

UNIVERSITÄT ZU KÖLN  
WIRTSCHAFTS- UND SOZIALWISSENSCHAFTLICHE FAKULTÄT  
Lehrstuhl für Politische Theorie und Ideengeschichte  
Prof. Dr. Wolfgang Leidhold

Diplomarbeit

**Die Regimekritik in der *Música Popular Brasileira*  
während der Militärdiktatur (1964 – 1985).**

Eine Analyse anhand ausgewählter Fallbeispiele

vorgelegt von:

Birger Reiß

Gleuelerstr. 159

50931 Köln

Telefon: 0221 / 1690030

Email: breiss@uni-koeln.de

Matrikelnummer: 4056069

Studiengang: Regionalwissenschaften Lateinamerikas

Sommersemester 2011

Fachsemester 13

## Inhaltsverzeichnis

|  |               |
|--|---------------|
| <b>1. Einleitung.....</b>  | <b>1</b>      |
| 1.1. Historische Einführung.....                                 | 2             |
| 1.2. Forschungslage.....   | 6             |
| 1.3. Methodik.....   | 8             |
| <b>2. Musik – Gesellschaft – Politik .....</b>                   | <b>11</b>     |
| <b>3. Musikalische Zensur während der Militärdiktatur.....</b>   | <b>14</b>     |
| <b>4. Analyse der Fallstudien.....</b>                           | <b>15</b>     |
| 4.1. Geraldo Vandré – Pra não dizer que não falei de flores..... | 16            |
| 4.2. Chico Buarque.....  | 22            |
| 4.2.1. <i>Deus lhe pague</i> .....                               | 24            |
| 4.2.2. <i>Construção</i> .....                                   | 29            |
| 4.3. Paulo César Pinheiro & Maurício Tapajós – Pesadelo .....    | 36            |
| 4.4. Gonzaguinha – Comportamento geral.....                      | 43            |
| 4.5. Luiz Ayrão – O divórcio.....                                | 54            |
| 4.6. Aldir Blanc & João Bosco – O bêbado e a equilibrista.....   | 58            |
| <b>5. Fazit.....</b>   | <b>63</b>     |
| <b>Literatur- und Quellenverzeichnis.....</b>                    | <b>I</b>      |
| <b>Anhang.....</b>   | <b>VII</b>    |
| A. Liedtexte und musikalische Transkriptionen.....               | VII           |
| B. Zitate.....   | XXVI          |
| <b>Eigenständigkeitserklärung.....</b>                           | <b>XXVIII</b> |

# 1. Einleitung

In der Zeit der Militärdiktatur entstanden trotz der Repressionen durch die Machthaber politischer und bewaffneter Widerstand, sowie kultureller Protest. Innerhalb des kulturellen Protestes nahm die *Música Popular Brasileira* (Brasilianische Populärmusik, im Folgenden *MPB*) eine zentrale Rolle ein. Analysegegenstand der vorliegenden Arbeit sind ausgewählte Lieder der *MPB*, die zu dieser Zeit komponiert wurden und eine deutlich politische Dimension hatten. Ziel ist es, die Intentionen der Autoren nachzuvollziehen und ihre kritischen Aussagen herauszuarbeiten.

Der Begriff *Música Popular Brasileira* entstand Mitte der 1960er Jahre mit der *era dos festivais* (Ära der Festivals), einem kulturellem Phänomen, das bis 1972 andauern sollte. Die *festivais* waren von Fernsehsendern produzierte Musikwettbewerbe, die sich in der Bevölkerung<sup>1</sup> großer Beliebtheit erfreuten und dem kulturellen Protest gegen die Militärdiktatur eine Bühne boten.<sup>2</sup> Für die Entwicklung der *MPB* als sozialkritisches 'Musikgenre' waren die *festivais* von zentraler Bedeutung.<sup>3</sup>

Neben dem sozialen Engagement der Lieder wurden mit der *MPB* zunächst auch künstlerisch-ästhetische Aspekte verbunden, wodurch sie sich beispielsweise von der *Canção de Protesto*<sup>4</sup> unterschied. Mit der Zeit, insbesondere nach der avantgardistischen *Tropicália* Bewegung Mitte der 1970er Jahre, wurde die *MPB* immer weiter gefasst und eher als kultureller Komplex<sup>5</sup>, denn als musikalisches Genre gesehen. Die vorliegende Arbeit orientiert sich

---

1 In dem kleinen Teil der Bevölkerung, der Dank eines Fernsehgerätes überhaupt daran teilhaben konnte, das heißt vor allem die weiße, universitär gebildete Mittel- und Oberschicht!  
Vgl.: Heinke, Carsten: *Das TV-Festival als Bühne des Protest und der Innovation*. In: Beiträge zur Populärmusikforschung, Band 33, 2005, S. 86. Aufgerufen unter:  
<http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2010/7469>

2 David Treece macht allerdings darauf aufmerksam, „[...] that these televised events were in danger of offering a compensatory, dramatic alternative to the real political struggles being waged outside.“ (Treece, David: *Guns and Roses: bossa nova and Brazil's music of popular protest, 1958-68*. In: *Popular Music*, Volume 16, Nr. 1, 1997, S. 27.) Eine Gefahr, die zum Beispiel Geraldo Vandré bemerkte und versuchte, die Zuschauer darauf hinzuweisen (siehe Kapitel 4.1).

3 Casas Vilarino, Ramon: *A MPB em movimento – músicas, festivais e censura*. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1999.

4 Protestlieder, in der Regel sehr schlicht instrumentiert und auf Kadenzharmonik basierend. Ein Beispiel hierfür ist *Pra não dizer que não falei de flores* von Geraldo Vandré.

5 Siehe: Perrone, Charles: *Masters of Contemporary Brazilian Song – MPB 1965-1968*. Austin: Texas University Press, 1993.

Napolitano, Marcos: *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. In: *Actas del IV Congreso Latinoamericano IASPM Mexico*, 2002.  
<http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/indice.html>

daher an dem heutigen Verständnis von *MPB*, das nahezu alle brasilianischen populärmusikalischen Produktionen unter dem Begriff zusammenfasst<sup>6</sup>, und es gestattet, Lieder wie *O divórcio* oder *Pra não dizer que não falei de flores* in die Analyse mit einzubeziehen.

Für die Analyse wurden Lieder ausgewählt, da diese Teil der 'inoffiziellen Kultur ihrer Zeit'<sup>7</sup> und von jeher Bestandteil menschlicher Gesellschaften<sup>8</sup> sind. Das Leben verschönern, Kritik üben, Werte oder Aufklärung vermitteln, Existenz negieren oder Prestige verleihen sind unter anderem die Funktionen, die sie seit Jahrtausenden erfüllen.<sup>9</sup> Sie sind ein „termômetro riquíssimo da realidade“<sup>10</sup> und gerade im Brasilien der 60er, 70er und 80er Jahre des vergangenen Jahrhunderts hatte die *MPB* als Massenmedium große Bedeutung.<sup>11</sup> Ein besonderer Wesenszug von Liedern (allgemeiner: Kunst) ist ihre zeitlose Gegenwart: „Mag der Schöpfer eines Werkes jeweils das Publikum seiner Zeit meinen, das eigentliche Sein seines Werkes ist das, was es zu sagen vermag, und das reicht über jede geschichtliche Beschränktheit grundsätzlich hinaus.“<sup>12</sup> Mit der richtigen hermeneutischen Herangehensweise (siehe Kapitel 1.3) lässt sich daher die Sichtweise der Schöpfer auf die historische Situation nachvollziehen und die gesellschaftliche Realität ihrer Entstehungszeit verstehen.

### **1.1. Historische Einführung**

Die brasilianische Gesellschaft des 20. Jahrhunderts war von starken ökonomischen und gesellschaftlichen Turbulenzen, großen ideologischen Gegensätzen und politischer Instabilität geprägt. Die Machtstrukturen in der noch jungen Republik (seit 1891) mussten sich erst

---

6 Vgl.: Perrone, Charles: *Popular Music of Brazil*. In: Olsen, Dale A. & Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *The Garland Encyclopedia of World Music – South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, Vol. 2, New York und London: Garland Publishing, 1998, S. 109.

7 Vgl.: King Dunaway, David: *Music as Political Communication in the United States*. In: Lull, James: *Popular Music and Communication*. Beverly Hills: Sage Publications, 1988, S. 36 – 37.

8 Vgl.: Heinemann, Michael: *Kleine Geschichte der Musik*. Stuttgart: Reclam, 2009, S. 11 – 33.  
Die ureigene Verbindung zwischen Mensch und Musik (Gesang) zeigt auf wunderbare Weise das Lied *O canto das três raças* von Paulo César Pinheiro, in dem es heißt: „Todo povo dessa terra / quando pode cantar / canta de dor“ Übersetzung: Jedes Volk dieser Welt, wenn es weiß wie man singt, singt von Schmerzen.

9 Siehe: Silbermann, Alphons: Geleitwort zu: Silbermann, Alphons & König, René (Hrsg.): *Künstler und Gesellschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1974, S. 25.

10 Amâncio, Moacir: Vorwort zu: Caldas, Waldenyr: *A cultura político-musical brasileira*. São Paulo: Editora Musa, 2005, S. 11. Übersetzung: „Wichtiges Thermometer der Wirklichkeit“

11 Vgl.: Napolitano, Marcos: *Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Editora Annablume, 2010. (Digitale Version vom Autoren)

12 Gadamer, Hans-Georg: *Kunst als Aussage*. In: Gadamer, Hans-Georg: *Gesammelte Werke, Band 8, Ästhetik und Poetik I*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1993, S. 2.

finden. Oftmals war das Militär ein entscheidender Akteur und beeinflusste wesentlich die Politik des Landes.<sup>13</sup> Anders als in vorherigen Konflikten, bei denen die Militärs die Macht an die Zivilisten zurückgaben, versuchten sie 1964 von Beginn an, sich zu institutionalisieren.<sup>14</sup>

Am 31. März 1964 putschten die Militärs unter der Führung von General Olímpio Mourão Filho gegen Präsident João Goulart, da sie befürchteten, dass dieser Brasilien in den Sozialismus führen wolle.<sup>15</sup> Weitere Beweggründe waren die hohe Inflation und die desolante wirtschaftliche Lage des Landes. Der Staatsstreich wurde von einer großen Koalition aus politischen Rechten, konservativen kirchlichen Gruppen, führenden Militärs, vielen Gouverneuren, großen Teilen der Presse<sup>16</sup> und nicht zuletzt den USA<sup>17</sup> begrüßt und unterstützt. Nach dem Sturz Goularts regierte de facto eine Militärjunta (02. – 15. April), die am 09. April mit dem ersten *Ato Institucional* (1. Institutioneller Akt, im Folgenden *AI-1*, weitere Institutionelle Akte<sup>18</sup> werden entsprechend nummeriert) den Staatsstreich legitimierte, die politischen Rechte aller Putschgegner für zehn Jahre suspendierte, die Wahl des Präsidenten zu einer indirekten Wahl umwandelte und die Verfassung für sechs Monate aussetzte.<sup>19</sup> Unmittelbar nach der Veröffentlichung des *AI-1* begannen die politischen Säuberungen.<sup>20</sup> Der Kongress wurde gezwungen, General Humberto de Alencar Castelo Branco (15. April 1964 – 14. März 1967) zum neuen Präsidenten zu wählen. Die 'revolutionären' Maßnahmen beschränkten sich jedoch nicht nur auf die staatlichen Organe, sondern erstreckten sich auf alle sozialen Bereiche, insbesondere auf die als subversiv eingestuften Gewerkschaften, Organisationen und Verbände, die aufgelöst wurden. Im Juni 1964 wurde der *Serviço Nacional de Informações* (Nationaler Informationsdienst) als neuer Geheimdienst eingesetzt, dessen wesentliche Arbeit in der Überwachung der Bevölkerung bestand. Die Kluft zwischen den zivilen Befürwortern des Staatsstreiches und den Militärs wurde immer größer, der endgültige Schnitt

---

13 Siehe: Murilho de Carvalho, José: *Forças Armadas e Política no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2005.

14 Vgl.: Bernecker, Walter: *Eine kleine Geschichte Brasiliens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000, S. 271.

15 Vgl.: Skidmore, Thomas: *The politics of military rule in Brazil: 1964 – 1985*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1988, S. 4.

16 Siehe hierzu die auf [www.culturabrasil.org/golpemilitar.htm](http://www.culturabrasil.org/golpemilitar.htm) eingestellten Zeitungsartikel zum Putsch.

17 Fico, Carlos: *O grande irmão da Operação Brother Sam aos anos de chumbo, O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2008, S. 65-183.

18 Die Institutionellen Akte und die sie ergänzenden *Atos Complementares* waren ein wichtiges und kennzeichnendes Regierungsmittel der Militärdiktatur. Insgesamt erließen die Militärs 17 Institutionelle Akte, sowie 104 *Atos Complementares*.

19 Die *Atos Institucionais* 1-5, 12, 13 und 16, sowie weitere Gesetzestexte des Militärregimes sind einzusehen unter [www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao.htm](http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao.htm).

20 Siehe: Fausto, Boris: *A Concise History of Brazil*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, S. 281.

erfolgte mit der Verabschiedung des AI-2 im Oktober 1965. Dieser war nach den Wahlsiegen der Opposition bei den Gouverneurswahlen in Guanabara und Minas Gerais vehement von den *duros* (Hardliner des Militärs) gefordert worden.<sup>21</sup> Die Parteien wurden aufgelöst und stattdessen zwei neue Parteien, eine regimetreue, die *Aliança Renovadora Nacional (ARENA)*, und eine oppositionelle, die *Movimento Democrático Brasileiro (MDB)*, gegründet. Darüber hinaus erhielt der Präsident neue Machtbefugnisse, unter anderem konnte er nun per Dekret regieren. Durch den AI-2 sollten, trotz 'demokratischer' Rahmenbedingungen Wahlsiege der Opposition verhindert werden. Überhaupt verstanden es die Militärs „während der 21 Jahre ihrer Herrschaft, durch stete Änderung der Spielregeln die zivile Opposition um jede Handlungsfähigkeit zu bringen.“<sup>22</sup>

Zum Ende der Amtszeit von Castelo Branco, im Januar 1967, wurde eine neue Verfassung und im März, zur Vorgabe einer nationalen Sicherheitsdoktrin<sup>23</sup>, die *Lei de Segurança Nacional* (Gesetz zur nationalen Sicherheit) verabschiedet. Der neue Präsident Artur Costa e Silva (15. März 1967 – 31. August 1969) wurde so mit noch mehr Macht ausgestattet. Die föderale Regierung erhielt die Kontrolle über alle öffentlichen Ausgaben und die gesamte Exekutive wurde militärisch organisiert. An ihre Spitze wurde der Präsident gestellt, „with ultimate responsibility for the formulation and control of national policy“<sup>24</sup>. Die Verfassung legalisierte die Militärdiktatur und konstitutionalisierte den zuvor herrschenden Ausnahmezustand. Auf der Gegenseite scharte Carlos Lacerda die versprengte Opposition um sich und gründete als oppositionelle Bewegung die *Frente Ampla*, der sich sogar seine politischen Rivalen Juscelino Kubitschek und João Goulart anschlossen. Etwa zur gleichen Zeit forderte ein Teil der Opposition ein radikaleres Vorgehen, sagte sich von der politischen Opposition los und nahm den bewaffneten Widerstand auf.<sup>25</sup>

Die erste Hälfte des Jahres 1968 war geprägt von Studentenprotesten, Gewerkschaftstreiks und Demonstrationen, die vor allem in den urbanen Ballungsräumen auf große Resonanz stießen und häufig polizeilicher Gewalt begegneten. Im Juni gingen in São Paulo hunderttausend Menschen auf die Straße und demonstrierten gegen Polizeigewalt. Diese De-

---

21 Siehe: Fausto (1999) S. 285-86.

22 Bernecker (2000) S. 279.

23 Siehe: Moreira Alves, Maria Helena: *State and opposition in military Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1985.

24 Skidmore (1988) S. 56.

25 Vgl.: Fausto (1999) S. 289-92.

monstration wurde als *Passeata dos cem mil* (Marsch der Hunderttausend) bekannt.<sup>26</sup> Das Regime verhängte daraufhin ein landesweites Demonstrationsverbot. Auch im Kongress gab es in Person von Marcio Moreira Alves offenen Widerstand gegen das Regime.<sup>27</sup> Am 13. Dezember 1968 verkündete Präsident Costa e Silva daraufhin den *AI-5*, der die Verfassung de facto aufhob, den Kongress für ein Jahr auflöste und dem Präsidenten absolute Macht gab, so dass dieser nun Abgeordnetenmandate einziehen, politische Rechte aussetzen, sowie selber Gesetze erlassen konnte. Mit dem *AI-5* schufen die Militärs das wichtigste Machtinstrument der Diktatur.<sup>28</sup> In etwa zur selben Zeit begann das sogenannte *milagre econômico brasileiro* (brasilianisches Wirtschaftswunder), das auf den Investitionen ausländischer Großkonzerne und Banken basierte und bis 1973 andauern sollte. Die Wirtschaft hatte zeitweilig Wachstumsraten im zweistelligen Bereich, die Inflation ging zurück und es schien, als ob die staatliche Wirtschaftspolitik, die im Übrigen während der gesamten Zeit der Diktatur von Zivilisten gelenkt wurde, Brasilien in eine wirtschaftlich erfolgreiche Zukunft führen würde. Während die Wirtschaft florierte, wurde das Regime immer autoritärer. Präsident Costa e Silva erlitt im September 1969 einen Schlaganfall und sein Amtsnachfolger, General Emílio Garrastazu Médici (30. Oktober 1969 – 15. März 1974), verstärkte die Repressionen drastisch, um Brasilien vor der *Gefahr im Inneren* (militante Opposition und kommunistisches Ideengut) zu schützen. Selbst die Bürger der Mittel- und Oberschicht waren vor Repressionen und Folter nicht sicher. Seine Amtszeit wird daher auch als die Zeit der *anos de chumbo* (bleierne Jahre) bezeichnet.

Die Kehrseite des wirtschaftlichen Aufschwungs war der enorme Anstieg der Auslandsverschuldung, alleine in der Zeit von 1971 bis 1974 stieg sie um 90 Prozent.<sup>29</sup> Darüber hinaus ging der wirtschaftliche Aufschwung auf Kosten der kleinen und mittelständischen brasilianischen Unternehmen, und insbesondere auf Kosten der Angestellten und Arbeiter.<sup>30</sup> Soziale Unruhen und Spannungen, ebenso wie der Einbruch der Wirtschaft waren vorprogrammiert. Mit dem ausbleibenden wirtschaftlichen Erfolg verlor das Militärregime die trotz der Repres-

---

26 Der Autor und Theaterregisseur Nelson Rodrigues bemerkte allerdings sehr zynisch an, die Demonstration habe rein gar nichts mit Brasilien zu tun gehabt, sondern es sei nur um Russland, China, Kuba und den Vietnam gegangen. Siehe hierzu im Anhang B. Zitate (1) den Textauszug aus: Rodrigues, Nelson: *À sombra das chuteiras imortais – crônicas do futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, S. 205.

27 Siehe: Caldas, Waldenyr: *A cultura político-musical brasileira*. São Paulo: Editora Musa, 2005, S. 155-156.

28 Vgl.: Bernecker (2000) S. 348.

29 Vgl.: Skidmore (1988) S. 142.

30 Siehe: Fausto (1999) S. 294-95.

sionen zuvor durchaus vorhandene Akzeptanz in der Bevölkerung. Der Nachfolger von Präsident Médici, General Ernesto Geisel (15. März 1974 – 15. März 1979), führte Brasilien langsam Richtung *distensão* (Entspannung) und *abertura* (Öffnung), allerdings war auch seine Regierungszeit in Teilen sehr autoritär. Nachdem 1975 und 1976 zwei Todesfälle unter Folter in der Öffentlichkeit für großes Aufsehen gesorgt hatten, setzte Geisel mit der Entlassung des Kommandanten der II. Armee in São Paulo, General d'Avila Melo, ein deutliches Zeichen an die *duros*. Am 1. Dezember 1977 hob Geisel den Ausnahmezustand auf und setzte ein Jahr später, zum 31. Dezember 1978, den *AI-5* außer Kraft. Sein Nachfolger, General João Batista de Oliveira Figueiredo (15. März 1979 – 15. März 1985), bekannte bereits bei seiner Antrittsrede: „Reafirmo: é meu propósito inabalável (...) fazer deste País uma democracia.“<sup>31</sup> Am 28. August 1979 wurde ein umfassendes Amnestiegesetz erlassen, durch das allen seit September 1961 politisch Verurteilten Straffreiheit zugesprochen wurde. Im November wurden *ARENA* und *MDB* durch eine Parteienreform aufgelöst und der Weg für neue Parteien freigegeben. Ein Jahr später wurden erstmalig seit 1965 die Gouverneure direkt gewählt und die Opposition konnte beeindruckende Gewinne verzeichnen, auch wenn die Nachfolgeteil der *ARENA*, die *PDS*, in den meisten Bundesstaaten gewann.<sup>32</sup> Wiederum ein Jahr später begann die Kampagne *diretas já*, mit der die Direktwahl des Präsidenten gefordert wurde und für die 1984 Millionen Menschen in Rio de Janeiro und São Paulo auf die Straße gingen. Im Januar 1985 schließlich wurde mit Tancredo Neves erstmalig seit 1964 wieder ein Zivilist zum Präsidenten Brasiliens gewählt. Da dieser jedoch noch vor seinem Amtsantritt schwer erkrankte und im April desselben Jahres verstarb, wurde der zum Vizepräsidenten gewählte José Sarney (ebenfalls Zivilist) verfassungsgemäß neuer Präsident Brasiliens. Die Militärdiktatur war beendet.

## 1.2. Forschungslage

Im Allgemeinen ist die sozio-kulturelle und politische Dimension der MPB gut erforscht. Marcos Napolitano beispielsweise beschäftigt sich seit Jahren mit dem Verhältnis zwischen Kultur und Macht in Brasilien und untersuchte hierzu unter anderem die verschiedensten

---

31 Zitiert aus: o.V.: *Democracia – Reafirma Figueiredo*. In: Folha de São Paulo, Ano 58, Nr. 18244 vom 16.03.1979, S. 1. Übersetzung: „Ich bekräftige: es ist mein festes Vorhaben, (...) aus diesem Land eine Demokratie zu machen.“

32 Siehe: Fausto (1999) S. 308-09.



Formen der Musik. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist insbesondere das Werk *Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*<sup>33</sup> zu nennen, mit dem der Autor einen umfassenden Überblick über die Entwicklung und Bedeutung der engagierten brasilianischen Musik der 1960er Jahre gibt.

Die politische Dimension der brasilianischen Musik und im Besonderen der Lieder von der Kolonialzeit bis heute veranschaulicht Waldenyr Caldas mit *A cultura político-musical brasileira*.<sup>34</sup> Anhand ausgewählter Lieder erläutert er die politische Geschichte des Landes. Einen ähnlichen Ansatz verfolgte José Ramos Tinhorão mit der Veröffentlichung der *História social da música popular brasileira*<sup>35</sup>, auch wenn er nicht konkret auf Lieder eingeht.

Eine umfassende und sehr informative Untersuchung der politischen Aussagen der *música cafona* (in etwa: schnulzige Musik) als Subgenre, das in der Regel nicht mit politischen Aussagen in Verbindung gebracht wird, hat Paulo Cesar de Araújo mit *Eu não sou cachorro não, Música Popular Cafona e Ditadura Militar*<sup>36</sup> vorgelegt. Er zeigt auf, dass auch in dieser sozialkritische und politische Texte zu finden sind. Darüber hinaus verweist er auf die finanzielle Bedeutung der *música cafona* für die Plattenfirmen, die die Produktion avantgardistischer und künstlerisch-ästhetischer Musik überhaupt erst ermöglichte.

Die *era dos festivais* untersuchte die Dissertation *A canção como narrativa: O discurso social na MPB (1965 – 1975)*<sup>37</sup> von Mariângela Ribeiro de Almeida, sowie Zuza Homem de Mello, der mit *A era dos festivais – uma parábola*<sup>38</sup> eine hervorragende Übersicht über den Ablauf und die Besonderheiten der *festivais* gibt. Ramon Casas Vilarino<sup>39</sup> erforschte die *MPB* der 1960er und frühen 1970er Jahre, sowie die *festivais* im Spannungsfeld der Zensur.

Neben den Monographien gibt es zahlreiche Aufsätze zur *MPB*, besondere Erwähnung verdienen: *A censura musical durante o regime militar (1964 – 1985)*<sup>40</sup> von Maika Lois Carocha, „*Música é para o povo cantar*“: *Culture: Politics, and Brazilian Song Festivals, 1965 -*

---

33 Napolitano (2010).

34 Caldas (2005).

35 Tinhorão, José Ramos: *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

36 Araújo, Paulo Cesar de: *Eu não sou cachorro não, Música Popular Cafona e Ditadura Militar*. São Paulo: Editora Record, 2002.

37 Ribeiro de Almeida, Mariângela: *A canção como narrativa: O discurso social na MPB (1965 – 1975)*. Campinas: Dissertation, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2002. <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000349635>

38 Homem de Mello, Zuza: *A era dos festivais – uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

39 Casas Vilarino (1999).

40 Carocha, Maika Lois: *A censura musical durante o regime militar (1964 – 1985)*. In: *História: Questões & Debates*, Nr. 44, 2006, S. 189 – 211.

1975<sup>41</sup> von Sean Stroud, *Das TV-Festival als Bühne des Protest und der Innovation*<sup>42</sup> von Carsten Heinke, *Guns and Roses: bossa nova and Brazil's music of popular protest, 1958-68*<sup>43</sup> von David Treece, *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*<sup>44</sup>, sowie *MPB: trilha sonora da abertura política (1975/1982)*<sup>45</sup> von Marcos Napolitano. Auf konkrete Musiker bezogene Artikel sind ebenso vertreten, allerdings variiert hier die Intensität der Forschung teilweise erheblich. Zu Chico Buarque beispielsweise wurde und wird deutlich mehr publiziert, als zu Paulo César Pinheiro, obwohl dieser einer der produktivsten brasilianischen Autoren und Komponisten ist. Weiterführende Forschungen zu den nicht ganz so großen Namen der *MPB* sind daher erstrebenswert.

Ein anderer Aspekt, der in der Forschung bisher nicht gebührend berücksichtigt ist, ist die profunde Interpretation von Liedtexten, so wie sie Ziel der vorliegenden Arbeit ist. Vielfach werden nur einzelne Zeilen oder Strophen zur Verdeutlichung des übergeordneten Forschungsziels herangezogen. Die vorliegende Arbeit verfolgt hier einen anderen Ansatz und interpretiert die Lieder Zeile für Zeile im Ganzen.

### **1.3. Methodik**

Das Besondere an den für die vorliegende Arbeit ausgewählten Liedern ist, dass sie in einer Zeit entstanden, in der das Recht auf freie Meinungsäußerung durch die Zensur der Militärdiktatur stark eingeschränkt war. Um die Klippe der Zensur zu umgehen, mussten die Autoren daher ihre Aussagen in sprachlichen Vieldeutigkeiten verstecken und die Inhalte möglichst unverfänglich darstellen. Bei den Liedtexten wird das Medium Sprache einerseits dazu genutzt, die zu Grunde liegende Intention zu artikulieren, andererseits aber auch dazu, sie zu maskieren. Um die Ideen hinter dem Artikulierten zu verstehen, bedarf es einer hermeneutischen Herangehensweise. Sie ist notwendig, wenn es um das Verständnis von vom Menschen geschaffenen Strukturen, Gegenständen und Symbolen, kurz: wenn es um die Deutung einer menschlichen Welt geht.<sup>46</sup>

---

41 Stroud, Sean: „*Música é para o povo cantar*“: *Culture, Politics, and Brazilian Song Festivals, 1965 – 1975*. In: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 21, Nr. 2, 2000, S. 87 – 117.

42 Heinke (2005) S. 83 - 100.

43 Treece (1997) S. 1 – 29.

44 Napolitano (2002).

45 Napolitano, Marcos: *MPB: trilha sonora da abertura política (1975/1982)*. In: *Estudos Avançados*, Vol 24, Nr. 69, 2010, S. 389 – 402.

46 Vgl.: Jung, Matthias: *Hermeneutik zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2001, S. 8.

Grundlegend für das Verstehen von Texten ist die Struktur des hermeneutischen Vierecks.<sup>47</sup> Verstehen ist demnach ein Vorgang zwischen Autor und Rezipient, wobei ersterer unter Rückgriff auf Sprache<sup>48</sup> auf eine Sache verweist, und letzterer diese sprachliche Äußerung rezipiert und auslegt, um nachzuvollziehen was der Autor damit sagen wollte. Die Vermittlung von Innerlichkeit kann also niemals unter Umgehung der symbolischen Ausdruckssphäre geschehen, sondern sie bedarf immer des Mediums der Sprache, das heißt eine direkte und unmittelbare Kommunikation zwischen Autor und Rezipient ist ausgeschlossen. Heidegger<sup>49</sup> sah Sprache daher nicht bloß als Informationsträger, sondern betrachtete sie als notwendig für den Ausdruck der sinnhaften Bezüge der jeweiligen (menschlichen) Welt.<sup>50</sup> Das Sein selbst kommt Heidegger zufolge in der Sprache ins Sein, die Sprache ist das 'Haus des Seins'.<sup>51</sup> Sollen, wie bei der vorliegenden Arbeit, die Ideen und Intentionen eines Menschen verstanden werden, muss also auf sprachliche Äußerungen zurückgegriffen werden, in diesem Fall die Lieder und präziser, die Liedtexte.<sup>52</sup> Hier hat der semiotische Interpretationsprozess seinen unmittelbaren Ursprung.<sup>53</sup>

Die sprachliche Äußerung alleine bedeutet aber noch kein Verstehen. Verstehen ist abhängig von dem Rezipienten, denn dieser wird niemals unvoreingenommen und ohne Erwartungen in den Prozess des Verstehens eintreten, sondern von seinen Vormeinungen ausgehend Verstehen vollziehen.<sup>54</sup> Für die Autoren der Lieder galt es also zu berücksichtigen, dass der von ihnen anvisierte Rezipient zwar die Bevölkerung war, sie aber als erste rezipierende Instanz die Zensurbehörde überwinden mussten, die zumindest einigen Musikern gegenüber voreingenommen waren. Mit der Verwendung scheinbar unverfänglicher sprachlicher Mittel (de facto sprachliche Vieldeutigkeiten) trugen sie diesem Aspekt Rechnung.

---

47 Siehe: Oeming, Manfred: *Biblische Hermeneutik. Eine Einführung*. Darmstadt: Primus-Verlag, 1998. S. 5-6.

48 Sprachliche Äußerungen entsprechen Äußerungen sprachlicher Art im Allgemeinen, das heißt sie umfassen Verbales, Gestiken, Schrift, etc. Siehe: Oeming (1998) S. 6.

49 Heidegger, Martin: *Über den Humanismus*. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1947. Siehe auch: Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 1967.

50 Siehe: Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Reclam: Stuttgart, 1960, S. 75.

51 Heidegger (1947) S. 5.

52 Die Bedeutung von Sprache für den Menschen zeigt sich beispielsweise auch in der Bibel, oder dem Popol Vuh, dem heiligen Buch der Maya, nach denen der Ursprung der Welt mit dem Wort begann.

53 Siehe: Eco, Umberto: *Semiotik und Philosophie der Sprache*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1985, S. 11-12.

54 Siehe hierzu Gadamer's Ausführungen über die Vorurteile, beziehungsweise Vormeinungen in: Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode – Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1975.

Die Aufgabe des Rezipienten ist es, die richtige Auswahl der Vormeinungen zu treffen, denn Verstehen vollzieht sich nicht dadurch, dass man Vormeinungen hat, sondern erst, indem man ihre Legitimation überprüft, das heißt man muss „die andere Meinung zu dem Ganzen der eigenen Meinung in ein Verhältnis“<sup>55</sup> setzen, oder die eigene Meinung zu dem Ganzen der anderen Meinung. Vormeinungen sind dann entsprechend zu revidieren, so dass neue Vormeinungen entstehen und das Ganze von Neuem beginnt. Gadamer betont, dass der Rezipient sich dafür seiner Voreingenommenheit bewusst zu sein hat, „damit sich der Text selbst in seiner Andersheit darstellt und damit in die Möglichkeit kommt, seine sachliche Wahrheit gegen die eigenen Vormeinung auszuspielen.“<sup>56</sup> Der Rezipient muss also dem Text gegenüber offen sein, er muss bereit sein, „sich von ihm etwas sagen zu lassen.“<sup>57</sup> Es gilt daher dem von jeher gültigen Grundsatz der Interpretation zu folgen, den Text aus sich selbst heraus zu verstehen.<sup>58</sup>

Beim Verfassen der vorliegenden Arbeit war mir stets bewusst, dass die Vormeinungen nicht erst bei der Analyse der Texte wirken, sondern bereits bei der Auswahl der Lieder. Es galt also auch hier schon, den Liedern offen gegenüber zu treten und sie auf die von mir aufgestellten Auswahlkriterien zu untersuchen. Diese sind: die Zugehörigkeit zur *Música Popular Brasileira*, der Entstehungszeitpunkt in der Zeit der Militärdiktatur, die Kritik an dem Regime und die Popularität des Liedes, wobei diese ein „weiches“ Auswahlkriterium ist, da es auf meiner subjektiven Einschätzung beruht. Diese wiederum gründet auf der ausgiebigen Recherche in Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln, Monographien und Internetpublikationen.

