UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTORIA SOCIAL

REGINA MÁRCIA BORDALLO DE MESQUITA

Da Bossa à Barricada?
Engajamento político e mercado na carreira de Geraldo Vandré (1961-1968)

SÃO PAULO
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTORIA SOCIAL

Da Bossa à Barricada?
Engajamento político e mercado na carreira de Geraldo Vandré (1961-1968)

Regina Márcia Bordallo de Mesquita

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em História Social.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugenio

São Paulo

Agosto de 2015

Recusarei a velha sociedade
E saudarei o novo dia
Porei nos meus cantos
todo o meu coração
Para que o mundo o escute.
(Tien Cien)

RESUMO

MESQUITA, Regina M. B. *Da Bossa à barricada? Engajamento político e mercado na carreira de Geraldo Vandré (1961-1968)*. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

Este trabalho teve por objetivo analisar, a partir do estudo da trajetória musical de Geraldo Vandré, no período compreendido entre o surgimento da chamada *Bossa Nacionalista* na canção popular brasileira e o ano de 1968 - quando da implementação do AI 5 - a mudança de postura de certos setores do campo musical que, acompanhando as transformações ocorridas na conjuntura política do país, paulatinamente vão deixando de lado o caráter inicialmente denunciativo da bossa engajada para ingressar na luta de resistência ao regime militar. Durante este processo, foi possível observar as imbricadas relações entre a construção de um projeto estético ideológico de esquerda e a necessária ligação com o mercado fonográfico e de entretenimento, assim como o entrecruzamento com setores envolvidos com a luta armada contra o governo.

Palavras-chave: Música popular, Música Brasileira, Canção popular, Regime militar, Mercado Fonográfico, Luta armada.

ABSTRACT

MESQUITA, Regina M. B. *Da Bossa à barricada? Political Engagement and Market Geraldo Vandré Career (1961-1968).* Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

This paper had the aim of analyzing throughout the study of Geraldo Vandré's career compromised in a period between the appearance of Bossa Nacionalista in Brazilian popular song and 1968-during the AI 5 implementation- the different behavior in certain sections of the musical field that following the changes in the country's political context leaves behind the initial bossa's criticizing tone to engage in resistance with the military regime. In this process, it was possible to observe the interlinking relations between the construction of an ideological esthetic Right-wing project and the necessary connection with the entertainment and phonographic market, likewise the intersection with evolved sections with the armed struggle against the military government.

Key words: Popular music, Brazilian music, Popular song, Military regime, Phonographic market, Armed struggle.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPQ, pela bolsa de pesquisa que financiou quase a totalidade do processo de elaboração da tese.

Ao Programa de Pós-graduação em História da USP, pela possibilidade de desenvolver o trabalho mesmo morando em outra cidade.

Aos professores da USP, que direta ou indiretamente contribuíram com idéias para o desenvolvimento da pesquisa.

Aos funcionários da Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional, FUNARTE, MIS, APERJ, APESP, Arquivo Edgard Leuenroth – AEL - IFCH/UNICAMP e Biblioteca da ECA/USP, pela atenção dispensada.

Aos familiares, amigos, colegas e pessoas queridas, Maria Salomé Dantas da Silva, Eduardo Bordallo, Alessandra Nicodemos, Marcela Castro, Suraia Mockdece El-Kaddoum, Marcelo Mesquita, Ivone Barros, Rafaela Lunardi, por distintas contribuições.

À todos, que com pequenas contribuições, ajudaram muito a realização desta pesquisa.

Por fim, ao professor Marcos Napolitano, por toda compreensão, atenção, liberdade intelectual, paciência e tudo mais que deveria constar no manual dos verdadeiros orientadores, agradeço profundamente. A ele atribuo a conclusão desta tese.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....09

CAPÍTULO 1: Para “entender o brasileiro Geraldo Vandré” (1961-1964).....24
1.1. Pressupostos da formação estético-ideológica de Geraldo Vandré.....24
1.2. Do bolero à bossa nova participativa: à caminho de um projeto autoral.....32
1.3. A passagem pelo Movimento Estudantil e pelo CPC UNE direcionando.....43
a trajetória engajada do artista-intelectual.

CAPÍTULO 2: Hora de Lutar (1965).....46
2.1. Experimentações e misturas musicais: sonoridades nordestinas e jazzísticas.....46
2.2. A busca da comunicabilidade com o povo: A melodia a serviço da mensagem.....70
engajada.
2.3. A consolidação de um projeto autoral.....76

CAPÍTULO 3: Cinco anos de canção (1966).....84
3
3.1. Cinco anos de canção: síntese de uma trajetória.....84
3.2. A Hora e a vez de Geraldo Vandré: a trajetória do artista-intelectual.....95
engajado por diversas áreas da produção cultural
3.3. O “papa festivais”: Os festivais como vitrine da Moderna Música.....105
Popular em seu processo de institucionalização.

CAPÍTULO 4: Canto Geral, canto do cisne (1967-1968).....128
4.1. O embate estético ideológico entre a música nacionalista e o tropicalismo.....128
4.2. Canto Geral: A radicalização do discurso como resposta à perda do.....143
espaço devido ao desgaste do modelo nacional-popular na canção
4.3. A “paixão” e “Morte” do personagem Vandré.....158

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....167

BIBLIOGRAFIA.....168

FONTES..... 183

ANEXOS.....184

INTRODUÇÃO

Em sua coluna *Música Popular*, do Jornal do Brasil, datada de 22 de janeiro de 1974, o jornalista, historiador e estudioso de música brasileira, José Ramos Tinhorão[1], analisou o disco do cantor e compositor Geraldo Vandré intitulado *Das terras de Benvirá*, lançado no Brasil no ano anterior. O artigo, que ganhou o nome de *Como entender o Brasileiro Geraldo Vandré?* foi uma ferrenha defesa do disco e do artista, que após quatro anos de exílio, havia voltado ao Brasil e relançado o LP *La Passion Bresilienne*, como se chamou o mesmo em sua versão francesa de 1970, então em compacto simples.[2]

Os argumentos utilizados por Tinhorão na defesa do artista, frente à má aceitação do disco no Brasil, possivelmente respondiam ao critico musical Maurício Kubrusly[3], que

[1] José Ramos Tinhorão possui uma extensa produção literária direcionada para o estudo da música brasileira, baseado em pesquisas bastante documentadas sobre o mesmo tema. Extremamente radical em sua defesa do que considera a autêntica música brasileira, cuja base seria a utilização do marxismo de forma bastante ortodoxa, Tinhorão se tornou um dos grandes críticos do que chamava de "apropriação da burguesia sobre a cultura popular", a Bossa Nova e a submissão a musica estrangeira, o tropicalismo. Sobre o autor ver: LORENZOTTI, Elizabeth. José Ramos Tinhorão: o legendário. São Paulo: IMESP/Imprensa Oficial, 2010. LAMARÃO, Luisa Quanti. As muitas histórias da MPB. As ideias de José Ramos Tinhorão. Niterói/RJ: Dissertação de mestrado, 2008. Sobre as obras do autor: A Província e o Naturalismo (1966), Música popular em debate (1966), O samba agora vai: a farsa da música brasileira no exterior (1969), Música popular – teatro e cinema (1972), Música popular – de índios, negros e mestiços (1972), Pequena História da Música Popular: Da modinha à canção de protesto (1975), Música popular – Os sons que vêm das ruas (1976), Música popular – do gramofone ao rádio e TV (1981), Negros em Portugal – uma presença silenciosa (1988), Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens (1988), História Social da Música Popular Brasileira (1990), A Música Popular no Romance Brasileiro: Séculos XVIII e XIX - Vol. 1, A Música Popular no Romance Brasileiro: Século XX - Vol. 2, A Música Popular no Romance Brasileiro: Século XX, - Vol. 3 (1992), Fado. Dança do Brasil, Cantar de Lisboa (1992), As Origens da Canção Urbana (1997), As Festas no Brasil Colonial (1999), A Imprensa Carnavalesca no Brasil (Um panorama da linguagem cômica), (1999), Cultura Popular: Temas e Questões (2001), História Social da Música Popular Brasileira (2001), Música popular: o ensaio é no jornal (2001), Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)(2004), O Rasga. Uma dança negroportuguesa. (2006), Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens. (2008), A música popular que surge na época da revolução. (2009) e Crítica cheia de graça (2009).

[2] O disco foi produzido na França pela gravadora *Le Chant du Monde* e contou, além de Vandré, com o violonista Marcelo Melo, o baixista Murilo Alencar e o Francisco Peña Villar. No Brasil foi gravado pela Phonogram no final de 1973.

3 As poucas informações relacionadas a Maurício Kubrusly, colhidas no Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira, informam que iniciou sua carreira profissional atuando como repórter do "Boletim Cambial" e, em seguida, do "Jornal do Brasil", no Rio de Janeiro.

em sua crítica sobre o disco intitulada *O novo Vandré: velho duas vezes*, criticou duramente a obra considerando-a ultrapassada, assim como o próprio Vandré, que não seria conhecido das gerações mais jovens, pois quando do sucesso de *Disparada*, ao que parece, para ele a única musica de relevância do artista, teriam apenas dez anos de idade.[4]

Com uma visão diametralmente oposta a de Kubrusly, Tinhorão afirmava que

> Ao contrário de outros compositores que, na mesma situação, entregaram-se à ilusão boboca da integração a um "som universal", abdicando de sua cultura em exibições públicas algumas vezes subvencionadas, inclusive, por instituições estrangeiras (caso de Gilberto Gil em Nova Iorque), Geraldo Vandré teimosamente nordestino e brasileiro – cantou em Paris sua nostalgia e suas esperanças (...) com um som e uma linguagem que valiam por uma afirmação orgulhosamente nacional.[5]

De certa forma, a contenda entre Tinhorão e Kubrusly reproduzia tardiamente as discussões que envolviam o campo da cultura, em especial, o da musica popular em seu processo de institucionalização na década de 1960.[6] Nesse caso, o trecho reafirma, por um lado, a valorização da cultura nacional, produzida por um Vandré "teimosamente" brasileiro e nordestino em oposição ao "som universal", introduzido no cenário musical pelo grupo tropicalista[7], que trabalhava com ritmos e instrumentos considerados *alienígenas*, para os setores da esquerda nacionalista, e a *salvação da cultura brasileira*, para a chamada vanguarda artística. Entre um e outro, acrescia-se os críticos da musica nacionalista que buscavam fazê-la mais aguerrida e menos afeita a cantar a vitoria em um futuro distante.[8]

Depois transferiu-se para São Paulo, onde dirigiu a redação da sucursal paulista do mesmo jornal. Trabalhou, ainda, no "Jornal da Tarde", no qual, além de outras funções, assumiu a direção da editoria de pauta e de artes & espetáculos e manteve uma coluna, na qual escreveu o artigo em questão. Para ver mais acessar: http://www.dicionariompb.com.br/mauricio-kubrusly/dados-artisticos. (acessado em 13/01/2013).

[4] JORNAL DA TARDE, 10/01/1974.

[5] Jornal do Brasil, 22/01/74). Na coluna intitulada *Música Popular* do Jornal do Brasil, iniciada no ano de 1974, José Ramos Tinhorão teria por tarefa analisar os discos de música popular brasileira lançados no período.

[6] Ver: NAPOLITANO, Marcos. *"Seguindo a canção". Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969).* São Paulo: Annablume, 2001.

[7] O grupo tropicalista ou grupo baiano, inicialmente formado por Caetano, Gilberto Gil e posteriormente acrescido pelo grupo do mutantes e pelo maestro Rogério Duprat, entre outros, utilizava uma estética musical voltada para a crítica de costumes e uma análise escrachada da sociedade brasileira. Propunham um "som universal", admitindo a influência de diferentes matrizes sonoras com os seus respectivos instrumentos, entre eles, a guitarra elétrica, o que ia de encontro aos pressupostos da música participativa.

[8] Refiro-me aqui ao artigo de Walnice Nogueira Galvão *MMPB: uma análise ideológica*. In: Saco de gatos: ensaios críticos. São Paulo: livraria Duas Cidades, 1976. Nesse artigo, a autora desqualifica a música engajada afirmando que pela sua insistência em esperar "o dia que virá" ela seria tão "alienada" quanto a Bossa Nova, com suas temáticas do "amor", do " sorriso" e da "flor". O interessante é que sua crítica, ao

De outra forma, em sua critica ao som universal, Tinhorão criticava os shows tropicalistas "financiados por estrangeiros", e tocando neste ponto, tratava de um importante dilema do artista brasileiro politicamente engajado, qual seja, o de mesclar sua intervenção enquanto artista-intelectual de esquerda no embate contra o regime de exceção e atender as demandas do mercado fonográfico e televisivo que o obrigavam a atuar em diversas atividades totalmente alheias ao universo engajado.

Ao considerar Geraldo Vandré "velho duas vezes", Maurício Kubrusly, talvez estivesse reproduzindo a fala dos que, em especial a partir de 1967, passaram a questionar a canção nacionalista acusando-a de ultrapassada em sua busca por sonoridades que se relacionavam com os ritmos ditos originais da cultura brasileira. Assim, em plena *Era dos Festivais*, talvez mesmo em seu apogeu, a música engajada nacionalista ou música de festivais, era considerada ultrapassada pela autodenominada vanguarda artística, e com ela, os artistas que se mantinham dentro desse formato de criação e interpretação.

O embate no campo das representações[9] envolvendo as duas vertentes do que se poderia chamar de música popular "culta", qual seja, a canção participativa e o som universal, ao nosso ver, teve um vencedor.

Elizabeth Jelin, ao estudar a memória dos países que passaram por processos ditatoriais afirmou que

> En cualquier momento y lugar, es imposible encontrar una memória, una visión y una interpretación únicas Del pasado, compartidas por toda una sociedade. Pueden encontrarse momentos o períodos históricos em los que el consenso es mayor, en los que un <libreto único> del pasado es más aceptado o aun hegemônico. Normalmente, esse libreto es lo que cuentan los vencedores de conflictos y batallas históricas.[10]

Apesar de tratar das memórias políticas construídas em relação aos regimes de exceção implantados na América Latina entre as décadas de 60 e 70, a formulação pode se adequar ao campo cultural. Houve sim vencedores nesta batalha estético-ideológica e foram eles que premeditadamente ou não forjaram ou ajudaram a hegemonizar a memória sobre a resistência cultural do período, diríamos, quase de uma forma institucionalizada. Se

---

contrário da de Caetano, se faz "pela esquerda", ou seja, ela propõe que a música participativa faça uma chamada a ação imediata das massas contra a ditadura. A desqualificação é sobre o conteúdo da mensagem, não sobre a estratégia nacionalista de seus agentes.

[9] Sobre a temática ver, entre outros: CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo.São Paulo: Difel, 1988. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Schwarcz, 2002.

[10] JELIN, Elizabeth. Los trabajos de la memória. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2002, p.34. Elizabeth Jelin é uma socióloga Argentina que se dedica em estudar as memórias da repressão política no Cone Sul da América, questões sobre Cidadania e Direitos Humanos.

como diz a autora, nunca se pode atingir um pensamento único sobre determinado período histórico, existem momentos em que é possível perceber-se um consenso maior. Cremos que foi o caso em questão, no que se refere à canção popular nos anos sessenta.

Assim, os ícones da canção, como Caetano e Chico, entre outros, tornaram-se símbolos de resistência à ditadura, ao mesmo tempo em que eram valorizados pelo mercado fonográfico. Esqueceu-se quase por completo de figuras como Sidney Miller, César Roldão Vieira e outros. O próprio Geraldo Vandré só é lembrado pela canção *Caminhando*. Apagou-se da memória coletiva sua produção anterior, por exemplo, o LP *Hora de Lutar*, lançado em 1965, um ano após o golpe e que gerou várias controvérsias pelo projeto autoral engajado e também pelo grau de experimentalismo.

De certa forma, Tinhorão ao defender o artista da alcunha de "velho" e "esquecido", personifica uma contra-memória de um passado então recentíssimo. Vale dizer que o próprio Tinhorão, por conta de suas posições muito nacionalistas, acabou em um segundo plano da memória da crítica musical brasileira.

Geraldo Vandré, assim como outros artistas, esteve no "olho do furacão" dos dilemas de sua época. Sua carreira traduz o apogeu e a crise de uma cultura política nacional-popular[11], em negociação e conflito com a indústria midiática, que assumia cada vez mais o papel de grande formadora de público e opinião.

Mas, diferentemente dos artistas seus contemporâneos, tornou-se um caso emblemático por encaminhar-se, paulatinamente, em direção à *canção armada* contra o regime, seja como forma de garantir para si uma parcela do público, que já se direcionava para a radicalização politico-ideológica, traduzindo assim o gradativo fechamento das instituições eletivas, que a cada Ato Institucional diminuíam a possibilidade de participação legal, seja pela ligação, mesmo que não orgânica, com grupos de esquerda mais radicalizados.

De certa forma, os caminhos trilhados por ele nos diversos espaços pelos quais passou a veicular suas canções, dos quais os festivais da canção talvez tenham sido o

[11] Utilizamos aqui o conceito de cultura nacional-popular forjado por Antônio Gramsci que "o define como uma espécie de síntese entre o universal e o particular. O termo define a busca do idioma cultural e politico-ideológico que constitua um espaço simbólico situado entre o "dialetal-folclórico" (ou seja, as culturas das classes populares) e o"humanista-universalista" (das elites burguesas internacionalizadas), fundamental para a partilha de interesses que seria o cimento das alianças progressistas de uma dada sociedade concreta. Uma das tarefas dos artistas engajados, dotados de talento e trânsito na cultura universalista, seria a de construir esta síntese através de uma "ida ao povo": "Todo o movimento intelectual se torna ou volta a se tornar nacional se se verificou uma ida ao povo", definido como o conjunto das classes subalternas (GRAMSCI, 1968)." (Apud: Napolitano, 2011-33)

espaço mais representativo, mas não o único, lhe permitiam deslocar-se entre a militância e as demandas da indústria fonográfica e midiática.

Se, de fato, o advento dos festivais ampliou seus espaços na indústria fonográfica e televisiva, também o distanciou do panteão de artistas que se tornariam os grandes referenciais da MPB renovada. O projeto autoral[12] que o impulsionou em direção à música de barricadas também o colocou em um entre-lugar na música popular brasileira, misto de distinção e repulsão, do qual nunca conseguiu se desvincular. Conforme observamos, esse projeto entrou em crise em 1968, ao mesmo tempo em que atingiu a sua maturidade em termos de popularidade e comunicabilidade, as metas que provavelmente visava alcançar.

Foi sobre o trinômio engajamento político, mercado midiático e música popular que nos debruçamos para desvendar os caminhos que Geraldo Vandré traçou da bossa-nova à música de barricadas, entendida aqui como a forma canção que atinge, pela sua proposta estética e ideológica, o status de "hino revolucionário", mobilizando as massas em direção ao embate direto contra os governos opressores.[13]

De fato, a história recente do Brasil foi marcada por um período extenso dentro do qual as lutas sociais passavam necessariamente pela atuação de artistas-intelectuais que, de maneiras distintas, buscavam interferir na realidade brasileira. Antes do golpe militar de 1964, diversas propostas foram criadas nesse sentido, propostas essas que culminaram na criação do Centro Popular de Cultura da UNE, que passou a aglutinar artistas de diversas matrizes, imbuídos da tarefa de "mudar o mundo" a partir de sua arte.[14]

Se, particularmente no teatro, boa parte desses artistas estava ligada senão organicamente, ideologicamente, aos pressupostos da política cultural implementada pelo Partido Comunista Brasileiro, no campo da música, a origem da maioria deles seria a *Bossa Nova*, cuja produção não apresentava nenhum caráter ideológico, caracterizando-se, inclusive, como um movimento ligado aos setores mais abastados e descompromissado da juventude carioca. Foi neste contexto que surgiu o personagem Geraldo Vandré.

---

[12] Para Bourdieu, de quem emprestamos o conceito, o projeto autoral seria a distinção calculada do artista, dentro de seu campo de produção cultural, visando atender a determinada demanda, o que implicaria na observação da repercussão de sua arte (críticas, vendagens, convites para participação na mídia etc.). Ver sobre o tema: BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Schwarcz, 2002.

[13] Para maior compreensão sobre o conceito de música de barricadas que aprofundaremos no ultimo capitulo de trabalho ver a tese de doutorado de Rafael Hagemeyer: *A Identidade antifascista no cancioneiro da guerra civil espanhola (1936-1939)*/ UFRGS/ Ano de obtenção: 2004.

[14] Para uma analise mais aprofundada sobre a produção cultural do CPC da UNE ver: GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

Para de Vandré, o relativo reconhecimento artístico só veio com a composição *quem quiser encontrar o amor*, feita em parceria com Carlos Lyra, para o episódio "Couro de gato" do filme *Cinco vezes favela*, produzido pelo CPC, em 1961.

Segundo Marcos Napolitano, junto com Zelão, de Sérgio Ricardo, essa canção pode ser considerada um dos marcos iniciais da canção participativa no Brasil, já que nela o amor, ao invés de ser um estado de graça", como na Bossa Nova, só pode ser conquistado com sofrimento, com luta.[15]

Assim, o reconhecimento artístico de Vandré corresponde ao surgimento de um modelo de canção que terá o seu ápice durante os festivais de música popular, entre 1965 e 1968 – a partir de quando esse formato de espetáculo não atenderá mais as necessidades da indústria televisiva - já voltada para a venda do tempo comercial.[16]

Os artistas vinculados a este modelo, em sua maioria advindos da Bossa Nova - apesar de seus históricos de vida diferenciados - tinham em comum a herança de uma tradição musical que resultará de uma série de apropriações tanto relacionadas aos ritmos nacionais – urbanos e rurais, populares e eruditos - como também a influência estrangeira, capitaneada pelas sonoridades latinas e norte-americanas, em especial do jazz.[17]

Acompanhando os processos culturais que se desdobraram no golpe militar de 1964, Geraldo Vandré, lançou seu primeiro LP, *Geraldo Vandré*, com uma seleção de canções que misturavam bossa nova com sonoridades que mesclavam o campo e a cidade e denuncia social, na mesma direção do afamado espetáculo Opinião.[18]

Assim, ao lado de "samba em Prelúdio", de Vinícius e Baden Powell, cuja temática era o amor, encontramos "O menino das Laranjas*"*, de Théo de Barros, que aborda a vida dos meninos que vendiam laranjas nos sinais de transito e "Canção Nordestina", que retrata o sofrimento do sertanejo com a seca.[19]

---

[15] Ver: NAPOLITANO, Marcos. Seguindo a canção. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001, p.33 & Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2008, p. 34.

[16] Ver: NAPOLITANO, Cultura Brasileira..... p.75.

[17] Ver: NAPOLITANO, Marcos: *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira.* São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. CONTIER, Arnaldo. *Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60).* Rev. bras. Hist. vol. 18 n. 35 São Paulo, 1998.

[18] O Show Opinião, dirigido por Augusto Boal, foi escrito por Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa. Estreou no dia 11 dezembro de 1964, no teatro de Arena, no Rio de Janeiro e tinha como proposta apresentar uma "garota zona sul", Nara Leão, um favelado, Zé Ketty e um camponês, João do Vale, cantando juntos as mazelas do Brasil. O show foi um sucesso imediato representando, para os derrotados com o golpe, uma reação a "não reação" do 31 de março.

[19] O disco, lançado pela Audio Fidelity contará com a participação de músicos e arranjadores renomados como Walter Wanderley, Baden Powell, Erlon Chaves e pelos grupos "Copa 5" e "Sambalanço trio", entre outros.

Atuando no circuito universitário, fundamental para a consolidação de um público consumidor da música participativa, mas também nos bares de São Paulo e nos programas de rádio e televisivos, Vandré buscava várias frentes para a exposição de seu trabalho e seu primeiro disco refletirá essa vontade ao mesclar a Bossa "tradicional", então em voga, com a canção nacionalista em gestação. Nosso primeiro capítulo buscará fazer uma análise sociológica da trajetória do artista, até o seu contato com o CPC e a gravação de seu primeiro LP.

O segundo LP, com o sugestivo título de *Hora de lutar*, novamente trabalhará com a mistura de diversas sonoridades incluindo *Um sonho de carnaval*, de Chico Buarque, defendida por Vandré no festival da TV Excelsior, de 1965. A música vencedora do certame, A*rrastão*, vai inaugurar a forma canção consagrada como "música de festival" e consolidada, no ano seguinte, com *A Banda*, de Chico Buarque e *Disparada* dele e Théo de Barros.[20]

Traduzindo o processo de consolidação da música brasileira como produto de qualidade e valor no mercado fonográfico - e também como condutora de uma mensagem de conscientização política-, Vandré ratificará sua *persona* artística baseada no binômio nacionalismo e resistência cultural, tornando assim sua *performance* cada vez mais comprometida com esse projeto autoral.[21]

O *Hora de Lutar* é o marco inicial dentro deste projeto. Nosso segundo capítulo se dedicará a analisar os mecanismos utilizados pelo artista na consolidação de tal projeto autoral, assim como as suas experimentações sonoras.

Atuando nos festivais, nos musicais televisivos, mas também em caravanas que percorriam o Brasil em busca da realidade brasileira, Vandré sintetizará o "inferno e o céu" do artista engajado, atuante no mercado fonográfico e televisivo, que representava o que combatia em suas canções, mas denunciando-o a partir dos próprios espaços de audiência que esse mercado possibilitava.

Em 1966, auge de sua popularidade, com a boa classificação e a vitória em diversos festivais, Vandré lançará o LP *Cinco anos de canção*, uma compilação de músicas dos cinco anos de carreira, a partir do lançamento de *Quem quiser encontrar o amor*. Uma das

---

[20] Lançado pela Continental, *Hora de Lutar*, trará uma regravação de *Asa Branca*, além de *Ladainha*, uma espécie de missa agrária, *Samba de Mudar*, mescla de bossa nova e batucada.

[21] Para uma discussão sobre a questão da performance e do projeto autoral do artista, no caso relacionado a figura de Elis Regina ver: LUNARDI, Rafaela. *Em busca do "Falso Brilhante": Performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (1965-1976).* São Paulo: FFLCH/USP, 2011. (Dissertação de Mestrado em História Social)

faixas do disco é *Réquiem para Matraga*, - canção pertencente à trilha sonora do filme *A hora e a vez de Augusto Matraga*, assinada por Geraldo Vandré.

Essa estreita ligação entre o compositor popular e outras artes, como o teatro e o cinema será mais uma das facetas dos artistas participativo dos anos de 1960.[22] Nosso terceiro capítulo tratará desses diferentes espaços pelos quais Geraldo Vandré vai circular mesclando militância política e mercado.

É desse ano, inclusive, o célebre debate - realizado pela Revista Civilização Brasileira[23] - no qual alguns jovens artistas vão tentar encontrar o caminho a ser seguido pela música popular no Brasil, em vista do sucesso midiático do *iê, iê, iê*.[24] É nesse debate que Caetano Veloso vai colocar em questão a existência de uma "linha evolutiva" na música brasileira que iria de Noel Rosa a João Gilberto e seria retomada no som que ele pretendia produzir, som este desvinculado do campo da música engajada.[25]

O debate é interessante – e bastante citado pelos historiadores da canção – pois ele demarca subcampos de articulação, dentro do campo da música popular.[26] Ficam explícitas as distintas visões sobre engajamento e mercado de bens culturais, nacionalismo e estrangeirismo.[27] Essas distinções se acirrariam ainda mais a partir do retorno às ruas dos movimentos populares – capitaneados pelo movimento estudantil -, que exigiam o fim da

---

[22] O LP *Cinco anos de canção* vai ser gravado pela gravadora *Som Maior*. O filme *A hora e a vez de Augusto Matraga*, dirigido por Roberto Santos, foi uma adaptação do conto *A hora e vez de Augusto Matraga*, presente no livro Sagarana de Guimarães Rosa, o que reafirma a "circulação" dos artistas por diversas áreas do conhecimento.

[23] Essa revista, criada um ano antes, teve aceitação imediata entre os setores mais intelectualizados do Brasil. Abordava várias temáticas ligadas à realidade do país. Seu editor, Ênio Silveira (proprietário da Editora Civilização Brasileira) e o poeta Moacyr Felix fizeram da RCB um espaço importante para a articulação das esquerdas que, durante o regime militar, lutavam pelas liberdades individuais e pelo retorno do estado democrático.

[24] O iê, iê, iê teve seu auge no programa da TV Record chamado a *Jovem Guarda*. Segundo o Dicionário Cravo Albin, o programa *acabou virando sinônimo do rock nacional, produzido em meados dos anos 1960, recheado de versões de canções dos Beatles e outros artistas ingleses e norte americanos, com temáticas amorosas, adolescentes e açucaradas,* A Jovem Guarda alcançou rapidamente grande popularidade criando vários ídolos populares. Pela sua postura descomprometida, foi muito criticada pela juventude engajada. Para maiores informações sobre o movimento ver: http://www.dicionariompb.com.br/jovem-guarda/dados-artisticos. (acessado em 25/10/2012)

[25] Aliás, a questão do engajamento tornou-se o centro das atenções do debate sobre a MPB nos anos de 1960, mesmo antes do golpe militar pois envolve alem de vários conceitos sobre engajamento, as discussões sobre forma e conteúdo na produção da arte engajada, assim como as discussões sobre vanguardas políticas e vanguardas estéticas. Aprofundaremos esta discussão ao longo do trabalho. Sobre o tema ver: NAPOLITANO, Marcos. A relação entre Arte e Política: uma introdução teórico-metodológica. In: *Temáticas*, Campinas, 19(37/38): 25-56, jan./dez. 2011.

[26] Me aproprio aqui do conceito de campo de Pierre Bourdieu para quem os campos seriam espaços de disputas de poder e de propriedade intelectual por aqueles que possuíssem conhecimento das estruturais internas de funcionamento desses campos. Ver: BOURDIEU, Pierre. Coisas Ditas. São Paulo: Brasiliense, 1990. & Questões de Sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

[27] RCB, "Que caminho seguir na MPB?". Ano 1, n. 2, maio 1966.

ditadura e de certa forma, exigiam dos artistas uma tomada de posição frente à situação vivida no país.[28]

Os anos seguintes não serão para Vandré e para a música participativa de tantas vitórias. O modelo das chamadas "músicas de festivais" começava a perder a sua força, acusado pelos antigos aliados e pelos detratores de repetitivo e sem qualidade musical.[29] Para Vandré, que considerava que a melodia deveria estar *despudoradamente* a serviço da mensagem conscientizadora, as críticas e derrotas nos festivais talvez tenham acentuando ainda mais as suas convicções, daí a animosidade radical com aqueles que buscavam outras propostas musicais como o Som Universal do tropicalismo.

O "romantismo revolucionário" de Vandré não aceitava a postura "fáustica" de Caetano e sua turma.[30] Nosso quarto capitulo, *Canto geral, canto do cisne* vai discutir o embate estético ideológico entre a música nacionalista e o tropicalismo, gerando rupturas dentro do campo musical. Rupturas estas que, se refletem posturas distintas em relação à conjuntura brasileira, também se davam pela disputa de espaços na indústria fonográfica e midiática.

Além disso, em 1968, a radicalização política se traduzirá na carreira do artista. O LP *Canto Geral*, vai assumir uma postura mais engajada do que os outros, mesmo que não totalmente desvinculado do criticado pressuposto do "dia que virá".[31] O LP marca um aprofundamento do artista na cultura popular e a radicalização do seu discurso.

---

[28] Sobre a oposição ao regime militar ver entre outros: ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luís. *Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar*. In: Schwarcz, Lilia Moritz (Org.).História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade **contemporânea.** São Paulo: Cia. das Letras, 1998. v.4.

[29] Na coletânea de artigos *O balanço da bossa e outras bossas*, Augusto de Campos e outros autores farão críticas contundentes à música participativa. Balanço da bossa e outras bossas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

[30] Faço aqui alusão ao Fausto, de Goethe, cujo personagem principal, de mesmo nome, entrega a alma ao diabo em busca de conhecimento a frente de seus pares. No caso aqui, o "demônio" seria a "modernidade", representada pela aceitação dos ditames de uma cultura musical estandartizada e internacionalizada, da qual Caetano seria a figura mais destacada. Fugindo do "romantismo revolucionário", Caetano propunha uma canção não preocupada com a "revolução social" ou com a preservação da cultura "nacional", mas com as questões individuais do sujeito. Via a música participativa como demagógica e propunha a leitura da construção da música popular através de uma linha evolutiva que teria um de seus "picos" na bossa nova, em particular em João Gilberto, e seu desdobramento natural no tropicalismo. Sobre as questões levantadas ver: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Sao Paulo: Editora MartinClaret, 2002. Revista Civilização Brasileira, nº 7, 1966.

[31] Refiro-me aqui ao artigo de Walnice Nogueira Galvão *MMPB: uma análise ideológica*. In: Saco de gatos: ensaios críticos. São Paulo: livraria Duas Cidades, 1976. Nesse artigo, a autora desqualifica a música engajada afirmando que pela sua insistência em esperar "o dia que virá" ela seria tão "alienada" quanto a Bossa Nova, com suas temáticas do "amor", do " sorriso" e da "flor". O interessante é que sua crítica, ao contrário da de Caetano, se faz "pela esquerda", ou seja, ela propõe que a música participativa faça uma chamada a ação imediata das massas contra a ditadura. A desqualificação é sobre o conteúdo da mensagem, não sobre a estratégia nacionalista de seus agentes.

No mesmo contexto, Vandré vai compor um auto da sexta-feira da paixão, para os monges Dominicanos, no qual a *via crucis* de Cristo será apresentada como a saga do imigrante do norte e nordeste em direção as grandes cidades do centro-sul. O auto, chamado *Paixão segundo Cristino*, também faz referência ao assassinato - pelas forças militares - do estudante paraense Edson Luís - no restaurante universitário Calabouço - que desencadeou uma série de manifestações contra a ditadura e o reaquecimento do movimento estudantil.[32]

Em julho do mesmo ano, Vandré vai ganhar na Bulgária o Festival Mundial da Juventude com a canção "Che", em homenagem ao revolucionário argentino Ernesto Che Guevara, morto no ano anterior.[33]

No entanto, o auge do seu processo de radicalização será a canção *Prá não dizer que não falei de flores*, segundo lugar no 3º Festival Internacional da Canção - etapa nacional. A música, apesar de derrotada por Sabiá, de Tom Jobim e Chico Buarque, será responsável por uma verdadeira catarse coletiva tornando-se, posteriormente, o hino da juventude na luta contra a ditadura. Nesse momento, já ameaçado de prisão, o artista deixou o país em direção ao auto-exílio, no Chile.[34]

Como militante político e artista - relacionado pelos militares como integrante da corrente política Ação Popular[35]-, Geraldo Vandré representou um setor da intelectualidade brasileira ligado às ações de combate ao regime militar e à valorização da cultura nacional

---

[32] O auto foi encenado posteriormente em 1970, na Igreja Saint-Germain dês Près em Paris com o título de *Passion Brésilienne.*

[33] Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, Setor de Polícias Políticas, Prontuário Nº 6985. Existe também um depoimento encontrado no Arquivo Público de São Paulo, relacionado a Carlos Marighela, no qual o depoente informa ter providenciado alguns passaportes para Marighela em 1967 e também para Geraldo Vandré, em 1968. Agradeço ao jornalista Mário Magalhães, que está finalizando seu livro sobre Marighela, ter compartilhado comigo este documento.

[34] Do Chile para a Europa, seus passos foram acompanhados pela repressão brasileira. Com base no Ato Institucional nº 5, promulgado em 13 de dezembro de 1968, foi demitido do cargo de inspetor de indústria e comércio da COFAP - Comissão Federal de Abastecimento e Preços. Suas músicas foram proibidas e seus discos, apreendidos. Fora do país, Vandré continuou atuando politicamente e musicalmente, gravando inclusive um LP chamado "Das terras de Benvirá", até voltar para o Brasil, em 1973, e depois desaparecer quase por completo da mídia.

[35] Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, Setor de Polícias Políticas, Prontuário Nº 6985. Apesar de utilizar o documento na argumentação, não o considero como portador de verdade em si, sendo necessário uma análise mais aprofundada sobre sua produção e o cruzamento com outras fontes. A luta pelo socialismo e as diferentes estratégias de chegada ao poder vão fazer com que surjam, no Brasil, diversas correntes políticas, cada uma delas atrelada a determinada experiência de revolução: a russa, a chinesa e a cubana, em particular. Para saber mais sobre as correntes políticas que atuavam no Brasil, no período em questão ver entre outros: REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

como instrumento de transformação social.[36] Atuando nesse universo de apropriações e ressignificações, o artista engajado atribuiu a si mesmo a função de intelectual.

Na definição de Norberto Bobbio, intelectuais seriam os escritores "engajados" e por extensão, o termo se aplicaria também a artistas, estudiosos, cientistas e, em geral, a quem tem adquirido, com o exercício da cultura, uma autoridade e uma influência nos debates públicos.[37]

Por outro lado, ao utilizar o conceito de intelectual, vinculando-o à luta política em uma dada sociedade – no seu caso a Itália -, Antônio Gramsci vai construir um conceito, o de intelectual engajado. Gramsci analisou a função que os intelectuais desempenharam na dinâmica da vida para definir a totalidade social em uma determinada conjuntura, tendo como referência as disputas que as classes sociais travaram entre si, com vista a consolidar um "bloco histórico", um conjunto articulado e contraditório de forças estruturais e superestruturais que expressa o conjunto das relações sociais de produção e estabelece, por meio de relações recíprocas, os princípios, as finalidades, a dinâmica, os limites e as possibilidades de funcionamento do modo de vida.[38]

O fio condutor da análise de Gramsci sobre os intelectuais reside no papel que desempenham na disputa pela hegemonia entre as classes de uma determinada formação econômica e social, que foi a da Itália, em particular, e a Europa, em geral, no período correspondente à primeira metade do século XX.

À princípio, entendemos, que no processo de realização de sua arte, e através da radicalização gradativa em direção à música armada, Geraldo Vandré atuou como intelectual engajado na medida em que assumiu a postura de combatente na luta pela hegemonia da sociedade brasileira e na tarefa de transformar a realidade marcada pela exploração de operários e camponeses, utilizando para isto o campo cultural.

