

MARIA DO CÉU FRAGA
MARIA MADALENA M. C. TEIXEIRA DA SILVA
GABRIELA FUNK
(COORDENAÇÃO)

DA LITERATURA E DA CULTURA

HOMENAGEM A
ANTÓNIO MACHADO PIRES

UNIVERSIDADE DOS AÇORES

Letras
Lavadas
edições

2016

“A cantiga é uma arma”?
A canção americana na segunda metade do século XX e a
intervenção cívica*

Carlos Manuel Cravo Ventura

Universidade dos Açores

Centro de Estatística e Aplicações da Universidade de Lisboa

Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa/University of Lisbon

Centre for English Studies

(I)

Da banda sonora que acompanhou a caminhada de Barack Obama para a presidência dos E.U.A. — isto é, até ao concerto público de 18 de Janeiro de 2009 no *Lincoln Memorial* — destacam-se, pelas memórias históricas que convocam, duas canções: “A Change Is Gonna Come”, de Sam Cooke, e “This Land Is Your Land”, de Woody Guthrie.

Desde cedo os apoiantes de Obama adoptaram “A Change Is Gonna Come” como o hino da campanha eleitoral, enquanto apelavam a uma participação maciça na votação de 4 de Novembro de 2008. Como era expectável, a canção também integrou o alinhamento musical do concerto supramencionado (foi, do repertório mais popular, a terceira a ser apresentada), desta vez cantada em dueto pela veterana da música *soul* Bettye LaVette (nascida em 1946) e por um outro veterano (embora um pouco mais jovem) da música *rock*, Jon Bon Jovi (nascido em 1962), como que a reafirmar o carácter transracial e transgeracional da mensagem política de Obama, que por seu turno nunca enjeitou a herança espiritual de Martin Luther King, Jr.

Quanto à canção de Guthrie, esta foi a penúltima do concerto e pareceu ter um desígnio tão inclusivo quanto a anteriormente referida, visto que juntou em palco praticamente três gerações de cantores: um apoiante

* Actualização e desenvolvimento do I capítulo do meu trabalho complementar de doutoramento, submetido à Universidade dos Açores em 2009.

de Obama desde a primeira hora, Bruce Springsteen (nascido em 1949), um velho radical da esquerda mais idealista, o veteraníssimo Pete Seeger (nascido em 1919), anunciado por Springsteen como o pai da música *folk*; e o neto de Seeger, Tao Rodríguez-Seeger (nascido em 1972).

Embora escritas em contextos históricos diferentes (“A Change Is Gonna Come”, em 1963; a primeira versão de “This Land Is Your Land”, em 1940), as duas canções não escondem os respectivos propósitos políticos, além de que nasceram, cada qual com a sua motivação, da intenção de os seus autores responderem artisticamente a outras canções de grande popularidade — a “Blowin’ in the Wind”, no caso de Cooke; a “God Bless America”, no de Guthrie. Por seu turno estas últimas, se não tiveram à partida intenções claramente políticas, cedo se transformaram em fontes inspiradoras para congregar vontades colectivas: uma tomou-se num dos hinos mais representativos de uma geração, a geração que protagonizou a explosão do chamado *folk revival* dos anos sessenta do século passado; a outra, pelo carácter patriótico da letra e pela simplicidade da melodia, acabou por ser adoptada como o hino não-oficial dos E.U.A. Para melhor se perceber o carácter interventivo de ambas as canções, a de Sam Cooke e a de Woody Guthrie, examinemos a genealogia de cada uma.

(II)

“A Change Is Gonna Come” nasce de um imperativo de afirmação racial, um imperativo com naturais implicações ao nível do estatuto sócio-económico e dos direitos de cidadania: os E.U.A. viviam um dos períodos mais assertivos do movimento pelos direitos cívicos das minorias étnicas, em particular a afro-americana, que teria o seu momento mais mediático em 28 de Agosto de 1963, na marcha sobre Washington, D.C., sob o lema “For Jobs and Freedom”, na qual Martin Luther King, Jr., faria a sua alocução mais famosa, comumente conhecida por “I Have a Dream”. Mas, de entre vários factores, o que também espicou Sam Cooke a abandonar o seu repertório ligeiro em favor de outro mais empenhado politicamente foi, como já referi, “Blowin’ in the Wind”, de Bob Dylan, escrita em 1962, embora só se tomando num fenómeno de

popularidade em 1963, através das vozes mais atraentes de Peter, Paul & Mary, que aliás a cantaram na “Marcha sobre Washington”.