Das Geschlecht war im Übrigen, anders, als man bei einem Blick auf die Autoren vermuten könnte, kein Auswahlkriterium. Dass die vorliegende Arbeit nur Werke männlicher Musiker erfasst, liegt schlicht daran, dass sich unter Berücksichtigung der genannten Auswahlkriterien keine Lieder von Autorinnen finden ließen.<sup>59</sup> Um die Aussagekraft der vorliegenden Arbeit größtmöglich zu gestalten, wurden Lieder aus verschiedenen Jahren und damit innerhalb der Militärdiktatur aus unterschiedlichen historischen Kontexten ausgewählt. Darüber hinaus

---

55 Gadamer (1975) S. 252.

56 Gadamer (1975) S. 253-254.

57 Gadamer (1975) S. 253.

58 Gadamer (1975) S. 276.

59 Ich möchte darauf verweisen, dass es eine Reihe von äußerst erfolgreichen Musikerinnen (Elis Regina, Clara Nunes, Maria Bethânia, um nur ein paar zu nennen) gab. In einigen Fällen, wie z.B. bei *O bêbado e a equilibrista* erreichte das Lied erst durch die Interpretation einer bekannten Musikerin seinen großen Bekanntheitsgrad. Allerdings traten die Musikerinnen nicht als (kritische) Komponistinnen in Erscheinung.

wurde der Fokus auf die politische Dimension der Lieder gelegt, was zu einem Ausschluss von Liedern der Tropicália führte, da diese in erster Linie ein künstlerisch-ästhetisches Ideale erfüllen. Politische Aspekte sind in diesen Liedern eher sekundär. Das zentrale Kriterium für die Auswahl eines Liedes ist in jedem Fall seine kritische Aussage in Bezug auf das Regime.

Im Hauptteil der Arbeit erfolgt die Erarbeitung der Aussageintention, die im Vorgehen wesentlich auf der sozialgeschichtlichen Exegese und historisch-kritischen Methode basiert, wie sie bei Oeming<sup>60</sup> beschrieben werden. Die Analyse der Fallbeispiele beginnt daher mit einer kurzen Einführung zu dem jeweiligen Autoren, die für das Textverständnis relevante biografische Ereignisse umfasst. Das Lied wird in den gesellschaftlichen Vollzug eingebettet, das heißt es wird der Frage nachgegangen, in welcher Umgebung (soziales Milieu) und unter welchen Umständen (welche Phase der Diktatur) der Text entstanden ist. Im Anschluss folgt die Behandlung des Liedtitels, sowie eine erste musikalische Einordnung, um dann, ausgehend von dem Liedtext, die Intention(en) des/der Autoren herauszuarbeiten. Auf historische und musikalische Aspekte, die für das Textverständnis wichtig sind, beziehungsweise die Aussage des Textes unterstützen, wird an der jeweiligen Textstelle eingegangen. Zum Ende eines jeden Autoren-Kapitels folgt eine kurze Zusammenfassung, in der insbesondere auf die Art der Regimekritik (wird 'nur' allgemein Kritik an dem Regime geübt, soll gesellschaftliche Realität gestaltet, das Verhalten der Rezipienten verändert werden, etc.) eingegangen wird.

Im fünften Kapitel werden die Ergebnisse aus Kapitel 4 zusammengefasst und das Fazit gezogen. Zunächst jedoch gilt es zu klären, welche Bedeutung Musik (Liedern) zugeschrieben und warum sie überhaupt, ganz besonders aber in Verbindung mit Sprache (Lieder), in das Spannungsfeld der politisch-motivierten Zensur gezogen werden. Warum sahen, und mancherorts sehen heute noch, politische Eliten eine Gefahr in der Ausübung von Musik?

## 2. Musik – Gesellschaft – Politik

Die Bedeutung von Musik für den Menschen und infolge dessen für die menschliche Gesellschaft ist schon zu frühester Zeit wahrgenommen und geschätzt worden.<sup>61</sup> Auch wenn

---

60 Oeming (1998) S. 31-51.

61 Siehe: Heinemann (2009);

Neubecker, Annemarie Jeanette: *Altgriechische Musik. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.;

Lull, James: *Popular Music and Communication – An Introduction*. In: Lull, James: *Popular Music and Communication*. Beverly Hills: Sage Publications, 1988.

wahrscheinlich die Anfänge für eine reflektierte Betrachtung von differenzierter Musikwirkung noch deutlich vorher zu suchen sind, gilt im Allgemeinen Pythagoras mit seiner Grundlehre vom Kosmos als „Harmonie und Zahl“ als Begründer der Annahme einer mutualen Beziehung zwischen seelischen Zuständen und Musik. Denn so wie der Himmel, wird nach Pythagoras auch der Mensch körperlich und seelisch von der Harmonie der Zahl bestimmt, das heißt er kann durch Musik in seiner körperlichen und seelischen Verfassung beeinflusst werden.<sup>62</sup> Ausgehend von der pythagoräischen Schule, wurde der Musik eine wichtige Rolle in der Erziehung und Seelenformung eingeräumt<sup>63</sup>, denn die Auswahl der korrekten Harmonien begünstigte oder benachteiligte die jeweilige Entwicklung. Daraus entwickelte sich eine ethische Wertigkeit von Musik. Platon beispielsweise war ein überzeugter Verfechter der ethischen Relevanz von Musik und räumte ihr eine bedeutende Rolle in seinem Staat ein.<sup>64</sup> Neuerungen in der Musik, ähnlich wie auch in der Gymnastik, sollten nach Platon vermieden werden, „werden doch nirgends die Tonweisen verändert ohne Mitleidenschaft der wichtigsten staatlichen Gesetze, wie Damon sagt und ich überzeugt bin.“<sup>65</sup>

Besondere Beachtung erfuhr die Musik im Kontext von Politik und Staatswesen allerdings nicht nur bei den Griechen, sondern in nahezu allen Epochen (und allen Kulturkreisen) ließen sich politische Führer mit gefälliger Musik huldigen, oder „verbannten rigoros, was ihren Ohren wie Mißtöne klang.“<sup>66</sup> Die Kriterien, die hierfür angelegt wurden, beschränkten sich dabei nicht nur auf den ästhetischen Wert oder die Vorlieben der politischen Elite, sondern umfassten genauso musikalische Wirkungsaspekte, denn: „Die Musik hat von allen Künsten den tiefsten Einfluss auf das Gemüt, ein Gesetzgeber sollte sie deshalb am meisten unterstützen.“<sup>67</sup> Auch wenn Napoleon diese Aussage positiv formulierte, ist es letztlich von der Unterstützung zur Kontrolle (bis hin zur Zensur) nur ein kleiner Schritt. Darüber hinaus

---

Eisel, Stephan: *Politik und Musik. Musik zwischen Zensur und politischem Mißbrauch*. München: Bonn Aktuell, 1990.

Richter, Lukas: *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*. Berlin: Akademie Verlag, 1961.

62 Abert, Hermann: *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Ein Beitrag zur Musikästhetik des klassischen Altertums*. Tutzing: H. Schneider, 1968.

Siehe auch: Neubecker (1994).

63 Vgl. zum Beispiel: Aristoteles: *Politik*. VIII 1339a 10 – 1342b 30.

64 Platon: *Politeia*. Vor allem Buch III und IV.

65 Platon: *Politeia*. 424b.

66 Eisel (1990) S. 13.

Siehe auch: King Dunaway (1988), S. 36 – 37.

67 Napoleon Bonaparte, zitiert nach: Blumenstein, Gottfried: *Courage der Moderne*. In: *Neue Musikzeitung*, Vol. 49, Nr. 10, 2000, S. 50.

wird Musik in bestimmten Fällen aber auch von der Machtelite gezielt als (konstitutionalisiertes<sup>68</sup>) Propagandamittel genutzt. Für Konfuzius war Musik daher ein Indikator für den Zustand eines Staates: „Wollt ihr wissen, ob ein Land wohl regiert und gut gesittet sei, so hört seine Musik. [...]“<sup>69</sup> Die Funktion, Indikator für gesellschaftliche Zustände zu sein, erfüllt Musik insbesondere, wenn es Unterdrückung und Unfreiheit gibt. „Immer, wenn in der Weltgeschichte die Freiheit aufstand gegen die Unfreiheit, das Recht gegen das Unrecht, spiegelt sich der Geist der Erhebung der Völker am klarsten und prachtvollsten in ihren Liedern wieder, die auf dem Boden der gerechten Empörung gewachsen waren.“<sup>70</sup>

Musik vermag es vor allem, „Einfühlung und Mitgefühl zu evozieren, zum Mit- und Nachdenken bei den Hörern aufzufordern, Bewußtseinsprozesse anzuregen, [sie] kann aber auch bloß blind, formell und abstrakt aktivieren, bzw. mobilisieren oder auch pazifizieren und passivieren.“<sup>71</sup> Dabei ist zu beachten, dass sie eher als Verstärker bereits vorhandener Meinungen, Überzeugungen und Haltungen fungiert.<sup>72</sup> Aufgrund dieser emotionalen Verstärkung können Lieder als Kombination von Sprache mit Musik eine größere Wirkung auf Menschen ausüben, als es die Sprache alleine vermag.<sup>73</sup> Darüber hinaus können Dissonanzen, lautmaleische Elemente, bestimmte Rhythmen, Instrumentierung, etc., als Mittel der Verdeutlichung und Akzentuierung von Sprache genutzt werden. Unter Umständen erschließt sich eine bestimmte Aussageintention der Sprache auch erst durch ihre musikalische Begleitung.

---

68 Siehe hierzu Artikel 18, Absatz 1 und 2 der Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik vom 06. April 1968 (Fassung vom 07. Oktober 1974). Beispielsweise in: Roggemann, Herwig: *Die DDR-Verfassungen: Einführung in das Verfassungsrecht der DDR*. Berlin: Berlin Verlag Arno Spitz, 1989, S. 398.

69 Konfuzius. Zitiert nach: Eisel (1990) S. 16.

70 Schriftsteller Erich Weinert zitiert nach: Lammel, Inge: *Das Arbeiterlied*. Frankfurt: Röderberg-Verlag, 1980, S. 11.

71 Heister, Hans-Werner: *Politische Musik*. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Kassel, Bärenreiter Verlage, Sachteil 7, 1997, S. 1664.

72 *Ibid.* S. 1665. Vgl. hierzu auch die 'Definition', dessen, was Musik nicht ist, von Igor Strawinsky im Anhang B. Zitate (2).

73 Natürlich kann auch Sprache alleine eine enorme Wirkung bei den Rezipienten erzielen, der unmittelbare emotionale Zugriff der Musik fehlt ihr jedoch. Dadurch ist Sprache in der Entfaltung von Wirkung in der Regel deutlich „träger“ (ausgenommen sind eventuell besonders artikulierte und intonierte sprachliche Äußerungen, die dadurch allerdings fast wieder eine musikalische Komponente aufweisen), als in der Kombination mit Musik.

### 3. Musikalische Zensur während der Militärdiktatur

Nach dem Staatsstreich 1964 galt die Aufmerksamkeit der Militärs zunächst vor allem der politischen Opposition, deren politischen Rechte aufgehoben wurde, etc. (siehe Kapitel 1.1). Die Künste dagegen konnten sich in der *era dos festivais* bis zum AI-5 relativ unbeachtet ausdrücken und entwickeln, auch weil sie nur einen geringen Teil der Bevölkerung erreichten. Musikalische Zensur<sup>74</sup> gab es zwar, allerdings handelte es sich hierbei um „atos autoritários isolados de maus burocratas que se sentiam com um pouco de poder e resolviam prevaricar.“<sup>75</sup> Eine zentral verantwortliche Stelle, die *Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP)* wurde 1966 in Brasília gegründet, dennoch gab es bis in die 1980er Jahre hinein Kompetenzstreitigkeiten zwischen den regionalen Zensurorganen und der *DCDP*.<sup>76</sup> Darüber hinaus gab es keine allgemein gültigen Kriterien nach denen zensiert wurde und insbesondere in der frühen Phase der Diktatur wurde bei der Zusammenstellung der Zensoren improvisiert, so dass diese häufig nicht die fachliche Kompetenz für eine derartige Aufgabe besaßen.<sup>77</sup> Erst 1978, als der *Conselho Superior de Censura* (Oberster Gerichtshof für Zensur) seine Arbeit aufnahm, wurde die Zensur weniger willkürlich.

Für die Zensur stellte der AI-5 ebenfalls eine Zäsur dar, da die Militärs nun auch im kulturellen Bereich keinerlei Kritik mehr tolerierten. Viele Musiker<sup>78</sup> waren gezwungen das Land zu verlassen oder trauten sich wegen der heftigen Repressionen nicht ihre Meinung zu äußern. Zugleich war jedoch der Gehalt des musikalischen Schaffens dieser Zeit, aufgrund der großen ideologischen Gegensätze innerhalb der Gesellschaft, äußerst politisch und richtete sich kritisch gegen das Establishment.<sup>79</sup>

Die dem AI-5 folgenden Repressionen trafen vornehmlich die (wenigen) politisch interessierten und aufgeklärten Produzenten und Konsumenten der engagierten *música popular*: „As restrições políticas e jurídicas, na prática, não foram percebidas pela maioria do povo

---

74 Sie war seit dem *Estado Novo* unter Getúlio Vargas Teil der brasilianischen Legislation (auch während der demokratischen Phase!). Vgl.: Soares, Glaucio Ary Dillon: *Censura durante o regime autoritário*. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 4, Nr. 10. (Seitenzahlen unbekannt) Einzusehen unter [www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_10/rbcs10\\_02.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_10/rbcs10_02.htm)

75 Caldas (2005) S. 130. Übersetzung: „isolierte autoritäre Akte schlechter Bürokraten, die sich mit ein wenig Macht ausgestattet fühlten, und sich entschlossen dies auszunutzen.“

76 Vgl.: Carocha (2006) S. 197.

77 Vgl.: [www.censuramusical.com/historia.php?include=h7](http://www.censuramusical.com/historia.php?include=h7)

78 Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Carlos Lyra und viele mehr.

79 Vgl.: Caldas (2005) S. 173.



brasileiro. Sem um nível mínimo de politização permaneceu indiferente e desinformada.“<sup>80</sup> Erst 1976, nach der Niederlage der *duros* im innermilitärischen Machtkampf entspannte sich die Lage leicht. Auffällig ist, dass sich die Anzahl der zensierten Lieder seit den *anos de chumbo* konträr zur politischen Öffnung entwickelte: „Em 1973 foram censuradas 159 letras musicais; em 1976, 198 e, em sua fase final, já no ano de 1980, houve um registro de 458 músicas censuradas.“<sup>81</sup> Eine mögliche Erklärung hierfür könnte das Exil und die Einschüchterung der Musiker zu Beginn der 1970er Jahre sein. In Folge der politischen Entspannung kamen viele der Exilanten zurück und die Zahl der Musiker, die den Mut hatten, ihre Meinung zu äußern, stieg an. Die Anzahl der kritischen Lieder wäre somit konform zur politischen Entspannung gestiegen, während die Zensur nur leicht schwächer wurde. Im Übrigen war auch mit dem Ende der Diktatur die musikalische Zensur keineswegs vorüber: Die *DCCDP* führte ihre Arbeit bis zur Verabschiedung der neuen demokratischen Verfassung 1988 fort, wenngleich die Anzahl der zensierten Lieder mit dem Ende des Militärregimes drastisch sank.<sup>82</sup>

In jedem Fall war die musikalische Zensur, trotz aller struktureller Probleme, äußerst erfolgreich darin, die Informierung und Mobilisierung der Masse der Bevölkerung zu verhindern.

#### 4. Analyse der Fallstudien

Die Analyse der Fallstudien bildet den Hauptteil der vorliegenden Arbeit. Die Lieder werden in chronologischer Reihenfolge ihrer Veröffentlichung bearbeitet. Die Liedtexte, sowie die musikalischen Transkriptionen befinden sich im Anhang 'Liedtexte und Musikalische Transkriptionen'.

---

80 Caldas (2005) S. 167. Übersetzung: „In der Praxis wurden die politischen und juristischen Restriktionen von der Mehrheit der brasilianischen Bevölkerung nicht wahrgenommen. Ohne ein Mindestniveau an Politisierung blieben sie gleichgültig und uninformiert.“

81 Vgl.: Carocha (2006) S. 210 – 211.

Übersetzung: „1973 wurden 159 Musiktexte zensiert; 1976 198, und in der Endphase, im Jahr 1980, gab es 458 zensierte Lieder.“

82 Siehe: Carocha (2006) S. 211.

#### 4.1. Geraldo Vandré – *Pra não dizer que não falei de flores*

Über das Leben von Geraldo Vandré (eigentlich Geraldo Pedroso de Araújo Dias) ist verhältnismäßig wenig bekannt.<sup>83</sup> 1935 in Paraíba geboren, kommt er 1951 nach Rio de Janeiro, um Rechtswissenschaften an der *Faculdade Nacional de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro* zu studieren (Abschluss 1961). Während dieser Zeit bekommt er Kontakt zu den CPCs (*Centro Popular de Cultura*) der UNE (*União Nacional dos Estudantes*) und engagiert sich in der studentischen Bewegung. Ab 1965 tritt er musikalisch erfolgreich auf verschiedenen *festivals* in Erscheinung,<sup>84</sup> den Höhepunkt bildet eindeutig seine Darbietung von *Pra não dizer que não falei de flores* (auch bekannt als *Caminhando*) auf dem *III. Festival Internacional da Canção Popular* im September 1968 in São Paulo. Aufgrund des Drucks der Militärs auf die Jury<sup>85</sup>, kommt sein Lied, obwohl es von den Zuschauern favorisiert und lautstark angefeuert wird, hinter *Sabiá* von Antônio Carlos Jobim und Chico Buarque, nur auf den zweiten Platz. Der politische und umstürzlerische Inhalt von *Caminhando*, die „psychologically damaging message of revolutionary war against the Brazilian regime“<sup>86</sup> führte dazu, dass jegliche Verbreitung des Liedes von den Militärs untersagt wurde.<sup>87</sup> Dennoch konnten sie nicht verhindern, dass das Lied eine Hymne des Protestes gegen das Regime wurde.<sup>88</sup> Mit seiner Musik will der Sänger und Komponist den Menschen die gesellschaftliche und politische Situation des Landes bewusst machen: „'Temos de fazer música participante', disse-lhe [a Roberto Menescal, *eigene Ergänzung*] Geraldo Vandré. 'Os militares estão prendendo, torturando. A música tem de servir para alertar o povo.'“<sup>89</sup>

*Caminhando* ist musikalisch ein einfach gehaltenes Lied. „Stripped of all harmonic, rhythmic and textural complexity or distinctiveness, the song's musical elements functioned purely as a vehicle for a generic, hymn-like expression of solidarity, with its style and sound

---

83 Für biografische Angaben sei verwiesen auf: [www.mpbnet.com.br/musicos/geraldo.vandre](http://www.mpbnet.com.br/musicos/geraldo.vandre)

84 Siehe: Homem de Mello, Zuza: *A era dos festivais – uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003, S. 438 – 491.

85 Vgl.: Souza, Tárk de: *O Som Nosso de Cada Dia*. Porto Alegre: L & PM, 1983, S.96.

86 Treece (1997) S. 4.

87 Siehe: Stroud (2000) S. 93.

88 Siehe: Napolitano (2010) S. 231.

89 Zitiert aus: Castro, Ruy: *Chega de saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, S. 353.

Übersetzung: „Wir müssen partizipierende Musik schaffen,“ sagte ihm (an Roberto Menescal) Geraldo Vandré. „Die Militärs nehmen gefangen, foltern. Musik muss dazu dienen, das Volk wachzurütteln.“

Außerdem siehe zu dieser Thematik: Napolitano (2010) S. 132.

lacking any specific, identifiably Brazilian resonances.“<sup>90</sup> Die eingängige, dunkle Melodie verzichtet auf chromatische Elemente und trägt den Text, der klar im Vordergrund steht. Die Instrumentalisierung ist schlicht, im Grunde wird der Gesang nur von zwei Gitarren begleitet. Auch die Struktur des Textes ist schlicht und im Ganzen regelmäßig. Metrisch verwendet der Autor größtenteils *Hexassílabos*.<sup>91</sup>

Der etwas sperrige Titel *Pra não dizer que não falei de flores (Um nicht zu sagen ich hätte nicht über Blumen gesprochen)* entspricht einem Hinweis nach dem Motto: „Sag nicht ich hätte es nicht auf eine andere Art versucht und dich nicht gewarnt.“ Unter Berücksichtigung des historischen Kontextes und der Funktion, die der Autor seiner Musik zuschreibt (siehe oben) lässt sich die subversive Thematik des Liedes erahnen. Der Titel kommt dann regelrecht einer Drohung gleich, die radikalere Maßnahmen als das Sprechen über Blumen ankündigt und rechtfertigt.

Die erste Strophe beginnt mit den Worten *Caminhando e cantando / E seguindo a canção*, die sich an verschiedenen Stellen im Lied (Zeilen 07 und 08, 33 und 34 und 41 und 42) wiederfinden. Vandr e bezieht sich damit auf die in den 60er Jahren in Brasilien übliche Art, bei Demonstrationen zu singen. Indem sie singen folgen die Demonstranten *dem Lied*, das ein Gefühl des Zusammenhalts vermittelt und ein Kollektiv, einen Chor seine Meinung ausdrücken lässt. In der ersten Strophe von *Caminhando* erinnert dieser Chor an die Gleichheit der Menschen, ungeachtet davon, ob sie einer (politischen) Meinung sind oder nicht (*braços dados ou não*). Die räumliche (und auch soziale) Herkunft (Zeilen 5 und 6), spielt keine Rolle, die Ablehnung des Regimes eint die Menschen, trotz in anderen Bereichen divergierender Ansichten – „denn die gemeinsame Furcht vereinigt auch die erbittertsten Gegner“<sup>92</sup>. Als Beispiel hierfür mag die *Frente ampla*<sup>93</sup> dienen, in der sich die vormalig erbitterten politischen Gegner, der Populist Carlos Lacerda, sowie die früheren Präsidenten Juscelino Kubitschek und Jo o Goulart, gegen das Regime zusammenschlossen. Gemeinsam mit den seit 1966verst rkten studentischen Protesten, gab die *Frente Ampla* den Regimegegnern neue Hoff-

---

90 Treece (1997) S. 27.

91 Ein Versma  mit sechs Silben, bei der die sechste Silbe betont wird. Es ist zu beachten, dass die Silbenz hlung im Portugiesischen anders als im Deutschen erfolgt, z.B. werden unbetonte Silben am Versende nicht mitgezählt. Bsp. für den Hexass labo im Lied: Ca|mi|nhan|do e| can|tan(do) / e| se|guin|do a| can| o.

92 Aristoteles: *Politik*, V 1304b 20-25.

93 Siehe hierzu: Skidmore (1988) S. 71 ff.

nung.<sup>94</sup> Neben dem Hinweis der Einigkeit der Menschen ist die erste Strophe aber auch eine Mahnung / Erinnerung an die Militärs, dass die Menschen, die ihre Stimmen gegen das Regime erheben, ungeachtet der politischen Differenzen, Menschen wie sie selber sind.

Der nun folgende Refrain hat eine starke appellative Funktion, denn er fordert dazu auf, sich dem *Ruf des Liedes*, das heißt den Demonstrationen anzuschließen (*Vem, vamos embora*). Der Autor vollzieht damit eine deutliche Abkehr von dem, was Walnice Nogueira Galvão als 'proposta imobilista e espontaneísta'<sup>95</sup> (in etwa: ein unbeweglicher, starrer und spontaner Ansatz) in früheren Liedern Vandrés, wie *Aroeira*, *Porta-Estandarte* oder *Ventania*, kritisiert. „O homem abdica de seu papel de sujeito da história, e o sujeito da história passa a ser O DIA, ser dotado de vontade e de movimento. Não sou eu, sujeito humano, que vou chegar lá, mas é O DIA que se encaminha para mim.“<sup>96</sup> Mit *Caminhando* ruft Vandré die Menschen zum Handeln auf, denn wartend werden sich die Dinge nicht ändern, weil Warten nicht gleich Wissen ist (*Que esperar não é saber*). Wissen ist hier im Sinne von der Gewissheit um eine geänderte Situation zu verstehen. Weiter heißt es: *Quem sabe faz a hora / Não espera acontecer* – hier hat *saber* die Bedeutung von *sich bewusst sein*. Die Konsequenz aus dem Bewusstsein um die Situation ist das Handeln, denn nur so kann das Bewusstsein etwas verändern. „Conhecimento que não se transforma em ação não serve para nada, é vazio e enganoso. Saber é fazer, saber é ser; logo, é agir.“<sup>97</sup> Der Sänger fordert die Menschen mit dem Refrain also eindringlich auf sich den Protesten gegen das Regime anzuschließen und nicht nur passiv zu bleiben.

In der zweiten Strophe verweist der Autor auf die ungerechte Verteilung von Land und den darauf erwirtschafteten Produkten.<sup>98</sup> Auf dem Land leiden die Menschen Hunger, obwohl sie auf großen Plantagen arbeiten (*Pelos campos há fome / Em grandes plantações*).

---

94 Siehe: Napolitano (2010) S. 97 und S. 137.

95 Siehe: Nogueira Galvão, Walnice: *MMPB: uma análise ideológica*. In: Nogueira Galvão, Walnice: *Saco de Gatos – Ensaios Críticos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

96 Nogueira Galvão (1976) S. 96.

Übersetzung: Der Mensch verzichtet auf seine Rolle als Subjekt der Geschichte, und das Subjekt der Geschichte wird DER TAG, ausgestattet mit Willen und Bewegung. Nicht ich, das menschliche Subjekt, bin es, dass dort ankommen wird, sondern es ist DER TAG der zu mir kommt.

97 Tanese Nogueira, Adriana: *Uma análise de Geraldo Vandré*. [www.psicologiadialectica.com/2010/09/uma-analise-de-geraldo-vandre.html](http://www.psicologiadialectica.com/2010/09/uma-analise-de-geraldo-vandre.html) 29.10.2009

Übersetzung: Wissen, dass sich nicht in Aktion umsetzt, bringt nichts, es ist leer und trügerisch. Wissen ist machen, wissen ist sein; daraus folgt, wissen ist handeln.

98 Siehe: Bastos, José Eduardo: *Análise da letra da música „Caminhando e cantando“, de Geraldo Vandré*. 02.06.2010, [www.edubastos.blogspot.com/2010/06/analise-da-letra-da-musica-caminhando-e.html](http://www.edubastos.blogspot.com/2010/06/analise-da-letra-da-musica-caminhando-e.html)

Eine Realität wie sie (auch heute noch<sup>99</sup>) vor allem im Nordosten Brasiliens zu finden und die Vandré, der ja selber aus Para ba stammt, sicher bekannt ist. Einige Wenige verdienen an den Plantagen und dem Export der darauf erwirtschafteten Produkte ein Vermögen, während die Arbeiter unter den hohen Preisen im Inland zu leiden haben. Der Sänger macht die reale Ungleichheit der Menschen in der brasilianischen Gesellschaft überdeutlich, die in krassem Gegensatz zu der in der ersten Strophe artikulierten Gleichheit steht. Als Folge davon, Vandré betont dies sprachlich durch die Wiederholung von *Pelos... / Pelas...* in den Zeilen 13 & 15, gehen die Menschen auf die Straße, auch wenn sie noch unentschlossen sind, wie sie gegen die Situation vorgehen sollen (*Pelas ruas marchando / Indecisos cord es*). Die Menschen lassen noch Blumen<sup>100</sup> sprechen und machen sie zu ihrem stärksten Mittel (*Ainda fazem da flor / Seu mais forte refr o*). Sie glauben an die Kraft der Blumen, das heißt Die Kraft der Worte, und dass diese die Kanonen, die metaphorisch für die Macht der Militärs stehen, besiegen werden (*E acreditam nas flores / Vencendo o canh o*). Vandré ist hier ganz Kind seiner Zeit und verweist auf die US-amerikanische Hippiebewegung der 60er Jahre (Schlagworte: *Flower Power, Make love, not war*), die sich für ein humaneres und friedlicheres Leben einsetzte und ihren gesellschaftspolitischen Höhepunkt 1967/68 mit der Friedensbewegung gegen den Vietnamkrieg erreichte.<sup>101</sup> Er formuliert hier gewissermaßen eine Analogie, denn in Brasilien gab es 1968 eine Reihe von Demonstrationen und Protestbewegungen gegen das Regime, die verh ltnism sig friedlich verliefen, auch wenn in diesem Zusammenhang der Beginn des bewaffneten Widerstandes im November 1967 nicht vergessen werden darf.<sup>102</sup> Vandré artikuliert mit diesen vier letzten Zeilen die Hoffnung der Regimegegner, die Militärs ohne Gewaltanwendung zu besiegen und die Diktatur zu überwinden.

---

99 Siehe zum Beispiel: Aders, Thomas und Schmidth ussler, Daniel: *Auf Sklavensuche in Brasilien*. <http://www.tagesschau.de/ausland/sklavenhandel102.html> 26.02.2011

Amnesty International: *Amnesty Report 2010 Brasilien*.

<http://www.amnesty.de/jahresbericht/2010/brasilien?destination=node%2F2891>

Einen sehr guten Überblick bietet auch der Artikel von Deborah Goldemberg vom 09.08.2009. Goldemberg, Deborah: *Brasilien: Kampf gegen moderne Sklaverei*.

<http://womblog.de/2009/08/09/brasilien-kampf-gegen-moderne-sklaverei/>

100 Blumen sind in der MPB eine sehr gängiges sprachliches Bild. Vgl.: Casa Vilarino, Ramon (1999) S. 82.

101 Vgl.: Jeffrey-Jones, Rhodri: *Peace now! American Society and the Ending of the Vietnam War*. New Haven: Yale University Press, 1999.

oder Chatfield, Charles: *The American Peace Movement. Ideals and Activism*. New York: Twayne Publishers, 1992, S. 117 – 145.

102 Historisch betrachtet spielte der bewaffnete Widerstand in Brasilien eine eher untergeordnete Rolle. Siehe: Fausto (1999) S. 287 ff.

Mit der dritten Strophe wendet sich der Sänger in aller Deutlichkeit gegen das Regime und gegen die Institution des Militärs an sich. Er singt von den bewaffneten Soldaten (im Gegenteil zur vierten Strophe, siehe unten), die nicht wissen wie sie agieren sollen, eben weil sie Waffen in den Händen haben. Vandré vermittelt den Eindruck, dass das Tragen von Waffen unnatürlich ist, den Träger überfordert und ihn verloren zurück lässt. Dies gilt insbesondere, da die Waffen gegen die eigenen Bürger eingesetzt werden sollen. Er suggeriert, dass den einfachen Soldaten, die die Masse des Militärs bilden, die Gewaltanwendung gegen das Volk widerstrebt. Mit den letzten vier Zeilen der Strophe (Zeilen 25 – 28) formuliert der Sänger eine fundamentale Kritik an der Institution des Militärs. Er entglorifiziert die in den Kasernen gelehrte Lektion, für das Vaterland zu sterben<sup>103</sup> und kritisiert, dass die Soldaten in den Kasernen ein Leben ohne Sinn führen.<sup>104</sup> Er sieht im Militär, mit seinen Werten und Moralvorstellungen<sup>105</sup>, keine Lebenssinn schaffende Einrichtung.

Der nun erneut folgende Refrain richtet sich damit an eine weitere Zielgruppe: die einfachen Soldaten. *Vem, vamos embora / Que esperar n o   saber* Die Soldaten sollen, ebenso wie die restlichen Bürger, nicht darauf warten, dass sich die Dinge von alleine, durch die militärische Führung, verbessern, sondern sie sollen sich den Demonstranten anschließen, Blumen als Waffen in die Hände nehmen und für ein friedliches und humanes Brasilien eintreten.

Die Strophen vier (Zeilen 29 – 36) und fünf (Zeilen 37 – 44) werden nicht durch den Refrain getrennt. Dieser wird dafür nach der fünften Strophe vier- statt zweimal gesungen, was die appellative Wirkung des Liedes betont. Strophe vier besteht gr btentails aus Zeilen der ersten Strophe, die in eine andere Reihenfolge gebracht wurden. Lediglich die Zeilen 31 und 32 sind im Wortlaut nicht identisch mit Zeilen der ersten Strophe. Zeile 31 (*Somos todos soldados*) ist eine Adaptation der dritten Zeile (*Somos todos iguais*). Die vorher gegebene Gleichheit ergibt sich jetzt daraus, dass alle Menschen als Soldaten gesehen werden. Das Verständnis darüber, was Vandré mit Soldat meint wird in der nächsten Zeile (*Armados ou n o*) deutlich, die wiederum eine Adaptation von Zeile 22 (*Amados ou n o*) ist. Für ihn sind alle

---

103 Als Beispiel für die „Lektionen der Kasernen“ verweise ich auf die *Can o do Exército* (Anhang 'Liedtexte und Musikalische Transkriptionen' S. IX), die zwar erst 8 Jahre nach der Veröffentlichung von *Caminhando* in das Buch *Hinos e Can es Militares* des brasilianischen Militärs aufgenommen wurde, inhaltlich aber die Sichtweise und Ideale der Institution deutlich werden lässt.