A institucionalização da canção brasileira dentro do campo chamado MPB foi responsável pela criação de diversos critérios e regras, às quais seus membros deveriam conhecer e seguir. Vandré os conhecia, mas ao mesmo tempo em que usava de signos comuns aos atores do campo da MPB, buscava com sua *performance* sempre arrojada um critério de distinção que se relacionava ao seu projeto autoral.

---

[36] A Ação Popular foi uma organização política saída da Igreja Católica, particularmente da Juventude Católica – JUC, situava entre as tendências que viam na cultura e na educação de base a saída para a transformação. Social do Brasil. As canções de Vandré muitas vezes remetem as questões religiosas

[37] Ver: BOBBIO, Norberto, MATTEUCI, Nicola e PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política.* Brasília: UNB, 1995. 2 vols.

[38] Ver: GRAMSCI, A. Literatura e Vida Nacional. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

Vandré estava bem atento a isto, procurando impor com sua impostação de voz e seu gestual uma marca de distinção que englobava os músicos que o acompanhavam. Tanto o Quarteto Novo – grupo musical organizado por ele para acompanhá-lo – quanto o Trio Marayá, grupo vocal que o acompanhava constantemente, passaram a ter a *performance* "Vandré", apesar de não atuarem exclusivamente com ele.

Em relação à música como campo de estudo, nota-se que os trabalhos propriamente acadêmicos e historiográficos relacionados à música popular são relativamente recentes no Brasil, datando do final da década de 1980.[39] A partir daí, a produção sobre essa temática cresceu enormemente.[40] A música, em especial, a canção popular, passou a ser vista como uma possibilidade historiográfica, visto que, pela sua natureza polissêmica, ainda gerava certa desconfiança.

Segundo o historiador José Geraldo Vince de Moraes *a canção e a música popular poderiam ser encaradas como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia*.[41] Diríamos que poderia ser utilizada como fonte privilegiada para o entendimento da realidade política do momento no qual ela se realiza.

Nesse sentido, a música passa a despertar o interesse de intelectuais de várias áreas do conhecimento. Entre os que se debruçaram sobre o tema da música popular na década de 1960 podemos citar Augusto de Campos, poeta concretista, que organizou o livro *O balanço da bossa e outras bossas*[42], coletânea de artigos que debatem sobre a Moderna Musica Popular Brasileira; Afonso Romano de Sant'Anna, literato e poeta que escreveu o livro, também voltado para essa temática, chamado *Música popular e moderna poesia*

---

[39] Em relação à música, dentro da perspectiva dos estudos sobre a cultura popular, diversos trabalhos foram produzidos, em momento anterior ao da produção nacional. A maioria busca entender a importância cada vez maior desta nas sociedades ocidentais. Entre os trabalhos relativamente recentes sobre o tema podemos destacar: CHANAN, Michael. *From Handel to Hendrix. The composer in the public sphere*. London/New York: Verso, 1999; MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Open University Press, 1990 e EYERMAN, Ron and JAMISON Andrew. *Music and social movements: mobilizing traditions in the twentieth century*. New York: Cambridge University Press, 1998.

[40] Entre os já citados, ao longo do trabalho, podemos acrescentar: MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983; VIANNA. Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1995; NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998; SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./UFRJ, 2001; AVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4ª Ed. Cotia/SP: Atelié Editorial, 2007.

[41]MORAES. José Geraldo Vince de. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. In: Revista Brasileira de História vol.20, n.39 São Paulo: ANPUH/Humanitas/FAPESP.2000, 203-222.

[42] *O Balanço da Bossa*.....Op. Cit.

brasileira.[43] e Walnice Nogueira Galvão, cujo ensaio *MMPB: uma análise ideológica*, já citado, gerou muita polêmica por considerar a música participativa tão alienante quanto a bossa nova que ela tentava superar.[44]

Aliás, refletindo sobre a questão da música "ligeira" e sua "massificação", ainda ao longo do século XIX, há o interessante ensaio de José Miguel Wisnik no qual ele analisa dois contos escritos por Machado de Assis, relativos à música. Em "O homem Célebre" surge o compositor popular em busca do reconhecimento como músico erudito, que, no entanto, sempre retorna a composição de música "ligeira", a que lhe permite sobreviver e ter certa fama; no outro, "O Machete", um músico erudito, trocado pela esposa por um compositor popular. Por trás das tramas em questão podemos visualizar, através dos olhos de Machado, e de Wisnik, a consolidação de um espaço musical urbano, popular e massificado.[45]

As discussões sobre a massificação da cultura e os caminhos trilhados pelos artistas para divulgar suas canções estiveram no centro de vários debates ocorridos tanto nos anos de 1960 quanto na década seguinte.

No caso da música participativa entendemos que a efervescência estético-ideológica não esmoreceu por conta de possível cooptação do artista pela "indústria cultural", mas como fruto das mudanças nas condições objetivas de produção da arte participativa, advindas de uma nova postura do governo militar em relação aos artistas, particularmente a partir da promulgação do AI 5, em 1968.

Até esse momento, apesar de representarem pensamentos diametralmente opostos, estes setores se entrecruzavam, não sem conflitos: a indústria fonográfica pretendia dominar todas as fatias do mercado de disco, inclusive a da música participativa, e o artista engajado desejava ampliar seu público "consumidor" e talvez reprodutor de uma nova "ideologia".[46]

Para entender os caminhos que o artista percorreu nessa direção, foi preciso mapear sua atuação em diversas esferas culturais, o que gerou a necessidade do manuseio de fontes

---

[43] SANT'ANNA. Afonso Romano. Música popular e moderna poesia brasileira. São Paulo: Editora Landmark, 4ª edição, 2004.
[44] In: *Saco de Gato*.....Op. Cit.
[45] WISNIK, José Miguel. *MachadoMaxixe: O caso* Pestana. In: Teresa: Revista de Literatura Brasileira. [4-5] São Paulo, p. 13-79, 2004.
[46]No trabalho em questão utilizo o termo ideologia como um conjunto de idéias, crenças e valores que constituem a visão de mundo de um determinado grupo social ou povo. Neste sentido, aproximo-me mais do sentido gramsciniano do termo. Gramsci ampliou o conceito de ideologia ao aprofundar a noção de dominação política e acentuar a importância da cultura no bojo do processo de construção do Estado. Ver: GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. São Paulo; Civilização Brasileira, 2000.

diferenciadas, dentre elas, as fontes audiovisuais, que muitas vezes são consideradas pouco confiáveis. O questionamento causado pelo trabalho do historiador com as fontes audiovisuais – cinema, televisão e registros sonoros em geral - surge do fato de alguns as considerarem como possuidoras de uma verdade absoluta, e, outros, como portadoras de uma subjetividade que as desqualifica como fontes historiográficas.

Na verdade, as fontes audiovisuais e musicais devem ser percebidas *em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos.*[47] No caso de Geraldo Vandré será preciso lê os signos que o diferenciam do outros "músicos de protesto", a partir das canções que produzia e da forma como serviram para a consolidação de seu projeto estético e político.

Por isso, utilizamos em nosso trabalho tanto fontes escritas quanto audiovisuais, como vídeos e gravações do artista e seus pares. Em relação á canção em si, pretendemos *mapear as camadas de sentido embutidas [na] obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história*.[48]

Também, a utilização das crônicas da época, autobiografias, entrevistas radiofônicas e impressas, depoimentos ao Museu da Imagem e do Som e matérias de imprensa servirão para o estabelecimento da *persona* de Geraldo Vandré e de sua produção no contexto dos anos de 1960.

Do ponto de vista do poder constituído e de sua vigilância sobre as possíveis ameaças à ordem estabelecida, a documentação do DOPS, no Rio de Janeiro e do DEOPS, em São Paulo, serviu como base para a análise de como a produção de Geraldo Vandré, e de outros artistas integrantes da música participativa foram vistas pelos órgãos de segurança[49], e do grau de "ameaça" que representavam.

Ressaltamos que a documentação produzida pela polícia política, bem como o restante das fontes, foi por nós analisadas a partir da premissa de que o documento, seja ele

---

[47] Ver: NAPOLITANO, Marcos. *Fontes audiovisuais: A história depois do papel*. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.) *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2008. Para o autor, os códigos internos seriam a linguagem técnico-estética da fonte que devem ser "lidos" em consonância com as representações da realidade histórica ou social nela contida, ou seja, seu conteúdo narrativo.

[48] Ver: NAPOLITANO, Op. Cit. pp.77-78

[49]Sobre os órgãos de segurança ver, entre outros: AQUINO, Maria Aparecida de. *O DEOPS/SP em busca do crime político: família 50*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002. REZNIK, Luís. *Democracia e Segurança Nacional: A polícia política nos pós Segunda Guerra Mundial*. Tese (Doutorado em Ciência Política). Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

escrito, musical ou audiovisual, não "fala por si"[50], sendo necessário situá-lo dentro do contexto no qual foi produzido.

Por fim, entrecruzando tais fontes tentamos reconstruir, através da carreira de Geraldo Vandré, numa quase simbiose entre arte e política, os caminhos que os artistas e a música participativa trilharam antes da configuração de uma nova realidade cultural e política demarcada após a promulgação do AI'5.

[50] Ver: LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Ed. UNICAMP,1994.

CAPÍTULO 1: Como entender o brasileiro Geraldo Vandré?[51] (1961-1964)

> "Ele é marca! Ele virou marca! Virou chancela! Virou nome! Virou produto de consumo! (...). Mas ele foi feito pra isso mesmo" (...) Ele era a expressão do materialismo histórico no Brasil." [52]

1.1- Pressupostos da formação estético-ideológica de Geraldo Vandré.

Geraldo Pedrosa de Araújo Dias nasceu na Paraíba em 11 de setembro de 1935, e adolescente veio com a família para o Rio de Janeiro, provavelmente resultado da candidatura de seu pai, o médico otorrinolaringologista José Vandregésilo, a deputado constituinte em 1946 pelo PCB.[53]

Segundo a Revista História da Música Popular Brasileira sua mãe, Dona Maria Eugênia, estudou piano clássico. Outra influência musical teria acontecido quando foi para um internato em Nazareth da Mata, Pernambuco. Ouvindo os cantadores de feiras e participando de festivais na escola, Vandré começou a por para fora o canto que antes se limitava ao banheiro.[54]

Sobre o período, o artista declarou ao livro de depoimentos de Zuza Homem de Melo.

---

[51] Título da crítica feita por José Ramos Tinhorão ao disco de Geraldo Vandré. *Das terras de Benvirá, já citado.*

[52] Folha de S. Paulo, 17/09/78 – Folhetim 87. Partes da entrevista dada por Geraldo Vandré ao jornalista Assis Angelo, em 17/09/78.

[53]No prontuário de Geraldo Vandré localizado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro existe uma referência a essa candidatura, que verificamos ser verdadeira, a partir da lista de candidatos a deputados federais por estados apresentada pela Tribuna Popular no dia 14/11/1945.

[54] Revista História da Música Popular Brasileira, nº 34, Abril Cultural, 1971.

> Eu era um cantor de voz forte. Depois descobri que cantar não é ter voz forte, e sim comunicar alguma coisa. Na Paraíba participei de um programa de novos na Rádio Tabajara. Devia ter uns 14 anos. Por volta dessa época, fiz um show em Nazareth da Mata, no interior de Pernambuco, onde eu estudava interno no Ginásio São José. O Padre João Mota fez um show para missões ou qualquer coisa semelhante, e eu e mais 3 ou 4 colegas cantamos.

Ao sair do internato, somou essa experiência a que vinha dos programas de rádio e cedo o rapaz já tinha definido: queria ser cantor. Seus ídolos, os cantores do rádio, em especial Carlos Galhardo e lucho Gatica, ambos cantores de boleros.

È certo pelo envolvimento político de seu pai com o PCB e a ligação estreita que mantinha com ele, a ponto de homenageá-lo em seu nome artístico - Vandré vem de Vandregésilo, o nome do pai - que a questão política não passava ao largo de sua formação, mesmo que seu interesse principal fosse outro.

Além disso, uma característica que o acompanhou desde a infância, percebido por todos que conviveram com ele e que seria uma de suas distinções: o temperamento intempestivo, autoritário, agressivo. Estavam ai os ingredientes que fomentaram a persona Vandré. O caminho que trilhou a seguir traduz as experiências e o tempo que viveu.

Em 1951, a família, provavelmente por conta das possíveis represálias causadas pela candidatura do Dr. Vandragésilo, mudou de João Pessoa, primeiro para Juiz de Fora depois para o Rio de Janeiro, o que, talvez, tenha feito crescer a intenção de Vandré em participar do mundo artístico. Chegou a representar a Paraíba no Programa César de Alencar, com o nome de Carlos Dias (Carlos de seu ídolo Carlos Galhardo e Dias, seu sobrenome), mas foi desclassificado. Na platéia a mãe e sua tia Ângela aplaudiam, enquanto a mãe sonhava transformar o filho em doutor.

Ainda estudante do Colégio Juruena, conheceu o pianista da boate *Tudo Azul*, Paulo Burgos começando sua *via crucis* em busca de qualquer oportunidade para cantar. Sem muito êxito fez a mãe pagar a gravação de um compacto simples no qual interpretava imitando Orlando Silva e Francisco Alves.

O disco passou a ser a vitrine de seu trabalho, que levava para *os quatro cantos* em busca de uma chance. Nessas andanças conheceu Valdemar Henrique, compositor e folclorista da rádio Roquette Pinto, onde começou a trabalhar, tornando-se seu amigo. A essa amizade somaram-se Baden Powell, Ed Lincoln e Luis Eça que se tornaram freqüentadores da casa do iniciante. Os dois últimos tocavam na Boate do Hotel Plaza e Vandré ficava por lá esperando uma chance para cantar.

Em 1955, ainda com o pseudônimo de Carlos Dias, Vandré defendeu a canção Menina (Carlos Lyra) em um concurso musical promovido pela TV-Rio, ganhando o prêmio de melhor intérprete, e a canção, o primeiro lugar.

Sobre o prêmio, Carlos Lyra comenta em seu CDBook.

> Nesse mesmo ano (1955), recebo outro telefonema, dessa vez de Geraldo Dias (sic) (futuro Geraldo Vandré). Para a minha total surpresa, despeja: "Carlos, acabo de ganhar o Primeiro Festival da Canção na TV Rio. Sabe com que música? Com a tua, "Menina"! Silvinha Telles havia gravado como "Menino", talvez com receio das "patrulhas sexológicas..."(LYRA, 2008)

É certo que Vandré não concorreria sem a autorização do compositor da canção, então a surpresa talvez se fizesse pela falta de crédito que o músico dava ao cantor, de qualquer forma, a vitória em um certame pode ter dado ao candidato a artista a certeza de que estava no caminho certo.

Nesse ínterim, Vandré conheceu o baiano João Gilberto e juntos os dois fizeram planos de morar em Porto Alegre e tentar viver de música, planos frustrados por D. Eugênia, mãe de Vandré, que o obrigou a ficar e prestar vestibular.

Quanto a João Gilberto, voltou para a Bahia, depois se tornou o pai da bossa nova e nunca mais se referiu a Vandré. Em compensação, Baden Powell se tornou amigo inseparável e mais adiante parceiro musical.

Quando foi prestar o vestibular para o curso de Direito, na então Universidade do Distrito Federal, já havia surgido Geraldo Vandré. Aprovado, começou a participar do Diretório Acadêmico, integrando rapidamente o Centro Popular de Cultura da UNE, onde reencontrou Carlos Lyra que se tornaria seu primeiro parceiro musical.

O contato com CPC fez com que se interessasse mais pela composição, sem abandonar a idéia de tornar-se cantor. Fez a letra da música de Carlos Lyra *Quem quiser encontrar o amor*.[55] A música seria incluída no episódio "Couro de gato" do filme Cinco vezes favela, trabalho produzido pelo Centro Popular de Cultura da UNE.

Contudo, antes foi gravada por Vandré, em abril de 1961, em compacto simples, o seu primeiro, se não contarmos o financiado pela mãe. O disco foi gravado pela RGE e

[55] Vandré Fez ainda mais uma parceria com Carlos Lyra no samba *Aruanda* que também fez sucesso..

contava no verso com a canção Sonho de Amor e Paz, de Baden Powell e Vinícius de Moraes. O compacto alcançou relativo sucesso, segundo a Tia de Vandré, Ângela.

> O êxito daquela música deve-se muito àquela obstinação de vencer do Vandré (...) Ele tinha se agarrado à idéia nova, de ser compositor, e queria vencer logo, sem esperar nada. E ia humildemente de disc jockey em disc jockey pedindo para tocarem a sua música

As palavras da tia fazem lembrar os versos de *Caminhando* "*quem sabe faz a hora não espera acontecer"*. A mesma obstinação presente na construção de uma carreira de sucesso vamos perceber posteriormente na cruzada que faz pela música brasileira e pelas idéias que defende. Paulatinamente o personagem Vandré estava sendo construído.

Em 1962 apresentou-se no Juão Sebastião Bar, em São Paulo SP, iniciando trabalhos com Luís Roberto, Baden Powell e Vera Brasil, passando a ir assiduamente para São Paulo. Nas idas para São compôs ao lado de Alaíde Costa e Baden Powell.

Após diplomar-se passou a dedicar-se de corpo e alma à música. Gravou *Samba em prelúdio* de Vinícius de Moraes e Baden Powell com a cantora Ana Lúcia. Em seguida, entregou o diploma de doutor para a mãe para depois aceitar o cargo que o tio lhe arranjou de fiscal da COFAB, depois SUNAB, cargo que perdeu com o AI5.

Vandré passou a morar definitivamente em São Paulo e trabalhar no João Sebastião Bar, junto com Ana Lúcia, Claudete Soares, Marisa, Pedrinho Mattar, Sambalanço trio, Alaíde Costa e outros. Também era freqüente no programa de Vanguarda Móbile, da TV Tupi de São Paulo.

Casou-se com Nilce Tranjan, que seria importante apoio no início de sua carreira, e no início de 1964, lançou seu primeiro LP, *Geraldo Vandré*. Infelizmente para ele, o trabalho não teve o reconhecimento que esperava, talvez em razão do golpe de estado que o país sofreu no 1º de Abril.[56]

A trajetória de Geraldo Vandré abarcou a transformação de um menino que sonhava ser cantor de rádio, cantor de boleros em compositor de música participativa em

[56] As informações contidas nestas páginas foram tiradas de entrevistas, biografias e os depoimentos dos parentes para a Revista História da Música Popular Brasileira e A Nova História da Música Popular Brasileira,ambas da Abril Cultural, 1971 e 1979 respectivamente.

uma conjuntura que obrigou seu pai a se deslocar de sua terra natal com a família por conta da ligação com o Partido Comunista.

De outro modo, o menino trouxe em si toda a bagagem musical de sua origem e além, como pequeno-burguês – como ele mesmo se declara em certa ocasião -, a oportunidade que teve de conhecer os cantadores das feiras de Pernambuco deve ter sido de grande valia para a sua formação musical.

Os amigos que encontrou no Rio de Janeiro ampliaram seu leque de possibilidades e o CPC da UNE abriu seus olhos *A vida não se resume em festivais* e ele desejou mais, queria ser também compositor.

Todo esse processo se coaduna com o surgimento da Bossa participativa, o auge dos festivais e a estruturação do que ficou conhecido como a Moderna Música Popular Brasileira, que conseguiu construir um mercado interno para a canção popular causando o que Marcos Napolitano chamou de a substituição das importações no campo musical.[57]

É óbvio que esse novo filão do mercado foi rapidamente capitaneado pela indústria fonográfica e coube ao artista inserir-se nele, o que de forma alguma significou a sua capitulação aos seus ditames. A música participativa atuou estética e ideologicamente com pressupostos próprios e atrelados às especificidades de cada artista e sua respectiva arte.

No entanto, todo o processo, talvez tenha sido desencadeado por uma mudança no modo de ver a realidade causada por um aspirante a compositor. E assim surgiu *Quem quiser encontrar o amor*, A canção falava da busca pelo amor, mas desta feita, ao contrário do amor apregoado pela bossa nova tradicional, que era leve e relacionado com a própria geografia do Rio de Janeiro, o amor alardeado por Vandré só viria com luta.

Quem quiser encontrar o amor
Vai ter que sofrer
Vai ter que chorar
Amor assim não é amor,
É sonho, é ilusão
Pedindo tantas coisas
Que não são do coração.
Quem quiser encontrar o amor
Vai ter que sofrer
E ter que chorar.
Amor que pede amor
Somente amor
Há de chegar
Pra gente que acredita
E não se cansa de esperar
Feliz então sorrindo

[57] Seguindo a canção.....Op. Cit. p. 262.

Minha gente vai cantar
Tristeza vai ter fim
Felicidade vai ficar.
Quem quiser encontrar o amor
Vai ter que esperar
Vai ter que esperar.

A partir daí começou a compor, mostrando em suas letras e melodias a bagagem que trazia de sua região de origem, o Nordeste. Uma das canções mais representativas de um projeto em processo de concretização foi *Canção Nordestina*, sua primeira canção solo, apresentada em um show de Bossa Nova, no Colégio Mackenzie, em São Paulo. Apesar dos arranjos, característicos do samba-jazz, já havia o uso de instrumentos ligados à cultura musical nordestina. A canção é uma denuncia da situação do povo nordestino, de seu sofrimento com a seca. Se inicialmente havia uma vontade por parte do artista atingir o sucesso como cantor, pouco a pouco se delineia um projeto autoral que inclui a composição engajada e que marcaria toda sua carreira. Como integrante tardio do grupo bossa-novista, Vandré tinha uma visão muito particular do movimento. Segundo ele

> Como todos os participantes da BN, acreditava nela e com certeza absoluta, na época eu tinha uma consciência muito menor do movimento e da minha participação, do que tenho hoje. Acho que o movimento deu uma contribuição muito grande à música brasileira, mas foi antes de tudo um rótulo promocional e que praticamente surgiu de uma necessidade da classe média urbana brasileira, carecer de autoafirmação e de ocupar uma faixa do mercado, que até então era ocupada pela música de boa qualidade importada.[58]

E continua "(...) a BN é, um movimento tipicamente carioca com todas as contradições da classe média urbana carioca". A caracterização da Bossa como música classista e urbana é recorrente. O "samba diferente" gerou muitas discussões sobre sua origem de classe e, conseqüentemente, a sua autenticidade.

Na verdade, a discussão sobre origens, raízes, autenticidade de uma cultura nacional-popular estava no cerne de diversos debates estético-ideológicos promovidos pelos intelectuais do campo da cultura. Se a consolidação de uma árvore genealógica do samba, que o legitimou como autentico representante da cultura nacional, ficou a cargo de

[58] HOMEM DE MELLO, José Eduardo. *Música popular Brasileira. Cantada e contada por....*São Paulo, Ed. Melhoramentos/Edusp, 1976 (entrevistas realizadas em 1967).

homens ligados ao rádio, a cultura nacional-popular, cujos artistas, particularmente os ligados à música, em sua grande maioria eram advindos da Bossa, buscou nas suas próprias contradições a diferenciação que os levou a canção participativa.

Entender as contradições, mas também os avanços trazidos pela Bossa não era a perspectiva de Todos. A título de conferência colocamos lado a lado duas canções apresentadas sob o rótulo de Bossa Nova.

Samba em Prelúdio	Canção Nordestina
Eu sem você não tenho porque porque sem você não sei nem chorar Sou chama sem luz jardim sem luar luar sem amor amor sem se dar E eu sem você sou só desamor um barco sem mar um campo sem flor Tristeza que vai tristeza que vem Sem você meu amor eu não sou ninguém Ah que saudade que vontade de ver renascer nossa vida Volta querido os meus braços precisam dos teus Teus abraços precisam dos meus Estou tão sozinha tenho os olhos cansados de olhar para o além Vem ver a vida Sem você meu amor eu não sou ninguém	Que sol quente que tristeza que foi feito da beleza tão bonita de se olhar que é de Deus da Natureza se esqueceram com certeza da gente deste lugar Olhe o padre com a vela na mão tá chamando prá rezar menino de pé no chão já não sabe nem chorar reza uma reza cumprida p'ra ver se o céu saberá. Mas a chuva não vem não e esta dor no coração Aí quando é que vai se acabar, quando é que vai se acabar?

O lirismo de samba em prelúdio contrasta com a crueza de canção nordestina. Além disso, os arranjos melódicos também diferem bastante. Enquanto em Samba em Prelúdio se realizou um arranjo que desliza do erudito ao samba-jazz, Canção Nordestina prima pela simplicidade de voz e violão. Curiosamente, o primeiro LP de Vandré inclui as duas canções, Lirismo subjetivo e realismo supostamente objetivo ainda juntos, a bossa lírica se faz presente dando encaminhamento ao disco. Por outro lado, *Samba em Prelúdio* alcançou muito sucesso e sua inclusão no disco poderia render bons lucros e o mercado também interessava ao artista.

As idéias de Vandré se coadunavam mais com a da chamada canção participativa ou música de protesto, como alguns denominam, que pode ser também caracterizada como a segunda fase da bossa nova, quando parte dos seus integrantes abandonaram a forma musical quase telúrica para se dedicarem a uma forma canção denunciadora que procura mostrar em suas letras as mazelas da sociedade, assim como utilizar materiais sonoros ligados às raízes da cultura brasileira.

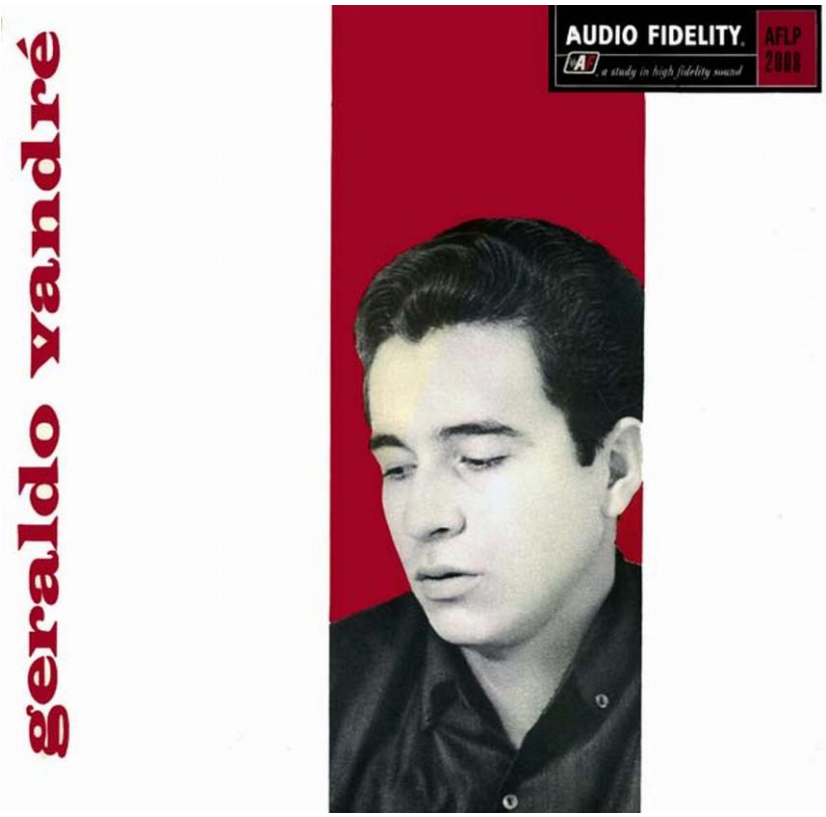
Na verdade, esse é um processo que acompanha a radicalização de certos setores da sociedade brasileira, que entram na década de sessenta dispostos a intervir no processo de transformação social. Dentro dessa sociedade mobilizada e polarizada pela guerra fria a criação do CPC da UNE, tornou-se um espaço de referência para setores do campo das artes que possuíam tais propósitos.

Não que o Centro e seu famoso manifesto fossem um grande referencial para esses artistas, na verdade a chamada música de protesto não ficou engessada sob um modelo único, ou aos ditames do manifesto de criação da entidade. Cada artista utilizou em suas composições toda a bagagem trazida de sua formação sociocultural.

No entanto, talvez o mais curioso e inusitado da trajetória de Vandré, seja o fato de que a vinda para o centro-sul, mesmo que não premeditada, em busca de fama em sucesso como cantor de boleros, tornou-o um dos letristas que mais expuseram em sua obra a questão do campo e a cultura nordestina, transformando em música urbana, obviamente se apropriando também com fins comerciais, mas certamente, resgatando sonoridades da longínqua Nazareth da Mata, onde o sonho que mudou nasceu.

1.2 - Do bolero à bossa nova participativa: à caminho de um projeto autoral

Apesar de ainda cantar com a voz impostada, a idéia de virar cantor de boleros há muito tinha saído dos planos do artista. Inicialmente com parceiros, agora compunha letra e música e estava compondo em quantidade. Além dos compactos já citados gravou pela Áudio Fidelity, no ano de 1962, *Canção Nordestina* e *Fica Mal com Deus*, suas duas primeiras composições solo. Faltava agora gravar um disco inteiro.



AFLP-2008

GERALDO VANDRÉ

Não é um artista sôbre que estamos oferecendo ao público discófilo do país. Como cantor ou como compositor, GERALDO VANDRÉ já se constitui em figura de grande prestígio no cenário musical do Brasil, malgrado ser apenas um jovem de 28 anos e ter ingressado no profissionalismo há somente 3 anos. O que ocorre, isto sim, através dêste microgravado — e isso, sem dúvida alguma, encerra um acontecimento de alta importância — é que GERALDO VANDRÉ surge pela primeira vez numa gravação de tal porte, o que, em explicações mais claras significa: "o primeiro LP do artista".

Nacionalmente aclamado por dois de seus maiores feitos — a composição do samba "Quem quiser encontrar o amor" (em parceria com Carlos Lyra) e a gravação do sucesso "Samba em Preludio" (feito na AUDIO FIDELITY, com a participação de Ana Lúcia) — há mais tempo GERALDO VANDRÉ deveria estar sendo apresentado ao público na forma de um LP, já que se tornou praxe, entre os artistas nacionais, de se fazer, imediatamente após um êxito em discos comuns, um 12 polegadas microgravado. Era, realmente, na ocasião do enorme sucesso de "Samba em Preludio", intenção da AUDIO FIDELITY lançar um LP com seu bem sucedido artista, mercê da "onda" criada com a referida gravação avulsa e dos reclamos por parte do público discófilo. Do ponto de vista comercial, seria a atitude mais lógica, na oportunidade, e do ponto de vista prático, a grande "chance" de se "explorar" tão grande acolhimento por parte da crítica.

Tal não foi feito, contudo, por fôrça do critério artístico de nosso selo e por imposição do próprio cantor. Desejávamos oferecer ao público do país não um LP "feito às pressas", consequência de um "status quo" provocado pela própria opinião vigente na ocasião, exaltando as qualidades do artista, mas um LP realmente artístico, no sentido mais amplo do adjetivo, e na extensão mais alta da qualidade. Durante muitos meses tratou-se de selecionar, ensaiar, criar músicas e "montar-se critério, a fim de que o buscado LP se constituísse em algo digno e consciente, e não apenas a "simples exploração de um prestígio da época". Sob êste clima de trabalho e seriedade profissional nasceu o presente LP, que, se não traz em si o "superlativismo" por muitos buscado domesticamente, pelo menos permite-nos afirmar, sem receio de errar, traduz-se em esforço conjugado pela feitura de um disco realmente idôneo artisticamente e "imaculado" tècnicamente.

* * *

GERALDO VANDRÉ nasceu em 1935, em João Pessôa, Paraíba. Estava com 15 anos de idade, quando se tornou interno num colégio de cidadezinha de Nazaré da Mata, em Pernambuco, ali mesmo começando como cantor, em festivais que a direção do internato apresentava na região. Quando, levado pela família, GERALDO finalmente para o Rio de Janeiro, é no atual Estado da Guanabara o jovem artista ingressou na Faculdade de Direito, teve início, realmente, seu "declínio" profissional. Já no último ano do curso de bacharel, GERALDO VANDRÉ gravara seu primeiro disco, em 78 rpm, que continha o aplaudido "Quem quiser encontrar o amor", bossa-nova composto por êle mesmo, com a colaboração inestimável de outro jovem, Carlos Lyra. Se como cantor GERALDO não teve em verdade a sua grande oportunidade, pelo menos o êxito da música serviu para assegurar-lhe fama incondicional e, porque não dizer, internacional, pois ensejou ao novel artista o maior contrato feito até hoje entre uma editôra estrangeira e u'a música bossa-nova: uma emprêsa italiana pagou 1.000 dólares pelos direitos de edição!

Como compositor, GERALDO VANDRÉ tem tido uma atividade das mais profícuas em favor da bossa-nova, haja vista a colaboração que tem dado a alguns dos melhores criadores daquele estilo, como Baden Powell e Carlos Lyra, de quem foi parceiro. Com o primeiro, vidonista de altos méritos e compositor de lírica "vesta", VANDRÉ compôs canções como "Rosa Flor" (gravação de Lucienne Franco), "Samba de Mudar" (gravação de Marina Barroso) e "Nosso amor, fim de tristeza" (gravação de Rosanna). Com Carlos Lyra, além do sucesso já observado, "Quem quiser encontrar o amor", gravado por mais de uma dezena de artistas afamadíssimos, GERALDO VANDRÉ compôs "Aruanda", levado ao disco pelo próprio Lyra.

* * *

GERALDO VANDRÉ considera-se um músico da moderna música popular brasileira, isto é, um membro da corrente contemporânea conhecida por "bossa-nova". E vai mais além: considera "bossa-nova" tudo quanto se faz modernamente em nossa música popular, envolvendo em sua idéia a composição de "modinhas" (estilo aparentemente "antigo"), toadas, valsas, "cantos de capoeiras" (de que "Berimbau" é expressivo exponente) e outros tantos estilos regionais. Em outras palavras, para GERALDO VANDRÉ, bossa-nova não é apenas o samba com a característica "batida" inserta nos tempos fortes, mas tudo quanto envolva "novas idéias", embora sôbre "velhos temas". Tanto assim que, como sua contribuição ao ponto de vista que externa, vem trazendo para o âmbito da bossa-nova várias fórmulas nordestinas, das quais é grande conhecedor (veja-se a sua "Canção Nordestina" e "Fica Mal com Deus").

* * *

Vários músicos de alto prestígio em nossa música popular atuam nesta gravação, como instrumentistas ou arranjadores. Entre êles estão Walter Wanderley (arranjador e instrumentista nas faixas "Só por Amor", "Berimbau", "Samba em Preludio", "Tristeza de Amar" e "Pequeno Concêrto que Ficou Canção"), Baden Powell (também arranjador em "Berimbau" e instrumentista na mesma faixa), Metrelo (saxofonista e arranjador em "Quem é Homem não Chora" e "Menino das Laranjas", ao lado de seus Copa-5), Erion Chaves (arranjador em "Depois é só Chorar" e "Você que não Vem"), Moacyr Santos (arranjador em "Fica Mal com Deus"), o "Sambalanço Trio" (participação em "Ninguém Pode Mais Sofrer"), Luiz Roberto (violonista na faixa "Ninguém Pode Mais Sofrer"). Cabe a êste último, também, o acompanhamento em "Canção Nordestina".

J. L. FERRETE

Lado 1

1. O MENINO DAS LARANJAS
2. BENIMBAU
3. NINGUEM PODE MAIS SOFRER
4. CANÇÃO NORDESTINA
5. DEPOIS E SÓ CHORAR
6. SAMBA EM PRELÚDIO

Lado 2

1. FICA MAL COM DEUS
2. QUEM É HOMEM NÃO CHORA
3. TRISTEZA DE AMAR
4. SÓ POR AMOR
5. PEQUENO CONCERTO QUE FICOU CANÇÃO
6. VOCE QUE NÃO VEM

★ ★ ★

INFORMAÇÕES TÉCNICAS

Esta gravação foi feita em um gravador de fita Ampex modêlo 350, com microfones Telefunken, RCA e Electrovice. Os acetatos-mastêr foram cortados numa máquina Scully automática com cabeça de gravação Grampian, sistema Feedback, alimentada por amplificadores de 200 watts, especialmente construídos.

O corte de acetatos foi feito com a máxima velocidade de agulha compatível com o mínimo de distorção, obtendo, assim, o máximo em ruído sinal-ruído conseguido até hoje.

Ainda que a faixa total das freqüências de 16 ciclos a 25.000 ciclos por segundo encontrada neste disco esteja além da capacidade auditiva humana, uma inspeção em um microscópio evidenciará as incidências das altíssimas freqüências dinâmicas.

Entretanto, é opinião do fabricante que se tais freqüências forem omitidas do disco perde-se uma efêmera tonalidade que é mais sentida do que ouvida. Por esta razão, e para obter a última palavra em nomes "estudos em SOM DE ALTA FIDELIDADE", fomos a estas extremas medidas sistemáticas.

Apesar de que qualquer fonógrafo de 33 1/3 RPM possa ser usado na reprodução dêste disco, recomenda-se que se utilizem equipamentos de reprodução de extremo alcance de freqüência a grande fidelidade para que esta gravação possa ser admirada e apreciada em tôda a sua plenitude.

Limite das baixas freqüências	16 c.p.s.
Limite das altas freqüências	25.000 c.p.s.
Crossover	500 c.p.s.
Rolloff	13,75 dB em 10 Kc.
Curva de gravação	R.I.A.A.

AF AUDIO FIDELITY do BRASIL
Discos em Alta Fidelidade LTDA
RUA REGO FREITAS, 354 - SÃO PAULO

um estudo em som de
ALTA FIDELIDADE

O LP *Geraldo Vandré* foi gravado em 1964 pela Áudio Fidelity e possuia na capa a imagem do artista, ainda bem jovem, com seu nome ao lado. Na contra capa encontramos um texto de apresentação do artista assinado por J.L. Ferrete[59] no qual Vandré se dizia membro da *corrente Bossa Nova*, considerando Bossa Nova *Tudo que se faz modernamente em música popular*.

Não só o samba, mas todos os estilos regionais, desde que envolvam *idéias novas*. Seguindo essa linha de pensamento, o disco apresenta uma mescla de sonoridades na qual se delineia uma proposta diferente da bossa ao qual o artista diz pertencer, certamente, a partir de uma interpretação própria.

