Carlos Corrêa Leite, que me cedeu seu precioso arquivo jornalístico sobre Chico Buarque; a Caetano Augusto Rodrigues que me assessorou com seu conhecimento musical sobre os "blues" e o "jazz"; a Gilberto Soffiatti, que me ajudou na leitura das traduções sobre a Geração Beat; às bibliotecárias Maeve L. Marques, Telma R.R. de Barros e Ester Carneiro Giglio e a todos que indiretamente me auxiliaram na concretização deste estudo.

SUMÁRIO

	RESUMO	iv
	ABSTRACT	v
1	INTRODUÇÃO	01
2	BOB DYLAN	10
2.1	DA BALADA À CANÇÃO DE PROTESTO	10
2.2	A INFLUÊNCIA POLÍTICO-LITERÁRIA DA CONTRACULTURA ..	28
2.3	A IDEOLOGIA E CONTRA-IDEOLOGIA DAS CANÇÕES	40
3	CHICO BUARQUE	55
3.1	DA ORIGEM DO SAMBA AO SAMBA PROTESTO	55
3.2	O MOMENTO POLÍTICO	68
3.3	AS CANÇÕES DE RESISTÊNCIA E DE CONTEÚDO ÓRFICO ...	82
4	CONCLUSÃO	103
5	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	108
	ANEXOS	114

RESUMO

Este estudo comparativo pretende examinar a ideologia e contra-ideologia dos textos poéticos de Bob Dylan e Chico Buarque, na literatura de protesto surgida entre a década de 1960 até 1975. A presente dissertação estrutura-se em dois capítulos: I Bob Dylan e II Chico Buarque, subdivididos em três partes, respectivamente. Na Introdução, são estabelecidos os objetivos e a metodologia utilizada na tese. A seguir, apresentamos estudos distintos sobre a história da música popular norte-americana, da origem da balada à canção de protesto; e da origem do samba à criação de um ritmo genuinamente brasileiro, a Bossa Nova e sua variante, a Bossa Nova participativa, tentando evidenciar, em ambos os contextos, a canção como veículo-manifesto das reivindicações sociais. Estabelecemos, então, as influências político-literárias da contracultura em Bob Dylan e o contexto histórico pré e pós-64, vivenciado por Chico Buarque. Em seguida, analisamos o conteúdo ideológico e contra-ideológico das canções de Bob Dylan, enquanto poeta engajado na "folk-music revival" e a temática das canções de resistência e de conteúdo órfico de Chico Buarque. Ao concluirmos este trabalho, procuramos demonstrar que, apesar das dissemelhanças culturais e políticas, estes autores se coadunam ideologicamente, na temática de protesto e nas formas composicionais de suas canções.

ABSTRACT

This comparative study intends to examine the ideology and counter-ideology of Bob Dylan's and Chico Buarque's songs in the literature of protest of the 60's and 70's. Our study consists of two chapters: (I) Bob Dylan and (II) Chico Buarque, subdivided in three different parts. In the Introduction, we establish the aims and the methodology used in the thesis. After that, we present distinct studies on the history of the American popular music from the ballad to the protest-song; and from the origin of the "samba" to the creation of a genuine Brazilian rhythm - the "Bossa Nova" and its variation, the "Bossa Nova participativa" trying to emphasize, in both contexts, the song as a manifestation vehicle for social change. In addition, we establish the political and literary influences of the counterculture in Bob Dylan and the political context before and after '64, experienced by Chico Buarque. Next, we analyse the ideological and counter-ideological context in Bob Dylan's songs, as an "engagé" poet in the folk music revival; and the thematic of the protest songs and the Orpheus appeal in Chico Buarque's songs. In the conclusion we try to demonstrate that in spite of the cultural and political differences, these authors have a similar ideology in their thematic of protest and in the compositional forms of their songs.

INTRODUÇÃO

Bob Dylan e Chico Buarque, compositores e intérpretes de música popular, inserem-se na literatura americana e brasileira, respectivamente, como autores que se utilizam de formas literárias que se definem como composições vinculadas à música, para transmitirem suas mensagens sociais.

Diversos são os estudos sobre a correspondência entre música e poesia. Nos Estados Unidos, por exemplo, esta aproximação acentuou-se sobremaneira, a partir dos anos 60, com os músicos/letristas de rock, como Cherry Berry, Jim Morrison, Hank Williams, Phil Ochs, que nos legaram canções líricas e em especial Bob Dylan, que, segundo o crítico musical Robert SHELTON, foi o poeta responsável pela união entre a *folk music* e a poesia *beat*: "Dylan's central achievement was to help make poetry popular again or at least, to have been one of the few to attempt to make it popular".¹ O próprio Dylan, ao retratar sua poética, nos diz que existe uma interrelação em seu trabalho, pois seus poemas-canções não remetem a artes distintas, mas se complementam, formando uma espécie de simbiose artística: " (...) my poems are some kinds of songs [and] my songs are some other kinds of poems".² Já R. SHELTON, ao avaliar este tipo de obra, classifica-as como uma forma de literatura oral:

There is certainly nothing unique in fighting for the acceptance of quality song lyrics as oral literature. Folklorists have been waging that battle for a long time. A group of Shakespeare scholars championed the classic Scots-English ballads. Biblical scholars contend that much of the Old Testament was sung before it was ever committed to writing. Blues scholars and ballad collectors like the Lomaxes have drawn portraits of a people or community from blues, folk songs, and ballads. ³

Simultaneamente no Brasil, Afonso R. de SANT'ANNA, ao estudar nossa literatura contemporânea, nos diz que "existe uma espécie de rapsódia nas relações virtuais e concretas entre poesia e música popular".⁴ E a respeito dessa correspondência sonora e literária, o crítico ainda comenta:

(...) a confluência entre música e poesia cada vez mais se acentua desde que poetas como Vinícius de Moraes voltaram-se para a música popular e que autores como Caetano e Chico se impregnaram na literatura. ⁵

Chico Buarque, consciente do "casamento de letra e melodia", insere-se na contemporaneidade literária como "um poeta menor" [pois] "não me parece muito feliz tentar colocar o letrista de música como uma espécie de poeta" e comenta a importância desta arte, que segundo ele, "pode ser considerada como uma arte à parte no Brasil". ⁶

Este casamento [música e letra] já existia em Noel Rosa, Dorival Caymmi, (...) e acho que o pai da minha geração que é Vinicius de Moraes - que renunciou à poesia erudita e foi para a música popular, (...) já tinha essa visão. ⁷

Assim, o interrelacionamento entre estas tradições sonoras e literárias nos leva à pertinência do estudo dos poemas-canções de Bob Dylan e Chico Buarque, pois apesar de ambos já possuírem uma literatura crítica a seu respeito, até agora não foram abordados comparativamente. Entre as múltiplas e sensíveis qualidades de sua poética, existe aquela que converge a um vértice: a arte a serviço da ideologia.

Em nossa abordagem, procuraremos evidenciar que em determinado período Bob Dylan e Chico Buarque, colocam sua poética em prol de um programa e expressam seu pensamento crítico, apelando para o sentido de justiça e igualdade social. Os movimentos musicais - a *protest song* americana (1961) e o samba-protesto brasileiro (1964) - surgiram como manifestações que se empenharam na mudança da realidade histórico-social de seus respectivos países. A poética destes autores, deste modo, preocupase com a realidade imediata e volta-se para a poesia social, tornando as palavras uma fonte de comunicação dirigida para diversos níveis, desempenhando um papel que a poesia literária não poderia aparentemente realizar. Em suas formas composicionais a poesia-canção de Bob Dylan nos faz retornar ao culto das baladas, dos *blues* e da *folk music*, textos narrativos de que se vale o autor para transmitir sua mensagem social e contra-ideológica. Do mesmo modo, Chico Buarque, numa resposta à ideologia dominante, insere-se no samba-protesto, poetizando em versos narrativos seus ideários e denunciando o *status quo*.

É necessário ressaltar que ao analisarmos a postura ideológica e contra-ideológica das canções destes autores, partimos de pressupostos teóricos sobre ideologia e utilizamos a palavra em duas acepções diferentes: 1) Na concepção proposta por Mari-
lena CHAUI, ideologia

é um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (idéias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros da sociedade o que devem pensar e o que devem valorizar, o que devem sentir, o que devem fazer e como fazer. ⁸

Nesta concepção marxista ortodoxa, ideologia equivale a um processo de mascaramento do real e a utilizamos especificamente

em relação à ideologia imposta pelo sistema com seu discurso autoritário e fechado, questionada no discurso contra-ideológico dos autores em estudo.

Ao analisarmos a poética de Bob Dylan e Chico Buarque, chegamos então a um aspecto importante que é o segundo conceito de ideologia, proposto pelos poetas e considerada aqui em sentido amplo, como o conjunto de idéias que formam a cosmovisão de um determinado grupo social ou de um indivíduo em particular. É nesta concepção, transcendendo os limites da esfera filosófica antes comentado, que consideramos o teor do discurso poético de Bob Dylan e Chico Buarque, os quais criam em suas representações uma linguagem que delata e questiona o real, adotando uma postura extremamente dialética e crítica.

A linguagem destes poetas, portanto, não se constitui em um mero registro da realidade histórica, mas investiga, denuncia e reflete sobre as contradições dessa realidade, exigindo transformações. Assim, a arte destes poetas resulta numa reflexão sobre o real. Daí o processo criativo ser o de reapresentação e retratação, ou seja, os poetas (re) criam e (re) tratam a realidade de acordo com a ótica social e sua cosmovisão.

No decorrer desta dissertação, nosso objetivo pois, será demonstrar que no estudo de suas representações, existe uma semântica velada, carregada de signos e um discurso lacunar que se apresenta de forma elíptica uma vez que os poetas "não podem dizer até o fim aquilo que pretendiam dizer",⁹ mas é nessa textura que está contida a "força do discurso ideológico que provém de uma ideologia que poderíamos chamar de lógica da lacuna ou lógica do branco".¹⁰ E, ainda neste discurso, as idéias se apresentam fora do lugar e do tempo, daí a insistência dos poetas

em busca de um momento extraordinário, no estado de exceção e utopia, que se realiza em um estado mítico, em um futuro promissor de fraternidade universal. E nessa transfiguração da realidade histórica, os poetas revelam todo seu desajustamento espacial e/ou temporal, delatando-o através do protesto de suas canções.

É necessário ressaltar que estes poetas, ao expressar sua ideologia, atuam de forma objetiva na concretização de suas representações e/ou identificações sociais. Para tanto, tentam recuperar o sentido etimológico da palavra "protesto", cujo significado tornou-se alterado com o passar do tempo. Originalmente, o verbo "protestar" se refere ao "ato de testemunhar algo, de preservar ou afirmar uma idéia, causa ou proposta". Assim, para ser valorizado, o protesto tem que significar algo positivo, pelo menos para aquele que protesta e, em última análise, pelo direito de se defender.

A reflexão sobre as relações entre arte e ideologia vem sendo tematizada desde A República de Platão, para quem o poeta que protestava (usando a conotação moderna) era considerado como um elemento perigoso. Deste modo, a poesia só era útil e agradável, quando a serviço da ideologia oficial do Estado. É a poética do "centramento, da mimese do consciente exterior", (...) que obedece às normas sociais e artísticas,¹¹ de que nos fala A.R. de SANT'ANNA.

Na temática das canções de Bob Dylan e Chico Buarque, ocorre a antítese, ou seja, "a poética do descentramento do discurso da mimese do inconsciente ou interior".¹² Os poetas postulam-se contra a ideologia do sistema, através de uma linguagem não condizente à preconizada pela instituição. Seus textos in-

serem-se no contexto literário como obras de protesto, ao delatar a sociedade, ao testemunhar uma ideologia como instrumento de dominação. Entretanto, o papel específico destes poetas é impedir através de suas mensagens, que a dominação e a exploração da classe dominante seja percebida em sua realidade. Deste modo, o posicionamento ideológico destes autores é dialético, pois se de um lado dissimulam a divisão de classes, em contrapartida encobrem a existência desta luta, através de suas abstrações. O discurso ideológico de Bob Dylan e Chico Buarque pretende "anular a diferença entre o pensar, o dizer e o ser e, destarte, engendrar uma lógica da identificação (...);¹³ e por transmitirem mensagens a serviço de uma classe não privilegiada, estes poetas são censurados pela ideologia oficial, "pelos guardiões da verdade",¹⁴ de que nos fala Platão.

Além disso, Bob Dylan e Chico Buarque são poetas que se relacionam com seu mundo exterior e este relacionamento é de compromisso literário, de engajamento poético, conforme nos fala Sartre; e neste sentido a palavra do poeta é dirigida à consciência do leitor e sua linguagem é utilizada como veículo-manifesto para transmitir sua mensagem social. Para tanto, sua poesia práxis delata o poder dos dominantes sobre os dominados, integrando-se e partilhando dos problemas na história e pela história, num esforço revolucionário para transformar as estruturas da sociedade.

É necessário ressaltar que, antes de interpretarmos as canções, procuraremos mostrar, primeiramente, o contexto musical e político norte-americano, da origem da balada, trazida pelos colonizadores ingleses, sua interpenetração com o ritmo dos negros, os blues e com o jazz. Foi através da temática dos blues

que surgiu, no final da década de 50, o rock, que, com seu texto-manifesto, rompe com a música institucionalizada pelo *Establishment* e com a cultura oficial. Em virtude dos movimentos que marcaram a política americana dos anos 60, como a invasão americana à Baía de Cochinos na costa sul de Cuba, o envolvimento na Guerra do Vietnã, a luta pelos direitos civis dos negros, Bob Dylan se engaja politicamente em manifestações contra o *Establishment*, retratando em suas canções os conflitos e inquietações desse período: e suas melodias, estruturadas nos moldes da balada ou em forma de *blues*, são o espelho da realidade americana na década de 60.

Do mesmo modo, traçaremos uma breve história da música popular brasileira, da origem do samba, sua interinfluência com a música européia - ludus, xâcaras, serranilhas e romances - com a música dos escravos trazidos da África. Assim, inicialmente um ritmo exclusivo de uma "baixa classe média",¹⁵ o samba, após o impulso dado à indústria fonográfica no país, ascende socialmente, integrando-se à música tocada em reuniões e saraus da sociedade carioca da época, para, em 1958, formalizar-se em um ritmo genuinamente brasileiro - a Bossa Nova. Após o golpe militar de 64, esta música de caráter intimista se identifica com os movimentos de vanguarda e as manifestações integradas (teatro, música e literatura) e passa, sob o lema de canções de protesto, a delatar o regime de opressão que se instala no país. Inserido nessa linha de Bossa Nova participativa, Chico Buarque, atendendo a um público da *intelligentsia* - estudantes, artistas e integrantes da Nova Esquerda - rompe com o estilo de samba lírico, apresentado em suas canções engajadas sugestões para amenizar o descontentamento diante do Sistema.

Em suma, conforme iremos demonstrar nesta dissertação, Bob Dylan e Chico Buarque inserem-se como poetas que se integram na história, partilham dos problemas político-sociais com sua poesia e se dirigem à consciência e a reflexão do leitor, para que haja transformações.

Ao concluirmos, veremos que a poética destes autores não se constitui em uma "literatura de *exis*", em um mero "entretenimento",¹⁶ mas é uma poesia de ação e participação na história e sobre a história, e ao tentar explicar este posicionamento, desmascaram o real ao mesmo tempo que tornam a realidade opaca, idealizando um outro tempo/espço, uma sociedade alternativa, rompendo deste modo as barreiras entre universos distintos (Estados Unidos e Brasil) procurando superar o individual para atingir o universal.

Ressaltamos que, para dar ao nosso estudo maior embasamento, recorreremos a depoimentos, entrevistas em jornais e revistas dados pelos próprios autores, além de nos utilizarmos de multimeios e de teóricos da literatura, assim como de publicações que se referem à música popular.

Finalmente, neste estudo comparativo nosso propósito é divulgar no Brasil a ideologia imanente às obras artísticas de Bob Dylan e Chico Buarque, razão pela qual o apresentamos em Língua Portuguesa.

NOTAS

- 1 SHELTON, Robert. No Direction Home - The Life and Music of Bob Dylan. New York, Ballantine Books - 1986 p.253 .
- 2 DYLAN, Bob. Citado por SHELTON, R. p.252-253.
- 3 SHELTON, R. p. 253 .
- 4 SANT'ANNA, Affonso Romano de. Música popular e moderna poesia brasileira. Petrópolis, Vozes, 1986. p.97 .

- 5 SANT'ANNA, A.R. de. p.99.
- 6 HOLLANDA, Chico Buarque de. Eldorado reprise especial de Chico. O Estado de São Paulo. 23 de dezembro de 1989. Caderno 2.
- 7 _____. O Estado de São Paulo, 23 de dezembro de 1989. Caderno 2.
- 8 CHAUI, M. O que é ideologia. 8.ed. São Paulo, Brasiliense, 1982. p.113.
- 9 CHAUI, M. Cultura e democracia - o discurso competente e outras falas. São Paulo, Ed. Moderna, 1981.p.22 .
- 10 _____.p.22 .
- 11 SANT'ANNA, A.R. de.p.17 .
- 12 SANT'ANNA, A.R. de.p.17 .
- 13 CHAUI, Marilena. Cultura e democracia.p.3 .
- 14 PLATÃO. A República. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, 1970. p.381.
- 15 TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular - da modinha ao tropicalismo. 5.ed. São Paulo, Art. Ed., 1986.p.120 .
- 16 AGUIAR e SILVA, Victor Manuel. Teoria da literatura. 8.ed. Coimbra, Almedina, 1973. p.124.

2 BOB DYLAN

2.1 DA BALADA À CANÇÃO DE PROTESTO

Democracy don't rule the world
You'd better get that in your head.
This world is ruled by violence
But I guess that's better left unsaid

(Union Sundown)

A fim de melhor compreendermos a poesia-canção de Bob Dylan, é necessário traçar primeiramente um perfil histórico da balada americana, advinda de seus colonizadores ingleses, sua interpenetração com o *blue* e o *jazz*, para em seguida apresentar dentro da temática da música de protesto dos anos 60, a apropriação intencional das formas composicionais da *folk music* bem como, o posicionamento ideológico e contra-ideológico do poeta.

A universalidade da balada nos permite considerá-la como uma das manifestações poéticas mais antigas. Desde os primórdios na Grécia, os rapsodos cantavam poemas épicos tirados de cantos tradicionais ou populares. Uma das características dessas histórias, é que elas eram passadas de geração em geração. O fato de serem transmitidas oralmente, com um cantor confiando mais na sua memória do que no texto impresso, fazia com que cada compositor desse, consciente ou inconscientemente, sua contribuição pessoal à balada, motivando o aparecimento de uma nova versão, diferente da original.

Durante muito tempo discutiu-se a respeito da identidade do compositor das baladas, atribuindo-se sua autoria ora a um indivíduo, ora a um grupo social; a hipótese mais provável é que

a balada é fruto de um compositor anônimo, exprimindo um episódio ou pequena estória, de caráter dramático ou emotivo, da comunidade. Como consequência, não podemos identificar o compositor desta ou daquela balada, somente compiladas muito tempo após seu surgimento, nem se pode considerar a versão que se canta como correta ou fiel ao modelo original.

Tomando como apoio textos que definem e caracterizam a balada, apresentamos aqueles que se adaptam ao nosso estudo. Harry SHAW, por exemplo, define a balada como "poema narrativo formado de estâncias curtas e iguais, destinado a ser cantado ou recitado"¹. Segundo Segismundo SPINA,

a balada é uma canção para a dança e se compõe da seguinte forma: um refrão, uma quadra com rima própria, cantada pelo solista (rapsodo), sendo que o segundo verso é uma repetição do primeiro verso do refrão e cantada pelo coro; em seguida, repetição do refrão. Esta caracterização refere-se à forma mais evoluída da balada popular. A balada primitiva não apresentava forma fixa, e era caracterizada pelo refrão.²

Massaud MOISÉS, historiando sobre a balada, ainda acrescenta os seguintes detalhes às duas formas líricas acima:

A primeira, de origem folclórica, popular ou tradicional, não constitui monopólio de qualquer literatura européia, visto que se desenvolveu tanto entre os povos anglo-saxões, eslavos, balcânicos e portugueses (...) era um cantar de feição narrativa, girava em torno de um único episódio de assunto melancólico, histórico, fantástico ou sobrenatural. A segunda forma lírica [é] de origem francesa (ballade) [e] tem forma fixa dividindo-se em dois tipos: a) a balada primitiva surgida no século XIV (...) com três estrofes de oito versos; b) balada propriamente dita com três estrofes de oito versos, seguidas de um 'envoi' (conclusão) de quatro ou cinco versos (...) Numa balada típica os últimos versos de cada estância do 'envoi' são idênticos.³

A balada propriamente dita alcançou seu apogeu na Idade Média e transformou-se, segundo Jacinto COELHO, "num canto popular, simples e triste onde se narravam sucessos lendários ou tradicionais, e era uma espécie de canto que podia tomar acentos épicos e forma culta, aproximando-se assim, da canção de

gesta".⁴ Na França, por exemplo, a balada tornou-se palaciana e passou a obedecer a um conjunto rígido de regras. Na Inglaterra, seu despontar aconteceu apenas em fins do século XV, com os menestréis propagando seus poemas narrativos em canções folclóricas baseadas em estórias simétricas construídas em versos de quatro linhas. Essas baladas populares inglesas são consideradas, por seus pesquisadores, como as melhores do gênero.

A balada permaneceu durante muito tempo como um gênero de tradição oral, recebendo sua primeira compilação somente em 1765 pelo Bishop Percy, com a publicação *Reliques of Ancient English Poetry*. Esta compilação deu à balada características de um gênero atemporal. Um século mais tarde, entre 1882 e 1898, Francis James Child, professor em Harvard, publicou *The English and Scottish Ballads*,⁵ em cinco volumes, contendo 305 composições. Estas baladas propiciaram dezenas de versões, das quais a mais antiga, intitulada *Judas*, remonta do século XIII.

Famosas também são as baladas editadas por Perkins; desta coleção descendem as *Lyrical Ballads* de Wordsworth, que marcam o início do Romantismo inglês. Outra balada que ficou muito conhecida neste período é *The Rhyne of the Ancient Mariner*, de S.T. Coleridge. Ambas exerceram enorme influência sobre o lirismo romântico, no século XVIII. Como afirma Angus ROSS, "os poetas românticos estavam interessados nas baladas como arte folclórica, e como documento do passado heróico".⁶ Daí o surgimento literário da balada folclórica ou de arte, que, em contraste com a popular, é de autor conhecido e se apresenta como um gênero literário, como as baladas não musicadas de Longfellow, *Wreck of the Hesperus*, *La Belle Dame sans Mercy* de Keats, e *Der König von Thule* de Goethe. E, dentre os poetas que procuraram imitar

as características fundamentais das baladas, sobretudo a espontaneidade e a liberdade formal, destacamos ainda Robert Burns, Walter Scott, Schiller, Heine e Victor Hugo.⁷

Portugal não escapou ao rico filão da poesia tradicional, aderindo às baladas: Almeida Garrett publica em 1843 o *Romanceiro*, precioso repertório de poesia popular, cujas raízes mergulham na Idade Média. Nos poetas portugueses, observa-se a presença da balada segundo o modelo saxônico, ou numa estrutura livre, como nas obras de Soares Passos, Júlio Brandão, Augusto Gil e outros.⁸

Na América, e mais precisamente nos Estados Unidos, esta tradição musical se propagou através de colonizadores europeus que trouxeram em seu legado o cultivo pelas baladas. As canções típicas do interior norte-americano são descendentes das músicas centenárias da Inglaterra, da Escócia e do País de Gales. Esta música, que chegou ao povo americano no século XVII e XVIII, desenvolveu-se pelas pequenas cidades da Costa Atlântica, nas grandes planícies do Oeste Central e nas montanhas dos Apalaches.

Todo este acervo foi compilado pelo pesquisador Cecil Sharp, que fez pelas baladas americanas, especialmente aquelas surgidas na região meridional dos Apalaches, o mesmo que Francis Child havia feito com as canções inglesas. Mais tarde o pesquisador John Lomax também viajou através dos estados situados a oeste do rio Mississippi, à procura de baladas populares representativas do povo da região.⁹

Apesar das diversas transformações sofridas, através dos tempos e dos países, as baladas apresentam determinadas características formais e de conteúdo:

- I - O início é sempre abrupto e a estória refere-se a um único episódio.
- II - O narrador é impessoal, e mesmo quando há um "Eu", que conta a estória, ele é despersonalizado.
- III - A estória é narrada através de diálogo e possui sempre um refrão.
- IV - A temática é frequentemente trágica (embora existam baladas cômicas, como por exemplo, a ópera-balada de Jonh Gay "The Beggar's Opera" (1728).
- V - É repleta de repetição, às vezes de palavras, às vezes de versos inteiros. Esta repetição crescente que tem a função de fazer avançar a narrativa, recebe, na terminologia inglesa, o nome de *incremental repetition*.