Em rigor, “Blowin’ in the Wind” não é, pelo menos explicitamente, uma canção de protesto ou de intervenção política. E ainda está mais longe de poder ser vista como uma ‘canção tópica’ (*topical song*), ao contrário de muitas outras da época, destinadas a comentar uma situação referenciável a um tempo e a um espaço determinados — tal é o caso, por exemplo, de “The High Sheriff of Hazard”¹, escrita por Tom Paxton em 1964, acerca de uma greve de mineiros da cidadezinha de Hazard, no Kentucky, e do comportamento do xerife local; ou “Santo Domingo”², de Phil Ochs, denunciando a intervenção militar americana, em finais de Abril de 1965, na República Dominicana, quando esta se encontrava a viver um período de grande instabilidade política. Por seu lado, a canção de Dylan é constituída por uma sucessão de interrogações retóricas focando valores universais incontestáveis, que tanto podiam prestar-se a cartazes da esquerda mais radical como servir (perdoe-se o exagero da hipótese) para o momento ‘cultural’ de perguntas-e-respostas de um qualquer concurso de *misses*: o direito à dignidade (“How many roads must a man walk down/ Before you call him a man?”); a paz no mundo (“How many times must the cannon balls fly/ Before they’re forever banned?”); a liberdade (“How many years can some people exist/ Before they’re allowed to be free?”); o dever moral da solidariedade (“How many times can a man turn his head/ Pretending he just doesn’t see?”). “The answer”, como se sabe, “is blowin’ in the wind” — que pode significar tudo o que se desejar, ou, de tanto ser tudo, pode também correr o risco de não significar nada³.

¹ T. Paxton, *Ramblin’ Boy*.

² P. Ochs, *Chords of Fame*.

³ Não é minha intenção diminuir a importância histórica da canção, que inevitavelmente a teve; mas há que dizer isto: “Blowin’ in the Wind” vale mais pelo que representa enquanto capital simbólico do que pela sua intrínseca qualidade artística. É uma canção que está longe de atingir as alturas a que, mais tarde em 1963, Dylan havia de chegar em, por exemplo, “A Hard Rain’s Gonna Fall”, com as suas diluvianas alusões bíblicas. Aliás, depois que o seu amigo Dave Van Ronk lhe fez saber que achava a canção “incredibly dumb” — e as apreciações deste eram ouvidas com especial atenção pela maioria dos seus pares —, o próprio Dylan parece ter acabado por partilhar a mesma opinião, pois foi progressivamente deixando de a incluir no alinhamento dos seus concertos. A comprovar este alheamento em relação à canção, quando no concerto de beneficência a favor da população de Bangladesh (em 1971) George Harrison lhe sugeriu que cantasse “Blowin’ in the Wind”, Dylan, num tom que não escondia a sua irritação, ter-lhe-á perguntado se aquele ainda cantava o “I Wanna Hold Your Hand” (um dos primeiros êxitos *pop* dos Beatles); porém, dado o simbolismo da ocasião, Dylan finalmente aquiesceu ao pedido do amigo (cf. M. Marqusee, *Wicked Messenger*, pp. 61–62).

É certo que o *topos* do vento como mensageiro foi usado abundantemente na época: em Portugal, por exemplo, também havia trovadores que perguntavam ao “vento que passa/ notícias do [seu] país”; mas o nosso era um vento que, *muito concretamente*, não escondia a sua melancolia nem talvez o silenciamento forçado (“o vento cala a desgraça/ o vento nada me diz”). Apesar de tudo, sempre se mantinha a convicção de que, no final, o vento acabaria por ser portador de boas novas, decorrentes da acção afirmativa do ser humano: “Mas há sempre uma candeia/ dentro da própria desgraça/ há sempre alguém que semeia/ canções no vento que passa.// Mesmo na noite mais triste/ em tempo de servidão/ há sempre alguém que resiste/ há sempre alguém que diz não”⁴. Estas palavras também são abrangentes o bastante para tocarem várias sensibilidades ideológicas, mas é de duvidar que nelas se conseguissem colher perguntas apropriadas para figurarem no período mais intelectual de um qualquer concurso de beleza. Temos, porém, de reconhecer que os problemas de Portugal na década de sessenta (e antes) eram de natureza bastante diversa dos enfrentados pelos E.U.A., não só no plano interno (a ditadura, a guerra em África) como também no externo (as pressões para Portugal iniciar um processo de descolonização).