O disco possui doze faixas das quais participam grandes instrumentistas, sendo a primeira canção *Menino das Laranjas* de autoria de Théo de Barros. Com estilo Bossa-jazz

[59] Conterrâneo de Vandré J. L. Ferrete, editor musical, foi secretário do Conselho Editorial responsável pela publicação da Coleção História da Música Popular Brasileira da Editora Abril Cultural, nos anos de 1970, na segunda edição, a Nova História da MPB e na terceira, História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores, foi responsável pela organização das fichas técnicas das gravações. Vandré aparece na primeira e segunda edições. J. L. Ferrete é autor do livro *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja*, editado pela FUNARTE em 1985.

apresenta-se em arranjo com metais, piano, contrabaixo acústico, a formação típica da MPB jazzística, trio de Jazz com piano, baixo e bateria e mais naipe de metais, instrumentação que seria consagrada pela cantora Elis Regina.

Menino que vai pra feira
Vender sua laranja até se acabar
É Filho de Mãe solteira
Cuja ignorância tem que sustentar

É madrugada, vai sentindo frio
Porque se o cesto não voltar vazio
A mãe arranja um outro pra laranja
Esse filho vai ter que apanhar
Compra laranja, doutor!
Ainda dou uma de quebra pro senhor!
Compra laranja, laranja, laranja, doutor,
Ainda dou uma de quebra pro senhor!

Lá, no morro, o mundo acorda cedo
E é só trabalhar
Comida é muito pouca e muita roupa
Que a cidade manda pra lavar

E já madrugada, ele, menino, vem pra feira
Tentando encontrar
Um pouco pra poder viver, até crescer
E a vida melhorar

Compra laranja, doutor!
Ainda dou uma de quebra pro senhor!
Compra laranja, laranja, laranja, doutor!
Ainda dou uma de quebra pro senhor!

A canção foi gravada pela primeira vez por Geraldo Vandré, mas o sucesso veio realmente na voz de Elis. Trata-se de uma crônica de costumes, que expõe a situação difícil da população pobre da cidade, ainda sem propor nenhuma solução ou fazer nenhum chamado à luta, tendo mais um caráter denunciativo.

A segunda canção é *Berimbau*, autoria de Baden Powell e Vinicius de Morais, executada com violão, teclado e bateria. Existe uma leve variação harmônica em relação a versão de Baden gravada para o LP Baden “à vontade”, de 1963. Introduz com violão e escova e prossegue com uma performance contida de Baden ao violão, sem floreios, mais intimista. A título de curiosidade existe uma gravação do mesmo ano feita por Nara Leão com sopros, contrabaixo acústico, violão, cordas e uso pontual do piano em uma versão mais produzida e um arranjo mais trabalhado.

Quem é homem de bem
Não trai
O amor que lhe quer
seu bem
Quem diz muito que vai,
não vai
Assim como não vai
Não vem
Quem de dentro de si
não sai
Vai morrer sem amar ninguém
O dinheiro de quem
não dá
É o trabalho de quem
não tem
Capoeira que é bom
Não cai
E se um dia ele cai,
cai bem
Capoeira me mandou
Dizer que já chegou
Chegou para lutar
Berimbau me confirmou
Vai ter briga de amor
Tristeza camará.....

Certamente possuí uma letra forte, mas não no sentido participativo. A inclusão da canção da canção provavelmente se deu por seu sotaque regional.

A terceira canção é *Ninguém pode mais sofrer*, de autoria de Geraldo Vandré e Luis Roberto. No estilo samba-jazz, é executada com trio de jazz e vocal à capella e em scat. Inicia com vocal a capella, entrando o trio, na sequência da vocalização, baixa a dinâmica da música, com os instrumentos tocados de forma menos intensa, o que privilegia a voz. Os instrumentos vão sua dinâmica com o fim da vocalização, entram os scats vocais. O trio trabalha a dinâmica da execução em altos e baixos.

Quem vai me escutar?
Quem vai me entender?
Ninguém pode mais sofrer
Quem vai me escutar?
Quem vai me entender?
Ninguém pode mais sofrer
Amor é pra dar
Viver pra viver
Ninguém pode mais sofrer
Há numa canção
Muito de ilusão
Mas nessa tristeza
Meu samba é certeza
De que um dia
O mundo a cantar

> Também vai dizer
> Ninguém pode mais sofrer

A canção pode ser inclui entre as que já usavam a simbologia do dia futuro no qual os problemas seriam resolvidos, característicos da Bossa participativa já a caminho de seu desdobramento a chamada *música de protesto*. A parte musical, no entanto, era característica da *Bossa* jazzificada.

A quarta canção é *Canção Nordestina*, autoria solo de Geraldo Vandré. Trata-se de uma trova nordestina cantada com voz e violão.

> Que sol quente que tristeza
> que foi feito da beleza
> tão bonita de se olhar
> que é de Deus da Natureza
> se esqueceram com certeza
> da gente deste lugar
> Olhe o padre com a vela na mão
> tá chamando prá rezar
> menino de pé no chão
> já não sabe nem chorar
> reza uma reza cumprida
> p'ra ver se o céu saberá.
> Mas a chuva não vem não
> e esta dor no coração
> Aí quando é que vai se acabar,
> quando é que vai se acabar?

Canção nordestina faz parte das primeiras levas de canções que Vandré fez sem parceria. A rigor, a música foge totalmente do estilo bossa nova, já direcionando o sotaque regional que predominará na obra de Vandré. Em relação à letra, ela segue a linha denunciativa de *Menino das Laranjas*, desta vez ambientada no sertão, faz a denúncia, mas não aponta a saída. Sobre sua primeira apresentação da canção em show, encontramos o seguinte comentário.

> (...) Nasceu a *Canção Nordestina*, uma toada simples, de poucos acordes, que experimentou seu impacto num show de bossa nova do Colégio Mackenzie. Impacto e espanto: alguns compositores e cantores do show comentaram surpreendidos: Não é bossa nova! (Revista História da Música Popular Brasileira, nº 34, Abril Cultural, 1971)

E realmente não era, mas muitas vezes seus arranjos usavam sonoridades da bossa, mais condizente com os lugares onde era apresentada. Paulatinamente, a bossa ficará para

trás e o grito marcante presente em *Canção Nordestina* vai prevalecer na obra de Geraldo Vandré.

A quinta canção é *Depois é só chorar*, também de autoria solo de Geraldo Vandré. É executada com arranjo de orquestra, inclusive com harpa e contrabaixo acústico. A levada da bateria é de *Bossa*, porém o arranjo de orquestra, por não ser econômico, diferencia-se dos arranjos de *Bossa*, acentuando o lirismo da canção.

Ama que tudo é só amar
Sonha que a vida é só sonhar
Toma do amor tudo que é bom
Toma depressa enquanto é bom
Que depois o amor é só chorar
Ama que a vida é só amar
Sonha que tudo é só sonhar
Toma do amor tudo que é bom
Toma depressa
Enquanto é bom
Que depois o amor é só chorar
Sim, depois o amor é só chorar
Depois o amor é só chorar

A temática é a do amor romântico, apesar de já tratar do amor sofrido da segunda fase da Bossa Nova. Não se percebe nenhuma conotação política ou toque regional. È uma canção de Bossa Nova.

A sexta canção é *Samba em Prelúdio* de autoria de Baden Powell e Vinicius de Moraes. Executada com piano à moda erudita (Chopin), acentuando sua influência[60], linhas de guitarra discretas, uso tímido, e esporádico, dos sopros de madeira, órgão no registro grave fazendo "cama de acordes" até que a melodia da guitarra aparece em primeiro plano na música anunciado a segunda parte da canção. Guitarra semi-acústica com timbre grave característico do jazz, guitarra permitida. Canto individual de Vandré, com uma densidade dramática maior do que das outras músicas.

Na segunda parte, bateria, com levada de bossa, contrabaixo, piano jazzístico e órgão no registro agudo, pontuando a música que, aliás, já não mais se enquadra na linha erudita e sim popular. Vocal solo de Ana Lúcia, entoando outra melodia.

---

[60] No livro *O Violão vadio de Baden Powell,* de Dominique Dreyfus é contada a história de como Vinícius inicialmente teria se recusado a colocar letra na melodia por achar que plágio de Chopin, só se convencendo depois que a esposa Lucinha, pianista e conhecedora da obra do músico afirmou que não. Ver: DREYFUS, DOMINIQUE, *O Violão vadio de Baden Powel*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

Vocal típico do samba-canção juntamente com a levada bossa da bateria, como um cruzamento de contextos históricos. A guitarra continua e povoa mais a música. Como na transição da primeira para a segunda parte, a guitarra chama a terceira parte, repetindo a linha melódica “de tal chamamento”.

Na terceira parte, canto em dueto com Ana Lúcia. Os dois cantam ao mesmo tempo com linhas vocais diferentes. Na verdade, existe a mistura das melodias cantadas nas duas primeiras partes. A bateria desaparece e o órgão no registro grave reaparece, fazendo a “cama”, sendo que nos últimos compassos da música o teclado volta a assumir um caráter mais pontual, como o timbre da segunda parte, mais agudo e comumente associado ao estilo cunhado por Walter Vanderley quando o sopro volta novamente tímido sendo que nos compassos finais, que correspondem ao fade out, surgem naipes de metais típicos do samba jazz.

Eu sem você não tenho porque
Porque sem você não sei nem chorar
Sou chama sem luz
Jardim sem luar
Luar sem amor
Amor sem se dar
E eu sem você
Sou só desamor
Um barco sem mar
Um campo sem flor
Tristeza que vai
Tristeza que vem
Sem você meu amor eu não sou ninguém

Ah que saudade
Que vontade de ver renascer
Nossa vida
Volta querido
Os meus braços precisam dos teus
Teus abraços precisam dos meus
Estou tão sozinha
Tenho os olhos cansados de olhar
Para o além
Vem ver a vida
Sem você meu amor eu não sou
Ninguém

Samba em Prelúdio nos parece um produto híbrido entre samba-canção e bossa nova, foi gravado pela primeira em compacto simples pelos mesmos Geraldo Vandré e Ana Lúcia, em 1963, tendo conseguido bastante sucesso. No seu depoimento para Zuza

Homem de melo, Vandré relata que o sucesso alcançado pela canção fez com que a produtora sugerisse a gravação de um LP de Geraldo Vandré e Ana Lucia.[61]

A sétima canção é *Fica mal com deus*, composição solo de Geraldo Vandré. Possui um tom expressionista, com uma percussão carregada, inclusive com triangulo se destacando, sopros, de madeira e metal, cordas, contrabaixo, coro masculino, o violão faz a base. O ritmo é marcadamente nordestino e o arranjo de cordas e metais tem um caráter mais exuberante.

Fica mal com Deus
Quem não sabe dar
Fica mal comigo
Quem não sabe amar (2X)

Pelo meu caminho vou
Vou como quem vai chegar
Quem quiser comigo ir
Tem que vir do amor
Tem que ter pra dar

Fica mal com Deus
Quem não sabe dar
Fica mal comigo
Quem não sabe amar (2X)

Vida que não tem valor
Homem que não sabe dar
Deus que se descuide dele
O jeito a gente ajeita
Dele se acabar

Fica mal com Deus
Quem não sabe dar
Fica mal comigo
Quem não sabe amar (2X)

Marcantemente regional, a canção foi feita bem próxima a *Canção Nordestina.* Aqui existe uma referência à questão religiosa, mas não de forma devota. A música é agressiva e crua em nada lembrando a bossa.

A oitava canção *Quem é homem não chora* de Geraldo Vandré e Vera Brasil. Trata-se de um Samba-jazz tendendo ao hot-jazz com trio de jazz e naipe de metais. Há também o solo de saxofone com a bateria se soltando mais nesse momento.

---

[61] HOMEM DE MELLO, José Eduardo. *Música popular Brasileira*. *Cantada e contada por.....*p. 111.

Meu amor foi embora
E hoje eu choro só de lembrar

Meu amor foi embora
Quem é homem não chora
Mas eu vou viver a chorar

Quem nunca amou nunca sofreu
Não chorou mais não viveu
Vai falar só por falar

Quem sebe bem do seu valor
Não vai deixar de amar pra não chorar
Coisa tão triste é ver um bem se acabar
Muito mais triste porém é nunca amar

A canção impõe a sonoridade do hot-jazz ao disco, reafirmando a tendência que marcará o artista, ou seja, a mistura de estilos. A letra tende a bossa.

A nona é *Tristeza de amar* de Geraldo Vandré e Luis Roberto. Traz a introdução e primeira parte cantada, depois órgão e piano. O órgão com timbre grave fazendo a cama e o piano fazendo melodia. Na segunda parte, violão, baixo e bateria e piano, na levada de Bossa, entra um solo de piano.

Com a volta da parte cantada o órgão no registro grave volta a cena. Na volta do vocal, o órgão se solta mais se tornando mais rítmico e melódico, retornando depois a condição inicial.

Vê
Tua tristeza não é de amar
Vem que a beleza pode acabar
E é só no amor que o amor vai chegar

Ainda que o amor nos faça chorar
Vive o teu bem
E vive a cantar
Boa é a tristeza

E a dor que é de amar
Quem não tem um bem
Não tem onde ir
E a vida vai e vem sem sair
De uma dor sem fim de não ter alguém
Por quem partir, sofrer e sorrir
Ai

Vê
Tua tristeza não é de amar
Vem que a beleza pode acabar
E é só no amor que o amor vai chegar

A canção ainda está presa à temática da bossa, com a busca de uma mescla entre popular e erudito, presente em outras canções. A sua presença no disco talvez caracterize o caminho que Vandré ainda está trilhando, da Bossa Nova para outro momento.

A décima canção é *Só por amor* de Baden Powell e Vinicius de Moraes. Executada com baixo, bateria, órgão, fazendo a cama na maior parte da música, com pequenos arroubos rítmicos na região aguda do mesmo, e piano, este fazendo, principalmente, melodias, guitarra jazz fazendo a linha melódica e o saxofone aparecendo de forma esporádica ao longo da música. Aproximando-se do fim o piano se torna mais exuberante, assim como o saxofone aparece mais.

Só por amor
Só por paixão
Só por você
Você, que nunca disse não.

Só por saber
Que o coração
Sabe demais
Que a razão
Não tem razão

Por você que foi só minha
Sem jamais pensar porque
Por você que apenas tinha
Razões e mais razões para não ser

Só por amor
Só por amado
Só por amar
Meu amor
Muito obrigado
Meu amor
Muito obrigado

A canção se aproxima mais da estética do samba-canção, mais uma vez deixando claro que existe um projeto autoral ainda não consolidado, que, no entanto, a escolha das canções e em especial os arranjos e as misturas de estilos já apontam.

A décima primeira canção é *Pequeno concerto que virou canção* de Geraldo Vandré. Executado com piano erudito com interpretação densa nas partes não cantadas do início e do fim. Quando entra o vocal o piano se torna mais econômico, mantendo a característica de acompanhamento erudito.

Não
Não há por que mentir ou esconder
A dor que foi maior do que é capaz meu coração
Não
Nem há por que seguir
Cantando só para explicar
Não vai nunca entender de amor
Quem nunca soube amar.
Ah...
Eu vou voltar pra mim
Seguir sozinho assim
Até me consumir
Ou consumir
Toda essa dor
Até sentir de novo
O coração
Capaz de amor.

Como o nome já aponta, trata-se de uma canção apresentada à moda erudita. Na sua ânsia de se tornar aceito no campo da música uma das coisas que o outside Vandré sempre buscou foi à erudição, quando não cantava lia poesia e um dos seus grandes sonhos sempre foi compor música erudita. No entanto, o concerto virou samba-canção e a letra remete as canções de amor da bossa e outros estilos musicais podendo chegar mesmo ao bolero, devido ao grau de dramaticidade.

A décima segunda canção é *Você que não vem* de Geraldo Vandré. Executado com baixo e bateria, arranjo de orquestra mais carregado, incluindo harpa, levada da bateria de Bossa. A primeira parte é cantada por Ana Lúcia, a segunda pelo Vandré. Na terceira, retorna o recurso de duas vozes fazendo linhas melódicas diferentes do Samba em prelúdio. A batida é de bossa e os vocais são de uma tradição anterior a Bossa Nova, assim como os arranjos que trabalham no registro do excesso, negando a bossa.

Onde vai você
Que não vem
Onde vai você
Que não vem.
Você que chegou chorando
Comigo viveu sonhando
E depois partiu
Deixando aqui o seu bem
Fazendo da tristeza
O bem maior que a vida tem.
Vou procurar felicidade
Deixar toda a tristeza
Viver só de saudade
Das coisas que esse amor
Somente promete

Ficou nas promessas
Tanto tempo se perdeu
Ah! Se perdeu

Tanto em *Samba em prelúdio* como aqui se trabalha o contra-ponto duas vozes que se alternam e depois se misturam causando um grande efeito dramático. Na canção, Vandré remonta a pré-bossa, das vozes floreadas, talvez uma ode ao antigo sonho de ser cantor de boleros.

Efetivamente, neste disco Vandré trabalha com diferentes tradições da música brasileiras; elementos de samba-canção, bossa nova e nordestinos, também se debruça sobre percepções distintas o lirismo, a crueza, o ultra-romântismo, misturando tudo como que na busca de um caminho. Certamente, a percepção do social já está presente, seja nas suas canções mais cruas ou em algumas escolhas que fez. O fato é que a cada trabalho essa percepção ficará mais aguçada ou mais explícita, seja visando o mercado, a luta política ou as duas coisas. E as mudanças começaram a partir do contato com o CPC da UNE.

1.3 – A passagem pelo Movimento Estudantil e pelo CPC UNE direcionando a trajetória engajada do artista-intelectual.

É possível a separação entre o artista e sua postura frente à realidade que o cerca? a obra de arte seja ela uma canção, pintura, texto literário etc. pode ter em si um valor dissociado dos valores dos homens que a produziram? É possível produzir arte pela arte? Estas são questões que recorrentemente se discutem em relação a determinados artistas, alguns considerados gênios, que diante de uma realidade social de exclusão, exploração e falta de liberdade preferiram abster-se de qualquer posicionamento político. Mas o homem é um ser político, diferentemente de qualquer outro ser vivo, suas atitudes traduzem posturas políticas e mesmo a abstenção é uma tomada de posição.

De outro modo, o artista que faz de sua arte uma arma de atuação política pode alijar-se de algum envolvimento com o mundo que combate? Como contrapor um projeto estético ideológico de esquerda com as necessidades de inserção no mercado de bens culturais que garantiriam a sua existência física e os desdobramentos de sua própria arte?

Particularmente, em momentos de grandes embates ideológicos essas questões ficam mais prementes, como foi o caso dos anos de 1960.

Usando uma formulação de Raymond Willians, havia uma certa *estrutura de sentimento* nos anos sessenta que impulsionava a busca pelas transformações, um certo heroísmo, particularmente ligado aos grupos mais jovens, que levava a crer que determinadas atitudes ou comportamentos transformariam o mundo em um lugar melhor para se viver. É obvio que essa formulação tem suas limitações, a onda revolucionária não atingiu todas as classes sociais ou todos os países com a mesma intensidade.

No caso do Brasil, os limites dessa estrutura de sentimento giraram em torno da juventude secundarista e universitária das grandes cidades brasileiras, da classe média e alta, em sua maioria.

De qualquer forma, esse sentimento que Marcelo Ridenti, com base nesta teoria chamou de romantismo revolucionário, estendeu-se por uma parcela da intelectualidade. Na verdade, o momento inspirava tal comportamento, o mundo fervilhava de movimentos emancipatórios e o Brasil de problemas sociais.

No Brasil, a busca de alternativas a difícil realidade do país começará a se dar a partir do final da década de 1950[62] quando artistas ligados ao meio teatral, como Oduvaldo Viana Filho e Gianfrancesco Guarnieri, vinculados ao "partidão", juntos com o poeta Ferreira Gullar vão tentar colocar em prática a política de alianças pecebistas, com a "ida ao povo" para a construção de uma "consciência nacional", política esta que se irradiará para outras áreas da cultura, encontrando solo fértil, em especial, na música popular.[63]

A concretização dessa política se dará com a criação, em 1961, do Centro Popular de Cultura, ligado à União Nacional dos Estudantes, a UNE, e uma tentativa de sistematização desta militância estará contida no anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, escrito em 1962, pelo cientista social Carlos Estevam Martins.[64]

Na verdade, como afirmou Marcos Napolitano, o "Manifesto" funcionou mais na forma de uma "carta de intenções" para os artistas ligados a busca e construção da arte nacional e popular na cultura brasileira.[65]

---

[62]Em março de 1958, O PCB vai produzir um documento no qual lança as bases da política de alianças entre o proletariado, classe que deveria representar a nação frente ao imperialismo, e setores progressistas da burguesia nacional.

[63] NAPOLITANO, *Seguindo a canção... Op. Cit.* p. 13.

[64]Carlos Estevam Martins, além de atuar no CPC também era vinculado ao ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) outro importante pólo irradiador de cultura política de esquerda. O manifesto pode ser encontrado na íntegra no apêndice do livro, já citado, de Heloísa Buarque de Hollanda.

[65]NAPOLITANO, Seguindo a canção... *Op. Cit. p. 44.*

Dentro deste contexto, o Centro Popular de Cultura – CPC, da UNE, iria assumir a tarefa de levar para as universidades brasileiras a realidade do Brasil que não aparecia nas estatísticas governamentais.[66]

Extremamente atrelado ao ideário nacional-popular do PCB[67], o CPC se tornaria referência no meio artístico como centro aglutinador de revalorização da cultura nacional.[68] Com as UNE volantes, suas peças percorriam o Brasil e estimulavam parte da juventude universitária a atuar politicamente. Paralelamente a isso, artistas como Carlos Lyra, aproximam-se desses setores mais engajados.

Foi Carlos Lyra que aproximou Vandré do CPC, segundo o próprio Lyra *Vandré só queria cantar boleros*, mas começou a participar de algumas reuniões. Não ficou, o manifesto do CPC com todas as suas idiossincrasias não o convenceram, dizia que *arte não é panfleto.*

No entanto, observando atentamente, podemos ver em sua produção posterior muito da proposta nacional-popular contida na idéia da criação do CPC, e não só isso, a partir do contato com os artistas mais engajados, que formulavam, debatiam, escreviam peças, canções, textos, talvez a função de simples cantor tenha deixado de ter seus atrativos. Era preciso se tornar parte, se comunicar, e isso só se daria se ele avançasse nos seus sonhos. O cantador de boleros ia ficando para trás para surgir o artista-intelectual politicamente engajado, musicalmente diferenciado e mercadologicamente reconhecido.

---

[66] Sobre essa temática ver, entre outros: Gullar, Ferreira. Vanguarda e Subdesenvolvimento: Ensaios Sobre Arte. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.
Utilizo aqui o termo nacional-popular no sentido Gramsciniano. Não considerando a assertividade ou não da política implementada pelo PCB. Ver GRAMSCI, A**.** Literatura e Vida Nacional. 3a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

[61] Sobre o assunto ver a *Declaração sobre a política do Partido Comunista Brasileiro*, de março de 1958. In: *PCB*: vinte anos de política, 1958-1979: documentos. São Paulo: LECH, 1980, 353p. (A Questão Social no Brasil, 7), p.3-27.

[68] Entre os textos acadêmicos que tratam exaustivamente da questão do ideário nacional-popular presente nos CPCs da UNE, podemos citar RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução: do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000 & NAPOLITANO, Marcos. "Seguindo a canção". Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001. O entendimento sobre o conceito de "nacional-popular" está contido em Gramsci para quem era necessária uma aliança entre a classe trabalhadora e os intelectuais no sentido de melhorar o nível cultural daqueles visando criar aportes para a luta de libertação nacional contra o imperialismo.

CAPÍTULO 2: Hora de Lutar (1965)

> A expressão"artista revolucionário" é pleonástica. Um artista só pode ser considerado artista quando sua arte é revolucionária. Para as pessoas que tem medo do termo "revolucionário", a denominação pode ser "de vanguarda". E de vanguarda e revolucionário é tudo aquilo que acrescenta algo de novo à vida, em qualquer estrutura, em qualquer sociedade, em qualquer tempo."(Geraldo Vandré, 1968)

2.1 - Experimentações e misturas musicais: sonoridades nordestinas e jazzísticas.

A epígrafe tirada de um depoimento de Geraldo Vandré para o livro de Zuza Homem de Mello, composto de relatos de personalidades do campo da música popular, em 1968. Nela, observamos um Geraldo Vandré articulado, dono de uma retórica engajada e ciente de sua função social, enquanto artista de esquerda.[69]

Parte dessa postura, que será seu diferencial artístico, se forjou durante a consolidação de um projeto autoral, que se deu, a nosso ver, com o lançamento e a proposta do LP *Hora de Lutar*, em 1965, curiosamente, antes da Era dos Festivais, quando Vandré ficará conhecido do grande público que a televisão passou a atingir, pela sua recorrente participação nesse tipo de certame.

A maior parte dos estudiosos de música no período e suas respectivas obras articularam dois momentos expressivos da carreira de Geraldo Vandré: *Disparada*, a canção que empatou com *A Banda* de Chico Buarque, em 1966, no segundo festival de

[69] Trabalhamos aqui a figura de Geraldo Vandré como a do artista intelectual engajado, utilizando a definição de Norberto Bobbio para intelectual segundo a qual o artista engajado em alguma causa, no exercício da cultura, acabou por adquirir autoridade e influência nos debates públicos. BOBBIO, Norberto, MATTEUCI, Nicola e PASQUINO, Gianfranco.Op. Cit.

MPB da TV Record e C*aminhando* ou *Pra não dizer que não falei das flores*, segunda colocada no 3º Festival Internacional da canção, fase nacional, de 1968.[70]

Do nosso ponto de vista *Disparada* foi a síntese de uma proposta estética, política e ideológica que o artista tomou para si a partir do contato com o CPC. Proposta esta que o fez deixar de ser o "advogado, cantador de boleros, que não tinha nada a ver com política", conforme palavras de Carlos Lyra, para se tornar um dos símbolos da esquerda nacionalista na canção popular. Segundo Arnaldo Contier:

> O surgimento de novos mitos da música popular, presos a uma explicitação mais política de suas linguagens – poética e musical -, favoreceu a ampliação de um mercado consumidor desse imaginário. [E] Muitos dos artistas envolvidos com a canção participante, tais como Carlos Lyra, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Cesar Roldão Vieira, inspiraram-se em algumas ideias divulgadas pelos Centros Populares de Cultura, pelo Teatro de Arena, pelos debates promovidos pela UNE nas Universidades.[71]

Arnaldo Contier reafirma aqui a importância dos CPC's da UNE na opção política de parte dos artistas que iriam estar no centro das atenções nos anos de 1960. De outra feita, informa sobre o alargamento do mercado consumidor de música em direção à forma canção de cunho ideológico. Geraldo Vandré, assim como outros artistas que buscavam denunciar a realidade do país, paulatinamente irão perceber a importante tarefa que tem nas mãos traduzindo em suas produções a realidade que o primeiro ano do governo ditatorial estava produzindo na sociedade brasileira.

No entanto, está atuação enquanto artista-intelectual de esquerda, não ignorava o nicho que se abriu dentro da indústria fonográfica e midiática. Política e mercado caminhavam juntos se inter-relacionando enquanto o país caminhava gradativamente para o fechamento total do regime.

O ano de 1965 transcorre sob o signo de dois Atos Institucionais. Os poderes dados por eles ao chefe de governo, desde o início, mostraram seus efeitos com as cassações de mandatos, suspensão de direitos políticos e constitucionais, demissões, aposentadorias compulsórias e prisões de opositores do regime.

---

[70] O assunto concernente aos festivais será tratado no próximo capítulo.

[71] Ver: CONTIER, Arnaldo. *Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)*. Rev. bras. Hist. vol. 18 n. 35 São Paulo, 1998.

A extinção dos partidos políticos e a implantação do bipartidarismo, assim como o paulatino caminho das eleições para a forma indireta, cerceavam dia a dia os diretos políticos da população. Para completar, Ato Complementar nº 2, adicionado ao Ato Institucional nº 2, qualificava como crime qualquer manifestação política daqueles que tiveram seus direitos políticos cassados, o que significava uma boa parte da intelectualidade de esquerda, ligada ao governo anterior, além de sindicalistas e professores universitários entre outros.[72]

Dentro desse quadro, ganhava importância a atuação dos intelectuais não cassados e artistas como porta-vozes da oposição ao regime. No caso do campo artístico, isso se dava cada vez mais dentro das estruturas da indústria midiática, em especial, os programas de televisão, e as multinacionais do disco.

No entanto, independentemente desta nova tarefa que se apresentava, cremos que o artista predisposto a utilizar sua arte dentro de uma proposta estética e ideológica de esquerda e engajada, de certa forma, buscava agregar a sua produção elementos que viabilizassem tal objetivo. Para Geraldo Vandré, o ano será determinante nesse sentido, pois vai ser marcado por uma gama de atividades realizadas pelo artista nos dois campos.

Já no início de 1965, em notícia veiculada no Jornal Última Hora, datado de 30-01-1965.

> A Universidade de Brasília, através de seu Centro de Extensão Cultural, realizará um seminário sobre música popular brasileira, por sugestão dos alunos Hugo de Faria Almeida e João Luis de Morais Barreto. O violonista Geraldo Vandré vai coordenar o seminário, que contará com a participação de vários estudiosos de nossa música, segundo me informa o professor Pompeu de Sousa.[73]

---

[72] Em relação ao Brasil, a importância do regime constituído entre 1964 e 1985, para a compreensão das políticas levadas a cabo nas últimas décadas do século XX, vem sendo amplamente discutida pela historiografia nos últimos anos, por pesquisadores como René Dreifuss, Maria Celina D`Araújo, Maria parecida Aquino, Celso Castro, Daniel Aarão Reis Filho e Carlos Fico, dentre outros. DREIFUSS, René Armand. *1964: a conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe.* Petrópolis: Vozes, 1981; Maria Celina D'Araújo e Celso Castro. *Op. Cit.*; Maria Aparecida de. *"A especificidade do regime militar brasileiro: abordagem teórica e exercício empírico"*. IN: REIS FILHO, Daniel Aarão (orgs.). Intelectuais, história e política: séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2000. pp. 271-289; REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade....Op. Cit.*; AQUINO, Maria Aparecida de. *"A especificidade do regime militar brasileiro: abordagem teórica e exercício empírico"*. IN: REIS FILHO, Daniel Aarão (orgs.). Intelectuais, história e política: séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2000. pp. 271-289; FICO, Carlos. *Além do golpe – versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar.* Rio de Janeiro: Record, 2004.

[73] Conseguimos contactar o aluno citado Hugo de Faria Almeida, por via da rede social facebook e ele confirmou que tratava-se efetivamente de Geraldo Vandré, observando que o seminário gerou muitos "elogios e críticas", a serem apurados. (Contato em 07/01/2013)

Ao que parece ainda pouco conhecido pela mídia, o que pode ser aventado pela alcunha de violonista, por assim dizer, uma das suas facetas menos desenvolvidas, Geraldo Vandré vai coordenar um seminário sobre música popular, em uma das universidades consideradas de ponta dentro do campo intelectual brasileiro.[74]

O fato nos parece representativo da importância que paulatinamente o artista ia adquirindo como intelectual de esquerda ligado ao campo da música popular. De outra feita, podemos constatar que se tratava de um evento com certa importância pela participação do professor Pompeu de Souza, um dos criadores da faculdade de comunicação da Universidade de Brasília, amigo de Darcy Ribeiro, o grande idealizador da universidade, que posteriormente, também foi obrigado a deixar a universidade.[75]

Em relação ao evento, provavelmente girou entre as três linhas de forças que direcionavam os debates sobre a produção musical no Brasil: as dicotomias entre brasilidade e influências estrangeiras, entre o erudito e o popular e entre modernidade e tradição.[76] Geraldo Vandré claramente se posicionava no campo da intensificação dos mecanismos de defesa da cultura nacional, como pressuposto de defesa da própria nação.

No entanto, para além de sua participação em diversas frentes, das quais a atividade acima é apenas um exemplo, o que, aliás, não era incomum entre os artistas da época, vai

---

[74] Apesar de ter sido fundada em 1962, A Universidade de Brasília, cujo primeiro reitor foi o antropólogo Darcy, rapidamente ganhou espaço nos meios acadêmicos. Tendo como pedagogo responsável Anísio Teixeira, possui uma proposta pedagógica inovadora à época. O golpe de 64 obrigou seus idealizadores a se afastarem da universidade. Mesmo assim, ela permaneceu sendo um espaço de importantes discussões políticas e culturais levadas a cabo, em especial, pelos professores que conseguiram se manter na universidade, apesar dos expurgos de 1964, e pelo seu corpo discente.

[75] Roberto Pompeu de Souza Brasil nasceu em Redenção (CE), em 22 de março de 1914. Jornalista, escritor, professor e político, diplomou-se em sociologia e psicologia. Foi para o Rio em 1931 e inicialmente trabalhou nos jornais O Meio-Dia e A Folha Carioca. Dentre as suas contribuições para modernizar o jornalismo brasileiro, quando liderava a redação do Diário Carioca, estão a introdução do lide americano em 1950 e a criação do sublide, a adoção do texto modernista, a criação do copidesque (que no Brasil passou a designar o próprio editor de originais) e a elaboração de um pioneiro manual de redação na imprensa brasileira. Também foi idealizador, fundador, primeiro diretor e professor emérito do Curso de Comunicação da Universidade de Brasília. Foi presidente do Sindicato dos Escritores, membro da Associação Nacional dos Escritores e diretor da Editora Abril. Na esfera política, foi secretário de imprensa do governo parlamentar em 1961, ajudou a criar o PMDB, foi presidente do Comitê de Anistia e um dos primeiros senadores do Distrito Federal, secretário da educação e autor do projeto do Estatuto da Cidade (1989), que promove o planejamento urbano de forma sustentável. Líder de classe, Pompeu de Souza propôs o texto que se transformou no artigo 220 da Constituição, que estabelece a proteção legal da liberdade de informação jornalística em qualquer veículo de comunicação social. Faleceu aos 77 anos, ainda senador, em 11 de junho de 1991.Três obras: Eleições de 1962: Decomposição Partidária e Caminhos da Reforma (1964), Bilhetinhos a Jânio (1987) e Pompeu de Sousa na Constituinte. Fonte: ECA/USP http://www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/dic_p1.htm. (Acessado em 01/05/2013)

[76] Ver: BAIA, S. F. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999).* Tese de Doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010: 23-24.

ser a elaboração de seu segundo LP, o momento consolidador de um projeto autoral que talvez visasse firmá-lo como porta-voz da resistência nacionalista à ditadura militar.[77]

No entanto, a ideia de se transformar em uma referência do movimento de esquerda nacionalista dentro do campo da música popular nem sempre fez parte dos planos do artista. Segundo suas próprias palavras

> Sempre tive vontade de cantar. Sempre tive mania de cantar. A rigor, jamais pensei que pudesse vir a ser um profissional de canto em música popular brasileira (...) Logo que entrei para a Escola de Direito havia um grupo de teatro e nós fizemos uma apresentação no Teatro Maison de France. Eu cantava uma musica do Ari Barroso chamada Terra Seca. Foi quando pensei que podia cantar profissionalmente. (Homem de Melo, 1976:35)

Como já foi visto no primeiro capitulo a entrada para a universidade colocou-o em contato com o movimento estudantil, e posteriormente com o CPC, para o qual fez a sua primeira letra para a canção *Quem quiser encontrar o amor*. A canção falava da busca pelo amor, mas desta feita, como já foi dito, ao contrário do amor apregoado pela bossa nova, cuja proposta traduzia o otimismo das classes médias urbanas em relação ao Brasil do período JK, o amor alardeado por Vandré só viria com a luta, com a busca de mudanças, já dentro da perspectiva nacional-reformista do governo João Goulart.

Considerada como um dos marcos da canção nacionalista e engajada[78] a música, feita em parceria com Carlos Lyra, introduziu o artista no circuito bossa-novista, já no que se poderia chamar de Bossa engajada, o que ampliou suas expectativas em relação à carreira. A partir daí começou a compor, mostrando em suas letras e melodias a bagagem que trazia de sua região de origem, o nordeste, e mesclando o som nordestino com os timbres da bossa-jazz.

A bossa-jazz, presente na produção de Vandré, pode ser caracterizada por uma mescla da levada mais contida da bossa nova, com as improvisações do jazz. A base seria piano, contrabaixo e bateria, com variações. De um modo geral, a forma canção, posteriormente chamada de nacionalista, tinha por base essa formação, acrescida de violão

---

[77] Para entender a construção de tal projeto autoral, utilizamos o conceito de Pierre Bourdieu, para quem trata-se de uma tomada de posição do artista frente a um campo de produção que define gostos e necessita de um publico interessado. O artista, no processo de consolidação deste projeto, deve também estar atento às críticas que a ele são feitas para obter o desejado reconhecimento ou distinção e dominar os signos e as regras estabelecidas dentro do campo ao qual se propõe pertencer. Dessa forma, não é possível pensar as questões culturais independentemente dos agentes, das instituições e conexões sociológicas que as acompanham. Ver: BOURDIEU, Pierre. As regras da arte. São Paulo: Schwarcz, 2002.

[78] NAPOLITANO, Op. Cit, 2001:34.

e outros instrumentos musicais ligados à cultura popular, como berimbau, pandeiro e viola caipira entre outros. A preferência por esse tipo de formação se coadunava com as demandas do mercado que se direcionavam para um público jovem, intelectual e de esquerda entre o qual essa forma canção circulava bem. Segundo Marcos Napolitano

> A tensão decorrente deste contraste entre as propostas ideológicas e o resultado musical marcou o início de um processo que vai se tornar mais complexo, na medida em que o mercado brasileiro de MPB vai se ampliando e as gravadoras começam a interferir ainda mais na disseminação de fórmulas e comportamentos musicais. A particularidade da canção engajada/nacionalista brasileira reside justamente neste processo, e traz em si as contradições da nossa modernização: a afirmação nacional, modernizante e desenvolvimentista, inserida no capitalismo internacional monopolista. A nostalgia folclorizante e a paranóia da diluição na cultura estrangeira eram os polos opostos, mas também complementares, deste processo.[79]

O que parecia ser uma dicotomia acabou por virar quase regra: a música nacionalista e de esquerda, considerada avessa a influencia estrangeira, constituía-se enquanto tal a partir da influência rítmica e timbrística do jazz americano, já há muito radicado no Brasil e consolidado a partir da bossa-nova, que tinha o cool jazz como influência. Na verdade, a Bossa Nova não inaugurou tal parceria, isso ocorreu a partir das diversas transformações pelas quais a musica brasileira passou e que não foram privadas da apropriação das sonoridades de outros povos.