Verificamos deste modo que a diferença essencial entre a balada primitiva e a moderna é que na primeira, não há repetição de palavras ou versos, apresentando forma fixa, sendo o refrão seu elemento caracterizador. Já na balada moderna, as expressões estereotipadas ou *stock epithets* apresentam-se repetidos de balada para balada. Como confirmam BARNETT, BERMAN M. & BURTON W.,

estes clichês não nos aborrecem mas ao contrário, dada a sua impessoalidade quase sempre emprestam uma simplicidade que, sem dúvida, contrasta com a violência da narrativa que permeia o texto da balada.¹⁰

Assim, valendo-se das definições abordadas anteriormente, percebemos que, de sua estrutura inicial destinada à dança, a balada transformou-se em um canção-estória, sendo que seu caráter narrativo se manteve coeso até a contemporaneidade. Convém ainda ressaltar que, segundo a definição encontrada no Oxford Companion to English Literature,

" a light, simple song of any kind, or popular song, often one celebrating or attacking persons or institutions" 11

é que se deriva a acepção política desse subgênero literário, usada por autores modernos como forma de protesto social e no qual se insere o poeta Bob Dylan.

OS BLUES

Além das baladas trazidas pelos colonizadores ingleses, surgiu no continente americano outro gênero musical - os *blues*¹² - que marcaram sua presença na história da música popular americana e invadiram o espaço sonoro da era contemporânea. Pois os *blues*, transcendendo as fronteiras, deram origem a outras formas como o *jazz*, o *rock*, o *rock* regional americano e a música de outros países, inclusive a Bossa-Nova no Brasil.

Os *blues* surgiram com os negros, trazidos da África como escravos, que fizeram ressoar no solo americano o seu primeiro protesto em terra desconhecida. Segundo Roberto MUGGIATI,

(...) foi do casamento do grito escravo com a harmonia européia que nasceu o blues. O primeiro grito negro cortou os céus americanos como uma espécie de sonar, talvez a única maneira de fazer o reconhecimento do ambiente novo e hostil que o cercava. À medida que o escravo se aprofundava na cultura local - representada, no plano musical, pela tradição européia - o grito ia se alterando, assumia novas formas.¹³

Assim, dessa expressão de lamento, às vezes de escárnio ou de uma manifestação de coragem, nasceram os *blues*, com sua marcação básica, que é a *blue note*, cuja trajetória, segundo o mesmo autor, pode ser simplificada no seguinte esquema:

GRITO	>	BLUES	>	RHYTHM & BLUES	>	ROCK N'ROLL	>	ROCK
-------	---	-------	---	----------------	---	-------------	---	------

A linguagem do *blues*, a sua célula básica, a *blue note*, é encontrada no *jazz* e no *rock*, assim como nas músicas de Bob Dylan (à moda do estilo folclórico branco), nas canções dos Beatles e dos Rolling Stones.¹⁴

A tonalidade do *blue* é triste, melancólica, resultante dessa resistência cultural, ou da inadequação do negro, incapaz de sobreviver em seu *habitat* americano. Alguns críticos chamam as *blue notes* de "rebeldes" ou "marcantes", e na linguagem musical de *dirty notes* (notas sujas).

Como Roberto MUGGIATI especifica:

O *blues*, seguindo o ritmo natural da fala, acabou se fixando em 12 compassos divididos em 3 partes iguais, com um diferente acorde para cada parte. As próprias palavras marcarão esta divisão:

I'm going down/and lay my head/ on the
rail road track/
I'm going down/and lay my head/ on the
rail road track/
When the train/come along/ I'm gonna
snatch it back/

No final de cada frase sobra um tempo livre, que é preenchido por um acorde musical; este esquema é chamado de diálogo entre voz e guitarra e está presente também no *rock*.¹⁵

Marshall STEARNS, pesquisador de *jazz*, nos confirma esta estrutura de três versos, acrescentando ainda que "o segundo [verso] geralmente repete o primeiro, fornecendo, assim como a estrofe da balada, um bom veículo para uma narrativa de qualquer tamanho":

You may bury/my body down/by the highway
side./
You may bury/my body down/by the highway
side./
So my old evil spirit/can get a Greyhound
bus/and ride./¹⁶

Apesar de sua origem popular a métrica do *blue* é uma das mais clássicas de toda a literatura: o pentâmetro jâmbico. O maestro Leonard BERNSTEIN, ilustrou essa característica em seu disco "O que é *jazz*" tocando um *Macbeth Blues*, baseado na peça de Shakespeare:

I will not/be afraid/of death/and bane/
 I will not/be afraid/of death/and Bane/
 Till/Birnam forest/come to/Dunsinane./

(ATO V, Cena III)¹⁷

A estrofe do *blue* viria das mais antigas baladas anglo-saxônicas - as *ballits* - que o negro conheceu na América. Pois o *blue*, assim como a balada, é um tipo de música para ser cantada. Nas zonas rurais, o ritmo era marcado com a batida do pé, utilizando instrumentos rudimentares e fáceis de carregar como a gaita-de-boca. Mas com o passar dos tempos outros instrumentos foram sendo introduzidos: a guitarra, a marimba, o bandolim. E nas cidades, o acompanhamento com instrumentos mais sofisticados como o piano, a clarineta, o trombone, se deve à influência européia.

Na sua formação inicial, o *blue* servia de suporte à *work-song* e ao *field-holler*, técnica vocal africana muito antiga de chamada e resposta que os negros entoavam nos campos de colheita às margens do Mississippi; servia ainda de pano de fundo na música religiosa, nas cantigas e escárnio, e mais especificamente na *Gospel-song*, nos *spirituals* e nos *minstrel-shows*. A música negra ritmava assim os trabalhos cadenciados, as batidas de martelos, marretas ou machados; em certos casos a *work-song* descrevia a tarefa específica usada para descarregar os trilhos:

Walk to the car, steady yourself
 Head high!
 Throw it away!
 That's just right.
 Go back and get another one.¹⁸

Em muitos desses *blues* encontramos esta tradição musical de apelo-e-resposta proveniente da África Ocidental e que passou para a música negra americana através das *Gospel-songs* - canções religiosas afro-americanas e espécie de fusão de hinos

protestantes com as *work-songs*. Esta tradição de interpelação e resposta provém do estilo de salmos cantados na Nova Inglaterra desde 1650, sendo sua função mantida coesa, isto é, primeiro o pregador dizia as palavras e em seguida a congregação cantava. Os negros transformaram estes hinos de origem européia em verdadeiros cânticos sincopados, ao ritmo vivo das palmas e dos pés.

Já os *spirituals* (cântico cristão dos negros), conservaram elementos próprios dos rituais religiosos africanos - entoados mais lento e solenemente - são solos inspirados em trechos bíblicos adequados à condição do negro.

Em meados do século XIX, surgiu o *minstrel-show*, forma de divertimento baseado na música e nos folguedos dos negros do Sul, e que permaneceu nos palcos americanos por mais de cinquenta anos. A música do *minstrel* codificou numerosas formas secundárias da música negra rural que desta maneira se tornou acessível a ouvintes brancos. Estes espetáculos desempenharam papel importante na comunidade: atores brancos pintavam o rosto de preto, cantando, dançando representando os *darkies* (criolos). Companhias ambulantes de *minstrels* percorriam comunidades agrícolas, aldeias, cidades, levando o mundo melodioso e burlesco do negro americano. A princípio, todos os *minstrels* eram brancos. Com o fim da Guerra Civil, os próprios negros formaram suas companhias e passaram a escrever músicas para os shows, como James A. Bland,¹⁹ um grande compositor deste gênero musical. Os espetáculos de *minstrels* recriavam a História segundo a visão negra: Adão e Eva, O Descobrimento da América, paródias de Hamlet, além das montagens mostrando a vida em um circo.

Por sua vez, o *minstrel-show* deu origem ao nascimento do *Vaudeville* e à comédia musical, sendo que o marcante dessa músi-

ca foi preparar o ouvido americano para o surgimento do jazz.

Existem também *blues* alegres e rápidos, porém antes de tudo, os *blues* são uma forma de expressão musical de um proletariado inicialmente rural e depois urbano. Na verdade, o *blues* trazido da África expressa todo um contexto social, pois o africano não conhece a música como uma manifestação isolada de arte e sempre a usou como função estritamente comunitária. Música e linguagem africana nunca foram divididas rigidamente, como no Ocidente. Cada palavra pode ter um significado, dependendo de sua entonação. Este caráter fortemente vocal da música dos negros passou para o *blue* e para o jazz ao entrar em contato com instrumentos europeus na América, principalmente os de sopro, que se prestam mais à imitação da voz humana.

Existem ainda correntes de *blues* que atuaram e deram nascimento ao jazz, entre elas o *folk-blues*, o *country-blues*, o *prison-blues* e o *blue* arcaico. Esta é a forma musical de um proletariado rural; depois vieram os *blues* urbanos, como os *city-blues*, o *urban-blues*, o *rhythm-and-blues* e o *soul-blues*. Existem também as formas regionais destes tipos de *blues*: *Mississippi-blues* (rude e arcaico), *Texas-blues* (movimentado, flexível e mais próximo do jazz) e o *blue* da Costa Leste, da Flórida e do Tennessee, influenciado pelo folclore branco do *country* e do *hillbilly* *.

O período de ouro dos *blues* foi a década de vinte, quando se grava o primeiro *blue*, na interpretação de Mamie Smith, *The Crazy Blues*.²⁰ Surge então, uma verdadeira indústria de *race records* (discos raciais) assim denominados por serem gravados, interpretados e vendidos exclusivamente à comunidade negra americana. A maioria dos intérpretes desses *blues* eram mulheres: Getrude "MA"

Rainey: Ida Cox, Lil Green e Bessie Smith a mais celebrada cantora de *blue* clássico com a canção, *St. Louis Blues*, de autoria de William Handy, o "Pai dos *Blues*". Por essa época, no auge do entusiasmo, fábricas de discos mandaram pesquisadores musicais à procura de *blues* urbanos nas cidades como Atlanta, Houston, Kansas City, Memphis, New Orleans, St. Louis; e em zonas rurais, vilas e aldeias situadas nas duas Carolinas, Geórgia, Mississippi, Tennessee e Texas.

A temática do *blues* sempre se constituiu em canções cheias de tristeza, desamor e especialmente de textos que falam das condições subhumanas do negro americano escravizado durante um período e discriminado até a atualidade; os *blues* eram acima de tudo a afirmação da individualidade do negro, que manifestava através da música, sua consciência de separação do resto da sociedade. Os *blues* são, portanto, um estado de espírito, daí sua cosmovisão cética, retratando o mundo sem ilusões. E sua poesia lírica pode ser considerada como a única contribuição verdadeiramente autêntica de inspiração popular. Assim, os *blues* em sua maioria, eram composições feitas por poetas que, vivenciando a conjuntura da época, refletiam em versos a situação crítica da realidade social.

A FOLK-SONG

A partir da revolução industrial, compositores como: Leadbelly, Pete Seeger, Woody Guthrie, Phil Ochs, são responsáveis pelo surgimento de uma tradição musical a *folk-song*, qualificada como o ritmo marcante das classes oprimidas, tendo se distinguido da "música oficial" pelo seu caráter contra-ideológico. Em seu valor denotativo, a palavra *folk-song* na língua in-

glesa, significa a tradição musical de uma certa região ou etnia. Modernamente, o termo *folk-songer*, é designado a cantores de baladas populares que fazem uso político de canções folclóricas, adaptando-as de antigas baladas ou criando novas. A *folk-song* distingue-se da música oficializada pelo *Establishment* por conter um cunho ideológico e uma participação efetiva no contexto histórico de seu tempo. O termo *folk-singer* assim, refere-se apenas aqueles que pretendem cantar canções folclóricas tradicionais.

A antologia americana *Hard Hitting Songs for Hard Hitting People*, nos oferece exemplos de como a canção refletia não só a situação político-social, mas também a intenção de seus compositores em mudar o *status quo*: As composições de Leadbelly - cantor negro descoberto pelos pesquisadores John e Alan Lomax numa prisão de Louisiana - *Take This Hammer, Green Corn*, são baladas que denunciavam a exploração do negro por "patrões brancos". Também Woody Guthrie - "part country, part folk-singer. From his mother, he learned old ballads and traditional songs. From the radio and the people he heard country music"²¹ - compôs *blues* baseados em baladas inglesas e irlandesas, testemunhando a pobreza e a intensa migração dos americanos em busca de melhores condições de vida do período da "Grande Depressão". Um de seus *blues* mais famosos, *Worried Man blues*,²² por exemplo, é uma canção de lamento contra a guerra, a opressão e a bomba atômica.

O JAZZ

Os *blues*, de início uma forma musical essencialmente vocal, ao ser adaptado e tocado por instrumentos mais sofisticados da cultura européia, diluem-se com a música cosmopolitana nova-

iorquina, resultando numa arte de grande importância para a cultura musical norte americana - o jazz.

Nascido em New Orleans, em fins do século XIX, tornou-se conhecido através de uma orquestra de brancos, a *Original Dixieland Jazz Band* (ODJB), que mais fazia do que imitar a música dos negros, tocada nos salões e teatros da época e freqüentados exclusivamente por brancos. A história do jazz ficará marcada para sempre por este paradoxo: as primeiras gravações da nova música foram realizadas, não por instrumentistas negros, mas por brancos, os da *Original Dixieland Jazz-Band*, em 1917. A grande ironia é que embora a música dos negros fizesse sucesso, o jazz entrava para o ambiente musical americano, através de uma orquestra "branca".

Nesta época, o consumo da música na sociedade americana se resumia em um esquema padronizado: a população urbana branca consumia música clássica e/ou popular, sendo que apenas uma minoria da classe média branca, a *intelligentsia*, passara a prestigiar, ainda que de modo eletista, a música do negro, o jazz. Assim, das margens do Rio Mississippi, as *blues notes* infiltram-se por toda a América, inclusive na música erudita: em 1924, George Gershwin, utilizando-se da música popular americana, escreve uma peça em forma sinfônica com elementos de jazz - o concerto em fá para piano *Rhapsody in Blue*; em 1923, Darius Milhaud, influenciado pelo mesmo ritmo, apresenta seu balé *La Création du Monde*; enquanto que em 1927, Ernst Krenek, ao visitar os Estados Unidos, interessando-se pelo estilo jazzístico, compõe sua peça de maior êxito, a ópera *Johnny Spielt Auf*.

O ROCK: A REVOLUÇÃO MUSICAL DA DÉCADA 50/60

A canção popular americana e os grandes shows musicais da Broadway entraram em decadência no período entreguerras, mas a música negra - o *jazz* - continuava sobrevivendo e ganhava cada vez mais força, abrindo uma nova frente musical: o *rock n'roll*.

O *rock n'roll* nasceu da fusão do *rhythm & blues* com o *country & Western*. O *rhythm & blues* nada mais era do que o *blues* rural à moda da cidade, acompanhado por guitarras elétricas nos guetos das grandes cidades. Por sua vez, tanto o *country* (música folclórica das zonas rurais) como o *western* (a música dos vaqueiros do Oeste) permanecem com seu caráter regionalista e seu mercado específico explorado por pequenas gravadoras (indies) de Memphis e Nashville,²³ importantes centros musicais do Tennessee.

As formas do *rhythm & blues* se concretizaram através de artistas brancos criados na tradição do *country & western* : Elvis Presley, nascido em Memphis e embalado desde cedo pelo estilo *country & western* , consegue o híbrido da música branca com o *rhythm & blues* , sendo que o estilo do negro aparece em seu modo de cantar, na sua voz rouca e na entonação quente e sensual. Descoberto em Memphis, grava *Shake and Rock Around the Clock* - música baseada no mecanismo das *covers* ²⁴ (coberturas) - cópias de um velho *blue*, *My Daddy Rocks me with one Steady Roll*, interpretado por Nora Holt, cantora negra da década de vinte. Segundo Roberto MUGGIATI, "quando Elvis juntou as duas correntes - *rhythm & blues* + *country & western* o produto final, o *rock n'roll*, surgiu carregado do ritmo negro,"²⁵ as *blues notes*.

A fusão dessas duas correntes, a partir dos anos 60, mudaria todo um sistema musical e num sentido mais amplo, passaria a questionar a própria cultura vigente na época. Na verdade, o

rock não existiria sem a revolução sonora desencadeada por Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard, Bill Halley e seus Cometas - compositores que abalaram as estruturas do *Establishment* dando origem à juventude transviada. O *rock* foi portanto uma revolução mundial, tanto no campo da música popular quanto nos usos e costumes de uma geração, pois não somente conquistou a América do Norte, como também ganhou força e projeção universal, convertendo-se na manifestação da geração que, com a ajuda da música, buscava um meio para sua própria realização: inicialmente de uma forma pouco precisa, com o estilo pseudo-existencialista de James Dean, no filme "Juventude Transviada" (1955) - elo de ligação entre os jovens da década de 50 e 60 - e mais tarde como uma manifestação marcante, geradora de um *rock* irreverente dando surgimento à *protest song*. E se a *Marselhesa* foi para a Revolução Francesa um canto de guerra - *Allons, enfants de la patrie, / le jour de glorie est arrivé* - para a juventude dos anos 60, o *rock* foi a própria revolução.

Vemos, portanto, que o *rock* como forma de protesto aconteceu do mesmo modo que a música negra que ao conscientizar-se de sua separação do resto da sociedade americana, deu seu grito de protesto através dos *blues*. Inseridos no universo do *rock* como forma de protesto, os poetas dessa década fazem de suas músicas a plataforma de suas reivindicações. Bob Dylan e os compositores da música *underground* mudaram não somente o cenário musical, mas também a temática de toda uma geração que passou a acreditar na canção popular como forma de contestação social. Estes jovens, imbuídos no ideário de mudar o curso da história, propalam através de suas canções, uma sociedade alternativa, um mundo sem opressão.

Em sua criatividade, a música *underground*, o *rock*, a *protest song* e mais precisamente a *folk-music*, estão baseadas nas formas composicionais das *blue notes*, pois a temática dos *blues*, está profundamente ligada às questões político-sociais. Slogans apregoados por Dylan e seus contemporâneos, como por exemplo, *Make Love not War*, *Do It*, temas de canções *All you need is love*, como cantavam os Beatles, são encontrados em versos de antigos *blues* que já denunciavam a problemática da sociedade escravocrata:

.....
 I don't want to be a slave
 I don't want to work all day
 I don't want to be true 26
 I just want to make love to you.

O conjunto de *Rock Rolling Stones*, tomando como base as *blue roots*, vão aos Estados Unidos buscar na música negra a temática-manifesto de suas composições. *Street Fighting Man*, de Mick Jagger-Keith Richards, por exemplo, é adotada como hino pelos *hippies* que politizavam as contestações nas ruas de Chicago, forçando a Convenção do Partido Democrata a modificar sua política no Vietnã e proclamando o povo à luta:

Everywhere I hear the sound of marching,
 charging feet boy,
 Comes summer here and the time is right
 for fighting in the streets, boy.²⁷

Um grupo de músicos, saídos de Liverpool, mimetizando os *blues* e o *rock n'roll* negro de Chuck Berry, Little Richard e Fats Domino, preconizam em versos sua *Revolution # 9* contra o *Establishment* inglês, dizendo:

You say you want a revolution
 Well you know, we all want to
 change the world.²⁸

Enquanto John Lennon enfatizava o enorme poderio das massas, em *Power to the People*:

Say we want a revolution
We better get on right away
Well, you get on your feet
and on the street.

.....
Oh, when your man is working for nothing
You better give' em what they really own.²⁹

Como confirma Roberto MUGGIATI, ao analisar a dialética entre música e realidade social, " Este envolvimento social da música se reflete na ação política, conduzindo a uma ligação direta entre canção/revolução".³⁰

Esta crença no poder político-musical se deu, portanto, através do *rock*, que em contraposição à inexpressividade das canções de consumo, postula o artista na concepção de música como instrumento contra a ideologia do Sistema; e é na poética de Dylan e seus contemporâneos que reside sua importância maior, pois a letra aparece não somente como suplemento verbal da música, mas consiste, sobretudo, no suporte ideológico da canção.

Concluindo, podemos resumir que, desde o advento da balada, sua interpenetração com o canto negro - os *blues*, o *jazz* e finalmente, o *rock* - a música serviu como um veículo catalizador das manifestações político-sociais. E a partir da década de 60, estas reivindicações se tornam enfáticas através da canção de protesto, que se traduzirá como o canto-manifesto de aspirações de justiça e igualdade social.

NOTAS

¹ SHAW, Harry. Dicionário de termos literários. Lisboa, Dom Quixote, 1978. p.63.

² SPINA, Segismundo. Lírica trovadoresca. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1956. p.385-386.

³ MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. São Paulo, EDUSP/Cultrix, 1978. p.53-56.

- 4 COELHO, J. do Prado. Dicionário de literatura I. Porto, Figueirinhas, 1982.p.84-85.
- 5 MYRUS, Donald. Baladas, blues e música jovem. Rio de Janeiro, Lidador, 1970.p.84.
- 6 ROSS, Angus. A DICTIONARY OF MODERN CRITICAL TERMS. Ed. Roger Fowler. London, Routedledge E. Kegan Paul, 1973. p.18.
- 7 MACY, John. História da literatura mundial. São Paulo, Ed. Nacional, 5 ed. Capítulo XLIX. p.427.
- 8 MOISÉS , Massaud. A literatura portuguesa. 4 ed. São Paulo, Cultrix, 1966. p.155.
- 9 Segundo D. MYRUS, essas músicas foram publicadas em três livros: Cowboys Songs and Other Frontier Ballads (1910) , Songs of the Cattle Trail (1917)e American Ballads and Folk Song (1934).
- 10 BARNET5, BERNAN & BURTO. An Introduction to Literature. Boston, Little Brown, & Company, 1971. p.374.
- 11 THE OXFORD COMPANION TO ENGLISH LITERATURE. 3. ed. London, Oxford University Press, 1960. p.59.
- 12 Usamos a expressão "The blues" / "The blue" indiferentemente: ora no singular, para designar "a type of negro folk song", ora no plural, "as the slow jazz rhythm of the blue notes".
- 13 MUGGIATI, Roberto. Rock: o grito e o mito. 3 ed. Petrópolis, Vozes, 1981. p.8.
- 14 MUGGIATI, p.10.
- 15 MUGGIATI, p.9.
- 16 STEARNS, Marshall. A história do jazz. São Paulo, Martins, 1964. p.367.
- 17 BERNSTEIN, Leonard. O que é jazz. Colúmbia 30020, Rio de Janeiro, 1958.
- 18 MUGGIATI, Roberto. O que é jazz. 2. ed. São Paulo, Brasiliense, 1985. p.19.
- 19 BLAND, James.A. - As canções de Bland lembravam mais as baladas inglesas do que as cantigas de trabalho e "spirituals". Um dos grandes sucessos de Bland foi a canção " Carry Me Back to Old Virginia", que se tornou o Hino Oficial do Estado.
- 20 The Crazy Blues. Melodia composta por Perry Bradford.
- 21 SHELTON, Robert. No Direction Home. The Life and Music of Bob Dylan. New York, Ballatine Books. p.80.
- 22 GUTHRIE, Woody. Bound for glory-out Bowl Ballads. RCA Victor, Elektra, 1966.
- 23 A história da country-music americana está estritamente relacionada ao programa de rádio que divulgou este tipo de música, na estação W S M, de Nashville, centro de talento, habilidade musical e engenheiros técnicos em eletrônica.
- 24 COVERS (coberturas). Cópias de canções já lançadas ou gravadas, que cantores brancos faziam, cobrindo o material original negro.
- 25 MUGGIATI, p.13.
- 26 MUGGIATI, Roberto. Rock-o grito e o mito. 3.ed. Petrópolis, Vozes, 1981. p. 12.
- 27 MUGGIATI, p.25.
- 28 MUGGIATI, p.25.
- 29 LENNON, John. Bizz - Letras traduzidas John Lennon, São Paulo; 5(9):27, 1989.
- 30 MUGGIATI, R. p.14.
- * hillbilly - indivíduo que mora nas montanhas, especialmente no Sul dos Estados Unidos.

2.2 A INFLUÊNCIA POLÍTICO-LITERÁRIA DA CONTRACULTURA

Because something is happening
But you don't know
What it is
Do you, Mister Jones?