Voltando a “Blowin’ in the Wind”, há, mesmo assim, que lhe fazer a justiça de admitir que, ao falar de forma tão generalista de valores que são incontroversos, a canção serviu particularmente bem a causa do movimento pelos direitos cívicos, já que, pelo menos até meados da década de sessenta, as suas organizações principais se manifestaram tão moderadas e mobilizadoras das mais diversas sensibilidades quanto o procurou ser, no contexto mais recente, a mensagem política de Obama. De qualquer forma, a dimensão interventiva de “Blowin’ in the Wind” está subterraneamente presente nas suas raízes musicais: a linha melódica é praticamente decalcada de um velho espiritual negro, “No More Auction Block”, com origem provável no Canadá, aonde chegavam os escravos que conseguiam escapar do Sul escravagista através da rede clandestina de apoio à sua fuga,

⁴ A. C. de Oliveira, “Trova do Vento Que Passa”. Os versos de Manuel Alegre foram publicados na sua versão integral, em 1965, no volume *Praça da Canção* (cf. *Obra Poética*, pp. 117–119).

que ficou conhecida como “the underground railroad”, cuja actividade foi particularmente intensa durante os cerca de cinquenta anos que precederam a Guerra Civil de 1861–65. Ora, é tendo em atenção esta linhagem que a canção de Dylan ganha outra substância⁵. • que nos pode parecer uma mensagem com propósitos difusos teve, para a comunidade negra americana, um significado muito concreto e profundo no contexto histórico em que surgiu. Como afirma a cantora Marvis Staples (dos Staple Singers, um grupo de *gospel* famoso na época),

How could he write, ‘How many roads must a man walk down before you call him a man?’ This is what my father went through. He was the one who wasn’t called a man, you know. So, where’s he coming from? White people don’t have hard times. This was my thinking back then, because I was a kid, too. What he was writing was inspirational... you know, they were inspirational songs. And they would inspire. It’s the same as gospel. He was writing truth.⁶

Agora percebe-se melhor o que motivou Sam Cooke a escrever “A Change Is Gonna Come”. Tal como a Marvis Staples, parecia-lhe quase inconcebível que um branco tivesse escrito uma canção reflectindo o sentir dos afro-americanos quanto ao seu deplorável estatuto de cidadania, não apenas nos estados segregacionistas do Sul, mas também no Norte, onde a discriminação se vivia de forma mais indirecta, logo também mais insidiosa — se os que tinham ficado no Sul experimentavam a humilhação dos espaços segregados, os que rumaram para o Norte sobreviviam nos guetos, em conflituosa coabitação com as baratas e os ratos (realidade bem retratada, por exemplo, numa canção de Tom Paxton, “Clarissa Jones”⁷). Talvez seja por tudo isto que a canção de Sam Cooke se não exime de denunciar, de forma inequívoca, as situações de exclusão (“I go to the movie and I go downtown/ Somebody keep telling me,

⁵ O próprio Dylan confessou mais tarde esta herança e gravou mesmo o referido espiritual (ouça-se o seu disco *The Bootleg Series Vol. 1–3*). De facto, chegou a cantá-lo ao vivo, em 1962, no *Gaslight Café* de Greenwich Village (cf. M. Marqusee, *op. cit.*, pp. 59–62).

⁶ Cf. M. Scorsese, *No Direction Home: Bob Dylan*.

⁷ T. Paxton, *Morning Again*.

‘Don’t hang around!’”), ou a exploração travestida de paternalismo⁸ (“Then I go to my brother/ And I say, ‘Brother, help me, please!’/ But he winds up knockin’ me/ Back down on my knees”). Mas o que toma a canção notável é a sua assumida recusa do conformismo e a certeza num futuro mais risonho. É assim que, em face de uma algo hamletiana desconfiança (mas sem o pessimismo do herói de Shakespeare) quanto ao que o outro mundo nos reserva, Sam Cooke faz questão de conhecer o paraíso neste, ou pelo menos uma sua versão terreal: “It’s been too hard living but I’m afraid to die/ ‘Cause I don’t know what’s up there beyond the sky.// [...] There been times that I thought I couldn’t last for long/ But now I think I’m able to carry on.// It’s been a long, a long time coming/ But I know a change’s gonna come, oh yes it will”. Eis como, graças à canção de Cooke, não ficam dúvidas quanto à resposta que o vento de Dylan anuncia — “a change is gonna come”. Só que, quando Obama adaptou o verso mais importante da letra para lema da sua campanha — “A change has come” —, o refrão de Sam Cooke passou a servir propósitos quase tão difusos (mas também tão inclusivos) como a canção de Dylan: se é um facto que “A Change Is Gonna Come” continuou a responder aos anseios do segmento afro-americano (e de outros ‘grupos minoritários’) dos E.U.A., alimentava igualmente agora expectativas de mudança mais abrangentes, nas quais se reviam os restantes descontentes com os últimos anos da Administração Bush.

●lhemos, enfim, para a canção de Woody Guthrie, começando pelas circunstâncias do seu nascimento. Como já se afirmou, quando Guthrie escreve “This Land Is Your Land”, fá-lo como resposta a “God Bless America”, a qual, embora escrita em 1918, só virá a conhecer a sua enorme popularidade em finais dos anos trinta, pela voz de Kate Smith.