Musicalmente, a influência estrangeira no Brasil vinha de longa data e permanecia intensa. Mesmo os ritmos considerados mais autênticos, como o samba ou o choro, tiveram suas origens em sonoridades alienígenas. O samba-canção, tão popular no período pré-bossa, vinha da influência direta do bolero e do tango e já nos primeiros anos da década de 1960, o rock inglês e norte-americano assim como os grupos de covers brasileiros, conhecidos aqui como iê, iê, iê, ocupavam a programação das rádios e atingiam as paradas de sucesso. Da mesma forma, as big bands de jazz, as músicas da *Tin Pan alley*, já conhecidas e admiradas nos bailes dos anos cinquenta, mantinham o seu espaço.

Assim, diversos grupos de Bossa jazz surgiram ao longo dos anos 60. Tais grupos, quartetos ou trios, cuja maioria tinha formação bossa novista, buscaram intervir musicalmente na realidade brasileira utilizando recursos da bossa nova e do jazz atrelados a temáticas relacionadas a vida das classes populares, tanto na cidade quanto no campo,

[79] NAPOLITANO, Op. Cit. 2010:36.

traduzindo na canção, no pré-64, a aliança de classes proposta pelo PCB para a revolução social brasileira e no pós-64, com o fracasso deste modelo, a crise ideológica que se instaurou pelo fim do sonho revolucionário.

A abertura de novas possibilidades de trabalho, advinda com o surgimento dos de programas musicais de TV, como *O Fino da Bossa*, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues[80] e posteriormente os festivais da canção, em parte, vão absorver a mão-de obra desses grupos. Por outro lado, uma boa parte dos músicos, em sua maioria de grande qualidade técnica, vão sair do país em busca de novas possibilidades no exterior, quando o modelo nacional-popular se saturou.[81] A título de exemplo vamos listar alguns grupos que tendo em comum a busca de uma canção de qualidade e também de conteúdo engajado trilharam caminhos distintos.

O Zimbo Trio, formado por Amilton Godói (piano), Luís Chaves (contrabaixo) e Rubinho Barsotti (bateria), surgiu no cenário artístico em 1964, atuando nos shows universitários de São Paulo e, paralelamente, na boate Oásis, ao lado de Norma Bengell.

Realizou várias excursões pela América Latina e Europa sendo premiado diversas vezes como Melhor Conjunto Instrumental. Foi contemplado com o Troféu Imprensa, Troféu Chico Viola, Medalha de Ouro dos Diários Associados, Prêmio Roquette Pinto, Prêmio Euterpe, Pinheiro de Ouro, Índio de Prata, Candido Mendes e VIIº Prêmio Sharp de Música, entre outros.

O Zimbo Trio foi o grupo mais frequente do programa *O fino da Bossa*, formando a parte instrumental do programa, participou, também, do *Bossaudade*, de Elizeth Cardoso. Mas a ligação com Elis Regina, iniciada antes do Fino, vai marcar a carreira do trio, que a acompanhará em diversas apresentações no Brasil e no exterior.

O Sambrasa Trio, grupo de samba-jazz formado por Hermeto Pascoal (piano), Humberto Cláiber (baixo) e Airto Moreira (bateria) que primava por suas misturas rítmicas de jazz, samba, afro e rock. Figuras recorrentes nos shows universitários de São Paulo, o Sambrasa gravou um único disco o *Em Som Maior*, de 1965, gravado pela gravadora Som Maior. Seus membros se diluíram em outras formações.

---

[80] O fino da Bossa, estreiou em 19/05/1965 e ficou no ar durante três anos. A direção do programa ficava a cargo de Manoel Carlos e Nilton Travesso. Gravado no Teatro Paramount de São Paulo e transmitido pela TV Record, a atração teve por modelo os shows realizados no circuito universitário da cidade.

[81] NAPOLITANO, 1999:52-53

O Sambalanço trio, da mesma forma que o Zimbo, formou-se em 1964 e atuou no circuito universitário paulista. Os músicos participantes eram Cesar Camargo Mariano (Piano), Humberto Cláiber (baixo) e Airto Moreira (bateria). Também circulou pelas boates de São Paulo e Rio de Janeiro. Um dos shows de maior sucesso foi o que fizeram com o coreógrafo, dançarino e cantor norte-americano Lennie Dale. Esse espetáculo, que fez muito sucesso em São Paulo e no Rio de Janeiro, chamado *Lennie Dale & Sambalanço Trio no Zum-zum*, gerou o disco de mesmo nome, contemplado com o prêmio de melhor álbum e melhor show pelo Jornal do Brasil. Posteriormente o trio se separou passando os seus músicos a compor outros grupos, caso, por exemplo, de Airto Moreira, que vai se juntar à formação do Quarteto Novo. O Quarteto Novo, fundado para acompanhar as performances de Geraldo Vandré rapidamente tornou-se conhecido no cenário musical, ganhando, já no ano de sua estreia, 1966, o Troféu Imprensa, de certa importância no meio artístico à época. Apesar de estar relacionado por nós entre os grupos de bossa-jazz, o Quarteto Novo tinha por diferencial uma ligação de origem com o nordeste brasileiro, o que se traduzia em uma produção diferenciada das demais.

Segundo o depoimento de Sérgio Ricardo, em seu livro autobiográfico *Quem quebrou meu violão*.

> [criou-se] o Quarteto Novo, sob a liderança inicial de Geraldo Vandré, o primeiro a traçar os rumos estéticos daquela união de músicos, identificados com a proposta de representar um Nordeste novo, político, harmônico, aos moldes modernos. Foi o primeiro grupo de músicos competentes que, sob a regência e arranjos de Théo de Barros, mais a versatilidade regional e o talento musical de Hermeto, além do domínio da viola de Heraldo e a Percussão de Airto, conseguiu dar amplitude à música nordestina, executada no melhor padrão da música contemporânea, às vezes aleatória, dando a ver aos preconceituosos elitistas que o baião também podia entrar na roda sem dever nada. E mais: com um caráter reivindicatório em suas letras de cunho político.[82]

A análise da formação dos grupos, chamados por nos de samba-jazz, fez-nos perceber o quanto essas formações eram efêmeras e a circulação constante dentro desse circuito que de certa forma aglutinava músicos que possuíam objetivos comuns: ascender profissionalmente sem perder de vista as demandas da sociedade e do mercado. E todos esses grupos disputavam as fatias do mercado de música participativa.

---

[82] RICARDO, Sergio. Quem quebrou meu violão: uma análise da cultura brasileira nas décadas de 40 a 90. RJ, Record, 1991:110.

Mesmo nesse clima de crescentes disputas no mercado fonográfico, o ano de 1965, vai ser de grande importância para Geraldo Vandré que vai se firmando como representante de um grupo de artistas ligados ao resgate da cultura popular.

A nosso ver, é de 1965, o mais elaborado disco de Geraldo Vandré, o *Hora de Lutar*, e nele já vão estar presentes todos os elementos que posteriormente irão se radicalizando até o efetivo chamado em direção à canção de barricadas.

Inserido em uma proposta estético-ideológica visivelmente de esquerda, já na capa é possível visualizar uma das bases do que seria rotulado como cultura nacional-popular: a valorização das raízes nacionais, ampliadas no sentido da representação de todo o povo brasileiro, englobando, neste sentido, a classe media, da qual o artista fazia parte, em uma aliança de classes aos moldes dos pressupostos pecebistas.

A capa traz uma roda de capoeira. No verso, um poema de Luis de Camões, escrito em tarja negra, na qual também aparece uma imagem do artista com o semblante sério.

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança;
Todo o Mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
Diferentes em tudo da esperança;
Do mal ficam as mágoas na lembrança,
E do bem, se algum houver, as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
Que já coberto foi de neve fria,
E em mim converte em choro o doce canto.

E, afora este mudar-se cada dia,
Outra mudança faz de mor espanto,
Que não se muda já como soia.

Trata-se do soneto *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*, escrito pelo poeta português Luís de Camões. Sua temática são as mudanças que ocorrem na sociedade, que constantemente a transformam, de formas diferentes, mas sempre para pior. Talvez a escolha do poema visasse uma sutil referência à implantação da ditadura militar no ano anterior.

De certa forma, fazer a citação de Camões, um poeta quatrocentenário e reconhecidíssimo por sua obra, poderia passar uma mensagem de erudição, importante

para quem estava buscando distinção dentro do campo da música. Propõe também uma imagem que vincula a cultura culta com a cultura popular, já que se trata de uma obra fonográfica de cunho popular, mesmo que se direcione inicialmente a certa parcela da sociedade nitidamente mais politizada do que popular.

Curiosamente, o artista vai empregar o mesmo subterfúgio no momento de ratificação de seu papel enquanto representante da esquerda nacionalista, no último LP produzido no Brasil, *O Canto Geral*, de 1968, onde vai utilizar Bertolt Brecht, desta feita um poeta e teatrólogo notadamente de esquerda.

A produção autoral, ou seja, a tentativa de deixar uma marca inequívoca em cada disco, em cada apresentação, no caso, uma marca de aguerrimento e firmeza ideológica, passaria a ser constante na carreira de Geraldo Vandré e, a nosso ver, tal projeto se consolidou a partir do *Hora de Lutar*. Segundo Marcos Napolitano

> Se o primeiro álbum de Vandré ainda trazia a marca pelos timbres e harmonizações da Bossa Nova, o LP *Hora de Lutar*, lançado em 1965, tentava acompanhar a tendência de popularização, ao estilo do *Fino da Bossa*: arranjos compactos, à base de *big bands* e uso de efeitos interpretativos contrastantes, com mudanças de andamento e volume da voz e dos instrumentos. O uso de instrumentos de percussão populares (cuíca, atabaque, berimbau) não chega a determinar a sonoridade das canções, que acentua a compactação dos arranjos *jazzísticos*, então em moda. Esta base instrumental contrastava com a incorporação de temas e formas nordestinos (baião, ladainha, maracatu) além de sambas-canções e batuques. A partir dessa miscelânea de formas e timbres populares, oriunda tanto do material folclórico quanto das canções do rádio e da TV, Vandré tentava encontrar um produto musical que melhor traduzisse o seu projeto estético e ideológico: uma canção engajada de massa[83]

Se havia, como afirmou Marcos Napolitano, recursos que visavam atender às demandas mercadológicas do nicho engajado, existiam também diferenças que se relacionavam com a *paisagem sonora*[84] com a qual o artista conviveu durante a infância e adolescência no nordeste que, mesclando-se com as novas escutas advindas com sua mudança para o Rio de Janeiro e acrescida das informações políticas transmitidas pelo CPC, faziam-no produzir uma canção diferenciada que ratificava seu engajamento na causa nacional e popular.

---

[83] .(NAPOLITANO, Op. Cit. 2010:135.

[84] Utilizamos aqui o termo paisagem sonora no sentido que lhe atribuiu o compositor Raymond Murray Schafer. O conceito remete aos sons do ambiente como um todo, tanto os sons naturais como os socialmente construídos, que juntos formam uma "paisagem", um ambiente acústico. No caso em questão, não nos engessando ao conceito, consideramos como paisagem sonora toda a carga de sonoridades ao qual o artista foi submetido ao longo do tempo. Ver: SCHAFER, R. Murray. *A Afirmação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

Efetivamente, o lançamento do LP não passou despercebido por alguns periódicos. Uma nota veiculada pela revista intervalo informa que "*A Continental lança o discutido LP de Geraldo Vandré, 'Hora de Lutar', em cuja contracapa há um expressivo verso de Camões"*[85]. Na mesma linha, a Revista Sete Dias na TV divulga ser "SURPREENDENTE a aceitação do LP "Hora de Lutar", de Geraldo Vandré pela "Continental". Merecida, dado o valor desse culto cantor e compositor."[86] Em se tratando de revistas de divulgação, pode-se aventar que o intento fosse o de despertar a curiosidade do publico.

No entanto, há que se reconhecer que, em plena vigência dos AI's, criar uma obra exortando as pessoas a lutarem deve ter causado espanto, talvez o "controverso" da notícia se relacione a esta questão.

É fato que os espetáculos teatrais, como os já citados Opinião e Arena, entre outros, buscavam conscientizar o espectador sobre a real situação do país, porém o discurso utilizado nesses espetáculos pautava-se em reafirmar palavras como "liberdade", "opressão", "miséria" sem nunca lograr chegar ao chamado à luta contra o regime.

Sem duvida, *Hora de Lutar* causou certa sensação no mercado fonográfico, não só pelo caráter decerto contundente da obra, mas também pela produção de alta qualidade, apesar da Ficha técnica do disco não conter os créditos à produção, aos músicos e aos arranjadores.

A Revista São Paulo na TV divulgou que

> Com arranjos maravilhosos de Erlon Chaves, Geraldo Vandré gravou para a Continental, o LP "Hora de Lutar", que é uma das coisas mais importantes da música brasileira. Cheira a verdade! Lindo trabalho do grande compositor e interprete brasileiro. Ouçam especialmente a faixa "Ladainha". [87]

A notícia, veiculada na coluna "O outro lado do disco" tem o título de "Geraldo Vandré com um senhor LP" e segue a linha das demais críticas feitas sobre o disco. Dividido em doze faixas, o LP teve na produção Alfredo Borba, na assistência de produção de Waldyr Santos, e nos arranjo e direção musical Erlon Chaves. A técnica de som ficou a cargo de Rogério Gauss, no corte Luiz Botelho, na técnica industrial Francisco Assis de Souza. O layout e a capa ficaram por conta de Frederico Spitale. Cada um desses profissionais eram grandes figuras de suas áreas à época.

---

[85] Revista Intervalo, nº 143 - 03-09/10/65, pág. 41.
[86] Revista Sete Dias na TV, 11 – 17/10/65 – pág. 25
[87] Revista São Paulo na TV, nº 333 – 23-29/08/65.

Erlon Chaves, por exemplo, é até hoje considerado um dos grandes maestros da sua geração, sendo também músico e cantor e tendo em seu currículo arranjos para os principais artistas da ocasião. Em 1965, Erlon que era paulista e trabalhava na TV Excelsior, mudou-se para o Rio de Janeiro. Trabalhou na TV Record e na TV Rio e tornou-se diretor musical desta última, também participou da organização do I FIC – Festival Internacional da Canção, em 1966.

Sempre acompanhado da Banda Veneno, Erlon vai causar furor no V FIC, ao se apresentar com sua banda cantando "Eu também quero mocotó". Na apresentação Erlon, que era negro, aparecerá beijando as bailarinas brancas de sua banda, entre elas, algumas que tiraram a blusa ao serem beijadas. O ato fará com que seja detido por "atentado à moral". O estilo swingado do artista foi considerado por muitos o inicio da Soul Music no Brasil.

Outro destaque deste time foi Frederico Spitale, argentino radicado no Brasil e considerado o grande responsável pelas mudanças ocorridas nas diagramações dos jornais brasileiros. A capa é considerada até hoje um grande momento do LP, por suas cores marcantes e mensagem bastante explícita.

LPDS - 32.009

Disco Lar

HORA DE LUTAR

Geraldo Vandré

Face A

1 - HORA DE LUTAR
Geraldo Vandré
2 - A MARÉ ENCHEU
Geraldo Vandré
(participação especial de Baden Powell)
3 - DESPEDIDA DE MARIA
Geraldo Vandré e Carlos Castilho
4 - DIA DE FESTA
Moacyr Santos e Geraldo Vandré
5 - LADAINHA
Geraldo Vandré
6 - ASA BRANCA
Luiz Gonzaga e H. Teixeira

Face B

1 - SAMBA DE MUDAR
Baden Powell e Geraldo Vandré
2 - CANTA MARIA
Geraldo Vandré e Erlon Chaves
3 - ARUANDA
Carlos Lyra e G. Vandré
4 - VOU CAMINHANDO
Geraldo Vandré
(participação especial de Baden Powell)
5 - CANTO DE MAR
Geraldo Vandré
6 - SONHO DE UM CARNAVAL
Chico Buarque de Holanda

DISCO É CULTURA

GRAVAÇÕES ELÉTRICAS S/A
ESCRITÓRIO: RUA SETE DE ABRIL, 59 – 8.º ANDAR – FONE 37-5439
FÁBRICA: AVENIDA DO ESTADO, 4755 – FONE 35-3574 – SÃO PAULO

SCDP-DPF-004/69-SP
CGC 61.186.300/001

Cada uma das doze faixas representava uma história de mobilização ou denuncia. A capa apresenta uma roda de capoeira: a foto maior com uma visão geral e pequenos quadros acima, mostrando a mão, o braço, os ritmistas e o pé do capoeirista, uma possível tradução do próprio desenvolvimento da obra ou uma alegoria da conjuntura . Na contra-capa, o poema já citado.

A primeira canção, do lado A, é a que dá titulo ao disco, *Hora de* lutar, e tem letra e música de Geraldo Vandré.

Capoeira vai lutar
já cantou e já dançou
não pode mais esperar...
Não há mais o que falar
cada um dá o que tem
capoeira vai lutar...
Vem de longe, não tem pressa
mas tem hora p'ra chegar
já deixou de lado sonhos
dança, canto e berimbau
abram alas, batam palmas
poeira vai levantar
quem sabe da vida espera
dia certo p'ra chegar

capoeira não tem pressa
mas na hora vai lutar
por você... Por você...

Geraldo Vandré inscreveu-a no I Festival de Música Popular Brasileira, da TV Excelsior de São Paulo, mas a canção não se classificou. A canção, que tem letra e melodia de Geraldo Vandré, introduz com berimbau e depois canto a capela e sopros, entre os sopros existe a predominância dos metais, acompanhamento de violão, solo de trombone e baixo. Aproxima-se de um samba-jazz sem piano, com o violão fazendo o papel normalmente atribuído ao piano, com o artifício da desdobrada, já com um vocabulário mais definido do que seria a MPB renovada.[88]

O chamado samba-jazz apontado aqui como característico e, de certa forma, predominante no LP, tem suas origens apontadas a partir da década de 1950, quando alguns músicos brasileiros passaram a utilizar a improvisação jazzística associada à base do choro. Foi nesse período que alguns músicos de jazz norte-americanos entraram em contato com a música brasileira e acabaram por jazzificar o samba, daí surgindo a denominação samba-jazz.[89] A formação básica desse tipo de produção é baixo, violão e piano ou baixo, piano e bateria. Outra característica marcante seria a desdobrada.

A desdobrada, variação na qual a canção praticamente para e inicia com uma entonação mais forte. Inicialmente atribuída a interpretação de Elis Regina em "Menino das laranjas", a desdobrada tinha o fito de enfatizar alguma parte da canção, com a mudança de ritmo. Esse recurso vai ser amplamente utilizado nas chamadas músicas de festival. De outra feita, a canção utiliza as sonoridades da roda de capoeira, elemento simbólico da cultura popular.

Em relação à letra, pode-se dizer que, diferentemente da maioria das criações do mesmo campo, faz um chamado direto à luta, sem a utilização do mote que se tornaria posteriormente motivo de crítica à música de intervenção, qual seja, a utilização incessante da figura "do dia que virá" e do papel do artista como anunciador desse dia.

---

[88] Consideramos MPB renovada a forma canção produzida no Brasil a partir de meados da década de 1960, mais precisamente, aquela que se firmou na chamada "Era dos festivais", e implicou na busca de sonoridades nacionais atreladas a um forte discurso ideológico, que posteriormente foi acrescida de outras leituras sobre a realidade brasileira e sobre a forma de atuação política do artista. Exemplos clássicos seriam as canções de protesto e o som universal.

[89] Para uma analise apurada sobre a configuração do samba-jazz ver: GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

Nos versos da canção, o capoeirista herói, já cantou, dançou e agora vai lutar, não tem pressa, cremos que no sentido de que não vai se precipitar em agir, que as coisas estão se organizando nesse sentido. Outra ocorrência emblemática, que talvez se relacione com as organizações de esquerda marxistas-leninistas[90], é a noção do capoeirista herói e vanguarda[91] de sua classe, vai lutar por você.

De outra feita, a utilização da roda de capoeira, elemento simbólico da cultura popular, será amplamente utilizada na canção nacionalista, em especial nos festivais da canção.

A segunda canção do disco é "A maré encheu", de autoria de Geraldo Vandré.

A maré encheu
A maré vazou
Os cabelos da Morena
O riacho carregou

Era tão bonito a gente amando
Hoje vou sozinho vou lembrando
Ela que partiu, partiu chorando
Eu não sei chorar, vivo cantando

A maré encheu
A maré vazou
Os cabelos da Morena
O riacho carregou

Vida sem amor não vale nada
Samba só se faz com batucada
Triste só tem vez de madrugada
Ou mais, meu amor com minha amada

A maré encheu
A maré vazou
Os cabelos da Morena
O riacho carregou

A canção tem letra e musica de Geraldo Vandré com a participação de Baden Powell ao violão. O violão expressionista de Baden vai emprestando sua estética a música

[90] Refiro-me aqui as organizações de esquerda que possuíam como referencial teórico em Marx e Lênin, em especial o segundo, cujo pressuposto máximo é o da construção de um partido de vanguarda, cuja tarefa seria ser a ponta de lança da Revolução Social. Após o racha do PCB, em 1962, varias organizações de esquerda se formaram no país. Sobre o assunto ver o levantamento elaborado por Marcelo Ridenti sobre a esquerda no Brasil: Cad. AEL, v.8, n.14/15, 2000.

[91] Novamente utilizamos aqui a concepção mais ampla do termo, no qual, a vanguarda seria o grupo mais ativo e consciente de dado movimento de massa. Ver: BOBBIO, Norberto, MATTEUCI, Nicola e PASQUINO, Gianfranco. Dicionário de Política. Brasília: UNB, 1995. 2vols

de Vandré. Samba acelerado, com utilização de bateria e coro, passando a batida de Bossa Nova. Alternância entre o samba acelerado e a bossa com solos de improviso de trombone e flauta.

Aqui o artista utiliza novamente elementos da cultura popular. A primeira estrofe, cantada em coro, com ritmo de samba acelerado foi uma apropriação do artista de uma cantiga de roda ou ciranda.

A maré encheu, a maré vazou
Os cabelos da morena o riacho carregou
A maré encheu, a maré vazou
Os cabelos da morena o riacho carregou

Sete e sete são catorze, três vezes sete, vinte e um
Tenho sete namorados, não me caso com nenhum
Sete e sete são catorze, três vezes sete, vinte e um
Tenho sete namorados, não me caso com nenhum

A maré encheu, a maré vazou
Os cabelos da morena o riacho carregou
A maré encheu, a maré vazou
Os cabelos da morena o riacho carregou

Em cima daquela serra há um velho gaioleiro
Quando vê moça bonita faz gaiola sem poleiro
Em cima daquela serra há um velho gaioleiro
Quando vê moça bonita faz gaiola sem poleiro

Essa apropriação e ressignificação do cancioneiro popular também pode ser considerada uma marca importante, identificável na obra de Geraldo Vandré, que em diversos momentos utiliza tais recursos para trazer a cultura popular e campesina para o campo de produção musical urbano. A cantiga em questão, assim como grande parte das produções folclóricas, não tem autor definido e se modifica traduzindo a realidade de cada lugar e temporalidade em que é cantada.[92]

A terceira canção é *Despedida de Maria*, parceria de Geraldo Vandré e Carlos Castilho, irmão de Bebeto Castilho, músico do grupo de Bossa jazz chamado Tamba Trio.

Vai, companheiro, vai
Inda que não voltes mais

[92] Sobre a temática ver: ANDRADE, Mário. *Ensaios da Música Brasileira.* São Paulo: Livraria Martins Ed., 1926.

Leva todo amor da gente
Pra que eu nunca fique atrás

Vai, companheiro, vai
Que eu fico a me esperançar
Com todas as esperanças
Que me dá teu caminhar
Vai...
Maria que foi só tua
Que só fez por te ajudar
Não vai te faltar agora
Na hora que é de salvar

Pai e filho, toda a terra
Do sertão até o mar
Maria, tua mulher
Que viveu pra te adorar
Não vai te prender agora
Na hora que é de lutar
Por teus sonhos com Maria
Maria que é só de amar
E que agora quem diria
Não vai, não vai nem chorar....

A canção introduz com linha de flauta, passando a vocal e flauta e depois orquestra. Complementa com batida de Bossa Nova, mas uma bossa mais acelerada. Há também o uso ostensivo da orquestra. No encerramento orquestra e improviso de vocal.

A letra em frases curtas e com uso de linguagem popular narra a história de um homem que vai para a luta, pois é hora de lutar, "salvar" a todo o povo. Para isso conta com o apoio de sua mulher Maria, que inicialmente é a narradora da canção. Posteriormente, essa tarefa é deslocada para o cantador, que em tom épico permanece narrando a despedida entre o herói e a sua mulher.

O tom épico das canções é outra característica marcante da produção de Geraldo Vandré, tom este que tem como modelo exemplar a canção *Disparada*, mas que de forma alguma se incorpora a retórica do artista com esta canção, pois como pretendemos demonstrar, o projeto autoral do artista, que incluía a utilização do recurso, aliado a uma performance aguerrida, se consolidou na obra que estamos analisando.

A quarta canção do LP chama-se *Dia de festa*, parceria de Geraldo Vandré com Moacyr Santos, instrumentista multifacetado, arranjador e regente, considerado um dos grandes músicos brasileiros.

Hoje é dia de festa
Todos vão se encontrar
Toda a dor, todo o pranto

Hoje vai se acabar

Vai sentir a beleza
Jogue as flores no mar
Deixa toda a tristeza
No seio de Iemanjá

Vai que Nossa Senhora
Pode nos proteger
Vai e não te demora
Que já vai amanhecer

Vai e volta contente
Todos vão te esperar
Trás amor pra essa gente
Cá na beira do mar

A canção inicia com tambor e metais, no ritmo ¾, baixo e caixa. O ritmo é definido pela caixa. Vandré é acompanhado de vocais femininos fazendo o coro eco. O tema é a religiosidade popular e a vida dos pescadores. A mistura entre símbolos católicos e de religiões africanas aparece nas citações de Iemanjá e Nossa Senhora. Aqui a mudança social aparece retratada no amanhecer do dia.

A quinta canção é Ladainha, autoria solitária de Geraldo Vandré.

Já juntei a minha gente,
gente boa prá plantar.
Gente de paz, mas valente,
se tem luta, vai lutar.
Tenho fé em Jesus Cristo,
Deus de lá e Deus de cá
do dono da terra toda
e de quem vive prá plantar
Perdoe Nossa Senhora,
pela terra vou brigar.
Não quero Jesus na guerra,

depois volto prá rezar.
Essa briga é só da gente,
a gente é que vai ganhar.

A canção inicia com uma reza de muitas vozes, o vocal de Vandré entra por cima da reza, acompanhado de violão. A reza não desaparece, diminui com o vocal. É quando o violão assume o primeiro plano do acompanhamento, violão tocado de forma bruta, sem delicadeza, passando a ideia de que qualquer um, com uma mínima formação musical

pudesse tocar, ratificando a ideia da melodia a serviço da mensagem. Existe aqui um toque mais experimental na canção.

O tema é a reforma agrária, a luta dos trabalhadores do campo pela terra, mas é também a religiosidade popular. O narrador informa que na luta pela terra o camponês deve deixar a religiosidade de lado e brigar pela terra. O narrador também avisa que a vitória é certa e que depois da conquista da terra o camponês pode voltar a rezar.

Apesar de tratar de um tema que certamente foi utilizado outras vezes dentro do campo da canção participativa, podemos apontar como dado de originalidade o chamado explícito a tomada de posição do campesinato frente ao latifúndio.

A sexta e última canção do lado A é Asa Branca. Composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, Um grande sucesso de 1947.

Quando olhei a terra ardendo
Qual a fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação

Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação

Que braseiro, que fornalha
Nem um pé de plantação
Por falta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão

Por farta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão

Até mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Então eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração

Então eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração

Hoje longe, muitas léguas
Numa triste solidão
Espero a chuva cair de novo
Pra mim voltar pro meu sertão

Espero a chuva cair de novo
Pra mim voltar pro meu sertão

Quando o verde dos teus olhos
Se espalhar na prantação
Eu te asseguro não chore não, viu

Que eu voltarei, viu
Meu coração

Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu voltarei, viu
Meu coração

Inicia com sopros (madeira) e vocal, podendo ser caracterizado como um samba-jazz com metais, no seguinte formato: bateria, baixo, solo de trompete e vocal. Há o uso ostensivo dos metais, mesclado com sopro e coro feminino, com nuances harmônicas. O berimbau aparece com uma percussão simples e seca ao fundo, o que não simplifica o formato do arranjo. Existem experimentações estéticas inusitadas e bem trabalhadas.

Trata-se de um baião ao qual Vandré acrescentou uma nova roupagem. O novo arranjo feito para orquestra finaliza com toque de capoeira. O objetivo, ao que podemos aventar, foi mostrar a apropriação de uma canção símbolo da realidade do sertão brasileiro, agora acrescida de novas sonoridades, mas que mantém e reafirma seu caráter de denúncia sobre a situação de miséria da população sertaneja.

A sétima canção do LP e primeira do lado B é Samba de mudar, de autoria de Geraldo Vandré e Baden Powell.

Vá, samba bom, samba meu,
Teu, da nossa dor, Samba de sofrer,
Samba de saber, Samba de querer,
Samba iihh, Samba de mudar,

Só quem sofreu e chorou
Meu samba vai ouvir
Meu samba vai cantar
Só na tristeza
E na dor
Alguém pode entender
Que a dor tem que acabar
E assim somente
Quem sofreu, quem chorou
Meu samba vai ouvir
Meu samba vai cantar
E tudo fica só.

Samba acelerado só no contratempo, com cuíca e bateria aceleradas, frases cantadas também em ritmo acelerado. Samba levado na bateria, com baixo, metais e linhas de

saxofone, aparecendo um toque de piano muito ao fundo. Toque que fica escondido na mixagem. Frases vocais rítmicas e cantadas de forma rápida.

Trata-se de um samba tradicional que se traveste em Bossa Nova. A canção inicia com voz, bateria e cuíca e passa a ter um arranjo de orquestra com roupagem tipicamente bossanovista. Enquanto ocorrem as alterações de um estilo melódico ao outro, o poema mantém a temática do sofrimento como forma de conscientização e do cantador como emissário da mensagem de transformação social. O cantador saí do ritmo considerado tradicional, o samba, atinge o moderno, a Bossa Nova, mas mantém a mensagem de conscientização política.

A oitava canção é Canta Maria, de autoria de Geraldo Vandré e Erlon Chaves.

É só saber querer pra poder chegar
É só saber querer pra poder chegar

Canta Maria que já é dia de cantar
Deixa o que é pranto só pra quem só sabe chorar
Olha, Maria, teu filho cresceu, vai se salvar
Canta, Maria que a vida, Maria, vai mudar
Nunca se perde por esperar
Você que tanto sofreu mas viveu pra valer
Pode agora saber onde vai chegar

É só saber querer pra poder chegar
É só saber querer pra poder chegar

Inicia com um *fade in*, cordas e flautas. O Coro feminino é em *staccato*. Paulatinamente, o vocal principal aparece sobre tudo, incluindo o coro feminino, entram o baixo e a bateria e um “piano escondido”. É um samba articulado pela bateria.

A temática novamente é o sofrimento que vai acabar, desde que se saiba o que fazer e se queira mudar. Uma inovação é a afirmação de que é preciso deixar o pranto para quem “só sabe chorar”. A mulher Maria aparece, de novo, junto com a certeza de que seu filho vai se “salvar”, desde que ela anuncie, cantando a nova era. Imagens religiosas se mesclam com o anuncio da mudança no porvir.

A nona canção é Aruanda, composição de Carlos Lyra e Geraldo Vandré. Aruanda foi uma das primeiras composições de Geraldo Vandré.

Vai, vai, vai pra Aruanda
Vem, vem, vem de Luanda
Deixa tudo o que é triste
Vai, vai, vai pra Aruanda
Lá não tem mais tristeza
Vai que tudo é beleza
Ouve esta voz que te chama
Vai, vai, vai

A música inicia com trombone e arranjo de metais, bateria e baixo. Linhas individuais de trombones e arranjo de metais, violão e novamente o piano escondido. Sobre a canção Aruanda, Carlos Lyra informa, em seu cd-book, que se refere a uma comunidade negra do nordeste brasileiro, onde as pessoas viviam da tapeçaria e do artesanato, qual os quilombolas, durante a escravidão. Aruanda seria o nome do lugar, que poderia ser traduzido como Paraíso.

O conhecimento de tal comunidade teria se dado a partir de um curta-metragem, visto pelo artista ainda nos anos de 1950.[93]

A décima canção é *Vou caminhando*, letra e melodia de Geraldo Vandré.

Vou caminhando
Sorrindo, cantando
Meu canto e meu riso
Não são pra enganar

Quem vem comigo
Bem sabe o que digo
Que há muito motivo
Pra gente chorar

Mas se lastimar
De nada vai valer
Já vi mãe chorar
Criança não crescer

Um menino que morreu
Um pai que em vão padeceu
Pela vida vou lembrando

[93] LYRA, Op. Cit, 2008: 108. Em relação ao curta-metragem que forneceu inspiração a Carlos Lyra, na verdade, ele foi produzido em 1960, pelo cineasta e crítico de cinema paraibano Linduarte Noronha. Foi através de um texto jornalístico do próprio cineasta que, ao revisitar um antigo quilombo fundado por escravos fugidos na Serra do Talhado encontrou uma família camponesa subsistindo do algodão plantado pelos homens e da cerâmica feita pelas mulheres. Aruanda, segundo Noronha dizia, significava Terra da Promissão. O curta causou um impacto entre os cineastas. Glauber Rocha o teria comparado a aurora do neorealismo de Rosselini e Jean –Claude Bernardet o louvado como simultaneamente documento e interpretação da realidade. O documentário teria gerou todo um time de cineastas paraibanos e influenciado o surgimento do Cinema Novo.

Que lembrando espero eu

E vou caminhando
Sorrindo, cantando
Até que um dia

Trata-se de um baião estilizado. Baden Powell ao violão simulando viola nordestina. Na maior parte da música, o piano está mais alto do que nas outras canções, definindo o ritmo do baião. Existe uma percussão discreta e a utilização de flauta.

Aqui surgem duas imagens que se tornarão recorrentes: O artifício do "Dia que virá", atribuindo a um futuro distante a solução dos problemas conjunturais, atributo tão questionado pelos críticos da música engajada, mas que, na verdade, podia refletir a esperança destes artistas de que sua própria função de "cantador" ajudasse a transformar a realidade social. [94] De outra feita, aflora nesta canção, outra característica da obra de Geraldo Vandré, a de que a mensagem passada por ele "não é para enganar", mas para conscientizar. Em diversos momentos estes dois eixos aparecerão na obra do artista.

A décima primeira canção é *Canto de mar*. Letra e melodia de Geraldo Vandré.

Olá quem vai pro mar
Olá quem vai pro mar
Cantando como eu
Foi que viveu

Olá quem sabe amar
Olá quem sabe amar
Chorando como eu
Foi que aprendeu

Olá quem vai pro céu
Olá quem vai pro céu
Não sofre como eu
Foi, mas morreu

Olá quem quer ficar
Olá quem quer ficar
Na vida como eu
Foi que viveu

[94] Refiro-me novamente ao artigo de Walnice Nogueira Galvão MMPB: uma análise ideológica. In: Saco de gatos: ensaios críticos. São Paulo: livraria Duas Cidades, 1976. Nesse artigo, a autora desqualifica a música engajada afirmando que pela sua insistência em esperar "o dia que virá" ela seria tão "alienada" quanto a Bossa Nova original com suas temáticas do "amor", do " sorriso" e da "flor".

Inicia com *fade in* e bateria com uso destacado do prato de condução. Metais expressivos, baixo e improvisos. Vocais ao final, sem piano.

A canção apresenta a alegoria de um pescador indo para o mar com um coro apontando para um processo coletivo, como um arrastão de peixes ou algo no gênero. Novamente informa que é o sofrimento que ensina a viver e a amar.

A última canção do LP é *Sonho de carnaval*, de autoria de Chico Buarque de Holanda, a canção foi interpretada por Geraldo Vandré no I Festival Nacional de MPB, da TV Excelsior de São Paulo, neste mesmo ano de 1965.[95]

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

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

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

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

Trata-se de um samba conduzido com metais, baixo, bateria e violão, no qual predomina a bateria. A letra fala de esperança e de união fechando o LP com uma mensagem otimista sobre um futuro no qual, a união de todos, tornará melhor.

As temáticas nacionalistas, como bem considerou Arnaldo Contier, exaltam o povo, na figura do jangadeiro, camponês ou violeiro e a sua saga.[96] O diferencial aparece em alguns momentos, no chamado imediato à luta que já aponta para a radicalização que se tornará explicita nas suas composições posteriores.

---

[95] Segundo o cantor em seu já citado depoimento para o livro de Zuza Homem de Mello, ele teria sido o primeiro a gravar uma canção de Chico Buarque.
[96]CONTIER, Op. Cit. 1998, p. 38.

O disco apresenta uma estética definida, pretendendo certa "negação" da bossa ou apropriação seletiva de suas sonoridades. Em alguns momentos, percebe-se o quase desaparecimento do piano, que, quando aparece, não se apresenta em primeiro plano, talvez fruto da busca de uma linguagem mais popular. Em compensação, arranjos de sopros e cordas são bem fortes e os vocais expressivos e contundentes de certa forma direcionando o tipo de performance que o artista buscará acentuar.

2.2 – A busca da comunicabilidade com o povo: A melodia a serviço da mensagem engajada.

"A música deve ser uma funcionária despudorada do texto".[97] Com essa frase, Geraldo Vandré resumiu toda a sua proposta estética e ideológica para a canção popular. A partir dela é possível entender o uso "despudorado" que ele fazia da melodia em busca da elaboração de uma mensagem que pudesse chegar às camadas populares e conscientizá-las. Apesar de não está sozinho nessa empreitada, sua postura radical em relação a referida proposta afastava-o da considerada elite da música popular, localizando-o em um entre-lugar, no qual a sua almejada distinção dentro da MPB ficava prejudicada.