(Ballad of a Thin Man)

A sociedade americana dos anos 50 ficou marcada pelo culto desenfreado à tecnocracia que se materializava através da afirmação do "American way of life", da prosperidade ilimitada e do conformismo alienante sob o mito do capitalismo. Deste modo, a ideologia dessa sociedade essencialmente tecnocrata afirmou-se através de uma teoria incontestável e dominadora, consolidando-se em um sistema altamente repressivo e massificador. No contexto político, encontramos um período de lutas entre duas potências - os Estados Unidos e a União Soviética - traduzida pelo horror nuclear e pela guerra fria e expressada tanto através de investimentos industriais bélicos, quanto no macarthismo. Esse período ficou marcado politicamente como a "geração silenciosa". Conforme analisa Norman MAILER,

These have been the years of conformity
and depression ... one could hardly maintain
the courage to be individual, to speak
with one's own voice.³¹

Doris PEÇANHA, numa abordagem sobre esse momento histórico nos confirma que nos Estados Unidos pós guerra "a crença na razão individual preconizada nos séculos XVII e XVIII, foi deslocada para o culto às técnicas e (...) a razão individual con-

verteu-se em repressão intelectualista",³² sendo assim a fê nas técnicas um substituto à coragem interior necessária para enfrentar os problemas inerentes à natureza humana. Simultaneamente segundo a visão de Rollo MAY, a perda da significação do homem na era contemporânea,

(...) a falta de unidade cultural e psicológica, produziu a falta de unidade interior, o trauma, e portanto a ansiedade num grande número de pessoas no século XX [pois] (...) a dicotomia espírito-corpo converteu-se numa separação radical entre razão e emoção, com entronização da vontade e repressão das emoções.³³

Questionando os fundamentos dessa sociedade tecnocrata, e a crescente crise de identidade entre os jovens, artistas e a *intelligentsia* aliam-se não só em busca da afirmação de sua individualidade, mas também como forma de contestação social. Desse modo, essa sociedade americana marcada pela racionalidade científica e pelo academicismo - fabricante dos *white collars* - foi severamente criticada por jovens denominados a Geração *Beat*, que lançaram as bases para uma das mais marcantes manifestações dos anos 60 - a contracultura. Os *beats* ou *beatniks*, protestando contra a cultura oficial, tentaram criar uma sociedade alternativa, determinando não só uma mudança significativa na literatura norte-americana, como também no comportamento da juventude em geral. Partindo para uma remodelação de si mesmos (novo estilo de vida), reivindicaram uma maior plasticidade na conduta, nas emoções (apego ao misticismo, ao jazz e às drogas) e no intelecto, com a produção de uma literatura socialmente engajada. Assim, é preciso salientar que o movimento *beat* não se restringiu apenas ao meio artístico e intelectual, mas também se concretizou em uma movimentação existencial que surgiu simultaneamente na Costa Leste (Nova York), na Costa Oeste (Califórnia, São Francisco e Berkeley) e na Carolina do Norte.

O termo *beat* tem sua origem com os músicos de jazz - "I'm beat right down to my socks", que o utilizavam para designar a batida deste ritmo. Este termo é bem claro para os americanos, como nos afirma D. Peçanha: "beat significa golpeado, batido e implica num sentimento de ser usado",³⁴ pois assim se sentiam os poetas e escritores dessa geração.

O termo *Beat Generation* chegou ao conhecimento do público através do *New York Times* (1952) e foi criado pelo romancista Jack Kerouac que, ao retratar este movimento, afirmou: ... "para mim significa ser iluminado e ter idéias iluminadas".³⁵

Entretanto, esse espírito questionador inserido nas obras da Geração *Beat* e em especial na poesia de Allen Ginsberg, Gregory Corso, Gary Synder, L. Ferlinghetti e na prosa de William Burroughs e Jack Kerouac, é encontrado em expoentes literários que os precederam, na medida em que se identificaram na luta por uma política adequada à realidade de seu país: Henry David Thoreau, Walt Whitman e William Carlos Williams, já haviam proclamado em prosa e verso, maior liberdade no pensar e no dizer. Escritores nacionalistas, incompatibilizados com seu tempo e sua sociedade, perceberam a distância existente entre o ideal e a realidade americana, preconizando em suas obras uma mensagem a favor de uma América mais livre, baseada nos ideais democráticos e na justiça social. Autores revolucionários, proclamaram suas idéias progressistas por meio da não violência.

E mais especificamente, esta atitude político-simbólica de raízes muito americanas se manifestara em 1846, quando Henry D. Thoreau recusou-se a pagar os impostos em protesto contra o governo americano que sustentava a guerra no México (1846-1848) e consolidava a escravidão. Em *Civil Disobedience*, obra clássica

ca sobre a opressão institucionalizada, o escritor nos afirma: "No man should violate his conscience at the command of a government".³⁶ Este ensaio inspirou o pensamento político de Tolstoi, quando oprimido pelas forças dos czares russos; serviu de base para a filosofia de resistência passiva de Gandhi durante a revolução na Índia contra o Império Britânico; foi retomada por Martin Luther King, líder dos movimentos pelos direitos civis; e serviu de musa inspiradora para a canção de protesto dos anos 60, sendo explorada por poetas como John Lennon, Paul Simon, Bob Dylan e pela cantora Joan Baez.³⁷

Estas idéias liberais foram também abordadas por Walt Whitman em seu poema panfletário *Panoramic Views* (1870) que, em solidariedade à raça negra, delatava os males da América escravocrata, pregando a democracia racial. Suas aspirações em *Beat ! Beat ! Drums !*,³⁸ eram as do homem livre, enquanto que em *One's Self I Sing*³⁹ celebrava o "Homem Moderno" e a formação das massas mediante o investimento no indivíduo.

A esta apropriação não dogmática da política filosófica de Thoreau e das idéias progressistas de Whitman, os *beats* aliam ainda a função da poesia social, através dos poemas escritos para serem musicados de Walt Whitman e dos versos livres de William Carlos Williams. Esse retorno à tradição oral da poesia, já havia sido proposta por Whitman em *I hear America Singing*, onde o poeta se refere a suas composições "como músicas ou declamações (...) para serem cantadas pois apresentavam uma estrutura musical". O poeta William Carlos Williams fez esta mesma proposição quando buscava o que ele denominou de *common speech rhythms*⁴⁰ e que foi incorporada pelos poetas *beats*.

O objetivo da poesia *beat* era assim retomar a função so-

cial do poeta com a finalidade de formar uma platéia engajada com um pensamento crítico-social. Conforme Bruce COOK, em seu estudo sobre esta geração nos afirma, "What the Beats did was to demonstrate that poetry might be restored to its old place among the performing arts".⁴¹

Essa tendência em relacionar poesia e música é encontrada também nos versos de Allen Ginsberg, escritos para serem lidos em voz alta, ou ainda servirem de letras com um acompanhamento musical. Deste modo, esse retorno à concepção de poesia como canção foi proposital, pois quase toda a poesia *beat* foi escrita para ser recitada, assim como o fizeram os antigos menestrelis, que iam da forma narrativa à poética e vice-versa. Conseqüentemente, esse mimetismo tinha como objetivo a criação de um idioma numa fusão de prosa e poesia, servindo assim a palavra falada como forma de contestação social.

Inserida nesse contexto literário e/ou musical, a etimologia da palavra *beat* sofre uma ampliação, significando a fluência, o improvisado, a ausência de normas fixas, aliada ao estilo de vida *beat* - envolvimento profundo entre música + liberdade + prazer. O escritor *beat* fazia suas composições com a mesma liberdade que um músico de *jazz* improvisa seu ritmo, daí a insistência no espontâneo, no intuito de quebrar com os padrões rígidos e com o estilo tradicional e acadêmico.

Além dessas inovações literárias, os *beats* uniram-se às minorias raciais, buscando na música negra a sua forma de protesto. Portanto, essa união entre poesia *beat* + *jazz* não se consolidou somente pela capacidade de improvisação (característica fundamental do *jazz*) mas pelo sentido explicitamente político de suas canções - baladas e *blues* que se referiam à opressão, às

questões sociais, à luta pelos Direitos Civis, numa atitude de contestação ao *Establishment*, à sociedade tecnocrata e racista dessa década.

Na sua praticidade os poetas Allen Ginsberg, Gregory Corso, Gary Snyder, Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti, faziam seus recitais nos *coffee-shops* de Greenwich Village e nas Universidades, acompanhados pela música nas sessões *jazz/poetry*. Conforme Cook explicita:

Jack Kerouac was the most obsessed by the jazz ethos ... He attempted to infuse all his work with the urgency and continuous flow of the music. He took the inspiration of his technique of Spontaneous Prose, discussed earlier, directly from jazz improvisation. Allen Ginsberg referred to it from time to time as 'spontaneous bop prosody', embellishing it thus slightly so that its origins would be appreciated.⁴²

Essa ligação poética-musical torna-se tão forte que Jack Kerouac publica *Mexico City Blues* (242 choruses), coletânea de diversos livros onde o autor tenta imitar com palavras o som do sax tenor Bebop, como Kerouac nos diz no prefácio:

I want to be considerer a jazz poet blowing along blues in an afternoon jam session on Sunday. I take 242 choruses; my ideas vary and sometimes roll from chorus to chorus or halfway through a chorus to halfway into the next ...⁴³

Esta miscigenação entre cultura branca (*beats*) e cultura negra (*jazz*) é analisada sociologicamente por Norman MAILER quando nos fala sobre o herói *hipster*, outro fenômeno de contestação social, contemporâneo aos *beats*. Mailer aborda o *hip* como o anti-herói americano dessa década; diante da falência da revolução proletária nas sociedades industriais o "branco" nega os valores estabelecidos da cultura vigente passando a se identificar com o negro (*white negro*), exatamente porque nele está o depositário de uma instituição marginalizada em constante "rebelião" contra

a sociedade branca que o cerca. Assim, o *hipster* como bem o define Mailer, é um "estado de espírito", uma atitude de revolta contra o *status quo*, o símbolo da coragem diante da opressão. E o surgimento deste anti-herói na literatura *beat* aconteceu justamente por essa negação do mito da raça branca, que através do personagem de Kerouac expressa seus pensamentos, dizendo:

Num entardecer lilás caminhei com todos os músculos doloridos entre as luzes da 27ª com a Welton no bairro negro de Denver. Gostaria de ser um negro, sentindo que o melhor que o mundo branco tinha a me oferecer não era êxtase bastante para mim, não era vida o suficiente, nem alegria, excitação, escuridão, música, não era noite o suficiente ... Desejava ser um mexicano de Denver, ou mesmo um pobre japonês sobrecarregado de trabalho, qualquer coisa menos aquilo que eu tão tristemente era, um 'branco' desiludido.⁴⁴

Assim, o movimento *beat* foi a semente geradora que começou apenas como uma manifestação literária, mas que espalhou seu *ethos* e deu espaço para o surgimento de uma produção estética, política e existencial muito importante para as gerações subsequentes - a contracultura. O inconformismo da juventude dos anos 60 se manifestará através de reivindicações como o *Free Speech Movement*, *Students of a Democratic Society* (S.D.S.), as marchas contra a guerra do Vietnã, o Pacifismo, a política pelos Direitos Civis preconizada por M.Luther King, os Festivais de Música que lançaram as bases para o sentido comunitário de vida (ética da democracia partidária do S.D.S.).

A linha-mestra da poesia *beat* em enfatizar a palavra oral com o objetivo de transformar as platéias foi amplamente difundida através do conceito de música *underground* - aquela que tem um compromisso político-social. Essa música irá aparecer nas canções de protesto dos Beatles e dos Rolling Stones, no estilo *folk music* de Bob Dylan e nos grandes concertos de *rock* que se tornaram *happenings* de contestação social: Newport (1965), Monte-

rey (1967), Woodstock, Altamont e na Ilha de Wight, na Inglaterra em 1969, respectivamente. É através dos ritmos do *rock*, que os novos compositores se revelam hábeis manipuladores da palavra, rompendo com o consumismo estéril e melódico da música sem idéias.

Neste contexto político-literário surge a figura de Bob Dylan, discípulo e admirador de Allen Ginsberg - elo de ligação entre a geração dos anos 50/60 - engajando-se nas marchas de protesto, nos festivais de música e nos recitais de poesia, tornando-se o poeta politizado e o protótipo de um *offbeat*. Segundo o crítico Robert SHELTON, Dylan "is the product of the beat generation (...). he came into beat poetry just at the very tail end (...)".⁴⁵ A exemplo do personagem andarilho de *On the Road*, de J. Kerouac numa recusa à sociedade que lhe é imposta - "I had already decided that society, as it was, was pretty phony and I didn't want to take part of that ... You could feel it, a lot of frustration..."⁴⁶ - Dylan sai em busca de sua própria identidade, à procura de novos valores e de sua liberdade de ser:

I didn't leave home because of my curiosity to see what was going on elsewhere. I just wanted to get away. Hibbing was a vacuum (...) where I lived there aren't any suburbs. There is no poor section and there's no rich section. There's no wrong side of the tracks and right side of the tracks ... As far as I knew where I lived, nobody had anything that anybody else didn't have, really. All the people I knew had the same things.⁴⁷

Trocando a Universidade de Minnesota por Greenwich Village, esconde sua ascendência (Bobby) Zimmerman e assume a vida *beat* .:

I came out of the wilderness and just fell in with the beat scene... people comin' and goin', nobody with any place special to live. You always ran into people you knew from the last place ... There were a lot of poets and painters, drifters, scholarly types who had dropped out of the regular nine-to-five life.⁴⁸

Dylan frequentou a Universidade de Minnesota na época em

que havia um grande envolvimento entre *jazz/poesia*. No "campus" a nova esquerda americana surgia como um movimento que tinha o monopólio das idéias; discutiam temas políticos como: direitos civis, política externa e interna, marxismo, enquanto a direita acirrava-se na temática convencional: Deus, a Pátria, a família ... Mas foi através de Woody Guthrie que Dylan ingressou na política: "Maybe I became interested in politics through Guthrie, rather than through the political campus".⁴⁹

Em Nova York, Dylan torna-se um dos poetas responsáveis pela união entre poesia e a *folk-music*. Conforme Robert SHELTON nos confirma:

The union of poetry and folk music in Greenwich Village during 1961-63 held, thanks in part to Dylan. By the times he wrote the "11 Outline Epitaphs" for his second album, Dylan coupled folk and beat poetry.⁵⁰

Frequentando os cafês de Greenwich, como o *Gaslight*, *Commons*, *Cafe Wha?* e o *Folklore Center*, Dylan é então descoberto pelo crítico musical do *New York Times*, que assim o caracteriza:

A bright new face in folk music is appearing at Gerde's Folk City. Although only 20 years old, Bob Dylan is one of the most distinctive stylists to play in Manhattan cabaret in months.
Resembling a cross between a choir boy and a beatnik ...⁵¹

A partir de 1961, ao se iniciar nos Estados Unidos, o movimento da *folk music revival*, Bob Dylan se torna um de seus poetas responsáveis. E a canção popular conseqüentemente, passa a explorar dois temas antagônicos: chavões amorosos, submetidos aos padrões hollywoodianos e a *folk music* que, engajada na contracultura e na música *underground*, passa a retratar seu protesto social. Imbuído no circuito desse movimento, Dylan insere-se na *folk music*, como força política de transformação social: "We are in the midst of a folk music boom, because the times cry for the truth" (...).⁵²

Influenciado pelas formas composicionais da *folk music* que começava a aparecer em Nova York, Dylan tocava e cantava ao som da *country music*, de Hank Williams e do *black rhythm & blues* de Little Richard, e grava seu primeiro LP *Bob Dylan* (1962) que incluía entre *old blues* e baladas tradicionais, composições suas: *Song to Woody*, *Talkin' New York*, baseada em uma canção de Guthrie, *Talkin' Subway*. Em seu segundo LP *Freewheelin'* (1963), Dylan já é o porta-voz da Nova esquerda e o cantor da *protest song*: "Minhas canções", dizia ele, "protestam contra a guerra, as bombas, os preconceitos raciais, contra o conformismo"; são deste LP, as canções, *A Hard Rain a Gonna Fall* e *Blowin' in the Wind* que se tornou o hino do Movimento pelos Direitos Civis e do qual Dylan e a cantora Joan Baez faziam parte.

Nesta época Dylan foi homenageado com o Tom Paine Award, pela sua participação ativista nos movimentos de igualdade e fraternidade entre os homens. Como ele nos diz, em um trecho de seu discurso,

... they talk about Negroes, and they talk about black
and white (...) about colors of red, blue and yellow
(...) I don't see any color at all when I look out ...
I've never seen one history book that tells how anybody
feels ...⁵³

Com seu terceiro LP, *The Times they're a Changing* (1964), só vem confirmar o caminho que o poeta seguia, transformando suas canções em um instrumento objetivo de causas sociais. Com o LP *Another Side of Bob Dylan* (1964), além dos temas sociais e políticos, o poeta passa a compor também canções intimistas. Em 1965, Dylan grava o LP *Bringin' it All Back Home*, no qual partia para o ritmo eletrizante do *folk-rock*, o que lhe causou a perda do apoio de Joan Baez.

Após este período de envolvimento com a *folk music* (1961-

1965), dentro do contexto político da época, a temática de Bob Dylan se diversifica e o poeta passa a ser o compositor eclético, um homem de várias faces: o mito do *folk-rock* em *How does it Feel?* e *Everybody Must get Stoned*; o místico em *Lay, Lady, Lay* e o homem religioso em *I Dreamed, I saw St. Augustine, Knochin'on Heaven's Door, Property of Jesus, Gotta Serve Somebody, Gospel Plow*.

Mas é na sua primeira fase composicional que enfocaremos nosso estudo, onde Dylan, envolvido com as baladas, os *blues* e demais ritmos da música negra americana e numa fusão entre poesia e *folk music*, transforma suas canções na plataforma política de suas reivindicações. Nosso estudo subsequente se deterá no período de seu engajamento político, manifestado pelas suas mensagens ideológicas e na análise da cosmovisão do poeta, onde a crítica e contestação ao Sistema se tornam enfáticas, como nos versos de *Maggie's Farm*, que nos dizem:

.....
 I got a head full of ideas
 That are drivin' me insane.

 Well I try my best
 To be just like I am,
 But everybody wants you
 To be like them.
 They sing while you slave and I just get bored
 I ain't gonna work on Maggie's Farm no more.

Resenhado o painel político-literário dos anos 50/60, verificaremos agora, através da análise ideológica e contra-ideológica de suas canções, como o projeto de transformação social iniciado pela Geração *Beat*, será absorvido por Bob Dylan, ao romper com os valores tradicionais de sua sociedade e ao assumir seu povo, preconizando saídas alternativas através do texto-manifesto de suas composições.

NOTAS

- 31 MAILER, Norman. Citado por DICKSTEIN, Morris. Gates of Eden. American Culture in the Sixties. New York, Basic Books Inc., 1977. p.52.
- 32 PEÇANHA, Doris. Movimento Beat - rebeldia de uma geração. Petrópolis, Vozes, 1987. p.16
- 33 MAY, Rollo. Psicologia e dilema humano. Rio de Janeiro, Zahar, 1977. p. 73.
- 34 PEÇANHA, Doris. p. 29-30
- 35 KEROUAC, Jack. In: PEÇANHA, p.29-30.
- 36 THOREAU, H.D. Walden and Civil Disobedience. New York, W.W. Norton & Company, 1966. p. 224.
- 37 Esta tática de desobediência civil foi praticada pela cantora quando se recusou a pagar os impostos, alegando que o dinheiro financiava a compra de armas para a guerra do Vietna.
- 38 WHITMAN, Walt. Leaves of Grass. New York, W.W. Norton & Company, 1973. p. 283.
- 39 _____. p. 1.
- 40 BUENO, André & GOES, Fred. O que é geração beat. São Paulo, Brasiliense, 1984. p. 62.
- 41 COOK, Bruce. The Beat Generation. New York, C. Scribner's Sons, 1958. p. 223-224.
- 42 COOK, p.2;21.
- 43 KEROUAC, Jack. Mexico City Blues (242 choruses). New York, Viking, 1959.
- 44 KEROUAC, Jack. Pé na estrada. 2.ed. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- 45 DYLAN, Bob. Citado por SHELTON, R. p.107.
- 46 DYLAN, Bob. Biograph. A five-record de Luxe Edition. New York, CBS, LP, 400.024, 1975. p. 5.
- 47 DYLAN, Bob. Citado por SHELTON, Robert. p. 13-14.
- 48 DYLAN, Bob. Biograph. p.5.
- 49 DYLAN, Bob. Citado por SHELTON, p.72-73.
- 50 SHELTON, p.97.
- 51 SHELTON, R. p. 122.
- 52 DYLAN, B. Citado por SHELTON, p.221.
- 53 DYLAN, Bob. Citado por SHELTON, p.222-223

2.3 A IDEOLOGIA E CONTRA-IDEOLOGIA DAS CANÇÕES

Music is in the cafes at night
And revolution in the air

(Tangled up in Blue)

Ao realizarmos nosso estudo sobre a natureza da temática ideológica e contra-ideológica de Bob Dylan, ao decodificarmos sua forma composicional, não iremos encontrar uma poética simples, linear, mas sim uma poesia elaborada num eterno jogo de palavras, sendo o hermetismo uma característica em toda sua obra. Dylan, rompendo com a linguagem oficial, revela seu desajustamento à realidade ideológica que o envolve, transformando sua poesia no instrumento de reivindicações sociais. E sua poética, centrada em propósitos políticos, apresenta assim, um discurso social evidente, refletindo a imagem do poeta-político preocupado com o panorama histórico de seu país. Dylan, envolvido com a temática da *folk music*, posiciona-se contra a ideologia do *Establishment* passando a retratar criticamente a realidade político-social. E consciente de sua função, participa em manifestações por uma América mais humana, identificando-se com o protesto dos negros, em manifestações por uma Universidade menos tecnocrata, com os políticos perseguidos e os desertores da guerra. Além disso, a invasão à Bahia dos Cochinos, em Cuba e o envolvimento dos Estados Unidos na guerra do Vietnã fazem com que a temática de suas canções volte-se quase que exclusivamente pa-

ra o mundo político, mais propriamente contra a política do *Establishment* que se afigurava como um tempo incompatível com a cosmovisão ideológica do poeta.

Na análise da criatividade poética de Bob Dylan, enquanto compositor da *folk music*, verificaremos que existe não só uma coerência em toda sua temática, como também, em suas formas composicionais, resultante do contexto político vivenciado pelo poeta. Dylan nos confirma este seu posicionamento,

Americans were involved in the Vietnam war. Soldiers were killing a hundred thousand people in a foreign country and nobody could interfere. This is the reason of my song...⁵⁴

Assim, através de uma leitura ideológica da poesia política de Dylan, observamos que sua postura é a do poeta engajado com a realidade histórica de seu país.

Em *Subterranean Homesick Blues*, temos a exemplificação desse contexto onde o poeta coloca em versos sua posição contra o envolvimento americano no Camboja, advertindo, simbolicamente, mudanças na política de seu país:

.....
 You don't need a weatherman
 To know which way the wind blows,

 Twenty years of schoolin'
 And they put you on the day shift.

Composta nos moldes de uma balada, em *Farewell, Angelina*, o poeta nos fala metaforicamente de "transformações que acontecem nos céus", anunciando um tempo sinistro, que para o poeta é sinônimo de catástrofe, de fim, de apocalipse. A canção é uma denúncia contra a guerra que se abatia entre os Estados Unidos e o Camboja. E numa apologia aos soldados que partiam, Dylan coloca-se contra a realidade da política americana. Assim, o tem-

The haunted, frightened trees, out of the
 windy beach,
 Far from the twisted reach of crazy sorrow.

Nesta parada de tempo, nesta fuga da realidade presente para lugares distantes, "desaparecendo nos anéis de fumaça de seu pensamento", está inserida sua resposta contra-ideológica ao *Establishment*. Daí o culto ao passado (não a um passado histórico, mas mítico) o horror ao tempo real, ao presente, que lhe é inaceitável. O poeta, ocultando a realidade social, busca a liberdade (utópica) num outro tempo/espaco através de imagens que conseguem apagar de sua memória tudo que lhe é triste ... "far past the frozen leaves, The haunted, frightened trees, out of the windy beach, far from the twisted reach of crazy sorrow ...", para assim esquecer o momento no apelo poético da dança:

Yes, to dance beneath the diamond sky with
 one hand waving free,
 Silhouetted by the sea, circled by the
 circus sands,
 Will all memory and fate driven deep beneath
 the waves,
 Let me forget about today until tomorrow.

Esta estagnação do tempo nos é explicada por Marcuse em sua análise do pensamento freudiano, quando nos diz "a intemporalidade é o ideal do princípio de prazer. O tempo não tem poder sobre o id que é dominado pela fruição",⁵⁵ ajudando o homem a esquecer o presente, passado ou futuro. Assim, a mensagem de Dylan resume-se nessa sua fuga a um outro tempo, nesse transportar-se a um outro espaço utópico, onde não existe a interferência do fluxo do tempo, aliado à conformidade das instituições. A luta contra o tempo em Dylan passa a ser o momento decisivo na luta contra o *status quo*.

Na poética de Dylan, cada estrofe corresponde a um pen-

samento: por um breve instante ele consegue capturar o momento, dando a ilusão de deter o tempo. Tomando como exemplo a canção *Shelter from the Storm*, verificamos esta realidade utópica, esta busca a um "espaço seguro", quando o poeta nos diz:

Everything up to that point
 Had been let unresolved
 Try imagining a place
 Where it's always safe and warm.

 Well I'm livin' in a foreign country
 But I'm bound to cross the line
 Beauty walks a razor's edge
 Someday I'll make it mine
 If I could only turn the clock
 To when God and her were born
 "Come in", she said, I'll give you
 Shelter from the Storm.

Observa-se que nos versos, não somente o tempo, já analisado anteriormente, mas também o espaço é carregado de significação cultural, e conseqüentemente de ideologia. É nessa busca por um outro espaço que reside sua mensagem social. Dylan, na ânsia por seu ideal, ignora a realidade histórica, postulando uma sociedade, em um espaço à parte, dentro de uma visão político-cultural: a *Shelter from the Storm*.