A resposta de Woody Guthrie a Irving Berlin é motivada por razões diferentes das que levaram Sam Cooke a emular Bob Dylan. Enquanto

⁸ Um bom exemplo é a relação do folclorista John Lomax com Huddie Ledbetter (Leadbelly) nos anos trinta, como é visível no filme promocional em que ambos participaram, onde se faz uma reconstituição romaneada do momento em que Leadbelly, retratado quase como um “Uncle Tom”, se oferece para trabalhar para Lomax, este no papel do benevolente patriarca branco. Eis um pouco do diálogo: “‘Leadbelly, what are you doin’ here?’ ‘Boss, I come here to be your man. I gotta work for you the rest of my life.’ [...] ‘You can’t work for me. You’re a mean boy, you killed two men.’ ‘Please, Boss, take me with you. You ne’er have to tie your shoe-strings as long you keep me with you.’ ‘Alright, Leadbelly, I’ll hire you.’ ‘Thank you, Sir Boss, thank you!’” (cf. T. Palmer, *All You Need Is Love*, Ep. 5).

Cooke não escondia a sua admiração pela canção de Dylan, a ponto de também a ter cantado, Guthrie antipatizava com “God Bless America” porque, segundo ele, a canção transmitia uma visão demasiado idealizada dos E.U.A., uma América na qual Guthrie se não revia — a recessão de 1937–38, com o inevitável recrudesimento do desemprego, reabriria feridas, ainda por cicatrizar, deixadas quer pela Grande Depressão de 1929–33, quer pelas tempestades de areia que tinham assolado as Grandes Planícies do Médio Oeste americano entre 1930 e 1936, provocando o êxodo de largos milhares de agricultores arruinados. Deste exército de deserdados, uma parte significativa migrara em direcção a Oeste, atraída pela promessa de um novo *El Dorado* — um *El Dorado* oferecendo muito menos do que uma qualquer ‘lotaria popular’, mas mesmo assim imenso para quem perdera tudo —, que, no caso, se resumia à possibilidade de encontrar trabalho nos férteis pomares da Califórnia: “Sleep under an orange tree, just reach up and pick your breakfast”, assim o garantiam os vendedores de sonhos. Mas o que estes publicitavam não passava de uma ilusão, posta a circular com um objectivo bem preciso: anunciando que havia milhares de lugares à espera de serem ocupados, quando na verdade as necessidades eram consideravelmente menores, procuravam criar um excedente de mão-de-obra que iria permitir baixar para níveis escandalosos o preço do trabalho. Era para esta gente, excluída do “sonho americano”, que Guthrie escrevia as suas canções e da qual pretendia ser a voz — “a voz dos que não têm voz”, como o propugnava, então, o ainda expressivo Partido Comunista Americano, a cujas fileiras o cantor se tinha associado, embora, acrescente-se, de forma mais ou menos anárquica (como, aliás, quase toda a sua vida o foi)⁹.

Apreciemos a canção em pormenor. Que teria “God Bless America” de tão desagradável para a sensibilidade de Guthrie? A estrofe principal, a que ainda hoje se canta, é essencialmente uma prece dirigida ao Altíssimo, embora também tenha um sentido patriótico, mas anódino o bastante para ser adoptada por qualquer americano independentemente das suas convicções políticas: “God bless America, land that I love/ Stand beside her and guide her/ Through

⁹ Cf. S. Gammond, *This Machine Kills Fascists*. Veja-se, em especial, o depoimento de Nora Lee Guthrie, filha de Woody.

the night with the light from above/ From the mountains to the prairies/ To the ocean white with foam/ God bless America, my home sweet home”. Apesar das inclinações ideológicas de Guthrie, não me parece que o incomodasse o sentimento religioso dominante na canção de Irving Berlin. Se é um facto que, por seu lado, “This Land Is Your Land” não possui nenhum verso que aponte para a religiosidade do homem comum americano¹⁰, a sua melodia, todavia, tem raízes claramente religiosas, pois ela foi adaptada de um velho hino das igrejas baptistas, “When the World’s on Fire”, que era cantado pela Família Carter nos anos trinta do século passado.