104 Casa Vilarino, Ramon (1999) S. 82.

105 Vgl.: [http://www.sgex.eb.mil.br/vade\\_mecum/valores\\_etica\\_militares/vade\\_mecum.htm](http://www.sgex.eb.mil.br/vade_mecum/valores_etica_militares/vade_mecum.htm)

Menschen Soldaten, nicht nur diejenigen, die eine Waffe tragen. Die Menschen, die sich mit Blumen 'bewaffnen' sieht er ebenso als Soldaten, die für ihre Sache entschlossen eintreten. Menschen aller Couleur, unabhängig von ihrem sozialen Status und ihrer Herkunft (Zeilen 29 und 30), sind Soldaten. Die individuelle Verantwortung eines jeden einzelnen gegenüber der Gesellschaft und allen von ihr ausgehenden Handlungen<sup>106</sup> schwingt, ganz im Sinne von Buffy Saint-Maries Lied gegen den Vietnamkrieg – *Universal Soldier*<sup>107</sup>, in *Somos todos soldados* ebenfalls mit. Die Menschen werden von Vandré in die Verantwortung genommen und sollen sich ihrer sozialen Rolle bewusst werden. Mit den letzten vier Zeilen der vierten Strophe erinnert der Sänger erneut an die Gleichheit aller Menschen, egal ob einfaches Volk oder Herrschende (siehe Strophe 1).

In der fünften Strophe stellt der Sänger die Entschlossenheit der Regimegegner heraus und richtet eine Warnung an die Herrschenden. Mit den Gedanken an die, die sie lieb haben, beziehungsweise metaphorisch mit den politischen Idealen im Kopf (*Os amores na mente*), legen die Regimegegner die Blumen nieder (*As flores no cho*) und sind bereit, den Kampf mit anderen Mitteln anzunehmen. Die unausweichliche Konfrontation (*A certeza na frente*) kann sie nicht abschrecken, selbst wenn sie dabei sterben sollten. Vandré greift mit diesen Zeilen den Tod des Demonstranten  dson Luis de Lima Souto im März 1968 auf, der aufgrund des massiven Gewalteinsatzes der Militärpolizei stirbt und eine Welle der Empörung auslöst.<sup>108</sup> Auch bei nachfolgenden Demonstrationen kommt es immer wieder zu teilweise erheblichen  bergriffen durch die Polizei.<sup>109</sup> Mit Zeile 40 beschwrt Vandré regelrecht den Glauben an einen politischen Wechsel, denn die Demonstranten halten *die Geschichte in den Händen*, und können durch sie lernen und sehen, dass der Widerstand gegen das Regime erfolgreich sein kann. Außerdem erhebt der Sänger die Situation zu einem bedeutenden historischen Ereignis, dem sich die Menschen bewusst werden sollen, damit sie selber den Verlauf der Geschichte bestimmen. Indem sie dem Lied des Protestes folgen (Zeilen 41 und 42) tun sie eben dies. Sie nehmen Einfluss auf die Geschichte, denn indem sie aus der Geschichte lernen, lehren sie gleichzeitig eine neue Lektion (*aprendendo e ensinando / Uma nova lio...*), mit dem Inhalt der freien Meinungsäußerung und der Freiheit an sich. Der zum

---

106 Nichts zu tun ist ebenso eine Handlungsoption und ist daher eingeschlossen.

107 Saint-Marie, Buffy: *It's My Way*. Vanguard Records, 1964, Titel Nr. 7.

108 Siehe: Skidmore (1988) S. 74.

109 Insgesamt sterben 1968 bei Demonstrationen 12 Menschen. Siehe: Caldas (2005) S. 159.

Abschluss 4-fach gesungene Refrain ist noch einmal ein eindringlicher Appell des Sängers, der die Zuhörer daran erinnert, dass es Zeit zu handeln ist, und Warten zu nichts führt.

**Zusammenfassung:** Mit *Caminhando* appelliert Geraldo Vandré an die Bürger, gegen das Regime aufzustehen und zu agieren und dem *Lied des Protestes* zu folgen. Der Sänger erinnert an die Macht die vom geeinten Volk ausgehen kann und schließt die breite Masse der Soldaten in diese Einheit ein. Kritisch werden die Institution des Militärs und die durch sie gelehrten Werte hinterfragt und als sinnfrei enthüllt. Zum Ende des Liedes wendet er sich an die herrschenden Militärs und warnt sie vor der Entschlossenheit der Bevölkerung, die sich auch durch massive Gewaltanwendung nicht einschüchtern lässt.

Die appellative Wirkung, die sich der Sänger von dem Lied erhoffte, zeigt sich auch an seinem Auftritt beim Finale des *III. Festival Internacional da Canção Popular*. Das Publikum, das *Caminhando* auf dem ersten Platz sehen wollte, äußerte sein Missfallen durch lautstarke Unmutsbezeugungen, woraufhin Vandré Respekt für Chico Buarque und Antônio Carlos Jobim (die Komponisten und Interpreten von *Sabiá*, dem erstplatzierten Lied) einforderte. Dann sagte er: “Para vocês que continuam pensando que me apoiam vaiando (mais vaias incontroláveis), gente, gente, por favor, olha, tem uma coisa só: a vida não se resume em festivais...”<sup>110</sup>

## 4.2. Chico Buarque

Am 19. Juni 1944 wurde Francisco Buarque de Hollanda (im Folgenden unter seinem Künstlernamen Chico Buarque), Sohn des Historikers und Soziologen Sérgio Buarque de Hollanda und der Pianistin Maria Amélia Cesário Alvim, in Rio de Janeiro geboren.<sup>111</sup> Seine Kindheit und Jugendzeit verbringt er in São Paulo, abgesehen von einem kurzen Aufenthalt in Rom (1953-1954). Vinícius de Moraes, der ein Freund der Familie und als Diplomat in der italienischen Hauptstadt tätig war, war ein häufiger Gast im Haus, und sang, am Klavier begleitet von Chicos Eltern, die Sambas der Zeit. Die Zeit in Rom und der Kontakt zu Vinícius de Moraes machen nachhaltigen Eindruck auf den Jungen, der später (1959) einmal sagen soll-

110 Transkription aus: Caldas (2005) S. 162.

Übersetzung: „An euch, die immer noch denken, dass ihr mich mit Buhen unterstützt (weiteres unkontrolliertes Buhen), Leute, Leute, bitte, hört, eine Sache noch: das Leben beschränkt sich nicht auf Festivals...“

111 Für biografische Angaben siehe: [www.chicobuarque.com.br](http://www.chicobuarque.com.br); [www.dicionariompb.com.br/chico-buarque/](http://www.dicionariompb.com.br/chico-buarque/) und [www.netsaber.com.br/biografias/ver\\_biografia\\_c\\_494.html](http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_494.html)



te, sein Traum sei es zu singen wie João Gilberto, zu komponieren wie Tom Jobim und Texte zu schreiben wie Vinícius de Moraes.<sup>112</sup>

Zurück in São Paulo komponiert Chico im Alter zwischen zwölf und dreizehn Jahren mehrere Operetten, während er sich in der Schule einer religiösen Bewegung, der *Ultramontanos* anschließt, die ein Vorläufer der erzkonservativen Organisation *Tradição, Família e Propriedade (TFP)* war. Die Eltern, denen dieser Umgang nicht recht ist, schicken ihn für ein halbes Jahr auf ein Internat im Hinterland von Minas Gerais. Zurück in São Paulo, engagiert er sich erneut in einer religiösen Bewegung, der *Organização Auxílio Fraterno*, deren Schwerpunkt auf sozialen Tätigkeiten liegt. Neben seinem Interesse für soziale Fragen und auch der Literatur richtet Chico 1959 seine Aufmerksamkeit vermehrt auf die Musik. Insbesondere das Album *Chega de saudade*<sup>113</sup> von João Gilberto begeistert den Jugendlichen. 1963 beginnt er ein Studium an der *Faculdade de Arquitetura Urbana* der *Universidade de São Paulo*, das er drei Jahre später aufgibt – unter anderem wegen des repressiven Klimas, das aufgrund des Militärputsches von 1964 an den Universitäten herrscht. Den ersten Bühnenauftritt hat Chico Buarque 1964 an seiner alten Schule, dem *Colégio Santa Cruz* in São Paulo, ein Jahr später veröffentlicht er seine erste Kompaktschallplatte *Olé Olá*. Wiederum ein Jahr später gewinnt sein Lied *A Banda*, vorgetragen von Nara Leão, gemeinsam mit *Disparada* von Geraldo Vandré das *II Festival da Música Popular Brasileira* des Senders TV Record. In der Folgezeit tritt er bei diversen Radio- und Fernsehsendungen auf und präsentiert sich mit großem Erfolg auf verschiedenen Festivals<sup>114</sup>, unter anderem gewinnt er im September 1968 das *III. Festival Internacional da Canção Popular* mit dem von ihm und Tom Jobim komponierten Lied *Sabiá*, gegen das vom Publikum favorisierte *Pra não dizer que não falei de flores* von Geraldo Vandré. Am 26. Juni des selben Jahres nimmt er gemeinsam mit anderen Musikern und Künstlern an der *Passeata dos cem mil* teil, ein Umstand, den die Militärs sehr wohl registrieren. Einige Tage nach der Verabschiedung des *Ato Institucional 5* vom 13.12.1968 wird Chico in seinem Haus gefangen genommen und zum *Ministério do Exército* gebracht, um dort zur *Passeata dos cem mil* und zu einigen Szenen seines Theaterstückes *Roda Viva* befragt zu werden. Unter dem Eindruck der Verhaftung und Befragung entschließt sich der Komponist im Januar 1969 nach Italien ins Exil zu gehen. 1970 kehrt er nach Brasilien zurück und engagiert

---

112 Siehe [www.chicobuarque.com.br/vida/vida.htm](http://www.chicobuarque.com.br/vida/vida.htm)

113 Gilberto, João: *Chega de saudade*. Odeon, 1959.

114 Siehe: Homem de Mello (2003) S. 438 – 458.

sich gemeinsam mit seinem Vater und anderen Intellektuellen im *Conselho do Cebrade (Centro Brasil Democrático)*, eine Organisation, die sich öffentlich gegen die Diktatur wandte.

Stilistisch entwickelt sich der Musiker weiter, seine Texte sind nun nicht mehr so sehr von lyrischer Nostalgie geprägt wie zuvor<sup>115</sup> (~1966-1970), sondern setzen sich mit dem Repressionsapparat im Hier und jetzt auseinander und entwerfen eine Zukunft ohne die Repression.<sup>116</sup> In den folgenden Jahren schrieb Chico Buarque eine Fülle an gesellschafts- und regimekritischen Liedern, wie z.B. *Cálice, Apesar de você, Fado tropical, Bom conselho, Acorda Amor*, und viele mehr. So überrascht es nicht, wenn Waldenyr Caldas zu dem Ergebnis kommt: „Dentre os compositores censurados nos anos 70, até o início dos anos 80 Chico Buarque provavelmente deve ter sido o mais prejudicado em seu trabalho. A maior quantidade de canções proibidas era dele.“<sup>117</sup>

#### 4.2.1. Deus lhe pague

*Deus lhe pague* erschien 1971 auf der LP *Construção*<sup>118</sup> und wurde ohne Einwände von der Zensurbehörde zugelassen. Der Titel entspricht einem in Brasilien gängigen Ausdruck der Dankbarkeit, vergleichbar mit dem im Deutschen eher antiquierten „Möge Gott es dir danken / Gott vergelt's“. Strukturell baut sich das Lied aus 6 vierzeiligen Strophen auf. In den ersten drei Zeilen jeder Strophe drückt der Sänger die Dinge aus, für die er sich in jeder vierten Zeile, gleich lautend mit dem Titel des Liedes – *Deus lhe pague*, bedankt. Diese vierte Zeile fungiert als Refrain und ist trotz ihrer Kürze (drei Worte) aufgrund der musikalischen Umsetzung (Dauer über fünf Takte, Sekundenschritte, lange gesungene Worte mit für die portugiesischer Sprache untypischer Betonung, besonderer Basslauf, Funktion als harmonische und instrumentale Zäsur)<sup>119</sup> markant und prägt das Lied wesentlich.

Die Musik von *Deus lhe pague* ist keiner typischen Kategorie brasilianischer Populärmusik zuzuordnen<sup>120</sup>, Elemente von Maracatú und anderen Musikstilen aus dem Nordosten Brasili-

---

115 z.B. in *Ano Novo, Madalena foi pro mar, Tem mais samba*

116 Vgl.: Napolitano, Marcos: „*Hoje preciso refletir um pouco*“: *ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda – 1971/1978*. História [online], São Paulo, Vol. 22, Nr. 1, 2003.

117 Caldas (2005) S. 184.

118 Buarque, Chico: *Construção*. Phonogram (Philips), 1971.

119 Siehe hierzu Anhang 'Liedtexte und musikalische Transkriptionen' S. XII-XV, (Blaue und orangene Markierung).

120 Siehe: Hodel, Brian: *Censorship and creativity in Brazilian Popular Music*. In: *Progress Reports in Ethnomusicology*, Vol. 2, Nr. 9, 1989, S. 6.

ens werden mit Elementen aus dem Rock vermischt. Die Instrumentierung, zu der noch ein Chor hinzukommt, umfasst Holz- wie Blechblasinstrumente, Klavier, Gitarre, sowie die brasilianischen Rhythmusinstrumente *berimbau*, *bloco sonoro* und *surdo*<sup>121</sup>. Dieser reichen Instrumentierung steht die äußerst schlichte und monotone Melodie gegenüber, die größtenteils auf dem Intervall einer Prim basiert.<sup>122</sup> Insgesamt ist der Ambitus mit einer kleinen Terz sehr klein, auch in Zeile 16 wird die Melodie lediglich oktaviert, das sie einrahmende Intervall bleibt jedoch unverändert. Der Moll-Charakter des Liedes wird durch den Ambitus (kleine Terz = „Moll-Terz“) verstärkt und bildet im Zusammenspiel mit dem anfangs sehr ruhigen Gesang einen auffälligen klanglichen Gegensatz zu der im Titel und den Zeilen 4, 8, 12, 16, 20 und 24 postulierten Dankesaussage. Auch die Begleitinstrumente, insbesondere die durch ein Klavier gespielte Basslinie<sup>123</sup>, sowie die ab der dritten Strophe einsetzenden Blasinstrumente und der ab der fünften Strophe einsetzende Chor betonen mit ihren jeweiligen (dissonanten) Harmonien die düstere und dramatische Stimmung des Liedes. Die erzeugten harmonischen Spannungen werden spät, beziehungsweise gar nicht aufgelöst.<sup>124</sup>

In der ersten Strophe dankt der Sänger für die Grundvoraussetzungen, um in Brasilien der Militärdiktatur leben zu können: Brot, ein Boden zum Schlafen, die Geburtsurkunde und die Erlaubnis zu lachen, zu atmen und zu existieren. Derjenige, an den der Dank hierfür gerichtet ist, muss über sehr große Macht verfügen<sup>125</sup>, denn er entscheidet über Leben und Tod, kann aber nicht Gott sein. Die interpretativ nahe liegende Antwort ist der Präsident, beziehungsweise sind die Machthaber. Der 'Dank' demaskiert sich an dieser Stelle als bittere Ironie, denn viele Menschen in Brasilien lebten Anfang der 70er Jahre in großer Armut und Perspektivlosigkeit. Die musikalische Inszenierung unterstreicht dies. Gerade die Melodie, mit der die vierte Zeile (*Deus lhe pague*) gesungen wird, strahlt alles andere als Dankbarkeit aus, sondern vermittelt durch die kleinen Tonschritte<sup>126</sup> ein Gefühl der Resignation und Hoffnungslosigkeit.

---

121 Typisch brasilianische Sambainstrumente.

122 Siehe Anhang 'Liedtexte und musikalische Transkription' S. XII-XV (rote Markierung).

123 *Ibid.* (pinkfarbene Markierung) Bass spielt Töne der E-Moll Tonleiter.

124 *Ibid.* Takt 4, Oboe spielt eine große Septime zu den Blechblasinstrumenten (grüne Markierung);

*ibid.* (S. 2): Tritonus der Oboe über dem Basston am Zeilenende (lila Markierung);

Zeile 12: vom Chor gesungener Mollseptakkord mit großer Septime und gleichzeitiger Begleitung durch Tritonus (über Melodieton) spielende Oboe, etc.

125 Vgl.: Hodel (1989) S. 7.

126 kleine Terz, kleine Sekunde, große Sekunde; Siehe Anhang 'Liedtexte und musikalische Transkription' S. XII-XV (blaue Markierung).

In der zweiten Strophe singt der Sänger ironisch von dem Vergnügen zu weinen und davon, wie gut es ist, dass Verbrechen verübt werden, da sich so immer ein Gesprächsthema findet. Weiterhin spricht er von trivialen Dingen wie dem Spaß in der Bar, Samba und Fußball. Chico Buarque (selber begeisterter Fußballfan) spielt in Zeile sechs auf den dritten Gewinn der Fußballweltmeisterschaft durch die brasilianische Auswahl im Jahr 1970 an, der von den Generälen für ihre Propaganda (aus)genutzt wurde.<sup>127</sup> Insgesamt 'dankt' der Sänger in der zweiten Strophe für Alltäglichkeiten, die die Aufmerksamkeit des Volkes von dem politischen Geschehen ablenken und die Menschen in einer trügerischen Realität leben lassen. Die musikalische Inszenierung entspricht der der ersten Strophe.

In der dritten Strophe 'dankt' Chico für die Strände, die Röcke, die brasilianischen Frauen und den schnellen, schlechten Sex, hastiges Rasieren und anschließendem Aufbruch. Für Brian Hodel verweist der Sänger mit diesen Zeilen auf ein von der brasilianischen Tourismusindustrie sowohl für das In- als auch Ausland kreiertes Bild Brasiliens als: „[...] Land of the three 'S's': soccer, samba and sex – though not necessarily in that order.“<sup>128</sup> Der Sänger kritisiert die gesellschaftliche (Fehl-)Entwicklung, deren Ursprung er bei den Generälen sieht – *Deus lhe pague*. Musikalisch wird die Kritik durch dissonante Harmonien (große Septime, Tritonus) zwischen Oboe und Bass am Ende jeder Zeile wiedergegeben.<sup>129</sup> Mit der elften Zeile greift der Autor wieder das Thema der trivialen, alltäglichen Dinge (*domingo, novela, missa, gibi*) auf, diese gehen allerdings im musikalischen Missklang der Strophe nahezu unter, beziehungsweise haben nichts Normales, Fröhliches an sich. Der abschließende 'Dank' des Sängers ist von der Intonation noch zurückhaltend, die Harmonie jedoch baut eine enorme Spannung auf, da der erstmalig einsetzende Chor mit dem Sänger und der Oboe gemeinsam einen Mollseptakkord mit großer Septime singt, beziehungsweise spielt und die so erzeugte Dissonanz nicht aufgelöst wird. Es wird immer deutlicher, dass die Zeile *Deus lhe pague* keineswegs wohlgemeint ist, sondern voller Zynismus und Ironie als Ausdruck bitterer Kritik zu verstehen ist.

In der vierten Strophe verschärft der Sänger den Ton seiner inhaltlichen Aussage. Mit den Zeilen 13 und 14 verweist er auf die Folter, die die Militärs im Kampf gegen die „Subversiven“ einsetzten. Die *fumaça, desgraça* beispielsweise bezieht sich auf die Methode, das Folte-

---

127 Siehe: Caldas (2005) S. 187-188.

128 Hodel (1989) S. 7.

129 Siehe Anhang 'Liedtexte und musikalische Transkription' S. XII-XV (lila Markierungen).

ropfer an ein laufendes Fahrzeug zu ketten und zu zwingen die Abgase des Autos einzuatmen. Chico bezieht sich damit auch auf den Tod von Stuart Angel, der angeblich als Guerrillero gegen das Regime gekämpft haben soll und auf die beschriebene Art zu Tode gefoltert wurde.<sup>130</sup> In Zeile 15 kritisiert Chico die Gefahr, der große Teile der (Bau-)Arbeiter bei ihrer Arbeit ausgesetzt werden. Verletzungen und sogar Unfälle mit Todesfolge scheinen von den Bauherren, sowie der Regierung wissend in Kauf genommen zu werden.<sup>131</sup> Musikalisch übernimmt die Oboe die Kommentarfunktion in dieser Strophe. In Zeile 13 spielt sie abschließend noch die Quinte über dem Bass, in Zeile 14 „wandert“ sie dann eine kleine Sekunde nach unten und spielt erneut den Tritonus zum Bass.<sup>132</sup> Auffällig ist sie auch in Zeile 15, da sie hier keine harmonische Spannung aufbaut, sondern im Gegenteil voller Leichtigkeit gespielt an einen Vogelflug erinnert. Dies steht im Gegensatz zu dem im Text vermittelten Bild der von Gerüsten (in den Tod) stürzenden Menschen. Chico veranschaulicht damit musikalisch die verharmlosende Sichtweise der oberen Gesellschaftsschichten auf die Unfälle und auf die dahinterstehenden persönlichen Tragödien. Das abschließende *Deus lhe pague* wird nach oben oktaviert und mit deutlich mehr Druck als zuvor gesungen. Das Lied nimmt an Dramatik zu, das „große Finale“ der letzten beiden Strophen wird eingeläutet. Zugleich kehrt der stimmliche Sprung nach oben den in der vorangegangenen Zeile geschilderten Fall von den Gerüsten gewissermaßen um, und lässt, gemeinsam mit der weiter“fliegenden“ Oboe, die Kritik des Sängers an der in Zeile 15 geschilderten Situation deutlich werden.

In der fünften Strophe schildert Chico die Situation der Gesellschaft; einer Gesellschaft in Kummer, in der man nicht offen sprechen darf, sondern stattdessen nur mit den Zähnen knirscht. Die Städte *summen* von den zurückhaltenden Gesprächen der Menschen, sie brummen oder schreien nicht etwa. Erst in Zeile 19 hilft der *wahnsinnige Schrei* bei der Flucht vor der kummervollen Realität. Bezeichnenderweise geschieht die Flucht nicht in eine Traumwelt, sondern die Perspektiven der Menschen und des Landes unter dem Joch der Militärdiktatur sind so düster, dass nur die Flucht in den Wahn bleibt. Die Dramatik der Strophe wird musikalisch durch den im Hintergrund singenden Chor und die zunehmende musikalische Verdichtung verstärkt. Am Ende der Zeilen 17 und 18 setzt erstmalig ein schnelles und lautes Getrommel ein, das Gewehrfeuer imitiert und an die Macht des Militärs über das Land erin-

---

130 Vgl.: <http://www.torturanuncamais-rj.org.br/MDDetalhes.asp?CodMortosDesaparecidos=330>

131 Vgl. hierzu die Analyse von Chico Buarques *Construção* weiter unten.

132 Siehe Anhang 'Liedtexte und musikalische Transkription' S. XII-XV (türkisfarbene Markierungen).

ner. Insgesamt baut sich die Musik soweit auf, dass die verschiedenen Stimmen und Instrumente ein dichtes Gewirr ergeben, das den Zuhörer akustisch bedrängt. Insbesondere das *Deus Ihe pague* in Zeile 20 ist ein vielstimmiger, dissonanter Schrei. Musikalisch betrachtet erreicht das Lied mit der fünften Strophe seinen Höhepunkt.

In der letzten Strophe entwirft der Sänger ein trostloses, Tod verheißendes Bild. Die Klagefrau hebt zum Totengesang an und die Fliegen 'küssen' und *bedecken* die Menschen. Chico singt sprachlich euphemistisch von den Fliegen, denn diese spenden den Menschen keine Liebe oder Wärme (*beijar e cobrir*), sondern überziehen sie mit Krankheiten, wie der Myiase.<sup>133</sup> Die Fliegen stehen als Metapher für das alltägliche Leid der Menschen, sowie für die prekären Lebensbedingungen, in denen die Menschen leben müssen. Zu guter Letzt wird der Tod als Mittel der Erlösung von diesem (leidvollen) Leben beschrieben. Der Sänger formuliert dies sehr zynisch, denn der Tod kommt erst durch denjenigen, an den *Deus Ihe pague* gerichtet ist, so dass der Dank für die Erlösung beinahe aufrichtig wirkt. Die Musik der letzten Strophe geht in ihrer Intensität im Vergleich zur fünften Strophe leicht zurück. Zum Ende hin lösen sich sogar die Dissonanzen etwas auf und es scheint so, als würde die *paz derradeira* nicht nur im Text, sondern auch für die Musik gelten. Im Anschluss an die sechste Strophe folgt eine rein instrumentale „Strophe“, lediglich das *Deus Ihe pague* wird zum Schluss wieder gesungen. Die Harmonien dieser „siebten Strophe“ sind, ähnlich wie das Ende der Sechsten, konsonanter als die Strophen zuvor und es wirkt, als ob der Komponist dem Zuhörer eine Zeit der Reflexion und Besinnung geben möchte. Dennoch werden auch hier dissonante Töne gespielt, wenn auch nicht so dominant wie zuvor. Das Lied endet schließlich auf einem E-Moll-Akkord mit None, gespielt durch die Blechblasinstrumente.

**Zusammenfassung:** Mit *Deus Ihe pague* formuliert Chico Buarque eine deutliche Kritik an den gesellschaftlichen Missständen, besonders hinsichtlich der sozialen und ökonomischen Situation der Arbeiterklasse. Der Sänger schildert in jeder Strophe alltägliche Situationen und 'bedankt' sich für sie. Es wird deutlich, dass sein 'Dank' voller Ironie ist, da er sich für Dinge bedankt, die die meisten Menschen nicht haben, oder die deutlich negativ sind. Verwunderlich ist, dass das Lied zunächst nicht zensiert wurde, da im Text alleine die Ironie deutlich zu erkennen ist. Durch das kunstvolle Zusammenspiel von Text und Musik wird die kritische Aus-

---

133 Die Myiase ist eine Krankheit durch Madenbefall von Fliegen. *Bicheira* ist der portugiesische Ausdruck für Myiase.

sage des Liedes dann überdeutlich. Chico Buarque adressiert sein Lied vordergründig an denjenigen, an den er seinen ironischen Dank richtet, das heißt Präsident Médici und seine Militärs. Dennoch ist *Deus lhe pague* keine ausschließlich an die Militärs adressierte Kritik, sondern erinnert auch alle Bürger an ihre soziale Verantwortung.

#### 4.2.2. Construção

*Construção* erschien, wie *Deus lhe pague*, auf der LP *Construção*. Diese wurde 1971, ein Jahr nach seiner Rückkehr nach Brasilien veröffentlicht. Viele seiner Freunde hatten ihm davon abgeraten zurückzukehren, da politisch das äußerst repressive Klima der Regierung unter Präsident Médici herrschte. Abgesehen von den Repressionen prägte diese Regierungszeit, wie auch die seines Vorgängers Costa e Silva, Bauvorhaben gigantischen Ausmaßes. Projekte wie die *Transamazônica* (Eröffnung 1972), das Wasserkraftwerk *Itaipú* (Unterzeichnung der Verträge 1973) oder die Brücke über die Guanabara-Bucht von Rio de Janeiro nach Niterói (Eröffnung 1974) werden umgesetzt, beziehungsweise in Angriff genommen. Es waren aber nicht nur diese Mammutprojekte, sondern auch viele kleinere Bauvorhaben, die mit dem Rückenwind des *milagre econômico* begonnen und durchgeführt wurden und charakteristisch für diese Zeit sind. Der Titel legt einen Bezug zu diesem Bauboom nahe, auch wenn er darüber hinaus zunächst keine Hinweise gibt, was der Zuhörer zu erwarten hat. Eine Kritik an dem Regime und dem Verhalten ist höchstens zu erahnen, wenn man eine *Construção* als etwas Unfertiges sieht, an dem noch viel zu arbeiten ist. Andererseits könnte *Construção*, angelehnt an die Propaganda des Regimes, auch positiv konnotiert werden<sup>134</sup>, denn durch sie schreitet Brasilien voran und entwickelt sich.

Chico Buarque greift mit *Construção* die Situation der einfachen Bauarbeiter auf und thematisiert das harte Leben dieser Menschen. Dabei ist das Lied eine Fortführung eines seiner ersten Erfolge, *Pedro Pedreiro*.<sup>135</sup> In diesem singt er von dem Arbeiter Pedro, dessen Leben darin besteht zu warten: auf den Zug, die Sonne, den Karneval, die Gehaltserhöhung. Poetisch wunderbar formuliert bleibt selbst die Frau von Pedro nicht verschont: *E a mulher de Pedro / Está esperando um filho / Pra esperar também (Und die Frau von Pedro / ist schwanger (wartet auf ein Kind) / Um auch zu warten)*. Das Lied *Pedro Pedreiro* ist Ausdruck

---

134 Siehe Slogans der Regierung, wie: „Esse é um país que vai pra frente“ „Pra frente Brasil!“

135 Erschienen 1966 auf der LP *Chico Buarque de Hollanda*, RGE, 1966.

der kollektiven Hoffnung auf eine bessere Zukunft<sup>136</sup>, und unterscheidet sich in diesem Sinne eindeutig von *Construção*. In Letzterem ist nichts Nostalgisches oder Optimistisches mehr zu finden. Die Resignation des Arbeiters, der weiß, dass seine Zeit im Sinne einer persönlichen Tragödie und nicht als kollektive Befreiung, gekommen ist, tritt deutlich hervor.<sup>137</sup> Die Erzählperspektive entspricht, wie Marcos Napolitano es formuliert, den „memórias póstumas de um operário.“<sup>138</sup>

Die Struktur von *Construção* ist ungewöhnlich, denn es besteht aus zwei 17-zeiligen Strophen, auf die eine kürzere dritte Strophe, die 7 Zeilen umfasst, folgt. Das Lied hat keinen Refrain und die Aufnahme auf der gleichnamigen LP endet mit drei Strophen (1, 4 und 6) des Liedes *Deus lhe pague*. Die Wortwahl ist bemerkenswert, wie Brian Hodel schreibt: „[...] Chico Buarque created a brilliant work of abstract expressionist poetry by continually reshuffling key words into new contexts in succeeding verses.“<sup>139</sup> Die ersten beiden Strophen sind bis auf die Wörter am Zeilenende identisch, die 7-zeilige dritte Strophe wiederum ist (bis auf die Wörter am Zeilenende) identisch mit den entsprechenden sieben Zeilen der ersten und zweiten Strophe. Inhaltlich können die 17-zeiligen Strophen in vier jeweils 4-zeilige inhaltliche Einheiten unterteilt werden, auf die abschließend Zeile 17, bzw. 34 folgen. Durch die Wiederholung des Großteils des Textes schränkt der Autor seine Aussagemöglichkeiten ein, schafft es aber durch die jeweilige Wortwahl am Zeilenende einen neuen Sinn (oder Unsinn, siehe weiter unten) zu formulieren. Die Wörter am Zeilenende, die „key words“, werden ebenfalls mehrfach in dem Lied verwendet, lediglich *pródigo*, *máximo* und *próximo* (Zeilen 20, 27 und 29) kommen nur einmal in dem Lied vor. An der ausschließlichen Verwendung von *Proparoxítonas*<sup>140</sup> am Zeilenende zeigt sich auch die sprachliche Kunstfertigkeit des Autors.

Die Musik von *Construção* spielt für die Wirkung des Liedes eine erhebliche Rolle, da sie die Aussage(n) des Textes an verschiedenen Stellen kommentiert und verstärkt. Das Lied beginnt als trauriger Samba<sup>141</sup> mit spärlicher Instrumentierung. Der Gesang setzt nach einem kurzen Vorspiel ein, die Stimme des Sängers hört sich erschöpft und resigniert an. Dieser Ein-

---

136 Vgl.: Nogueira Galvão (1976).

137 Vgl.: Napolitano (2003).

138 Ibid. S. 120.

Übersetzung: *Posthume Erinnerungen eines Arbeiters*

139 Hodel (1989) S. 14.

140 Auf der drittletzten Silbe betonte Wörter. *Proparoxítonas* sind im Portugiesischen selten. Die von Chico Buarque verwendeten *Proparoxítonas* in *Construção* sind darüber hinaus alle dreisilbig.