De acordo com a concepção de Marilena Chauí,

a realidade histórica é reflexionante, ou seja, é o movimento de contradições que produzem e reproduzem o modo de existência social dos homens, e que, pode conduzir à transformação da existência social.⁵⁶

Seguindo este pensamento, podemos dizer que em sua cosmovisão, a postura ideológica de Bob Dylan é coerente, pois em sua reflexão, o poeta entra em contradição com a história, exigindo transformações sociais; colocando-se ao lado da classe dominada - os não privilegiados pela sociedade de classes - Dylan cristaliza em "verdades" a visão invertida da história, do real, da existência social, na crença de que suas idéias é que são verdadeiras, pois não dependem da história, mas de transformações nas

relações sociais.

É o posicionamento de ruptura ideológica do poeta com seu tempo, para viver o estado de exceção, o momento extraordinário, para revelar seu desajustamento social:

Everything up to that point had been let unresolved
Try imagining a place, where it is always safe and warm.

Este momento é atemporal e a-espacial e sobretudo dialético, pois o poeta delata, questiona a sociedade, sentindo-se estrangeiro em seu próprio país:

Well, I'm living in a foreign country
But I'm bound to cross the line
Beauty walks a razor's edge
Someday I'll make it mine.
If I could only turn back the clock
To when God and she were born

E na crença de que suas representações é que são verdadeiras o poeta revela sua ideologia, dizendo:

" Come in, ... I'll give you
Shelter from the storm".

É na canção *Blowin' in the Wind*, a *Marsellaise* das manifestações políticas deste período, que Dylan postula suas exigências, aspirando por mudanças na política dos Direitos Civis de seu país:

BLOWIN' IN THE WIND
How many roads must a man walk down
Before you call him a man?
Yes, 'n'how many seas must a white dove sail
Before she sleeps in the sand?
Yes, 'n'how many times must the cannon balls fly
Before they're forever banned?
The answer, my friend, is blowin' in the wind,
The answer is blowin' in the wind.

How many times must a man look up
Before he can see the sky?
Yes, 'n'how many ears must one man have
Before he can hear people cry?
Yes, 'n'how many deaths will it take till he knows
That too many people have died?
The answer, my friend, is blowin' in the wind,
The answer is blowin' in the wind.

How many years can a mountain exist
 Before it's washed to the sea?
 Yes, 'n'how many years can some people exist
 Before they're allowed to be free?
 Yes, 'n'how many times can a man turn his head,
 Pretending he just doesn't see?
 The answer, my friend, is blowin' in the wind,
 The answer is blowin' in the wind.

A repetição do pronome numeral "how many", por todo o texto é enfática e faz avançar a narrativa, ao mesmo tempo que as palavras "before" e "answer", dão continuidade à seqüência da estória. Além disso, o discurso ideológico do poeta é elíptico, pois somente sugere através de signos, seus pensamentos, suas crenças e representações. Este texto, portanto, apresenta uma forma lacunar, porque o poeta, por uma questão de sobrevivência ou imposição do próprio *Establishment*, necessita de uma técnica nova para transmitir sua linguagem. E essa roupagem é costurada principalmente por uma textura de duplo sentido, através de uma fala alternativa, pois de acordo com M. CHAUI, " os poetas não podem dizer até o fim aquilo que pretendiam dizer",⁵⁷ daí a razão do uso de imagens, do recurso estilístico de metáforas, sob as quais o poeta questiona os direitos preconizados pela Constituição Americana. Nesta canção, a postura ideológica de Dylan é enfática, na sua pretensão de anular as diferenças sociais e ao preconizar que somos todos iguais perante a Lei:

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

 How many times must a man look up
 Before he can see the sky?

 Yes, 'n' how many deaths will it take till he knows
 That too many people have died?

 Yes, 'n' how many years can some people exist
 Before they're allowed to be free?

E o poeta tenta dar explicações sobre esta divisão de classes, ao encontrar certos referenciais de todos e para todos, como

por exemplo, a Liberdade e a Igualdade. Assim, o símbolo da paz, da harmonia universal, aparece na palavra "dove", mas é decodificada pela resposta que "desaparece com o vento": "The answer is blowin' in the wind" ... pois longe estava a solução a ser encontrada pelo Sistema americano, nesse período de crise política.

A importância desta canção no contexto histórico de seu tempo, é ressaltada por R. SHELTON, ao afirmar que: " The Civil Rights Movement was cresting and this understated song summed up the passions and questions of the time".⁵⁸

Em *The Times they're a- Changing*, composta na noite em que o Presidente John Kennedy foi assassinado (24.10.63), Dylan mostra-se o poeta-político preocupado com as mudanças na história de seu país: "This was definitely a song for a purpose" nos diz o poeta. "I knew exactly what I wanted to say and for whom I wanted to say it".⁵⁹ Baseando-se na balada escocesa " Come all ye Bold Highway men/ Come all ye minners, come all ye tender hearted Maidens", Dylan anuncia, já na primeira estrofe, mudanças no curso natural da história, através de um metafórico dilúvio:

Come gather 'round people
Wherever you roam
And admit that the waters
Around you have grown
An accept it that soon
You'll be drenched to the bone.
If your time to you
Is worth savin'
Then you better start swimmin'
Or you'll sink like a stone
For the times they are a-changing.

Usando a estrutura de uma *Black Gospel-song* e seguindo os recursos vocais da música religiosa negra, onde o pregador sola e os fiéis respondem, Dylan prega, a seguir, sua parábola aqueles que querem salvar-se, enfatizando mais uma vez sua função

de pregador, ao falar na Apocalipse, sobre a Revelação:

1:3 ... for the time is near.

Assim, anunciando que o "tempo estava para chegar", Dylan se coloca na posição de missionário, chamando os fiéis para escutassem o que tinha a dizer:

If your time to you
Is worth savin'
Then you better start swimmin'
Or you'll sink like a stone
For the times they're a changin'.

Uma outra leitura bíblica ainda pode ser encontrada nos recursos de Dylan; baseado em São Marcos, 10:31 " But many that are the first will be the last, and the last first".

E nos dizeres do poeta:

.....
For the loser now
Will be later to win
And the first one now
Will later be last.
.....
The slow one now
Will be later be fast
.....
For the loser now
Will be later to win.

No contexto literário desta canção encontramos as imagens da "flood tide", nos versos "the waters around you have grown"; da "fate's spinning wheel", nos dizeres do poeta "for the wheel's still in spin; da "blocked doorway", em "don't stand in the doorway, don't block up the hall", da "storm battle" em: "There's a battle outside / It'll soon shake your windows/ and rattle your walls"; e da " changin' road", na repetição do refrão "For the times they're a changin'", que é enfático por todo o texto da canção. É através destas imagens que o poeta faz suas premonições; e sua proposta é que todos se juntem para que ouçam seu

chamado: " come writers and critics", "mothers and fathers", "senators and congressmen", fazendo um apelo poético através da canção: "Please, heed the call"; seus versos são curtos e incisivos, num tom messiânico, como num aviso, a indicar um futuro arrasador. E é por intermédio desta semântica carregada de símbolos, que o poeta transmite sua mensagem contra-ideológica, profetizando em versos mudanças na história de seu país:

.....
 Please heed the call.
 Come writers and critics
 Who prophesize with your pen
 The chance won't come again
 And don't speak too soon
 For the wheel's still in spin
 And there's no tellin' who
 That it's namin'.
 For the loser now
 Will be later to win
 For the times they are a-changin.

 Come senators, congressmen
 Please heed the call
 Don't stand in the doorway
 Don't block up the hall
 For he that gets hurt
 Will be who has stalled
 There's a battle outside
 And it is ragin'
 It'll soon shake your windows
 And rattle your walls
 For the times they are a-changing

 Como mothers and fathers
 Throughout the land
 And don't criticize
 What you can't understand
 Yours sons and your daughters
 Are beyond your command
 Your old road is
 Rapidly again.
 Please get out of the new one
 If you can't lend your hand
 For the times they are a-changin'.

Portanto, através de uma leitura ideológica desta canção, podemos afirmar que Dylan, consciente de sua função social, faz de sua poesia o veículo-manifesto de suas reivindicações. E na sua denúncia sobre a realidade histórica, o poeta delata sua sociedade, aspirando por transformações e termina suas premonições dizendo:

The line is drawn
 The curse it is cast
 For the times they are a-changin'.

Em outra visão apocalíptica sobre seu tempo e sua sociedade, Dylan nos retrata como num painel poético de "Guernica", os horrores de um conflito nuclear, na canção *Hard Rain's A-Gonna Fall*:

Where have you been my blue eyed son?
 Where have you been darlin' young one?
 I've stumbled on the side of twelve misty mountains
 I've walked and I've crawled on six crooked highways
 I've stepped in the middle of seven sad forests
 I've been out in front of a dozen dead oceans
 I've been 10.000 thousand miles in the mouth of a graveyard

And it's hard, hard, hard, hard,
 It's a hard rain's a-gonna fall

What have you seen my blue eyed son?
 What have you seen my darlin' young one?

I saw a new born baby with wild wolves all around it;
 I saw a highway of golden with nobody on it.
 I saw a black branch with blood that keep drippin'
 I saw a room full of men with their hammers a-bleedin'
 I saw a white ladder all covered with water;
 I saw ten thousand talkers whose tongues were all broken;
 I saw guns and sharp swords in the hands of young children;

And it's a hard, hard, hard, hard
 And it's a hard rain's a gonna fall.

What did you hear my blue eyed son?
 What did you hear my darlin' young one?

I heard the sound of a thunder that roaded out a warning;
 I heard the roar of a wave that could drown the whole world;
 I heard one hundred drummers whose hands were a-blazing;
 I heard ten thousand whispering and nobody listening;
 I heard onde person starve, I heard many persons laughing;
 I heard the song of a poet who died in the gutter;
 I heard the sounds of a clown who cried in the alley;
 I heard the sound of one person who cried he was human.

And it's hard, hard, hard, hard.
 And it's a hard rain's a gonna fall.

Who did you meet my blue eyed son?
 Who did you meet my darling' young one?

I met a young child beside a dead pony;
 I met a white man walked a black dog;
 I met a young woman whose body was burning;
 I met a young girl, she gave me a rainbow;
 I met one man who was wounded in love
 I met another man who was wounded in hatred.

And it's a hard, hard, hard, hard.
 And it's a hard rain's a gonna fall.

What'll you do now my blue eyed son?
 What'll you do now my darlin' young one?

I'm a-going back out for the rain starts a falling;
 I'll walk to the depths of the deepest dark forest;
 Where the people are many and their hands are all empty;
 Where the pellets of poison are flooding their waters;
 Where the home in the valley meets the damp dirty prison;
 Where the executioners face is always well hidden;
 Where the hunger is ugly, where the souls are forgotten
 Where black is the color, where none is the number;
 And I'll tell it and speak it and think it and breathe it;
 And reflect from the mountain so all souls can see it;
 Then I'll stand on the ocean until I start sinking;
 But I'll know my song well before I start singing;

And it's hard, hard, hard, hard.
 And it's a hard rain's a gonna fall.

O poema é composto de 58 versos, seguindo a estrutura paralelística da balada e distribuídos da seguinte forma:

1º pergunta.

2º resposta.

3º refrão.

O narrador que conta a estória através de um diálogo com o filho, é despersonalizado, e a temática da canção nos evidencia um fato ou acontecimento trágico.

Mas é através de desvios lingüísticos que permeiam o texto poético, da repetição de palavras, que o poeta nos deixa sua mensagem social. Tomando como exemplo o refrão onde o adjetivo *hard* aparece repetidamente, fazendo avançar a narrativa e aumentando a tensão poética do texto, Dylan nos fala de algo estranho, de uma ameaça, que está para acontecer:

It's a hard, hard, hard, hard,
It's a hard rain's a-gonna fall.

Observe-se que a *incremental repetition* é incisiva, confirmando a afirmação de Leech: "The linguistic repetition is a deviation in which the author puts the most significant part of the message".⁶²

Nas perguntas feitas pelo poeta existem paralelismos sintáticos de similaridade que podem ser considerados como o elemento enfático proposto por Dylan, ao dizer:

Where have you been	My blue eyed son?
What have you seen	My <u>darlin'</u> young one?
What did you hear	
Who did you meet	
What'll you do	

Simultaneamente aparece também um paralelismo sintático de contraste, que enfatiza um tempo futuro e a proposta do poe-

ta é que esse tempo está ameaçado por algo que virá acontecer:

What'll you do now, my blue eyed son?

Mas são nas respostas postuladas pelo filho, que Dylan nos mostra a nível semântico, a sua "desarmonia" ideológica, através de um conjunto de fenômenos naturais e ecológicos que apontam metaforicamente para o mundo ameaçado do poeta: A adjetivação incisiva de "crooked highways" " sad forests", "dead oceans", "dead pony", "deepest dark forest", "damp dirty prison" e a subjetivação sinistra de "graveyard", "gutter", "alley", "poison", mostram que toda a natureza do poeta será afetada, no prenúncio talvez de uma guerra nuclear. No verso 18, encontramos a metonímia da guerra nas palavras: "guns and sharp swords" que concretizam a idéia do poeta de que algo está por acontecer: uma ameaça ... um perigo... ou até a morte, como também nos versos 25 e 26: " I heard the sound of a thunder that roared a warning, I heard the roar of a wave that could drown the whole world". O poeta utiliza-se da temática da guerra para revelar todo seu desajustamento em relação à realidade, que se resume na sua resposta contra ideológica ao *Establishment*. E a esperança é que sua mensagem possa ser ouvida por todos:

.....
I'll tell it, and speak it and think it and breathe it.
And reflect from the mountains so all souls can see it.
Before the rain starts a-fallin'.

Em uma leitura desta primeira fase composicional de Bob Dylan, enquanto compositor da *folk music*, podemos concluir que a temática das canções deste período se sustentam em um eixo ideológico coerente, ou melhor, contra-ideológico, e no qual reside sua mensagem: a do poeta engajado nas reformas político-

sociais de seu país. E, no culto à tradição folclórica, às baladas ao *rhythm & blues* e aos *blues*, a postura do eu-poético é a do homem preocupado com o contexto histórico de seu tempo, tornando desta maneira, as palavras mais importantes que a melodia, que a batida do ritmo beat: "the times cry for the truth... and people want to hear the truth... that's just what they're hearing in good folk music";⁶³ Assim, através destas canções contra-ideológicas, Dylan coloca-se ao lado dos não privilegiados pela sociedade de classe. Simultaneamente, na intenção de retratar as desarmonias com o seu mundo exterior que lhe é adverso, Dylan entra em desacordo com a história, excluindo-se da realidade que não compreende, insurgindo-se contra o sentido do tempo e/ou da direção a que ele se encaminha. E a resposta aos desafios desta realidade passa ser sua mensagem contra-ideológica, e sua ruptura com o *Establishment* cuja lógica gera e consolida desequilíbrio, desigualdade e injustiças sociais. Em contrapartida, o poeta cria uma harmonia ideológica, através de seu tempo/espço utópico, que se realiza a-historicamente; daí o culto ao tempo passado (mítico) e ao futuro (apocalíptico). É nesta visão de mundo que se centraliza sua mensagem, seu ideário de confraternização entre os homens, na busca de uma sociedade alternativa onde não haja guerra, conformismo, opressão, discriminação, que é o universo ideológico do poeta:

.....
 Without ideals or violence

 people carry roses

 T'was in another lifetime
 Try imagining a place
 Where it's always safe and warm.

(*Shelter from the Storm*)

NOTAS

- 54 DYLAN, Bob. Biograph. A five-record de Luxe Edition. n.p.
- 55 MARCUSE, Herbert. Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro, Zahar, 1972. Cap.2 - p. 41-45.
- 56 CHAUI, Marilena. O que é ideologia. 8.d. São Paulo, Brasiliense, 1980. p. 52.
- 57 CHAUI, Marilena. Cultura e democracia. O discurso competente e outras falas. São Paulo, Ed. Moderna, 1981. p. 22.
- 58 DYLAN, Bob. The times they're a-changin'. Bob Dylan. Texto da contracapa do disco 400.024. B. Estéreo. 33 rpm. 30 cm. 1985.
- 59 _____. The times they're a-changin'. Texto da contracapa do disco.
- 60 BÍBLIA, Revelação. 1:3.
- 61 _____, São Marcos. 10:31.
- 62 LEECH, G.H. A linguistic guide to English Poetry. London, Longman, 1971. p.57.
- 63 DYLAN. Bob. Citado por: SHELTON, R. p. 121.

3 CHICO BUARQUE

3.1 DA ORIGEM DO SAMBA AO SAMBA PROTESTO

Então eu lhe pergunto pelo amor ...
A vida inteira diz que se guardou
Do Carnaval, da brincadeira
Que ele não brincou
.....
Não se comprometeu, nem nunca se
entregou
.....
E agora, velho,
O que é que eu digo ao povo?
.....
Eu lhe peço perdão
Mas não vou lastimar

(O Velho)

Ao abordar as canções políticas de Chico Buarque, faz-se necessário historiarmos primeiramente sobre a origem do samba, sua evolução, sua interpretação com a música estrangeira - o jazz - e conseqüente criação de um ritmo genuinamente nosso - a Bossa Nova - que, engajando-se no contexto histórico pré e pós-64, toma a forma e a estrutura das canções de protesto, conforme demonstraremos no decorrer deste capítulo.

Durante os dois primeiros séculos de colonização, os únicos tipos de música ouvida no Brasil, eram os cantos das danças rituais dos indígenas (acompanhadas por instrumentos de sopro como flautas, trombetas, maracás, apitos e bate-pés), os batuques dos africanos (à base de instrumentos de percussão como tambores, atabaques, marimbas e ganzás) e as cantigas dos colonizadores europeus, representadas por gêneros musicais do tempo de formação dos primeiros burgos medievais dos séculos XII e XIV, conhecidos como romances, xácaras, ludus e serranilhas.

A música brasileira começou a se formar devido justamen-

te à interinfluência desses elementos musicais. Segundo o historiador J.R. TINHORÃO, a marcha e o samba - "gêneros de música urbana reconhecidos como mais autenticamente cariocas - surgiram da necessidade de organização de um ritmo para a festa desordenada do carnaval",¹ pois até os primeiros anos deste século as músicas cantadas neste período podiam ser desde "velhos estribilhos de sabor africano ou os cucumbis e afoxês de escravos, como as polcas, modas sertanejas e até valsas (...)"² isto porque o carnaval, ainda mais parecido com o entrudo, não levava em conta a música, mas a mera brincadeira de molhar os passantes com seringas d'água, não possuindo qualquer tipo de organização musical.

O aparecimento da primeira marcha carnavalesca deu-se em fins do século XIX, com a composição *O' Abre Alas* da Maestrina Chiquinha Gonzaga, inspirada de acordo com Tinhorão, "na cadência que os negros imprimiam à passeata enquanto desfilavam cantando suas músicas (...) ao som de instrumentos de percussão",³ enquanto entre a população branca, grupos de portugueses ainda saíam às ruas malhando bumbos no zé-pereira.⁴ Naquela época a palavra samba era usada, segundo Buarque de HOLLANDA, para designar "uma espécie de dança de umbigada, de origem africana, com ritmo marcado por palmas, chocalhos e outros instrumentos de percussão e às vezes acompanhada por violão e cavaquinho".

A criação do samba, como gênero musical, aconteceu de forma peculiar, e está ligada ao contexto social do início do século XX. A sociedade do Rio de Janeiro, o maior centro cultural do país, era constituída de duas classes bem distintas: de um lado, os aristocratas e a classe média em franca expansão social e cultural, em decorrência do período de industrialização pelo qual

passava o país; de outro, vivendo na parte mais antiga da cidade, amontoados em cortiços, portuários, aventureiros, escravos recém-libertos, enfim, uma classe que TINHORÃO denomina de "uma baixa classe média".⁵

Ao invés dos saraus onde se ouvia a modinha e a polca, o que se escutava desse outro lado da cidade era "um tipo de música particularmente tocada por baianos que viviam no Rio, e que se constituía de um estribilho cantado, ao ritmo de palmas e violas ao qual se juntava um improviso cantado pelos participantes de maior talento".⁶ Estas reuniões, como as que patrocinava a baiana Tia Ciata, doceira e mãe-de-santo, denominavam-se "'partideiros', isto é, de gente que se dedicava ao 'partido alto'"⁷ (a expressão provém da alta dignidade desse samba, cultivada por minorias negras). Foi na casa da Tia Ciata, contando com a presença de moradores desta parte da cidade e aos quais se juntavam foliões, mestiços e músicos, que nasceu a primeira música gravada levando no selo do disco a indicação "'samba', com o nome de *Pelo Telefone* (1916)",⁸ tendo como compositor Ernesto dos Santos, o Donga.

Cabe ressaltar que, *Pelo Telefone*, por "trazer versos folclóricos muito populares na época, por ser uma música do gênero 'partido alto', por ter nascido numa reunião de 'partideiros', era o que chamaríamos de uma criação coletiva"⁹ e mais ainda: o samba *Pelo Telefone* constituiu-se quase como uma canção de protesto, pois ironizando a repressão policial à jogatina praticada pela sociedade carioca da época, fazia severas críticas ao chefe da polícia em seus esforços para acabar com o jogo do azar:

O Chefe da Polícia
Pelo Telefone
Manda-me avisar

Que na Carioca
Tem uma roleta
Para se jogar.

Segundo a revista de música Os Poetas da M.P.B.,

- não se sabe se por traduzir uma postura política popular ou se por causa da polémica que se formou em torno da autoria do 'novo gênero de música', [o certo é que o samba alcançou enorme sucesso] sendo cantado nas ruas, pelos blocos de foliões, nos locais de reuniões, nos gramofones das lojas de discos [e] através da imprensa local. ¹⁰

Fato interessante é que o significado da palavra mudou: antes designando uma espécie de festa ou dança quando se costumava dizer " hoje vou dar um samba lá em casa", o samba passou a ser conhecido a partir da composição *Pelo Telefone*, como gênero musical - primeiro ritmo legitimamente carnavalesco e popular do Brasil.

Entretanto, essas composições até pelo menos 1920, não eram feitas exclusivas para o carnaval, mas sim para o ano todo e "só quem produzia com intenções carnavalescas eram os compositores anônimos, que formavam os grupos de ranchos, blocos e cordões, quase sempre fazendo glosas aos seus nomes".¹¹

Segundo Aloysio de OLIVEIRA, até aquela época, "cantar samba ou tocar violão, não recomendava muito bem: eram coisas de 'tocadores de violão' e 'seresteiros' e a divulgação de músicas era feita somente através dos Teatros de Revista como: *Recreio, Carlos Gomes*",¹² existentes já desde a segunda metade do século XIX.

Com o progresso do rádio nasce uma maneira mais digna e discreta e o samba, iniciado por Donga e seus seguidores, ganha espaço com a geração dos compositores ligados às camadas populares do Rio, como o compositor Ismael Silva (fundador da primeira Escola de Samba), Antônio Marçal, Heitor dos Prazeres. A par-

tir da década de 30, a música popular, em especial o samba, não é mais uma atividade característica da "baixa classe média", surgindo entre seus compositores nomes de importância como Noel Rosa, que chegou a ser acadêmico de Medicina, Ari Barrozo (estudante de Direito), Lamartine Babo, Assis Valente, Haroldo Lobo, Ataulfo Alves e outros. Presença marcante nesse período é a figura isolada do cantor Mário Reis, precursor de uma bossa que com sua voz dizendo mais do que cantando, tenha talvez lançado uma bossa nova naquela época.

Com o impulso dado à indústria fonográfica, iniciou-se uma ascensão nas vendas de discos: o rádio ¹³ e a vitrola começam a dar um destino mais popular, uma maior propagação à música brasileira e mais precisamente, ao samba-canção.

É interessante ressaltar que o samba, quando passa a atender a um mercado mais amplo, de elite, do show-business e do teatro, perde sua temática inicial, ligada aos acontecimentos de rua, à crítica política e ao humor popular, ganhando um aspecto intimista, onde o tema do amor passa a ter um caráter sentimental, de conteúdo amargo, de separação e de vingança.

Este período - marcadamente áureo na música popular brasileira - propiciou o surgimento de compositores, poetas e cantores até hoje famosos em nosso cancioneiro popular, fazendo com que nosso samba se tornasse matéria-prima tipo exportação.

Em 1934, Aloysio de Oliveira - criador do primeiro conjunto vocal brasileiro, o Bando da Lua, grava mais de 200 músicas e, com a cantora Carmem Miranda, inicia uma tournée para Buenos Aires, Uruguai e Chile. Em 1939, o Bando da Lua e Carmem Miranda embarcam para os Estados Unidos, contratados por Lee Schubert, onde aparecem em dois shows na Broadway e tomam parte em filmes -

contratados por Walt Disney - responsáveis pelas cenas brasileiras em "Alô Amigos" e "Você já foi à Bahia?" Para alguns historiadores esse foi o apogeu do samba-exaltação (veja-se por exemplo, *Aquarela do Brasil*) promovido por Getúlio que, percebendo o poder de penetração da música, usou-a como propaganda do regime, protegendo os artistas que lhe eram simpatizantes.¹⁴ A verdade é que durante os anos de repressão no período do Estado Novo (1937-1945) o sistema ditatorial de Vargas procurou fazer a imagem do Brasil como "o do país do samba, carnaval, mulata e da alegria",¹⁵ mas o que permaneceu foi a temática sentimentalista, e não o ufanismo patriótico e oficial proposto pelo governo vigente ao qual muitos compositores aderiram por patriotismo ou simplesmente oportunismo.