É possível que Guthrie se sentisse sobretudo incomodado com os versos que servem de introdução a “God Bless America”, os quais, na época, Kate Smith ainda incluía na sua interpretação: “While the storm clouds gather far across the sea,/ Let us swear allegiance to a land that’s free,/ Let us all be grateful for a land so fair,/ As we raise our voices in a solemn prayer”¹¹. Talvez Guthrie não visse razão para se fazer uma referência tão complacente à tempestade que vinha do outro lado do oceano (a II Guerra Mundial), como se do lado americano se vivessem tempos de bonança, uma bonança que afinal era desmentida por milhares e milhares dos seus cidadãos vivendo a dureza da vida quotidiana na luta pelo pão e experimentando uma liberdade muito duvidosa — não só a liberdade de viverem condignamente, mas também a liberdade de se movimentarem sem obstáculos dentro do país, principalmente se o seu objectivo era a Califórnia (cujá entrada, na época, era fortemente condicionada pelas autoridades daquele estado)¹².

A land so fair: “bela”, sem dúvida; mas muito questionável se “justa”, e decerto desigual no acesso às oportunidades. É por isso que a canção

¹⁰ O que já de si é contraditório com o designio de mobilizar vontades colectivas, tendo em conta que a religião está no âmago da fundação da América como nação e sempre foi (ainda é...) o cimento do seu espírito comunitário.

¹¹ A canção, no seu formato integral, foi mais tarde cantada pela própria Kate Smith no filme de Michael Curtiz, *This Is the Army*. Claro que, no contexto do filme, um dos muitos produzidos durante a II Grande Guerra para servirem de encorajamento moral na retaguarda, a canção ganha um sentido muito mais nacionalista e, porventura até, militarista.

¹² Cf. *This Machine Kills Fascists*; também, AA. VV., *A Tribute to Woody Guthrie*, em particular a canção “Do Re Mi”, denunciando a corrupção que grassava entre o corpo policial que controlava as entradas na Califórnia.

de Guthrie, embora louvasse a magnanimidade da paisagem americana — “endless skyway”, “golden valley”, “sparkling sands of her diamond deserts”, “wheat fields waving” —, era também um libelo contra uma América muito pouco equânime na redistribuição da riqueza criada: “In the squares of the city, in the shadow of a steeple;/ By the Relief Office, I seen my people./ As they stood there hungry, I stood there asking,/ Is this land made for you and me?” Do mesmo modo, não é de estranhar que a canção reflectisse a experiência que ele próprio viveu quando pretendia entrar, tal como outros trabalhadores temporários, na Califórnia, em versos que constituem já o embrião de uma palavra de ordem instigando à insubordinação, que, na boa tradição americana, parece ainda não passar de (e tomando de empréstimo as famosas palavras de Thoreau) uma *desobediência cívica*: “Nobody living can ever stop me/ As I go walking that freedom highway;/ Nobody living can ever turn me back/ This land was made for you and me”. Mas o que faz que a canção ganhe um sentido subversivo é uma estrofe que hoje quase se não canta — embora Seeger o tenha feito no concerto do *Lincoln Memorial* — e que é muito consonante com o modelo de organização da sociedade que Guthrie desejava ver instaurado: “There was a big highwall there that tried to stop me;/ A sign was painted, it said private property;/ But on the back side it didn’t say nothing;/ That side was made for you and me”.

Continuando na velha questão da luta de classes: A vida está cheia de ironias, e uma delas prende-se com a antipatia de Guthrie para com “God Bless America”, uma antipatia que provavelmente se estendia também ao seu autor, assumidamente um conservador (compôs mais tarde o *jingle* “I Like Ike” para a campanha presidencial de Eisenhower, em 1952). Mas as origens sociais de Irving Berlin tinham muito a ver com aquele povo do qual Guthrie queria ser a voz. Israel Baline (seu nome antes de o americanizar) era filho de uma modesta família judia refugiada da Sibéria, que chegou a sentir o risco da própria vida nos frequentes *pogroms* anti-semíticos em que o Império Russo era pródigo, particularmente ferozes durante a década de oitenta do século XIX. Quando a família emigrou para os E.U.A. em 1893, contava Berlin cinco anos de idade; e aos oito, ainda antes da morte do pai, saía de casa para começar a ganhar a

vida, vendendo jornais e cantando na rua, até depois ser aceite como cancionista nos cafés e restaurantes de Nova Iorque¹³. Em comparação, a juventude de Woody Guthrie, se bem que nem sempre fácil devido à doença da mãe (que, tal como ele mais tarde, viria a morrer da doença de Huntington), foi, tanto quanto o podia ser naqueles tempos, um pouco mais amena, pelo menos no que tocava à sobrevivência quotidiana: o pai era negociante na cidade de Okemah, no Oklahoma, tendo chegado a possuir algumas propriedades; e, mesmo quando os negócios lhe correram mal e o obrigaram a partir para o Texas em busca de trabalho para pagar as dívidas, deixou o filho mais velho, Roy, responsável por prover às necessidades dos irmãos mais novos, embora Woody, então com catorze anos, já desse sinais de independência suficiente para procurar o seu próprio sustento.