De fato, a música participativa que ele representava sempre foi vista com ressalvas. Enor Paiano ao discorrer sobre o tema enfatiza que

> (...) várias análises apontaram a música de protesto como um beco sem saída estético, onde o compromisso com o "social" criava uma patrulha ideológica em cima dos artistas que tolhia sua criação. Sua extinção, bem como o ostracismo em que caíram alguns de seus principais cultuadores como Taiguara, Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo, foi recebido quase que com alívio. [98]

---

[97] Homem de Mello, Op. Cit, 1968:129).

[98] PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal. Lutas culturais e indústria fonográfica nos ano 60*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, ECA/USP, São Paulo, 1994:100.

O autor propõe um novo olhar sobre o assunto. Do seu ponto de vista, a aliança entre as contribuições harmônicas, rítmicas e líricas da bossa nova e as preocupações sociais que a conjuntura política suscitava gerou uma pluralidade de manifestações que possibilitaram o reencontro da música popular "com aspectos importantes da tradição nacional, não como repetição, mas como recriação de ideias e posturas dentro de outro espírito". Mais à frente, o autor aponta que a canção de protesto, ironicamente, teria cumprido o projeto de Mário de Andrade de fazer o caminho de volta ao povo.[99]

No entanto, a defesa do "patinho feio" e "chato" da produção musical dos anos de 1960, não é unanimidade e de certa forma, o assunto gerou pouco interesse, mesmo no meio acadêmico, talvez, como os artistas da época, por causa das vicissitudes do mercado. O mote dos estudos permanece sendo a obra dos grandes ícones da MPB, que, se em algum momento se aproximaram dessa forma canção, rapidamente se desligaram não sendo maculados pela alcunha de músico de protesto.

É bem verdade, que o ano de 1965 foi favorável para Geraldo Vandré em vários aspectos, já que pode atuar em diferentes espaços como televisão, teatro, cinema e disco, tornando-se relativamente conhecido por seus pares. No entanto, ao contrário de Chico Buarque, por exemplo, que do dia para a noite se tornou ídolo nacionalmente conhecido, sua carreira foi galgada por espasmos de sucesso, conseguidos as duras penas e sem dúvida a opção pela mensagem em detrimento do virtuosismo poético e melódico tem relação com isso.

Além de favorável para Geraldo Vandré, o ano de 1965, do ponto de vista da cultura e do entretenimento, foi bastante intenso. Em março, estreava no Teatro do Jovem, no Rio de Janeiro, o espetáculo Rosa de Ouro, de Hermínio Bello de Carvalho, com Clementina de Jesus, Araci Cortes e vários compositores ligados as escolas de samba cariocas. No espetáculo, que tinha como foco o samba carioca, representado por integrantes de diversas escolas, havia ainda Aracy Cortes, famosa cantora dos palcos da Praça Tiradentes nas décadas de vinte e trinta, Paulinho da Viola em início de carreira e Clementina de Jesus, recém descoberta por Bello de Carvalho.[100]

---

[99] PAIANO, Op. Cit. 101-103.

[100] Clementina de Jesus foi cantora e compositora e apesar de ter entrado tardiamente na carreira artística é considerada uma das grandes damas da música popular brasileira. Seu pai foi mestre de capoeira e violeiro. Com a mãe aprendeu os cantos de trabalho, partidos-alto, ladainhas e jongos, assim como corimás e ponto de macumba. A família mudou-se para o bairro de Oswaldo Cruz, no Rio de Janeiro. Ainda menina, aos 12 anos, desfilava no Bloco Moreninhas das Campinas. Três anos depois, já cantava no coro de uma das muitas igrejas do bairro de Oswaldo Cruz. Por essa época, freqüentava as rodas de samba na casa de Dona Maria Nenê.

Em momentos distintos também estreou no Teatro Arena de São Paulo a peça *Arena canta zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, no Teatro de Arena do Rio de Janeiro o *Samba pede passagem*, de Oduvaldo Viana Filho e Armando Costa e *O fino da Bossa* na TV Record de São Paulo. Paralelamente a esses projetos, que de certa forma, apontavam um novo momento da política cultural brasileira, vai ao ar o programa a *Jovem Guarda*, na TV Record de São Paulo.[101]

Todos esses eventos direcionavam-se para dois campos distintos de atuação do artista-intelectual engajado na sua tarefa, auto atribuída, de conscientização das massas.

De um lado, os espetáculos teatrais que visavam fazer a ponte entre o artista e sua proposta de utilização da arte como instrumento de denúncia e mobilização, de outro, trazer para a cena musical elementos ligados à cultura popular, em especial, a tradição do samba, o que em 1965, representava os resquícios da antiga política de aliança de classes desfeita com o golpe militar. Espetáculos como o Rosa de Ouro e os dos Teatros de Arena são representantes destes dois projetos estéticos e ideológicos.

De outra feita, na televisão, os programas musicais se tornaram uma verdadeira febre. Destes, o *Fino da Bossa*, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues, em uma espécie de talk show, pelo qual passaram os principais representantes da Moderna Música Popular Brasileira, talvez tenha sido o mais representativo e o que atingia os melhores índices de audiência, estimulando o mercado fonográfico e contribuindo para expansão do espaço para a música e os músicos brasileiros.[102]

Ao lado, ou melhor, no sentido contrário, desse movimento em direção a uma postura mais engajada de artistas e canções entrará em cena, com grande apelo popular, o chamado iê, iê, iê, que posteriormente adotará a alcunha de "Jovem Guarda", no programa apresentado pelos seus expoentes maiores: Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia. A

Mais tarde, foi para o Grêmio Recreativo e Escola de Samba Portela. No ano de 1940 casou-se com Albino Pé Grande e foi morar no morro da Mangueira. Trabalhou muitos anos como empregada doméstica e somente aos 63 anos começou a carreira artística, lançada pelo letrista e produtor Hermínio Bello de Carvalho.
Fonte: http://www.dicionariompb.com.br/clementina-de-jesus/biografia. (Acesso em 05/05/2013)

[101] MELLO, Zuza Homem de & SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras.* São Paulo: Editora 34: 1998, p. 94-95.

[102]Tomando emprestado os dados de tabela elaborada por Marcos Napolitano, sobre os índices de audiência para o ano de 1965, observamos que o programa O fino da Bossa atinge 10% dos televisores ligados em julho passando em agosto para 26%, em setembro 23%, outubro 20%, novembro 26% e encerra o ano com índice de 24% enquanto um outro programa musical, o Bossaudade, atingi a sua melhor audiência, 19,5%, em dezembro. O que demonstra a grande popularidade do programa.

ironia fica por conta dos idealizadores do programa que tiraram o nome de uma frase de Lênin, o revolucionário russo, na qual dizia que o "futuro pertence à Jovem Guarda".[103]

Enquanto a Bossa engajada buscava resgatar as raízes brasileiras tentando trazer para o mundo urbano a realidade de um Brasil que não se resumia ao eixo Rio-São Paulo, a Jovem Guarda primava por ser um estilo musical e comportamental que buscava como modelo os valores da cultura norte-americana.

Independentemente desta opção pela cultura americana, ou talvez por causa dela, o fato é que a "febre" Jovem Guarda se espalhou como um rastilho de pólvora entre a juventude, assustando os artistas e produtores de música "brasileira", responsáveis pelo movimento de transformação da MPB em um produto de qualidade e valor no mercado fonográfico ao ponto de inverter os números de vendagens, antes absolutamente dominados pelo produto estrangeiro, em favor dos nacionais. [104]

No próprio ano de 1965, a música de Roberto Carlos, "Quero que vá tudo para o inferno", atingiu os primeiros lugares das paradas musicais gerando várias discussões em torno de qual caminho seguir com a música popular brasileira para enfrentar a concorrência "estrangeira".

Talvez por conta desse inusitado sucesso da Jovem Guarda, em 1966, vários jovens intelectuais ligados a diversas áreas da cultura irão discutir essa temática em debate promovido pela Revista Civilização Brasileira, expoente nos temas culturais brasileiros e de grande circulação nos meios acadêmicos e artísticos.[105]

Dentro deste embate estético e ideológico, que agitava o meio musical e mercadológico, e das diversas possibilidades de atuação do artista ligado ao campo da canção popular, Geraldo Vandré buscava circular, reafirmando constantemente o seu compromisso com a cultura popular o que se refletia em sua forma de compor e de cantar. Para o maestro Júlio Medáglia

> Vandré, de origem nordestina, mostra-nos em suas interpretações a impostação de voz adequada a esse tipo de canção (em tom de lamento). Uma voz sem acabamento técnico, cheia de arestas, confere a essa temática a gravidade que lhe é característica. Concluindo as canções com longos e

[103] Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.
[104] Refiro-me aqui a expressão "substituição das importações" utilizada pelo professor Marcos Napolitano e já citada que explica o movimento pelo qual a música nacional, em determinado período dos anos 60, passou a ter mais valor agregado do que o produto estrangeiro. Ver: Seguindo a canção.....
[105] Aprofundaremos tal discussão no próximo capítulo.

> intermináveis melismas, sugere-nos ainda mais claramente o sentido dessa angústia e dessa tentativa de fuga e busca sem fim como o próprio canto. Mais importante ainda são suas próprias composições. Baseadas em geral numa harmonia modal e quase sempre em dois acordes apenas, que se sucedem indefinidamente, ilustram nitidamente uma situação de monotonia e melancolia angustiante, comentada pelo texto. Este, vazado sempre numa linguagem terra a terra, sem metáforas ou poetismos, causa impacto exatamente pelo desnudamento expressivo (...)[106]

Ao falar sobre a Bossa Nova, no artigo veiculado no conjunto de considerações sobre a moderna música brasileira, organizado por Augusto de Campos[107], o maestro atribuiu a Geraldo Vandré certa rudeza nordestina que tornaria o canto do artista uma tradução do sofrimento que a população desta região do país deveria padecer. De outra feita, informa sobre a simplicidade das melodias, que considera modais, feitas com dois acordes, sobre os quais a mensagem contida na letra se desenvolve.

Como já foi explanado, a escolha pela simplicidade melódica gerou problemas para os artistas que por ela optaram. E por mais que possa falar no coletivo dos dilemas por eles vividos, tanto no sentido da valorização de sua arte quanto da necessidade de ida ao mercado, quando da opção que fizeram não de ser povo, mas de transformar o povo tema de suas canções em povo receptor da mensagem engajada[108]

Vandré se diferencia dos demais, pois, talvez por conta de sua personalidade intensa, ou por uma ligação mais próxima com a dura realidade do sertão nordestino, relacionada a sua origem nordestina, ou mesmo pela possível ligação, mesmo que inicialmente não orgânica, com alguma organização de esquerda mais radical, que ultrapassava os pressupostos aliancistas do PCB, o fato é que, a sua produção pautou-se, muito mais do que qualquer artista dentro deste pressuposto. E ele fazia isto alternando estrofes e poemas curtos às longas narrações épicas, sempre em linguagem acessível às camadas populares, mas também atento aos interesses dos setores médios urbanos, em especial, a intelectualidade e os estudantes de esquerda. Segundo Marcos Napolitano

---

[106] MEDAGLIA, Julio. *O Balanço da Bossa Nova.* In: O Balanço da Bossa e Outras Bossas. CAMPOS< Augusto de. (Org). São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968:90-91.

[107]Poeta concretista, tradutor, ensaísta, crítico literário e musical, Augusto de Campos organizou, entre outros trabalhos, um conjunto de ensaios sobre a moderna música popular brasileira denominado de *Balanço da Bossa – E outras bossas*, publicado em 1968 pela Editora Perspectiva. Os ensaios contidos no livro versam sobre diversos aspectos da canção popular no Brasil, incluindo críticas ferrenhas as canções de protesto.

[108] NAPOLITANO, Op. Cit. 2001: 148.

> Entre 1964 e 1965, o projeto da "bossa" nacionalista dividiu-se em várias frentes. No panorama musical "engajado", novos compositores, novos materiais sonoros e padrões de interpretação foram surgindo, a medida que o mercado musical se tornava mais complexo e amplo. O tema da resistência passava a ser tão importante quanto a busca de uma consciência nacional-popular em forma de canção. [109]

O trecho é interessante, pois trata das mudanças de paradigmas pelos quais os músicos engajados tiveram que passar traduzindo a mudança de conjuntura do país, que passou da euforia "pré-revolucionária" à ditadura militar. Informa também sobre a ampliação do mercado musical, a abertura de novas frentes, mas também de novas necessidades tanto do artista-intelectual quanto do próprio mercado.

Em quase todos os sentidos, Geraldo Vandré se adaptou. No entanto, podemos aventar algumas permanências. Geraldo Vandré sempre fazia caravanas pelo interior do país, algumas autofinanciadas, outras financiadas por empresas como a Rhodia, famosa marca de tecido à época, que costumava promover desfiles acompanhados de músicos de distintas posturas estéticas. De um jeito ou de outro, provavelmente o objetivo era a comunicação direta com o povo. Nas próprias palavras do artista.

> A comunicação (não confundir com massificação) é para nós o objetivo fundamental de qualquer trabalho de arte. A invenção e a elaboração somente transcendem seus aspectos puramente formais e passam a ser efetivamente criativas quando servem a uma necessidade real e concreta do repartir. Sem bondade e sem heroísmos. Por uma decorrência natural de ser e de ter. Porque repartir é, em última análise, um exercício fundamental da existência e a única razão de ser da propriedade. (Geraldo Vandré, Canto Geral, 1968)

O depoimento, que se encontra na contracapa do LP Canto Geral, de 1968, a ser analisado em outro momento, traz à tona algumas posturas estético ideológicas do artista, que, a nosso ver, já estavam se consolidando em 1965, em especial, com a elaboração do *Hora de Lutar*.

Em primeiro lugar, vemos a ideia de comunicação como repartimento de conhecimentos ou mesmo de ideologias, comunicar é compartilhar, é conscientizar. Neste sentido, a canção é utilizada como a palavra cantada, a ideologia verbalizada na forma canção, mais acessível a um povo pouco letrado e historicamente ligado a música que assim se tornou a grande condutora de mensagens que são decodificadas e apropriadas.

---

[109] (NAPOLITANO, Op. Cit, 2001: 105

É fato, no entanto, que o campo da canção popular, no seu processo de institucionalização[110], particularmente a partir do advento da Bossa Engajada, conseguiu, em especial, aglutinar em torno de si uma parcela da juventude universitária. Parcela esta que consumia a arte engajada, mas que também cobrava uma postura comprometida dos artistas. Geraldo Vandré definitivamente tinha clareza disso e trabalhava sua imagem pública neste sentido. Assim, juntamente com sua opção estética e ideológica que privilegiava a mensagem, havia a vontade e mesmo a necessidade de suprir o mercado exatamente com o que este desejava.

2.3 – A consolidação de um projeto autoral

Em uma das poucas gravações em vídeo nas quais aparece, Geraldo Vandré surge como uma figura forte, segura, dedo em riste do sistema, prometendo "a volta cipó de aroeira no lombo de quem mandou dar".[111] A apresentação se deu no programa Show do Dia 7, da TV Record, em 1967. Ao seu lado, o Trio Marayá[112] e o Quarteto Novo.[113], em volta, senhores e senhoras bem vestidos circulavam pelo palco, conversavam, fumavam enquanto um Vandré - ele mesmo, vestido "à caráter" - concentradíssimo se exaltava, apertava as mãos, diminuía ou aumentava o tom conforme a radicalidade da estrofe.

[110] Ver conceito formulado por Marcos Napolitano no livro *Seguindo a canção*. Obra já citada.
[111] Trata-se da música "Aroeira", gravada no LP *Canto Geral*, de 1968.
[112] O Trio Marayá foi um trio vocal formado por Marconi Campos da Silva, Behring Leiros e Hilton Acioli, todos potiguás. Fizeram sucesso tanto no Brasil, quanto no exterior, trabalhando em shows, filmes e programas musicais como *O Fino da Bossa*. Atuaram junto com Geraldo Vandré em diversas ocasiões inclusive como compositores.
[113] Ver em: http://youtu.be/EGyb11knYYo

Curiosa imagem que utilizaremos aqui a título de amostragem de duas facetas que se articulavam dentro da carreira deste artista: engajamento e mercado. O engajamento explícito nos gestos, na mensagem da canção contrastava com o ambiente. Ternos, vestidos longos e marinheiros coabitando sob o mesmo teto chamado MPB.

O Geraldo Vandré da gravação já havia vencido vários festivais e consolidado sua persona artística. O Vandré que estudamos nesse capítulo buscava firmar-se no campo da música a partir da consolidação de seu projeto autoral que envolvia engajamento da mensagem, sonoridades ligadas a cultura popular e performance aguerrida. No entanto, o processo de criação de uma imagem pública implicou em apropriações e ressignificações das suas próprias prioridades, traduzindo as mudanças sociais do país.

Ao analisar a trajetória de Wolfgang Amadeus Mozart, Norbert Elias vai formular que

> Para compreender alguém, é preciso conhecer os anseios primordiais que este deseja satisfazer. A vida faz sentido ou não para as pessoas, dependendo da medida em que elas conseguem realizar tais aspirações. Mas os anseios não estão bem definidos antes de todas as experiências. Desde os primeiros anos de vida, os desejos vão evoluindo, através do convívio com outras pessoas, e vão sendo definidos, gradualmente, ao longo dos anos, na forma determinada pelo curso da vida; algumas vezes, porém, isso ocorre de repente, associado a uma experiência especialmente grave. Sem duvida alguma, é comum não se ter consciência do papel dominante e determinante destes desejos. E nem sempre cabe à pessoa decidir se seus desejos serão satisfeitos, ou até que ponto o serão, já que eles sempre estão dirigidos para outros, para o meio social. (ELIAS, 1995:13)

Elias tocou em um ponto importante da questão. Para entender como se estabelece a opção por determinado projeto de vida é necessário entender de onde partiram os primeiros desejos e de que forma foram sendo ressignificados ao longo do tempo, seja pela experiência ou pela relação com outros grupos sociais.

No caso de Vandré, isto é absolutamente visível. Como vimos no capítulo anterior, seu projeto desde tenra idade era ser cantor, ligar-se ao campo da música, tornar-se conhecido. O contato com o CPC proporcionou dois momentos que se enquadram no que Elias concebeu: a ampliação de expectativas em relação a sua capacidade enquanto artista e o contato com as ideias do CPC, que trouxe uma perspectiva de intervenção política, que se não era nova, por conta de seu pai, ligado ao PCB, talvez nunca tivesse sido aventada em relação à carreira que almejava.

A “experiência grave” da qual nos informou Elias, nesse caso, pode ser entendida como “importante”, “fundamental”. É nesse sentido que percebemos a entrada de Vandré no movimento estudantil. Ela provavelmente alterou seus caminhos, sem lhe fechar a perspectiva de sucesso, direcionando-o para um determinado campo de atuação. A busca da fama e do sucesso se coadunou com o projeto estético e ideológico que paulatinamente foi sendo construído.

Se todo homem é um intelectual, mas nem todos cumprem esta função na sociedade, em conformidade com Antônio Gramsci, assumir a postura de intelectual, em particular no campo artístico, demandava certo poder de intervenção. Para Gramsci

> O erro metodológico mais difundido, ao que me parece, consiste em se ter buscado este critério de distinção no que é intrínseco ás atividades intelectuais, ao invés de buscá-lo no conjunto do sistema de relações no qual estas atividades (e, portanto, os grupos que as personificam) se encontram, no conjunto geral das relações sociais. Na verdade, o operário ou proletário, por exemplo, não se caracteriza especificamente pelo trabalho manual ou instrumental, mas por este trabalho em determinadas condições e em determinadas relações sociais (sem falar no fato de que não existe trabalho puramente físico e de que mesmo a expressão de Taylor,"gorila amestrado", é uma metáfora para indicar, um limite numa certa direção: em qualquer trabalho físico, mesmo no mais mecânico e degradado, existe um mínimo de qualificação técnica, isto é, um mínimo de atividade intelectual criadora).[114]

Nesse sentido, o intelectual atua enquanto tal a partir do momento que se posiciona na luta contra-hegemônica pelo poder na sociedade em que vive e Geraldo Vandré forjou-se enquanto intelectual. Pensamos que a sua consciência social e de classe emerge no fazer-se de sua arte engajada, no contato com as classes populares, com sua história, com suas demandas, tornando-o intelectual orgânico da classe trabalhadora, mesmo que essa não fosse originalmente a sua classe.[115]

Tendo isso como pressuposto básico na construção de seu projeto autoral, era preciso abrir espaços no meio artístico onde coubesse sua figura e seu projeto e a partir daí ele adquirisse o espaço desejado tanto do ponto de vista mercadológico quanto ideológico. O *Hora de Lutar* veio ratificar o espaço que pouco a pouco Geraldo Vandré estava conquistando no cenário da MPB renovada, começando a ser considerado culto e

---

[114] (GRAMSCI, Op. Cit.1978:105)

[115] Utilizo aqui,o historiador E. P. Thompson e a sua concepção sobre a formação da consciência da classe trabalhadora que vai surgindo no seu fazer-se enquanto classe. Ver: THOMPSON. E. P. *A formação da classe trabalhadora inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. Vol.1.

conhecedor da música popular brasileira. A nosso ver, o LP consolidava sua posição de porta-voz da corrente nacionalista de esquerda e, ao contrário do que é normalmente aventado, em um momento anterior ao seu sucesso nos festivais.

Efetivamente, canções como *Hora de lutar* e *Ladainha*, por exemplo, correspondem a um claro chamado à luta política, não só contra a ditadura, mas contra a sociedade capitalista. De outra feita, a regravação de *Asa Branca*, sob uma nova roupagem, de certa forma recolocou Luis Gonzaga no cenário musical[116], possivelmente informando o seu compromisso com a cultura nacional em geral e com a cultura nordestina, sua região de origem em especial. E mais, ao contrário de certo senso comum que apregoa a música nacionalista como pouco afeita a experimentos, o disco é do início ao fim marcado por experimentalismos e misturas melódicas e pelo virtuosismo dos músicos cuja qualidade era reconhecida no campo musical. Nesse sentido, o disco trazia em si todos os elementos necessários para alcançar distinção no mercado e no campo da musica popular.

Para Arnaldo Contier, de um modo geral, a arte participativa, em especial a música, se configurou em diversas facetas, impossíveis de serem amarradas sob uma só ótica.

> (...) a partir do levantamento de críticas de jornais e revistas dos anos 60, de posturas ideológico-políticas diversas - Opinião, Movimento, O Estado de S. Paulo, revista O Cruzeiro, jornal O Globo - devido à natureza essencialmente polissêmica do signo musical, o nacional-popular na música era re-inventado politicamente, sob ângulos diversos: a) folclore + ufanismo + brasilidade; b) brasilidade + folclore + realismo socialista; c) brasilidade + patriotismo + folclore + populismo conservador; d) brasilidade + folclore + populismo de direita; e) modernismo nacionalista + Mário de Andrade + populismo de esquerda. Assim, os 95% dos telespectadores que sintonizaram a TV Record na finalíssima do 3º Festival da Música Popular Brasileira (1967, *Ponteio*, de Edu Lobo/ Capinam, classificada em 1º lugar), diluíam-se nessas tendências estético-políticas, tendo como ponto nodal a brasilidade como a representação dos anseios nacionais e populares. [117]

[116] Luiz Gonzaga, o "Rei do Baião", fez muito sucesso nas décadas de 1940 e 1950, ao trazer para o centro-sul sonoridades típicas do sertão nordestino e lançando inclusive um novo gênero musical, o Baião, que faria grande sucesso. No entanto, em 1961, após um acidente sofrido no Rio de Janeiro e com a morte de seu grande parceiro Zé Dantas cai em certo ostracismo nas grandes cidades do centro-sul, apesar de continuar se apresentando com grande sucesso no interior nordestino. A gravação de Asa Branca por Geraldo Vandré contribui para uma nova fase na carreira do artista. Em 1968, Gonzagão, como também era conhecido vai gravar um compacto com composições de Geraldo Vandré. Fonte: MIS – Depoimentos (fitas 18.1/2).

[117] CONTIER, Op. Cit. 1998:46.

Do nosso ponto de vista, dentro do quadro apresentado por Contier, a obra de Vandré, sintetizada no *Hora de lutar*, se aproximaria de duas opções a b: brasilidade + folclore + realismo socialista. E a e: modernismo nacionalista + Mário de Andrade + populismo de esquerda, sem, no entanto, estar amarrado a qualquer um dos modelos, podendo ser percebido como uma junção dos dois ao qual acrescentaríamos, o que aliás é a peculiaridade do disco e do próprio artista, o chamado à luta contra o regime militar e o sistema capitalista.

Apesar de estar tratando de um momento posterior ao lançamento do disco em questão e, de certa forma, estabelecer critérios elásticos em relação as diversas possibilidades estéticas da música participativa, uma possível busca por experimentalismo foi totalmente descartada dentro dessas possibilidades. Já vimos que o disco não se priva disso. É possível que muitas dessas inovações se devam aos arranjos de Erlon Chaves, considerado exímio arranjador, no entanto, a característica roupagem nordestina, assim como o tom de crítica e denuncia que marcaram a linguagem poética do artista já estão visíveis e consolidadas neste trabalho.

Entendemos Geraldo Vandré como um artista intelectual engajado que assume tal tarefa no processo de sua própria formação política, no campo da esquerda, processo esse que se iniciou possivelmente com o pai, e posteriormente com CPC da UNE que o põe em contato com outros artistas com propostas estéticas e ideológicas similares e com os pressupostos do Manifesto da UNE, que vai nortear parte de sua opção, mesmo que inconscientemente.

A sua arte engajada, entendida aqui como produzida com o objetivo de contestar o sistema vigente nos coloca à frente de outra discussão, que se relaciona ao papel dos artistas engajados e as formas como podemos conceituar tais personagens.

Segundo Marcos Napolitano "ao discutirmos "arte engajada", estaremos tangenciando categorias correlatas como o papel do intelectual e do "artista-intelectual" (ou seja, aquele que produz uma reflexão sobre a sua poética), bem como a relação entre linguagem artística e valores políticos".[118]

Acreditamos que o artista-engajado ao se posicionar frente a sociedade de forma a questionar o poder vigente assume necessariamente a função de artista-intelectual-engajado, o que acreditamos ter ocorrido com Vandré no processo de construir-se enquanto artista e assumir a defesa das classes populares a partir da valorização da cultura nacional.

[118] NAPOLITANO, 2011:26.

De outra feita, o caminho do engajamento se deu paralelamente com a construção de seu projeto autoral. Para entender a construção de tal projeto, utilizamos o conceito de Pierre Bourdieu, para quem a elaboração de um projeto autoral significa uma tomada de posição do artista frente a um campo de produção que define gostos e procura um público interessado.

Nesse sentido, o artista deve também estar atento às críticas que a ele são feitas para obter o desejado reconhecimento ou distinção e dominar os signos e as regras estabelecidas dentro do campo ao qual se propõe pertencer. Dessa forma, não é possível pensar as questões culturais independentemente dos agentes e das instituições e das conexões sociológicas que as acompanham.[119]

Na construção e consolidação de sua carreira, Geraldo Vandré buscou avidamente espaços no meio musical não deixando de estar atento as mudanças que se processavam na sociedade brasileira. Assim, essa busca por espaço se coadunava com

> [a] redefinição do que se entendia como Música Popular Brasileira, aglutinando uma série de tendências e estilos musicais que tinham em comum a vontade de "atualizar" a expressão musical do país, fundindo elementos tradicionais e técnicas e estilos inspirados na Bossa Nova, surgida em 1959. Naquele contexto foram exercitadas formas diversas de atuação de artistas e intelectuais que acreditaram na possibilidade de engajar-se politicamente, ao mesmo tempo que atuavam no mercado musical. (...) Este processo que redimensionou e consagrou a sigla MPB pode ser visto como parcialmente determinado pelas intervenções culturais que tentaram equacionar os impasses surgidos em torno do *nacional-popular*, tomado aqui como cultura política.[120]

Na verdade, Geraldo Vandré e sua procura por consolidar o projeto engajado de esquerda se aproximavam dos outros artistas que buscavam responder ao golpe e a sua concretização quase sem resistência com uma postura mais aguerrida reproduzindo isto em suas produções. Nesse sentido, como já foi dito, o ano de 1965 lhe foi propício.

Outra notícia veiculada na Revista São Paulo na TV informava que "GERALDO VANDRÉ renomado cantor e compositor da moderna música popular brasileira é um dos artistas mais requisitados nos programas de televisão. E com isso seu LP "Hora de Lutar" vai subindo nas paradas musicais."[121]

---

[119] Ver: BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Schwarcz, 2002.
[120] NAPOLITANO, 1999:12.
[121] Revista São Paulo na TV, Nº 344,15-21/11/65

Há que se tomar cuidado com esse tipo de publicação, que na maioria das vezes servia para divulgar artistas, muitas vezes a base de propina, no entanto, a recorrência na divulgação do artista e do disco significa outra posição do artista frente a mídia, mesmo a mídia sensacionalista. No entanto, a nota informava sobre a recorrente participação de Geraldo Vandré nos programas televisivos, o que implicava uma atuação que se adequasse aos pressupostos da proposta estética e ideológica contida no seu projeto autoral.

Nesse sentido, a *performance* do artista diante de seu público é fundamental para o artista transmitir a sua mensagem, enfatizar determinados aspectos, estabelecer uma marca de distinção em suas apresentações. Rafaela Lunardi ao estudar as performances de Elis Regina em sua dissertação de mestrado enfatiza que

> a *performance*, de forma geral, pode ser compreendida por duas vertentes que se entrelaçam: a *performance* cênico-musical do cantor – seu gestual, sua movimentação corporal, estilo de cantar – e a *performance* interpretativa dos músicos – técnicas instrumentais. Assim, a música quando cantada, diferente da impressa, adquire outros significados que dependem desse conjunto performático. [122]

De fato, em relação a Geraldo Vandré, a *performance* do artista fazia toda a diferença para transformar suas canções, mesmo as menos explícitas no sentido do protesto, em canções reivindicatórias. Ao que parece o próprio publico, personagem importante na construção do sentido social, histórico e ideológico da canção se encarregava de "ver" através dos gestos faciais e movimentação corporal do artista, assim como da interpretação dos músicos, a possível mensagem que este desejava passar em dado momento. E Geraldo Vandré primava por isto.

A indumentária normalmente sóbria, o semblante fechado, os gestos contundentes caracterizavam na sua performance um tom dramático, quase visceral. O forte teor ideológico de suas canções aliado a sua grande dramaticidade tornaram-se sua marca. O seu projeto autoral estava consolidado, a sua diferença dentro do campo da musica estava avalizada, mas não a distinção que provavelmente sempre almejou.

A opção pelo conteúdo, pela mensagem, em detrimento da forma, o que se coadunava com sua proposta estética e ideológica, não o fez reconhecido entre seus pares,

---

[122] LUNARDI, Op. Cit. 2011:19.

ao contrário, suas canções em dado momento foram consideradas como retrocesso musical, folclorismo sem qualidade.

No entanto, voltando a nossa imagem inicial, quando o artista se apresenta cantando *Aroeira* em meio a bebidas e cigarros, ele ali representa o dilema de todos os músicos que se propuseram a tentar intervir com sua arte na ordem vigente, fossem eles mais ou menos radicais que Geraldo Vandré. O mercado e o engajamento entrelaçavam-se. A Era dos Festivais, a qual as imagens em questão representavam, ao mesmo tempo em que abriu espaços para o músico engajado, manteve a necessidade de misturar marinheiros e vestidos longos.

Para Vandré, o ano que se aproximava (1966), iria referendar o projeto autoral já consolidado, ampliando seus espaços de atuação, e portanto, de interlocutores para as suas mensagens. Provavelmente pareceu a ele, com as seguidas vitórias nos certames, que "o céu era o limite"[123], fosse qual fosse o céu que almejasse.

[123] Refiro-me aqui ao programa "O céu é o limite" da TV Cultura do qual Geraldo Vandré participou, entre 1965 e 1966, respondendo sobre música popular brasileira.

CAPÍTULO 3: Cinco Anos de Canção (1966)

O que sou nunca
escondi
vantagem nunca contei
Muita luta já perdi
Muita esperança gastei
Até medo já senti
E não foi pouquinho
não
Mas fugir nunca fugi
Nunca abandonei meu
chão

3.1 – Cinco anos de canção: síntese de uma trajetória

De certa forma, o LP *Cinco anos de canção*, que dá título ao capítulo, representou uma homenagem de Vandré a sua própria trajetória como cantor e compositor, provavelmente posta em prática tanto por um desejo pessoal do artista, ligado as suas próprias concepções de arte e política, como por uma estratégia de mercado. Significou o primeiro disco em que todas as canções eram de sua autoria ou com parceiros seus de longa data e foi lançado no ano no qual ele mais se destacou, mesmo que todo o destaque não o tenha colocado em posição de igualdade com os grandes ídolos surgidos no período, caracterizando sua posição de outsider no campo da Moderna MPB.

Em uma tradução literal, o termo *outside* nos remeteria para o significado de intruso ou forasteiro que, possivelmente, representou o entre-lugar que Geraldo Vandré ocupou no cenário musical brasileiro, mesmo que buscasse avidamente o reconhecimento dos seus. No mesmo sentido, Norbert Elias, ao dissertar sobre Mozart, intuiu que o artista assumia a posição de outside em relação a certos grupos sociais, mesmo que a atração pelo *establishment* fosse grande.[124]

[124] Ver: ELIAS, Norbert. *Mozart. Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

Explicando de outra forma, o sucesso midiático, principalmente o conquistado nas sucessivas vitórias nos festivais da canção de 1966, não garantiu seu lugar no Panteão da MPB ou da Bossa Nova, apesar do artista se considerar parte do movimento. No entanto, foi a corrente da Bossa na qual se engajou, àquela que tentava traduzir a realidade brasileira em sua produção, e da qual a figura exponencial foi Carlos Lyra, que possivelmente direcionou o caminho que trilhou a seguir. Nesse sentido, o projeto autoral consolidado em todos os detalhes no LP *Hora de Lutar* fez parte da transição que o *Cinco Anos de Canção* apontava.

O disco foi produzido por Franco Paulino e gravado pelo selo Som Maior/RCA. A capa trazia o rosto de Geraldo Vandré em preto e branco com o semblante bastante sério. Na contra-capa, um texto escrito pelo produtor contava a trajetória de Geraldo Vandré e sua importância para a música brasileira.

Em alguns trechos, havia a nítida tentativa de definição da imagem a ser construída para o artista. Em um desses fragmentos, o produtor afirmava que "Vandré trabalhava na frente, muitas vezes (digo, quase sempre) contra a expectativa dos donos dos nossos mecanismos de divulgação musical. Mas nem por isso deixou de fazer suas canções". A imagem a ser promovida era de alguém que "nada contra a corrente", o anti-status quo, bem coerente com a performance do artista em suas apresentações, que aparecia com o punho em riste, pronto para o combate.

Ao que parece, a idéia seria criar uma figura diferenciada, distinta das outras vozes que atuavam no campo da canção participativa, e a voz firme e profundamente ligada às raízes da cultura nacional, especialmente por conta de sua origem nordestina, encaixava como uma luva no modelo ideal de artista da cultura nacional-popular e, articulando com o conceito gramsciniano, intelectual orgânico às classes populares. Posteriormente, o produtor atribuiu às doze canções selecionadas para o disco a pecha de serem "as que mais definem o artista".

No LP, Vandré foi acompanhado pelo Trio Novo (Airto Moreira no ritmo, Théo de Barros e Heraldo do Monte nos Violões) e pelo Trio Marayá nos vocais. A ficha técnica não deu créditos ao pianista, ao contrabaixista, e à orquestra**,** o que nos impediu de conhecer os outros artistas participantes do trabalho, já que tanto o Trio Marayá quanto o Trio Novo funcionavam quase como um apêndice de Vandré, mesmo que atuassem com outros artistas e em outras frentes.

303.2001

SOM/MAIOR

GERALDO VANDRÉ

5 ANOS DE CANÇÃO

A verdade é que, quando Geraldo Vandré apareceu compondo, a música popular brasileira estava ficando cada vez menos brasileira e muito menos popular. E seu primeiro sucesso, como compositor, — um samba bem feito de parceria com Carlos Lyra — dispensava de uma vez a fórmula dos diminutivos frívolos e gratuitos, tão usados pelos bossanovistas de então. Era o ano de 1960 e êste primeiro sucesso foi "Quem quiser encontrar o amor", feito de parceria com Carlos Lyra e lançado em discos RGE. A música marcava uma primeira procura da nossa realidade cultural. Abria mão daquela chave fácil e jazificada de estruturar composições. Dai Vandré se animou para uma tentativa mais séria e, sobretudo, pioneira, a de apropriar-se de uma temática nordestina, trabalhando-a num tipo de canção de conteúdo bem mais coletivo. O resultado desta pesquisa de dois anos reflete-se concretamente nas músicas "Canção Nordestina" e "Fica Mal com Deus" (lançamento da "Audio Fidelity", 1962). A esta altura do campeonato começou a ficar clara a necessidade de símbolos de comunicação mais coletivos e mais identificados com a nossa realidade. E Vandré trabalhava na frente, muitas vêzes (digo, quase sempre) contra a expectativa dos donos de nosso mecanismo de divulgação musical. Mas nem por isso deixou de fazer suas canções.

A marcha de rancho "Porta-Estandarte", de parceria com Fernando Lona, deu a Vandré a certeza de estar no caminho mais indicado para fazer música participante o brasileira. E lhe deu também o primeiro lugar no II Festival Nacional de Música Popular Brasileira, organizado pela TV Excelsior. Tornava-se portanto vitorioso o esfôrço em busca de uma "canção de rua".

Neste LP, "Vandré — 5 anos de canção" estão 12 das músicas que mais definem seu trabalho (já compôs pouco mais de meia centena). E a fórmula de vestí-las foi a mais simples possível. A importância mais dêste trabalho é que êle revela uma experiência nova e também pioneira de Geraldo Vandré. Trata-se da utilização — pela primeira vez em têrmos urbanos — de instrumental autêntico da moda de viola do Centro Sul do País. Os temas são desenvolvidos de maneira original, com bastante criatividade. E é na medida dêste desenvolvimento que a moda de viola ganha condições de conquistar o público das cidades. (Nada a ver com as exibições caricatas de Tonicos, Tinocos, etc. e tal). O sentido universalista dêste tipo de moda de viola lhe dá condições, inclusive, de abrir uma faixa maior do mercado consumidor, como aconteceu com as tentativas dos autores de Bossa Nova de voltar ao morro (por iniciativa de Lyra) ou ao samba-de-roda baiano (por iniciativa de Baden Powell). O caminho atual de Vandré resulta de um trabalho iniciado quando êle foi chamado a compor as músicas do filme "A Hora e a Vez de Augusto Matraga". No "Réquiem para Matraga", por exemplo, foi mantida a mesma linha de instrumentação usada no filme (viola, violão e trábuqui).