Em meados da década de 50, em decorrência da evolução natural do samba-canção, começou a aparecer nos redutos da classe média carioca uma nova batida rítmica, descontínua, que já vinha sendo muito usada nos Estados Unidos desde os fins da década de 40; a batida do samba, outrora uma tentativa de reprodução do ritmo dos bumbos e tambores, passa a privilegiar o telecoteco do tamborim, sob a inegável influência do *Be-bop* (concepção jazzística surgida posterior ao *swing*).

Em 1953, Tom Jobim e Billy Blanco, num trabalho audacioso, já haviam preconizado o caminho da Bossa Nova com a *Sinfonia do Rio de Janeiro*, mas é só a partir de 58 que, em termos musicais, a Bossa Nova rompe com a herança do samba "tradicional", como dizem os musicistas, não por incompatibilidade, mas pela necessidade de renovação. Modificando o seu ritmo e suas letras, a Bossa Nova atinge o seu auge através do estilo "cheio de bossa" dos compositores João Gilberto em *Chega de Saudade* e Tom Jobim em

Samba de uma nota sã e Desafinado - a música que se tornou um hino, um manifesto da nova maneira de cantar; respondendo aos apelos da mulher amada, letra e música se autocriticam numa definição recíproca:

se você disser que eu desafino, amor
 saiba que isso em mim provoca imensa dor
 só privilegiados
 têm ouvido igual ao seu
 eu possuo apenas o que Deus me deu
 se você insiste em classificar
 meu comportamento de antimusical
 eu mesmo mentindo devo argumentar
 que isto é bossa nova
 que isso é muito natural.

Jobim, falando a respeito do movimento, nos diz: "A Bossa-Nova não tem dono. Todos nós somos parte de um movimento que vem de longe. Ela vinha se definindo, se esboçando muito antes de ser batizada".¹⁶ A Bossa Nova, portanto, não é negação da música popular anteriormente realizada no Brasil; muito pelo contrário, antes de sofrer a influência da música estrangeira ela tem raízes "muito nossas"; e se Villa Lobos transformou nosso folclore em música erudita, Tom Jobim, em contrapartida, democratizou a nossa música, popularizando-a através do estilo da Bossa Nova. Jobim destaca a importância desse novo ritmo na contracapa do LP Chega de Saudade, ao afirmar: a "Bossa Nova em pouquíssimo tempo influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores".¹⁷

Ao retratar esse movimento, o compositor E. Deodato afirma que "um dos principais fatores do sucesso da Bossa Nova foram suas letras pois sem elas talvez a Bossa Nova nem tivesse sentido (...) porque o povo entende em primeiro lugar a mensagem falada, em segundo a musicada".¹⁸ Até a presente época, essas letras retratavam dramas passionais do samba-canção, com uma te-

mática leve, bem de acordo com o espírito do cenário da zona sul do Rio, falando do mar, do sol, do amor, do barco, da garota da praia; entretanto, a partir de 62, identificadas com o meio universitário, com objetivos da União Nacional dos Estudantes (UNE) e do Centro Popular de Cultura (CPC)¹⁹ estas composições passam a fazer parte de uma política engajada, denominada pelos letristas e teóricos dessa corrente de "samba participante".²⁰ Essa vanguarda participante, essas canções politizadas, estão nas composições de Zé Keti, João do Vale e Edu Lobo e nas vozes de Nara Leão e Bethânia.

Assim, após o período inicial (1958-1962) as músicas da Bossa Nova- de letras que se prendiam a temas intimistas falando do "mar, amor e luar" - passaram a acompanhar a evolução do problema político brasileiro, tendo uma conotação mais popular e participativa no período pré-64, para finalmente desempenhar uma fase de politização explícita quase militante, nos anos de repressão militar. Como nos diz o poeta práxis Mário CHAMIE :

"o centro de gravidade da BN deixou de ser o sentimento espontâneo, traduzido em ritmo e graça, para ser o próprio ritmo da emoção pensada e trabalhada".²¹ Instaura-se o estado de contestação e o samba de protesto, sob os auspícios de uma grande massa de estudantes e intelectuais, toma conta do país. Configura-se um período divisor entre as canções que foram compostas primeiramente e que poderíamos chamar de canções burguesas da Bossa Nova, ligadas ao formalismo jazzístico (Tom Jobim, Jonny Alf, Roberto Menescal, Marcos Valle e Ronaldo Bôscoli) com as que a partir de 64, procuram uma participação mais engajada e de forte cunho social, retratando a realidade política do país. Como Júlio MEDÁGLIA comenta:

Dentro da linha participativa da B N encontramos duas diferentes formas de expressão. Uma delas que aborda diretamente os problemas do subdesenvolvimento, como reforma agrária, posse da terra, vazada numa linguagem mais agressiva, e outra que, de maneira não crítica mais em tom de 'lamento', expõe condições sub-humanas de vida de certas regiões do País, sobretudo no morro e no Nordeste.²²

Simultaneamente, os compositores dessa linha da Bossa Nova participante se organizam e, numa atitude paternalista, esforçam-se em se aproximar o máximo possível das camadas populares, transformando suas canções no veículo ideológico de politização das camadas populares. Um dos letristas e teóricos dessa corrente do "samba participante", como a denomina Tinhorão, é Ruy Guerra, que, em parceria com Edu Lobo, justifica essa nova tendência da Bossa Nova político-social, dizendo que seria possível "ir ainda mais longe no samba, como o veículo ideal de renovação ideológica, justamente por sua possibilidade de penetração nas massas".²³

Paralelamente a esse movimento da Bossa Nova "informante" e "participativa", surgem os espetáculos musicais apresentados pelo Teatro de Arena, o Oficina e o TUCA, como o show Opinião, Liberdade, Liberdade, Morte e Vida Severina e O e A, estes últimos musicados pelo ainda estudante de arquitetura Chico Buarque.

Essas manifestações de vanguarda, motivadas pelo mesmo interesse ideológico e por um projeto político, aliam-se ao canto de protesto como uma espécie de escapismo ao clima de repressão instalado no país.

Estes movimentos aconteceram devido à atuação da cantora Nara Leão e de seu repertório político-musical voltado para o interesse popular e para a temática de "participação". Nara, ao integrar-se ao projeto de politização das camadas populares, juntamente com os compositores Zé Ketti e João do Vale, deixa de

ser a mascote da Bossa Nova para se tornar a cantora politizada e a contestadora do regime militar. Estes espetáculos musicais apresentavam-se como verdadeiros textos-manifesto da canção de resistência, relatando as condições subhumanas em que vivia a população nordestina, sempre expressando em suas músicas um tom amargo e cheio de lamento:

Carcarã/ pega mata e come
 Carcarã/ não vai morrer de fome
 Carcarã/ mais coragem do que homem
 Carcarã/ pega mata e come.

Estes espetáculos visavam uma maior integração entre música e povo, daí a reunião - como no caso do Opinião - de um cantor de temas nordestinos (João do Valle), um compositor da camada popular (Zé Ketti) e Nara Leão, que, em março de 64, expressava suas idéias ao público dizendo:

Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música.
 Mas tenho uma certeza: a de que a canção pode dar às pessoas algo mais que distração e deleite. A canção popular pode ajudá-las a compreender melhor o mundo onde vivem e a se identificar num nível mais alto de compreensão.²⁴

Mas é a partir de 65, concorrendo com o estilo de Roberto Carlos, que os componentes de uma segunda fase da Bossa Nova como Edu Lobo, Geraldo Vandré, Chico Buarque e outros, lançam, através de festivais de música popular, os primeiros produtos da canção de protesto, já agora oficializada e condizente com a política de repressão. Tais canções passam a retratar, embora de uma forma velada e com uma linguagem poética cheia de nostalgia, o "dia que virá"²⁵ e o pessimismo de um tempo de silêncio, tempo esse em que o poeta se coloca como um espectador, testemunhando um período que não podia cantar, como nos dizem os versos de Chico em *Quando o Carnaval Chegar*:

Eu tô só vendo, sabendo, sentindo, escutando
 Não posso falar
 Tô me guardando pra quando o carnaval chegar.

Essas canções, contemporâneas à explosão de vida universitária a partir de 68, principalmente em São Paulo e Rio, vinham atender a um propósito de protesto particularmente da classe média contra o rigor e o autoritarismo do decreto AI5 (baixado em dezembro de 68, no governo Costa e Silva).

Atendendo a um público da *intelligentsia*, os compositores das músicas de protesto (todos com formação na época da Bossa Nova intimista) como Edu Lobo, Vandrê, Gilberto Gil, Capinam, Ruy Guerra, Chico Buarque e tantos outros, rompem afinal com o estilo Carnegie Hall²⁶ passando a cantar um futuro promissor ao dizer: " enquanto eu puder cantar ninguém vai me acorrentar", e apresentando a realidade repressiva do poder:

.....
 Hoje você é quem manda
 Falou, tá falado
 Não tem discussão
 A minha gente hoje anda
 Falando de lado
 E olhando pro chão, viu.

 Apesar de você
 Amanhã há de ser
 Outro dia.

(Apesar de você)

Este "dia" promissor de que nos fala Chico, e tão cantado por compositores neste contexto da música popular brasileira, apresenta um futuro utópico, reparador e mítico, com o qual o poeta sonha e descreve como algo que "irá" acontecer. De acordo com Walnice GALVÃO,²⁷ o "dia" esteve presente na temática dos tempos de repressão, com a finalidade de apresentar sugestões para "amenizar" o descontentamento advindo do momento político. E se ainda era permitido cantar, a música, ou melhor, o samba, resumiu-se como uma das poucas "soluções" para expressar o

pensamento oposicionista ao regime. E a postura de Chico é a do poeta engajado, passando a retratar, em tom de protesto, a realidade de seu país.

NOTAS

- 1 TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular - da modinha ao tropicalismo. 5 ed. São Paulo, Art. Editora, 1986, p.119.
- 2 TINHORÃO, p.119.
- 3 TINHORÃO, p.114-9.
- 4 De acordo com Tinhorão, a figura do zê-pereira, tocadores de bumbos enormes, foi introduzida no Rio de Janeiro, pelos portugueses da região do Minho, p.114.
- 5 TINHORÃO, p.120.
- 6 Os poetas da M.P.B. 3(34): 6, 1981.
- 7 Os poetas da M.P.B. 3(34): 6, 1981.
- 8 Pelo Telefone: gravado por Baiano e coro e registrada na Biblioteca Nacional sob o número 3295.
- 9 Os poetas da M.P.B., p.6.
- 10 Os poetas da M.P.B., p.6
- 11 TINHORÃO, p.126.
- 12 OLIVEIRA, Aloysio. Bossa Nova - sua história, sua gente. Edição 9299218. Phonogram, 1975. s.p.
- 13 Em 1923, surge a primeira emissora de rádio no Rio, a Rádio Sociedade.
- 14 Getúlio aproximou-se deliberadamente dos compositores, promovendo festas, em sua chácara da Gávea. Estas reuniões tornaram-no cada vez mais admirado pelos artistas e a quem ele encarecia a necessidade de não se fazer apologia à malandragem, mas ao trabalho. E assim a música popular brasileira serviu ao Getúlio.
- 15 Os poetas da M.P.B., p.11.
- 16 JOBIM, Tom. Conforme depoimento dado a GILBERTO, João no LP. Chega de Saudade. Odeon MOFB 3073, 1958.
- 17 GILBERTO, João. Chega de Saudade. Odeon. MOFB 3073. 1958.
- 18 Os poetas da M.P.B., p.12.
- 19 Em 1962, o CPC sistematiza sua posição diante do quadro político e cultural do país, através de seu "Manifesto" que postulava o engajamento do artista afirmando que "em nosso país e em nossa época fora da arte política não há arte popular". Entre os objetivos do CPC - criado para promover, além de discussões políticas, a produção e divulgação de peças de teatro, filmes e discos de música popular - constava o de deslocar "o sentido comum da música popular, dos problemas puramente individuais para um âmbito geral: o compositor se faz o intérprete esclarecido dos sentimentos populares, induzindo-o a perceber as causas de muitas dificuldades com o que se debate". HOLLANDA, Heloisa B. de. Impressões de Viagens. In: ANEXOS. 2 ed. São Paulo. 1981. p.121.
- 20 TINHORÃO, p.241.
- 21 CHAMIE, Mário. Citado por: TINHORÃO, p.241.
- 22 MEDÁGLIA, Júlio. Balanço da Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. Balanço da bossa e outras bossas. 4 ed. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- 23 GUERRA, Ruy. Citado por: TINHORÃO, p.241.
- 24 LEÃO, Nara. A bossa nova e a canção de protesto. Citado por TINHORÃO, p.242.
- 25 GALVÃO, Walnice. Uma análise ideológica da M.M.P.B. In: SACO DE GATOS. São Paulo, Duas Cidades, 1976. p. 95.

- 26 Show de Bossa Nova realizado em Nova York em 21 de novembro de 1962.
- 27 GALVÃO, p.95.

3.2 O MOMENTO POLÍTICO

Diz que eu não sou de respeito
Diz que não dá jeito
De jeito nenhum.
Diz que sou subversivo
Um elemento ativo
Feroz e nocivo
Ao bem estar comum.

(Fica)

Eleito em 55, Juscelino Kubitschek não decepcionara seus eleitores quando prometera em sua candidatura "cinquenta anos de desenvolvimento em cinco anos de governo". Através da política econômica remodelada por JK, configura-se um clima de modernização e progresso, dando o país seu grande passo para a industrialização. Vivia-se nas artes e na literatura um período de grande efervescência cultural. Darcy Ribeiro, imbuído no projeto de "repensar o papel das Universidades Brasileiras", cria a Universidade de Brasília no coração do processo desenvolvimentista do governo; e o presidente inaugura a nova capital - imagem do país do futuro - com a audácia de quem acreditava no "Brasil Grande".

Referindo-se a esse período, nos diz Heloísa B. de HOLLANDA:

A produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas de modernização, da democratização, o nacionalismo e a 'fé do povo', estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética.²⁸

O início da década de 60, apresenta-se, portanto, como um período histórico marcado por intensas manifestações ideológicas, pelos debates a favor do engajamento político e do discurso revolucionário, que naquele tempo representava, na politização das massas, na conquista do povo e na realização de um objetivo único, a tomada do poder. O ante-projeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC), já citado, tentava delinear sua posição perante o quadro político-cultural em que se encontrava o país. A adesão da juventude, e em particular de artistas e intelectuais ao projeto revolucionário, era intensa. O país se politizava e a produção cultural era marcada por temas de debates políticos: discutiam-se as reformas de base, a encampação das refinarias, as remessas de lucros para o exterior, e entre os movimentos estudantis havia um trabalho dinâmico através da UNE, dos CPCs, do MEB (Movimento de Educação de Base, que tinha como embasamento teórico o método de alfabetização de Paulo Freyre). Operários mobilizavam-se nas conquistas sindicais preconizadas pela CGT (Confederação Geral dos Trabalhadores) e agricultores através das Ligas Camponesas (tendo como líder o deputado nordestino Francisco Julião).

A partir de 64, o povo brasileiro, ante a perplexidade do momento histórico, e impossibilitado de manifestar-se politicamente, vê na música, e mais precisamente na Bossa Nova, o seu escapismo. A Bossa Nova, após o período de êxito internacional em que passou de "influência do jazz", para a influenciadora do jazz, sofre uma ruptura brusca em sua temática, e a canção de resistência assume uma posição dominante entre seus compositores devido a fatores políticos que assolavam o país. Esta dicotomia começa a manifestar-se na música popular brasileira através dos

"Festivais da Canção" em compositores como Chico Buarque, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Carlos Lyra, Chico de Assis e outros jovens de formação universitária que, lançando mão de artifícios poéticos na construção de suas letras - ironia, paródia, sátira, metáforas, intertextualidade - deixam de lado o lirismo, passando a investir na canção de protesto como forma de posicionamento político-social.

Walnice GALVÃO, em um análise ideológica sobre a música desse período, nos diz que " a Moderna Música Popular Brasileira apresenta uma proposta nova dentro da tradição: se por um lado apresenta uma linha intimista, que foi a marca registrada da Bossa Nova, por outro lado compõe um projeto de 'dizer a verdade' sobre a realidade imediata". Para Walnice, este projeto tem duas faces: " no plano musical, implica numa volta às velhas formas de canção popular (sambão, marcha, modinha, cantigas de roda, ciranda, etc)(...)no plano literário, a música de protesto contemporânea impõe um compromisso de interpretação do mundo que nos cerca, particularmente em suas concreções mais próximas",²⁹ cantando o pensar do povo e narrando em versos a realidade de seu país.

É dentro deste contexto político que está inserido o poeta Chico Buarque que, iniciando sua produção musical, empolgava-se perante os sonhos políticos como estudante da FAU. E é o próprio Chico que nos relata sua vivência nesta época:

O meu interesse - e também o meu desinteresse - político vem do tempo da Universidade. Ou melhor, um pouco antes, já no vestibular ... antes mesmo da Faculdade, fui uma pessoa preocupada com os problemas sociais ... e isso está refletido na minha música daquela época.³⁰

A repressão que tomou conta do país a partir de 64, preocupou-se inicialmente com os sindicatos, partidos políticos, en-

tidades estudantis, não estendendo-se às artes, consideradas provavelmente de pouca importância como fator subversivo. O Teatro de Protesto, os Centros de Cultura, o Cinema Novo, a Poesia Violão de Rua, a música de vanguarda, puderam assim surgir livremente, como uma espécie de desafio ao regime. Assim, a música e as artes passaram a conter o desabafo, a expressar o repúdio ao arbítrio e a esperança em uma revolução popular contra o regime.

Motivados por interesses ideológicos surgiram os já citados espetáculos integrando música, teatro e literatura, como o antológico Show Opinião, o histórico espetáculo Liberdade, Liberdade, de Flávio Rangel, o Arena Conta Zumbi, com músicas de Edu Lobo e texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, cujas letras *Tempo de Guerra, A Mão Livre do Negro, Upa Neguinho* e outras, constituíam-se de uma autêntica parábola sobre o movimento popular e o Golpe de 64. Os personagens desses shows surgiram da necessidade do livre arbítrio no pensar e no dizer. No Centro Acadêmico Onze de Agosto, da tradicional Faculdade de Direito de São Paulo - famosa pelo seu papel destacado na luta pela democratização do país - decidiu-se promover as noitadas de música popular no Teatro Paramount, sob o comando de Walter Silva.

O Festival Internacional da Canção, a Bienal do Samba e tantos outros espetáculos caracterizam-se como um desafio consentido pelo governo militar. À sombra do ATO INSTITUCIONAL nº 2,³¹ que decretara a suspensão dos direitos políticos, a proibição de atividades e/ou manifestações de natureza política, o que restava era a música. Em junho de 66, a TV Excelsior promoveu o Festival Nacional da Música Popular, sendo a marcha-rancho *Porta Estandarte*, de Geraldo Vandré e Fernando Lona, a primeira clas-

sificada, tornando-se de imediato, com suas metáforas, um verdadeiro hino revolucionário que anunciava a utopia de um novo tempo:

.....
 certezas e esperanças pra trocar
 por dores e tristezas que, bem sei,
 um dia ainda vão findar
 um dia que vem vindo,
 e que eu vivo pra cantar,
 na Avenida girando o estandarte
 na mão para anunciar.

Sociologicamente explicáveis, esses diferentes certames musicais surgiram da necessidade que o povo sentia em agrupar-se, em participar de debates políticos então reprimidos pelo governo.

Curioso é que, até 68, o governo Castelo Branco foi liberal com a arte de protesto e a intelectualidade da esquerda, desde que desvinculadas suas possíveis comunicações com as camadas mais baixas da população. A esse respeito comenta Roberto SCHWARZ :

Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com os operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita, floresceu extraordinariamente.³²

E a estratégia usada pelo governo foi o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa - a televisão. Segundo Flora SUSSEKIND,

[o que sobrou] aos intelectuais ligados à produção ideológica, à cultura de protesto, foi um diálogo de 'comadres': ou com a própria camada dirigente. Quando se imaginavam em diálogo com a massa operária, seus interlocutores eram bem outros. Daí a maior parte da arte de protesto de fins de 60, encaminhar-se para um vazio ideológico.³³

Cabe aqui abrir um parênteses e ressaltar que, paralelamente a esses Festivais, é levado ao ar na TV Record o programa Jovem Guarda, que difundiu a música de Roberto Carlos e seu grupo e que teve importância dentro do contexto musical da época pois liderava a mídia brasileira servindo para canalizar o interesse do jovem, alienando-o da crise política pela qual passava o país. Na realidade Roberto Carlos conseguiu "transplantar" o interesse da juventude brasileira para a música oficial (simplista e romântica) ao mesmo tempo que ajudou a "afogar" de certo modo o movimento de protesto da MPB e em particular a Bossa Nova.

Mas os anos de 67 e 68 foram marcados por graves acontecimentos políticos e o povo, apesar das prisões e da repressão, saiu às ruas exigindo a restauração da ordem política. A Passeata dos Cem Mil (26-6-67) simbolicamente desafia o pesado trânsito do governo militar, exigindo a liberdade dos presos políticos e o fim da ditadura.

Nesta época de grande tensão política, Chico Buarque apresenta no III Festival promovido pela TV Record, a música *Roda Viva*, que se classifica em terceiro lugar. Nesta obra, Chico, incorporando criticamente sua experiência de ídolo, apresenta ao público um outro lado de sua personalidade: o poeta preocupado com os problemas do seu povo e o artista que vivenciava a política repressora de seu tempo. *Roda-Viva* causa polêmica, sem que entretanto se percebesse o real significado proposto por seu autor.

A partir de 68, instala-se por todo o território nacional o império do medo, da censura e do arbítrio, passando a configurar-se como "os anos de chumbo" de nosso país. Ao mesmo tempo,

na Bienal do Samba, Chico concorre com a canção *Bom Tempo*

Um passarinho me contou
Que a boa brisa lhe soprou
Que vem aí, bom tempo.

cuja proposta lírica e irônica rompe com a realidade, anunciando um tempo novo que não tem condições de vir. Mas sua composição não foi entendida pelo público, assim como não o foi a canção *Sabiã*, que ainda nesse ano compete pela última vez no III Festival Internacional da Canção, levando o Galo de Ouro em parceria com Tom Jobim, debaixo de vaias, pois o contexto político estava mais propício para a revolucionária canção *Pra não dizer que não falei das flores* que fazia convite ao povo " a fazer a hora e não esperar acontecer". Pressões das autoridades sobre os organizadores do Festival impediram a vitória da grande favorita do poeta parnaibano e sua apresentação no Festival foi emocionante, com o povo cantando num clima que tinha tanto a ver com a injustiça musical quanto com o momento político. Cynara e Cybele, intérpretes de *Sabiã*, foram impedidas de que se bisasse a 1ª colocada. Confusa estava a imagem de Chico Buarque pois o público não entendera sua mensagem que na canção, fazia uma crítica à problemática nacional e num proposto auto-exílio o poeta, dizia:

.....
Vou deitar
à sombra de uma palmeira
Que já não há
Colher a flor
Que já não dá
.....
Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
.....

O poeta, falando de sua pátria através dos símbolos sabiã, palmeira e flor, faz sua denúncia de uma "palmeira que já

não há" e "de uma flor que já não dá". Há uma dialética entre o tempo passado onde o poeta ouviu o cantar do sabiã ("foi lá que ouvi cantar") e o futuro ("vou voltar, hei de ouvir, vou deitar, vou colher"). A negação do presente se dá através do lirismo nostálgico (retorno ao passado) e de uma proposta de um futuro:

Vou voltar
 Sei que vou voltar
 Para o meu lugar
 Foi lá
 E é ainda lá
 Que hei de ouvir
 Cantar
 Uma sabiã
 Cantar uma sabiã

 Talvez possa espantar
 As noites que eu não queria
 E anunciar
 O dia ...

Parodiando a Canção do Exílio - o texto arquétipo de Gonçalves Dias - a canção *Sabiã* nega o nativismo proposto pelo poeta romântico e prega uma nova ideologia revolucionária e crítica, sem qualquer tom saudosista.

Em 13 de dezembro de 1968, o decreto AI5, foi o instrumento usado para fechar o Congresso por tempo indeterminado, mudando a face política e cultural brasileira.