De qualquer forma, pode afirmar-se que as vivências juvenis de Guthrie e de Berlin deviam mais irmaná-los do que separá-los. Além disso, no respeitante à sua formação artística, os dois também tinham muito em comum: talvez porque mal soubessem ler uma pauta, as suas canções são, da melodia à respectiva letra, marcadas por uma grande simplicidade, que é um dos condimentos para uma canção se tornar popular. Num certo sentido, os dois são, cada um a seu modo, criadores de canções que, por terem entrado com tal força nos ouvidos da América, poderíamos hoje, e sem grande escândalo, classificar como *pop*.

Se as canções de Berlin e de Guthrie nasceram com intuítos quase antagónicos, o tempo havia de as aproximar, depois de expurgadas dos versos mais marcadamente ideológicos: quanto a “God Bless America”, a sua estrofe introdutória está praticamente esquecida, e a principal é cantada tanto em cerimónias oficiais como em acontecimentos desportivos; no respeitante a “This Land Is Your Land”, desde que em 1963 Peter, Paul & Mary a interpretaram sem as estrofes mais controversas¹⁴, pertence de tal forma à corrente dominante que até nas escolas a cantam (se bem que na versão mais bem comportada que aquele trio popularizou).

¹³ Cf. R. A. Reublin, “Irvin Berlin: The Dean of American Songwriters”, e S. Kanfer, “The Americanization of Irving Berlin”.

¹⁴ Cf. PP&M, *Carry It On*.

(III)

Será que, parafraseando os versos iniciais de uma célebre canção de José Mário Branco, *as cantigas são uma arma, e nós não o sabíamos?* Provavelmente, os mais facciosos assegurar-nos-ão que sim: para estes, uma canção ou é uma arma contra a reacção — como parecia querer dizer Guthrie, que trazia estampada na guitarra a frase “This machine kills fascists” —, ou estará ao serviço daquela, mesmo quando pretende, por exemplo, falar apenas do amor romântico: “There was love all around/ But I never heard it singing./ No, I never heard it at all./ Till there was you”. Assim cantava Paul McCartney, e ainda canta, propositadamente com voz de *crooner*, esta balada de *The Music Man* (um *musical* de 1957)¹⁵.

Em última análise, as cantigas, se não são uma arma, são com certeza a expressão de um tempo e um reflexo das suas tensões sociais, como aliás acontece com qualquer outro produto artístico, pertença este à chamada cultura popular ou à outra mais ou menos erudita. Uma canção, mesmo parecendo não reflectir os problemas do seu tempo, acaba por fazê-lo, só que às vezes por antinomia. Nos E.U.A., durante os inclementes anos trinta, as canções que mais apareciam no topo das tabelas de vendas eram não tanto as da linha de “Brother, Can You Spare a Dime”, mas as que serviam de válvula de escape para os problemas do quotidiano: “Happy Days Are Here Again”, “Get Happy”, “Bye Bye Blues”, “Fine and Dandy”, “Sunny Side Up”, “On the Sunny Side of the Street”, eis algumas das mais ouvidas em 1930, como que a quererem contrariar a negra realidade da Depressão, a qual havia de bater com acrescida força nos dois anos seguintes. E, apesar do aprofundar da crise económica e dos consequentes tumultos sociais — incursões esporádicas de gente faminta saqueando lojas de comida; greves de trabalhadores e manifestações de desempregados; confrontações violentas entre fazendeiros e oficiais da justiça encarregados de executar as hipotecas; manifestações de veteranos da I Grande Guerra¹⁶ —, as preferências continuavam a ir, como sempre, para as canções românticas, e tam-

¹⁵ Cf. The Beatles, *With the Beatles*, também, P. McCartney, *The Space Within US*.

¹⁶ Cf. M. A. Jones, *The Limits of Liberty*, pp. 453–457.

bém para as que proporcionavam alguns minutos de escapismo: de 1931, “Wrap Your Troubles in Dreams” e “Life Is Just a Bowl of Cherries” (“so live and laugh at it all”, assim rezava o segundo verso); de 1932, “Let’s Have Another Cup of Coffee” (“trouble’s just a bubble,/ and the clouds will soon roll by”); de 1933, a ilusão de que o pior já passara, mesmo se desmentido pela realidade, com “The Gold Digger’s Song” (“the skies are sunny;/ old man Depression, you are through”).