Os violões que se ouvem são de Heraldo e Théo, que ao lado de Airton (ritmo) formam um Trio — o Trio Nôvo — de rara unidade. O arranjo de "Porta Estandarte" (música já gravada) foi simplificado por sugestão de Vandré: neste disco aparecem apenas dois violões e um côro misto, predominantemente em uníssono. Em "Quem quiser encontrar o amor" encontramos a gravação original feita com arranjo e violão de Baden, utilizando violão e flauta.

Para nós êste álbum confirma o esfôrço de um artista para manter-se sempre responsável e consequente, compondo e cantando, em relação ao objetivo de tôda a sua obra: diminuir o vácuo existente, e cada vez maior, entre a realidade musical de nosso povo e o comportamento musical da maioria de nossos compositores de agora.

FRANCO PAULINO

Agradecemos à Discos RGE Ltda. a cessão da gravação "Quem quiser encontrar o amor"

Lado A

1. **PORTA ESTANDARTE** (G. Vandré-Fernando Lona)
2. **DEPOIS E SÓ CHORAR** (Geraldo Vandré)
3. **TRISTEZA DE AMAR** (G. Vandré-Luiz Roberto)
4. **REQUIEM PARA MATRAGA** (Geraldo Vandré)
5. **CANÇÃO DO BREVE AMOR** (G. Vandré-Alaide Costa)
6. **FICA MAL COM DEUS** (Geraldo Vandré)

Lado B

1. **ROSA FLÔR** (Baden Powel-G. Vandré)
2. **PEQUENO CONCERTO QUE FICOU CANÇÃO** (Geraldo Vandré)
3. **SE A TRISTEZA CHEGAR** (Baden Powel-G. Vandré)
4. **CANÇÃO NORDESTINA** (Geraldo Vandré)
5. **NINGUÉM PODE MAIS SOFRER** (G. Vandré-Luiz Roberto)
6. **QUEM QUISER ENCONTRAR O AMOR** (Geraldo Vandré-Carlos Lyra)

DISCO É CULTURA

DISCOS FUJIPERNATA LTDA. - Rua do Tesouro, 177 - S. Paulo - C.G.C. 61.450.750 - I.E. Brasileira

SCDP - DPF - 003/69 - SP.

A primeira canção do disco é Porta-Estandarte.

Olha que a vida tão linda se perde em tristezas assim
Desce o teu rancho cantando essa tua esperança sem fim
Deixa que a tua certeza se faça do povo a canção
Pra que teu povo cantando teu canto ele não seja em vão
Eu vou levando a minha vida enfim
Cantando e canto sim
E não cantava se não fosse assim
Levando pra quem me ouvir
Certezas e esperanças pra trocar
Por dores e tristezas que bem sei
Um dia ainda vão findar
Um dia que vem vindo
E que eu vivo pra cantar
Na avenida girando, estandarte na mão pra anunciar.

Porta-estandarte foi a Marcha-rancho que deu inicio a série de vitórias de Geraldo Vandré em Festivais. A letra fala do cantador levando a mensagem da mudança "pra quem ouvir" e aponta o "dia que virá", como possibilidade de transformação. Franco Paulino, ainda no texto da contracapa, declarou que com a canção o artista "teve a certeza de estar no caminho mais indicado para fazer música participante e brasileira".

E essa fórmula seria a simplificação dos arranjos e a utilização de sonoridades consideradas genuínas. Para Marcos Napolitano seria uma canção "cuja temática podia ser vista como um elogio à união do povo, à força do canto coletivo e à esperança do "dia" que chegará com a liberdade e a felicidade para todos. Três elementos, portanto, que se constituíam como *topoi* da chamada canção de protesto dos anos 60."[125]

No caso de Porta-estandarte, cuja temática era o carnaval, outro recurso vai ser o uso de coro, violão e voz e base rítmica com surdo e caixa e destaque para a marcação de surdo, alicerce do samba, considerado o símbolo maior de brasilidade. Tal tipo de arranjo, já bastante explorado no *Hora de Luta*, e que se intensificou já nos idos da Bossa Nova, particularmente a que se desenvolveu a partir de 1961, foi uma das características da Moderna Música Popular Brasileira.

No entanto, se havia novidade nesse tipo de experimentação, particularmente no Brasil, a utilização da arte como forma de resistência a opressão não seria tão nova na

[125] NAPOLITANO, Op. Cit. 2001.

história da humanidade. Em muitos momentos, os artistas, de diversas orientações utilizaram de suas habilidades em prol da busca por outra sociedade, diferente daquela na qual viviam.

Por ter a dimensão da força da arte, alguns regimes políticos também se apropriaram dela para divulgar, pela via artística, os seus próprios feitos ou modelos ideológicos. Este foi o caso da URSS, com o já citado jadnovismo, e mesmo do Brasil em diversos momentos de sua história.

Lá, como cá, essa utilização da arte se deu relacionando-a com a chamada "cultura popular" da qual o "povo" poderia ser produtor ou receptor de cultura. No caso do Brasil, o samba teve seu papel atrelado às políticas populistas de Getúlio Vargas. E a escolha do samba, ou seja, da música popular, para esse fim não se deu ao acaso.

Dentre as diversas formas de manifestações culturais a música talvez seja a que mais guarda em si uma das grandes características do povo brasileiro, qual seja, seu hibridismo. A elite brasileira sempre orgulhosa de sua origem europeia buscava no velho continente o modelo para suas manifestações culturais nos trópicos. Sendo assim, a música clássica, a valsa e as danças francesas eram tocadas nos supostamente requintados salões dos palacetes da Corte e podiam ser ouvidas também nas Casas Grandes das fazendas.

Enquanto isso, nas ruelas e senzalas o que se ouvia era "música de preto", como eram chamados os ritmos africanos tocados nas festas realizadas pelos milhões de escravos que viviam em território brasileiro. Esses dois mundos: o da Casa Grande e da Senzala com suas diversas formas de manifestações culturais não permaneceram estanques misturando-se, entre si, e com outros ritmos musicais provenientes do continente americano. Com isso, tivemos a formação da música genuinamente e hibridamente brasileira.

Esclarece-se assim, o fato de ter sido a música e, primordialmente, a música popular o material escolhido para a divulgação das ideias contra o regime de exceção. A música, muito mais do que qualquer outra forma de arte servia-se a esse papel. E Porta-Estandarte, com sua temática de carnaval e utilizando recursos do samba que poderia ser considerado "de raiz", sintetizava o artifício da corrida a cultura popular para a divulgação da mensagem de contestação.

Dentro do conjunto das canções compiladas no LP, *Porta-estandarte* fazia parte das composições mais recentes do artista. Já a segunda canção, *Depois é só chorar*, havia sido incluída no primeiro disco de Vandré, de 1964.

Percebem-se poucas alterações em relação à gravação original[126]. A canção tem introdução com o violão fazendo acompanhamento e melodia – violão e voz, o violão melodioso, seguido da batida de bossa nova na segunda parte. Depois entra o vocal e uma percussão leve, ritmicamente ligada ao samba, simulando uma caixa de fósforos e bem ao fundo surge uma guitarra acústica.

Tristeza de amar, a terceira canção, também estava incluída no primeiro disco. Ela tem introdução com piano e órgão, estando o órgão fazendo a "cama" e o piano a melodia. O vocal solo é muito dramatizado e na segunda parte, o artista utiliza violão de bossa, bateria e baixo. O órgão atua com função mais rítmica, com solo de piano sobre a mesma base. Durante o solo, o violão perde as características de bossa nova, mais seca, fazendo alguns floreios. Quando volta o vocal, a dinâmica instrumental estabelecida durante o solo permanece, com exceção do piano. A gravação nos pareceu ser exatamente a mesma do disco de 1964.

A quarta canção do disco é Réquiem para Matraga.

Vim aqui só pra dizer
Ninguém há de me calar
Se alguém tem que morrer
Que seja pra melhorar

Tanta vida pra viver
Tanta vida a se acabar
Com tanto pra se fazer
Com tanto pra se salvar
Você que não me entendeu
Não perde por esperar.

Música com sotaque regional em ritmo ternário, em sua maior parte, executada com viola, violão, triângulo e vocal. A canção fez parte da trilha sonora do filme *A Hora e a vez de Augusto Matraga* e trouxe como novidade maior radicalidade do discurso, que superava a espera do "dia que virá" prometendo vingança a quem fez o povo sofrer.

Segundo o próprio artista, fruto de extensa pesquisa com a moda de viola do centro-sul brasileiro, a trilha sonora fará com que Vandré trabalhe com sonoridades distintas das que sempre pautaram sua obra, as musicalidades nordestinas e cariocas, cuja recorrência

[126] O trabalho em questão foi composto, em sua maior parte, de regravações do primeiro LP de Geraldo Vandré. Por conta disso, me refiro aqui somente as possíveis alterações ocorridas entre um disco e outro, já que o mesmo já foi analisado no primeiro capítulo. As letras de canções já analisadas não foram repetidas aqui.

em sua produção refletia suas próprias vivências pessoais e artísticas. Já que a Paraíba e o Rio de Janeiro foram, entre infância e adolescência, o seu lugar de aprendizado. O contato com a viola caipira aliado a uma postura mais agressiva em termos de proposta poética e estética serão a tônica de seus trabalhos subseqüentes.

A quinta faixa reapresentava a *Canção de um breve amor*, cuja primeira gravação foi em parceria com Alaíde Costa, co-autora da canção. Tratava-se de uma canção romântica com acompanhamento de violão exuberante que alternava momentos mais densos, em que sobressaia seu ritmo em 6/8 com momentos de dedilhados mais delicados.

Fica mal com Deus, a sexta faixa, também gravada no primeiro disco, mantinha integralmente a proposta da primeira gravação. Permanecia no *Cinco anos da canção* o revezamento entre o amor romântico e o chamado à luta, temáticas recorrentes nas composições do artista.

Rosa Flor, a sétima canção, parceria com Baden Powell, traz introdução com violão e viola, emulando o som de cravo e voz, aludindo ao barroco. Na segunda parte, violão de bossa nova com percussão leve. A viola continua fazendo fraseados típicos do samba, entrando em seguida a marcação de surdo.

Rosa Flor nascida na tristeza
Faz da sua dor beleza
E traz
Pra quem quiser fugir de todo o mal
E vir brincar de ser feliz
Ouvindo a voz que vem
Falar do amor da flor
Mulher
Da dor do amor de quem
Nem mesmo amor pôde encontrar
Foi num carnaval
Que alguém chegou
Falando em ser feliz
E rosa
Chorando
Depois que ele partiu vive a esperar
Pelo carnaval pra sonhar
Foi num carnaval
Que alguém chegou
Falando em ser feliz
E rosa
Chorando
Depois que ele partiu vive a esperar
Pelo carnaval pra sonhar
Pra sonhar
Pra sonhar

Apesar de ser da primeira leva de composições do artista, ela não foi gravada nos seus primeiros LP's. Em 1962, Baden Powell, o parceiro de Vandré na canção, gravou Rosa Flor, em versão somente instrumental no LP "swings with Jimmy Prat", pela gravadora Elenco. Amigos desde os idos da Bossa Nova, Vandré e Baden haviam composto algumas canções, entre elas Rosa Flor.

A oitava canção, *Pequeno concerto que virou canção*, gravada no primeiro LP, apresentava violão dedilhado e voz, piano ao fundo e percussão pontual de sino. A curiosidade desta gravação é que parece existir a clara intenção de substituir o som do piano pelo dedilhado do violão, talvez resultado da procura por sonoridades mais "populares". Conforme o produtor havia o propósito do artista em "diminuir o vácuo existente, e cada vez maior, entre a realidade musical de nosso povo", buscando a atingir a "canção de rua". O argumento remete aos idos anos de 1962, quando foi lançado o anti-projeto de manifesto do CPC da UNE.

Não que a política cepecista, sintetizada no manifesto, tenha estabelecido critérios rígidos para o artista. Na verdade, em muitos momentos ele deixa clara a sua irritação com o que chamou de arte panfletária, mas certamente, a tentativa de se aproximar da cultura do povo, do qual se predispõe a ser interlocutor, está contida em sua obra e a substituição do instrumento clássico pelo popular talvez seja uma tradução dessa vontade que, ao que parece, cresceu na medida em que ele foi caminhando em direção a canção mais aguerrida.

A nona canção do disco seria *Se a tristeza chegar*, não gravada anteriormente em LP.

Se a tristeza chegar
E seu coração
Sozinho encontrar
Você vai sofrer
Você vai chorar.
Mas se a tristeza chegar
E você quiser
E você lembrar
Tanta gente aí de maior tristeza,
Tristeza no olhar
De trabalhar
Pra depois dormir
Depois acordar
E trabalhar
Se você quiser
Se você lembrar
Você vai saber,
Nunca mais chorar,
Que o amor mais lindo vai ensinar
Que todos os tristes

Querendo juntos
Toda a tristeza
Vai se acabar

A canção pode ser incluída entre as primeiras composições do artista, mais uma no conjunto de parcerias entre Vandré e Baden Powell. Em seu depoimento para o livro de Zuza Homem de Melo a parceria é lembrada.

> (...) eu era muito amigo de Baden, éramos quase inseparáveis. Ele tinha feito uma composição com Billy Blanco, Samba Triste, fazia uns 2 ou 3 anos, e nunca mais tinha composto. Dois dias depois de um carnaval que passamos em Pinheiral – eu, ele e a noiva, Heloísa – fiquei muito feliz porque ele disse: Olha fiz uma música pensando em você para botar a letra. Foi quando fiz a letra para Rosa Flor. Depois fiz a letra de Samba de Mudar, Nosso Amor Fim de Tristeza e Se a Tristeza chegar.

Também Baden Powell tinha o que dizer sobre a parceria com Vandré. Em seu depoimento para o livro *O violão vadio de Baden Powell*, de autoria de Dominique Dreyfus, o violonista declarava que *Geraldo Vandré sempre falou bem, com aquela voz bonita, ele recitava poemas de Fernando Pessoa e de Vinicius de Moraes, que ele conheceu mais tarde por mim. Depois é que ele surgiu com aquelas letras maravilhosas. Nós fizemos muitas parcerias.*[127]

Com distintos entusiasmos, os relatos esclarecem parte da história que os levou a criação das canções existentes neste disco e nos anteriores do artista. Ao que parece, assim como Rosa Flor, a outra canção da parceria entre os dois, selecionada para o *Cinco anos de canção*, *Tristeza de amar* foi composta no início dos 1960, época em que a Bossa partia para distintas posturas artísticas e ideológicas.

Melodicamente a obra pode ser considerada um samba-canção, interpretada com violão de acompanhamento fazendo a batida de bossa, outro violão fazendo a melodia e o vocal solo de Vandré com arranjos de coro adornando a música. Apresenta uma percussão leve (chocalho) e ao final a marcação de surdo, ao mesmo tempo em que o coro se torna mais denso. A letra trazia o discurso da necessidade de se perceber que o sofrimento do povo seria maior que qualquer sentimento individual. Fala também de um amor mais lindo

---

[127] DREIFUSS, René Armand. *1964: a conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe.* Petrópolis: Vozes, 1981.

que ensinaria as pessoas a se unirem para acabar com a tristeza coletiva. Podemos aferir que o amor ao qual se refere a canção seria a ideologia revolucionária.

A décima canção seria *Canção nordestina*. Gravada no primeiro LP e no *Festival da Bossa*, de 1965, juntamente com uma seleção de canções que iam desde *Eu vivo em um tempo de guerra* com o elenco do Teatro de Arena até Arrastão, recém-vencedora do festival da Excelsior. Apresentava, neste momento, uma versão épica que a diferenciou totalmente das outras gravações, marcadas pela batida da bossa/jazz.

De certa forma, *Canção Nordestina* estabeleceu uma marca de distinção do artista ao ser apresentada nos shows universitários aos quais o disco apontava. A mistura do nordestino com a bossa, a tornava original. A gravação apresentada no disco, se não reproduzia, se aproximava muito da primeira gravação, mas simples, voz e violão, com a dramaticidade atingida pela própria voz do cantor.

Ninguém pode mais sofrer, a décima primeira canção, também apresenta uma gravação bastante similar a da primeira versão em disco. Novamente vem à tona a temática do sofrimento que tem que deixar de existir e do dia que virá, dia esse que segundo o compositor a canção aponta.

A última música do disco seria *Quem quiser encontrar o amor*, primeiro grande sucesso de Geraldo Vandré em parceria com Carlos Lyra e repetidamente gravada pelos dois autores e por diversos artistas, tanto nacionais quanto estrangeiros.

Quem quiser encontrar o amor
Vai ter que sofrer
Vai ter que chorar
Amor assim não é amor,
É sonho, é ilusão
Pedindo tantas coisas
Que não são do coração.
Quem quiser encontrar o amor
Vai ter que sofrer
E ter que chorar.
Amor que pede amor
Somente amor
Há de chegar
Pra gente que acredita
E não se cansa de esperar
Feliz então sorrindo
Minha gente vai cantar
Tristeza vai ter fim
Felicidade vai ficar.
Quem quiser encontrar o amor
Vai ter que esperar
Vai ter que esperar.

O fato de ter feito parte da trilha sonora do filme *cinco vezes favela*, como já foi visto, provavelmente impulsionou seu sucesso. Em relação à gravação feita para a película, a versão aqui citada, primeira de Vandré em LP, trazia diferenças profundas de execução.

A introdução foi feita com violão em batida de samba, característico do toque de Baden Powell, e batida de bossa na bateria. Em seguida entra a voz de Vandré, com o acompanhamento de violão, bateria e contrabaixo. Segue-se mais um trecho instrumental agora com ritmo de samba declarado, com a utilização de pandeiro e agogô, e incremento de trombone e flautas. Entra novamente o vocal de Vandré, sobre este acompanhamento. Em seguida, surge uma parte alternada com violão de samba, bateria de bossa e vocal (como se os excessos fossem limpos) – como na introdução.

Voltam, então, todos os instrumentos listados anteriormente (percussão de samba e sopros), acompanhados da voz de Vandré. Segue instrumental com a mesma base, com acréscimo de um proeminente trompete com surdina. Volta-se à parte da limpeza musical, logo seguida por um trecho mais declaradamente samba. A música termina em *fade out*.

Em termos de letra, a canção inaugura a temática do amor conquistado com luta, que traduzia o acirramento das posturas ideológicas vindas à tona pela chegada de João Goulart ao poder e capitaneadas pelos distintos movimentos reivindicatórios que culminaram no projeto de reformas de base proposto pelo governo em 1964.

A renúncia de Jânio, de certa forma deixando órfãos os setores que apostavam na consolidação do pensamento à direita no governo, intensificou as disputas políticas por espaços sociais que possivelmente reconstituíam, em microcosmo, os alinhamentos políticos e ideológicos da guerra fria. Nesse contexto, a arte, em suas diversas formas, cumpria o papel, ou tentava cumprir, de difundir a idéia de que era possível uma outra sociedade.

É claro que essa tarefa era auto-imposta por aqueles que assim acreditavam, o que dentro do campo da canção popular, não representava a sua totalidade. Muitos bossanovistas permaneceram no caminho do “banquinho e violão” sem vincular suas obras a quaisquer questões sociais; a jovem guarda, ou iê, iê, iê, voltava sua produção para o entretenimento descontraído, sem preocupações políticas e o próprio movimento tropicalista, considerado a vanguarda de uma nova postura estética, surgiu como crítica ao engajamento político da arte e foi em parte responsável por sua derrocada por pregar o descompromisso com o engajamento político.

Geraldo Vandré nos *Cinco anos de canção* buscou consolidar sua imagem vinculando-a abertamente ao sub-campo da música engajada. A lógica própria alocação das canções pode ser observada. A maior parte das canções já havia sido gravada ocorrendo apenas algumas releituras que de certa forma reafirmavam o princípio de aproximar a música do "povo", utilizando, sobretudo, instrumentos mais acessíveis, como ocorreu em *Pequeno concerto que virou canção*.

O disco inicia com *Porta-estandarte*, considerada pelo produtor a canção na qual o artista teria chegado modelo perfeito de obra engajada, e termina com a que deu inicio a trajetória e delimitou o projeto-autoral que mais se encaixava nas ambições políticas e artísticas do cantor que a partir daí tornasse também compositor. No corpo do LP a ida e volta quase dialética das canções em torno da temática do amor, superação, transformação social se refaz mais radicalizada em *Réquiem para Matraga*, parte da trilha sonora do filme de Roberto Santos que proporcionou ao artista sua inserção em outro campo da arte, o cinema, o que lhe trouxe certo reconhecimento e distinção, abrindo-lhe novas portas para a divulgação de sua arte.

3.2 - A Hora e a vez de Geraldo Vandré: a trajetória do artista-intelectual engajado por diversas áreas da produção cultural

Pouco a pouco Vandré deve ter percebido que tanto a perspectiva de utilizar a canção como produtora de uma nova consciência como a possibilidade de se tornar um grande artista passavam por atingir vários públicos e, de preferência, em grande número. A sua experiência em televisão não era nova, mesmo que de forma esporádica, havia participado de alguns programas na TV Record e TV Rio. Pequenos shows em bares paulistas também fizeram parte do inicio de carreira, bem como a gravação de alguns compactos. Os dois discos lançados, em especial o último, abririam uma nova etapa na carreira da artista. Provavelmente como resultado da boa aceitação do *Hora de lutar*, ele foi convidado para compor a trilha sonora do filme de Roberto Santos *A Hora e a vez de Augusto Matraga*.

O filme, baseado em um conto do escritor Guimarães Rosa, conta a história de Nhõ Augusto, um rude latifundiário do interior de Minas Gerais que é traído pela esposa,

emboscado e quase morto por um adversário político e, ao ser salvo por um casal de camponeses, muda de vida em busca da salvação de sua alma.

Assim como o conto, o filme que buscou ser fiel ao escrito original, retrata as relações de poder presentes no interior do país, a profunda religiosidade da população que busca alívio para os seus males na busca incessante pela salvação de suas almas e pela vida de felicidade que viria no pós-morte além da constante violência empregada na resolução de contendas. O filme acabou por ganhar, em 1966, a recém-criada Semana do Cinema Brasileiro, hoje Festival de Brasília.[128]

Efetivamente, Roberto Santos, cineasta paulista que havia surgido no cenário fílmico com a película "O grande momento" em 1958, cujo mote foi a vida de imigrantes italianos no bairro do Brás, em São Paulo, no momento da comemoração do casamento de seus filhos, vai ter na adaptação de Guimarães Rosa sua obra bastante reconhecida pela qualidade estética, inclusive pelo próprio escritor, que a princípio temia a adaptação para cinema de sua obra, já que uma tentativa anterior, feita a partir do livro *Grande Sertões Veredas*, pelos irmãos Santos Pereira, também cineastas da "nova geração", não o havia agradado.[129]

Efetivamente, os cineastas da chamada "nova geração", surgidos com as novas propostas cinematográficas de Nelson Pereira dos Santos - cujo fito seria mostrar a realidade brasileira sem firulas - e posteriormente com o realismo fantástico de Glauber Rocha e do movimento conhecido como *Cinema Novo*, paulatinamente conseguiram criar para si um nicho de platéia, que provavelmente buscavam nas produções de arte referências para as suas próprias indagações sociais e políticas. Incorporados aos processos de transformação pelo qual passava o país, esses artistas procuravam a intervenção no cenário estético-ideológico em que viviam.

Uma das entradas para essa nova perspectiva passou a ser, em grande parte, pela adaptação de obras literárias de escritores que expressassem em seus trabalhos essa necessidade de apresentar o Brasil ao Brasil, como ocorreu com *Vidas secas*, de Graciliano Ramos e boa parte da obra de Guimarães Rosa, entre outros. Segundo Marcos Napolitano.

> Na música (popular) e no cinema, a relação com a literatura (em seus diversos níveis), até então, fora mais diversa e incomum, e suas articulações com

[128] Ver:XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno.* São Paulo: Paz e Terra: 2001.

[129] Ver:SIMÕES, Inimá. *Roberto Santos – A Hora e a vez de um cineasta*. São Paulo: estação Liberdade,1997.

> a literalidade parece ser um dos pontos mais marcantes da renovação dessas duas artes no Brasil dos anos 60. Podemos considerar que houve uma mudança estrutural na linguagem, que operou não só a renovação do saber musical e cinematográfico, mas também acabou por constituir uma nova estrutura de recepção – um novo público – "jovem, universitário, de esquerda", como se dizia. Esse segmento de público, mais tarde ampliado (no caso da música popular), constituiu uma primeira camada na renovação da recepção das artes de espetáculo no Brasil, sob a vigência de uma cultura nacional-popular de esquerda[130].

A ligação entre música e cinema, na verdade, refletia um dado ainda maior, a aliança entre os setores intelectuais e artísticos no sentido de desenvolverem um movimento que garantisse, acima da própria arte, a conscientização popular de sua tarefa como agentes da transformação social. Assim, o teatro, a literatura, a música e o cinema se juntavam dentro dessa tarefa que tinha por trás resquícios da influência anterior advinda do partido comunista do Brasil, que paulatinamente perdeu seu grau de influência na cultura brasileira, particularmente com o "racha" ocorrido em 1962, que dividiu-o em dois partidos e gerou, posteriormente, várias outras organizações cuja base eram os pressupostos de Lênin e Marx, mas que sob a influencia dos diferentes processos revolucionários ocorridos pelos mundo.

Do ponto de vista da cultura, a circulação de idéias entre literatura, cinema, teatro e música se fazia constante refletindo esse momento em que era necessário valorizar o homem e a cultura nacionais, através de uma aliança de classes, a fim de atingir no Brasil a revolução democrático-burguesa, que prepararia o país para a posterior revolução socialista. Nesse sentido, o neo-realismo italiano se coadunava com as práticas jdonovistas levadas à cabo na União Soviética.

É nesse contexto que é filmado *A hora e a vez de Augusto Matraga*, cuja produção, como reflexo desse processo contará com a participação de intelectuais de vários setores do campo das artes como Nelson Pereira dos Santos, grande expoente do neo-realismo brasileiro, ainda na década de 1950; Gianfrancesco Guarnieri, expoente do teatro renovado e Geraldo Vandré, cantor e compositor vinculado ao movimento de música participativa.

No entanto, um problema podia ser visível em quase todas as produções que visavam reproduzir nas telas as temáticas literárias, seria a forma de apropriação do diretor sobre a obra, o que certamente poderia causar transtornos entre ambos. Entre Guimarães Rosa e Roberto Santos, ao que parece, não houve grandes dificuldades, pois na coluna

---

[130] NAPOLITANO, Op. Cit, 2001:148.

gente do Última Hora, em tempo próximo ao do lançamento da fita, atribuiu a seguinte fala ao escritor.

> Do escritor Guimarães Rosa ao diretor Roberto Santos após assistir a uma exibição de " A hora e a vez de Augusto Matraga", filme que acaba de ser premiado no Festival de Brasília: "Em muitos trechos o seu trabalho supera os melhores momentos do meu livro".[131]

Ao que parece, o trecho final da película teria deixado Guimarães Rosa muito bem impressionado e a ligação estabelecida entre a equipe de filmagem e o escritor durante o processo de feitura do filme se estreitariam com o bom resultado.

Como foi visto, Geraldo Vandré, além de aparecer como co-produtor na ficha de catalogação da FUNARTE, assinou a trilha sonora com as canções *Requiém para Matraga*, *Cantiga Brava*, *Modinha* e *Guerrilheira*, apresentadas ao longo do filme em diferentes andamentos, que variavam de acordo com a complexidade da cena. Resultado de pesquisas de Geraldo Vandré pelo interior de Minas Gerais, vai culminar em duas músicas principais: *Réquiem para Matraga*, uma música épica que perpassará todo o filme e *Cantiga Brava*, forjada a partir de versos de cantigas populares, citadas no conto e encontradas pelo compositor.

Ao que parece, a interpretação de Geraldo Vandré sobre o conto foi diferente daquela que o diretor, Roberto Santos, imaginava. Segundo ele, o autor da trilha teve uma visão diferente da transformação pela qual passou o personagem-título. Em entrevista bem posterior ao lançamento do filme, em 1977, Roberto Santos diria que se pudesse resumir a saga do anti-herói Matraga usaria as próprias palavras de Guimarães Rosa para descrevê-lo "Sapo não pula por boniteza, mas porém por precisão" e que, no entanto, Geraldo Vandré teria tido outra interpretação do personagem, prevalecendo para ele a liberdade criativa do artista.[132]

Assim, na interpretação de Vandré, a música que definiria Matraga, portadora de uma melancolia profunda, como o próprio personagem, apontaria a possibilidade da redenção através da morte, de certa forma pregando a possibilidade da morte por uma causa considerada "justa", ponto de vista diferente do cineasta e, possivelmente, envolto em uma aura de religiosidade.

---

[131] Última Hora, 24 -11-1965.
[132] (Correio Braziliense, 20/07/79)

Vim aqui só pra dizer
Ninguém há de me calar
Se alguém tem que morrer
Que seja pra melhorar
Tanta vida pra viver
Tanta vida a se acabar
Com tanto pra se fazer
Com tanto pra se salvar
Você que não me entendeu
Não perde por esperar

Curiosamente a canção aponta a redenção e a vingança, caso a mensagem não seja entendida. Essa dicotomia entre a vontade de comunicação e uma certa "irritação" com o não entendimento da mensagem são constantes na poesia de Vandré. Em Disparada, por exemplo, que segundo o mesmo surgiu a partir de sua pesquisa com os violeiros do centro-sul, existe um verso na mesma linha do anterior afirmando que "Se você não concordar/não posso me desculpar/vou pegar minha viola/vou deixar você de lado/vou cantar noutro lugar."

De outra feita, o sentimento de outside que de certa forma sempre esteve presente em sua obra somando-se a uma personalidade intensa fazia-o beirar a histeria para atingir a perfeição que almejava. Na mesma entrevista citada, Roberto Santos narra um episódio no qual Geraldo Vandré surgiu aos berros na porta do seu hotel em São Paulo tentando fazê-lo ouvir o que já havia composto para a trilha de Matraga.[133]

É óbvio que para um artista já "na estrada" há algum tempo, que assinar a trilha sonora de uma produção que tinha como fito certo cunho de obra de arte - tal qual a sua própria proposta no LP *Hora de Lutar* -, tornava-se um grande feito. Em tempos de afloramento do debate sobre a questão nacional, filmes como *A Hora e a Vez de Matraga, Menino de Engenho, A Falecida e O Padre e a Moça*[134], que dialogavam com grandes autores da literatura nacional, de certa forma, assumiam um posicionamento no debate e um posicionamento considerado pelos seus pares como qualificado. Se não se propunham a grandes inovações estéticas, também não se coadunavam com a produção em massa aos moldes do cinema americano, reproduzidos no Brasil em diversas películas de entretenimento. Nesse sentido, entende-se o possível desespero em "acertar".

[133] Correio Braziliense, 20/07/79
[134] Respectivamente: Menino de Engenho, de José Lins do Rego (Walter Lima Jr. 1965); A Falecida, Nelson Rodrigues (Leon Hirszman, 1965); O padre e a moça, Carlos Drummond de Andrade.

Entre as outras canções que compunham a trilha sonora do filme, a mais emblemática e que fará parte do último LP de Geraldo Vandré, antes do autoexílio, será cantiga brava.

O terreiro lá de casa
Não se varre com vassoura
Varre com ponta de sabre
Balas de metralhadora
Quem é homem vem comigo
Quem mulher fique e chora
Tô aqui quase contente
Mas agora vou me embora
Como a noite traz o dia
Com presteza ou com demora
Terá quem andar comigo
Sua vez e sua hora

O que sou nunca escondi
Vantagem nunca contei
Muita luta já perdi
Muita esperança gastei
Até medo já senti
E não foi pouquinho não
Mas fugir nunca fugi
Nunca abandonei meu chão

Ao que parece, Geraldo Vandré usou a voz de nho Quim para falar de si mesmo utilizando a canção para provar sua intenção verdadeira de comunicação com o povo, algo também recorrente nos seus versos. A canção é agressiva e vai dar o tom da sua produção posterior em direção à música de barricadas. A referência à metralhadora, um armamento mais vinculado às ações da luta armada do que propriamente as contendas ocorridas nos sertões, pode ser um indício que aponta nessa direção - além do fato de que é nesse momento que algumas organizações de esquerda, como a Ação Popular (AP), vão optar pela utilização da luta armada como estratégia para a derrubada do governo militar e a tomada do poder, traduzindo em suas ações os caminhos que o governo militar vai trilhando em direção ao fechamento total do regime, em 1968.[135]

Sem dúvida, a pesquisa que o compositor fez para compor a trilha sonora do filme abriu um novo cabedal de sonoridades antes abafadas pelas fortes raízes nordestinas presentes em sua obra. Assim, a viola caipira típica dos sertões do centro-sul brasileiro, se

[135] Sobre a temática da luta armada existe uma extensa bibliografia já publicada seja na forma de biografia ou de trabalho acadêmico. Sobre a AP, em especial, a temática nos é pertinente pois os arquivos do Dops apontam Vandré como militante da organização e 1966 é um momento de definição para a organização que é hegemonizada pelo pensamento maoista levando a organização a optar pela luta armada.

tornará quase inseparável do triângulo nordestino, dando o tom de suas produções posteriores as quais modinha e guerrilheira, também parte da película, se somaram.

Modinha
Rosa, Hortência, Margarida
Tudo têm nome de flor
Passou pela minha vida
Foi mulher, tem meu amor
Rosa, Hortência, Margarida
Tudo têm nome de flor
Passou pela minha vida
Foi mulher, tem meu amor

Rosa quis punhar freio
Hortência quase botou
Margarida rédia solta
Nas três plantei meu amor
Rosa, Hortência, Margarida
Tudo têm nome de flor
Passou pela minha vida
Foi mulher, tem meu amor

Quem quiser provar na vida
Do doce bem que provou
Rosa, Hortência, Margarida
To aqui com o meu amor
Rosa, Hortência, Margarida
Tudo têm nome de flor
Passou pela minha vida
Foi mulher, tem meu amor

Modinha, como o nome já aponta, é uma moda de viola baseada em ditos populares do centro sul. Aqui o ritmo é alegre e a temática é o amor feminino. No filme ela representa a parte na qual nho Quim está se curando da surra, anterior ao conflito que estar por vir entre a religiosidade e a vingança. A outra canção é guerrilheira

Quem disse que foi viola
Quem disse que foi amar
Viola só nos consola
E o amor não faz chorar
Viola só nos consola
E o amor não faz chorar

As vezes ninguém controla
O pranto pega a viola

Na dor de ter que ir embora
Quando mais se quer ficar

Quem disse que foi viola
Quem disse que foi amar
Viola só nos consola
E o amor não faz chorar
Viola só nos consola
E o amor não faz chorar

Quando perde o amor que chora
Nem viola é pra chorar
É vida que desenrola
A se perder sem costurar
É vida que desenrola
A se perder sem costurar

Há pressa, não há demora
A perda, nunca o plantar
Dos frutos, quase maduros
Que a gente têm que deixar

Quem disse que foi viola
Quem disse que foi amar
Viola só nos consola
E o amor não faz chorar
Viola só nos consola
E o amor não faz chorar

Mais uma moda de viola com a temática do amor misturada ao sentimento de despedida. A viola agora se fará presente no desenrolar de todas as emoções do artista. De outra feita, o título da canção, *Guerrilheira*, pode indicar mais uma vez a escolha do caminho das armas e a despedida de tudo que ficará para trás com essa opção.

Pode-se dizer que Matraga foi tão ou mais importante para Vandré do que para Roberto Santos, direcionando novos caminhos na carreira do artista mesmo que em um primeiro momento isso não significasse a ampliação de seu público.

Na verdade, o reconhecimento profissional do artista aconteceria de forma enviesada. Por ter fixado residência em São Paulo, Vandré era pouco conhecido no Rio de Janeiro, apesar de ter passado boa parte de sua adolescência na cidade e iniciado carreira ali. Como Rio de Janeiro e São Paulo eram os dois centros de irradiação cultural do país, o fato certamente dificultava a divulgação de seu trabalho.

Assim, ao anunciar um novo show do bailarino norte-americano Lennie Dale, erradicado no Brasil desde os primórdios da Bossa Nova, o colunista do jornal Última Hora, Eli Halfoun, em notícia com o título de “Novo show” da coluna Rio-noite, aponta.

> Em seu novo "show" no Litlle Club faltou-lhe apenas direção. Lennie procura improvisar um roteiro relembrando alguns números de seus primeiros "shows". Começa cantando o "Canto de Osanha", de Vinícius de Moraes e Baden Powel, e "Maria", de Geraldo Vandré, excelente compositor paulista....[136]

Tratava-se, na verdade, de Canta Maria, composição de Geraldo Vandré e Erlon Chaves, incluída no LP Hora de Lutar. Obviamente o colunista tinha poucas informações sobre o compositor que chamava de "excelente", já que o caracterizava como compositor paulista. Em outros momentos o artista também foi vinculado a outros estados. O conhecimento sobre a sua pessoa só será aprofundado com o reconhecimento trazido pelas vitórias nos festivais.

MÚSICA POPULAR ENTRA NO CÉU COM GERALDO VANDRÉ

Geraldo Vandré, cantor e compositor que deixou a Paraíba natal para se tornar um dos grandes nomes da moderna música brasileira, é o môço que estreou têrça-feira, 7 de setembro, no programa **O Céu é o Limite**, transmitido às 20,30 horas, pela TV-Cultura, respondendo sôbre algo que conhece muito bem: música moderna brasileira. Geraldo pode falar de cátedra dêsse assunto, porque teve oportunidade de ver de perto o surgimento da atual fase de nossa música, no Rio de Janeiro, lá por volta de 1956 ou 57. Era a época em que João Gilberto gravava o **Chega de Saudade** e em que Ronaldo Bôscoli e Carlinhos Lyra se lançavam pelo nôvo caminho. Vandré, que se integrara no grupo liderado por Lyra, ao lado de Alaíde Costa, Oscar Castro Neves, Baden Powell e Nélson Lins de Barros, também deu sua contribuição para o desenvolvimento do samba nôvo. **Quem Quiser Encontrar o Amor** e **Aruanda** são, entre outras, músicas suas que fizeram sucesso. E agora, em **O Céu é o Limite**, Vandré vem contar muita coisa sôbre o movimento musical que ajudou a fazer.