Suspende-se o direito ao "habeas-corpus", dando-se toda a plenitude do poder ao Presidente da República em intervir nos estados, municípios, cassar mandatos, demitir ou reformar militares, de promulgar decretos-leis e atos complementares destinados a garantir a continuidade da revolução.³⁴

Consolida-se assim o poder discriminário da ditadura e a MPB sofre um corte na sua criação poética. Encerra-se o período dos Festivais. Muitos artistas, impedidos de trabalhar, procuram o exílio e outros compositores que conseguiram sobreviver aos cortes da censura, sentem-se mutilados em sua criação. Chico Buarque, Milton Nascimento, Gonzaguinha, enfrentaram todo o

tipo de censura: o disco de Milton *O Milagre dos Peixes* teve suas letras vetadas pelos censores, ficando somente o canto vocal. O fenômeno coletivo de culto às artes desapareceu. Todos os espetáculos que tentavam uma nova linguagem foram prejudicados: *O Rei da Vela* de José Celso, *Abajur Lilás*, de Plínio Marcos, *A Noite do Espantalho* de Sérgio Ricardo, *Rasga Coração* de Oduvaldo Viana Filho, *Terra em Transe* de Glauber Rocha, o livro *O Poder Jovem* de José Poerner e tantos outros. Nem a imprensa da época escapava à dura tesoura do censor; os jornais estampavam na primeira página receitas de culinária absolutamente surrealistas e versos de *Os Lusíadas*, em substituição ao noticiário censurado pelos órgãos de Segurança Nacional. Era uma forma de resistência ao governo e a maneira de mostrar ao leitor que alguma coisa estava errada.³⁵

Ao compor a música-homônima para a peça *Roda Viva*

.....
 A gente quer ter voz ativa, no nosso destino mandar,
 mais eis que chega a roda-viva e carrega o destino prá
 lá.

Chico Buarque não imaginava que estes versos proféticos iriam se tornar realidade. E nos diz:

Em fins de 68 eu fui chamado à realidade. Realmente, aí, pisaram nos meus calos ... O que é verdade, isso sim, é o de eu ter sido obrigado a viver fora do país: de ter sido obrigado a cortar uma sequência profissional.³⁶

Assim, ao estreiar no teatro com a peça *Roda Viva* (1967) Chico rompe com sua imagem de moço bem comportado, desenvolvendo o tema da história de um rapaz que, agarrado num estúdio de televisão, transforma-se em um ídolo e é envolvido pelas engrenagens da TV e do show-business. A peça, utilizando-se da imagem do ídolo musical, procurava mostrar a fragilidade dos

cantores pré-fabricados e expostos à mídia, e que na época estavam sendo criados com a finalidade de preencher o vazio das lideranças populares no Brasil. Daí política e música se mesclarem, procurando, através das canções de protesto, mudar o regime vigente. A direção revolucionária de José Celso Martinez Correa, aliada à violenta crítica, fez com que a peça fosse proibida - um grupo de extrema-direita invade o teatro no ensaio geral, destruindo os cenários, espancando os atores e apreendendo o texto para ser examinado. A música-tema já havia sido apresentada no Festival, causando reações das mais diversas, sem que se percebesse o seu significado. Chico dá um depoimento explicando *Roda-Viva*:

Minha peça tem como tema a desmistificação dos ídolos populares(,)São cinquenta laudas, dois atos e uma história, nem trágica, nem cômica, é mais um 'happening' passado num auditório de TV em que câmeras, luzes e macacas de auditório se fundem num coro, como nas tragédias gregas. No meio de tudo o rapaz é agarrado pelas circunstâncias transformado em ídolo popular e obrigado a se sujeitar a um esquema Kafkaniano, que o leva ao suicídio guiando seu carro e cantando uma ópera.³⁷

Em virtude da problemática que se formou ao redor da peça *Roda-Viva*, Chico é chamado para "prestar esclarecimento" e percebendo que o clima não estava muito favorável aceita o convite para se apresentar em Cannes e na Itália,³⁸ onde pretendia permanecer por três meses; mas os acontecimentos foram tomando dimensões maiores e sua permanência ao exterior foi se prolongando ... Esse foi o período mais crítico de sua criação. Longe de sua fonte de inspiração, exilado e sem contato com o seu povo, Chico confessa que as músicas dessa época são: "meio perdidas, sem representar muita coisa em meu trabalho".³⁹

Num tom menos bucólico que *Sabiã*, mas deixando transparecer seu saudosismo em *Samba de Orly*, o poeta sofre os cortes da

censura em dois versos que descaracterizam o poema como outra canção do exílio.

Vai meu irmão
 Pega esse avião
 Você tem razão
 De correr assim
 Desse frio
 Mas beija
 O meu Rio de Janeiro
 Antes que um aventureiro
 Lance mão
 Pedes perdão
 Pela duração (Pela omissão) *
 Dessa temporada (Um tanto forçada) 40
 Mas não diga nada
 Que me viu chorando
 E pros da pesada
 Diz que eu vou levando
 Vê como é que anda
 Aquela vida à toa
 E se puder me manda
 Uma notícia boa.

(Samba de Orly) Parceria com
 Vinícius e Toquinho.

Afastando-se do samba, e com músicas que iam desde as toadas como *Rosa dos Ventos* até um estilo meio italiano como em *Cara a Cara*, a partir do LP *Chico Buarque 4* (1970) a temática de Chico desvencilha-se do lirismo nostálgico de suas primeiras composições, voltando para a temática do povo - *Gente Humilde* (Garoto e Vinícius de Moraes) e para um futuro promissor, *Apesar de Você*, composição logo proibida, nesta fase. E, é na música *Agora falando sério*, que o autor faz uma ruptura com seu passado, uma quebra na sua produção, revelando amargura e fazendo uma autocrítica com relação ao seu trabalho. Chico mostra-se em crise, quebrando toda uma coerência que vinha mantendo em suas canções, atingindo o âmago de sua poética e levando-o ao limite de "fazer um silêncio e "não querer mais cantar":

Agora falando sério
 Eu queria não cantar
 A cantiga bonita
 Que se acredita o mal espanta
 Dou um chute no lirismo
 Um pega no cachorro
 E um tiro no sabiá
 Dou um fora no violino
 Faço a mala e corro
 Pra não ver a banda passar

Agora falando sério
 Eu queria não mentir
 Não queria enganar
 Driblar, iludir
 Tanto desencanto
 E você que está me ouvindo
 Quer saber o que está havendo
 Com as flores do meu quintal?
 O amor-perfeito, traíndo
 A sempre-viva, morrendo
 E a rosa, cheirando mal.

É a metacancção onde o compositor questiona seu desenvolvimento poético-musical dando "um chute no lirismo" e um "tiro no sabiã".

E Chico confessa:

Criativamente, para mim foi um ano zero, em que fiz o disco, talvez, o mais obscuro em toda a minha vida ... foi mesmo um fechar para balanço.⁴¹

Dessa crise surge uma vontade de participar efetivamente: Chico reassume sua função de poeta social, pois ele mesmo afirma "que o lado misterioso das crises ajuda no processo da criação".

De volta da Itália, Chico sente que o clima para a música não-oficial continuava tenso e que os problemas de convivência entre artistas e censores se agravara; sobretudo porque o país começava a viver os frutos do milagre econômico, e o cidadão brasileiro não mais se interessava pela política nacional. O Brasil havia conquistado o tricampeonato mundial e o povo maravilhado-só se preocupava em desfrutar o milagre brasileiro. O fenômeno musical que se implantava no Brasil, nos anos 70, configurava a preferência por letras apolíticas sobre estruturas melódicas redundantes - sambões inofensivos, textos paupérrimos, cheios de vícios e lugares comuns - retratando uma realidade ufanista de muito mau gosto: "Esse mar é meu/ leva este barco pra lá desse mar/", canção que exaltava as medidas demagógicas do governo Médici, sobre as 200 milhas marítimas. Dentro dessa perspectiva podemos ainda ressaltar os "slogans" como "Brasil - Ame-o ou Deixe-o" e as marchas encomendadas pelo governo

que promulgavam a propaganda do regime: "eu te amo, meu Brasil, eu te amo/ meu coração é verde e branco, amarelo cor de anil".

Mas Chico estava determinado através de suas toadas políticas a mudar o contexto histórico de seu tempo. E suas canções apesar de estarem quase todas comprometidas com a censura passaram a ser um dos meios plausíveis para expressar seu posicionamento contra-ideológico ao regime. Como ele mesmo nos confirma,

Desânimo? Sim. Quase desespero ... estavam proibindo, tudo o que eu fazia pois meu trabalho parecia poder ser útil a alguém. Minha resistência também. Daí eu só podia resistir. E continuei. ⁴²

A postura do poeta é estóica e numa total recusa ao tempo presente, em seu LP *Construção* (1971), o poeta traz uma proposta de um futuro liberador que assume a função catártica e apocalíptica. Assim, vivenciando o regime que lhe é adverso, Chico engaja-se no movimento poético com intensa maturidade, num processo de crítica direta e contundente ao Sistema, estabelecendo em sua cosmovisão poética, um código que independe de tempo ao afirmar o conteúdo contra-ideológico de suas canções.

NOTAS

²⁸ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagens* - cpe, vanguarda e desbunde: 1960/70. 2.ed. São Paulo, Brasiliense, 1981.p.17.

- 29 GALVÃO, Walnice Nogueira. Uma análise ideológica da MPB. In: SACO DE GATOS. São Paulo, Duas Cidades, 1976, p.95.
- 30 HOLLANDA, Chico Buarque. Entrevista a O Globo. O Globo, 15:7, 1979.
- 31 BRASIL. Constituição, 1967. Ato Constitucional nº 2 de outubro de 1965. In: Constituição da República Federativa do Brasil. 3 ed. Rio de Janeiro, Forense, 1977.p.220 a. 228.
- 32 SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. Citado por SUSSEKIND, Flora. Literatura e vida literária - polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro, Zahar, 1985,p.13.
- 33 SUSSEKIND, Flora. Literatura e vida literária - polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro, Zahar, 1985, p.41.
- 34 BRASIL. Constituição, 1967. Ato Constitucional nº 5 de 13 de dezembro de 1968. In: Constituição da República Federativa do Brasil. 3 ed. Rio de Janeiro, Forense, 1977p.232.
- 35 O Estado de São Paulo esteve sob a censura prévia entre agosto de 1972 a janeiro de 75, período em que foram vetadas 2.592 matérias, entre reportagens e artigos. Conforme A. SALVADOR. Censura esconde omissão oficial. O Estado de São Paulo, em 28:7,1987.
- 36 HOLLANDA, Chico Buarque. Entrevista a O Globo. O Globo, 15:7,1979. Conforme MENESES, A.B. de. Desenho mágico - poesia e política em Chico Buarque. São Paulo, Hucitec, 1982p. 22-3.
- 37 HOLLANDA, C.B. Violão e guitarra , Chico Buarque, 2(15): 12, s.d.
- 38 Em uma entrevista à Folha de São Paulo (2 de novembro de 1980) Chico nos conta que "foi obrigado a ir para a Itália no final de 68, por não suportar mais a situação de prisão domiciliar em que se encontrava, obrigado a avisar 'a um certo coronel' toda vez que deixava sua casa para ir ao centro da cidade'.
- 39 HOLLANDA, C.B. Violão e guitarra p.14.
- 40 Versos originais vetados pela censura.
- 41 HOLLANDA, C.B. Entrevista a O Globo. O Globo, 15:7, 1979. Conforme MENESES, A.B. Desenho mágico. p. 35-36.
- 42 HOLLANDA, C.B. Entrevista à revista Veja. Veja "Eu só podia resistir" 27:10, 1976.

3.3 AS CANÇÕES DE RESISTÊNCIA E DE CONTEÚDO ÓRFICO

Eu semeio vento
na minha cidade
vou pra rua e
bebo a tempestade

(Bom Conselho)

Ao retratarmos o universo poético de Chico Buarque é necessário ressaltar que não encontramos nele um compositor monológico, com um discurso poético de forma explícita, linear. A poesia de Chico é dialética, dentro de formas composicionais heréticas, onde o poeta, em uma análise crítica da sociedade, posiciona-se contra a ideologia oficial - não só contestando a insensibilidade do Sistema para com os mais humildes, a indiferença e a opressão exercida sobre seu povo, mas também delatando de modo incisivo a política de repressão que se instalou em um determinado período da história do país. Assim, a consciência político-social em toda a sua obra é evidente. E o poeta, consciente de sua função, faz de sua poesia o instrumento, o veículo de denúncia da realidade, das injustiças e desigualdades sociais. Há na cosmovisão do poeta duas temáticas que coexistem enquanto respostas contra-ideológicas ao Sistema e que se apresentam em dois níveis: as canções de resistência que registram um tempo de obscurantismo em uma linguagem velada e carregada de signos verbais que denunciam um período impregnado de signos políticos; e as canções de conteúdo órfico,⁴⁴ de apelo dionisiaco, onde o poeta coloca sua poesia como sinônimo de

desrepressão. E nessa ideologia, sua linguagem é a música, a dança, o violão, o samba e o carnaval, onde se instala um tempo utópico e um futuro catártico e apocalíptico e sua proposta é a anulação da dor, do sofrimento, da tristeza, para se viver o instante da libertação. O ser humano coloca sua fantasia para esquecer o sistema opressor, o cotidiano que o maquiniza, atingindo assim o momento da igualdade, fraternidade e comunhão universal. E nessa sua ideologia, sua poesia atemporal está além do espaço, além do próprio homem, pois ela é mítica e em seu misticismo convida todos à canção. É coerente, portanto, a proposição do poeta: "Vem que passa/ teu sofrer/ Se todo mundo sambasse/ Seria tão fácil viver". Antes de analisarmos a ideologia da poesia política de Chico, é necessário enfatizar que as variantes temáticas de sua obra não constituem fases separadas e estanques, apresentando-se com avanços e retornos, ora como poeta lírico, ora como poeta social.

Em *Marcha para um dia de sol*, por exemplo, canção feita ainda no tempo de colégio (e talvez não muito ao gosto de seu compositor que não a incluiu entre seus LPs), "o dia" é personificado e aparece sorrindo, "eu quero ver um dia nascer sorrindo"; Chico imbuído de humanitarismo, se solidariza com seu povo delatando as desigualdades sociais e propondo um tempo futuro, "o dia que virá" (temática que se valeu a MPB nos anos de repressão), consolidando seu idealismo através dos versos:

E toda sua gente
sorrir um dia
.....
Eu quero ver um dia
numa só canção
o pobre e o rico
andando mão em mão
que nada falte
que nada sobre
o pão do rico
e o pão do pobre
.....

Em *Sonho de um Carnaval*,⁴⁶ inscrita no I Festival de Música Popular Brasileira, o poeta se faz ouvir através de um sentimento fraterno onde a canção se torna um símbolo de comunhão universal, transformando-se em um só cordão:

Era uma canção, um só cordão,
 Uma vontade
 De tomar a mão
 De cada irmão pela cidade
 No carnaval esperança,
 Que gente longe viva na lembrança,
 Que gente triste possa entrar na dança,
 Que gente grande saiba ser criança.

Estas composições assim como *Pedro, Pedreiro* e as letras musicadas para a peça *Morte e Vida Severina*, caracterizavam Chico como poeta social. *Pedro, Pedreiro*, por exemplo, é considerada pelo autor como um marco de suas composições: "a descoberta de uma forma que era minha" (...) "Chico, cantando o cotidiano em *Pedro, Pedreiro*, nos mostra como sua música pode ser o porta-voz da consciência e dos problemas do povo brasileiro. O próprio poeta confirma ainda na mesma entrevista:

A música popular tem essa função e eu participo desse processo. Nada impede [portanto] que eu tente passar um recado aos meus concidadãos da classe média, que seja também um recado ao lado do povo.⁴⁷

Na poética de Chico Buarque, o cotidiano soa de uma forma compacta, cantada de tal maneira que seus elementos parecem incompatíveis com a poesia:

Pedro, Pedreiro não tem tempo de sonhar,
 mas pra que sonhar
 se dá um desespero de esperar demais

e a esperança de Pedro se resume na "esperança, aflita, infinita, do apito do trem".

As canções do início da carreira de Chico, portanto, são de um tempo em que as preocupações com o bem-estar social domi-

navam o meio político-cultural da classe média brasileira, revelando não somente sua ideologia poética, como também sua postura social. Mas a partir de 64, este encantamento acabou. O Golpe Militar causa-lhe profunda decepção política, enveredando assim para o lirismo nostálgico que impregna seus primeiros discos. O próprio autor confessa em uma entrevista este seu distanciamento, originado pelos acontecimentos políticos:

Mas aí veio 64, e eu me distanciei. Como sentindo uma mudança violenta no sistema mesmo. E dentro da Faculdade a coisa se sentia muito forte em 64, tanto que de certa forma eu larguei os estudos. O desinteresse pela política e pelos estudos vem daí. 48

Há nas composições dos três LPs de Chico (1966, 1967 e 1968), esse desinteresse em atuar politicamente. A poesia lírica de *Juca*, *Carolina*, *Rita*, *Madalena*, *O Realejo*, *Tem mais Samba*, e outras dessa fase, refletem um lirismo de um tempo que não volta mais. A temática dessas canções apresenta um poeta descompromissado com a vida, como o próprio autor no prefácio de *A Banda* nos fala:

Correndo atrás de poesia, espero pelos meus 25 anos.
Creio porém que por hoje, 'as inconveniências da aurora'
são superadas nos versos do samba pela espontaneidade da
língua popular, que não tem idade.49

E é justamente pelo fato de que o samba "não tem idade nem hora", que o poeta evidencia em suas canções um universo nostálgico, um tempo passado e que se torna a-histórico através de um lirismo ingênuo e saudosista. É o tempo mítico que não faz parte da realidade que o poeta vivencia:

.....
Quem canta comigo
Canta o meu refrão
Meu melhor amigo
é meu violão
.....
Pois eu sou sem compromisso
Sem relógio e sem patrão

(Meu Refrão)

Na certeza de que o samba (a poesia) é a solução para os males da vida, Chico propõe a anulação do sofrimento, através da alegria de cantar. Samba para o poeta é sinônimo de metamorfose e de comunhão universal: "Vem que passa/ o teu sofrer/ se todo mundo sambasse seria/ tão fácil/ viver". Há nesses versos a supressão do tempo presente pelo tempo mítico que só dura enquanto existir a canção:

Não chore ainda não
 Que eu tenho a impressão
 Que o samba vem aí
 E o samba é tão intenso
 Que eu às vezes penso
 Que o próprio tempo
 Vai parar para ouvir.

.....
 (Olê, Olã)

A postura do eu-poético é a de retorno ao passado e/ou a volta a uma situação e/ou espaço que não fazem parte da vida do poeta. O tempo passa enquanto os personagens ficam à espera, numa atitude não "participativa", aleatoriamente, como "o mero espectador" em "A Televisão",

O homem da rua
 Fica só por teimosia
 Não encontra companhia
 Mas pra casa não vai não
 Em casa a roda
 Já mudou, que a roda muda
 A roda é triste, a roda é muda
 Em volta lá da televisão.

ou na "posição estática" de *Januária* que só fica na janela:

.....
 Quem madruga sempre encontra
 Januária na janela
 Mesmo o sol quando desponta
 Logo aponta os lábios dela
 Ela faz que não dá conta
 E o pessoal se desaponta
 Vai pro mar levanta a vela.

ou ainda no personagem de *O Velho* que nunca se posicionou ideo-

logicamente e a vida inteira diz "que se guardou, do Carnaval, da brincadeira, que ele não brincou" e que talvez possa ser uma crítica do poeta àqueles que não querem se comprometer politicamente.

AS "CANÇÕES DE RESISTÊNCIA"

É sobretudo nas estruturas musicais em forma de narrativa, nas cantigas de cunho popular do samba-canção, que o autor apresenta uma temática de repressão, apresentando uma acusação direta e uma crítica político-social. Chico foi o poeta que, apesar das "punições" sofridas pelo Sistema (o mesmo que outrora o ajudara a desabrochar poeticamente), ousou (como tantos outros) na época de repressão romper com o lirismo nostálgico do passado: o poeta apresentando um "tempo presente" ironiza o censor, documentando com dramaticidade a situação política de seu país.

Nas canções de protesto, ou melhor, de resistência - pois é assim que o compositor enfrentava a censura - o tempo assume uma posição de total recusa da situação vigente, fazendo uma proposta de um futuro libertador que assumirá uma função catártica e apocalíptica; é o caso das canções *Quando o Carnaval Chegar*, *Cordão e Apesar de Você* - música que se transformou em uma espécie de hino da época do regime militar. Proibida pela censura (em 1970 e só liberada 8 anos depois) que logo decodificou o pronome "você" do poema como sendo o Presidente G. Médici. Em *Apesar de Você*, Chico passa a encarar o tempo não mais como a-histórico, mas como elemento transformador e irreversível, anunciando o futuro libertador do "dia que virá". As metáforas utilizadas pelo poeta são: o elemento órfico e dionisíaco o samba, o canto,

o cordão, a dança, e em especial o Carnaval, só que despojado do lirismo nostálgico de que se valia o poeta em suas canções iniciais.

Apesar de Você apresenta de um lado o tempo presente

Hoje você é quem manda
Não tem discussão, não
À minha gente anda
Falando de lado
Olhando pro chão.

onde o poeta retrata toda a situação do medo, de impotência perante a forte repressão:

Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juros
Todo esse amor reprimido
Esse grito contido
Esse samba no escuro
Cada lágrima rolada
Deste meu penar

e um tempo futuro, liberador, que insiste em "chegar o momento"

.....
Amanhã há de ser
Outro dia
Como vai proibir
Quando o galo insistir
Em cantar
Água nova brotando
E a gente se amando
Sem parar.
Quando chegar o momento
.....

Representando o amanhã, os verbos indicam um tempo de "enorme euforia", "que há de vir", "quando o dia raiar",

.....
Que esse dia há de vir
Antes que você pensa
.....

A canção apresenta ainda um tempo passado, configurado pelo verbo "inventar", ressaltando que o estado vigente no país, não é natural, espontâneo, decorrente da história, mas algo imposto,

o "ESTADO" inventado pelos militares e adjetivado pelo poeta como um período do "pecado" onde não se tem sequer, "perdão", que rima poeticamente com "escuridão".

.....
 Você que inventou esse estado
 E inventou de inventar
 Toda a escuridão
 Você que inventou o pecado
 Esqueceu-se de inventar
 O perdão.

 Você que inventou a tristeza
 Ora, tenha a fineza
 De desinventar:

Apesar de Você exerceu a função de descarregar toda a "raiva contida" pela ausência de liberdade, servindo de um mecanismo de projeção do eu-poético: Chico, impossibilitado de expressar sua voz ("grito contido") está tematizando a si próprio, como autor e compositor perseguido pela repressão.

Na composição *Cordão* há um negativismo constante através dos advérbios não e ninguém, na recusa do presente e na proposta de um futuro liberador; o tempo também aqui tem sua dimensão histórica e irreversível.

.....
 Ninguém, ninguém vai me segurar
 Ninguém há de me fechar
 As portas do coração.

 Ninguém, ninguém vai me sujeitar
 A trancar no peito a minha paixão
 Eu não, eu não vou desesperar
 Eu não vou renunciar, fugir
 Ninguém vai me acorrentar
 Enquanto eu puder cantar
 Enquanto eu puder sorrir
 Ninguém vai me ver sofrer
 Ninguém vai me surpreender
 Na noite da solidão

Nesta "canção de resistência", a palavra adquire um forte poder de penetração, sinônimo de questionamento e crítica. O poeta metaforicamente induz o povo a formar um "imenso cordão": "quem não tiver nada a perder, irá formar um imenso cordão"

através do elemento órfico o carnaval. Os verbos usados pelo autor nos conduzem à semântica da repressão: segurar, fechar, trancar, acorrentar, sofrer, perder, retratando a realidade política, enquanto que as palavras que irão restaurar a ordem, são os elementos órficos: o canto, o cordão e o 'Carnaval', que aqui, segundo a "linguagem de fresta" de Caetano Velozo,⁵⁰ irá rimar com "Vendaval".

Segundo Affonso Romano de SANT'ANNA, a música, nas canções de Chico, está para a abertura assim como o silêncio está para o fechamento: a infelicidade, a repressão, representam a não-música, a não-presença da pessoa amada e o fechamento político e social, ou melhor, o período em que o poeta foi proibido de cantar. Por outro lado, a canção como elemento órfico representa a abertura dos sentidos, a liberação do libido, e a liberdade do povo e do sambista. Os poemas-canções de Chico, aliados ao momento mítico e utópico fazem dialeticamente, sua denúncia do tempo do obscurantismo pelo qual passava o país.

A terceira "canção de resistência", *Quando o Carnaval Chegar*, será analisada posteriormente com as canções que retratam o carnaval, o samba, a canção como elemento órfico.

CANÇÕES DE CONTEÚDO ÓRFICO

Em sua historicidade, as composições de Chico apresentam a música como elemento órfico, a dança, o samba, o carnaval e o violão, o apelo dionisiaco que com sua passagem altera não só o indivíduo, mas também transforma a natureza, convocando todos à canção:

Estava à toa na vida
Meu amor me chamou
Pra ver a banda passar

Cantando coisas de amor.

.....
 A moça triste que vivia calada, sorriu
 A rosa triste que vivia fechada, se abriu

No apelo órfico de Chico e mais especificamente na temática do Carnaval, encontramos o elemento de mudança, de retorno à ordem, ou de uma nova alternativa que, segundo o sociólogo Da MATTA, "ajuda a reconstruir e recriar o tempo, engedrando cortes nas rotinas sociais".⁵¹ Deste modo, o carnaval transcende o período que lhe é reservado e nos leva a uma outra realidade: é o momento ritualístico ao qual nos transportamos a um lugar ideal - utópico - onde a vida transcorre em toda sua plenitude e liberdade. Daí ser o carnaval, um estado de espírito e/ou de ser, independente do período a ele fixado, um tempo e/ou espaço onde a dialética entre o cotidiano e o extraordinário se define pelo estado de liberação. E dentro desse universo, o poeta faz o "seu" carnaval fora do tempo.