141 Vgl.: Napolitano (2003) S. 120.



druck wird durch die Melodie verstärkt, deren Ambitus sehr klein ist. Die Zeilen werden, bis auf ihr Ende, größtenteils auf einer Note gesungen wodurch die Melodie einen gleichförmigen Charakter erhält, der die enge und eintönige Realität des Arbeiters widerspiegelt. Begleitet wird der Sänger zunächst lediglich von einer Gitarre, einer dezenten Percussion und dem Bass. Dem Titel des Liedes folgend, baut sich die Musik immer weiter auf. Es kommen *Agogô*<sup>142</sup>, Streicher, Bläser und in der zweiten Strophe ein Chor, sowie weitere traditionelle Sambainstrumente, wie beispielsweise die *Cuíca*, hinzu, wodurch die Musik immer druckvoller und aufgewühlter wird. Rhythmisch fällt auf, dass sich in der ersten und zweiten Strophe jede Textzeile über zwei Takte<sup>143</sup> erstreckt, auf die dann zwei instrumentale Takte folgen.<sup>144</sup> Dieses Schema gilt jedoch nicht von der dritten zur vierten Textzeile jeder inhaltlichen Einheit, da hier die instrumentalen Takte wegfallen und die Textzeilen unmittelbar hintereinander gesungen werden.<sup>145</sup> In der 7-zeiligen Strophe werden die ersten sechs Zeilen unmittelbar aufeinander folgend gesungen, lediglich von der sechsten zur siebten werden wieder zwei Takte zwischen die beiden Zeilen eingeschoben.

In den ersten vier Zeilen schildert Chico wie der Arbeiter sich von seiner Frau und seinen Kindern verabschiedet, und in dem ihm eigenen, hier noch schüchternen Gang die Straße überquert, um zur Arbeit zu gehen. Die Verabschiedung ist unheilswanger, denn der Arbeiter „weiß“, dass seine Zeit gekommen ist. Sein Gang über die Straße wird musikalisch vom Bass unterstrichen, der Viertelnoten in einem Abwärtslauf spielt. Der Arbeiter wird nicht weiter charakterisiert und bleibt das gesamte Lied über anonym. Dies vermittelt einerseits ein Gefühl der Austauschbarkeit, da der Einzelne für das Ganze keine Bedeutung zu haben scheint und ein Einzelschicksal daher keine Aufmerksamkeit verdient. Auf der anderen Seite erreicht der Autor auf diese Art die größtmögliche Schnittmenge zwischen dem besungenen Arbeiter und den potentiellen Zuhörern, da die meisten der Zuhörer oberflächlich betrachtet sehr ähnlich beschrieben werden könnten (Arbeit, Lebenspartner, Kinder). Der besungene Arbeiter könnte eigentlich jeder sein.

Die nächsten vier Zeilen beschreiben den Arbeiter bei seiner Arbeit und vermitteln einen Eindruck, wie hart diese ist. Wie eine Maschine steigt er auf das im Bau befindliche Gebäude

---

142 Ein typisches Rhythmusinstrument im Samba. *Agogôs* sind meist aus Metall und können in der Regel zwei verschiedene Töne erzeugen.

143 Taktart ist ein 2/4 Takt

144 Siehe die Musikanalyse im Anhang 'Liedtexte und musikalische Transkriptionen' S. XIX.

145 Ibid. Takt 10 zu 11, 24 zu 25, etc.

(Zeile 5) und errichtet, Ziegelstein um Ziegelstein einem magischen Bild folgend, stabile Wände (Zeilen 6 und 7). Statt den Arbeiter also weiter zu charakterisieren und ihn dadurch zu personalisieren, setzt der Autor ihn mit einer Maschine gleich und entmenschlicht ihn. Das magische Bild suggeriert den Rausch eines Nicht-Bewusstseins, ein Zustand kurz vor dem Sterben, der in der Nicht-Zeit (eine 'dunkle' Zeit der Immobilität und Angst; die Militärdiktatur) ein Trugbild der Ekstase und Freiheit ist.<sup>146</sup>

Die dritte Zeilengruppe beschreibt den Arbeiter bei einer Pause. Er setzt sich zum Ausruhen, als ob Samstag wäre (Zeile 9) und isst Bohnen mit Reis, als ob er ein Prinz wäre (Zeile 10). Durch diese zynische Darstellung gewinnt der Hörer den Eindruck, als ob der Arbeiter einen arbeitsfreien Samstag gar nicht, beziehungsweise nur als Pause bei der Arbeit kennt. Auch Bohnen und Reis sind alles andere als eine fürstliche Mahlzeit, sondern ein preiswertes, sättigendes Essen, das die Mehrheit der Brasilianer täglich isst. Der Arbeiter trinkt und verschluckt sich, so dass er husten muss, wie ein Schiffbrüchiger (Zeile 11) und tanzt und lacht, als ob er Musik hören würde (Zeile 12). Es wird deutlich, dass die Grenzen zwischen Realität und Imagination nicht mehr trennscharf sind und der Arbeiter in dieser Situation ein Verlorener (Schiffbrüchiger) ist. Musikalisch wird in der dritten inhaltlichen Einheit Spannung aufgebaut, die die Inkompatibilität der Realität des Arbeiters gegenüber der von ihm angestrebten Realität (siehe Schlüsselworte *sábado*, *príncipe* und *música*) aufgreift. Diese Spannung wird dann mit Zeile 13 wieder abgebaut und der musikalische „Trott“, die Normalität wird wieder aufgenommen. Die Melodie, sowie die Klangfarbe der Stimme kehren zu der gleichen Tristesse wie zu Beginn des Liedes zurück. Die Musik steht hier in krassem Gegensatz zum Inhalt, denn die Zeilen 13-16 beschreiben den Tod des Arbeiters. Zunächst stolpert er wie ein Betrunkener oben auf der Baustelle (Zeile 13). Dann fällt er und fliegt wie ein Vogel durch die Luft (Zeile 14). Der Autor suggeriert hier, dass der Arbeiter selbst an dem Absturz Schuld ist. Gleichzeitig romantisiert er den tragischen Unfall und die letzten Momente eines Menschen, dessen Absturz von dem Gerüst mit dem Flug eines Vogels verglichen wird. In dieser bizarren und unwirklichen Situation schlägt der Arbeiter als schlaffes Paket auf dem Boden auf und sein Leben auf dem Gehweg erlischt (Zeilen 15 und 16). Die hier eingefügte Stille ist kein Ausdruck des Schocks, sondern verstärkt, in Verbindung mit der Klangfarbe der Stimme in Zeile 17, den Eindruck der Gleichgültigkeit gegenüber dem Verunglückten. Es folgt die trockene

---

146 Vgl.: Napolitano (2003) S. 117-120.

Feststellung seines Tod und äußerst zynisch wird die dadurch entstandene Behinderung der anderen Menschen hervorgehoben. Statt das tragische Schicksal des Arbeiters in den Mittelpunkt zu rücken liegt der Fokus eindeutig auf der Behinderung der Anderen. Musikalisch verdeutlicht Chico dies durch die einsetzenden Bläser, die der Empörung der Autofahrer in Form eines Hupkonzertes Ausdruck verleihen und deren Ärger in auffälligem Gegensatz zu der ruhigen Stimme des Sängers steht.

In der zweiten Strophe wird die Realität immer wirrer und unwirklicher. Die erste inhaltliche Einheit handelt weiterhin davon, wie sich der Arbeiter von seiner Familie verabschiedet, um zur Arbeit zu gehen. Die Frau wird geküsst, als ob sie die Einzige sei (Zeile 19), wodurch die Möglichkeit im Raum steht, dass sie nur Eine unter Vielen ist. Die Erinnerung des Arbeiters ist nicht mehr eindeutig, sondern vernebelt wie im Rausch. Dazu passend ist sein Gang über die Straße nicht mehr schüchtern, wie in Strophe 1, sondern der eines Betrunkenen. Chico greift hier dem Unfall der Zeile 13 gewissermaßen vor, denn nun scheint es so, als zeichnete sich sein Unfall schon beim Verlassen des Hauses und Überqueren der Straße ab. Der Zustand des Nicht-Bewusstseins setzt früher ein, als in Strophe 1 vermittelt. Musikalisch baut sich das Lied weiter auf, der Chor setzt mit Zeile 18 ein und singt wechselweise mit Chico die nächsten Zeilen. Der Gesang bleibt monophon<sup>147</sup>, beziehungsweise der des Chores unisono. Die Begleitung der Bläser und Streicher ist markant und insbesondere die Bläser vermitteln ein Gefühl emotionaler Aufregung.

Der Arbeiter steigt, als ob er sicher sei, das Baugerüst hinauf. Er errichtet nun magische Wände und zieht sie einem logischen Bild folgend hoch. Durch den Beton und die Sicht auf den Verkehr sind seine Augen geschwächt. Die von dem Arbeiter gesetzten Ziegelsteine bilden eine Analogie zu den neu gesetzten Wörtern am Zeilenende, diese ergeben allerdings ein immer unlogischeres Bild.<sup>148</sup> In dem der Sänger in diesen Zeilen einen Arbeitsprozess beschreibt, der nahezu automatisch und ohne Bewusstsein ausgeführt wird, wird die Entmenschlichung des Arbeiters vorangetrieben und der Bezug zur Wirklichkeit geht mehr und mehr verloren. Musikalisch fallen die lang gesungenen letzten Silben jeder Zeile auf, die einerseits die Eintönigkeit der Arbeit wiedergeben, andererseits die homophon<sup>149</sup> gesungene

---

147 Monophony: „Music for a single voice or part, for example plainchant and unaccompanied solo song. [...]“ Aus: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)

148 Siehe: Napolitano (2003) S. 121.

149 Homophony: „Polyphonic music in which all melodic parts move together at more or less the same pace. [...]“ Aus: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)

Zeile 25 vorbereiten. Die Homophonie reiht sich in die dramatischer werdende Musik ein und baut weiter Spannung auf.

Die nun folgenden Zeilen (26-34) schildern intensiver werdend die letzten Lebensmomente des Arbeiters zwischen der Ekstase einer flüchtigen Freiheit, die als Trugbild von Größe und Glückseligkeit erlebt wird (siehe Schlüsselwörter *príncipe, máximo, máquina, próximo, música, sábado*) und dem Tod, der ein bedeutungsloses Leben beendet (*pacote tímido, passeio naufrago, atrapalhando o público*).<sup>150</sup> Dieser Gegensatz wird auch musikalisch sehr deutlich. Die Spannung zwischen dem Trugbild von Freiheit und Glückseligkeit und der Realität wird durch den schrillen homophonen, fast schon heterophonen Gesang<sup>151</sup> und eine ähnlich schrille Instrumentierung am Zeilenende (26, 27 und 29) hervorgehoben. Mit der Konstatierung des Todes in Zeile 34 fällt diese Spannung in sich zusammen, und die ernüchternde Realität wird zur unausweichlichen Wahrheit.

Die letzte, 7-zeilige Strophe bringt die verschwindende Grenze zwischen Realität und Rausch eindringlich zum Ausdruck: „Na última estrofe o combinatório das últimas palavras de cada verso realiza a implosão de qualquer sentido lógico do poema, ao mesmo tempo em que é mais reveladora do seu „desenho mágico“ e do seu sentido mais propriamente político.“<sup>152</sup> Der Arbeiter ist immer weniger Mensch, da er jetzt sogar in seinen intimen Momenten wie eine Maschine agiert, die nach dem immer gleichen, logischen Muster funktioniert. Sein Leben ist automatisiert und es scheint, als ob der Arbeiter keine Möglichkeit hat, aus diesem Schema auszubrechen und kein selbstbestimmtes, erfülltes Leben führen kann. Die Wände, die er errichtet, zeigen den Wandel von der Realität zum Rausch (Traum), um am Ende als Metapher für sein Leben zu stehen. In den Strophen heißt es: *Ergueu no patamar quatro paredes sólidas (Realität) / Ergueu no patamar quatro paredes mágicas (Rausch / Traum) / Ergueu no patamar quatro paredes flácidas (Metapher für sein Leben)*. Die einzige in dem Lied konkret beschriebene Konstruktion sind die Wände, die gleichzeitig Sinnbild der persönlichen Destruktion des Arbeiters sind, denn die *Construção* scheint ihm in ihrem Ent-

---

150 Siehe: Napolitano (2003) S. 121 – 122.

151 Heterophony: „Term coined by Plato, of uncertain meaning; now used to describe simultaneous variation of a single melody. [...]“ Aus: [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)

152 Napolitano (2003) S. 122.

Übersetzung: „In der letzten Strophe veranschaulicht die Kombination der letzten Wörter jeder Zeile die Implosion jeglichen Sinns des Gedichtes. Gleichzeitig enthüllt sie mehr ihres „magischen Bildes“ und ihres eigentlich politischen Sinns.“

stehungsprozess die Lebenskraft zu entziehen. Der Arbeiter weiß darum, doch gleichzeitig braucht er die Arbeit an der *Construção*, um seine Familie ernähren zu können.

Die Aussagen der letzten Zeilen sind wirr, am ehesten bleibt der Eindruck, der Arbeiter sei selber Schuld an seinem Tod. Die Sichtweise der anwesenden Menschen wird subtil herausgestellt. Zunächst wird ihnen der Ernst der Situation nicht bewusst (*pássaro, príncipe*), dann verorten sie die Schuld bei ihm (*bêbado*) und zum Abschluss sehen sie ihren Samstag durch dieses 'Vorkommnis' gestört. Der Todesort betont die Störung des Samstages noch stärker, denn der Arbeiter stirbt nicht im Verkehr oder auf der Straße, sondern in der *Gegenrichtung*, beziehungsweise im *Gegenverkehr*. Diese Richtungsangabe kann eigentlich nur für Teilnehmer am Straßenverkehr Geltung haben, das heißt im Fall des Arbeiters, der außerhalb der Verkehrswelt weilt, steht die *contramão* als Metapher für 'sich gegen die Allgemeinheit richten'. Bizarrerweise findet die 'Auflehnung gegen die Ordnung'<sup>153</sup> durch den Arbeiter nicht bewusst und beabsichtigt statt, sondern durch einen Unfall. Für die Wahrnehmung der Menschen auf der Straße ist dieser Umstand jedoch unerheblich, da die Abweichung vom 'normalen' Samstag Grund genug ist, um sie als Störung anzunehmen. Musikalisch wird die kollektive Empörung über die Störung des Samstages durch die unisono gesungene letzte Zeile zum Ausdruck gebracht.

**Zusammenfassung:** Chico Buarque thematisiert mit *Construção* die gesellschaftlichen Entwicklungen innerhalb einer sich im (Auf-)Bau befindlichen Gesellschaft und kontrastiert den von ihr propagierten Fortschritt mit der einhergehenden Destruktion einer Masse an (unterprivilegierten) Individuen. Für Marcos Napolitano ist Chico daher nicht bloß ein Komponist gegen die Diktatur, sondern auch Chronist der dramatischen Modernisierung, die durch die Diktatur potenzialisiert wurde.<sup>154</sup> Durch die autoritäre und exkludierende politische Regierungsform wird der technische Fortschritt noch härter vorangetrieben, so dass viele Menschen diesem unmenschlichen System zum Opfer fallen. In der *top down* Perspektive der politischen und wirtschaftlichen Elite werden die Menschen immer mehr zum gegenständlichen Teil dieses 'Fortschritts'. Chico Buarque kritisiert mit seinem Lied deutlich diese Richtung der gesellschaftlichen Entwicklung und fühlt die Schmerzen der Unterdrückten und 'injustiçados

---

153 Vgl.: Melo Leon, Renata: *Análise estilísticas de canções da MPB*. In: IX Caderno do Congresso Nacional de Lingüística e Filologia, Nr. 4, 2005, Seitenzahlen nicht bekannt. <http://www.filologia.org.br/ixcnlf/4/05.htm>

154 Napolitano (2003) S. 118.

na relação capital – trabalho<sup>155</sup> nach, „sua política parece partir de dentro para fora, uma política interiorizada, distinta da trivial e institucionalizada.“<sup>156</sup> Er stellt heraus, wie die Nächstenliebe der Verachtung für den Nächsten und dem Desinteresse der Gemeinschaft am Einzelnen weicht. Der Sänger zeigt, dass insbesondere die soziale Herkunft ein ausschlaggebender Faktor dafür ist, wie jemand behandelt wird und wie den Ärmern Gleichgültigkeit und Unterdrückung tagtäglich entgegenschlägt. Die Liebe ist im Leben dieser Menschen praktisch annulliert, da sie für sie keine Zeit mehr haben. Sie stolpern wie automatisiert durch ihre Leben und ihre menschliche Individualität wird immer weiter reduziert.<sup>157</sup> *Construção* ist nicht nur an eine spezielle Gesellschaftsschicht adressiert, vielmehr ist es ein Lied, das sich an alle Bürger richtet, um auf die Missstände in der Gesellschaft aufmerksam zu machen. In den Worten von Steven Butterman: „Nesta obra, o compositor quer que o ouvinte fique perturbado; deseja que nós recebamos a impressão (ou pelo menos a sensação) de que tudo esteja "fora de ordem" [...].“<sup>158</sup>

#### **4.3. Paulo César Pinheiro & Maurício Tapajós – Pesadelo**

Maurício Tapajós (\* 27. Dezember 1943 in Rio de Janeiro, † 21. April 1995 in Rio de Janeiro) wuchs, bedingt durch den Beruf seines Vater, Paulo Tapajós Gomes, der als Sänger, Komponist und als künstlerischer Leiter beim Radio arbeitete, in einem musikalischen Umfeld auf.<sup>159</sup> 1965 wurde mit *Carro de boi* (Koproduktion mit Antônio Carlos de Brito) erstmalig eine seiner Kompositionen auf einer Schallplatte veröffentlicht (Os Cariocas: *De quatrocentos Bossas*. Philips, 1965, Seite A, Lied Nr. 7). Mit *Mudando de conversa* (1967 in Koproduktion mit

155 Siehe Podcast „Análise Musical“, *Construção* (08.04.2008) des Radios Claretiana. Interpretation von Juscelino Pernambuco, Prof. für portugiesische Sprache an der Universidade de Franca, São Paulo, Brasilien.

Übersetzung: '...der ungerecht Behandelten im Verhältnis Kapital – Arbeit'

156 Alves Martins, Christian: *O inconformismo social no discurso de Chico Buarque*. In: Revista de História e Estudos Culturais, Vol. 2, Nr. 2, 2005, S. 5. [www.revistafenix.pro.br/PDF3/Artigo%20Christian%20Alves%20Martins.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF3/Artigo%20Christian%20Alves%20Martins.pdf)

157 Siehe: Melo Leon (2005).

158 Butterman, Steven F.: *O charme chique da Canção de Chico Buarque: Táticas carnavalescas de transcender a opressão da ditadura*. In: Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, Vol. 22, Nr. 1, 2001, S. 86.

Übersetzung: „In diesem Stück möchte der Autor, dass der Zuhörer bombardiert wird, er wünscht, dass wir den Eindruck gewinnen (oder zumindest das Gefühl), dass alles „nicht an seinem Platz“ ist.“

159 Für biografische Angaben siehe:

[www.dicionariompb.com.br/mauricio-tapajos](http://www.dicionariompb.com.br/mauricio-tapajos), [www.cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/mauricio-tapajos](http://www.cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/mauricio-tapajos) und [www.memorialdafama.com/biografiasMP/MauricioTapajos.html](http://www.memorialdafama.com/biografiasMP/MauricioTapajos.html)

Hermínio Belo de Carvalho) steigerte er seinen Bekanntheitsgrad deutlich. Er komponierte neben den Liedern auch Musik für Theaterstücke und Musicals und arbeitete als künstlerischer Leiter verschiedener Konzerte im Rahmen des *Projeto Pixinguinha*.<sup>160</sup> Neben der Musik absolvierte er ein Architekturstudium an der *Universidade Federal do Rio de Janeiro* (Abschluss 1968) und arbeitete bis 1977 als Architekt. Ein weiteres, wichtiges Betätigungsfeld galt den Urheberrechten von Künstlern und insbesondere Musikern. So gründete er zu Beginn der 1970er Jahre gemeinsam mit Chico Buarque, Aldir Blanc, Hermínio Bello de Carvalho und einigen anderen Musikern die *Sombrás* (heute *Amar-Sombrás*<sup>161</sup>), und zum Ende des selben Jahrzehnts, ebenfalls in Zusammenarbeit mit anderen Musikern, die *Sociedade de Artistas e Compositores Independentes (SACI)*.

Paulo César Pinheiro (\* 28. April 1949 in Rio de Janeiro) wuchs in Angra dos Reis auf, wo er gemeinsam mit João de Aquino, einem Cousin von Baden Powell, seine ersten Liedtexte verfasste.<sup>162</sup> 1965 wurde er von Baden Powell eingeladen, Texte für seine Kompositionen zu schreiben. So entstand *Lapinha*, das 1968 die *I. Bienal do Samba* des TV Record gewann und durch die anschließende Aufnahme von Elis Regina sein erstes veröffentlichtes Lied war. In der Folge arbeitete er mit verschiedenen Musikern und Komponisten zusammen und nahm mit seinen Liedern mit wechselndem Erfolg an den Ende der 1960er Jahr populären *festivals* teil.<sup>163</sup>

*Pesadelo* erschien 1972 auf dem Album *Cicatrices*<sup>164</sup> von MPB-4<sup>165</sup> und 1974 von Paulo César Pinheiro auf dem mit seinem Namen veröffentlichten Album.<sup>166</sup> Über den kuriosen Weg der Veröffentlichung des Liedes erzählte Paulo César Pinheiro in einem Interview: „Uma lupa se voltava sobre o que era dito pelas pessoas marcadas. Outras, não. Músicas de carnaval, aquelas rotuladas de “brega”, sempre passavam batidas, eram carimbadas e liberadas. [...] Quando fizemos a música, mostramos para o pessoal do MPB-4: 'Não adianta nem pensar na gravação; não vai dar nem pé'. E a gente disse: 'Se passar, vocês gravam?' Um

---

160 Für Informationen zum *Projeto Pixinguinha* siehe [www.funarte.gov.br](http://www.funarte.gov.br)

161 Die (*Amar-*)*Sombrás* setzt(e) sich für den Schutz des Urheberrechtes ein. Siehe <http://www.amar.art.br/>

162 Für biografische Angaben siehe:

[www.mpbnet.com.br/musicos/paulo.cesar.pinheiro](http://www.mpbnet.com.br/musicos/paulo.cesar.pinheiro), [www.dicionariompb.com.br/paulo-cesar-pinheiro](http://www.dicionariompb.com.br/paulo-cesar-pinheiro) und [www.daniellathompson.com/Texts/Depoimentos/Paulo\\_Cesar\\_Pinheiro.htm](http://www.daniellathompson.com/Texts/Depoimentos/Paulo_Cesar_Pinheiro.htm)

163 Siehe: Homem de Mello (2003) S. 448-491.

164 MPB-4: *Cicatrices*. Odeon, 1972.

165 MPB-4 ist ein Gesangsquartett, das zum damaligen Zeitpunkt aus den Sängern Milton Lima dos Santos Filho, Antônio José Waghaby Filho, Aquiles Rique Reis, Ruy Alexandre Faria bestand.

166 Paulo César Pinheiro: *Paulo César Pinheiro*. Odeon, 1974.

pouco descrentes eles responderam sim. Fui contratado pela Odeon e fiz um disco em 72. Comecei a entender o funcionamento das gravadoras, e via como elas mandavam as músicas para a censura. [...] Tinha um disco do Agnaldo Timóteo, com aquelas canções derramadas, e outras coisas românticas. Pedi para um funcionário da casa que enfiasse Pesadelo no meio desses discos. Assim, a música veio liberada. E o MPB-4 a gravou.“<sup>167</sup>

Der Titel des Liedes – *Pesadelo* – lässt den Hörer etwas Negatives, Bedrohliches erwarten. Ohne den Liedtext zu berücksichtigen, lässt der Titel Interpretationen in alle Richtungen zu, unter Beachtung des historischen Kontextes der *Anos de Chumbo* ist jedoch eine politische Intention wahrscheinlich und eine Anspielung auf das Militärregime naheliegend, da dessen Zensur für Künstler ein Albtraum sein musste.

Mit 18 Zeilen Text ist das Lied recht kurz. Dieser gliedert sich in zwei 7-zeilige Strophen und eine 4-zeilige Bridge. Im Anschluss an die Bridge werden die ersten vier Zeilen der ersten Strophe wiederholt. Als Refrain des Liedes kann die jeweils letzte Zeile der Strophen gesehen werden – *Que medo você tem de nós, olha aí* (Zeilen 7 und 14). Trotz seines erklärenden Charakters schwingt in dem Text ein drohender Unterton mit.

Musikalisch ist das Lied schlicht. Die dieser Analyse zugrunde liegende Version von 1972 (von MPB-4), ist spärlich mit Bass, Gitarre, Hammondorgel und wenig Perkussion instrumentiert, der Gesang des Quartetts steht klar im Vordergrund. Die Harmonien der Melodie weisen keine größeren Dissonanzen auf, dafür springt die Melodie von Zeile zu Zeile in Terzschritten<sup>168</sup> nach oben und baut, besonders auch durch den mehrstimmigen Gesang und seine Intonierung, eine enorme Spannung auf, die ihren Höhepunkt zum Ende der fünften, beziehungsweise zwölften Zeile erreicht. Die Spannung entlädt sich in die darauf folgende Zeile, in

---

167 Siehe: Nascimento, Luiz: *Paulo César Pinheiro: Você corta um verso eu escrevo outro*. In: A Nova Democracia, Nr. 16, 2004. [www.anovademocracia.com.br/no-16/904-paulo-cesar-pinheiro-qvoce-corta-um-verso-eu-escrevo-outroq](http://www.anovademocracia.com.br/no-16/904-paulo-cesar-pinheiro-qvoce-corta-um-verso-eu-escrevo-outroq)

Übersetzung: „Alles, was die markierten Personen sagten, wurde genauestens begutachtet. Andere Personen nicht. Karnevalsmusik, jene kitschigen Lieder wurden einfach durchgewunken, wurden gestempelt und freigegeben. [...] Als wir das Lied komponierten, zeigten wir es den Leuten von MPB-4: 'Da lohnt sich nicht einmal die Aufnahme, das wird nie freigegeben.' Und wir sagten: 'Falls es freigegeben wird, nehmt ihr es auf?' Ein wenig ungläubig antworteten sie ja. Ich wurde von der Odeon eingestellt und machte 72 eine Platte. Ich begann zu verstehen, wie die Tonstudios (Plattenlabels) funktionierten und sah, wie sie die Lieder an die Zensur sendeten. [...] Es gab eine Platte von Agnaldo Timóteo, mit diesen kitschigen Liedern und anderen romantischen Dingen. Ich bat einen Angestellten des Hauses Pesadelo mitten unter diese Platten zu schieben. Auf diese Art wurde die Musik freigegeben. Und MPB-4 vertonte sie.“

168 Terz-Sprünge, siehe Anhang 'Liedtexte und musikalische Transkription' S. XXI (von rot zu grün, zu lila, zu gelb, zu türkis).



dem die Melodie in einer wellenförmigen Abwärtsbewegung abfällt. Die in dem dann nachfolgenden Refrain gestellte Frage wird ruhiger gesungen, durch das *olha aí* vermittelt sie dennoch den Eindruck bedrohlicher, schwelender Gefahr, besonders, da das *olha aí* nicht unisono gesungen wird, und so vom Klangeindruck an eine durcheinander redende Menschenmenge erinnert. Überhaupt wirkt *Pesadelo* durch den Gesang des Quartetts so, als ob das Lied nicht nur die Meinung der beiden Autoren, sondern die einer größeren Menschenmenge artikuliert. Sowohl die Melodie, als auch ihre musikalische Umsetzung durch den Gesang des Quartetts schaffen eine Atmosphäre der Spannung und stützen die Textaussage des Liedes deutlich.

Das Lied schildert die Sicht eines personalen Erzählers, der sich als Teil einer Gruppe (kritische Bürger, Regimegegner) wahrnimmt (siehe Zeile 7 & 14) und sich ab der dritten Zeile an ein zunächst nicht näher bestimmtes Du – *você* – wendet, das sich später als Anrede an die Militärs erweist. Die ersten beiden Zeilen sind in ihrer Aussage noch allgemein gehalten, auch wenn sie bildlich konkret sind. In der ersten Zeile nutzen die Komponisten *Mauer* und *Brücke* als Symbol. Bei ersterer fällt der Symbolgehalt deutlich negativ aus, da der Fokus auf ihre grundlegendste Funktion gerichtet wird: die der (physischen) Trennung und Abgrenzung. In Kontrast dazu wird die Brücke mit dem Verweis auf die ihr zugeschriebenen Aspekte des Überwindens von Hindernissen und des Verbindens gesetzt und positiv konnotiert.<sup>169</sup> Eine Brücke, die zuvor Getrenntes verbindet und die Trennung somit überwindet, ist ein sehr starkes Bild, das deutlich vermittelt, dass Hindernisse (irgendwann) überwunden werden.

Von der ersten zur zweiten Zeile erfolgt ein Schnitt, wobei die Aussage weiterhin ohne direkten Bezug zum historischen Kontext allgemein gehalten wird. In der zweiten Zeile sprechen die Autoren von Rache und dem schlechten Gewissen, das den Rächer straft. Rache ist negativ behaftet, denn es ist etwas Archaisches und wie Friedrich Schiller formulierte „unstreitig ein unedler und selbst niedriger Affekt.“<sup>170</sup> Das schlechte Gewissen dagegen setzt zwar etwas Falsches, Negatives voraus, an sich ist es allerdings in Bezug auf die vorausgegangene falsche Handlung durchaus positiv, da es beinhaltet, dass man sich der (negativen) Dimension seiner Handlung bewusst ist und Reue empfindet. Die Autoren stellen also auch in der zweiten Zeile die beiden Begriffe einander gegenüber, auch wenn sie kein so deutliches

---

169 Siehe: Becker, Udo: *Lexikon der Symbole*. Freiburg: Herder Verlag, 1998, S. 48. Lemma: Brücke.

170 Schiller, Friedrich: *Über das Pathetische*. In: Janz, Rolf-Peter (Hrsg.): *Friedrich Schiller, Werke und Briefe*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, Band 8, 1992, S. 450.

Gegensatzpaar bilden wie *muro* und *ponte* in der ersten Zeile. In den ersten beiden Zeilen wird also anhand des schlechten Gewissens, das den Rächer straft, sowie der Überwindung von Trennung, die allgemeine Aussage vermittelt, dass es immer einen Ausgleich zu Negativem und Ungerechtem gibt.

Ab der dritten Zeile richtet sich der Text nun an *você*. Der Gedanke der Egalisierung aus den ersten beiden Zeilen wird bis zu einer Umkehr der Verhältnisse weitergeführt. *Você* nimmt gefangen, aber jemand wird kommen und befreien. *Você* zwingt, doch der Zwang wird sich eines Tages gegen ihn selbst richten. Und die Macht, die *você* eigen ist, wird er verlieren an jene, die er versucht zu beherrschen. Nach diesen drei Zeilen ist klar, dass die Autoren mit *você* das Militärregime ansprechen. Die musikalische Spannung, die in den ersten Zeilen kontinuierlich aufgebaut wird, entlädt sich zum Ende der fünften Zeile mit dem letzten Wort – *nossa* – und weiter mit der sechsten Zeile. Direkt an das Regime gewandt verweisen die Musiker darauf, dass sich die Verhältnisse ändern werden – unabhängig davon, was die Militärs unternehmen. Die Stichworte *ponte* und *muro* werden aufgegriffen und gesanglich besonders akzentuiert. Mit dem *kommenden gestrigen Tag* verweisen die Autoren auf die für sie in der Vergangenheit liegenden besseren Zeiten, in denen nicht die konservative und repressive Politik der Militärs, sondern die soziale Politik der Arbeiterparteien maßgebend war, wie zum Beispiel unter den Präsidenten Getúlio Vargas<sup>171</sup> und João Goulart.