Geraldo Vandré mostra ao nosso Diretor de Redação seu último LP. Êle agora irá ao Céu, responder sôbre música popular.

[136] Última Hora, 27/01/66.

Paralelamente ao trabalho que remetia ao seu projeto autoral, mas engajado politicamente, e seguindo certo movimento que se alastraria pela televisão brasileira, Geraldo Vandré começou a participar do programa de perguntas e respostas chamado "O céu é o limite", que ia ao ar pela TV Cultura todas às terças-feiras, às 21:00h. O formato do programa era simples, o candidato escolhia um tema e respondia sobre ele até errar.

O tema escolhido por Vandré foi a Moderna Música Popular Brasileira. Ao que parece, a participação do artista chamou atenção ou possibilitou a utilização de sua participação como forma de divulgação de sua carreira, já que uma das revistas especializadas em televisão, a *Sete dias na TV*, divulgou uma série de notas relativas ao assunto.

Em dez de dezembro de 1965, a nota informava que Vandré chegou a corrigir a pergunta feita pelo apresentador Aurélio Campos. Em outra nota, datada de 19/12/65, mais uma vez o tema retorna: "*Geraldo Vandré já está faturando acima de um milhão de cruzeiros com as respostas positivas que tem dado no programa "O céu é o limite", da TV-Cultura, às terças-feiras, às 21:00: Tema a que responde: música moderna brasileira.*" Posteriormente, já em 1966, ele chegaria a um milhão e novecentos mil cruzeiros, sendo o feito divulgado amplamente.[137] O tema também surgiu na Revista Intervalo, de São Paulo.

> O cantor e compositor Geraldo Vandré anda numa fase excelente. Além do LP que acaba de lançar, voltou de uma bem sucedida excursão pelo Norte, compôs as canções do teledrama O Matador (Canal 4 de São Paulo), musicou o poema O Mêdo, de Carlos Drumond de Andrade, que faz parte do balé Além do Muro, e no momento completa a trilha musical do último filme de Roberto Santos A Hora e a Vez de Augusto Matraga, Como se isso não bastasse, ainda responde sobre música moderna brasileira no programa O Céu é o Limite, na TV- Cultura da Capital paulista. [138]

Tratava-se de duas revistas de divulgação, especializadas em noticiar acontecimentos de pessoas famosas e muito facilmente conter exageros "plantados" para favorecer o artista. No entanto, mesmo a propósito desta possibilidade podemos aferir alguns dados da notícia.

Em primeiro lugar, os diversos espaços ocupados pelo artista que representariam simultaneamente o campo da arte engajada e do mercado, da indústria da diversão. Assim,

---

[137] *Sete Dias na TV*, outubro-dezembro/1965- Janeiro/1966
[138] Revista Intervalo SP, Nº 144 - 10-16/10/65 – Pág. 41

ele fazia a trilha sonora para uma novela e também para um balé, trabalhava com o cinema autoral e participava de um programa de perguntas de grande apelo popular, gravava seu LP por uma gravadora de peso e fazia shows populares no nordeste do país. Ao que parece, o seu projeto estético-ideológico convivia, sem grandes atropelos, com as nuances do mercado.

Na verdade, não é possível entender toda a efervescência musical do período sem o advento da construção da figura do telespectador, que permitiria ao artista um espaço diversificado de trabalho e, consequentemente, de divulgação de suas ideias que ultrapassavam o espaço televisivo. Nesse sentido, o programa "O céu é o limite" apresentou ao público um artista conhecedor de seu ofício, capaz de "corrigir" o apresentador, o que poderia configurar aos olhos da recém surgida categoria de telespectadores um grau de distinção que incentivaria o consumo de sua produção em outros circuitos culturais.

No entanto, mesmo que outros artistas do campo da moderna música brasileira como Chico Buarque, Caetano Veloso entre outros, que chegaram ao sucesso a partir dos festivais, tenham feito, posteriormente, o mesmo trajeto, participando de programas de auditório ou das excursões promovidas pela fábrica de tecidos Rodhia, essa verve multifacetada de Geraldo Vandré, que talvez o colocasse em um lugar menos "nobre", também contribuiu para a sua posição de *outside* no campo da música popular brasileira, mesmo que nesse momento isso ainda não estivesse demarcado.

O advento dos festivais da canção e o consequente esgotamento e desvalorização da música participativa, ocorrido com os sucessivos certames, irá aclarar tal posição assim como permitirá a radicalização cada vez maior do seu discurso, no caminho das barricadas e da distinção almejada pelo artista.

3.3 - O "papa festivais": Os festivais como vitrine da Moderna Música Popular em seu processo de institucionalização.

Os festivais da canção foram a grande vitrine da música popular brasileira. Cantados em verso e prosa, eles representaram um momento muito rico no qual os jovens

músicos e compositores foram estimulados a produzir em série uma grande quantidade de canções para atender as demandas do novo modelo de show que a televisão colocava no ar, inicialmente, pelas mãos do esperto empresário Solano Ribeiro.[139]

A produção, que visava particularmente o mercado, acabou por reverter-se em uma trincheira de denuncias contra a conjuntura opressiva na qual o país vivia, em especial, porque a forma canção com seus espaços até então reduzidos aos teatros e bares não chegavam a incomodar o *status quo*. Nem o próprio Solano com toda a sua experiência inspirada no festival de San Remo poderia prever tal reviravolta, então, depois que o bloco estava na rua, restava canalizar tal revolta de volta para o mercado.

Apesar do primeiro festival - no modelo dos que ocorreram durante a *Era dos Festivais* ter ocorrido ainda em 1960, com produção da TV Record e sob o título de I Festa da Música Popular Brasileira[140]-, o certame que efetivamente marcou o início da febre na qual se transformaram os festivais foi o de 1965, agora produzido pela TV Excelsior, que lançou para o estrelato Edu lobo, como compositor e Elis Regina, como intérprete.

Sobre o I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, tanto Edu Lobo quanto Elis Regina dão seus depoimentos ao livro que Zuza Homem de Mello organizou com entrevistas dos personagens mais proeminentes da música brasileira nos anos de 1960 e 1970. Segundo Edu Lobo.

> Nossas músicas estavam começando a ser gravadas, quando eu recebi um convite de Guarnieri, que eu não conhecia pessoalmente, para vir a São Paulo fazer um musical que seria *Arena canta Zumbi*. Nessa época exatamente, aconteceu o primeiro Festival da Música Popular, o Festival da Excelsior, resolvi segurar o disco, já gravado na Elenco, para poder mandar para o festival duas canções novas: Arrastão e Aleluia. Das duas, uma foi escolhida, foi arrastão que Elis cantou e ganhou.
>
> Daí a peça com Guarnieri estreou em São Paulo, eu fui para o Rio trabalhar em boite, show, e começou a outra parte da minha carreira, que a principio era bem mais desagradável para mim, que gostava muito mais de ficar em casa e fazer minhas cançõezinhas. Mas depois assumi porque achei que isso era importante também. O negócio foi se desenrolando, vieram outros discos, novos shows e viagens para o exterior.[141]

---

[139] Ver: RIBEIRO, Solano. *Prepare seu coração*. São Paulo: Geração Editorial: 2002.

[140] Sobre o tema festivais ver, entre outros, MELLO, Zuza Homem de. A era dos festivais: uma parábola. São Paulo: Editora 34: 2003 & RIBEIRO, Solano. Prepare seu coração. São Paulo: Geração Editorial: 2002. Os livros são relatos de pessoas que se envolveram diretamente nos festivais.

[141] Ver HOMEM DE MELLO, Op. Cit, 1976:46)

O depoimento de Edu Lobo reafirma a tese das várias áreas de atuação dos artistas tanto da música quanto de outras artes se entrecruzando neste universo todo particular de efervescência cultural que, nesse momento, passava quase que necessariamente pelas universidades, seja através do circuito de shows ou pelas peças de teatro.

Assim como Edu, muitos universitários ingressaram no meio artístico por essa via. No entanto, apesar de alguns já estarem conseguindo inclusive gravar seus discos autorais, foi o advento dos festivais que definitivamente os colocou no mercado fonográfico, proporcionando novos compromissos principalmente para quem, ao que parece, tratava a música como forma de diversão. Com a indústria fonográfica veio a "desagradável", mas necessária, profissionalização.

Também Elis comentou em seu depoimento para o mesmo livro sobre o Festival da Excelsior. A cantora narra que

> (...) em abril de 65, fui convidada para o I Festival de Música. Edu me indicou para cantar a música dele, eu cantei. Ganhei o festival e o programa *O Fino da Bossa*. Daí pra frente todo mundo já conhece. [142]

Efetivamente, a vitória de Arrastão elevou Elis, quase da noite para o dia, ao patamar de grande estrela e tornou a canção o ideal do que ficaria comumente conhecido como "música de festival", com a famosa desdobrada, recurso de arranjo e voz para dar ênfase à determinada parte da melodia.

Além dos vencedores, o festival da Excelsior contou com a presença de vários músicos, compositores e interpretes estreantes, mas também com gente já tarimbada. O formato do programa permitia que os compositores que conquistavam a classificação pudessem escolher seus intérpretes. Geraldo Vandré foi escolhido pelo jovem Francisco Buarque de Holanda para cantar seu samba *Sonho de um carnaval*. Em seu depoimento para o livro de Zuza Homem de Mello, ao comentar o lançamento do LP *Cinco anos de canção*, designando-o como um relançamento do seu primeiro disco, Vandré tocou no assunto do festival.

> Entre esses 2 LP's, gravei outro, Hora de Lutar, com arranjo de Erlon Chaves e duas músicas só com Baden. Nesse disco incluí Asa Branca de Luiz Gonzaga, que pra mim é um clássico da canção nordestina, e Sonho de Carnaval de Chico Buarque de Holanda que eu havia defendido no Festival em que o Arrastão ganhou. Fui a primeira pessoa a gravar música do Chico. Eu acho que

[142] Idem., p. 94

> cantei muito mal a música no Festival, o Chico não ganhou porque eu cantei mal.[143]

Como suas canções não se classificaram, Vandré participou do festival como intérprete, aproveitando o novo filão que se vislumbrava no horizonte. Ao que parece, estava nervosíssimo e realmente cantou muito mal, talvez atrapalhando uma melhor colocação da canção de Chico, que terminou o festival em sexto lugar. Começava assim a participação de Geraldo Vandré em festivais.

Em 1966 seria organizado o II Festival Nacional de Música Popular Brasileira, ainda pela TV Excelsior. Geraldo Vandré e Fernando Lona foram os compositores da canção vitoriosa, a marcha-rancho *Porta-estandarte*, interpretada pela cantora Tuca e pelo músico Airto Moreira. As repercussões para os vitoriosos foram muitas e podemos acompanhá-las pela imprensa. Em particular, a Revista *7 Dias na TV* fez várias reportagens sobre a final do certame, algumas dignas de serem reproduzidas para entendermos o "lugar" de Geraldo Vandré em seus deslocamentos no campo da MMPB.

Sob o título de *Bahia ganhou berimbau*, o texto assinado por Lourival Gomes apresentou o seguinte conteúdo.

> Dois baianos residentes em São Paulo – Geraldo Vandré e Fernando Lona – venceram, com a marcha-rancho "Porta-Estandarte", interpretada por dois novatos, Tuca e Airton, o II Festival Nacional de Música Popular. Com isso abiscoitaram o prêmio Berimbau de Ouro e os 20 milhões correspondentes. E outro filho da Boa Terra, Caetano Veloso (irmão de Maria Betânia), colocou em quinto lugar a bela melodia "Boa Palavra" defendida por Maria Odete (....) [144]

Podemos aventar algumas possibilidades para tal confusão. O colunista tinha pouco conhecimento do cenário musical paulista; estava havendo a eterna confusão sobre os nordestinos, que no centro-sul eram sempre tratados preconceituosamente como "uma coisa só" ou Geraldo Vandré, apesar de todos os seus esforços, ainda não havia conseguido seu lugar na cena musical brasileira.

---

[143] Idem, p. 101
[144] 7 Dias na TV 04-10/07/66, pág.14 e 15.

Misturaram-se “alhos com bugalhos”, e nesse processo, Caetano e Vandré que protagonizaram grandes contendas no processo de institucionalização da MPB viraram conterrâneos até que a diferenciação entre os dois viesse não só por conta da naturalidade de cada um, mas em especial pela escolha estético-ideológica de cada um.

De outra feita, é sabido que os festivais significavam um grande balcão de negócios no qual canções e artistas eram “mercadorias” possuidoras de interesses objetivos em suas próprias “vendas”, o que não inviabilizou o fato dos mesmos terem sido responsáveis por uma produção musical de grande qualidade e diversidade.

As repercussões da vitória em um certame que em si envolvia gravadoras, emissoras de televisão e rádio, patrocinadores e artistas e que dependia de vendas e índices de audiência para atingir os resultados almejados, não se encerravam com o descer das cortinas na arena onde o evento ocorreu. Era necessário haver retorno, a canção vitoriosa deveria ser explorada até o máximo de suas potencialidades. Também para o artista era interessante, mesmo que “desagradável”, como disse Edu Lobo anteriormente. Apesar de longa, a reportagem da Revista *7 Dias na TV*, mostrava exatamente essa relação entre arte-mercado.

> Vandré e Tuca juntos em Porta-Estandarte
> Porta-Estandarte, a marcha-rancho de Geraldo Vandré e Fernando Lona que conquistou o 1º lugar no II Festival Nacional de Música Popular, estará breve em gravação na praça, inicialmente através de duas etiquetas: da Fermata – mediante LP gravado no final do Festival e onde a vencedora é naturalmente interpretada por Tuca e Airton – e de um CS da Chantecler, na voz de Tuca e de Geraldo Vandré. Esta última gravadora concordou em que a sua contratada Tuca entrasse no LP daquela outra, com a condição de que o compositor Vandré, também ótimo cantor, como se sabe, gravasse a música em compacto simples ao lado da cantora. Vandré aquiesceu, embora contrafeito, pois com isso tirou a Airton a oportunidade de gravar juntamente com sua parceira de festival. Sobre se “Porta-Estandarta é comercial ou não e quanto ao possível êxito, afirmou o compositor que este e as gravadoras é quem darão a última palavra. Se não agradar ao grande público, acentuou, então terá que reformular sua opinião a respeito. Já Tuca acredita na carreira da música e do disco (...)[145]

Sem dúvida que *Porta-Estandarte* já possui as características do que comumente se chamou de canção de protesto ou canção participativa. O ritmo buscando representar as

[145] Ver: 7 Dias na TV, 11-17/07/66, pág.4O Correio da Manhã de Domingo – 31-06-66 – 4º caderno – pág. 5, Seção: noticiário também fala da gravação de Porta-Estandarte, vencedora do II Festival de Música Popular, pela Chantecler, nas vozes de Vandré e Tuca.

sonoridades genuinamente brasileiras e a letra apontando para a unidade do povo a caminho da felicidade no "dia que virá", aos moldes do que foi apontado por Walnice Nogueira, no seu tão discutido artigo *Saco de Gatos*.

No entanto, mesmo que o desejo de Geraldo Vandré fosse comunicar a mensagem da necessidade da organização para alcançar outra sociedade e, portanto, estivesse imbuída de um caráter militante, ainda que apontando um dia no futuro, não uma tomada de posição imediata, o artista não deixou de levar em conta a necessidade de ela cair "no gosto do público", ou seja, ter boa vendagem. Tanto que acentuava que se acontecesse o contrário, se a música não fosse vendável teria "que reformular sua opinião a respeito".

De outra feita, Tuca "acreditava na carreira da música e do disco", significando "carreira" a capacidade de venda da obra. Tanto Tuca quanto Vandré possuíam plena consciência da necessidade de *Porta-Estandarte* emplacar para o desenvolvimento de seus projetos, fossem eles simplesmente artísticos ou envolvessem algo de cunho ideológico.

Uma curiosidade envolvendo a troca de favores entre as gravadoras que, segundo a reportagem, fez com que Vandré e não Airto gravasse *Porta-Estandarte* em compacto simples com Tuca: ele efetivamente foi produzido, contando no Lado A com "Porta-Estandarte" e no Lado B com "Você que não vem". O Compacto apresentou na capa, de um lado, o semblante fechado de Geraldo Vandré e do outro o sorriso de Tuca e em cima a inscrição "Berimbau de ouro" 1966 com o nome da canção abaixo.

Na contracapa, além do nome da canção, do prêmio, dos artistas e do festival, tendo ao lado de uma reprodução reduzida da foto de capa, encontramos o seguinte texto.

> Se você não sabe porque essas duas expressões ocorreram no instante da mesma alegria é porque você não foi uma das 400.000 pessoas, que no auditório da TV Excelsior e em toda a cidade de São Paulo, na noite de 5 de junho de 1966, riam e choravam quando "Porta Estandarte" foi proclamada vencedora do II Festival Nacional de Música Popular. Ouça "Porta Estandarte" agora. Você entenderá que Vandré e Tuca refletiam o que todos estavam sentindo.

Apesar do tom emocional que mascarava o caráter de mercadoria da canção e as condições nas quais aconteceram sua gravação, o compacto não vendeu o esperado e teve mesmo críticas negativas em relação a falta de "balanço" dos dois artistas na gravação. Efetivamente, se compararmos a gravação em questão, feita com a orquestra Chantecler, tendo arranjos e regência do maestro Francisco Moraes, com a realizada poucos meses

depois, com simplificação dos arranjos e acompanhamento do Trio Novo e coro, observaremos que o “balanço” ficou bem melhor.

Se levarmos em conta que a orquestra Chantecler normalmente era formada por grandes nomes do meio musical, já que servia não só aos artistas brasileiros como os latino-americanos vinculados a gravadora, podemos aferir que pode ter havido uma certa irritabilidade, mesmo que inconsciente, que causou a falta de balanço. A faixa B, “Você que não vem”, foi gravada no formato voz e violão com Vandré e Théo de Barros, mais próxima do modelo de arranjo objetivado pelo artista.

Os festivais aconteciam quase simultaneamente e Geraldo Vandré se inscrevia em todos. Uma onda de festivais assolava o país, festivais de todos os tipos e para todos os gostos. Em setembro, começaram as eliminatórias para o II Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, era chamado de segundo pois a Record levava em conta o que foi realizado em 1960 sob o nome de Festa da Música Brasileira. Vandré se inscreveu com *Disparada*.

No espaço entre os dois festivais, o artista excursionou pelo nordeste, participando do espetáculo da Rodhia. Théo de Barros em entrevista ao jornalista Tarik de Souza (08/08/2000) falou sobre o assunto.

> Foi uma agência de publicidade, a Standard que trabalhava com os desfiles de moda da Rhodia, com o Livio Rangan à frente, que teve a idéia de colocar um acompanhamento musical diferente. Era um show com texto do Millôr Fernandes, *Mulher, Esse Super Homem*, com Lílian Lemmertz, Carlos Zara (e Vandré eventualmente como ator) acoplado aos desfiles e eles não queriam aquele trio convencional da bossa, de piano, baixo e bateria. O Vandré bancou o mecenas, financiou um ano de ensaios para que o trio estreasse afiado e depois trouxe o Hermeto. O Airto era baterista, mas eles queriam que ele inventasse uma percussão nova. De início, eram umas tumbadoras, depois entrou o caxixi, até chegar à célebre queixada de burro.

Foi o surgimento do Trio Novo, posteriormente Quarteto Novo, que acompanhou Vandré até a briga definitiva entre o grupo e o artista. Théo de Barros foi o parceiro de Vandré em Disparada. Sobre a criação da canção ele relata.

> Nas vésperas do Festival da Record de 1966, ele [Vandré] me chamou em casa e mostrou uma letra para ver se eu musicava. Em duas ou três noites nasceu a Disparada, mas foi preciso cortar uma parte dos versos que eram mais extensos ainda.

O fato de Geraldo Vandré ter sido vitorioso no festival da TV Excelsior causava certa expectativa sobre sua participação no festival da Record. Decerto por conta da provável repercussão, a revista Intervalo, patrocinadora do evento, juntamente com o sabão em pó Viva, fez uma grande reportagem com o artista, informando aos leitores sobre as suas quatro canções compostas para o certame e da dificuldade dos juízes em escolher uma. Perguntado sobre o que achava dos festivais, Vandré foi enfático.

> A promoção de festivais artísticos, principalmente os da canção popular de um país como o Brasil, significa um grande incentivo para os compositores e a música, de maneira geral. Isto não quer dizer que uma canção seja mais bonita do que outra canção bonita (...) Ninguém pode dizer que uma canção tem dois quilos de beleza e outra, dois quilos e meio. Naturalmente, num festival, as primeiras colocações, no meu ponto de vista são arbitrárias. Todas as músicas que chegam, portanto, às finais, tem méritos iguais, ou menos iguais. Isto já é bom, já é uma consagração. Significa que festivais como Viva e o Festival, ou San Remo, ou o Festival de Cinema de Cannes, para citar outro setor artístico, tem sua maior utilidade na promoção, premiação e divulgação do esforço artístico, além de ser uma fonte de estimulo aos valores novos, que podem ganhar projeção da noite para o dia. Para o povo devem ser dirigidas todas as manifestações artísticas. E Viva e o Festival da Música Popular Brasileira servirá para levar ao povo bonitas contribuições ao nosso cancioneiro autêntico: sambas-canções, maracatus, marchas-ranchos, frevos, sambas de partido alto. Isso é muito bom.[146]

Guardadas as devidas limitações, relacionadas ao fato de ser uma matéria direcionada para promover o certame, Vandré declarava que o festival só teria significado se levasse arte ao povo. Aqui o artista esquece o caráter comercial de tais disputas para valorizar o seu lado "humano". No entanto, no mesmo momento em que atribuiu qualidades humanas ao evento, de certa forma justificando a sua participação e tentando se manter fiel a *persona* que criou para si, também atuava como garoto-propaganda do festival. As distintas facetas de Geraldo Vandré podem ser percebidas nesta entrevista, em uma simbiose necessária a quem desejava espaço no cenário musical fosse qual fosse o propósito dessa conquista.

O Festival da Record girou em torno da disputa entre *Disparada* e *A Banda* de Chico Buarque. O empate em primeiro lugar acalmou o ânimo das torcidas que se

---

[146] Intervalo, Nº 190 – 28/08 - 03/09/66 – Pág. 30-31

formaram de ambos os lados, apesar dos diversos boatos surgidos a respeito da armação do resultado.

Duas estrelas vão brilhar com grande intensidade após o certame, serão elas, Jair Rodrigues, o cantor de *Disparada* e Chico Buarque, o compositor de *A Banda*. Sobre a decisão, diz a nota.

> O Juri que Escolheu a melhor composição do Festival de Música Popular Brasileira, não quis brigar com ninguém. E foi assim que, Téo e Geraldo Vandré ganharam com a "Disparada" e o Chico Buarque de Holanda ganhou com a "Banda". Indiscutível o mérito de Jair Rodrigues, que se firmou categoricamente como um grande cantor da música popular brasileira. Ao Jair, nossos melhores cumprimentos. Tim-tim.

Certamente Geraldo Vandré obteve reconhecimento pela segunda vitória em festivais, em especial pela forma diferente como sua canção foi apresentada, com a utilização de uma queixada de burro e Jair Rodrigues, o Quarteto Novo e o Trio Maraya dando a entonação. Entre as diversas matérias que saíram sobre o resultado do certame as declarações de Geraldo Vandré para o artigo intitulado "Se eu quisesse fazer política, não faria música" são particularmente interessantes, a começar pelo próprio título.

> Filho de um médico famoso, pertencente a uma das mais tradicionais famílias de João Pessoa, Na Paraíba, nunca poderia imaginar, aquele garoto triste e melancólico que um dia viria a ser o Geraldo Vandré, considerado um dos maiores compositores populares da música brasileira propriamente dita. Iniciou os estudos em sua terra, transferindo-se depois para o Rio de Janeiro, onde formou-se em direito pela Universidade de Guanabara. Iniciou-se na música compondo a letra, para Carlos Lira, de "Quem Quiser Encontrar o Amor", depois trabalhou com Baden Powell em "Aruanda", "Rosa Flor" e "Se a Tristeza Chegar". Depois veio para São Paulo onde compôs "Fica Mal com Deus" e "Canção Nordestina", "Ladainha", e uma série de outras melodias no gênero folclórico. Teve mais uma série enorme de grandes sucessos, mas os que mais conseguiram projetar o seu nome foram "Porta Estandarte", a trilha sonora de "A Hora e a Vez de Augusto Matraga", e finalmente "Disparada". "Disparada, que é moda de viola autentica, não significa que a música popular brasileira tenha regredido e voltado ao início, não, ela apenas lança mão da música regional, moldada por autores que tem vida urbana, e que possuem cultura, não é a autentica moda de viola do sertão brasileiro, porque é feita por mãos que por mais que conheçam a vida do sertanejo, vivem numa civilização alineada (sic) e completamente distinta daqueles rincões. Disparada é a moda de viola que nenhum violeiro seria capaz de fazer, mas corresponde exatamente ao tipo de cultura, e ao modo de viver dos habitantes do sertão" – Com estas palavras Geraldo Vandré explica o porquê do grandioso sucesso alcançado essa por sua composição, que antes de ser lançado na praça já tinha vendido cinquenta mil discos, coisa inédita até hoje na fonografia brasileira. "Nunca eu faria uma

> revolução com música, e sim com uma metralhadora na mão". – Afirmou para aqueles que consideram a sua música e a dos seus colegas de estilo como subversivas, e prossegue: - "Se quisesse fazer política não faria música, e sim panfletos que leria em palanques para alguma multidão de fanáticos. A Banda e Disparada, mostraram a todos que o povo brasileiro quer é música brasileira e que se ela tiver uma publicidade satisfatória, poderá conseguir o mesmo e até maior sucesso que a música importada". – O repórter perguntou o motivo do Geraldo Vandré não ter cantado a sua música juntamente com o intérprete oficial, no Festival da Música Popular Brasileira do Canal 7, o que era lícito, o recurso usado pelo Chico, para conseguir maior projeção da sua música, e a resposta foi a seguinte: - "O reforço da Banda foi ser cantada duas vezes, uma pelo cantor oficial e outra pelo compositor, e o recurso de Disparada foi ser interpretada por Jair Rodrigues". O Trio Maraiá, o Quarteto Novo, que apesar de possuir três meses de existência já conseguiu o "Troféu Imprensa" como melhor conjunto musical do ano, serão os companheiros de Geraldo Vandré na produção de Nilton Travesso chamada "Disparada", que o Canal 7 levará ao ar nos próximos dias de janeiro,, programa que já vem sendo aguardado pelos amantes da música popular brasileira.[147]

O texto foi escrito por Décio J. Cortecero[148] e consegue abrir várias frentes de discussão. Essa edição da revista trazia Geraldo Vandré na capa, aliás, uma praxe no periódico que semanalmente escolhia uma personalidade para homenagear. A reportagem começava criando uma "linhagem" superior ao artista, ele seria filho de uma "das mais tradicionais famílias de João Pessoa", obviamente ocultaram que o "médico famoso", que eles valorizavam, foi candidato do PCB nas eleições de 1946 e, talvez por isso, tenha tido que se mudar para o Rio de Janeiro.

Não que fosse possível esperar outra coisa, a proposta da revista não contemplava esse tipo de informação, tratava-se de um semanário que visava divulgar programas e artistas ao público televisivo e, em plena ditadura, com certeza, não seria de bom tom falar de comunismo.

Na sequência do texto, o autor atribuía as canções como *Canção Nordestina* e *Ladainha* o fito de "gênero folclórico". Geraldo Vandré e sua equipe no processo de construção de sua imagem, dentro das premissas de seu projeto autoral, sempre fugiram dessa pecha. Há mesmo, na contracapa do LP, uma nota se referindo as "as exibições caricatas de Tonicos, Tinocos e etc e tal", considerados folclóricos, e apontando o diferencial da obra de Vandré. Sobre *Canção Nordestina*, o mesmo release informava tratar-se de resultado de uma pesquisa de Vandré no sentido de apropriar-se da temática

---

[147] São Paulo na TV nº 402 – 26-12-66 a 1-1-67

[148] Pesquisamos o nome do autor do texto na internet e a única referência mostra que trata-se hoje de Advogado atuando em São Paulo.

nordestina dando-lhe um conteúdo coletivo, nada relacionado gênero atribuído pelo jornalista.

Entretanto, havia sim, dentro do meio musical certa indiferenciação entre a produção folclórica e a de inspiração rural. Na verdade, a cultura nacional-popular e os pressupostos do CPC da UNE indicavam o caminho do campo, da raiz da cultura brasileira como a forma de atingir o povo e fazer um tipo de música que passasse uma mensagem e Geraldo Vandré, juntamente com Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, participou de discussões sobre o assunto, dirigidas por Chico de Assis, Rui Guerra e Glauber Rocha. As influências dessas conversas, sempre estiveram presentes na sua obra. No entanto, segundo o artista, suas canções eram releituras urbanas do campo e não "um retorno ao passado" rural.[149]

A interessante explicação sobre o que seria *Disparada*, contida na reportagem, nos dá mais uma pista que nos leva de volta aos pressupostos do CPC e também a uma discussão que sempre permeou os estudos sobre cultura. Ao diferenciar a canção urbana do que seria uma genuína moda de viola, Vandré apontava o fato de o artista citadino ter *cultura* como um diferenciador. Mais adiante ele usaria novamente a palavra *cultura*, desta vez em sentido diferente. No primeiro caso como erudição e no segundo como tradição, folclore. De certa forma, podemos aferir que esta era uma visão comum ao artista considerado engajado, por mais que a apropriação da cultura popular tenha se diferenciado ao longo do tempo.

Para Marcos Napolitano, alguns músicos que buscavam a arte engajada.

> *destacavam a música popular como meio para problematizar a consciência dos brasileiros sobre sua própria nação e elevar o nível musical popular* [e a] *"subida ao morro" (...) visava muito mais ampliar as possibilidades de expressão e comunicação da música popular renovada do que imitar a música das classes populares.* [150]

Para ele, essa perspectiva estaria mais presente no período anterior a 1964, já que após o golpe, até como reação ao fracasso da política de frente única do PCB, os artistas de esquerda se aproximaram das matrizes mais populares da cultura brasileira. No caso em questão, tratava-se, como o próprio artista dizia, de uma leitura do homem urbano em

---

[149] Ver: HOMEM DE MELLO, 1976:110.
[150] Ver:NAPOLITANO, *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980).* São Paulo: Contexto, 2008.

relação ao meio rural e por consequência ela nunca chegaria ao mesmo resultado que se produzida por um homem do campo.

O tema da cultura e em especial da cultura popular é bastante complexo. Já há algum tempo existe por parte dos historiadores uma busca por ultrapassar determinadas posturas que ora concebiam a cultura popular como um sistema autônomo e independente responsável pela "pureza" e "originalidade" do povo-nação, ora como forma de resistência à cultura dominante.

Por outro lado, havia o entendimento da cultura popular como totalmente subordinada à chamada "cultura culta", fruto da classe dominante e assimilada pelas classes populares. A historiografia vem alargando-se para a concepção da cultura popular como pluralidade, dotada de transformações e permanências, que se relacionam entre si e com a chamada "cultura letrada".[151]

De outra feita, outras vertentes historiográficas vêm relativizando a divisão entre cultura popular e cultura erudita, particularmente no que se refere a complexos culturais híbridos como o latino-americano.[152]

O historiador Carlo Ginsburg, ao utilizar o conceito de circularidade cultural, cunhado pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin, pelo qual se *visualiza uma influência recíproca entre a cultura das classes subalternas e a cultura dominante*, mesmo mantendo o pressuposto da dicotomia entre cultura popular e cultura erudita, traz à luz perspectivas de entrecruzamento cultural que distanciam ainda mais os pressupostos da história cultural renovada da visão historiográfica anterior, que como vimos, ora impunha a pecha de mera reprodutora da "alta cultura" à cultura popular e ora a qualificava como original e espontânea, tornando-a, assim, ahistórica.[153]

Outra análise, que aprofunda esse distanciamento, é a do historiador Roger Chartier. À priori, ele rejeita a oposição entre as duas "culturas", sem, no entanto, negar a existência do conflito. O autor vai sugerir o conceito de "prática cultural", tendo por base as categorias de "representação" e "apropriação", sendo esta última central para o desenvolvimento de sua análise.

---

[151] MORAES, J. G. Vinci de. *Modulações e novos ritmos na oficina da História.* In: Revista Galega de Cooperación Científica. España, n. 11, 2005.
[152] CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1998.
[153] GINZBURG, Carlo. *Mitos, morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.*

Segundo esta, as formas culturais circulam pela sociedade, relacionando-se e sendo manipuladas e apropriadas pelos segmentos sociais, e, com isso, adquirindo significados, práticas e usos distintos. O historiador, ao trabalhar com este conceito, deve estar atento não aos conjuntos culturais "populares", mas às formas diferenciadas pelas quais eles são apropriados.[154] Na base da construção do conceito de "prática cultural", de Chartier, estão presentes tanto a noção de "circularidade cultural", quanto as concepções formuladas por Michel de Certeau sobre as "artes de fazer", na qual o autor trabalha as estratégias e táticas de apropriação cultural numa dada sociedade.[155]

Nas formulações sobre a música popular produzida na década de sessenta, sejam aquelas feitas "no calor da hora" ou nas mais recentes, as discussões levantadas por Mário de Andrade encontram importância seminal. Como um dos primeiros teóricos a tratar dessa temática, suas formulações serão à base da construção da canção como símbolo de nacionalidade.

Para isso, o autor deu especial atenção ao mundo rural sem descartar a música urbana, mas vendo-a como produzida para o consumo rápido. Nos trabalhos posteriores, particularmente em José Ramos Tinhorão[156], a tônica nacionalista terá uma forte influência marioandradeana, mesmo que na busca da construção de uma tradição musical urbana.[157]

A fundamentação teórica dada por Mário de Andrade aos estudiosos de música das várias áreas do conhecimento[158], qual seja, a busca da brasilidade pela via musical, e a preocupação com a música urbana como denotadora do signo do consumo, podem ser o

---

[154] CHARTIER, Roger. *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*. Estudos Históricos, v. 8, n. 16 (1995), pp. 179-192.

[155] Ver: CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

[156]Da geração modernista, juntamente com Mário de Andrade ver: ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira.* Briguet & Comp. Ed. 1926.Das gerações posteriores, ver, entre outro: TINHORÃO, José Ramos. Música *popular: do gramofone ao rádio e TV.* São Paulo: Ática, 1981; VASCONCELLOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. Martins, vol. 1, 1964.

[157]A discussão sobre a busca dessa tradição musical, de certa forma já ultrapassada pela historiografia recente, pode ser encontrada, de forma sintetizada, em: NAPOLITANO, Marcos & WASSERMAN, Maria Clara. "Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira." In: Revista Brasileira de História, vol.20 n.39 São Paulo, 2000.

[158] Entre os intelectuais que se debruçaram sobre o tema da música popular na década de 60, ver, entre outros, ratificando o que foi citado na introdução do trabalho: CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978; SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Ed. Landmark, 2004; GALVÃO, Walnice Nogueira. "MMPB: uma análise ideológica". In: *Saco de Gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1976.

indício de uma prematura preocupação com a música produzida para o uso "ligeiro" das "massas"[159], conceito que foi sistematizado sob a denominação de "indústria cultural".[160]

Assim, entendemos a construção da música popular brasileira, em especial, da canção popular, como fruto destas apropriações e destes "haveres" e fazeres", provenientes do entrecruzamento entre a música erudita européia, o ritmo africano e as sonoridades nativo-americanas, que ao se ressignificarem nos centros urbanos, já sob a égide do capitalismo monopolista, foram responsáveis pela edificação da música popular urbana, que se desdobrou no samba, base da Bossa Nova, também esta desdobramento de outras apropriações.

A Moderna Música Popular Brasileira (MMPB), produzida nas décadas de 60 e 70, e mediada pelas novas tecnologias, usará, para a veiculação do discurso ideológico que a caracteriza, e da qual Geraldo Vandré foi representativo, do resgate de sonoridades

---

[159] Sobre a questão da música "ligeira" e sua "massificação", ainda ao longo do século XIX, ver o interessante ensaio de José Miguel Wisnik no qual ele analisa dois contos escritos por Machado de Assis, relativos à música. No conto, citado na introdução, "O homem Célebre" surge o compositor popular em busca do reconhecimento como músico erudito, mas que sempre retorna a composição de música "ligeira", a que lhe permite sobreviver e ter uma certa fama; no outro, "O Machete", aparece um músico erudito, trocado pela esposa por um compositor popular. Por trás das tramas em questão podemos visualizar, através dos olhos de Machado, e de Wisnik, a consolidação de um espaço musical urbano, popular e massificado. WISNIK, José Migue. *MachadoMaxixe: O caso* Pestana. In: Teresa: Revista de Literatura Brasileira. [4-5] São Paulo, p. 13-79, 2004.

[160] O conceito de "indústria cultural" cunhado pelo filósofo Theodor Adorno, pioneiro dos estudos sobre música popular e urbana, e os seus desdobramentos, que incluem a célebre discussão entre este e Walter Benjamim, estão na base de todas as discussões sobre a produção musical das décadas de 1960 e 1970, capitaneadas pelo incremento das atividades das indústrias transnacionais do disco e pela consolidação da televisão como meio de comunicação de massa.

Para Adorno, a música popular, ligada à dança e a emoção das massas, dentro do capitalismo monopolista, seria a tradução do domínio ideológico da classe dominante, sendo por isto transformada em mercadoria sem valor estético. Na verdade, suas formulações sobre a "pobreza" da música contemporânea não se referem somente à música popular. Mesmo àquela considerada "séria", quando *standartizada*, passaria a ter somente "valor de troca", e, ao se tornar um bem "consumível", seria responsável pela "regressão da audição" moderna.