Hoje quero fazer o meu Carnaval
 Se o tempo passou, espero
 Que ninguém me leve a mal
 Mas se o samba quer que eu prossiga
 Eu não contrarrio não
 Com o samba eu não compro briga
 Do samba eu não abro mão

.....

(Amanhã ninguém sabe).....

Nas canções de Chico que falam do carnaval, vivenciamos o momento extraordinário, o período a-histórico de supressão do tempo onde prevalece o espaço utópico anunciando "um dia" mítico que virá, além de mostrar, acima de tudo, um paradoxo: na alegria carnavalesca, a harmonização da desigualdade e da comunhão universal.

Poetizando seu *Sonho de um Carnaval*, o compositor realiza no tempo/espaço do carnaval, a sua dramatização, transportando-

se para uma realidade que se transfigura através do samba-canção, e que, assim, como *A Banda* ("o tempo passou na janela") dura enquanto existe a canção, pois na "Quarta-feira sempre desce o pano".

.....
 Carnaval, desengano
 Deixei a dor em casa me esperando
 E brinquei, e gritei
 E fui vestido de rei
 Quarta-feira sempre desce o pano.

Carnaval, desengano
 Essa morena me deixou sonhando
 Mão na mão, pé no chão
 E hoje... nem lembra não
 Quarta-feira sempre desce o pano.

Era uma canção
 Um só cordão
 Uma vontade
 De tomar a mão
 De cada irmão
 Pela cidade

No carnaval, esperança
 Que a gente longe viva na lembrança
 Que a gente triste possa entrar na dança
 Que a gente grande saiba ser criança.

O "sonho" do poeta é um explicativo para o seu "desengano", daí concluirmos:

sonho = realidade utópica = desengano,

pois na

"Quarta-feira sempre desce o pano".

No contexto literário destas canções encontramos como já mencionamos, os topos: o carnaval, a dança, o cordão, a banda, o samba, o violão, dos quais o poeta se utiliza para revelar todo seu desajustamento em relação à sociedade, e a proposta de Chico é o instante em que se instala uma "utopia musical", a qual tem uma mensagem ideológica, fazendo um apelo ao ouvinte através da canção: "vem que passa o teu sofrer" e na qual se resume o universo do poeta.

Segundo o sociólogo DA MATTA "no mundo ritual, as coisas são ditas com mais veemência, com maior coerência e consciência;

os rituais seriam assim, instrumentos que permitem maior clareza às mensagens sociais",⁵² o que se coaduna perfeitamente com 'o cantar' de Chico, como forma de exortação para esquecer a (sua) agonia social e/ou política e pensar que o samba irá 'transformar', 'inverter', o Sistema para aliviar a (sua) tristeza e a (sua) dor. Daí a repetição que permeia o texto se tornar significativa, para a mensagem poética de Chico, pois de acordo com LEECH, "to the listener of music, the linguistic repetition is a deviation in which the author puts the most significant part of the message".⁵³ E o refrão do canto é insistente, vingativo, uma verdadeira catarse emocional:

Quem me vê sempre parado, distante
 Garante que eu não sei sambar
 Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
 Eu tô só vendo, sabendo, sentindo, escutando
 Não posso falar
 Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
 Eu vejo as pernas de louça da moça que passa
 E não posso pegar
 Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
 Há quanto tempo desejo seu beijo molhado de maracujá
 Tô me guardando pra quando o carnaval chegar.

E aqui podemos abrir um parênteses para uma dupla leitura, pois segundo os fundamentos do pensamento de REICH em Psicologia de massa do fascismo⁵⁴ toda política reacionária e fascista está embasada na política de repressão sexual, e concluirmos que nas metáforas de Chico, a repressão política está implicitamente ligada à repressão sexual.

E quem me ofende, humilhando, pisando
 Pensando que vou aturar

 E que me vê apanhando na vida
 Duvida que eu vá revidar

 Eu vejo a barra do dia surgindo
 Pedindo pra gente cantar

 Eu tenho tanta alegria adiada, abafada
 Quem dera gritar

Esta analogia semântica nos leva ao paralelismo sintático usado pelo poeta:

<u>eu vejo</u>	<u>as pernas de louça</u>	<u>que passa</u>
eu vejo	as barras do dia .	surgindo

O que significa que "o dia" já versado pelo poeta em outras canções, aparece na concretização de sua libertação-sexual e/ou política.

Em *A Banda* encontramos a exemplificação da metamorfose do carnaval, que com sua passagem, transforma o estado das pessoas e das coisas. O desenrolar dos personagens criados por Chico - o homem sério, o faroleiro, a namorada, a moça triste, a meninada, o velho fraco - estão sintetizados no 5º verso da 1ª estrofe pelo sema, "a minha gente sofrida", no qual Chico concretiza sua ideologia social. A postura do eu-poético é a da negação da realidade e da proposta de seu povo encontrar na passagem da banda, um tempo/espço transfigurado, na busca de sua reintegração.

.....
 Despediu-se da dor
 Pra ver a banda passar
 Cantando coisas de amor

~~Mas este encanto permanece somente com a~~ passagem do caráter dionisiaco, pois,

.....
 [Mas] para o meu desencanto
 O que era doce acabou
 Tudo tomou seu lugar
 Depois que a banda passou.

A temática do carnaval, o apelo órfico de Chico simbolizam um convite à desrepressão, resultante de sua revolta contra a cultura imposta, baseada "na labuta sofrida, na dominação e na renúncia".⁵⁵ As imagens de que se utiliza o poeta, são a da

Grande Recusa como nos fala Marcuse; e essa recusa se traduz em uma liberação, estabelecendo uma "ordem superior", sem qualquer coação - e esse talvez seja o único contexto em que a palavra "ordem" perde sua conotação repressiva, significando "gratificação", na qual Eros, em sua total liberdade, cria. "São os triunfos estáticos sobre os dinâmicos",⁵⁶ mas essa estática se movimenta em toda a sua plenitude através do sensualismo, do jogo da canção, e a linguagem de Orfeu é a própria canção:

A canção de Orfeu desfaz a petrificação
 movimenta as florestas e as pedras - mas
 movimenta-se para que todos comunguem
 na alegria.⁵⁷

E quem canta, partilha da ideologia de Chico:

Quem canta comigo
 Canta o meu refrão
 Meu melhor amigo
 É o meu violão

A música representa em Chico, a concretização de sua luta pela forma suprema da liberdade de ser, resultante no convite do poeta:

Vem, que passa
 O teu sofrer
 Se todo mundo sambasse
 Seria tão fácil
 Viver.

A proposta dionísiaica do poeta, é um apelo à desrepressão: Se Prometeu é o herói cultural do esforço laborioso, da produtividade e do progresso, através da opressão, o símbolo do "princípio de realidade" de que nos fala Marcuse, o seu oposto, Orfeu e Dionísico, simbolizam o "princípio de prazer". Orfeu é o arquétipo do poeta "liberator and creator", (...) "⁵⁷ que estabelece a imagem da alegria e da plena fruição. Na pessoa de Orfeu estão sintetizadas a arte, a cultura e a liberdade, e dentro des-

sa liberdade insere-se o Eros Órfico, que no contexto musical representa a vida, o período de abertura, a fantasia, o prazer; daí a proposta de Chico em colocar o sofrimento de lado, fazendo um convite ao seu canto órfico:

Não chore ainda não
Que eu tenho um violão
E nós vamos cantar

Em *Olê, Olá*, a felicidade está implícita no ato de cantar e o samba, metáfora da alegria, afasta o sofrimento através do refrão: "olé, olê, olê, olá, tem samba de sobra, quem sabe sambar, que entre na roda, que mostre o gingado, mas muito cuidado, não vale chorar".

Felicidade aqui
Pode passar e ouvir
E se ela for de samba
Há de querer ficar

A música, como nos diz A.R. de SANT'ANNA, em Chico Buarque, implica numa "abertura", e o tempo, que é reversível, pára para ouvir e cantar. A lua arquétipo do "princípio de prazer" gera a supressão do tempo, governado pelo *id*, que é atemporal:

Luar, espere um pouco
Que é pra meu samba poder chegar
Eu sei que o violão
Está fraco, está rouco,
Mas minha voz
Não cansou de chamar

Mas o poeta, na sua luta, quase desiludido, vê a chegada do Sol, arquétipo do "princípio de realidade"⁵⁸, do trabalho, da organização do Sistema, proposto por Marcuse:

Tem samba de sobra
Ninguém quer sambar,
Não há mais quem cante
Não há mais lugar

O sol chegou antes
Do samba chegar
Quem passa nem liga,
Já vai trabalhar
E você, minha amiga,
Já pode chorar.

Em *Carolina*, encontramos o paralelismo proposto por A. Sant'Anna onde a música, o ruído, significam abertura, vida, amor, liberação dos instintos, em oposição ao silêncio, a ausência, o fechamento, o desamor e a chegada da morte. O tempo de Carnaval, é o do rito primitivo, onde "a música alia-se à dança para dar ao homem a sensação afrodisíaca da liberação. O homem está por detrás de seus disfarces autenticamente se reintegrando, ao integrar a aparência e a essência"⁵⁹. Em *Carolina*, Chico configura esta dualidade através de seu apelo, ao amor:

Carolina
Nos seus olhos fundos
Guarda tanta dor
A dor de todo esse mundo
Eu já expliquei que não vai dar
Seu pranto não vai nada mudar
Eu já convidei para dançar
É hora já sei de aproveitar
.....

A tese proposta pelo poeta nos versos é que há amor, alegria, samba, enquanto existe a música. X antítese, o silêncio, a não-presença da mulher amada, a não-música:

Tese = música		Antítese = silêncio
uma rosa	nasceu	uma rosa morreu
todo mundo	sambou	uma festa acabou
uma estrela	caiu	nosso barco partiu

O espaço da festa, do amor, da dança, do samba, se desfaz com a chegada do tempo, e conseqüentemente com a morte da canção/amor:

Eu bem que mostrei a ela
O tempo passou na janela
Só Carolina não viu.

Assim, a análise feita por A. Sant'Anna se transforma em uma proposição racional e matemática:

Música : abertura : : silêncio : fechamento

que numa intersecção de planos (sexual e político) conclui-se que na visão de Chico o tempo do não-carnaval é representado pelo emudecimento poético = político = não-cantar = não-amar:

.....
 Ninguém, ninguém
 Vai me segurar
 Ninguém há de me fechar
 As portas do coração

(Cordão)

Seguindo os princípios freudianos analisados por Marcuse, entendemos que o poeta, na sua revolta contra o "princípio de desempenho", e em nome do "princípio de prazer", faz o seu apelo do culto à liberdade, através do samba = desrepressão = mensagem ideológica de Chico Buarque; e conseqüentemente, a não música simboliza a realidade de seu povo, a labuta, a exploração do mundo capitalista, a opressão do Sistema, a resposta contra-ideológica do poeta:

A roda de saia, a mulata
 Não quer mais rodar, não senhor
 Não posso fazer serenata
 A roda de samba acabou
 A gente toma a iniciativa
 Viola na rua a cantar
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega a viola pra lá.

O momento do carnaval poetizado por Chico, resume-se no instante em que se veste a fantasia, para se viver o estado de exceção. Em *Noite dos Mascarados*, o disfarce do poeta é dialético e antagônico: no jogo lúdico da festa, Colombina e Pierrô se confrontam, dialogando sobre suas verdades, onde a máscara representa a dramatização de Chico para se reinventar um sentido

para a vida.

.....
 Mas é carnaval
 Não me diga mais quem é você
 Amanhã tudo volta ao normal
 Deixa a festa acabar
 Deixa o barco correr
 Deixa o dia raiar
 Que hoje eu sou
 Da maneira que você me quer
 O que você pedir
 Eu lhe dou
 Seja você quem for
 Seja o que Deus quizer.

A imagem desta fantasia nos conduz, assim, "à estética como "ciência da beleza". Subentendida na forma estética situa-se a harmonia reprimida do sensualismo e da razão"⁶⁰ a qual é tematizada pelo poeta na sua forma de protesto contra a organização da vida pela lógica do Sistema pela dominação, como nos fala Marcuse. Sociologicamente explicável, o carnaval é o período em que o "mundo é abertamente brincado e cantado por todos", o tempo em que o indivíduo se relaciona com o exterior através da música descobrindo que nesse momento todos se acham envolvidos em um mesmo "status social", e que a despeito de todas as hierarquias, somos necessários uns aos outros".⁵⁹ Daí a mensagem ideológica de Chico, dirigir-se àqueles que vivem à margem da sociedade, "as meretrizes", "os bandidos", "o pivete", "o malandro", "o sambista", "os desvalidos", "os poetas e profetas", o homossexual (Geni) que numa "romaria de mutilados", se unirão fraternalmente em um *Cordão*:

Pois quem não tiver nada a perder
 Vai formar comigo um imenso cordão
 E então quero ver o vendaval
 Quero ver o Carnaval sair.

O paralelismo proposto pelo poeta é o contraste semântico, que segundo JAKOBSON, é enfático na transmissão da mensagem poética: "in any form of parallelism pattern there must be an

element of identity and an element of contrast"⁶¹, e o contraste proposto pelo poeta é antagônico, pois a nível semântico, a palavra "vendaval" tem sua correspondência sonora com "carnaval".

A exemplificação mais típica do 'fluir da consciência', em Chico, está na ritualização do *Ano Novo*, uma das composições iniciais de Chico:

O rei chegou
E já mandou tocar os sinos
Na cidade inteira
É pra cantar os hinos
Hastear bandeiras.

É o período de renovação, de criação de um novo tempo, onde acontecerá a metamorfose social:

E eu que sou menino
Muito obediente
Estava indiferente
Logo me comovo
Pra ficar contente
Porque é Ano Novo.

O paralelismo semântico proposto ideologicamente por Chico insere-se nas rimas: obediente e indiferente, onde se conclui que, o indivíduo "obediente" ao Sistema, está implicitamente, alienado e "indiferente", como quer denominar o poeta.

Há muito tempo
Que essa minha gente
Vai vivendo a muque
É o mesmo batente
É o mesmo batuque
Já ficou descrente
É sempre o mesmo truque
E quem já viu de pé
O mesmo velho ovo
Hoje fica contente
Porque é Ano Novo.

Os semas do cotidiano "vai vivendo a muque", "mesmo batente", "batuque", "truque", "descrente", "o velho ovo" se transformarão a nível semântico em "algo novo", "colorido", "na dança", "no azul da vida", "no sorriso", e todo o povo se tornará

valente.

A minha nega me pediu um vestido
 Novo e colorido
 Pra comemorar
 Eu disse:
 Finja que não está descalça
 Dance alguma valsa
 Quero ser seu par
 E ao meu amigo que não vê mais graça
 Todo ano passa
 Só lhe faz chorar
 Eu disse: Homem, tenha seu orgulho,
 Não faça barulho
 O rei não vai gostar
 E quem for cego veja de repente
 Todo azul da vida
 Quem estiver doente
 Saia na corrida
 Quem tiver presente
 Traga o mais vistoso
 Quem tiver juízo
 Fique bem ditoso
 Quem tiver sorriso
 Fique lá em frente
 Pois vendo valente
 E tão leal seu povo
 O rei fica contente
 Porque é Ano Novo.

Daí concluímos que a resposta contra-ideológica ao Sistema define-se na sua mensagem poético-musical, que se resume em *Qualquer Canção*:

Qualquer canção de dor
 Não basta a um sofredor
 Nem cerze um coração
 Rasgado
 Porém ainda é melhor
 Sofrer em dó menor
 Do que sofrer
 Calado.

A resistência contra-ideológica de Chico insere-se no efeito catártico da arte, pois sob o domínio do desempenho, a arte se opõe à repressão institucionalizada. Deste modo, a arte não liberta é a imagem da não-liberdade. O pensamento existencial do poeta é de que a arte está no coletivo e deve ser feita para o povo e pelo povo, sendo a poesia/canção, o único meio plausível de integração entre o homem e o seu tempo. A música representa para Chico a imagem do homem liberto, daí ser o samba o elemento arquétipo sempre retomado pelo poeta, como a

forma ideal de relacionamento humano e o canto órfico de suas reivindicações sociais.

NOTAS

44 Ressaltamos que em nossa abordagem serão analisados somente os poemas-canções até 1976, ano em que Chico foi anistiado pela censura.

45 GALVÃO, Wainice Nogueira. Uma análise ideológica da MMPB. In: SACO DE GATOS. São Paulo, Duas Cidades, 1976. p.95.

46 Sonho de Carnaval foi desclassificada, cabendo o 1º lugar a Arrastão, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, defendida por Elis Regina que é logo contratada pela TV Record para liderar o programa O Fino da Bossa, fator decisivo para a popularização da Bossa Nova.

47 HOLLANDA, Chico Buarque de. Entrevista. Jornal da Tarde. São Paulo, 29:12,1967. Conforme, MENESES, A.B. Desenho mágico. p.108.

48 HOLLANDA, C.B. Entrevista concedida a O Globo. O Globo: 15:07, 1979. Conforme MENESES, Adélia. Desenho mágico, p.21.

49 HOLLANDA, Chico Buarque de. A Banda - Manuscritos de Chico Buarque de Hollanda. São Paulo, Ed. Paulo de Azevedo, 1966. n.p.

50 Esta expressão é usada por Caetano, na canção Festa Imodesta onde faz uma homenagem a Chico Buarque, o compositor que usa a "linguagem de fresta" para driblar a censura.

51 DA MATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis - Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p.65.

52 DA MATTA, p.32

53 LEECH, G.H. A Linguistic guide to English Poetry. London, Longman, 1971, p.57.

54 REICH, Wilhelm. Psicologia de massa e do fascismo. Porto, Escorpião, 1974. p.175.

55 MARCUSE, Herbert. Eros e civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 5 ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1972. p.148.

56 MARCUSE, Herbert. p.150.

57 MARCUSE, p.154

58 MARCUSE, p.148.

59 SANT'ANNA. A Romano de. Música popular e moderna poesia brasileira. 3 ed. Petrópolis, Vozes. 1986, p.185 - 186.

60 MARCUSE, p. 135.

61 JAKOBSON, Roman. Linguistics and Poetics in Style in Language. MIT Press, 1971. p.423.

CONCLUSÃO

Partindo do enfoque das divergências artísticas, políticas e culturais entre os Estados Unidos e o Brasil, procuramos demonstrar que não encontramos nos textos poéticos de Bob Dylan e Chico Buarque uma estrutura linear e sim, uma temática dialética, na busca de uma identidade ideológica própria, nos tempos difíceis de crise política de seus respectivos países. No estudo de suas representações, Dylan e Chico representam o espelho da tensão da época que contribuiu sobremaneira à produção literária destes poetas.

A leitura que fizemos de seus poemas-canções, permite-nos concluir que a temática dos textos destes autores é costurada por uma ideologia própria, advinda de suas aspirações políticas, servindo aos interesses dos dominados. E nesta ideologia, os poetas fabricam histórias imaginárias, reduzindo o passado e o futuro às coordenadas do presente, pois a história em si não pode realizar estas "abstrações". Estes poetas, imbuídos de seus ideários, invertem o processo real, transfigurando a realidade presente em um tempo mítico (passado) e em um futuro apocalíptico e/ou promissor. Dylan e Chico se propõem desvendar os processos reais, delatando o poder de dominação, de exploração do Sistema sobre os dominados, opondo-se à racionalidade histórica da lógica do Sistema que consolida as injustiças sociais, fazendo com que, em nome do progresso, os homens se tor-

nem objetos da história, subjugados, oprimidos, tornando-se instrumentos do real. Conseqüentemente, sua poética tem por função "apagar as diferenças de classes, fornecendo aos meios da sociedade, o sentimento da identidade social",¹ que em Bob Dylan e Chico Buarque se concretiza nas suas buscas por seus ideários de comunhão universal, cujos referenciais sejam de todos e para todos.

A poesia política de Dylan e Chico consiste em tornar a realidade opaca, permanecendo suas idéias independentes da história, para assim poderem explicar esta realidade que lhes é adversa. No antagonismo entre dominantes e dominados, os poetas, imbuídos de uma postura ideológica, posicionam-se ao lado dos marginalizados, não privilegiam a história dos "vencedores", mas a dos "vencidos", daqueles que, "não são sujeitos da história, mas apenas seus pacientes".² Deste modo, em suas "abstrações" existem dois momentos distintos e que se complementam: se por um lado a ideologia destes autores verbaliza, delata, questiona o tempo presente, e são o "espelho" do real, em contrapartida os poetas encobrem a história, indo contra o seu tempo e/ou espaço, idealizando um futuro utópico através de uma linguagem mítica.

Nas composições analisadas, notamos os grandes temas que percorrem suas obras: *Blowin' in the Wind* apresenta-se como o hino-manifesto dos movimentos pelos direitos civis. Em *Farewell, Angelina* o poeta consciente de sua função social faz desta canção o veículo de denúncia contra o envolvimento dos Estados Unidos no Camboja, narrando em forma de uma balada a estória de um soldado que parte para a guerra. *Subterranean Homesick Blues* insere-se também como um texto-manifesto, delatando os conflitos da guer-

ra e de uma possível bomba nuclear. Em *Mr. Tambourine Man*, Dylan detém o tempo presente e na negação da realidade histórica, transporta-se a um outro tempo/espaço, propondo uma sociedade alternativa, onde não haja guerra, perigo, opressão. Na canção *Shelter From the Storm*, verificamos a concretização desta ideologia, na busca incessante do poeta por um lugar seguro, (utópico) de fraternidade e comunhão universal. Na canção *The Times They're a Changing'*, Dylan é o poeta-político preocupado com as possíveis mudanças na história de seu país. A canção, composta nas estruturas composicionais de uma *Gospel-song* - forma primitiva dos *blues* - o poeta adverte em seus versos proféticos, os perigos e adversidades que poderiam ocorrer com seu país. Em *Hard Rain's a-gonna Fall*, o poeta retrata sua visão apocalíptica da sociedade e/ou de seu tempo. Dylan é, então, o porta-voz contra a ideologia do *Establishment* e o poeta da *protest-song*.

Por sua vez, Chico Buarque vivenciando o período de repressão, retrata em forma de denúncia as injustiças e a realidade histórica brasileira, após o golpe militar. Através da temática de repressão, suas canções de resistência registram um tempo obscuro, de crise e auto-crítica poética. São desse período, *Apesar de você*, que se constitui no espelho da situação de medo e insegurança instaurada no governo do Presidente Médici e que tem a função catártica de descarregar a "raiva contida" pela ausência de liberdade poética do compositor. Em *Cordão*, Chico Buarque em recusa à realidade histórica, delata o presente, através de um negativismo em relação a seu espaço e/ou seu tempo. Essa realidade indesejada leva-o a poetizar também o Carnaval, o samba, como o elemento órfico, o apelo dionisiaco, que com sua passagem transforma a Natureza e induz o Homem à canção;

e nessas poesias o tempo é a-histórico, prevalecendo o estado de exceção e o futuro utópico que traz a harmonia e a comunhão universal. Nas composições *Amanhã Ninguém Sabe*, *Sonho de um Carnaval*, *A Banda*, *Olê, Olá*, *Carolina*, *Cordão*, *Noite dos Mascarados*, *Ano Novo* e em *Qualquer Canção*, a música é o elemento transmissor da mensagem ideológica do poeta e dialeticamente se define como um resposta contra-ideológica ao *status quo*.

Deste modo, decompondo seu discurso poético, concluímos que a história da origem do samba assemelha-se à da música negra norte-americana, pois ambas estão relacionadas ao contexto social da época. O samba, assim como o *blues* e o *jazz* - gêneros musicais de raízes negras - ascenderam socialmente das camadas populares à classe média, constituída de brancos e mestiços. E em relação a seus temas, o samba ao inserir-se no contexto político nacional, identifica-se com o espírito de protesto dos *blues*, quer pela sua adjetivação amargo/triste, quer pela sua temática cética transmitindo, em tom de lamento, o retrato da realidade sócio-política de seu tempo.

Na análise do posicionamento ideológico observamos ainda que Dylan e Chico têm uma preferência por textos narrativos onde se contam histórias ou fatos através da poesia-canção. Esta armação está estruturada muitas vezes em forma de uma balada e/ou samba-canção, sendo o pronome I/eu, que conta a história, despersonalizado. E a narrativa poética é repleta de repetições, às vezes de palavras, às vezes de versos, sendo o refrão o elemento caracterizador que espelha o coro da comunidade.

No plano formal, Dylan e Chico trabalham com desvios lingüísticos, num reencontro com as fontes orais da literatura recuperando a poesia dos rapsodos, como o veículo de denúncia

social. E nesse contexto, a linguagem desses menestréis é rica em elementos estilísticos, como metáforas, símbolos, imagens, e suas estórias são estruturadas fora do tempo e além do espaço, num futuro utópico, no qual está centrada sua ideologia, razão pela qual podemos afirmar que a mensagem destes poetas reside na sua luta a-histórica contra sua sociedade, seu tempo e sua própria dominação.