Convém não esquecer que a primeira função social das canções — tal como a de outros produtos artísticos — é o entretenimento: lemos romances e vemos filmes, porque gostamos das histórias que eles nos contam; contemplamos um quadro ou uma escultura, para experimentarmos o prazer sensual das formas e da cor; lemos poemas e ouvimos canções, porque a música das palavras e as imagens sugeridas pelo som dos instrumentos musicais (a voz humana incluída) exercem sobre nós um fascínio que transcende as explicações mais racionais. Além disso, as canções, até as mais politizadas, por si mesmas não conseguem modificar nenhuma situação. Por muito voluntarismo que uma canção e o seu intérprete possuam, o mais provável é que o ouvinte comum, findo o concerto, volte para o conforto do lar e durma de consciência tranquila, confiante no poder redentor de certas canções — como cantava Phil Ochs, “I go to all the Pete Seeger concerts/ He sure gets me singing those songs/ I’ll send all the money you ask for/ But don’t ask me to come all along”¹⁷. Afinal, quantos terão levado à letra os versos mais polémicos de Seeger no concerto do *Lincoln Memorial*? Terá alguém saído de lá com a compulsão de realizar uma revolução? E pensando agora em “A Change Is Gonna Come”: em mais de meio século que a canção leva de vida, quantos pares a não terão dançado embalados na sua cadência lânguida, absortos no calor da paixão e distraídos da sua mensagem cívica?

É possível que, em face do carácter dançável de algumas canções, nos alheemos por momentos do chamamento cívico que lhes deu origem. Se bem que a dança, em si mesma, não represente necessariamente um entorpecimento da vontade — até porque possui a capacidade de expressar e reforçar o sentido de comunidade, sem esquecermos a sua vocação primor-

¹⁷ “Love Me, I’m a Liberal”, in *Chords of Fame*.

dial de comunhão com o sagrado¹⁸ —, ela também tem, como quase tudo na vida, essa faceta mais lúdica. Mas, do mesmo modo, não podemos deixar de admitir que certas canções, tendo nascido com ambições bem mais modestas, ganharam, por virtude do contexto histórico em que apareceram, um significado colectivo que os respectivos criadores estariam longe de imaginar — pense-se numa canção como “Leaving on a Jet Plane”, de John Denver, que, continuando a ser uma muito doméstica declaração de amor no momento da despedida (uma declaração de amor de quem, como o seu autor, vivia boa parte do ano em digressão pelo mundo), ganhou também a dimensão de um protesto político para os jovens que partiam rumo ao Vietnam (e para os seus, que os viam partir).

Assiste alguma razão a José Mário Branco quando, num verso de “A Cantiga É uma Arma”, reconhece que “a cantiga só é arma quando a luta a acompanhar”. Nestas condições, uma canção pode ter uma força extraordinária, porque ajuda a levantar o moral, mobiliza para a acção, anima o espírito mesmo quando o corpo ameaça fraquejar. Isto sempre foi assim, não é um facto só do nosso tempo: no primeiro ano da Guerra Civil americana, publicaram-se no Norte mais de duas mil canções; quando os E.U.A. decidiram intervir nos destinos da II Grande Guerra, fizeram-se acompanhar de canções compostas para o efeito pelos compositores do *Brill Building* da Broadway¹⁹; e, quando marcharam em Março de 1965 de Selma para Montgomery, os trezentos activistas pelos direitos cívicos autorizados a cumprir a totalidade do percurso (e apoiados pelos milhares que foram proibidos de o fazer) conseguiram resistir aos quase noventa quilómetros da marcha e às intimidações das autoridades locais, decerto porque a justiça do seu protesto os proibia de vacilar, mas também porque caminhavam animados pelas vozes que seguiam cantando “We Shall Overcome”²⁰.

¹⁸ Uma dimensão sagrada ainda hoje bem visível não só em celebrações religiosas de algumas congregações afro-americanas, como também nos chamados *jazz funerals* de New Orleans.

¹⁹ Segundo o depoimento da pianista e musicóloga Vera Brodsky Lawrence em *All You Need Is Love*, Ep. 12.

²⁰ T. Paxton, “How Beautiful upon the Mountain”, in *Comedians & Angels*: “‘Cross the bridge at Selma you came marching side by side, / In your eyes, a new world on the way. / Hope was in your hearts and justice would not be denied, / You sang ‘We Shall Overcome someday.’ / God knows the courage you possessed”.