In der siebten Zeile artikulieren die Musiker ihre Interpretation der diktatorischen Handlungen des Regimes. Sie kommen zu dem Schluss, dass die Militärs große Angst vor ihnen, Angst vor dem eigenen Volk haben. *Que medo você têm de nós*. Diese Angst der Militärs ist so groß, dass sie versuchen, durch Repressionen die Kontrolle zu behalten. In den Augen der Musiker ist klar, dass Repressionen nicht auf Dauer aufrecht erhalten werden können und der Tag der Veränderungen kommen wird, auch wenn nicht zu sagen ist wann. Das *olha aí* fordert dazu auf, die in den vorherigen Zeilen angeführten Beispiele der Überwindung von Repressionen wahrzunehmen und klar zu sehen. Es ist sowohl an die Militärs, als auch an die zivile Bevölkerung gerichtet. Die zivile Bevölkerung soll durch das *olha aí* daran erinnert werden,

---

171 Getúlio Vargas war einer der umstrittensten brasilianischen Politiker des 20. Jahrhunderts. In der Bevölkerung genoss er großes Ansehen und wurde als pai dos pobres (Vater der Armen) verehrt. (Vgl.: Caldas (2005) S. 171.) Aus seinem politischen Erbe gingen zwei Parteien hervor, die PTB (Partido Trabalhista Brasileiro – Brasilianische Arbeiterpartei) und die PDT (Partido Democrático Trabalhista – Demokratische Arbeiterpartei). João Goulart war ein politischer Zögling Vargas und Mitglied des PTB. Seine Präsidentschaft (1961-1964) wurde durch den Militärputsch beendet. (Vgl.: Skidmore (1988) S.3-17.)

dass es Hoffnung auf ein Ende der Militärdiktatur gibt, und dass aktiver Widerstand gegen das Regime vorhanden ist. Auch wenn die Militärs durch die Zensur der Medien den Informationsfluss und den Informationsgehalt unter den Bürgern größtenteils kontrollieren, können sie trotzdem den Widerstand nicht totsichweigen. Denn nur, weil nicht über den Widerstand berichtet wird, heißt es nicht, dass der Widerstand an sich gebrochen ist. Dieses Umstandes sollen sich auch die Militärs bewusst sein. Darüber hinaus greift das *olha aí* den Aspekt der Angst auf Seiten des Regimes auf und vermittelt den Eindruck, dass die Angst durchaus seine Berechtigung hat. Denn wenn das Volk sich erhebt, wird es mit solcher Macht kommen, dass ihm auch die mächtigsten Generäle nichts entgegensetzen können. *Olha aí!*

Die zweite Strophe drückt die absolute Unbeugsamkeit der Musiker und Regimegegner aus. *Você corta um verso, eu escrevo outro* – das Regime kann zensieren soviel es will, dennoch werden die Künstler immer neue Verse schreiben, Lieder komponieren und Stücke verfassen. Es scheint beinahe so, als ob die Autoren von Pesadelo durch die Zensur beflügelt und produktiver würden. Den Widerstand der Regimegegner kann selbst der Tod nicht aufhalten, denn in Anspielung an die vielen 'verschollenen' Bürger<sup>172</sup> heißt es in Zeile 9: *Você me prende vivo, eu escapo morto*. Diese Zeile ist die Eindringlichste des gesamten Liedes. Regimekritiker befanden sich ständig in der Gefahr, vom Militär und seinen exekutiven Adjutanten ergriffen zu werden. Für viele von ihnen bedeutete dies das Ende, da sie die Folter nicht überlebten.<sup>173</sup> Die Musiker entziehen den Militärs mit der neunten Zeile jedoch die aus der Exekutive erwachsende (All-)Macht, indem sie den Tod als Befreiung von dem Regime sehen. Letztlich 'triumphiert' auf diese Art der Gestorbene und nicht sein Folterer. Der Triumph wiegt sogar doppelt, denn die Werte des Verstorbenen sterben nicht mit ihm, sondern werden von Anderen weiter getragen. In Zeile 10 heißt es: *De repente, olha eu denovo*. Der Verstorbene steht keineswegs von den Toten wieder auf, sondern andere Bürger führen den Widerstand (*perturbando a paz*) an seiner statt gegen das Regime fort und verlangen nach Veränderungen (*exigindo troco*). In Zeile 12 drücken die Autoren die Gelassenheit der Regimegegner im Angesicht der ihnen drohenden Gefahren aus und schildern die Situation, als ob es ein Spaziergang mit dem Hund sei. Die Spannung, die sich in der zweiten Strophe bis zum

---

172 Siehe beispielsweise den Artikel zum Tod von Alexandre Vannucchi Leme: Serbin, Kenneth P.: *The Anatomy of a Death: Repression, Human Rights and the Case of Alexandre Vannucchi Leme in Authoritarian Brazil*. In: *Journal of Latin American Studies*, Vol. 30, Nr. 1, 1998, S. 1-33.

173 Siehe hierzu die langen Listen der *Mortos e Desaparecidos* auf [www.torturanuncamais-rj.org.br](http://www.torturanuncamais-rj.org.br)

Ende der zwölften Zeile aufgebaut hat, entlädt sich in Zeile 13. Wie in der ersten Strophe auch (Zeile 6) wird in Zeile 13 auf die zuvor vorgebrachten Beispiele verwiesen. Die an die Militärs gerichtete Aussage ist klar: diese haben zwar (noch) die Macht, aber der Widerstand gegen sie ist unbeugsam, egal, welche Maßnahmen sie ergreifen. Eines Tages wird sich der Widerstand durchsetzen, *olha aí*.

In der nun folgenden Bridge greifen die Autoren in Zeile 15 erneut das Bild der *Mauer* und der *Brücke* auf. Die Brücke wird darüber hinaus in Zeile 16 als *Brücke der wachenden Freiheit* charakterisiert und somit ein Bezug zu der Aussage der zweiten Strophe hergestellt. Das Regime, dessen Macht auf der Ausübung physischer Gewalt beruht, hat keine Macht über die gedankliche Freiheit in den Köpfen der Regimegegner. Daraus speist sich aber die Kraft, furchtlos an der Brücke zu arbeiten, die in eine bessere Zukunft führt, das heißt Widerstand gegen das Regime zu leisten und sich für die Befreiung der Menschen einzusetzen: Die gedankliche Freiheit wacht als unüberwindbarer Wächter über den Anstrengungen zur Befreiung des Volkes.

Der Tag der Befreiung, der hinter dem Horizont liegt, ist für uns nicht zu sehen. Christus kann diesen Tag jedoch sehen und heißt ihn willkommen (Zeilen 17 und 18). Symbolisch hierfür kann die Christusstatue auf dem Corcovado in Rio de Janeiro gesehen werden. Diese thront über der Stadt und den unter ihr lebenden Menschen, hat die Arme wie zu einer Umarmung weit geöffnet und guckt nach Osten auf den Horizont und in den Sonnenaufgang. Christus ist auch ein Symbol für Freiheit, daher können die letzten beiden Zeilen als Aufruf an die konservativen und religiösen Militärs verstanden werden, sich ihrer (religiösen) Werte bewusst zu werden und ihren Irrweg aufzugeben – *olha aí*.

Nach der Bridge folgen noch einmal die ersten vier Zeilen der ersten Strophe, während im Hintergrund langgezogen zweimal pro Zeile das *olha aí* gesungen wird. Es scheint beinahe, als ob die Musiker das Lied wie in einer Endlosschleife wiederholen wollten. Mit dieser beginnenden Wiederholung erinnern sie die Zuhörer jedoch noch einmal an die zuvor gegebenen, Mut machenden Beispiele für Widerstand und fordern auf, (mithilfe der gedanklichen Freiheit) über das soeben Gehörte nachzudenken und die Beispiele wahrzunehmen. *Olha aí*.

**Zusammenfassung:** Mit *Pesadelo* verweisen Paulo César Pinheiro und Maurício Tapajós darauf, wie aussichtslos es ist, zu versuchen, Unfreiheit aufrecht zu erhalten. Das Streben nach physischer Freiheit ist so tief in den Menschen verankert, dass es bei Unfreiheit fortwährenden und unbeugsamen Widerstand<sup>174</sup> geben wird, über dessen Fortbestand die unantastbare gedankliche Freiheit wacht. Im konkreten Fall der Militärdiktatur wird es also immer Widerstand gegen das Regime geben.

Die Militärdiktatur ist für die Bürger und insbesondere für die Künstler ein realer Albtraum. Mit *Pesadelo* zeigen die Autoren, dass die (Macht-)Verhältnisse durch den Widerstand gegen das Regime umgekehrt werden und der Widerstand zum Albtraum für die Machthabenden wird. *Pesadelo* ist durch die deutlichen, gegen das Regime gerichteten Aussagen selber Teil des Widerstandes. Die Autoren nutzen die Schwäche des Systems, indem sie die Zensur überlisten und appellieren mit dem Lied an die Regimegegner, im Widerstand nicht nachzulassen. Die Deutlichkeit und Stärke dieses Appells zeigt sich auch an seiner Rezeption durch die Kämpfer der *Guerrilha do Araguaia*<sup>175</sup>, die das Lied sangen, um ihre Kampfmoral aufrecht zu erhalten.<sup>176</sup>

Das immer wieder im Lied auftauchende *olhar* zeigt einen anderen wichtigen Aspekt des Liedes auf, denn es gilt sich dieses Strebens nach Freiheit und der auch (irgendwann) daraus resultierenden Befreiung bewusst zu werden. Dies ist sowohl an die Militärs gerichtet, deren Repressionen letztlich wirkungslos sein werden, wie auch an die zivile Bevölkerung, denen diese Erkenntnis Hoffnung auf das Ende der Diktatur spenden soll.

#### **4.4. Gonzaguinha – Comportamento geral**

Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior (im Folgenden Gonzaguinha<sup>177</sup>) wurde am 22. September 1945 in Rio de Janeiro als Sohn von Luiz Gonzaga und Odaléia Guedes dos Santos geboren. Seine Mutter starb zwei Jahre später an Tuberkulose, so dass sein Vater, der selber Musi-

---

174 Widerstand beschränkt sich nicht auf bewaffneten Widerstand, sondern umfasst zivilen Ungehorsam, die Artikulation von Kritik, etc.

175 Die *Guerrilha do Araguaia* bezeichnet den bewaffneten Widerstand gegen das Militärregime entlang des Flusses Araguaia, im brasilianischen Landesinneren. Vgl.: Pessoa Campos Filho, Romualdo: *Guerrilha do Araguaia: a esquerda em armas*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1997.

176 Interview mit Paulo César Pinheiro im Rahmen des Fernsehprogramms: Roda Viva (TV Cultura) Ausstrahlung vom 23.02.2004, Texttranskription aufzurufen unter: [www.rodaviva.fapesp.br/materia/126/entrevistados/paulo\\_cesar\\_pinheiro\\_2004.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/126/entrevistados/paulo_cesar_pinheiro_2004.htm)

177 Gonzaguinha war sein Künstlername, den er ab seiner fünften LP benutzte.

ker (o rei do baião – der König des Baião) war und das ganze Land bereiste, ihn bei Leopoldina de Castro Xavier und Henrique Xavier auf dem *morro de São Carlos* im Stadtteil *Estácio* unterbrachte, die ihn aufzogen. Angeregt durch Henrique Xavier, „baiano do violão das calçadas de Copacabana, do pires na zona do mangue, morro de São Carlos“<sup>178</sup> begann Gonzaguinha Gitarre zu spielen. Nach der Schule nahm er ein Wirtschaftsstudium an der *Faculdade de Ciências Econômicas Cândido Mendes* in Rio de Janeiro auf und freundete sich mit Ivan Lins, Tanguara, Aldir Blanc und einigen anderen gleichgesinnten jungen Musikern an. Zu dieser Zeit begann Gonzaguinha an musikalischen Wettbewerben teilzunehmen und seine Lieder auf den *festivals* vorzutragen. Während er in diesen Kreisen durchaus einen gewissen Bekanntheitsgrad hatte, war er national dagegen völlig unbekannt, ein Umstand, der sich erst 1973 mit seinem Lied *Comportamento geral* ändern sollte (siehe unten).

Die Lieder Gonzaguinhas waren häufig politisch und sozial engagiert (*música engajada*), und mit ihren Texten drückte er seine Meinung sehr direkt aus. Die Umgebung des *morro de São Carlos*, wo er in armen Verhältnissen aufwuchs, prägte Gonzaguinha, so dass er sich Zeit seines Lebens mit den Sehnsüchten und Bedürfnissen des Großteils der brasilianischen Bevölkerung, der kaum Zugang zur Produktion von sozialen und kulturellen Gütern hatte, identifizierte.<sup>179</sup>

Während der Militärdiktatur vertrat er verhältnismäßig frei seine Meinung, denn anders als andere Musiker seiner Zeit „que optaram por críticas mais brandas ou pelo abandono momentâneo da contestação, o compromisso de Gonzaguinha com as questões do seu tempo, ou pelo menos o que ele considerava ser um comportamento digno de cidadão, não permitiram a submissão ou a alienação; por isso não se deixou calar, apesar de todas as pressões sobre ele.“<sup>180</sup> Für das Regime war Gonzaguinha ein unbequemer Querkopf, der sich auch durch die Macht des Militärapparates nicht in seiner Haltung einschüchtern ließ. Die Folge davon war, dass er in großem Umfang unter ihrer Zensur zu leiden hatte.

---

178 [www.gonzaguinha.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=49&Itemid=62](http://www.gonzaguinha.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=49&Itemid=62)  
Übersetzung: „Gitarre spielender Baiano der Bürgersteige von Copacabana, der pires der Mangue Zone, vom Morro de São Carlos“

179 Siehe: DVD: *Programa Ensaio – Gonzaguinha*. TV Cultura, 1990.

180 Medeiros de Menezes, Leila: *Com a barra do seu tempo por sobre seus ombros: Gonzaguinha e a política do silêncio*. In: *Cadernos do CNLF*, Vol. XI, Nr. 14, 2008, S. 65. <http://www.filologia.org.br/xicnlf/14/>  
Übersetzung: „die sich für schwächere Kritik oder die momentane Aufgabe des Widerstandes entschieden, ließen die Fragen der Zeit, oder zumindest, was er als ehrbares Bürgerverhalten betrachtete, eine Unterwerfung oder Auswanderung nicht zu.“

Sein Lied *Comportamento geral* schrieb Gonzaguinha Anfang der 1970er Jahre und veröffentlichte es auf seiner ersten LP *Luiz Gonzaga Jr.*<sup>181</sup> von 1973. Der nahezu unbekannte Sänger trat im selben Jahr mit dem selben Titel bei einem Musikwettbewerb des Live-Fernsehprogramms *Programa Flávio Cavalcanti* an. Die Jury war von dem Text entsetzt und die Militärs zensurierten es umgehend. Gonzaguinha erlangte jedoch Dank dieses Auftrittes schnell eine gewisse Popularität und seine LP *Luiz Gonzaga Jr.*, die bereits in den Geschäften lag, war in kürzester Zeit, noch vor dem Verbot durch die Zensur, in allen Läden ausverkauft.<sup>182</sup>

Gonzaguinha übte mit *Comportamento geral* in deutlicher Form Kritik an den wirtschaftlichen und sozialen Missständen Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre, sowie an der massiven, vom Staat ausgehenden Repression. Die Wirtschaftspolitik der Militärs begünstigte seit ihrer Machtübernahme nur eine kleine, investitionsstarke Bevölkerungsgruppe, sowie ausländische Firmen und multinationale Konzerne. Im Kampf gegen die Inflation verordneten die Minister Lohnmäßigungen, die zu einer generellen Rezession führten. Diese stellte für Großkonzerne nur eine temporäre Schwierigkeit dar, während sie die kleinen und mittelständischen brasilianischen Firmen, und besonders die Angestellten hart traf. Der Kampf gegen die Inflation wurde auf den Schultern der breiten Bevölkerung ausgetragen, deren wirtschaftliche Situation sich seit der Machtübernahme durch die Generäle nicht verbessert hatte. Auch das sogenannte *milagre econômico brasileiro* unter Wirtschaftsminister Antônio Delfim Neto (1967 – 1974) basierte auf falschen Zahlen und begünstigte Großkonzerne und ausländisches Kapital, während der größte Teil der Bürger nicht davon profitierte. Dennoch wurde den Bürgern mittels Propaganda suggeriert, Brasilien sei ein Land des Fortschritts<sup>183</sup>, dem die Zukunft gehöre. Dazu kamen insbesondere während der Regierungszeit von General Médici (1969 – 1974) die Repressionen der *anos de chumbo*. Jedes Abweichen von der offiziellen Linie wurde als Verrat am Vaterland eingestuft und nicht toleriert. Der martialische Slogan *Brasil – ame-o ou deixe-o* (Brasilien – liebe es, oder verlasse es) der Regierung Médici veranschaulicht dies auf eindrucksvoll Weise.

Im Kontext dieser Situation schrieb Gonzaguinha *Comportamento geral*. Der Titel gibt bereits eine Orientierung zu dem Thema des Liedes. Der Sänger singt vom allgemeinen Verhal-

---

181 Gonzaguinha: *Luiz Gonzaga Jr.* Odeon, 1973.

182 Siehe [www.gonzaguinha.com.br](http://www.gonzaguinha.com.br)

183 Siehe beispielsweise das chauvinistische Lied *Pra frente Brasil* von Miguel Gustavo, das für die Fernsehübertragung der Nationalmannschaftsauftritte bei der FIFA-Weltmeisterschaft 1970 ausgewählt wurde.

ten, das heißt über das Verhalten der Bevölkerung. Der Titel lässt erwarten, dass sein Lied dabei nicht nur deskriptiver Natur ist, sondern appellativen und kritischen Anspruch hat. Unter der Berücksichtigung des historischen Kontextes lässt sich vermuten, dass er auch über die wirtschaftlichen und sozialen Missstände in Brasilien singt und die Politik der Militärs anklagt, die zu den Missständen führte, beziehungsweise sie nicht verbesserte.

*Comportamento geral* besteht aus zwei Strophen mit jeweils acht Zeilen und dem 4-zeiligen Refrain, der jeweils doppelt gesungen wird. Innerhalb der Strophen bilden immer zwei Zeilen einen Satz bestehend aus Haupt- und Nebensatz, beziehungsweise eine (musikalische) Phrase.<sup>184</sup> Jeder Satz ist an den realen Zuhörer – *você*, adressiert, wobei nicht eindeutig zu sagen ist, ob Gonzaguinha *você* als Anrede der 2. Person Singular, oder in der 3. Person Singular im Sinne von *man*, das ihn selber einschließen würde, verwendet. Ob er sich selber einschließt oder nicht spielt letztlich auch keine Rolle, da die Adressierung an den Zuhörer klar im Vordergrund steht. In jedem Fall schafft der Sänger durch die Anrede einen sehr direkten und gewissermaßen persönlichen Bezug zu dem Zuhörer. Das Lied erhält so einen 'dialogischen' Charakter. Dieser Eindruck wird stilistisch durch eine Anapher verstärkt, da Gonzaguinha in der ersten Strophe jeden Satz mit den Worten *você deve* beginnt. Durch die Wiederholung von *você* hebt er die Adressierung seines Liedes hervor und verhindert, dass ihm die Aufmerksamkeit des Zuhörers entgleitet. Die Verbindung mit *deve* fesselt die Aufmerksamkeit des Zuhörers noch mehr, denn so wird aus der reinen Anrede *du (você)* ein *du musst (você deve)*, d.h. der Zuhörer muss etwas – in erster Linie 'muss' er zuhören.

Inhaltlich folgt der Anrede *você deve* die Beschreibung dessen, was der Zuhörer tatsächlich muss. So muss er erkennen, dass es keinen Bohnenbrei (*tutu*) mehr gibt und er um die Reste vom Markt kämpfen muss. Er muss also Hunger leiden. Dennoch muss er immer fröhlich sein und für das Wohl des Patrons beten (Zeilen 1, 3, 5, 7).

Durch die Verwendung der Anapher entsteht beim Zuhörer ein Eindruck von Kontinuität, der suggeriert, Gonzaguinha könnte beliebig viele weitere Beispiele anführen. Gleichzeitig spiegelt die Anapher auch den sich immer wiederholenden, tristen Alltag der Menschen, aus dem ihnen, durch die Politik der Militärs, keine Möglichkeit zum Ausbruch gegeben scheint.

---

184 Eine Phrase ist eine kleine musikalische Einheit, deren Länge variabel ist. Sie ist kürzer als die Periode, aber länger als das Motiv. Vgl.: Definition von *Groove Music Online*. Aufzurufen unter [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) Lemma: Phrase.



Die Zeilen 2, 4, 6, 8, die ebenfalls mit einer Anapher (*e*) beginnen, verstärken diesen Eindruck noch. Sie ergänzen die Aussage der vorangegangenen Zeile um die Reaktion, die der Angesprochene (*você*) zeigen muss, beziehungsweise wie er mit der Situation umzugehen hat. Die Sozialkritik des Textes der ersten Strophe zeigt sich in diesen zweiten Zeilen (Nebensätzen) jedes Satzes. Durch sie wird erst deutlich, wie grotesk die Situation für die Bürger eigentlich ist, denn ihnen wird eine unnatürliche Reaktion abverlangt. Die beispielsweise an sich besorgniserregende Situation, dass es keinen Bohnenbrei mehr gibt, müsste eigentlich zu einer entsprechenden Reaktion führen. Diese ist jedoch verboten, denn die Bürger müssen vorgeben, nicht besorgt zu sein. Die Nebensätze stellen die Unfreiheit der Bürger und die Kritik an den herrschenden Verhältnissen heraus und verdeutlichen die Brisanz des Textes. Die Absurdität der Lage wird besonders im letzten Satz der ersten Strophe (Zeilen 7 und 8) verdeutlicht: Der Zuhörer muss für das Wohl des *patrão* beten und vergessen, dass er arbeitslos ist. Gonzaguinha spielt hier mit der Polysemie des Wortes *patrão*<sup>185</sup>, das im alltäglichen Sprachgebrauch in der Regel soviel wie Chef, Unternehmer, Arbeitgeber heißt. Ein Arbeitsloser kann aber natürlich nicht für das Wohl 'seines' Arbeitgebers beten. Durch die Verwendung dieses Alogismus verweist der Sänger auf die Absurditäten der gesellschaftlichen Realität. Betrachtet man das Wort *patrão* im übertragenen Sinne im wirtschaftlichen Kontext, wird deutlich, dass Gonzaguinha das Wort auch als Metapher für die brasilianische Wirtschaft im Allgemeinen verwendet. Die Aussage verliert dabei keineswegs an Kraft, sondern wird lediglich weniger persönlich. War vorher die Perspektive von dem einzelnen Arbeitslosen zu dem einzelnen Arbeitgeber, ist sie in dieser metaphorischen Ebene eher von dem Kollektiv der Arbeitgeber auf das Kollektiv der Arbeitslosen, von denen, ungeachtet ihrer misslichen Lage, die Selbstaufgabe zum Wohle der brasilianischen Wirtschaft verlangt wird. Die Arbeitslosen sollen ihr Schicksal vergessen und für das Wohl der sozialen und wirtschaftlichen Oberschicht beten, der es im Allgemeinen verhältnismäßig gut geht. Eine dritte metaphorische Verwendung von *patrão* erschließt sich unter Berücksichtigung der Etymologie des Wortes<sup>186</sup>, und greift auf eine nicht sonderlich gebräuchliche, aber immer noch gültige Bedeutung des Wortes zurück: *Schutzherr*. Der Aspekt des Schutzes durch eine sozial übergeordnete Instanz, wie dies im alten Rom üblich war, schwingt bei Gonzaguinha in dem Wort *patrão* eben-

---

185 Vgl.: Buarque de Holanda Ferreira, Aurélio: *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2004, S. 1508. Lemma: *patrão*.

186 Vom lateinischen *patronus* – Schutzherr.

falls mit. Ähnlich, wie beispielsweise Cicero der Schutzherr der Bevölkerung Siziliens war<sup>187</sup>, sieht der Autor das Regime in der Pflicht, als Schutzherr der Brasilianer zu agieren. Das Regime kommt seinen Pflichten jedoch nicht nach und bewahrt die ihm Anvertrauten unter anderem nicht vor der Arbeitslosigkeit. Im Gegenteil, die Bürger haben unter den Folgen der Politik des Regimes zu leiden und müssen dennoch für das Wohl dieses 'Schutzherren' beten.

Musikalisch beginnt Gonzaguinha das Lied mit dumpfen Trommelschlägen auf der *Surdo*, ähnlich wie sie auf Begräbnisprozessionen der Sambaschulen (Escolas de Samba) zu Ehren des Verstorbenen gespielt werden. Im vorliegenden Lied lassen die dumpfen Trommelschläge gleich zu Beginn vermuten, dass der Sänger einen Abgesang auf das *Comportamento geral* anstimmt. Der dumpfe Klang der *Surdo* spiegelt das ebenfalls dumpfe Verhalten, welches, wie der Zuhörer später erfährt, trotz der Misstände immer weiter beibehalten wird. Als nächstes setzt die Gitarre ein, welche die erste Phrase spielt, die sich über vier Takte (Taktart: 2/4 Takt) erstreckt.<sup>188</sup> Beim Hören fällt auf, dass die Spannung harmonisch mit dem vierten Takt ihren Höhepunkt erreicht und besonders schrill klingt.<sup>189</sup> Nach dem ersten Durchgang der Phrase setzt der Gesang ein und sie bildet nun die Begleitung zu jeweils zwei Textzeilen, die, wie oben beschrieben eine Hauptsatz – Nebensatzkonstruktion bilden. Bei den ersten drei Wiederholungen der Phrase wird die Gitarre in einer höheren Lage gespielt als im Anschluss, wodurch der schrille Klang in den Takten 6, 10 und 14<sup>190</sup> entsteht und die Aufmerksamkeit des Zuhörers erregt wird. Zugleich kann in den Takten 10 und 14 die Gitarre als musikalische Reaktion auf den Text verstanden werden, da das jeweils letzte Wort der Zeilen 2 und 4 den geforderten Umgang mit der Situation herausstellt. Den Widersinn des durch das Regime eingeforderten Verhaltens unterstreicht Gonzaguinha hier mit der Musik.

Die von Gonzaguinha verwendete Anapher der Zeilen 2, 4, 6 und 8 besteht eigentlich nicht nur aus *e*, sondern in den Zeilen 2, 4 und 6 aus *e dizer*. Für die achte und letzte Zeile wird so eine Erwartungshaltung erzeugt, die der Sänger nicht erfüllt, denn jetzt singt er *e esquecer*.

---

187 Siehe: Cicero: *In Verrem* (Die Reden gegen Verres). Lat.-dt. hrsg., übers. und erl. von: Fuhrmann, Manfred. Zürich: Artemis & Winkler Verlag, 1995. Sowie:

Bringmann, Klaus: *Cicero*. Aus der Reihe: Clauss, Manfred (Hrsg.): *Gestalten der Antike*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010, S. 69 – 71.

188 Zum leichteren Verständnis siehe grafische Darstellung im Anhang 'Liedtexte und musikalische Transkription' S. XXIII.

189 Ibid. Die Takte 6, 10, 14 sind in der grafischen Darstellung pink markiert.

190 Harmonisch sind diese Takte mit den Nachfolgenden identisch, das heißt ab Takt 15 spielt er die Gitarre lediglich in einer tieferen Lage und nutzt sie als reines Begleitinstrument, ohne Kommentarfunktion.

Die Wirkung dieses stilistischen Mittels ist eindringlich. Betrachtet man die Struktur der ersten Strophe, so fällt wie oben beschrieben auf, dass A) der Zuhörer etwas *muss* (*você deve*), denn dies wird kontinuierlich wiederholt und B) der Zuhörer in Folge auf A) etwas sagen muss (*e dizer...* Zeilen 2, 4 und 6). *Sagen* ist eine verhältnismäßig moderate Reaktion auf die, in der jeweilig vorangehenden Zeile beschriebene Situation. Mit der Abwandlung der Anapher in *e esquecer* in der achten Zeile steigert der Autor dann jedoch den dem Zuhörer abverlangten Umgang mit der Situation. Der Zuhörer muss nicht mehr nur verbal reagieren, sondern sogar seine eigene Realität vergessen. Die Forderung, die das Regime an die Bürger stellt, gewinnt eine neue Qualität, und mit dieser inhaltlichen Steigerung endet die erste Strophe.

Die ersten Wörter des nun folgenden Refrains, die der Sänger beinahe genüsslich singt, sind für den Zuhörer ein Schlag ins Gesicht. *Você merece, você merece* – du verdienst das, du verdienst das! In einer Art rhetorischer Frage singt er weiter: *tudo vai bem, tudo legal / cerveja, samba e amanhã seu Zé / se acabar em teu carnaval*. Es läuft also alles gut, alles ist in Ordnung, es gibt Bier und Samba, nicht wahr?! Und morgen *Zé*, mach nur, verausgabe dich bei deinem Karneval!

Gonzaguinha konkretisiert im Refrain den Adressaten (*você*) seines Liedes, in dem er sich an *Zé* wendet. *Zé* ist eine in Brasilien sehr geläufige umgangssprachliche Abkürzung des verbreiteten männlichen Vornamens José. José, und mehr noch *Zé*, wird (vermutlich aufgrund der großen Verbreitung) auch als Anrede wie *Kumpel*, beziehungsweise mit lockerem Ton als Bezeichnung des Durchschnittsbürgers, des normalen Menschen von nebenan genutzt.<sup>191</sup> Häufig wird auch pejorativ vom *Zé mané* gesprochen, dem dummen, einfältigen, leichtgläubigen *Zé*. Gonzaguinha singt aber nicht einfach nur vom *Zé*, sondern spricht ihn mit *seu Zé* an. In dieser Anrede schwingt ein gewisser Respekt, beziehungsweise eine gewisse Höflichkeit mit, denn *seu*, das maskuline Possessivpronomen der 3. Person Singular, wird im Portugiesischen genutzt, um insbesondere älteren Menschen (Männern) Höflichkeit und Respekt entgegen zu bringen.<sup>192</sup> In verschiedenen afrobrasilianischen Religionen, wie dem Candomblé oder der Umbanda ist der *Seu Zé*<sup>193</sup> auch eine spiritistische Entität mit

---

191 Vgl. hierzu beispielsweise das Gedicht *José* von Carlos Drummond de Andrade.  
<http://www.memoriaviva.com.br/drummond/>

192 Vergleichbar mit *seine* Majestät im Deutschen.

193 auch *Zé Pelintra* oder *Zé Pulintra*.

großer 'Lebenslust' und einer ausgeprägten *jeito de malandro* (Art des netten, sympathischen Strolchs). Er ist eine einfache Person, die aus dem Volk kommt und diesem, insbesondere den Frauen, zugetan ist. In dem Gonzaguinha *você* als einen *seu Zé* konkretisiert, richtet er sein Lied also an den normalen Bürger, an den Mann aus dem Volk, der zu leichtgläubig ist. Seine Verurteilung durch den Sänger (*você merece, você merece*) erscheint zunächst sehr bitter und zynisch, dann jedoch wird deutlich, dass Gonzaguinha nicht mit dem erhobenen Zeigefinger über seine Mitbürger richtet und sie ihrem 'verdienten' Schicksal entgegen gehen lässt, sondern die Sichtweise des Adressaten selber aufgreift. Die *Zés* glauben eben trotz ihrer Lebensumstände an *tudo vai bem, tudo legal*. In der Psychologie ist dieser Effekt als *Gerechte-Welt-Glauben*<sup>194</sup> bekannt, nach dem Menschen in der Regel dazu tendieren die Welt, als gerecht zu empfinden und glauben, jeder bekomme das, was er verdiene. Ein Aspekt dieses Effektes ist, dass selbst offensichtliche Ungerechtigkeiten nicht als solche wahrgenommen werden, beziehungsweise die entstandene kognitive Dissonanz<sup>195</sup> aufgelöst wird, um das Weltbild nicht anpassen zu müssen. Die Bürger glauben also selber, dass sie verdienen, was sie bekommen, und eigentlich ist alles auch in Ordnung, schließlich gibt es noch Bier, Samba und den Karneval. Gonzaguinha, der eine andere Sichtweise auf die sozioökonomischen Missstände im Land hat, singt den Refrain voller Zynismus, denn letztlich bekommen die *Zés* tatsächlich das, was sie verdienen, weil sie die Augen für die Realität nicht öffnen und eben die Dinge annehmen, ohne sie zu hinterfragen.

Eine weitere denkbare Adressatengruppe, an die sich Gonzaguinha mit *Comportamento geral* richtet, ist die Mittelschicht. Durch sein Studium und der Teilnahme am *Movimento Artístico Universitário* in den Jahren vor der Komposition des Liedes hatte er intensiven Kontakt mit dieser Bevölkerungsgruppe. Die Theorie des *Gerechte-Welt-Glaubens* gilt auch im negativen Sinne, das heißt wenn Menschen ein Opfer sehen, kann es passieren, dass sie die Situation nach dem Motto „Selbst schuld“ bewerten. Dies geschieht in der Regel dann, wenn die Lage des Opfers unser Weltbild bedroht.<sup>196</sup> Mit *Comportamento geral* möchte Gonzaguinha

---

194 Einen Überblick gibt: Maes, Jürgen: *Die Geschichte der Gerechte-Welt-Forschung: Eine Entwicklung in acht Stufen?*. <http://psydok.sulb.uni-saarland.de/volltexte/2004/164/>

195 Siehe: Cooper, Joel: *Cognitive Dissonance. 50 Years of a Classic Theory*. London: Sage Publications, 2007.

196 Ein Beispiel wäre auch die Rechtfertigung, dass wir in Deutschland armen Menschen in Entwicklungsländern helfen, in dem wir Produkte kaufen, die dort hergestellt werden. Dass die Menschen dort aufgrund der knallharten marktwirtschaftlichen Gesetze, bei denen wir hier immer am längeren Hebel sitzen, ausgebeutet werden, wird ausgeblendet und durch die positive Wirkung unseres (Konsum-)Verhaltens (die es ja auch geben kann) zur Seite geschoben.

nicht nur den armen *Zés*, sondern auch der Mittelschicht die Augen für die Situation im Land öffnen und sie darauf aufmerksam machen, dass der Großteil der Bevölkerung sein Schicksal nicht verdient hat, sondern unter den inakzeptablen Folgen der Politik des Regimes leidet.