Em seu engajamento literário, Bob Dylan e Chico Buarque apresentam o jogo da linguagem da "mimese interior", que reflete o inconsciente do poeta e ameaça o Sistema dominante. A forma composicional não é a comum, da ordem, mas a que se volta contra a ideologia do poder, razão pela qual apresenta-se com uma semântica simbólica, de desajustamento social. É a fala do Outro, aquele que é excluído da sociedade, refutado pelo código social, ou a linguagem da exclusão e de excluídos, como nos diz A.R. de SANT'ANNA.³

O estudo da visão sócio-cultural de Bob Dylan e Chico Buarque, bem como da forma composicional de suas canções, nos leva a concluir que estes poetas, ao transmitirem sua mensagem, ao se postularem contra a ideologia dominante, utilizam-se da mesma poética de descentramento e recorrem a certos recursos estilísticos, procurando reagir e responder aos impasses gerados pela situação política de seus respectivos países.

NOTAS

¹ CHAUI, Marilena. O que é ideologia. 8 ed. São Paulo, Brasiliense, 1982. p. 114.

² _____. p. 125.

³ SANT'ANNA, R.R. de. Música popular e moderna poesia brasileira. 3 ed., Petrópolis, 1986. p. 20.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BARNET, S.; et alii. An Introduction to Literature. Boston, Little Brown & Company, 1971.
2. BEZERRA, Adélia de Menezes. Desenho mágico; poesia e política em Chico Buarque. São Paulo, Musitec, 1982. 218 p.
3. BÍBLIA. Língua Portuguesa. Bíblia Traduzida da Vulgata. São Paulo, Ed. Paulinas, 1982.
4. BORNEMAN, Ernest. A Critic Look at Jazz. London, Jazz Music Books, 1946.
5. BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro, Forense, 1977.
6. BUENO, André & GOES, Fred. O que é geração beat. São Paulo, Brasiliense, 1984. 101 p.
7. CAMPOS, Augusto de. Balanço da bossa e outras bossas. 4. ed. São Paulo, Perspectiva, 1986. 354 p.
8. CHAUI, Marilena. Cultura e democracia; o discurso competente e outras falas. São Paulo, Ed. Moderna, 1981. 220 p.
9. _____. O que é ideologia. 6. ed. São Paulo, Brasiliense, 1982. 125 p.
10. COELHO, J. do Prado. Dicionário de literatura I. Porto, Figueirinhas, 1982.
11. COOK, Bruce. The Beat Generation. New York, C.Scribner's Sons, 1969. 248 p.
12. DICKSTEIN, M. Gates of Eden. American Culture in the Sixties. New York, Basic Books, 1977. 299 p.
13. GALVÃO, Walnice Nogueira. Uma análise ideológica da MPB. In: SACO de gatos; ensaios críticos. Duas Cidades, 1976. 146 p.
14. HOLLANDA, Chico Buarque de. Chicó Buarque; letra e música. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

15. HOLLANDA, Chico Buarque de. A banda. Manuscritos de Chico Buarque de Hollanda. São Paulo, Ed. Paulo de Azevedo, 1966. n. p.
16. _____. Entrevista a O Globo. O Globo, Rio de Janeiro, 15:3, 1979.
17. _____. Entrevista a O Globo. O Globo, Rio de Janeiro, 27:7, 1979.
18. _____. Entrevista à Revista Violão e Guitarra. Violão e Guitarra, São Paulo, 2(15):12, s.d.
19. _____. Entrevista à Revista Veja. Veja, São Paulo, 27:10, 1976.
20. _____. Entrevista ao Jornal da Tarde. Jornal da Tarde, São Paulo, 29:12, 1979.
21. _____. Eldorado reprise especial de Chico. O Estado de Paulo, São Paulo, 2(12):23, 1989.
22. _____. Entrevista à Folha de São Paulo. Folha de São Paulo, São Paulo, 2:12, 1980.
23. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Impressões de viagens - cpc, vanguarda e deslumbre: 1960/70. 2. ed. São Paulo, Brasileira, 1981. 198 p.
24. JAKOBSON, Roman. Linguistics and Poetics in Style Language. MIT Press, 1971.
25. KEROUAC, Jack. México City Blues. New York, Viking, 1959.
26. LEECH, G. N. A Linguistic Guide to English Poetry. London, Longman, 1971. 234 p.
27. LENNON, John. Power to the People. Bizz, São Paulo, 5(9):27, 1989. Letras traduzidas, álbum especial.
28. MARCUSE, Herbert. Eros e civilização; uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro, Zahar, 1972. 232 p.
29. MATTA, Roberto da. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do sistema brasileiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1979. 272 p.
30. MAY, Rollo. Psicologia e dilema humano. 2. ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1977. 226 p.
31. MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. São Paulo, EDUSP/Cultrix, 1978.

32. MUGGIATI, Roberto. O que é jazz. 2. ed. São Paulo, Brasiliense, 1985. 116 p.
33. _____. Rock; o grito e o mito. Petrópolis, Vozes, 1981. 121 p.
34. OLIVEIRA, Aloysio. Bossa nova; sua história, sua gente. Phonogramm, 1975. n.p. Acompanha disco.
35. OS POETAS da MPB, v. 3, n. 34, 1981.
36. PEÇANHA, Doris. Movimento beat; rebeldia de uma geração. Petrópolis, Vozes, 1988. 112 p.
37. ROSS, Angus. A Dictionary of Modern Critical Terms. Ed. Roger Fowler. London, Routledge & Kegan Paul, 1973.
38. SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: O PAI de família e outros estudos. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. 62 p.
39. SANT'ANNA, Afonso Romano de. Música popular e moderna poesia brasileira. 2. ed. Petrópolis, Vozes, 1986. 268 p.
40. SARTE, Jean-Paul. Que é literatura? São Paulo, Ática, 1989. 230 p.
41. SHAW, Harry. Dicionário de termos literários. Lisboa, Dom Quixote, 1978.
42. SHELTON, Robert. No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan. New York, Ballantine Books, 1986. 661 p.
43. SILVA, V. M. Aguiar. Teoria da literatura. Coimbra, Alameda, 1969. 769 p.
44. STEARNS, Marshall. A história do jazz. São Paulo, Martins, 1964.
45. SPINA, Segismundo. Lírica trovadoresca. Rio de Janeiro, Ed. Acadêmica, 1956.
46. SUSSEKIND, Flora. Brasil - os anos do autoritarismo; literatura e vida literária. Rio de Janeiro, Zahar, 1985. 95 p.
47. THE OXFORD. Companion to English Literature. 3. ed. London, Oxford University Press, 1960.
48. THOREAU, Henry. Walden and Civil Disobedience. New York, W. W. Norton & Company, 1966. 423 p.
49. TINHORÃO, José Ramos. Peguesa história da música popular - da modinha ao tropicalismo. 5. ed. São Paulo, Arte Ed., 1986. 270 p.

50. WHITMAN, Walt. Leaves of Grass. New York, W. W. Norton,
1973. 1008 p.
51. WILHELM, Reich. Psicologia de massa do facismo. Porto,
Escorpião, 1974. 195 p.

OBRAS CONSULTADAS

1. ALENCAR, Francisco; CAPRI, Lúcia; RIBEIRO, N. História da sociedade brasileira. 3. ed. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1985. 339 p.
2. BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. São Paulo, Cultrix, 1977. 220 p.
3. BRITTO, Jomard Muniz. Do modernismo à bossa nova. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966. 138 p.
4. CAMPOS, Augusto de. Balanço da bossa e outras bossas. 4. ed. São Paulo, Perspectiva, 1986. 354 p.
5. CARVALHAL, F. Franco. Literatura comparada. São Paulo, Ática, 1986. 88 p.
6. CARVALHO, Gilberto. Chico Buarque - análise poética musical. 3. ed. Rio de Janeiro, Codecri, 1984. 186 p.
7. CHASE, Gilbert. Do salmo ao jazz - a música dos Estados Unidos. Rio de Janeiro, Globo, 1957. 674 p.
8. CHAUI, Marilena. Conformismo e resistência. São Paulo, Brasiliense, 1986. 179 p.
9. DAGHLIAN, Carlos et alii. Poesia e música. São Paulo, Perspectiva, 1985. 201 p.
10. DANTAS, J. M. de Souza. MPB: o canto e a canção. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1988.
11. DEUTSCH, Babette. Walt Whitman, construtor da América. São Paulo, Martins, 1961. 230 p.
12. EASTHOPE, Antony. Poetry as a Discourse. London, Methuen, 1987. 182 p.
13. LEVIN, Samuel. Estruturas linguísticas em poesia. São Paulo, Cultrix, 1975. 108 p.
14. MAILER, Norman. The White Negro: Superficial Reflection on the Hipster. New York, City Lights Books, 1967.

15. MALLONE, Bill. Country music; A Fithy - Year History by Bill Mallone. University of Texas, 1969. 421 p.
16. MASSAUD, Moisés. Guia prático de análise literária. São Paulo, Cultrix, 1975. 248 p.
17. _____. A literatura portuguesa. 4. ed. São Paulo, Cultrix, 1966. 412 p.
18. MOISÉS, Leila Perrone. Para ver a vida passar. Folha de São Paulo. Suplemento Literário, São Paulo, 25 de dezembro, 1967.
19. MORAES, J. Jota de. O que é música. São Paulo, Brasiliense, 1986. 105 p.
20. PEREIRA, Carlos Alberto. O que é contracultura. São Paulo, Brasiliense, 1986.
21. SANT'ANNA, Affonso R. de. No anti-herói, a denúncia da realidade. In: HISTÓRIA da música popular brasileira. São Paulo, Abril Cultural, 1982. Acompanha disco.
22. SMITH, Hearnstein Bárbara. Poetic Closure. A Study of How Poems Ends. Chicago, University of Chicago Press, 1968. 289 p.
23. SOUZA, Tárík de. O que não tem censura nem nunca terá. In: HISTÓRIA da música popular brasileira. São Paulo, Abril Cultural, 1982. Acompanha disco de Chico Buarque.
24. _____. O som nosso de cada dia. Porto Alegre, LEPM, 1983. 199 p.
25. STAINGER, Emil. Conceitos fundamentais da poética. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1972.
26. TAVARES, Hênio. Teoria literária. 7. ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981. 526 p.
27. TRINDADE, Luís. Genealogia da música popular universalizada. Porto, Contraponto Ed., 1984. 205 p.

DISCOGRAFIA

- 1 BOSSA Nova at Carnegie Hall. Audio Fidelity. 410.404.022. Reedição. 1974. Estéreo 33 $\frac{1}{3}$ rpm, 12". Disco.
- 2 DYLAN, Bob. Bob Dylan. Biograph. A Five-Record de Luxe Edition. CBS. LP. 4000.024, 1975. Disco.
- 3 DYLAN, Bob. Farewell, Angelina. Vanguard, LP. 60010, 1962. Estéreo, 33 $\frac{1}{3}$ rpm, 30 cm. Disco.
- 4 BERNSTEIN, Leonard. O que é jazz. Colúmbia. 30020, 1958. Estéreo, 33 $\frac{1}{3}$ rpm, 30 cm. Disco.
- 5 GILBERTO, João. Chega de saudade. Odeon, MOFE. 3073, 1958. Estéreo, 33 $\frac{1}{3}$ rpm, 30 cm. Disco.
- 6 GUTHRIE, Woody. Bound for Glory - Out Bowl Ballads. RCA Victor, Electra, 1966. 33 $\frac{1}{3}$ rpm, 30 cm. Disco.
- 7 HOLLANDA, Chico Buarque de. Música popular brasileira. RGE, Abril Cultural, 1970. Disco. Acompanha material impresso.
- 8 HOLLANDA, Chico Buarque de. Chico Buarque. Phillips. LP. 6349.398, 1978. 33 $\frac{1}{3}$ rpm, 30 cm. Disco.
- 9 HOLLANDA, Chico Buarque de. Sinal fechado. Phillips. LP. 6349:122, 1974. 33 $\frac{1}{3}$ rpm, 30 cm. Disco.

MR. TAMBOURINE MAN

Words & Music by Bob Dylan

Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me,
I'm not sleepy and there is no place I'm going to.
Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me,
In the jingle jangle morning I'll come followin' you.

Though I know that evenin's empire has returned into sand,
Vanished from my hand.

Left me blindly here to stand but still not sleeping
My weariness amazes me, I'm branded on my feet,
I have no one to meet
And the ancient empty street's too dead for dreaming.

Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me,
I'm not sleepy and there is no place I'm going to.
Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me,
In the jingle jangle morning I'll come followin' you.

Take me on a trip upon your magic swirlin' ship,
My senses have been stripped, my hands can't feel to grip,
My toes too numb to step, wait only for my boot heels
To be wanderin'.

I'm ready to go anywhere, I'm ready for to fade
Into my own parade, cast your dancing spell my way,
I promise to go under it.

Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me,
I'm not sleepy and there is no place I'm going to.
Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me,
In the jingle jangle morning I'll come followin' you.

Though you might hear laughin', spinnin', swingin'
madly across the sun,
It's not aimed at anyone, it's just escapin' on the run
And but for the sky there are no fences facin'
And if you hear vague traces of skippin' reels of rhyme
To your tambourine in time, it's just a ragged clown behind,
I wouldn't pay it any mind, it's just a shadow you're
Seein' that he's chasing.

Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me,
I'm not sleepy and there is no place I'm going to.
Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me,
In the jingle jangle morning I'll come followin' you.

Then take me disappearin' through the smoke rings of my mind,
Down the foggy ruins of time, far past the frozen leaves,
The haunted, frightened trees, out to the windy beach,
Far from the twisted reach of crazy sorrow.
Yes, to dance beneath the diamond sky with one hand waving free,
Silhouetted by the sea, circled by the circus sands,
With all memory and fate driven deep beneath the waves,
Let me forget about today until tomorrow.

Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me,
I'm not sleepy and there is no place I'm going to.
Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me,
In the jingle jangle morning I'll come followin' you.

SHELTER FROM THE STORM

Words & Music by Bob Dylan

'Twas in another lifetime
One of toil and blood
When blackness was a virtue
And the road was full of mud
I came in from the wilderness
A creature void of form
"Come in," she said, "I'll give you
Shelter from the storm"

And if I pass this way again
You can rest assured
I'll always do my best for her
On that I give my word
In a world of steel-eyed death and men
Who are fighting to be warm
"Come in," she said, "I'll give you
Shelter from the storm"

Not a word was spoke between us
There was little risk involved

Everything up to that point
Had been left unresolved
Try imagining a place
Where it's always safe and warm
"Come in," she said, "I'll give you
Shelter from the storm"

Well I'm livin' in a foreign country
But I'm bound to cross the line
Beauty walks a razor's edge
Someday I'll make it mine
If I could only turn back the clock
To when God and her were born
"Come in," she said, "I'll give you
Shelter from the storm"

BLOWIN' IN THE WIND

Words & Music by Bob Dylan

How many roads must a man walk down
Before you call him a man?
Yes, 'n' how many seas must a white dove sail
Before she sleeps in the sand?
Yes, 'n' how many times must the cannon balls fly
Before they're forever banned?
The answer, my friend, is blowin' in the wind,
The answer is blowin' in the wind.

How many limes must a man look up
Before he can see the sky?
Yes, 'n' how many ears must one man have
Before he can hear people cry?
Yes, 'n' how many deaths will it take till he knows
That too many people have died?
The answer, my friend, is blowin' in the wind,
The answer is blowin' in the wind.

How many years can a mountain exist
Before it's washed to the sea?
Yes, 'n' how many years can some people exist
Before they're allowed to be free?
Yes, 'n' how many times can a man turn his head,
Pretending he just doesn't see?
The answer, my friend, is blowin' in the wind,
The answer is blowin' in the wind.

Copyright © 1962 Warner Bros. Inc. (ASCAP)
All Rights Reserved. Used by Permission.

THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN'

Words & Music by Bob Dylan

Come gather 'round people
Wherever you roam
And admit that the waters
Around you have grown
And accept it that soon
You'll be drenched to the bone
If your time to you
Is worth savin'
Then you better start swimmin'
Or you'll sink like a stone
For the times they are a-changin'.

Come writers and critics
Who prophesize with your pen
And keep your eyes wide
The chance won't come again
And don't speak too soon
For the wheel's still in spin
And there's no tellin' who
That it's namin'
For the loser now
Will be later to win
For the times they are a-changin'.

Come senators, congressmen
Please heed the call
Don't stand in the doorway
Don't block up the hall
For he that gets hurt
Will be he who has stalled
There's a battle outside
And it is ragin'.
It'll soon shake your windows
And rattle your walls
For the times they are a-changin'.

Come mothers and fathers
Throughout the land
And don't criticize
What you can't understand
Your sons and your daughters
Are beyond your command
Your old road is
Rapidly agin'.
Please get out of the new one
If you can't lend your hand
For the times they are a-changin'.

The line it is drawn
The curse it is cast
The slow one now
Will later be fast
As the present now
Will later be past
The order is
Rapidly fadin'.
And the first one now
Will later be last
For the times they are a-changin'.

Copyright © 1963 Warner Bros. Inc. (ASCAP)
All Rights Reserved. Used by Permission.

MAGGIE'S FARM

Words & Music by Bob Dylan

I ain't gonna work on Maggie's farm no more
No, I ain't gonna work on Maggie's farm no more
Well, I wake in the morning,
Fold my hands and pray for rain.
I got a head full of ideas
That are drivin' me insane.
It's a shame the way she makes me scrub the flo
I ain't gonna work on Maggie's farm no more.

I ain't gonna work for Maggie's brother no more
No, I ain't gonna work for Maggie's brother no more
Well, he hands you a nickel,
He hands you a dime,
He asks you with a grin
If you're havin' a good time,
Then he fines you every time you slam the door.
I ain't gonna work for Maggie's brother no more.

I ain't gonna work for Maggie's pa no more.
No, I ain't gonna work for Maggie's pa no more.
Well, he puts his cigar
Out in your face just for kicks.
His bedroom window
It is made out of bricks.
The National Guard stands around his door.
Ah, I ain't gonna work for Maggie's pa no more.

I ain't gonna work for Maggie's ma no more
No, I ain't gonna work for Maggie's ma no more
Well, she talks to all the servants
About man and God and law
Everybody says
She's the brains behind pa.
She's sixty-eight, but she says she's twenty-four.
I ain't gonna work for Maggie's ma no more.

I ain't gonna work on Maggie's farm no more.
No, I ain't gonna work on Maggie's farm no more
Well, I try my best
To be just like I am,
But everybody wants you
To be just like them.
They sing while you slave and I just get bored.
I ain't gonna work on Maggie's farm no more.

Copyright © 1963 Warner Bros. Inc. (ASCAP)
All Rights Reserved. Used by Permission.

Apesar de você

Chico Buarque
1970

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão
A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão, viu
Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Eu pergunto a você
Onde vai se esconder
Da enorme euforia
Como vai proibir
Quando o galo insistir
Em cantar
Água nova brotando
E a gente se amando
Sem parar

Quando chegar o momento
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juros, juro
Todo esse amor reprimido
Esse grito contido.
Este samba no escuro
Você que inventou a tristeza
Ora, tenha a fineza
De desinventar
Você vai pagar e é dobrado
Cada lágrima rolada
Nesse meu penar

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Inda pago pra ver
O jardim florescer
Qual você não queria
Você vai se amargar
Vendo o dia raiar
Sem lhe pedir licença
E eu vou morrer de rir
Que esse dia há de vir
Antes do que você pensa

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai ter que ver
A manhã renascer
E esbanjar poesia
Como vai se explicar
Vendo o céu clarear
De repente, impunemente
Como vai abafar
Nosso coro a cantar
Na sua frente

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia

Cordão

Chico Buarque
1971

Ninguém
Ninguém vai me segurar
Ninguém há de me fechar
As portas do coração
Ninguém
Ninguém vai me sujeitar
A trancar no peito a minha paixão

Eu não
Eu não vou desesperar
Eu não vou renunciar
Fugir
Ninguém
Ninguém vai me acorrentar
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder sorrir

Ninguém
Ninguém vai me ver sofrer
Ninguém vai me surpreender
Na noite da solidão
Pois quem
Tiver nada pra perder
Vai formar comigo o imenso cordão

E então
Quero ver o vendaval
Quero ver o carnaval
Sair
Ninguém
Ninguém vai me acorrentar
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder sorrir
Enquanto eu puder cantar
Alguém vai ter que me ouvir
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder seguir
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder sorrir

Quando o carnaval chegar

Chico Buarque
1972

Quem me vê sempre parado, distante
Garante que eu não sei sambar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu tô só vendo, sabendo, sentindo, escutando
E não posso falar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu vejo as pernas de louça da moça que passa e não
posso pegar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Há quanto tempo desejo seu beijo
Molhado de maracujá
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
E quem me ofende, humilhando, pisando, pensando
Que eu vou aturar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
E quem me vê apanhando da vida duvida que eu
revidar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu vejo a barrá do dia surgindo, pedindo pra gente
cantar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera
gritar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar

Amanhã, ninguém sabe

Chico Buarque
1966

Hoje, eu quero
Fazer o meu carnaval
Se o tempo passou, espero
Que ninguém me leve a mal
Mas se o samba quer que eu prossiga
Eu não contrário não
Com o samba eu não compro briga
Do samba eu não abro mão

Amanhã, ninguém sabe
Traga-me um violão
Antes que o amor acabe
Traga-me um violão
Traga-me um violão
Antes que o amor acabe

Hoje, nada
Me cala este violão
Eu faço uma batucada
Eu faço uma evolução
Quero ver a tristeza de parte
Quero ver o samba server
No corpo da porta-estandarte
Que o meu violão vai trazer

Amanhã, ninguém sabe
Traga-me uma morena
Antes que o amor acabe
Traga-me uma morena
Traga-me uma morena
Antes que o amor acabe

Carolina

Chico Buarque
1967

Carolina
Nos seus olhos fundos
Guarda tanta dor
A dor de todo esse mundo
Eu já lhe expliquei que não vai dar
Seu pranto não vai nada mudar
Eu já convidei para dançar
É hora, já sei, de aproveitar
Lá fora, amor
Uma rosa nasceu
Todo mundo sambou
Uma estrela caiu
Eu bem que mostrei sorrindo
Pela janela, ôi que lindo
Mas Carolina não viu

Carolina

Nos seus olhos tristes
Guarda tanto amor
O amor que já não existe
Eu bem que avisei, vai acabar
De tudo lhe dei para aceitar
Mil versos cantei pra lhe agradar
Agora não sei como explicar
Lá fora, amor
Uma rosa morreu
Uma festa acabou
Nosso barco partiu
Eu bem que mostrei a ela
O tempo passou na janela
Só Carolina não viu

Sonho de um carnaval

Chico Buarque
1965

Carnaval, desengano
Deixei a dor em casa me esperando
E brinquei e gritei e fui vestido de rei
Quarta-feira sempre desce o pano

Carnaval, desengano
Essa morena me deixou sonhando
Mão na mão, pé no chão
E hoje nem lembra não
Quarta-feira sempre desce o pano

Era uma canção, um só cordão
E uma vontade
De tomar a mão
De cada irmão pela cidade

No carnaval, esperança
Que gente longe viva na lembrança
Que gente triste possa entrar na dança
Que gente grande saiba ser criança

Olê, olá

Chico Buarque
1965

Não chore ainda não
Que eu tenho um violão
E nós vamos cantar
Felicidade aqui
Pode passar e ouvir
E se ela for de samba
Há de querer ficar

Seu padre, toca o sino
Que é pra todo mundo saber
Que a noite é criança
Que o samba é menino
Que a dor é tão velha
Que pode morrer
Olê olê olê olá
Tem samba de sobra
Quem sabe sambar
Que entre na roda
Que mostre o gingado
Mas muito cuidado
Não vale chorar

Não chore ainda não
Que eu tenho uma razão
Pra você não chorar.
Amiga me perdoa.
Se eu insisto à toa
Mas a vida é boa
Para quem cantar

Meu pinho, toca forte
Que é pra todo mundo acordar
Não fale da vida
Nem fale da morte
Tem dó da menina
Não deixa chorar
Olê olê olê olá
Tem samba de sobra
Quem sabe sambar
Que entre na roda
Que mostre o gingado
Mas muito cuidado
Não vale chorar

Noite dos mascarados

Chico Buarque
1966

Quem é você?
Adivinhe, se gosta de mim
Hoje os dois mascarados
Procuram os seus namorados
Perguntando assim:
Quem é você, diga logo
Que eu quero saber o seu jogo
Que eu quero morrer no seu bloco
Que eu quero me arder no seu fog

Eu sou seresteiro
Poeta e cantor
O meu tempo inteiro
Só zombo do amor
Eu tenho um pandeiro
Só quero violão
Eu nado em dinheiro
Não tenho um tostão
Fui porta-estandarte
Não sei mais dançar
Eu, modéstia à parte
Nasci pra sambar
Eu sou tão menina
Meu tempo passou
Eu sou Colombina
Eu sou Pierrot

Mas é carnaval
Não me diga mais quem é você
Amanhã, tudo volta ao normal
Deixe a festa acabar
Deixe o barco correr
Deixe o dia raiar
Que hoje eu sou
Da maneira que você me quer
O que você pedir
Eu lhe dou
Seja você quem for
Seja o que Deus quiser
Seja você quem for
Seja o que Deus quiser