A certo trecho do extenso documentário de Tony Palmer sobre *A História da Música Popular*, Pete Seeger faz a seguinte observação:

Songs throughout history have been far more than just entertainment. [...] We sing to forget our troubles, but we also sing to understand our troubles. And occasionally we sing to inspire ourselves to do something about our troubles. The music has all these ambiguous, ambivalent, conflicting purposes.²¹

Com efeito, estas facetas mais sérias da canção popular urbana — com o seu poder mobilizador para a intervenção cívica, a sua capacidade de dar expressão às interrogações e aos anseios de cada época — sempre coexistiram com a sua outra vertente mais ligeira, muitas vezes numa relação marcada por alguma acrimónia (por exemplo: o *folk*, em oposição ao *pop*; o *jazz*, em oposição ao *country*). Mas nunca como no século passado, muito em especial durante a década de sessenta, esta natureza multifacetada e contraditória da canção popular se manifestou, em termos quantitativos e qualitativos, de forma tão substancial. Eis por que a História da América da segunda metade do século XX — como decerto também a da Europa — não pode ser completamente entendida sem se ter em consideração a música que os jovens consumiam e muitos deles produziam. Como bem afirma William Chafe,

Music constituted perhaps the most important ‘sacrament’ for the young. Although clearly rooted in the rhythm and blues, rock and roll, and the folk song traditions of the past, the music of the sixties achieved a cultural and political significance that set it apart.²²

Foi através da música popular urbana que os jovens encontraram o seu sentido de comunidade, foi ao compasso da sua batida que marcharam para reclamar os direitos de cidadania há muito devidos (pelo menos, desde 1865) a uma parte significativa dos seus concidadãos, foram as palavras

²¹

Cf. *All You Need Is Love*, Ep. 12.

²²

The Unfinished Journey, p. 326.

cantadas pelos seus trovadores que lhes deram ânimo a desafiar a autoridade estabelecida. A canção popular urbana é, por isso, um documento histórico valioso para a construção de uma memória da época, mesmo que as histórias que conta nem sempre se pautem por uma visão esclarecida e imparcial dos acontecimentos. Mas, ainda que esclarecido, haverá discurso histórico que não tenha a sua quota-parte de parcialidade?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, FONOGRÁFICAS E VIDEOGRÁFICAS

- AA. VV., *A Tribute to Woody Guthrie*, New York: Ludlow Music/ Woody Guthrie Publications, 1972.
- AA. VV., *A Tribute to Woody Guthrie*, Warner Bros. Records, 1989 (1972). (CD)
- Alegre, Manuel, *Obra Poética*, Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- Beatles (The), *With the Beatles*, EMI, 2009 (1963). (CD)
- Chafe, William H., *The Unfinished Journey: America Since World War II*, New York: Oxford University Press, 1986.
- Cooke, Sam, *A Change Is Gonna Come*, ABKCO Music and Records, 2009 (1964). (CD)
- Curtiz, Michael, *This Is the Army*, Warner Bros. Pictures, 1943.
WEB: <https://youtu.be/gNY115DXSjU>
- Dylan, Bob, *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia, 2003 (1963). (CD)
- , *The Bootleg Series Vol. 1–3*, Columbia, 1991. (CD)
- Gammond, Stephen, *This Machine Kills Fascists: The Woody Guthrie Story*, Snapper Music, 2005. (DVD)
- Harrison, George, *et alia*, *The Concert for Bangladesh*, Warner Music Vision/ Rhino, 2005 (1971). (DVD)
- Jones, Maldwyn A., *The Limits of Liberty: American History 1607–1992*, 2^a edition, Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Kanfer, Stefan, “The Americanization of Irving Berlin”, *City Journal*, Spring 2002.
WEB: www.city-journal.org/html/12_2_urbanites-the-americaniz.html
- Marqusee, Mike, *Wicked Messenger: Bob Dylan and the 1960s*, New York: Seven Stories, 2005 (2003).

- McCartney, Paul, *In Red Square: A Concert Film*, Warner Music Vision, 2005. (DVD)
- , *The Space Within US: A Concert Film*, Warner Music Vision, 2006. (DVD)
- Michs, Phil, *Chords of Fame*, A&M Records, 1974. (Vinyl LP)
- Moliveira, Adriano Correia de, *Vinte Anos de Canções (1960–1980)*, Movieplay, 2001. (CD)
- Palmer, Tony, *All You Need Is Love: The Story of Popular Music*, Iselde Films, 2008. (DVD)
- Paxton, Tom, *Ramblin' Boy & Ain't That News!*, Elektra Records, 2001 (1964 & 1965). (CD)
- , *Outward Bound & Morning Again*, Elektra Records, 2004 (1966 & 1968). (CD)
- , *Comedians & Angels*, Appleseed Recordings, 2008. (CD)
- Peter, Paul & Mary, *Carry It On*, Warner Bros. Records, 2003. (CD)
- Reublin, Richard A., "Irvin Berlin: The Dean of American Songwriters", *The Parlor Songs Academy*, February 2003.
- WEB: <http://parlorsongs.com/bios/berlin/iberlin.php>
- Scorsese, Martin, *No Direction Home: Bob Dylan*, Paramount Pictures, 2005. (DVD)