Insbesondere die letzte Zeile des Refrains ist bedeutend für die inhaltliche Intention, die Gonzaguinha mit seinem Lied verbindet. *Se acabar em teu carnaval* – Hier zeigt sich auch die sprachliche Kunstfertigkeit des Autoren, denn er spielt mit dem Ausdruck / Verb *se acabar*. Die ersten drei Male (Zeilen 12, 16 und 28) singt er den Refrain wie gerade eben geschrieben, das heißt er benutzt den umgangssprachlichen Ausdruck *acabar-se*, was in etwa mit *sich ver-ausgaben* im Deutschen übersetzt werden kann. Nach der zweiten und letzten Strophe gebraucht er bei der insgesamt vierten Wiederholung des Refrains (Zeile 32) dann *acabar* nicht mehr in reflexiver Form, sondern verwendet das *se* als Konjunktion, dem das Verb *acabar* in der dritten Person Plural des Konjunktiv Futur (*acabarem*) folgt. Die Aussprache von *se acabar em* und *se acabarem* ist praktisch identisch, die Botschaft jedoch eine völlig andere. Der Refrain erhält so eine andere Aussage (siehe unten).

Die Struktur der zweiten Strophe ähnelt der Struktur der Ersten. Sie umfasst 8 Zeilen, von denen jeweils zwei Zeilen eine Einheit bilden. Inhaltlich fällt jedoch die Gegenüberstellung der ersten sechs Zeilen (17 – 22) mit den letzten Beiden (23 und 24) ins Auge. In den ersten sechs Zeilen beschreibt der Sänger eindringlich die Repressionen durch die Militärs. Die Menschen müssen lernen, den Kopf zu senken und lernen sich immer bedanken, das heißt sie müssen sich den Militärs gegenüber unterwürfig zeigen und können nicht mehr frei sprechen. *Muito obrigado (Vielen Dank)* sind die Worte, die sie noch sagen dürfen, und das auch nur, da sie sich gehorsam verhalten. Die tatsächlich bereits vorhandene erlernte Dankbarkeit, die die Menschen trotz der Repressionen dem Regime gegenüber empfinden, schwingt in den Zeilen ebenfalls mit.<sup>197</sup> Der Sänger wendet sich gegen eben diese Dankbarkeit.

In den Zeilen 21 und 22 wird deutlich, dass die Bürger auch in ihrem Handeln stark eingeschränkt sind, denn sie dürfen nur noch tun, was von den Herrschenden als zum Wohle der Nation erklärt, oder, was ihnen befohlen wird. Aus Sicht der Militärs schließt letzteres selbstverständlich ersteres ein. Gonzaguinha singt die Textstelle voller Spott und Zynismus, da aus seiner Perspektive natürlich nicht jeder Befehl positiv für das Land und die Gesellschaft war, auch wenn das Regime die Menschen dies glauben machen wollte. Ein frei denkender Bürger

---

197 Siehe hierzu erneut den Gerechte-Welt-Glauben.

müsste erkennen, dass er sich gerade zum Wohle der Nation bestimmten Befehlen widersetzen sollte. Aber die Bevölkerung der *Zés* erkennt dies nicht und glaubt der Propaganda des Regimes, die den Gehorsam als notwendig für den Fortschritt propagiert.

In den letzten beiden Zeilen (23 und 24) führt der Autor die Beweggründe der Bürger an, die Unfreiheit, in der sie leben, hinzunehmen. Die Bürger zehren von der Hoffnung einen *fuscão* beim *juízo final* zu gewinnen. So wie am Tag des Jüngsten Gerichts (*juízo final*) im biblischen Sinne die Lebenden und die Toten für ihre Taten gerichtet werden, richtet das Regime zu jeder Zeit über seine Bürger und hat die Macht sie zu verdammen oder zu 'erlösen'. Der *Fuscão* war das neueste Modell (1970) des VW-Käfers (port. VW-fusca), das im Verhältnis zu dem 'normalen, kleinen' *fusca* (VW-Käfer) einen stärkeren Motor hatte<sup>198</sup> und daher mit dem Augmentativsuffix versehen wurde. 1973 war der *fuscão* ein äußerst populäres Auto, das sich allerdings nur ein geringer Teil der Bevölkerung leisten konnte. Gonzaguinha verweist mit seinem Text eigentlich nicht konkret auf den VW-Käfer, sondern der *fuscão* steht metaphorisch für die Konsumträume und -wünsche der Brasilianer. Die Menschen hoffen und (wollen) glauben, dass sie von dem sogenannten *Milagre Econômico* profitieren werden und sich Konsumgüter wie den *fuscão* werden leisten können. Das *diploma de bem comportado* ist für die Bürger Mittel zum Zweck, das sie hinnehmen, da sie hoffen, dadurch ein besseres Leben zu erreichen und Teil des vorgeblichen Fortschritts zu sein. Sie erkennen dabei aber nicht den Ernst der Lage, sondern folgen leichtgläubig der Propaganda des Regimes.

Mit der Gegenüberstellung der ersten sechs Zeilen zu den letzten Beiden hinterfragt der Autor den Wert des vermeintlichen Fortschritts, denn die Bürger müssen für zweifelhafte und für die Mehrheit kaum erreichbare materielle Werte ihre Ideale und moralischen Werte aufgeben.

Nun folgt erneut der Refrain, bei dessen Wiederholung Gonzaguinha, wie oben beschrieben, in Zeile 32 nicht mehr *se acabar em teu carnaval* (*Verausgabe dich bei deinem Karneval*) wie zuvor, sondern *se acabarem com teu carnaval* (*Wenn sie mit deinem Karneval Schluss machen?*) singt. Der Unterschied ist bedeutend, denn der Sänger wirft die Frage auf, ob sich *Zé* tatsächlich sicher sein kann, dass alles in Ordnung ist, nur weil es noch Bier, Samba und den Karneval gibt. Was passiert, wenn die Militärs den Karneval verbieten? Ist dann immer noch alles in Ordnung? Gonzaguinha provoziert mit dieser Frage den Zuhörer und 'zwingt' ihn

---

198 Vgl.: [www.fuscaclub.com.br/historia.htm](http://www.fuscaclub.com.br/historia.htm)

sich über die Situation Gedanken zu machen. Wird die Frage weiter gedacht, folgt daraus fast zwangsläufig die Nächste: wie lange willst du, Zé, dir einreden, alles sei in Ordnung? Wie lange soll die Situation so weiter gehen? Was muss (noch) passieren, damit du sagst: „Es reicht!“?

Zum Ende des Liedes wiederholt der Sänger die Aussagen der letzten Zeilen der Strophen (Zeilen 8, 23 und 24) und kommentiert sie voller Zynismus mit *você merece, você merece*. Das Letzte, was man hört, bevor das Lied mit einem Fade out endet, ist *tudo vai bem, tudo legal / Que maravilha...* Man könnte sagen, die letzte, zynische Botschaft, die dem Zuhörer gesendet wird, ist: Mach nur weiter so, wenn du wirklich glaubst, alles sei in Ordnung! Du wirst bekommen, was du verdienst.

**Zusammenfassung:** Gonzaguinha beschreibt mit *Comportamento geral* in deutlicher Sprache die prekäre Situation, in der sich die Mehrheit der brasilianischen Bevölkerung befindet. Sein Lied greift die Perspektive der Menschen zynisch auf, denn die Einschätzung der Realität aus der Perspektive des Autors führt zu einem sehr divergenten Ergebnis. Die Musik spiegelt seine Kritik an dem allgemeinen Verhalten wider, und macht deutlich, dass, wenn die Dinge so bleiben wie sie zur Zeit sind, nur ein Abgesang auf die Gesellschaft angestimmt werden kann.

Gonzaguinha bezieht eine klare Position<sup>199</sup> und klagt die Militärs für ihre Politik und die daraus resultierenden Folgen an und wirft ihnen vor, die Bevölkerung einerseits zu unterdrücken, ihre Freiheit zu rauben und ihre Rechte zu missachten, andererseits ihr mit leeren Versprechungen den Blick für eben diese Ungerechtigkeiten zu verschleiern. Das Lied hat daher einen starken appellativen Charakter, denn der Sänger möchte die Zés auf die gravierenden Missstände aufmerksam machen und ihnen die Augen für die Realität öffnen. Den Versprechungen des Regimes ist einerseits nicht zu trauen und andererseits ist der zu zahlende Preis, selbst für gehaltene Versprechen, viel zu hoch. Gonzaguinha kritisiert die Menschen für ihr Verhalten und warnt sie vor den daraus resultierenden Folgen. Auch wenn dem einfachen Bürger stilistische und/oder inhaltliche Feinheiten des Liedes nicht auffallen sollten, bleibt doch die eingängige Botschaft: *Es ist nicht alles in Ordnung, wenn du tagtäglich so viele massive Missstände bemerken musst!*

---

199 Vgl.: Medeiros de Menezes (2007).

#### 4.5. Luiz Ayrão – *O divórcio*

Luiz Gonzaga Kedi Ayrão (\*19. Januar 1942 in Rio de Janeiro) wuchs in der Zona Norte von Rio de Janeiro in bescheidenen Verhältnissen auf.<sup>200</sup> Er war Kind in einer Musikerfamilie, sein Großvater väterlicherseits war Komponist und Dirigent, sein Vater Musiker und Komponist, seine Mutter spielte Geige und viele seiner Verwandten (Onkel, Großonkel) waren ebenfalls Musiker. Bereits mit fünf Jahren begann Luiz Ayrão selber zu musizieren und zu komponieren. In der Schule war er dafür bekannt, eigene Kompositionen in seine Schulhefte zu notieren. In dieser Zeit lernte er per Zufall den aus Espírito Santo nach Rio de Janeiro in sein Viertel umgezogenen Roberto Carlos kennen, der wenige Jahre später der Superstar der *Música Jovem* werden sollte. Durch den frühen Tod seines Vaters im Jahr 1955 war Luiz Ayrão gezwungen verschiedenen Arbeiten (unter anderem als Schuhputzer, Blindenführer oder Getränkeverkäufer) nachzugehen, um Geld zu verdienen. Anders als die meisten Menschen mit vergleichbarer sozio-ökonomischer Herkunft und auch anders, als die meisten *músicos cafona* (in etwa: Schnulzensänger) beendete er die Schule und studierte Rechtswissenschaften an einer Privatuniversität.<sup>201</sup> Nach seinem Abschluss arbeitet er ein paar Jahre als Anwalt für die Banco do Estado de Guanabara (Bank des Bundesstaates Guanabara). Sein Interesse an der Musik verlor er während dieser Zeit nie und so kam es, dass Roberto Carlos 1963 mit *Só por amor* die erste Aufnahme einer seiner Kompositionen machte. Den ersten Hit von Roberto Carlos – *Nossa canção* (1966) – hatte ebenfalls Luiz Ayrão komponiert. Eigenen Erfolg als Sänger hatte Ayrão erstmalig 1973 mit der Single *Porta aberta*. Diese war so erfolgreich, dass er mit der Plattenfirma Odeon 1974 seine erste LP veröffentlichte. In der Folge erschien jedes Jahr eine neue LP.

*O Divórcio* erschien auf der LP *Luiz Ayrão*<sup>202</sup> (1977). Der Titel des Liedes war ursprünglich schlicht *Treze anos* (*Dreizehn Jahre*) gewesen, doch die Zensurbehörde gab *Treze anos*, sowie *Meu Caro Amigo Chico*, eine musikalische Antwort auf das ebenfalls kritische Lied *Meu Caro Amigo* von Chico Buarque und Francis Hime (1976), nicht frei. Der Bezug des ursprünglichen Titels des Liedes (*Treze anos*) auf die Feierlichkeiten anlässlich des dreizehnten Jahrestages des Militärputsches war in Verbindung mit dem Liedtext eindeutig, obwohl der Text keinerlei „politisches“ Vokabular verwendet. Ganz „malandro carioca“ (in etwa: 'Schlawiner' aus Rio

---

200 Für biografische Angaben siehe: [www.dicionariompb.com.br/luiz-ayrao](http://www.dicionariompb.com.br/luiz-ayrao) & [www.luizayrao.com.br](http://www.luizayrao.com.br)

201 Vgl.: Araújo (2002) S. 119.

202 Ayrão, Luiz: *Luiz Ayrão*. Odeon, 1977.



de Janeiro) änderte Luiz Ayrão daraufhin den Titel (ausschließlich den Titel!) in *O divórcio*, da zu dieser Zeit eine von Senator Nelson Carneiro vorgebrachte Debatte um das Scheidungsrecht den Nationalkongress, sowie die brasilianische Öffentlichkeit beschäftigte. Mit dem neuen Titel sandte er sein Werk an eine andere Zensurbehörde, die nichts an dem Lied auszusetzen hatte, auch wenn das Wort *divórcio* kein einziges Mal im Text auftauchte.<sup>203</sup> Durch die Manipulierung des Liedkontextes (Situierung in der Debatte um das Scheidungsrecht) hat der Text scheinbar eine völlig andere Aussage. Interessant ist, dass der neue Titel *O divórcio* inhaltlich durchaus ebenso politisch ist, wie *Treze anos*, da sich der Sänger mit der Scheidung auf das Regime bezieht. Auch die Zensur von *Meu Caro Amigo Chico* wurde nicht aufrechterhalten<sup>204</sup> und die LP *Luiz Ayrão* wurde veröffentlicht. Nach der Veröffentlichung, geriet die LP dann in die Hände des neuen Verteidigungsministers General Fernando Belfort Bethlem, der den in dem Lied zum Ausdruck gebrachten Frust und Überdruß verstand und seine Mitarbeiter mit einem denkwürdigen Wutausbruch darauf aufmerksam machte: „Vocês são todos uns calhordas! Olha só o que esse cara fez. Ele sacaneou todo mundo e ninguém viu. Chama esse porra a Brasília. Olha aqui o disco, porra, vocês não ouviram? Vocês são uns merdas mesmo. Ouçam aqui essa música. Esse cara sacaneou todos nós e vocês não ouviram.“<sup>205</sup> Die LP sollte daraufhin nachträglich verboten werden. Mit großer Mühe, guten Kontakten in Brasília und der Versicherung, dass der Sänger sich nichts dabei gedacht hatte und auch nicht dafür bekannt sei, Protestlieder zu schreiben, konnte das Verbot abgewendet werden.

*O Divórcio* ist musikalisch ein einfaches Lied, das im Portugiesischen wegen seiner Musik als *brega*, beziehungsweise *cafona* (in etwa: schnulzig, kitschig) bezeichnet wird. Text und Musik sind nicht zwangsläufig aufeinander angewiesen, sondern gewissermaßen austauschbar: die Musik fungiert als Begleitung des Textes und nicht als Verstärkung desselben. Aufgrund der Musik darauf zu schließen, dass der Text ebenfalls ein inhaltliches Leichtgewicht sein muss, mag naheliegend sein, wird der Realität jedoch nicht gerecht. Paulo Cesar de Araújo zeigt in seinem Buch *Eu não sou cachorro não – Música Popular Cafona e Ditadura Militar* anschaulich und überzeugend, dass *músicos cafona* wie Luiz Ayrão oder Wando eben-

---

203 Vgl.: Interview mit Luiz Ayrão: [www.censuramusical.com/includes/entrevistas/Entrevista\\_-\\_Luiz\\_Ayrao.pdf](http://www.censuramusical.com/includes/entrevistas/Entrevista_-_Luiz_Ayrao.pdf)

204 Ibid.

205 Araújo (2002) S. 122.

Übersetzung: „Ihr seid alle Vollidioten! Guck was dieser Typ gemacht hat. Er hat alle verarscht und niemand hat es gesehen. Bestellt diesen Wichser nach Brasília. Guck hier die Platte, verdammt, habt hier das nicht gehört? Ihr seid doch echt scheiße. Hört euch das Lied an. Dieser Typ hat uns alle verarscht und ihr habt es zugelassen.“

falls ihre Probleme mit der Zensur hatten und einige ihrer Texte deutliche Kritik an Politik und Sozialwesen übten.<sup>206</sup> Darüber hinaus waren sie es, die den mit Abstand größten Teil der Platten verkauften und so überhaupt erst die äußeren Rahmenbedingungen schufen, damit die „anspruchsvollen Musiker“ (wie zum Beispiel Chico Buarque, Milton Nascimento oder Gonzaguinha) losgelöst von kommerziellen Zwängen ihre Platten aufnehmen konnten.<sup>207</sup>

Strukturell betrachtet hat das Lied keinen Refrain und besteht aus vier Strophen mit jeweils acht Zeilen. Der Sänger singt das gesamte Lied aus seiner Perspektive (erste Person Singular), allerdings fällt auf, dass er in der ersten und letzten Strophe von sich selber und in der zweiten und dritten Strophe über jemanden spricht. Darüber hinaus gibt es keine strukturellen Aspekte, die für diese Analyse relevant wären. Die Musik wird aufgrund ihrer Schlichtheit, und der daraus resultierenden Reduzierung auf die Funktion lediglich den Text zu begleiten, für die Analyse nicht berücksichtigt (siehe oben).

Das Lied beginnt inhaltlich ohne Umschweife und kommt direkt zur Sache. *Treze anos eu te aturo / Eu não agüento mais* (Zeile 1 und 2). Damit ist die Aussage des Liedes bereits auf den Punkt gebracht, der Sänger erträgt das Regime nicht mehr. Insgesamt drücken die ersten sechs Zeilen sehr stark aus, wie sehr der Sänger des Regimes überdrüssig ist. Zeile 7 bezieht sich auf die Zahl 13, die in Brasilien je nach Ansicht als Glücks- oder Unglückszahl verstanden wird. Die Militärs zelebrierten das dreizehnte Jubiläum der 'Revolution', und die Zeit unter dem Militärregime wurde als glücklicher Umstand für Brasilien gefeiert. Luiz Ayrão hinterfragt mit dieser Zeile das vermeintliche Glück, das der Staatsstreich Brasilien gebracht haben soll und spielt mit der kontrovers betrachteten „Macht“ der 13, in dem er deutlich macht, dass das dreizehnjährige Jubiläum kein glücklicher Umstand ist, sondern die dreizehn nur dann ein Symbol des Glückes für ihn würde, wenn das Militärregime die Macht abgäbe (Zeilen 7 und 8).

Die Zeilen 9 bis 15 schildern, wie der Sänger die Militärdiktatur erlebt. Zeile 9 gibt die Willkür wieder, mit der das Regime seine Macht ausübte und vergleicht das Regime mit dem Teufel (Zeile 10). Zeile 11 steht für die vielen (politisch motivierten) Verhaftungen, die drohend daran erinnern, dass Recht und Freiheit keineswegs gesichert sind. Obwohl der Sänger selber nie verhaftet wurde, fühlte er sich in seiner Freiheit eingeschränkt, so dass er die Situation

---

206 Vgl.: Araújo (2002) S. 16, 53-54 & 127.

207 Ibid. S. 20 & 190-191.

mit einer Inhaftierung auf *Alcatraz*, der berühmtesten Gefängnisinsel vor San Francisco (USA) vergleicht (Zeile 12). Die Zeilen 13 und 14 sind einerseits eine Anspielung auf die Folter (ich erinnere an die geschilderte Foltermethode bei Stuart Angel in der Analyse von *Deus Ihe pague*), andererseits drücken sie das Gefühl der Beklemmung aus, das der Sänger dem allmächtigen Regime gegenüber empfindet. Darüber hinaus fühlt sich der Sänger nicht ernst genommen und verspottet (Zeile 15), denn über seinen Rechten hängt das Damoklesschwert der diktatorischen Willkür. In Zeile 16 kommt er schließlich zu dem Schluss: es reicht – *Assim já é demais*.

In den Zeilen 17 bis 24 singt er weiter über das Regime, das ihn und seine Mitbürger mit aller Gründlichkeit täuscht (Zeilen 17 und 18), indem die Verantwortlichen an die Menschen schöne Worte richten und ihnen gut zureden, wie einem braven Kind (Zeilen 19 und 20). In Wahrheit jedoch werden die Menschen unterjocht, sie haben keinen entscheidenden Einfluss mehr auf ihr Leben und können ihr Schicksal nicht selber in die Hand nehmen (Zeilen 21 und 22). Dazu kommt, dass die Menschen aufgehetzt werden Unsinn zu unternehmen (Zeile 23 und 24). Welcher Art dieser Unsinn ist und an was der Autor dabei denkt, wird nicht konkret genannt. Es ist denkbar, dass er mit *desatino* auf Dinge anspielt, die in seinen Augen Unsinn darstellen, wie etwa der blinde Glauben an die Propaganda.

Die letzten acht Zeilen setzen sich damit auseinander, was passiert, wenn die Dinge so weiterlaufen wie bisher. Der Sänger droht dem Regime und warnt die Generäle davor, dass er (stellvertretend für alle, beziehungsweise die Mehrheit der Brasilianer) eines Tages seine Schüchternheit ablegen wird (Zeile 25), um voller Ernst nach neuen, seinen Kriterien entsprechenden, Gesetzen zu verlangen (Zeilen 26 – 28). Bewusst wird er dafür die Gefahr in Kauf nehmen, inhaftiert zu werden (Zeile 29), das heißt der machtvolle Militärapparat kann ihn nicht mehr einschüchtern. Das Gefängnis steht bei Luiz Ayrão aber nicht nur für Freiheitsentzug, sondern ist *O cemitério* – der Friedhof. Die Gefahr im Gefängnis sein Leben zu verlieren war durchaus real.<sup>208</sup> Doch auch dies nimmt er in Kauf, denn das Wichtigste ist, und mit dieser Aussage endet das Lied, dass er die Herrschaft des Regimes beendet, entweder, indem sein Aufbegehren einen tatsächlichen Wandel bewirkt, oder aber indem er sich der Herrschaft entzieht, das heißt stirbt.

---

208 Siehe hierzu <http://www.torturanuncamais-rj.org.br>

**Zusammenfassung:** Mit *O Divórcio* hat Luiz Ayrão eines der deutlichsten regimekritischen Liedern in der Zeit der Militärdiktatur geschrieben. Der Sänger nimmt in sehr direkter Art Bezug auf die Diktatur, beziehungsweise die Feierlichkeiten zum dreizehnjährigen Jubiläum der Revolution. Einzig der (neue) Titel bettet den Liedtext in einen scheinbar apolitischen Kontext. In der Tat könnte man dadurch den Text so verstehen, dass der Sänger wirklich über einen Scheidungsprozess zwischen zwei Menschen spricht. Unter Berücksichtigung des historischen Kontextes und der Wortwahl (insbesondere in der letzten Strophe) wird der Überdruß bezüglich des Regimes und die politische Dimension des Textes jedoch überdeutlich. Ironischerweise entging die kritische Aussage des Liedes vielen Hörern, da ihre Erwartungshaltung an eine *música cafoná* diese nicht mit kritischen und/oder politischen Aussagen in Verbindung brachte.<sup>209</sup>

#### **4.6. Aldir Blanc & João Bosco – O bêbado e a equilibrista**

João Bosco de Freitas Mucci (\*13. Juli 1946 in Ponte Nova, Minas Gerais) und Aldir Blanc Mendes (\*02. September 1946 in Rio de Janeiro) lernten sich 1970 in Rio de Janeiro kennen und komponierten in den folgenden Jahren (bis 1982) eine Fülle an erfolgreichen Liedern.<sup>210</sup>

João Bosco wuchs in einem musikalischen Umfeld auf und begann mit 12 Jahren, Gitarre zu spielen. 1962 zog er nach Ouro Preto, um dort die Schule zu beenden und anschließend (1967) Ingenieurwissenschaften an der *Universidade Federal de Ouro Preto* zu studieren. Nach seinem Abschluss (1972) machte er seine erste Aufnahme auf der Schallplatte *Disco de Bolso*.<sup>211</sup> Im selben Jahr lernte er die Sängerin Elis Regina kennen, die in den Folgejahren große Erfolge mit der Interpretation von Kompositionen des Duos Bosco/Blanc feiern sollte. Ein Jahr später zog João Bosco nach Rio de Janeiro und die Zusammenarbeit mit Aldir Blanc intensivierte sich.

209 Vgl.: Araújo (2002) S. 126.

210 Für biografische Angaben siehe: [www.joaobosco.com.br](http://www.joaobosco.com.br), [www.lettras.com.br/biografia/aldir-blanc](http://www.lettras.com.br/biografia/aldir-blanc), [www.dicionariompb.com.br/](http://www.dicionariompb.com.br/) Stichworte: Aldir Blanc, João Bosco, [www.cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/joao-bosco](http://www.cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/joao-bosco)

211 *Disco de Bolso* war ein Projekt der Zeitschrift *O Pasquim* mit dem Ziel unabhängig vom kontrollierten und zensierten Fernsehen neue Musiker vorzustellen und im Markt zu etablieren. Dafür gab es auf der Schallplatte nur zwei Lieder (auf jeder Seite eines). Ein Lied war von einem etablierten und bekannten Musiker und das Andere von einem neuen und unbekanntem Musiker. Die *Disco de Bolso* mit João Bosco war die erste Schallplatte des Projektes (es gab insgesamt aufgrund der Repressionen durch die Militärs nur noch eine Weitere), mit dem zuvor unveröffentlichten *Águas de março* von Tom Jobim und *Agnus sei* von João Bosco. Siehe hierzu <http://www.sergioricardo.com/> (Der Komponist Sérgio Ricardo war gemeinsam mit dem Journalisten Ziraldo Alves Pinto von *O Pasquim* für das Projekt verantwortlich).

Aldir Blanc hatte spät begonnen, selber Musik zu machen, erst mit 17 Jahren lernte er Schlagzeug zu spielen. Dann jedoch war er in kurzer Zeit sehr produktiv und auch erfolgreich. In den Jahren 1968-1970 wurden verschiedene seiner Kompositionen auf *festivals*<sup>212</sup> vorge-tragen, 1970 landete das Quartett MPB-4 einen Hit mit der Interpretation von *Amigo é pra essas coisas* (Komposition von Aldir Blanc und Sílvio da Silva Júnior). Im selben Jahr schloss er sich, wie auch Gonzaguinha, dem *Movimento Artístico Universitário (MAU)* an, in dessen Rahmen er an einigen Konzerten und Treffen beteiligt war. Das Engagement von Aldir Blanc und auch João Bosco führte 1975 dazu, dass die Beiden aus der *Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais* aufgrund von Divergenzen über Urheberrechte ausge-schlossen wurden. Sie gründeten daraufhin, gemeinsam mit anderen Musikern die *Sombrás* (heute *Amar-Sombrás*<sup>213</sup>), die sich für den Schutz des Urheberrechtes einsetzt(e). Blanc war (1979) auch einer der Gründer der *SACI (Sociedade do Artista e Compositor Independente)*.

Das Duo war musikalisch sehr erfolgreich. Bereits zu Beginn ihrer Karriere schwärmte der Kritiker Sérgio Cabral: „Nothing, [...] absolutely nothing, is currently more important in Brazi-lian popular music, as far as new material is concerned, than the pair João Bosco and Aldir Blanc.“<sup>214</sup> Elis Regina nahm eine Reihe ihrer Lieder für ihre 1973 erschienene LP *Elis* auf und auch in den folgenden Jahren wurden zahlreiche ihrer Kompositionen von verschiedenen In-terpreten (unter anderem Simone, Elizeth Cardoso, MPB-4, Sueli Costa) auf verschiedenen Platten veröffentlicht. *O bêbado e a equilibrista* erschien im Jahr 1979 auf der LP *Elis, essa mulher*<sup>215</sup> von Elis Regina, aber auch auf der LP *Linha de Passe*<sup>216</sup> von João Bosco.<sup>217</sup> Das Lied ist ein Samba, der in der Version von João Bosco fast schon karnevalistische Charakteristika aufweist, während die Version von Elis Regina ruhiger und nachdenklicher wirkt. Beiden Ver-sionen ist gemein, dass die Musik für die mit dem Text vermittelte Aussage, anders als bei-spielsweise bei *Deus lhe pague* von Chico Buarque, keine nennenswerte Rolle spielt und so-mit für diese Analyse nicht weiter berücksichtigt wird. Das Lied entspricht vielmehr einer poetischen Erzählung, die auch ohne die musikalische Begleitung auskommen könnte und die aus einer Mischung von auktorialer und personaler Erzählperspektive geschildert wird.

---

212 Siehe hierzu Homem de Mello (2003).

213 Siehe <http://www.amar.art.br/>

214 Sérgio Cabral zitiert nach: Perrone (1993) S. 165.

215 Regina, Elis: *Elis, essa mulher*. WEA, 1979.

216 Bosco, João: *Linha de Passe*. RCA (Sony BMG), 1979.

217 Auch auf zahlreichen weiteren Platten, sowohl von João Bosco, als auch anderen Musikern ist das Lied zu finden.

Strukturell fällt auf, dass das Lied keinen Refrain hat, sondern sich unter der Hinzunahme der Melodie in vier Strophen (A, A, A, A+) einteilen lässt. Da diese Einteilung jedoch nicht aus dem Text selber hervorgeht, ist auch sie für die Analyse unerheblich.

Der Titel – *O bêbado e a equilibrista* (*Der Betrunkene und die Seiltänzerin*) – ist auf den ersten Blick nichtssagend. Es könnte sich um ein Aufeinandertreffen zweier Menschen handeln, eine Art Dialog. Ein konkreter Hinweis, was der Zuhörer inhaltlich zu erwarten hat, wird nicht gegeben.

Das Lied beginnt mit der bildlichen Beschreibung, wie der Nachmittag – *a tarde* – endet. Dies geschieht nicht mit einer romantischen Schilderung eines Sonnenunterganges, sondern wird verglichen mit dem Fall (Einstürzen) eines Viaduktes, einer Brücke. Der Nachmittag endet also nicht langsam, sondern schlagartig, ganz so, wie der Putsch der Militärs 1964 erfolgte und die (politische und gesellschaftliche) Dunkelheit über Brasilien brachte. Der Bezug auf die Brücke hat einen realen Hintergrund, da 1971 ein staatliches Bauwerk, die Autobrücke *Paulo de Frontin* in Rio de Janeiro, einstürzte und es zahlreiche Tote und Verletzte gab.

An diesem *Nachmittag* gab es einen Betrunkenen (*bêbado*), der, in Trauer gekleidet, den Sänger an *Carlitos* erinnert. Die Autoren benutzen *bêbado* hier als Metapher für alle 'Verrückten'; Künstler, Musiker und Intellektuelle, die in der Herrschaft der Generäle nichts Gutes sahen<sup>218</sup>, und die deswegen in Trauer gekleidet waren. Mit *Carlitos* spielen Bosco und Blanc auf die berühmte Figur Charlie Chaplins an (im Deutschen der „Vagabund“, im Original „The Vagabond“), der zwar ein armer Landstreicher ist und durch äußere Umstände immer wieder in Konflikte gerät, aber die Manieren eines Kavaliers besitzt. Auch wenn *Carlitos* eine tragische Figur ist, schwingt in dem Verweis auf ihn auch Hoffnung mit, denn oftmals wenden sich die Dinge am Ende zu seinen Gunsten.<sup>219</sup>

In den Zeilen vier bis sechs schreiben die Autoren sehr poetisch über die Politiker und deren Verhältnis zu den Militärs. Die Politiker wurden in den Siebzigern auch *lua*, oder *lua-preta* genannt<sup>220</sup>, da sie der 'Dunkelheit' (Diktatur) zu Diensten waren und aus ihrem Haus, dem Parlament, wie auch dem Senat, ein 'Bordell' machten. Im Gegenzug hofften sie auf *brilho de aluguel* durch die *estrelas frias*, die Generäle (deren militärische Abzeichen sind Sterne auf ihrer Uniform). *Brilho de aluguel* bezieht sich auf die Hoffnung der Politiker, dass als Gegen-

218 Siehe Podcast „Análise Musical“, *O bêbado e a equilibrista* (06.09.2009).

219 Siehe beispielsweise in: *The Vagabond*. Lone Star Corporation, 1916.

220 Siehe Podcast „Análise Musical“, *O bêbado e a equilibrista* (06.09.2009).

leistung für ihre Folgsamkeit etwas von dem *Glanz* der Generäle auf sie abfallen würde – die Politiker erhofften sich finanzielle Vorteile.<sup>221</sup>

Der nächste Sinnabschnitt bezieht sich auf die Folter. Die Autoren 'verorten' sie sprachlich-metaphorisch im Himmel, denn die Wolken stehen metaphorisch für die Folterer. Wie Löschpapier saugen sie Flecken auf. Flecken wiederum, die ja etwas Unbeabsichtigtes, nicht Erwünschtes sind, stehen in diesem Zusammenhang für all jene, die sich dem Regime nicht unterwarfen und „aus der Reihe tanzten“. Durch die Ansiedlung der Folter im fernen und unerreichbaren Himmel verdeutlichen die Autoren auch das Ohnmachtsgefühl gegenüber der Willkür des Regimes. *Que sufoco!*

Der Betrunkene, also die Künstler, sind weiterhin in Trauer gekleidet (*chapéu-coco* als Referenz zu *Carlitos*, Zeile 9) und so verrückt, dass sie Widerstand leisten, in dem sie ungehorsam und respektlos gegenüber der brasilianischen Nacht (= Diktatur) sind. Entgegen aller Propaganda<sup>222</sup> sehen sich die Regimegegner natürlich als Patrioten, denen das Wohl ihres Landes am Herzen liegt. Die Autoren verdeutlichen dies in Zeile 11, in der es schlicht *Meu Brasil* heißt. Ihr Brasilien träumt von der Rückkehr von Henfils Bruder (Zeile 12). Henfil (Spitzname von Henrique de Souza Filho, einem Cartoonisten, Journalisten und Schriftsteller) hatte zwei Brüder, von denen einer, Herbert José de Sousa (genannt *Betinho*), als Aktivist gegen die Militärdiktatur kämpfte und sich für die Beachtung und Durchsetzung der Menschenrechte einsetzte. Als die Repressionen der Militärs zunahmen, verließ *Betinho*, wie so viele andere politisch motivierte Exilanten (Zeile 13) Brasilien. Für die Aussage des Liedes und auch seine Rezeption sind die Zeilen 12 und 13 von zentraler Bedeutung, denn Bosco und Blanc drücken hier ihre Hoffnung darüber aus, dass die Exilanten wieder nach Brasilien zurückkehren dürfen/können. Logischerweise setzt dies voraus, dass die politischen Rahmenbedingungen dafür gegeben sein müssen, das heißt, dass die Heimkehrer bei ihrer Rückkehr nicht weiter verfolgt werden. Dies wiederum impliziert bedeutende Veränderungen: die Reduzierung der Repressionen, beziehungsweise bestenfalls ihre völlige Beseitigung.

Die Zeilen 14 und 15 verweisen auf die Verluste, die das Land und diejenigen, die Angehörige durch Folter verloren, erlitten. *Marias e Clarisses* steht stellvertretend für alle Mütter und Witwen der Toten und „Verschollenen“. „'Maria' tanto podemos pensar na mãe do Betin-

---

221 Ibid.

222 Slogans wie: „Brasil – Ame-o ou deixe-o!“

ho (1935-1997), quanto na viúva do operário Manoel Fiel Filho<sup>223</sup>, 49 anos, morto nos porões da repressão.<sup>224</sup> Mit *Clarisses* verweisen Bosco und Blanc auf die Witwe des Journalisten Vladimir Herzog, bei Alexandre Fiuza heißt es weiter: „[...] Três meses antes, um caso semelhante havia ocorrido com Vladimir Herzog, 38 anos, diretor do Departamento de Telejornalismo da TV Cultura, morto durante um interrogatório nas dependências do DOI-CODI.“<sup>225</sup>

Die nun folgenden Zeilen bis zum Ende (Zeilen 16-22) sind ein pathetischer Ausdruck des Glaubens an die Veränderung. Die diesem Glauben zugrundeliegende Hoffnung ist unerschütterlich, weswegen die Schmerzen auch nicht umsonst sind. Auch wenn es für die Hoffnung ein Drahtseilakt ist, bei dem jeder falsche Tritt schwerwiegende Folgen haben kann (Zeile 19), und sie noch im Schatten agieren muss (*corda de bamba de sombrinha*). Die Hoffnung wird es immer geben, weil jeder Seiltänzer (Hoffende) weiß, dass die Show (= Widerstand und Hoffnung) weitergehen muss, trotz der Schmerzen.

**Zusammenfassung:** Mit *O bêbado e a equilibrista* haben João Bosco und Aldir Blanc, wie sich zeigen sollte, eine Hymne der Amnestiebewegung der späten 70er Jahre geschrieben.<sup>226</sup> In poetischer Sprache schildern sie Missstände in der brasilianischen Politik, die Käuflichkeit des Parlaments, den Machtmissbrauch durch die Generäle und die Praxis der Folter. Trotz dieser Umstände und der damit verbundenen Schmerzen glauben die Musiker an die Veränderungen und artikulieren sehr deutlich die Hoffnung vieler Menschen (hier sind wohl in erster Linie die Betroffenen, häufig Intellektuelle und Künstler, zu nennen) darauf, dass die staatlich gelenkten Repressionen aufhören und politische Exilanten ungefährdet nach Brasilien zurückkehren können.

---

223 Manoel Fiel Filho war ein Arbeiter, der verdächtigt wurde Mitglied in der Kommunistischen Partei zu sein.

224 Fiuza, Alexandre Felipe: *Entre cantos e chibatás: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc*. Campinas: Dissertation, Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, 2001, S. 130. [www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000218846&opt=1](http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000218846&opt=1)

Übersetzung: „Bei Maria können wir sowohl an die Mutter von Betinho (1935-1997), als auch an die Witwe des Arbeiter Manoel Fiel Filho (49 Jahr) denken, der in den Kellern der Repression starb.“

225 Ibid.

Übersetzung: „[...] Drei Monate zuvor, gab es einen ähnlichen Fall mit Vladimir Herzog (38 Jahre), Direktor der Abteilung für Telejournalismus des TV Cultura, der bei/durch einer/die Befragung in einer Zweigstelle des DOI-CODI starb.“ (DOI-CODI: Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna. Eine dem Militär unterstellte Art Geheimpolizei).

226 Häufig wurde das Lied bei Demonstrationen oder der Ankunft von vormaligen Exilanten gesungen. Bei der gefeierten Ankunft von *Betinho* beispielsweise wurde das Lied von einer begeisterten Menge am Flughafen gesungen.



## 5. Fazit

Einige Lieder der *Música Popular Brasileira* waren in der Zeit der Militärdiktatur zentraler Bestandteil des kulturellen Protestes gegen das Regime. In der vorliegenden Arbeit wurde gezeigt, dass und wie die Autoren der Lieder trotz Zensur und Repressionen teilweise sehr deutliche Kritik an dem Regime und den gesellschaftlichen Verhältnissen artikulierten.

Die Art der Kritik war sehr unterschiedlich (siehe die intendierten Funktionen der Lieder unten) und auch die Form, mit der die Kritik vorgetragen wurde, variierte erheblich: – von schlichter Sprache bis zur Nutzung von rhetorischen und poetischen Stilmitteln – von Liedern mit aussagekräftigem, direktem bis unspezifischen Titeln, oder sogar Titeln, die das Lied scheinbar in einen apolitischen Kontext betten (*O divórcio*) – von einfachen bis zu anspruchsvollen Harmonien und Rhythmen – von schlichten bis zu komplexen musikalischen Arrangements. Ein wesentliches gemeinsames Charakteristikum der Liedtexte war die Verwendung sprachlicher Vieldeutigkeiten, durch die die Autoren ihre eigentliche Botschaft verstecken und so die Zensur passieren konnten.

Anhand der vorgelegten Analyse der Fallbeispiele lassen sich vier intendierte Funktionen unterscheiden, die von den Liedern, je nach Schwerpunktsetzung, erfüllt wurden:

- (1) Das Aufzeigen (Bewusst machen) gesellschaftlicher Realität, sowie die Missachtung und Verletzung von (christlichen) Werten durch die Militärs (*Caminhando, Deus lhe pague, Construção, Comportamento geral*, eingeschränkt bei *Pesadelo*)
- (2) Der daraus resultierende, sowohl an die Bevölkerung, als auch an die Militärs gerichtete Appell, zu agieren und etwas gegen diese Realität zu unternehmen (*Caminhando, Pesadelo, Comportamento geral*, eingeschränkt bei *Deus lhe pague* und *Construção*)
- (3) Die Artikulation von Unzufriedenheit, Unbeugsamkeit und Hoffnung auf (positive) Veränderungen (*Caminhando, Pesadelo, O divórcio, O bêbado e a equilibrista*)
- (4) Die Anklage des Regimes wegen Folter, Unterdrückung, Korruption, Missachtung der Bürgerrechte, Lügen gegenüber der Bevölkerung und der Verschleierung von Ungerechtigkeiten (*Deus lhe pague, Comportamento geral, O bêbado e a equilibrista*)

Der in den von mir beispielhaft ausgewählten Liedern artikulierte kulturelle Protest gegen das Regime war ein Baustein auf dem Weg zur Rückkehr zur Demokratie. „A canção engajada, em todas as suas variantes, não apenas dialogou com o contexto autoritário e as lutas da sociedade civil, mas ajudou, poética e musicalmente falando, a construir um sentido para a experiência social da resistência ao regime militar, transformando a “coragem civil” em tempos sombrios em síntese poético-musical.“<sup>227</sup>

Für sich alleine genommen hätte diese Form des Protestes wenig bewirkt: „É certo que nem a MPB, a Jovem Guarda, a Bossa Nova, ou qualquer outro movimento na música brasileira, estavam em condições de ameaçar a ordem político-social.“<sup>228</sup> Die Wirkung einiger Lieder darf allerdings nicht unterschätzt werden, da sie regelrechte Hymnen des Protestes wurden. Caminhando beispielsweise „transformou-se numa verdadeira *Marselhesa*“<sup>229</sup>, und *O bêbado e a equilibrista* wurde zum musikalischen Symbol für die Amnestiebewegung. Auch die anderen Lieder wirkten, vor allem bei ihrer wichtigsten Zuhörerschaft, der politisch interessierten, universitär gebildeten, weißen Mittelschicht. Bei Casas heißt es: „Não obstante, ao fazer a crítica e defender a mudança, a MPB contribuiu para a politização do seu público, incitando a uma reflexão que já indicava uma resistência às arbitrariedades.“<sup>230</sup> Für den Ausdruck von Opposition und Protest, sowie die Politisierung der Zuhörer waren die Lieder daher von großer Bedeutung für die brasilianische Gesellschaft.

---

227 Napolitano (2010, Aufsatz) S. 390.

Übersetzung: „Das engagierte Lied hat in all seinen Varianten nicht bloß den autoritären Kontext und die Kämpfe der Zivilgesellschaft thematisiert, sondern half poetisch und musikalisch einen Sinn für die soziale Erfahrung des Widerstandes gegen das Regime zu schaffen und wandelte die „Zivilcourage“ in dunklen Zeiten in eine poetisch-musikalische Synthese.“

228 Casas Vilarino (1999) S. 114.

Übersetzung: „Es ist korrekt, dass weder die *MPB*, die *Jovem Guarda*, die *Bossa Nova*, noch irgendeine Bewegung in der brasilianischen Musik in der Lage waren die politisch-soziale Struktur zu bedrohen.“

229 Napolitano (2010) S. 231.

Übersetzung: „wurde zu einer regelrechten Marseillaise.“

230 Casas Vilarino (1999) S. 114.

Übersetzung: „Dennoch, indem sie kritisierte und die Veränderung verteidigte, trug die *MPB* zur Politisierung ihres Publikums bei, bewirkte ein Nachdenken, das bereits den Widerstand gegen die Willkür aufzeigte.“

## Literatur- und Quellenverzeichnis

### Monographien und Handbücher

- Abert, Hermann: *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Ein Beitrag zur Musikästhetik des klassischen Altertums*. Tutzing: H. Schneider, 1968.
- Araújo, Paulo Cesar de: *Eu não sou cachorro não, Música Popular Cafona e Ditadura Militar*. São Paulo: Editora Record, 2002.
- Aristoteles: *Politik*. (Verwendete Ausgabe: Schwarz, Franz (Übers. und Hrsg.): Aristoteles – Politik. Stuttgart: Reclam, 2003.)
- Bernecker, Walter: *Eine kleine Geschichte Brasiliens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000.
- Bringmann, Klaus: *Cicero*. Aus der Reihe: Clauss, Manfred (Hrsg.): *Gestalten der Antike*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010.
- Caldas, Waldenyr: *A cultura político-musical brasileira*. São Paulo: Musa Editora, 2005.
- Casas Vilarino, Ramon: *A MPB em movimento – músicas, festivais e censura*. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1999.
- Castro, Ruy: *Chega de saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- Chatfield, Charles: *The American Peace Movement. Ideals and Activism*. New York: Twayne Publishers, 1992.
- Cicero: *In Verrem* (Die Reden gegen Verres). Lat.-dt. hrsg., übers. und erl. von: Fuhrmann, Manfred. Zürich: Artemis & Winkler Verlag, 1995.
- Cooper, Joel: *Cognitive Dissonance. Fifty Years of a Classic Theory*. London: Sage Publications, 2007.
- Eco, Umberto: *Semiotik und Philosophie der Sprache*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1985.
- Eisel, Stephan: *Politik und Musik. Musik zwischen Zensur und politischem Mißbrauch*. München: Bonn Aktuell, 1990.
- Fausto, Boris: *A Concise History of Brazil*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Fico, Carlos: *O grande irmão da Operação Brother Sam aos anos de chumbo, O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2008.
- Fiuza, Alexandre Felipe: *Entre cantos e chibatás: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc*. Campinas: Dissertation, Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, 2001. Aufrufbar unter: [www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000218846&opt=1](http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000218846&opt=1)
- Gadamer, Hans-Georg: *Ästhetik und Poetik I, Kunst als Aussage*. Aus: Gadamer, Hans-

- Georg: *Gesammelte Werke*, Band 8, Tübingen: J.C.B. Mohr, 1993.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1975.
  - Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Reclam, 1960.
  - Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1967.
  - Heidegger, Martin: *Über den Humanismus*. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1947.
  - Heinemann, Michael: *Kleine Geschichte der Musik*. Stuttgart: Reclam, 2009.
  - Homem de Mello, Zuza: *A era dos festivais – uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.
  - Jeffrey-Jones, Rhodri: *Peace now! American Society and the Ending of the Vietnam War*. New Haven: Yale University Press, 1999.
  - Jung, Matthias: *Hermeneutik zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2001.
  - Lammel, Inge: *Das Arbeiterlied*. Frankfurt: Röderberg-Verlag, 1980.
  - Lull, James: *Popular music and communication*. Newbury Park, Calif.: Sage Publications, 1987.
  - Moreira Alves, Maria Helena: *State and opposition in military Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1985.
  - Murilho de Carvalho, José: *Forças Armadas e Política no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2005.
  - Napolitano, Marcos: *Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Editora Annablume, 2010. (Digitale Version vom Autoren)
  - Neubecker, Annemarie Jeanette: *Altgriechische Musik. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.
  - Oeming, Manfred: *Biblische Hermeneutik. Eine Einführung*. Darmstadt: Primus-Verlag, 1998.
  - Perrone, Charles: *Masters of Contemporary Brazilian Song – MPB 1965-1968*. Austin: Texas University Press, 1993.
  - Pessoa Campos Filho, Romualdo: *Guerrilha do Araguaia: a esquerda em armas*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1997.
  - Platon: *Politeia*. (Verwendete Ausgabe: Apelt, Otto (Hrsg.): Platon – sämtliche Dialoge, Band V – Der Staat. Hamburg: Felix Meiner, 1988.)
  - Richter, Lukas: *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*. Berlin: Akademie Verlag, 1961.
  - Rodrigues, Nelson: *À sombra das chuteiras imortais – crônicas do futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
  - Roggemann, Herwig: *Die DDR-Verfassungen: Einführung in das Verfassungsrecht der DDR*. Berlin: Berlin Verlag Arno Spitz, 1989.
  - Skidmore, Thomas: *The politics of military rule in Brazil: 1964 – 1985*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1988.

- Souza, Tárík de: *O Som Nosso de Cada Dia*. Porto Alegre: L & PM, 1983.
- Tinhorão, José Ramos: *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

## Ton- und Filmmaterial

- Ayrão, Luiz: *Luiz Ayrão*. Odeon, 1977.
- Bosco, João: *Linha de Passe*. RCA (Sony BMG), 1979.
- Buarque, Chico: *Chico Buarque de Hollanda*. RGE, 1966.
- Buarque, Chico: *Construção*. Phonogramm (Philips), 1970.
- DVD: *Programa Ensaio – Gonzaguinha*. TV Cultura, 1990 .
- Gilberto, João: *Chega de saudade*. Odeon, 1959.
- Gonzaga Jr., Luiz: *Luiz Gonzaga Jr.* 1973.
- MPB-4: *Cicatrizes*. Odeon, 1972.
- Pernambuco, Juscelino: Podcast Análise Musical des Radio Claretiana, Batatais – São Paulo. Lieder: *Construção* (08.04.2008), *O bêbado e a equilibrista* (06.09.2009)  
<http://www.claretianafm.com.br/podcast/?cat=3>
- Pinheiro, Paulo César: *Paulo César Pinheiro*. Odeon, 1974.
- Regina, Elis: *Elis, essa mulher*. WEA, 1979.
- Saint-Marie, Buffy: *It's My Way*. Vanguard Records, 1964.
- *The Vagabond*. Lone Star Corporation, 1916.
- Vandré, Geraldo: *Pra não dizer que não falei de flores*. Live Aufnahme vom III. Festival Internacional da Can o; Auf: Novo Millenium Festivais. Universal Records, 2005.

## Aufs tze

- Aders, Thomas & Schmidth ussler, Daniel: *Auf Sklavensuche in Brasilien*. 26.02.2011, <http://www.tagesschau.de/ausland/sklavenhandel102.html> (14.03.2011).
- Alves Martins, Christian: *O inconformismo social no discurso de Chico Buarque*. In: *Revista de História e Estudos Culturais*, Vol. 2, Nr.2, 2005, S. 5.  
<http://www.revistafenix.pro.br/artigos3.php> (05.04.2011)
- Amâncio, Moacir: Vorwort zu: Caldas, Waldenyr: *A cultura político-musical brasileira*. Editora Musa, São Paulo, 2005, S. 11.
- Amnesty International (Hrsg.): *Amnesty Report 2010 Brasilien*.  
<http://www.amnesty.de/jahresbericht/2010/brasilien?destination=node%2F2891> (14.03.2011).
- Bastos, José Eduardo: *Análise da letra da música „Caminhando e cantando“, de Geraldo Vandré*. 02.06.2010, [www.edubastos.blogspot.com/2010/06/analise-da-letra-da-musica-caminhando-e.html](http://www.edubastos.blogspot.com/2010/06/analise-da-letra-da-musica-caminhando-e.html) (10.03.2011)
- Blumenstein, Gottfried: *Courage der Moderne*. In: *Neue Musikzeitung*, Vol. 49, Nr. 10,

2000, S. 49–51.

- Butterman, Steven F.: *O charme chique da Canção de Chico Buarque: Táticas carnavalescas de transcender a opressão da ditadura*. In: Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, Vol. 22, Nr. 1, 2001, S. 83 – 97.
- Carocha, Maika Lois: *A censura musical durante o regime militar (1964 – 1985)*. In: História: Questões & Debates, Nr. 44, 2006, S. 189 – 211.
- Goldemberg, Deborah: *Brasilien: Kampf gegen moderne Sklaverei*. 09.08.2009, [www.womblog.de/2009/08/09/brasilien-kampf-gegen-moderne-sklaverei/](http://www.womblog.de/2009/08/09/brasilien-kampf-gegen-moderne-sklaverei/) (14.03.2011).
- Heinke, Carsten: *Das TV-Festival als Bühne des Protest und der Innovation*. In: Beiträge zur Populärmusikforschung, Band 33, 2005, S. 83 – 100. <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2010/7469>
- Heister, Hans-Werner: *Politische Musik*. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Kassel: Bärenreiter Verlage, Sachteil 7, 1997, S. 1661 – 1682.
- Hodel, Brian: *Censorship and creativity in Brazilian Popular Music*. In: Progress Reports in Ethnomusicology, Vol. 2, Nr. 9, 1989, S. 1 – 15.
- King Dunaway, David: *Music as Political Communication in the United States*. In: Lull, James: Popular Music and Communication. Beverly Hills: Sage Publications, 1988, S. 36 – 51.
- Maes, Jürgen: *Die Geschichte der Gerechte-Welt-Forschung: Eine Entwicklung in acht Stufen?*. [psydok.sulb.uni-saarland.de/volltexte/2004/164/](http://psydok.sulb.uni-saarland.de/volltexte/2004/164/) (13.03.2011)
- Medeiros de Menezes, Leila: *Com a barra do seu tempo por sobre seus ombros: Gonzaguinha e a política do silêncio*. In: Cadernos do CNLF, Vol. XI, Nr. 14, 2008, S. 58 – 69. [www.filologia.org.br/xicnlf/14/](http://www.filologia.org.br/xicnlf/14/) (17.02.2011)
- Melo Leon, Renata: *Análise estilísticas de canções da MPB*. In: IX Caderno do Congresso Nacional de Lingüística e Filologia, Nr. 4, 2005, Seitenzahlen nicht bekannt. [www.filologia.org.br/ixcnlf/4/05.htm](http://www.filologia.org.br/ixcnlf/4/05.htm) (14.03.2011)
- Napolitano, Marcos: *„Hoje preciso refletir um pouco“: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda – 1971/1978*. História [online], São Paulo, Vol. 22, Nr. 1, 2003, S. 115 – 134.
- Napolitano, Marcos: *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. In: Actas del IV Congreso Latinoamericano IASPM Mexico, 2002. [www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/indice.html](http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/indice.html) (30.11.2010)
- Napolitano, Marcos: *MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)*. In: Estudos Avançados, Vol 24, Nr. 69, 2010, S. 389 – 402. [www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142010000200024&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142010000200024&lng=pt&nrm=iso) (17.05.2011)
- Nascimento, Luiz: *Paulo César Pinheiro: Você corta um verso eu escrevo outro*. In: A Nova Democracia, Nr. 16, 2004. [www.anovademocracia.com.br/no-16/904-paulo-cesar-pinheiro-qvoce-corta-um-verso-eu-escrevo-outroq](http://www.anovademocracia.com.br/no-16/904-paulo-cesar-pinheiro-qvoce-corta-um-verso-eu-escrevo-outroq) (07.06.2011)
- Nogueira Galvão, Walnice: *MMPB: uma análise ideológica*. In: Nogueira Galvão,

Walnice (Hrsg.): *Saco de Gatos – Ensaio Crítico*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976, S. 93 – 113.

- o. V.: *Democracia – Reafirma Figueiredo*. In: Folha de São Paulo, Nr. 18244 vom 16.03.1979, S. 1.
- Perrone, Charles: *Popular Music of Brazil*. In: Olsen, Dale A. & Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *The Garland Encyclopedia of World Music – South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, Vol. 2, New York und London: Garland Publishing, 1998, S. 107 – 111.
- Schiller, Friedrich: *Über das Pathetische*. In: Janz, Rolf-Peter (Hrsg.): *Friedrich Schiller, Werke und Briefe*. Band 8, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, S. 423 – 451.
- Serbin, Kenneth P.: *The Anatomy of a Death: Repression, Human Rights and the Case of Alexandre Vannucchi Leme in Authoritarian Brazil*. In: *Journal of Latin American Studies*, Vol. 30, Nr. 1, 1998, S. 1 – 33.
- Silbermann, Alphonse: Geleitwort zu: Silbermann, Alphonse & König, René (Hrsg.): *Künstler und Gesellschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1974.
- Soares, Glaucio Ary Dillon: *Censura durante o regime autoritário*. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 4, Nr. 10, 1989, Seitenzahlen unbekannt.  
[www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_10/rbcs10\\_02.htm](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_10/rbcs10_02.htm)  
(03.06.2011)
- Strawinsky, Igor: *Erinnerungen (Croniques de ma vie)*. In: Strawinsky, Igor: *Schriften und Gespräche I*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.
- Stroud, Sean: „*Música é para o povo cantar*“: *Culture, Politics, and Brazilian Song Festivals, 1965 – 1975*. In: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 21, Nr. 2, 2000, S. 87 – 117.
- Tanese Nogueira, Adriana: *Uma análise de Geraldo Vandré*. 29.10.2009,  
[www.psicologiadialectica.com/2010/09/uma-analise-de-geraldo-vandre.html](http://www.psicologiadialectica.com/2010/09/uma-analise-de-geraldo-vandre.html)  
(10.03.2011)
- Treece, David: *Guns and Roses: bossa nova and Brazil's music of popular protest, 1958-68*. In: *Popular Music*, Volume 16, Nr. 1, 1997, S. 1 – 29.

## Lexika

- Becker, Udo: *Lexikon der Symbole*. Freiburg: Herder Verlag, 1998. Lemma: Brücke.
- Buarque de Holanda Ferreira, Aurélio: *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba, Positivo, 2004, S. 1508. Lemma: patrão.

## Internetseiten

- [www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao.htm](http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao.htm)
- [www.amar.art.br/](http://www.amar.art.br/)
- [www.censuramusical.com](http://www.censuramusical.com)

- [www.chicobuarque.com.br](http://www.chicobuarque.com.br)
- [www.cliquemusic.uol.com.br/artistas](http://www.cliquemusic.uol.com.br/artistas) (João Bosco, Maurício Tapajós)
- [www.culturabrasil.org/golpemilitar.htm](http://www.culturabrasil.org/golpemilitar.htm)
- [www.daniellathompson.com/Texts/Depoimentos/Paulo\\_Cesar\\_Pinheiro.htm](http://www.daniellathompson.com/Texts/Depoimentos/Paulo_Cesar_Pinheiro.htm)
- [www.dicionariompb.com.br/](http://www.dicionariompb.com.br/) (Aldir Blanc, Chico Buarque, João Bosco, Luiz Ayrão, Maurício Tapajós, Paulo César Pinheiro)
- [www.exercito.gov.br/web/midia-eletronica/cancao-do-exercito](http://www.exercito.gov.br/web/midia-eletronica/cancao-do-exercito)
- [www.funarte.gov.br](http://www.funarte.gov.br)
- [www.fuscaclub.com.br/historia.htm](http://www.fuscaclub.com.br/historia.htm)
- [www.gonzaguinha.com.br](http://www.gonzaguinha.com.br)
- [www.joaobosco.com.br](http://www.joaobosco.com.br)
- [www.letras.com.br/biografia/aldir-blanc](http://www.letras.com.br/biografia/aldir-blanc)
- [www.luizayrao.com.br](http://www.luizayrao.com.br)
- [www.memorialdafama.com/biografiasMP/MauricioTapajos.html](http://www.memorialdafama.com/biografiasMP/MauricioTapajos.html)
- [www.memoriaviva.com.br/drummond/](http://www.memoriaviva.com.br/drummond/) Gedicht: *José*
- [www.mpbnet.com.br/musicos](http://www.mpbnet.com.br/musicos) (Geraldo Vandré, Paulo César Pinheiro)
- [www.netsaber.com.br/biografias/ver\\_biografia\\_c\\_494.html](http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_494.html)
- [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) (Lemmata: Homophony, Heterophony, Phrase)
- [www.rodaviva.fapesp.br/materia/126/entrevistados/paulo\\_cesar\\_pinheiro\\_2004.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/126/entrevistados/paulo_cesar_pinheiro_2004.htm)
- [www.sergioricardo.com](http://www.sergioricardo.com)
- [www.sgex.eb.mil.br/vade\\_mecum/valores\\_etica\\_militares/vade\\_mecum.htm](http://www.sgex.eb.mil.br/vade_mecum/valores_etica_militares/vade_mecum.htm)
- [www.torturanuncamais-rj.org.br](http://www.torturanuncamais-rj.org.br)



## Anhang

### A. Liedtexte und musikalische Transkriptionen

| <b>Geraldo Vandré – <i>Pra não dizer que não falei de flores</i> (Um nicht zu sagen ich hätte nicht von Blumen gesprochen)</b> |                                    |  |
|--|------------------------------------|--|
| <b>Zeile</b>   | <b>Text</b>                        | <b>Übersetzung</b>                           |
| 1  | Caminhando e cantando              | Laufend und singend                          |
| 02   | E seguindo a canção                | und dem Lied folgend                         |
| 03   | Somos todos iguais                 | sind wir alle gleich                         |
| 04   | Braços dados ou não                | Hände gereicht oder nicht                    |
| 05   | Nas escolas, nas ruas              | in den Schulen, auf den Straßen              |
| 06   | Campos, construções                | auf dem Land, Baustellen                     |
| 07   | Caminhando e cantando              | Laufend und singend                          |
| 08   | E seguindo a canção...             | und dem Lied folgend                         |
|  |                                    |  |
| <b>09</b>  | <b>Vem, vamos embora</b>           | <b>Komm, lasst uns aufbrechen</b>            |
| <b>10</b>  | <b>Que esperar não é saber</b>     | <b>Warten ist nicht gleich wissen</b>        |
| <b>11</b>  | <b>Quem sabe faz a hora</b>        | <b>der, der weiß bestimmt die Zeit</b>       |
| <b>12</b>  | <b>Não espera acontecer...(2x)</b> | <b>wartet nicht darauf, dass es passiert</b> |
|  |                                    |  |
| 13   | Pelos campos há fome               | Auf dem Land gibt es Hunger                  |
| 14   | Em grandes plantações              | auf großen Plantagen                         |
| 15   | Pelas ruas marchando               | durch die Straßen marschieren                |
| 16   | Indecisos cordões                  | unbestimmte Leinen/Seile (?)                 |
| 17   | Ainda fazem da flor                | Machen noch aus der Blume                    |
| 18   | Seu mais forte refrão              | ihren stärksten Refrain                      |
| 19   | E acreditam nas flores             | und glauben an die Blumen                    |
| 20   | Vencendo o canhão...               | Die Kanone / das Geschütz zu besiegen        |
|  | <b>Refrain</b>                     |  |
| 21   | Há soldados armados                | Es gibt bewaffnete Soldaten                  |
| 22   | Amados ou não                      | geliebt oder nicht                           |
| 23   | Quase todos perdidos               | fast alle sind verloren                      |
| 24   | De armas na mão                    | von Waffen in der Hand                       |

|    |                           |                                    |
|----|---------------------------|------------------------------------|
| 25 | Nos quartéis lhes ensinam | in den Kasernen wird ihnen gelehrt |
| 26 | Uma antiga lição:         | eine alte Lektion:                 |
| 27 | De morrer pela pátria     | Für das Vaterland zu sterben       |
| 28 | E viver sem razão...      | und ohne Sinn zu Leben             |
|    | <b>Refrain</b>            |                                    |
| 29 | Nas escolas, nas ruas     | In den Schulen, auf den Straßen    |
| 30 | Campos, construções       | Wiesen, Baustellen                 |
| 31 | Somos todos soldados      | sind wir alle Soldaten             |
| 32 | Armados ou não            | bewaffnet oder nicht               |
| 33 | Caminhando e cantando     | Laufend und singend                |
| 34 | E seguindo a canção       | und dem Lied folgend               |
| 35 | Somos todos iguais        | sind wir alle gleich               |
| 36 | Braços dados ou não...    | Hände gereicht oder nicht          |
| 37 | Os amores na mente        | Die Lieben im Geiste/Kopf          |
| 38 | As flores no chão         | die Blumen auf dem Boden           |
| 39 | A certeza na frente       | die Gewissheit vor einem           |
| 40 | A história na mão         | die Geschichte in der Hand         |
| 41 | Caminhando e cantando     | Laufend und singend                |
| 42 | E seguindo a canção       | und dem Lied folgend               |
| 43 | Aprendendo e ensinando    | Lernend und lehrend                |
| 44 | Uma nova lição...         | eine neue Lektion                  |
|    | Refrain (4x)              |                                    |

## Canção do Exército<sup>231</sup>

| Text   | Übersetzung   |
|--|---|
| <p>Nós somos da Pátria a guarda,<br/>Fiéis soldados,<br/>Por ela amados.<br/>Nas cores de nossa farda<br/>Rebrilha a glória,<br/>Fulge a vitória.</p>  | <p>Wir sind die Bewacher des Vaterlandes,<br/>treue Soldaten,<br/>von ihm (dem Vaterland) geieibt.<br/>In den Farben unserer Uniformen<br/>es glänzt der Ruhm,<br/>es strahlt der Sieg.</p>   |
| <p>Em nosso valor se encerra<br/>Toda a esperança<br/>Que um povo alcança.<br/>Quando altiva for a Terra<br/>Rebrilha a glória,<br/>Fulge a vitória.<br/>A paz queremos com fervor,<br/>A guerra só nos causa dor.<br/>Porém, se a Pátria amada<br/>For um dia ultrajada<br/>Lutaremos sem temor.<br/>Como é sublime<br/>Saber amar,<br/>Com a alma adorar<br/>A terra onde se nasce!<br/>Amor febril<br/>Pelo Brasil<br/>No coração<br/>Nosso que passe.<br/>E quando a nação querida,<br/>Frente ao inimigo,<br/>Correr perigo,<br/>Se dermos por ela a vida<br/>Rebrilha a glória,<br/>Fulge a vitória.<br/>Assim ao Brasil faremos<br/>Oferta igual<br/>De amor filial.<br/>E a ti, Pátria, salvaremos!<br/>Rebrilha a glória,<br/>Fulge a vitória.<br/>A paz queremos com fervor,<br/>A guerra só nos causa dor.<br/>Porém, se a Pátria amada<br/>For um dia ultrajada<br/>Lutaremos sem temor.</p> | <p>In unserem Wert ist enthalten<br/>die gesamte Hoffnung<br/>die ein Volk erreicht.<br/>Wenn das Land stolz<br/>es glänzt der Ruhm,<br/>es strahlt der Sieg.<br/>Den Frieden wollen wir mit Inbrunst,<br/>der Krieg bereitet uns nur Schmerzen.<br/>Jedoch, wenn das geliebte Vaterland<br/>eines Tages angegriffen werden sollte<br/>Werden wir ohne Furcht kämpfen.<br/>Wie ist es herrlich<br/>lieben zu wissen,<br/>die Seele bewundernd<br/>das Land in dem sie geboren wurde!<br/>Fieberhafte Liebe<br/>für Brasilien<br/>geht durch unser Herz<br/>(Übersetzung in vorige Zeile eingeflossen)<br/>Und wenn die geliebte Nation,<br/>vor dem Feind steht,<br/>sich in Gefahr begibt,<br/>wenn wir für sie das Leben lassen<br/>es glänzt der Ruhm,<br/>es strahlt der Sieg.<br/>So werden wir es für Brasilien machen<br/>das ebenbürtige Angebot<br/>von gegenseitiger Liebe.<br/>Und dich, Vaterland, werden wir retten!<br/>Es glänzt der Ruhm,<br/>es strahlt der Sieg.<br/>Den Frieden wollen wir mit Inbrunst,<br/>der Krieg bereitet uns nur Schmerzen.<br/>Jedoch, wenn das geliebte Vaterland<br/>eines Tages angegriffen werden sollte<br/>Werden wir ohne Furcht kämpfen.</p> |

231 Von: [www.exercito.gov.br/web/midia-eletronica/cancao-do-exercito](http://www.exercito.gov.br/web/midia-eletronica/cancao-do-exercito)

**Chico Buarque – *Deus lhe pague* (Möge Gott es dir danken)**

| <b>Zeile</b> | <b>Text</b>   | <b>Übersetzung</b>   |
|--------------|---|--|
| 01           | Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir    | Für dieses Brot zum Essen, für diesen Boden zum Schlafen                         |
| 02           | A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir      | Die Geburtsurkunde und die Bewilligung zu lachen                                 |
| 03           | Por me deixar respirar, por me deixar existir       | Dafür, dass ich atmen darf, dafür, dass ich existieren darf                      |
| 04           | Deus lhe pague                                      | Möge Gott es dir danken  |
|              |   |  |
| 05           | Pelo prazer de chorar e pelo "estamos aí"           | Für das Vergnügen zu weinen und für das „wir sind da“                            |
| 06           | Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir          | Für den Scherz in der Bar und den Fußball zum applaudieren                       |
| 07           | Um crime pra comentar e um samba pra distrair       | Ein Verbrechen zum Kommentieren und den Samba um sich abzulenken / zu zerstreuen |
| 08           | Deus lhe pague                                      | Möge Gott es dir danken  |
|              |   |  |
| 09           | Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui     | Für diesen Strand, diesen Rock, für die hiesigen Frauen                          |
| 10           | O amor malfeito depressa, fazer a barba e partir    | Die schlecht gemachte, hektische Liebe, rasieren und losgehen                    |
| 11           | Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gibi      | Für den Sonntag, der schön ist, Seifenoper, Gottesdienst und Comic-Heft          |
| 12           | Deus lhe pague                                      | Möge Gott es dir danken  |
|              |   |  |
| 13           | Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir   | Für den kostenlosen Cachaça, den wir schlucken müssen                            |
| 14           | Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir   | Für den elendigen Rauch, den wir husten müssen                                   |
| 15           | Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair | Für die Gerüste, Anhänger, von denen wir fallen müssen                           |

|    |  |   |
|----|--|---|
| 16 | Deus lhe pague                                   | Möge Gott es dir danken                                     |
| 17 | Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir | Für einen weiteren Tag, Kummer, auszuhalten und beizuwohnen |
| 18 | Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir     | Für das Knirschen der Zähne, für die summende Stadt         |
| 19 | E pelo grito demente que nos ajuda a fugir       | Und für den wahnsinnigen Schrei, der uns hilft zu fliehen   |
| 20 | Deus lhe pague                                   | Möge Gott es dir danken                                     |
| 21 | Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir   | Für die Klagefrau, uns zu preisen und zu beschimpfen        |
| 22 | E pelas moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir   | Und der Fliegen, die uns küssen und zu decken               |
| 23 | E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir  | Und des letzten Friedens, der uns letztendlich erlösen wird |
| 24 | Deus lhe pague                                   | Möge Gott es dir danken                                     |

# Deus Ihe pague

(Chico Buarque)

Eigene, vereinfachte Transkription der ersten vier Strophen

Blechblasinstrumente

Melodie / Gesang

Oboe

Bass (Klavier)

1

7

Melodie

Oboe

Bass

13

Melodie

Oboe

Bass

Por es- se pão pra co- mer, por es- se chão pra dor- mir

A cer- ti- dão pra nas- cer e a con- ces- são pra sor- rir

Por me dei- xar res- pi- rar, por me dei- xar ex- is- tir Deus Ihe pa- gue

Deus lhe pague - Seite 2

20

Melodie

Oboe

Bass

*Strophe 2 wie die Takte 5-21*

Por es- sa praia, es- sa saia.

29

Melodie

Oboe

Bass

pe- las mul- he- res da- qui

O amor malfeito depressa, fa- zer a bar- ba e par- tir

34

Melodie

Oboe

Bass

Pelo do- mingo que lin- do, no- ve- la, mis- sa e gi- bi Deus

Deus lhe pague - Seite 3

39

Melodie

Oboe

Bass

lhe pa-gue Pela cachaça de graça que

45

Melodie

Oboe

Bass

a gente tem que engolir Pela fumaça, desgraça, que

49

Melodie

Oboe

Bass

a gente tem que tossir Pelos andaimes, pingentes,



Deus Ihe pague - Seite 4

53

Melodie

que a gente tem que cair Deus Ihe pa-gue

Oboe

Bass

60

Melodie

Oboe

Bass

**Chico Buarque – Construção (Baustelle, Konstruktion)**

| <b>Zeile</b> | <b>Text</b>                                      | <b>Übersetzung</b>  |
|--------------|--|---|
| 01           | Amou daquela vez como se fosse a última          | Liebte jenes Mal, als ob es das Letzte sei                        |
| 02           | Beijou sua mulher como se fosse a última         | Küsste seine Frau, als ob sie die Letzte sei                      |
| 03           | E cada filho seu como se fosse o único           | Und jedes seiner Kinder, als ob es das Einzige sei                |
| 04           | E atravessou a rua com seu passo tímido          | Und überquerte die Straße mit seinem schüchternen Schritt         |
| 05           | Subiu a construção como se fosse máquina         | Erklomm die Konstruktion (Baustelle), als ob er eine Maschine sei |
| 06           | Ergueu no patamar quatro paredes sólidas         | Errichtete auf dem Absatz vier solide Wände                       |
| 07           | Tijolo com tijolo num desenho mágico             | Ziegel für Ziegel in einem magischen Bild                         |
| 08           | Seus olhos embotados de cimento e lágrima        | Seine Augen geschwächt durch Beton und Tränen                     |
| 09           | Sentou pra descansar como se fosse sábado        | Setzte sich zum Ausruhen, als ob Samstag sei                      |
| 10           | Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe | Aß Bohnen mit Reis, als ob er ein Prinz sei                       |
| 11           | Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago        | Trank und hustete (prustete), als ob er ein Schiffbrüchiger sei   |
| 12           | Dançou e gargalhou como se ouvisse música        | Tanzte und lachte, als ob er Musik hörte                          |
| 13           | E tropeçou no céu como se fosse um bêbado        | Und stolperte im Himmel, als ob er ein Betrunkener sei            |
| 14           | E flutuou no ar como se fosse um pássaro         | Und schwebte in der Luft als ob er ein Vogel sei                  |
| 15           | E se acabou no chão feito um pacote flácido      | Und beendete sich auf dem Boden als schlaffes Paket               |
| 16           | Agonizou no meio do passeio público              | Erlöschte in der Mitte des Gehweges / der Promenade               |
| 17           | Morreu na contramão atrapalhando o tráfego       | Starb in der Gegenrichtung (Gegenverkehr) den Verkehr behindernd  |
| 18           | Amou daquela vez como se fosse o último          | Liebte jenes Mal, als ob er der                                   |

|    |  |  |
|----|--|--|
|    |  | Letzte sei   |
| 19 | Beijou sua mulher como se fosse a única        | Küsste seine Frau, als ob sie die Einzige sei                    |
| 20 | E cada filho seu como se fosse o pródigo       | Und jedes seiner Kinder, als ob es der verlorene Sohn sei        |
| 21 | E atravessou a rua com seu passo bêbado        | Und überquerte die Straße mit seinem betrunkenen Schritt         |
| 22 | Subiu a construção como se fosse sólido        | Erklomm die Konstruktion, als ob er solide/sicher sei            |
| 23 | Ergueu no patamar quatro paredes mágicas       | Errichtete auf dem Absatz vier magische Wände                    |
| 24 | Tijolo com tijolo num desenho lógico           | Ziegelstein für Ziegelstein in einem logischen Bild              |
| 25 | Seus olhos embotados de cimento e tráfego      | Seine Augen geschwächt durch Beton und Verkehr                   |
| 26 | Sentou pra descansar como se fosse um príncipe | Setzte sich zum Ausruhen, als ob er ein Prinz sei                |
| 27 | Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo  | Aß Bohnen und Reis, als ob es das Größte sei                     |
| 28 | Bebeu e soluçou como se fosse máquina          | Trank und hustete (prustete), als ob er eine Maschine sei        |
| 29 | Dançou e gargalhou como se fosse o próximo     | Tanzte und lachte, als ob er der Nächste sei                     |
| 30 | E tropeçou no céu como se ouvisse música       | Und stolperte im Himmel, als ob er Musik hörte                   |
| 31 | E flutuou no ar como se fosse sábado           | Und schwebte in der Luft, als ob Samstag sei                     |
| 32 | E se acabou no chão feito um pacote tímido     | Und beendete sich auf dem Boden als schüchternes Paket           |
| 33 | Agonizou no meio do passeio náufrago           | (Sein Leben) Erlöschte in der Mitte des schiffbrüchigen Gehweges |
| 34 | Morreu na contramão atrapalhando o público     | Starb im Gegenverkehr das Publikum behindernd                    |
|    |  |  |
| 35 | Amou daquela vez como se fosse máquina         | Liebte jenes Mal, als ob er eine Maschine sei                    |
| 36 | Beijou sua mulher como se fosse lógico         | Liebte seine Frau, als ob es logisch sei                         |
| 37 | Ergueu no patamar quatro paredes flácidas      | Zog auf dem Vorplatz vier schlaffe                               |

|                       |   |  |
|-----------------------|---|--|
|                       |   | Wände hoch   |
| 38                    | Sentou pra descansar como se fosse um pássaro       | Setzte sich zum Ausruhen, als ob er ein Vogel sei                    |
| 39                    | E flutuou no ar como se fosse um príncipe           | Und schwebte in der Luft, als ob er ein Prinz sei                    |
| 40                    | E se acabou no chão feito um pacote bêbado          | Und beendete sich auf dem Boden, als ob er ein betrunkenes Paket sei |
| 41                    | Morreu na contramão atrapalhando o sábado           | Starb in der Gegenrichtung den Samstag behindernd                    |
| <b>Deus lhe pague</b> |   |  |
| 42                    | Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir    | Für dieses Brot zum Essen, für diesen Boden zum Schlafen             |
| 43                    | A certidão pra nascer, e a concessão pra sorrir     | Die Geburtsurkunde und die Bewilligung zu lachen                     |
| 44                    | Por me deixar respirar, por me deixar existir       | Dafür, dass ich atmen darf, dafür, dass ich existieren darf          |
| 45                    | Deus lhe pague                                      | Möge Gott es dir danken  |
|                       |   |  |
| 46                    | Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir   | Wegen des kostenlosen Cachaça, den wir schlucken müssen              |
| 47                    | Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir   | Wegen des Rauches, Elend, den wir husten                             |
| 48                    | Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair | Wegen der Gerüste, Anhänger, wir fallen müssen                       |
| 49                    | Deus lhe pague                                      | Möge Gott es dir danken  |
|                       |   |  |
| 50                    | Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir      | Wegen der Klagefrau, uns zu preisen und zu beschimpfen               |
| 51                    | E pelas moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir      | Und der Fliegen, die uns küssen und zu decken                        |
| 52                    | E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir     | Und des letzten Friedens, der uns letztendlich erlösen wird          |
| 53                    | Deus lhe pague                                      | Möge Gott es dir danken  |

## Musikalische Analyse: Chico Buarque – Construção

### Zeilen 1 und 2:

|        | 01. Takt | 02. Takt  | 03. Takt | 04. Takt | 05. Takt | 06. Takt  | 07. Takt  | 08. Takt |
|--------|----------|-----------|----------|----------|----------|-----------|-----------|----------|
| Musik  |          |           |          |          |          |           |           |          |
| Gesang | Amou...  | ...última |          |          |          | Beijou... | ...última |          |

### Zeilen 3 und 4:

|        | 09. Takt  | 10. Takt | 11. Takt | 12. Takt  | 13. Takt | 14. Takt |
|--------|-----------|----------|----------|-----------|----------|----------|
| Musik  |           |          |          |           |          |          |
| Gesang | E cada... | ...único | E...     | ...tímido |          |          |

### Zeilen 5 und 6:

|        | 15. Takt | 16. Takt   | 17. Takt | 18. Takt | 19. Takt  | 20. Takt   | 21. Takt | 22. Takt |
|--------|----------|------------|----------|----------|-----------|------------|----------|----------|
| Musik  |          |            |          |          |           |            |          |          |
| Gesang | Subiu... | ...máquina |          |          | Ergueu... | ...sólidas |          |          |

### Zeilen 7 und 8:

|        | 23. Takt  | 24. Takt  | 25. Takt | 26. Takt   | 27. Takt | 28. Takt |
|--------|-----------|-----------|----------|------------|----------|----------|
| Musik  |           |           |          |            |          |          |
| Gesang | Tijolo... | ...mágico | Seus...  | ...lágrima |          |          |

### Zeilen 9 und 10:

|        | 29. Takt  | 30. Takt  | 31. Takt | 32. Takt | 33. Takt | 34. Takt   | 35. Takt | 36. Takt |
|--------|-----------|-----------|----------|----------|----------|------------|----------|----------|
| Musik  |           |           |          |          |          |            |          |          |
| Gesang | Sentou... | ...sábado |          |          | Comeu... | ..príncipe |          |          |

### Zeilen 11 und 12:

|        | 37. Takt | 38. Takt   | 39. Takt  | 40. Takt  | 41. Takt | 42. Takt |
|--------|----------|------------|-----------|-----------|----------|----------|
| Musik  |          |            |           |           |          |          |
| Gesang | Bebeu... | ..náufrago | Dançou... | ...música |          |          |

### Zeilen 13 und 14:

|        | 43. Takt | 44. Takt  | 45. Takt | 46. Takt | 47. Takt | 48. Takt   | 49. Takt | 50. Takt |
|--------|----------|-----------|----------|----------|----------|------------|----------|----------|
| Musik  |          |           |          |          |          |            |          |          |
| Gesang | E...     | ...bêbado |          |          | E...     | ...pássaro |          |          |

### Zeilen 15 und 16:

|        | 51. Takt | 52. Takt   | 53. Takt   | 54. Takt   | 55. Takt | 56. Takt |
|--------|----------|------------|------------|------------|----------|----------|
| Musik  |          |            |            |            |          |          |
| Gesang | E...     | ...flácido | Agonizou.. | ...público |          |          |

### Zeilen 17:

|        | 57. Takt  | 58. Takt   | 59. Takt | 60. Takt |
|--------|-----------|------------|----------|----------|
| Musik  | setzt aus |            |          |          |
| Gesang | Morreu... | ...tráfego |          |          |
| Bläser |           |            |          |          |

**Paulo César Pinheiro und Maurício Tapajós – *Pesadelo* (Albtraum)**

| <b>Zeile</b> | <b>Text</b>  | <b>Übersetzung</b>  |
|--------------|--|---|
| 01           | Quando o muro separa uma ponte<br>une                              | Wenn eine Wand trennt, verbindet eine Brücke                                |
| 02           | Se a vingança encara o remorso pune                                | Wenn die Rache begegnet, straft das schlechte<br>Gewissen                   |
| 03           | Você vem me agarra, alguém vem<br>me solta                         | Du kommst mich ergreifen/packen, jemand<br>kommt mich befreien              |
| 04           | Você vai na marra, ela um dia volta                                | Du agierst mit Zwang, eines Tages kommt er (zu<br>dir) zurück               |
| 05           | E se a força é tua ela um dia é nossa                              | Und wenn die Macht deine ist, eines Tages ist<br>sie unsere                 |
| 06           | Olha o muro, olha a ponte, olhe o dia<br>de ontem chegando         | Sieh die Wand, sieh die Brücke, sieh den<br>gestrigen Tag kommen            |
| 07           | Que medo você tem de nós, olha aí                                  | Welche Angst hast du vor uns, sieh da                                       |
| 08           | Você corta um verso, eu escrevo<br>outro                           | Du beschneidest einen Vers, ich schreibe einen<br>Neuen                     |
| 09           | Você me prende vivo, eu escapo<br>morto                            | Du fängst mich lebendig, ich entkomme tot                                   |
| 10           | De repente olha eu de novo   | Auf einmal erneut ich   |
| 11           | Perturbando a paz, exigindo troco                                  | Den Frieden störend, eine Gegenleistung<br>fordernd                         |
| 12           | Vamos por aí eu e meu cachorro                                     | Mein Hund und ich gehen dadurch   |
| 13           | Olha um verso, olha o outro, olha o<br>velho, olha o moço chegando | Sieh ein Vers, sieh ein anderer, sieh der Alte,<br>sieh den Jungen ankommen |
| 14           | Que medo você tem de nós, olha aí                                  | Welche Angst hast du vor uns, sieh da                                       |
| 15           | O muro caiu, olha a ponte  | Die Mauer fiel, sieh die Brücke   |
| 16           | Da liberdade guardiã   | Der wachenden Freiheit  |
| 17           | O braço do Cristo, horizonte                                       | Der Arm von Christus, Horizont  |
| 18           | Abraça o dia de amanhã, olha aí                                    | Umarmt den morgigen Tag, sieh da  |

# Pesadelo

(Paulo César Pinheiro & Maurício Tapajós)

Eigene, vereinfachte Transkription der Melodie der ersten (und zweiten) Strophe

9 Quando o muro separa...  
Se a vingança...  
Você vem me agarra...

Você vai na marra...  
E se a força é tua...  
...nossa ...muro

16 ...ponte ...chegando | Que me- do vo-cê tem de nós, ol- ha aí

## Luiz Gonzaga Jr. (Gonzaguinha) – *Comportamento geral* (Allgemeines Verhalten)

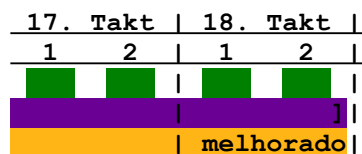
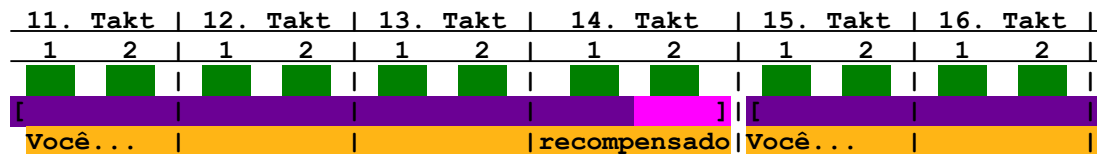
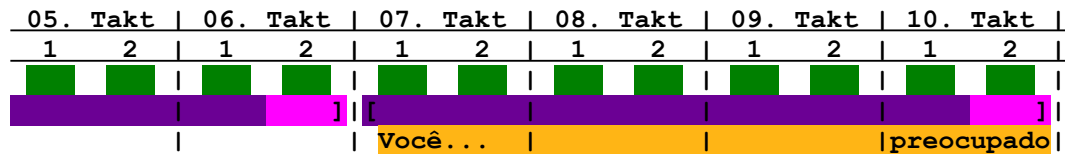
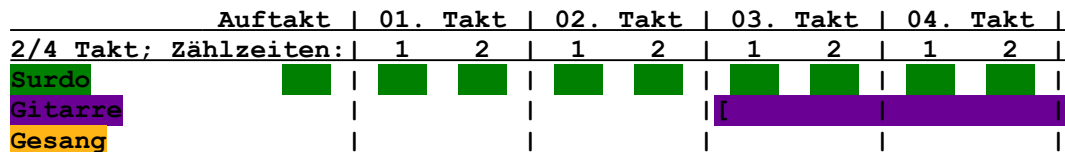
| Zeile | Text                                       | Übersetzung  |
|-------|--|--|
| 01    | Você deve notar que não tem mais tutu      | Du musst bemerken, dass es keinen Bohnenbrei mehr gibt |
| 02    | e dizer que não está preocupado            | Und sagen, dass du nicht besorgt bist                  |
| 03    | Você deve lutar pela xepa da feira         | Du musst um die Reste des Marktes kämpfen              |
| 04    | e dizer que está recompensado              | Und sagen du wirst entschädigt                         |
| 05    | Você deve estampar sempre um ar de alegria | Du musst immer Fröhlichkeit ausstrahlen                |
| 06    | e dizer: tudo tem melhorado                | Und sagen: alles ist besser geworden                   |
| 07    | Você deve rezar pelo bem do patrão         | Du musst für das Wohl deines Chefs/Patrons beten       |
| 08    | e esquecer que está desempregado           | Und vergessen, dass du arbeitslos bist                 |
| 09    | Você merece, você merece                   | Du verdienst das, du verdienst das                     |

|    |  |   |
|----|--|---|
| 10 | Tudo vai bem, tudo legal               | Alles läuft gut, alles ist ok                           |
| 11 | Cerveja, samba e amanhã seu Zé         | Bier, Samba und morgen seu Zé                           |
| 12 | Se acabar em teu Carnaval              | Verausgabe dich bei deinem Karneval                     |
|    |  |   |
| 13 | Você merece, você merece               | Du verdienst das, du verdienst das                      |
| 14 | Tudo vai bem, tudo legal               | Alles läuft gut, alles ist ok                           |
| 15 | Cerveja, samba e amanhã seu Zé         | Bier, Samba und morgen seu Zé                           |
| 16 | Se acabar em teu Carnaval              | Verausgabe dich bei deinem Karneval                     |
|    |  |   |
| 17 | Você deve aprender a baixar a cabeça   | Du musst lernen den Kopf zu ducken                      |
| 18 | E dizer sempre: „Muito obrigado“       | Und immer sagen: „Danke“                                |
| 19 | São palavras que ainda te deixam dizer | Dies sind Wörter, die sie dich noch sagen lassen        |
| 20 | Por ser homem bem disciplinado         | Weil du ein gefügiger/erzogener Mensch bist             |
| 21 | Deve pois só fazer pelo bem da Nação   | Du darfst nur das machen (was) für das Wohl der Nation  |
| 22 | Tudo aquilo que for ordenado           | (Und) Alles was dir befohlen wird                       |
| 23 | Pra ganhar um Fuscão no juízo final    | Um beim jüngsten Gericht einen Käfer (Auto) zu gewinnen |
| 24 | E diploma de bem comportado            | Und ein Diplom für gutes Verhalten                      |
|    |  |   |
| 25 | Você merece, você merece               | Du verdienst das, du verdienst das                      |
| 26 | Tudo vai bem, tudo legal               | Alles läuft gut, alles ist ok                           |
| 27 | Cerveja, samba e amanhã seu Zé         | Bier, Samba und morgen seu Zé                           |
| 28 | Se acabar em teu Carnaval              | Verausgabe dich bei deinem Karneval                     |
|    |  |   |
| 29 | Você merece, você merece               | Du verdienst das, du verdienst das                      |
| 30 | Tudo vai bem, tudo legal               | Alles läuft gut, alles ist ok                           |
| 31 | Cerveja, samba e amanhã seu Zé         | Bier, Samba und morgen seu Zé                           |
| 32 | Se acabarem com teu Carnaval?          | Wenn sie mit deinem Karneval Schluss machen?            |
|    |  |   |
| 33 | Você merece, você merece               | Du verdienst das, du verdienst das                      |
| 34 | Tudo vai bem, tudo legal               | Alles läuft gut, alles ist ok                           |
|    |  |   |
| 35 | E um fuscão no juízo final             | Und ein Käfer beim jüngsten Gericht                     |



|    |                               |                                    |
|----|-------------------------------|------------------------------------|
| 36 | Você merece, você merece      | Du verdienst das, du verdienst das |
| 37 | E diploma de bem comportado   | Und ein Diplom für gutes Verhalten |
| 38 | Você merece, você merece      | Du verdienst das, du verdienst das |
| 39 | Esqueça que está desempregado | Vergiss, dass du arbeitslos bist   |
| 40 | Você merece, você merece      | Du verdienst das, du verdienst das |
| 41 | Tudo vai bem, tudo legal      | Alles läuft gut, alles ist ok      |
| 42 | Que maravilha                 | Wie wunderbar                      |

### Musikalische Bearbeitung – Comportamento geral



**Luiz Ayrão – O Divórcio (Die Scheidung)**

| <b>Zeile</b> | <b>Text</b>                 | <b>Übersetzung</b>                                 |
|--------------|-----------------------------|--|
| 01           | Treze anos eu te aturo      | Dreizehn Jahre halte ich dich aus                  |
| 02           | Eu não agüento mais         | Ich ertrage es nicht mehr                          |
| 03           | Não há “cristo” que suporte | Es gibt keinen Christus der das aushält            |
| 04           | Eu não suporto mais         | Ich ertrage es nicht mehr                          |
| 05           | Treze anos me seguro        | Dreizehn Jahre halte ich an mir                    |
| 06           | E agora não dá mais         | Und jetzt geht es nicht mehr                       |
| 07           | Se treze é minha sorte      | Wenn dreizehn mein Glück ist                       |
| 08           | Vai, me deixa em paz        | Geh, lass mich in Ruhe                             |
|              |                             |  |
| 09           | Você vem me infernizando    | Du machst mir das Leben zur Hölle                  |
| 10           | Como satanás                | Wie der Satan                                      |
| 11           | Você vem me enclausurando   | Du sperrst mich ein                                |
| 12           | Como alcatraz               | Wie Alcatraz                                       |
| 13           | Você vem me sufocando       | Du erstickst/erdrückst mich                        |
| 14           | Como o próprio gás          | Wie das eigene Gas                                 |
| 15           | Ainda vive me gozando       | Dazu machst du dich über mich lustig               |
| 16           | Assim já é demais           | Das ist zuviel                                     |
|              |                             |  |
| 17           | Você vem me tapeando        | Du täuschst mich                                   |
| 18           | Como um pente-fino          | Wie ein Läusekamm                                  |
| 19           | E vem me conversando        | Und kommst mit mir zu sprechen                     |
| 20           | Como ao bom menino          | Wie mit einem guten Jungen                         |
| 21           | E vem subjugando            | Und unterjochst                                    |
| 22           | O meu destino               | Mein Schicksal                                     |
| 23           | E vem me instigando         | Und treibst mich an / hetzt mich auf               |
| 24           | A um desatino               | Zum Unsinn   |
|              |                             |  |
| 25           | Um dia eu perco a timidez   | Eines Tages werde ich die Schüchternheit verlieren |
| 26           | E falo sério                | Und ernst sprechen                                 |
| 27           | E faço as minhas leis       | Und meine Gesetze machen                           |
| 28           | Com o meu critério          | Mit meinem Kriterium                               |
| 29           | E vou para o xadrez         | Und gehe ins Gefängnis                             |

|    |                      |                       |
|----|----------------------|-----------------------|
| 30 | O cemitério          | Der Friedhof          |
| 31 | Mas findo de uma vez | Aber beende endgültig |
| 32 | Com seu império.     | Dein Imperium         |

**João Bosco & Aldir Blanc – *O bêbado e a equilibrista* (Der Betrunkene und die Seiltänzerin)**

| <b>Zeile</b> | <b>Text</b>                                     | <b>Übersetzung</b>  |
|--------------|---|---|
| 01           | Caía a tarde feito um viaduto                   | Senkte sich (fiel) der Nachmittag wie ein Viadukt                 |
| 02           | E um bêbado trajando luto                       | Und ein Betrunkener gekleidet in Trauer                           |
| 03           | Me lembrou Carlitos                             | Erinnerte mich an Carlitos  |
| 04           | A lua, tal qual a dona do bordel,               | Der Mond, sowie die Bordellbesitzerin,                            |
| 05           | Pedia a cada estrela fria                       | Erbat von jedem kalten Stern                                      |
| 06           | Um brilho de aluguel                            | Einen Glanz zur/als Miete   |
| 07           | E nuvens, lá no mata-borrão do céu,             | Und Wolken, dort im Löschpapier des Himmels,                      |
| 08           | Chupavam manchas torturadas, que sufoco!        | Entfernen gefoltete Flecken, welch Elend!                         |
| 09           | Louco, o bêbado com chapéu-coco                 | Verrückt, der Betrunkene mit Melone (Hut)                         |
| 10           | Fazia irreverências mil pra noite do Brasil.    | War tausende Male respektlos gegenüber der brasilianischen Nacht. |
| 11           | Meu Brasil.                                     | Mein Brasilien.   |
| 12           | Que sonha com a volta do irmão do Henfil.       | Das von der Rückkehr von Henfils Bruder träumt.                   |
| 13           | Com tanta gente que partiu num rabo de foguete. | Mit so vielen Leuten, die auf einem Raketen-schwanz aufbrachen    |
| 14           | Chora a nossa pátria mãe gentil,                | Weint unsere Heimat, liebe Mutter,                                |
| 15           | Choram Marias e Clarisses no solo do Brasil.    | Weinen Marias und Clarisses auf dem brasilianischen Boden.        |
| 16           | Mas sei que uma dor assim pungente              | Aber ich weiß, dass ein stechender                                |

|    |  |  |
|----|--|--|
|    |  | Schmerz  |
| 17 | Não há de ser inutilmente, a esperança       | Nicht umsonst ist, die Hoffnung                            |
| 18 | Dança na corda bamba de sombrinha            | Tanzt auf dem Seil des Schattens                           |
| 19 | E em cada passo dessa linha pode se machucar | Und bei jedem Schritt dieses Seils kann sie sich verletzen |
| 20 | Asas, a esperança equilibrista               | Flügel, die seiltänzerische Hoffnung                       |
| 21 | Sabe que o show de todo artista              | Weiß, dass die Vorstellung jedes Künstlers                 |
| 22 | Tem que continuar...                         | Weitergehen muss...  |

## B. Zitate

(1) **Rodrigues, Nelson:** „Quem quiser entender as nossas elites e o seu fracasso encontrará nos 100 Mil um dado essencial. Não havia, ali, um único e escasso preto. E nem operário, nem favelado, e nem torcedor do Flamengo, e nem barnabé, e nem pé-rapado, nem cabeça-de-bagre. Eram os filhos da grande burguesia, os pais da grande burguesia, as mães da grande burguesia. Portanto, as elites.

E sabem por que e para que se reunia tanta gente? Para não falar no Brasil, em hipótese nenhuma. O Brasil foi o nome e foi o assunto riscado. Falou-se em China, falou-se em Rússia, ou em Cuba, ou no Vietnã. Mas não houve uma palavra, nem por acaso, nem por distração, sobre o Brasil. Picharam o nosso Municipal com um nome único: — Cuba. Do Brasil, nada? Nada.

As elites passavam gritando: — “Vietnã, Vietnã, Vietnã!”. E, quanto ao Brasil, os 100 Mil faziam um silêncio ensurdecador. Tanto vociferaram o nome de Vietnã, de Cuba e China, que minha vontade foi replicar-lhes: — “Rua do Ouvidor, rua do Ouvidor, rua do Ouvidor!”. Simplesmente, o Brasil não existe para as nossas elites. Foi essa a única verdade que trouxe, em seu ventre, a Passeata dos 100 Mil.”<sup>232</sup>

(2) **Strawinsky, Igor:** „Denn ich bin der Ansicht, daß die Musik ihrem Wesen nach unfähig ist, irgendetwas „auszudrücken“, was es auch sein möge: ein Gefühl, eine Haltung,

232 Rodrigues, Nelson: *À sombra das chuteiras imortais – crônicas do futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, S. 205.

einen psychologischen Zustand, ein Naturphänomen oder was sonst. Der „Ausdruck“ ist nie eine immanente Eigenschaft der Musik gewesen, und auf keine Weise ist ihre Daseinsberechtigung vom „Ausdruck“ abhängig. Wenn, wie es fast immer der Fall ist, die Musik etwas auszudrücken scheint, so ist dies Illusion und nicht Wirklichkeit. Es ist nichts als eine äußerliche Zutat, eine Eigenschaft, die wir der Musik leihen gemäß altem stillschweigend übernommenem Herkommen, und mit der wir sie versehen wie mit einer Etikette, einer Formel [...].“<sup>233</sup>

---

233 Strawinsky, Igor: *Erinnerungen (Chroniques de ma vie)*. In: Strawinsky, Igor: *Schriften und Gespräche I*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 69.

## **Eigenständigkeitserklärung**

Hiermit versichere ich, dass ich diese Diplomarbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen meiner Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem Fall unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht. Dasselbe gilt sinngemäß für Tabellen, Karten und Abbildungen. Diese Arbeit hat in dieser oder einer ähnlichen Form noch nicht im Rahmen einer anderen Prüfung vorgelegen.

---

Birger Reiß