Walter Benjamin, em contrapartida, verá algumas virtudes na arte voltada para o entretenimento, em particular, no cinema. Para ele, seria necessário criar um novo estatuto para entender essa arte massificada, fruto da sociedade industrial e das novas tecnologias.[160]Na verdade, os citados teóricos, ambos marxistas, discordavam por conta de visões diferentes sobre o papel da arte e sua influência sobre as classes trabalhadoras. Benjamin primava por valorizar a "função social da arte" enquanto Adorno a via sob o prisma dos conceitos clássicos do marxismo de "ideologia" e "alienação", ou seja, uma arte produzida pela classe dominante com o objetivo de alienar as massas de sua tarefa de transformação social. ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas.* In: dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. ADORNO, Theodor. "O fetichismo da música e a regressão da audição". In: *Os pensadores.* São Paulo: Abril Cultural, 1996. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica. In: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

provenientes do mundo rural, mescladas com os "sons da cidade" e de novas fórmulas musicais advindas da "influência do Jazz".[161]

Voltando a reportagem, do nosso ponto de vista, o ponto nevrálgico das declarações de Vandré seria o que se referiu à música participativa e revolução. Quando afirma que "Nunca eu faria uma revolução com música, e sim com uma metralhadora na mão" estava abrindo margem para algumas interpretações. Uma delas pode desvelar uma disposição de "pegar em armas", ou a noção de que só pegando em armas se faz a revolução, já apontando o radicalismo que suas músicas iriam refletir, traduzindo em canção o acirramento das lutas populares contra o regime.

Também pode estar apontando a canção como precursora do discurso revolucionário, aquela que assinala e direciona o caminho para a transformação, tendo o cantador, cancioneiro como o detentor deste discurso, algo como a vanguarda política, das organizações marxistas-leninista. Dentro desse pressuposto, a vanguarda, ao atingir o seu objetivo deixará de ser vanguarda somando-se ao conjunto dos trabalhadores na tomada do poder pela forma revolucionária, ou seja, pelas armas.

De outra feita, em continuidade o artista vai afirmar que.

> Se quisesse fazer política não faria música, e sim panfletos que leria em palanques para alguma multidão de fanáticos. [E que] A Banda e Disparada, mostraram a todos que o povo brasileiro quer é música brasileira e que se ela tiver uma publicidade satisfatória, poderá conseguir o mesmo e até maior sucesso que a música importada.

O discurso neste trecho é bem diferente, enfatizando a questão musical e mercadológica em detrimento da política. O interesse nele presente é a disputa por espaço com a música "importada". Ao que parece, não existe aqui sinal de aversão ou qualquer tipo de combate propriamente dito a música estrangeira, como foi propalado na famosa passeata contra a guitarra elétrica, realizada em 1967 com alguns então expoentes da MMPB, mas uma disputa que se resolveria dentro do próprio mercado com melhor publicidade.

---

[161] Refiro-me aqui a composição de Carlos Lyra, de mesmo nome, na qual ele se queixa das transformações que o samba vai sofrendo por conta dessa "influência. No entanto, esta influência já estava presente, inclusive, na obra do próprio Lyra.

De certa forma, os festivais foram essa “publicidade satisfatória” e contribuíram para que a música brasileira efetivamente ultrapassasse a importada em vendagem de discos. O historiador Marcos Napolitano utilizou a expressão “substituição das importações” para explicar o percurso pelo qual a música nacional, entre 1959 e 1969, passou a ter mais valor agregado do que o produto estrangeiro. Obviamente, envolvendo nesse processo outros movimentos musicais, não necessariamente ligados ao campo da música ao qual Geraldo Vandré vinculou seu projeto autoral.

Apesar de o prognóstico poder estar correto em relação ao mercado fonográfico, as declarações de Vandré na matéria podem causar estranheza se não levarmos em conta o contexto em que foram proferidas. Elas reafirmam a disposição para luta, talvez numa mensagem subliminar ao seu público, mas tenta tirar da canção qualquer responsabilidade subversiva que poderia implicar em problemas com o governo militar. Em 1966, com os ânimos se acirrando, e os estudantes voltando às ruas, além da perseguição cada vez maior aos intelectuais que se propunham a denunciar ou combater diretamente o governo ditatorial, a postura de Vandré talvez traduzisse tal conjuntura.

Antes do término do ano, Geraldo Vandré concorreu em um novo festival. Desta vez tratava-se do I Festival Internacional da Canção, promovido pela Secretaria de Turismo da Guanabara e TV Rio. Em parceira com Tuca, a canção *O Cavaleiro*, misto de sonoridade medieval e nordestina, se classificou em segundo lugar, perdendo para *Saveiros*, de autoria de Dori Caymmi e Nelson Motta com interpretação de Nana Caymmi.

A letra de *O Cavaleiro* trazia os seguintes versos

Bem no fundo do coração
Guardo há tempos um cavaleiro
Que ainda vou mandar pro norte
Vestido de boiadeiro
A caatinga é o seu lugar
Sua andança pra voltar
Esperança suas armas
Injustiças pra guerrear
Mas meu cavaleiro
Não vai se descuidar
Quem sai de uma seca brava
No mar pode se afogar
E há um mundo inteiro
Que espera ouvir falar
De um bravo cavaleiro
Que bem soube se guardar
Para um dia lá no sertão
E no mar e em teu coração
Sertanejo ou jangadeiro
Trazer paz para o Norte inteiro

Novamente a temática do *Cavaleiro* que, à frente de seu povo e com armas na mão, trará paz "para o Norte inteiro". No entanto, *O Dia que virá* pouco a pouco vai mudando suas feições. Se pensarmos em Porta-Estandarte e *Quem sabe o canto da gente, seguindo na frente, prepare o dia da Alegria* e o *Cavaleiro*, apesar de concorrerem em festivais do mesmo ano, as canções trazem mensagens diferentes, talvez por terem sido compostas em momentos distintos da conjuntura política do país.

Assim como nos outros festivais, a boa colocação no I FIC trouxe bons ares tanto para Tuca quanto para Vandré. Ela abriu frente para uma carreira que ultrapassava o circuito universitário, transformando-a em uma das grandes promessas da MPB renovada. Nessa perspectiva, o jornal Última Hora, em novembro de 1966, na sua coluna *Televisão* divulgava que

> A cantora Tuca assinou contrato de exclusividade, ontem à tarde, com a TV-Excelsior. Tuca fará programa de uma hora, estando a sua estréia prevista para os próximos 20 dias. Ontem à tarde Tuca fez também a gravação, na Chantecler, do compacto com o "Cavaleiro", música de sua autoria e Geraldo Vandré, classificada em segundo lugar na fase nacional do Festival Internacional da Canção. Depois da sua estréia na televisão Tuca fará "show" de boate sozinha. [162]

Efetivamente, os festivais abriram diversas possibilidades para os artistas novos que, saídos recentemente das universidades, integravam as frentes de combate à ditadura dentro do campo da cultura. Sem dúvida, nem todos conquistaram os espaços almejados ou visavam prioritariamente à luta política. Mas, é fato que a conquista de lugares no fortalecido cenário musical que se configurou a partir da primazia da música popular em relação a perene influência da música estrangeira nas rádios brasileiras - cuja importância permaneceu mesmo depois do advento da TV -, era um grande atrativo para quem buscava o crescimento pessoal e a fama, como tudo que dela advinha.

Em relação às emissoras de televisão, percebemos a inclusão quase que imediata de programas destinados a esse novo público consumidor que, se limitado no momento da efervescência dos shows universitários, ampliou-se consideravelmente com os festivais da canção. Tuca, assim como outros artistas de sua geração, soube aproveitar-se da fama.

---

[162] Última Hora – Sábado – 05 -11-1966 - Revista – Pág. 3 – Rio-noite.

De outra feita, Geraldo Vandré, utilizando política e profissionalmente a alcunha de "papa festivais", estabeleceu critérios para suas apresentações públicas. À principio, ele teria estabelecido a não apresentação em troca de cachês, em bares e boates, pretendia apresentar-se a partir de um valor pré-determinado. Ao que parece, sua tentativa de regularizar os shows dos artistas não deu certo, pois teve que recuar e o Jornal *Última Hora* publicou a seguinte notícia sobre a questão.

> Vandré pode vir aí
>
> Geraldo Vandré, autor de "Disparada", que já vendeu 55 mil discos, poderá fazer "show" no Rio agora que decidiu trabalhar a base do "couvert", deixando de lado os Cr$ 400 mil que estava exigindo por noite. Vandré continua fazendo uma exigência: seu "show" terá de ser dirigido por Chico de Assis, que também já aceitou a proposta. Vandré, que acaba de assinar contrato com a TV-Excelsior, ficou de dar uma resposta definitiva nos próximos dias. Sabe-se que ele vai tentar trazer também Jair Rodrigues, que se apresentaria pela primeira vez na noite carioca. Sobre o sucesso de "Disparada" explica Vandré: "É uma música de comunicação direta com uma história que tem começo, meio e fim". E acrescenta: "A música de "Disparada" é pobre e poderia, se houvesse necessidade, ser mais pobre ainda e isto foi muito difícil para Téo, que dispõe de grandes recursos harmônicos e melódicos mas abandonou o efeito fácil em favor de uma comunicação mais direta e efetiva". [163]

Talvez pelos interessados não terem conseguido chegar a um acordo, o show não aconteceu. De qualquer forma, a reportagem novamente nos trás pistas sobre os caminhos de Geraldo Vandré em meio ao sucesso proporcionado pelos primeiros festivais. Ao tentar impor uma nova forma de atuação no mercado do entretenimento, o artista foi obrigado a recuar certamente por pressões advindas desse próprio mercado.

De outra feita, ele procurou fazer exigências que minimamente garantiriam certa altivez diante do provavelmente indesejado recuo. Em relação ao sucesso de *Disparada*, novamente o artista vai reafirmar o pressuposto da simplificação da canção e da obra de arte em função da necessidade da comunicação com o povo, mesmo que isso implicasse na perda da qualidade estética. Curiosamente, o artista chama de "efeito fácil", o que provavelmente denomina de a "arte pela arte", sem o cunho político-ideológico que almejava na sua forma canção.

Dando continuidade as repercussões da vitória nos festivais, o jornal Última Hora, na coluna Rio-noite, anuncia que

---

[163] Última Hora, Quarta-feira, 16/11/1966. Revista, Pág. 3. Rio-Noite

> Chico Buarque de Hollanda e Nara Leão foram convidados por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri para estrelar um musical, a ser montado em março, no Teatro de Arena de São Paulo. A peça já esta sendo escrita e foi baseada em "Romeu e Julieta". O Arena de São Paulo acertou também para o próximo mês, uma temporada com Geraldo Vandré. Para os primeiros dias de janeiro, eles tem plano de montar um espetáculo intitulado "Bossa em Debate". [164]

A notícia deixa clara a ligação quase simbiótica entre as distintas formas de arte e a circulação dos artistas nesses espaços. O Teatro de Arena, baluarte da resistência ao regime, promovia uma larga produção no campo da cultura engajada e os recém-eleitos expoentes dessa cultura, vindos à tona pelas mãos dos festivais encaixavam perfeitamente nesta proposta. Não que Nara Leão, por exemplo, fosse uma desconhecida do publico, certamente não o era, mas a participação e a consagração popular conquistada com *A Banda* proporcionaram um imenso incremento de público aos seus espetáculos e, certamente, um público completamente diferente do que enfrentava nos espetáculos como o *Opinião*, entre outros.

Geraldo Vandré também teve as portas abertas para esse mundo a partir de *Disparada*, considerada por muitos a grande novidade em termos de canção urbana e detentora de qualidades que a colocavam acima de sua principal concorrente no festival em que ambas venceram. O fato de ser convidado para o *Arena*, coadunava-se com a proposta estético-ideológica do artista e deve ter sido muito bem-vinda. De outra feita, se considerarmos o convite como um dado de distinção ou uma vitória dentro do campo da MMPB, ela foi conquistada por méritos do artista, evidentemente, mas também pelas nuances do mercado.

Apesar da provável vitória pessoal, com todas as possibilidades abertas pelas recorrentes vitórias nos festivais, Vandré não conseguiu atingir o mesmo sucesso que Chico Buarque. Da noite para o dia, o compositor da *Banda* virou febre no Brasil. Centenas de reportagens, shows, entrevistas envolviam o artista. A vendagem dos compactos também demonstrava a "preferência" pelo garoto dos olhos azuis. Assim, entre outras notícias, o jornal Última Hora anunciava que

---

[164] Última Hora - 26 -11-1966 - Revista – Pág. 3 – Rio-Noite

> "A Banda" vai parar de passar no Arpége, Chico Buarque de Holanda decidiu parar o "show" no próximo dia 15, alegando uma série de compromissos, que agora estão sendo tratados por seu novo empresário, Horácio Berlini. Geraldo Vandré já foi procurado por Hugo Carvana para ser a atração da casa, mas ficou de dar uma resposta definitiva na próxima semana. Um problema: Vandré só quer atuar na base do preço fixo e explica que "ou fico contando mesa ou canto". Por falar em Vandré: o coquetel para lançamento de "Disparada", que seria realizado quinta-feira no Zum-Zum, foi adiado para a próxima semana.[165]

Ao que parece, Vandré seria a segunda opção em termos de atração, fosse por suas exigências, pelo seu temperamento ou por sua proposta estético-ideológica. Os problemas causados a sua carreira por esses três fatores são impossíveis de serem mensurados, no entanto, não era incomum ao artista entrar em conflito com agentes, empresários ou colegas de profissão. Assim, outra nota relacionada ao artista com o título de "12 por 7" noticiava.

> Dizem que Geraldo Vandré não andou procedendo muito bem com a TV-Excelsior, pois após ter se compromissado, com aquela emissora por meio de seu empresário, assinou contrato, de próprio punho com o canal 7, deixando o prefixo da rua Nestor Pestana em situação delicada. O interessante de toda essa estória é que no 9 iria ganhar 12 milhões, enquanto que na TV-Record, seu ordenado mensal é na base de 7. [166]

À principio, pode parecer incomum o fato de um artista quebrar um contrato pelo qual ganharia mais para ganhar menos. No entanto, o que provavelmente levou Geraldo Vandré a tal atitude talvez tenha relação com a busca por distinção, dentro do campo da MMPB, que perpassou toda a sua carreira. A Record possuía entre os seus contratados os maiores expoentes da música brasileira como Elis Regina, Jair Rodrigues, Elizeth Cardoso, Chico Buarque, Maysa e Roberto Carlos. Fazer parte desse casting, ainda mais em uma emissora cujo proprietário, Paulo Machado de Carvalho, comumente chamado de "Paulinho", por ser o filho do fundador da emissora, permitia aos artistas liberdade de atuação e valorizava a música nacional poderia ser muito mais produtivo para os objetivos do artista. No caso trocar 12 por 7 talvez valesse a pena.

---

[165] Última Hora, 01/11/66, Rio-noite.
[166] Revista São Paulo na TV, Nº 401 – 19-25/12/66

O elenco da Record e as diferentes frentes de atuação de seus artistas, de certa forma, foram responsáveis pelo início de uma série de discussões sobre os caminhos que a canção popular seguiria no Brasil, isso em função do grande sucesso do programa Jovem Guarda, que propunha outra forma de ver e fazer canção, bem distinta da proposta engajada.

Já no ano de 1965, a música de Roberto Carlos, "Quero que vá tudo para o inferno", atingiu os primeiros lugares das paradas musicais gerando várias discussões em torno de qual caminho seguir com a música popular brasileira para enfrentar a concorrência "estrangeira".

Em função disto, vários jovens intelectuais ligados a diversas áreas da cultura vão discutir essa temática em debate promovido pela Revista Civilização Brasileira, expoente nos temas culturais brasileiros e de grande circulação nos meios acadêmicos e artísticos.[167]

A discussão virou síntese de todas as angústias pelas quais passava a classe artística tendo que se deparar com a concorrência, não nova, com a música estrangeira e também com a "febre de juventude" da qual a Jovem Guarda era representativa. Outra preocupação refletida na discussão referia-se a "pobreza" musical do iê, iê, iê, considerado um retrocesso no padrão de qualidade imposto com o surgimento da Bossa Nova. O interessante de toda a discussão reunida neste número da RCB[168], foi que nela ficaram bem claras as distintas visões sobre a postura do artista diante dos desafios a seguir.

Jovens como Nara Leão, Caetano Veloso, Capinam, Gustavo Dahal, Flávio Macedo Soares respectivamente cantora, compositor, poeta, cineasta e jornalista e não tão jovens como o poeta Ferreira Gullar e o compositor bossanovista Nelson Lins e Barros propuseram-se a apontar caminhos que relacionavam-se, obviamente, com a própria visão de cada em relação a realidade brasileira.

Não nos esqueçamos que o golpe de 1964 havia se implantado em um momento de extrema efervescência cultural e que apesar da área da cultura não ter sido particularmente afetada pelas primeiras cassações e interdições, era necessário e até mesmo exigido uma postura crítica diante do regime de exceção.

---

[167] O debate em questão está no número 2 de 1966. A RCB só conseguiu permanecer nas bancas até 1968, quando foi extinta pelo AI5. Para um estudo mais detalhado sobre a revista ver: CZAJKA, Rodrigo. *A Revista Civilização Brasileira: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968).* Revista de Sociologia e Política (UFPR. Impresso), v. 18, p. 95-117, 2010.

[168] RCB, número 2, 1966. A RCB, criada em 1965, só conseguiu permanecer nas bancas até 1968, quando foi extinta pelo AI5.

Assim, entre as idéias levantadas no debate havia as que propunham melhorar o nível da música popular brasileira, situando-a como parte de um todo cultural e atrelando-a as discussões sobre a realidade do país. Segundo seu autor, o jornalista Flávio Macedo Soares, a música teria que provocar, salientar e denunciar as diferenças sociais existentes no país, coisa que, aliás, já tentava fazer a chamada Bossa engajada.[169]

De outra feita, Caetano Veloso, naquele momento um jovem artista baiano em ascensão, propunha deixar para trás as máximas de que música boa seria ou música engajada ou música primitiva. Ele preconizava a organização e o resgate de uma "linha evolutiva" na música brasileira que havia sofrido um salto de qualidade com o aparecimento de João Gilberto e teria sua continuidade em uma música moderna, batizada posteriormente de tropicalismo.[170]

Por outro lado, o crítico musical Nelson Lins e Barros replicaria Caetano ao apontar que o estilo João Gilberto de cantar seria um afastamento da tradição musical brasileira, ligado ao desenvolvimento de novas técnicas de gravação como o uso do microfone. Para ele, não se podia pretender um desenvolvimento estético e formal para o qual o povo não estava preparado. No Brasil, a estridência seria o caminho da modernidade e era necessário procurar uma estética própria no processo evolutivo da Música Popular Brasileira.[171]

Segundo o poeta Capinam, seria necessário acabar com a visão do mercado como malefício para a arte - segundo ele, uma "visão pré-capitalista da esquerda" - e inserir-se com força nele para superar a "sub-música" de Roberto Carlos, Altemar Dutra e Orlando Dias, utilizando a "máquina" do mercado em benefício da música de qualidade. Afirmava também que deveria haver uma resistência a que o iê, iê, iê fosse aceito como cultura brasileira, como resposta a realidade atual. A música brasileira poderia aprender com o iê, iê, iê, em termos de sua utilização do mercado, mas não ser substituída por ele.[172]

Para Nara Leão, não haveria efeito negativo do iê,iê, iê sobre a vendagem de discos de Bossa Nova, o que existiria seria a necessidade de uma atuação efetiva dos artistas de MPB nos meios de comunicação, particularmente nos programas televisivos, sem discriminação, ocupando os mesmos espaços que os artistas da Jovem Guarda.[173]

O último debatedor, Ferreira Gullar preconizaria a utilização da música, grande representante da nacionalidade brasileira, como ferramenta de lutas contra a ditadura e o

---

[169] Idem, pág. 376/77.
[170] Idem, pág. 377/78
[171] Idem, pág. 378/79
[172] Idem, pág. 379/80
[173] Idem, pág. 383

capitalismo reafirmando uma postura ideológica cujas bases haviam surgido no CPC da UNE, no qual foi bastante atuante.[174]

Na verdade, esse debate e outros que se seguiram pretendiam interpretar as mudanças pelas quais passavam a canção brasileira nos dois anos que se seguiram ao golpe militar.

Se por um lado, a extinção da UNE de seu Centro deixaram órfãos àqueles que tentavam resistir ao regime de exceção, por outro, era premente a manutenção da "ida ao povo", desta feita por meio dos veículos de comunicação de massas que permitiam este acesso. Isto porque o disco ainda era um consumo de luxo, para poucos.

O fim da novidade da música "participativa", a repetição dos temas, mas ao mesmo tempo a obrigatoriedade de se posicionar gerou para alguns artistas certo desconforto que os impedia de criar livremente. Por outro lado, o tal "povo" que se pretendia atingir estava encantado com o colorido, a despretensão e a leveza do iê, iê, iê e lhe dava grandes índices de audiências. A tarefa inglória desses jovens debatedores era articular saídas para esse impasse, coisa que ficou inicialmente amortecida pelo progressivo sucesso dos festivais da canção.

No entanto, a recorrência dos certames e do advento da canção produzida para os festivais, consideradas de menor qualidade, assim como o surgimento de uma nova proposta estética e comportamental trazida pelo tropicalismo, reacendeu as discussões sobre os caminhos a se trilhar em uma conjuntura que apontava para o acirramento das posições tanto do governo ditatorial quanto de quem pretendia combatê-lo.

Geraldo Vandré, como pode ser observado, não participou do debate promovido pela RCB, mas certamente tinha uma visão bastante clara sobre o caminho a ser trilhado, fosse em relação ao mercado ou a sua atuação como artista engajado e deixava isso bem explícito. Por conta dessa postura, estará no centro do furacão que varrerá o campo da música, mas também toda a sociedade brasileira, coisa que, em fins de 1966, ainda seria apenas uma conjectura.

---

[174] Idem. Pág. 384/85

CAPÍTULO 4: Canto Geral, Canto do cisne. (1967-1968)

"Vós que vireis na crista da onda
em que nos afogamos,
quando falardes de nossas fraquezas
pensai também no tempo sombrio
a que haveis escapado."
(Bertold Brecht)

4.1 – O embate estético ideológico entre a música nacionalista e o tropicalismo.

Os ventos de 1967 trouxeram consigo novos caminhos para a MMPB, ainda que os artistas vencedores ou revelados nos festivais da canção dos anos passados estivessem se beneficiando com a fama proporcionada por eles, ao que parecia, em plena *Era dos Festivais*, a música de cunho nacionalista, que teria sido a ponta de lança para o sucesso dos certames, demonstrava não mais atender aos gostos e interesses de parcelas do meio musical, em particular aos ligados aos movimentos da chamada vanguarda artística, e em especial ao movimento concretista.

Surgida como desdobramento da Bossa Nova, a música participativa, tradução da postura engajada de parte do campo artístico que, de certa forma, tomou de assalto à cena musical brasileira no início da década de 1960, com o advento dos festivais, consolidou-se como a verdadeira música popular, passando a dar significado a sigla MMPB e sustentação ao que se chamou de *música de festival*.

Não que a postura engajada fosse algo inerente aos artistas brasileiros. De fato, a "necessidade" de engajamento se espalhou pelo mundo, particularmente entre a juventude,

que buscava formas diferentes de fazer política, nas quais primavam a ação direta e a superação das barreiras burocráticas impostas pelos jogos de poder tradicionais.

Nos dois lados do muro ideológico erguido por EUA e URSS, cada qual com suas especificidades, eram exigidas mudanças. No "Oriente" era a busca por liberdade de pensamento e de discurso como pressuposto para a ação política; no "Ocidente", a abertura de novos canais para que a liberdade efetivamente se realizasse.[175]

Na verdade, essa "onda" revolucionária que atingiu o planeta, em especial no ano de 1968, ainda não é questão resolvida entre os pesquisadores, sejam eles historiadores, antropólogos ou de áreas afins.[176]

Mas se não era um dado de originalidade da juventude e da classe artística brasileira a efervescência política da década de 1960, o engajamento de setores de classe que possuíam capital simbólico para influenciar, pela via artística o seu público, também não o era.[177] Em distintos processos históricos, dos quais podemos salientar a participação dos escritores nas mobilizações revolucionárias durante a Revolução francesa[178], e na luta contra o racismo nos EUA, na qual os músicos de jazz atuaram, tentando denunciar as atrocidades cometidas contra os afro-americanos, particularmente, na bela canção *Strange fruit*, interpretada por Billy Holliday, vemos a tentativa do uso da arte como instrumento de mudanças sociais.[179]

Efetivamente, a "época de 1960" vai ser marcada por essa profunda ligação entre arte e política. Tradução da conjuntura internacional vai trazer para ordem do dia o debate ideológico sobre o destino das sociedades ocidentais, em especial, no que remete a nossa temática, as sociedades latino-americanas. Neste contexto, passam a ter importância os diversos movimentos que ocorriam mundo afora por independência e autonomia. A vitória da revolução cubana, em 1959, a revolução argelina, em 1962, os processos de

---

[175] Ver:ARENDT, Hannah. *Da Violência*. Brasília, DF: Edunb, 1985.
[176] Ver:FICO, Carlos; ARAUJO, Maria Paula. *1968: 40 anos depois: história e memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
[177] Ver:BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
[178]Ver: DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette- Mídia, Cultura e Revolução*. São Paulo: Companhia das Letras,1988.
[179]A canção Strange Fruit foi gravada por Billy Holiday, em 1939, pela pequena gravadora Vocalion Record, já que as "grandes" recusavam-se em gravá-la. Sua letra foi escrita a partir do poema do professor judeu Abel Meeropol, que a publicou sob o pseudônimo de Lewis Allan. A canção fez um imenso sucesso à época e passou a fazer parte do repertório da artista. A referência a ela se dá pelo tom claro de denúncia contra o racismo. No entanto, o envolvimento dos músicos de Jazz na luta contra o racismo só se fará mais presente entre as décadas de 1950 e 1960, na luta pelos direitos civis dos negros norte-americanos. Os principais artistas deste movimento foram Archie Shepp, escritor, músico e ativista político, cuja obra pode ser sintetizada no disco *Fire music*, gravado em 1965 e o baterista Max Roach, com o seu disco *We insist!Freedon now suíte*, de 1960.

independência na África e no mundo muçulmano e a luta no Vietnã serviam de estímulo aos movimentos sociais latino-americanos.[180]

De outra feita, vigorava no continente, entre os setores conservadores e notadamente anticomunistas civis e militares, o temor de uma possível "avalanche revolucionária" que tirasse a América Latina de seu caminho "natural" de alinhamento com o mundo ocidental, sob a direção dos EUA.

Por conta disso, fazia-se necessária a adoção de mecanismos que impedissem o avanço comunista e garantissem a "estabilidade" e a "segurança" do continente, mecanismos estes presentes na Doutrina de Segurança Nacional. Segundo o historiador Ricardo Mendes.

> Para os elaboradores da DSN o confronto entre os Estados Unidos e União Soviética assumia novas características, dentre as quais o contorno do desenvolvimento de uma Guerra Total. (...) A noção de Guerra Total estava associada não apenas a uma possibilidade de confronto entre as duas principais potências (guerra nuclear) ou um confronto entre países (guerra convencional). Segundo esta perspectiva a URSS, numa pretensa ânsia expansionista buscava, então, potencializar os conflitos sociais existentes, insuflando os povos de diferentes regiões a desenvolverem uma prática insurrecional que seria rapidamente instrumentalizada pelo comunismo.[181]

Na América Latina, o crescimento dos movimentos sociais da classe trabalhadora nas cidades e no campo, observados ao final da década de 1950, enfatizava, para estes setores, a ameaça de subversão interna e da guerra revolucionária.[182] Surgia, então, a figura do "inimigo interno", comum a todos, acima das fronteiras nacionais e fomentando uma "fronteira ideológica" que distinguia o "cidadão patriota" do "comunista subversivo". Eis as bases sob as quais se erigirá a famigerada "Operação Condor", bases essas que foram construídas em momento anterior ao da instalação da maioria dos governos ditatoriais no continente americano.[183]

Dentro desse quadro de acirramento ideológico, a canção participativa ganhou força e significado de luta de resistência contra a opressão imperialista, se espalhando pelo

---

[180] Ver: REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

[181] Ver:MENDES, Ricardo. "Cultura e repressão nos tempos do AI-5". In: MUNTEAL FILHO, Oswaldo; FREIXO, Adriano de; FREITAS, Jacqueline Ventapane (Org.). *Tempo Negro. Temperatura Sufocante. Estado e Sociedade no Brasil do AI-5*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

[182] Ver:ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru/São Paulo: Edusc, 2005 [1984]. p. 40.

[183] Ver:MARIANO, Nilson. *As garras do Condor. Como as ditaduras militares da Argentina, do Chile, do Uruguai, do Brasil, da Bolívia e do Paraguai se associaram para eliminar adversários políticos*. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 237-238.

continente e gerando diversos movimentos como o surgido a partir do *Manifesto del nuevo cancionero*, na Argentina, a *Nova canção chilena* ou ainda a *Nova trova* cubana, que tinham em comum a busca da cultura popular como fonte de inspiração.

Assim, apesar de imediatamente após o golpe que implantou 21 anos de ditadura no Brasil se ter a impressão de que o campo cultural, e em especial o da canção popular, não foi afetado com medidas mais rígidas, é notório o fato de o prédio da União Nacional dos Estudantes, de onde saia toda a produção cultural do CPC ter sido um dos primeiros alvos da repressão.

De outra feita, o jornalista e escritor Jorge Fernando dos Santos, em entrevista sobre a biografia que escreveu de Geraldo Vandré (ainda para ser lançada), informou que Vandré e outros artistas foram interrogados em um dos navios norte-americanos que circundavam o Rio de Janeiro sobre suas atividades no campo das artes à época do golpe. É óbvio que em se tratando de informação inédita, não temos bases para afirmá-la fidedigna ou não, mas o fato é que se verdadeira ela aponta para um controle e preocupação bem anterior do novo regime com determinados setores da canção do que costumávamos aventar.[184]

No Brasil, como no resto da América Latina, o repertório engajado buscava material nas raízes consideradas "autênticas" da cultura brasileira, e primava pela defesa da música "genuína", o que muitas vezes era confundido com tradicionalismo conservador. Isso levava seus detratores a querer "derrubar as estruturas" estabelecidas por esta forma canção em busca de sonoridades modernas presentes em um "som universal" com grande influência do que foi produzido, entre outros, pelos Beatles, em especial no álbum Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, lançado em 1º de junho de 1967.

Este álbum apresenta uma diversidade de estilos que à principio pareceriam opostos compondo um mosaico musical que incorpora rock and roll, jazz, música clássica e outros ritmos. Tal miscelânea caia feito uma luva na proposta de inovação da música e foi abocanhada pelo grupo que pretendia tal mudança, tanto que a capa de Tropicália é quase uma réplica do álbum.

Caracterizou-se, então, em especial no cenário dos festivais, o grupo dos "modernos" e dos "antigos". Mesmo os artistas que por estilo compunham e cantavam

[184] A entrevista foi realizada pelo programa "à Moda Mineira". Se encontra no youtube com publicação da Multi TV em 12/08/2014 dividida em duas partes. (Acessado em 15/04/2015)

baseados em determinadas sonoridades consideradas antiquadas receberam as suas alcunhas. Assim, a nota abaixo informa sobre a "velhice" do jovem Chico Buarque.

> Chico é vovô
> Aquêle(sic) fulano que faz música e diz que fala, chamado Tom Zé, que pertence ao Grupo Imbecil, ou Grupo Baiano, em entrevista feita em bastidor de festival afirmou que respeita Tom Jobim, João Gilberto e Chico Buarque de Holanda como respeita seus avós, pois aquêles são quadradões e totalmente ultrapassados (...)[185]

O texto é nitidamente tendencioso e deixa bem claro o "lado" do colunista que o escreveu. De outra feita, as afirmações de Tom Zé ratificam a idéia da divisão que se estabeleceu entre os campos dentro da música brasileira.

O acirramento das posturas entre "modernistas" e "tradicionalistas" da MPB traduzia, na verdade, a própria atitude do artista em relação a sua arte e ao mundo. E nesse conflito o papel de mediador cultural cabia tanto aos artistas quanto aos jornalistas e intelectuais ligados ao mundo das artes que opinavam também marcando suas posições no conflito.

Muitos passaram mesmo a se dedicar quase que exclusivamente ao mundo da música, tornando suas profissões praticamente impossíveis de serem desvinculadas dela. Foi o caso dos jovens Nelson Motta e Eli Halfoun que assinavam colunas musicais e em especial de José Ramos Tinhorão, jornalista e estudioso de música, uma figura de relevância e polêmica nos debates sobre a música brasileira.

Através de suas colunas nos jornais Tinhorão pretendia conscientizar seus leitores sobre a importância da música popular para a história do país. Propagandeando a necessidade do conhecimento das suas origens para o autoconhecimento enquanto povo e da preservação de sua autenticidade para a manutenção da soberania nacional.[186]

A discussão sobre as formas como determinados ramos da intelectualidade se interpõe entre os artistas e seu público produzindo um "lugar" no qual os portadores do acesso às mídias podem divulgar suas visões de mundo e assim influenciar as distintas formas de apropriação da produção cultural podem ser visto por vários víeis.

---

[185] Revista São Paulo na TV, nº 497, outubro de 1968.
[186] Ver: LAMARÃO, Luisa Quanti. As muitas histórias da MPB. As ideias de José Ramos Tinhorão. Niterói/RJ: Dissertação de mestrado, 2008.

Para Jésus Martin-Barbero *o eixo do debate deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais*. [187]

Para Tinhorão, um inimigo declarado da Bossa Nova, a mudança "à esquerda" ocorrida com a música participativa, mesmo continuando a refletir o ponto de vista da juventude de classe média, levou os estudantes *a uma atitude de participação crítica da realidade, o que os conduzia inapelavelmente ao campo da política.*[188]

De certa forma herdeiro do nacionalismo marioandradeano, em versão xenófoba, Tinhorão verá na música, particularmente na de origem rural, o verdadeiro motor da cultura nacional. Como precursor e elaborador de um discurso no qual a música se configura como principal representante da cultura nacional, Mário de Andrade, influenciou gerações de pesquisadores que passaram a se interessar pela temática. Para ele *A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, a mais forte criação da nossa raça até agora.*[189] No entanto, a base de sua teoria está nas sonoridades de origem rural, já que considerava os sons urbanos voltados para o consumo rápido.

Nesse sentido, a volta *às raízes*, impetrada pela música participativa, se enquadrava dentro da perspectiva musical almejada pelo jornalista e o advento da conotação política também era bem vista por ele, não sem ressalvas.[190] Segundo Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman

> Em seus livros iniciais, abertamente polemistas, Tinhorão construiu verdadeiros manifestos contra a hegemonia da Bossa Nova e da "Moderna" MPB (hegemonia consolidada em torno dos programas de televisão) na nova audiência musical das grandes cidades brasileiras. Tinhorão defende a tese da expropriação da música popular pela classe média, cuja conseqüência inevitável foi a perda de referenciais de origem. Historicamente, Tinhorão destaca dois momentos cruciais, onde este processo de expropriação está bem marcado: o surgimento do grupo de Vila Isabel, nos anos 30, e a Bossa Nova, no final dos anos 50. Este último movimento, mais do que se apropriar do material musical popular, deformou-o num nível tão elevado, que o teria diluído no jazz. Essa é a sombria conclusão de Tinhorão, na contracorrente da euforia gerada pela renovação da música brasileira, nos anos 60, entre artistas e intelectuais de esquerda. [191]

---

[187] Ver: MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações.* Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 1997.
[188] TINHORÃO, Op. Cit.1991:231.
[189] Ver:ANDRADE, Mário de. *Ensaios da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Ed. 1962:.24.
[190] As ressalvas se darão particularmente do âmbito de classes: Tinhorão não perdoa o fato de os produtores da música participativa pertencerem à classe média ou classe média alta, estando, portanto, desligados econômica e socialmente da realidade do povo do qual falavam e para quem pretendiam cantar.
[191] Ver: NAPOLITANO, Marcos & WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. Rev. bras. Hist. vol.20 n.39 São Paulo, 2000.

A controversa posição de Tinhorão talvez tenha sido o que moveu Augusto de Campos a organizar o livro *Balanço da bossa e outras bossas* verdadeira ode aos "modernos", ao conceito da linha evolutiva desenvolvido por Caetano Veloso e a construção de um espaço para músicos ligados aos novos ritmos, que fugindo do tonalismo dominante desde a vitória da escala jônica sobre as sonoridades modais, passando pelo cantochão medieval e sua polifonia, predominou até que novos experimentos musicais como o cromatismo e o dodecafonismo serial deram origem a outras perspectivas musicais no início do século XX.[192]

Assim, também no Brasil, a influência das novas sonoridades vindas da Europa, particularmente no que se costuma chamar de música "erudita", fez surgir o grupo *música nova* cujos participantes se colocaram ao lado dos adeptos do *som universal* em detrimento da outra vertente.

Entre os artigos cujo conjunto compõe o "Balanço", um refere-se quase explicitamente a Geraldo Vandré e seu campo dentro da MMPB. Segundo o autor, Gilberto Mendes[193], em seu artigo intitulado *De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda*, uma referência clara ao título da música de Geraldo Vandré *De como um homem perdeu seu cavalo e continuou andando*, mais conhecida como *Ventania*, desclassificada do 3^{0} Festival de Música Popular Brasileira, de 1967, o próprio festival fora marcado por uma evolução da música popular.

> Novamente os baianos, agora "capitalizados" em São Paulo, salvam a MPB. Dez anos atrás, João Gilberto, desta vez Gilberto Gil, Caetano Veloso e, de certo modo, Nana Caymmi, indicam a saída para um impasse surgido com mais uma volta às "fontes da nacionalidade".[194]

E a crítica à música nacionalista continua *A queda de qualidade das músicas de festival para festival foi assustadora. "Praças" com "bandas" em "disparada" representaram lamentável passo atrás. ".*[195]

---

[192] Ver: WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

[193] Gilberto Mendes foi um dos signatários do Manifesto Música Nova, juntamente com os músicos Willy Correia de Oliveira, Rogério Duprat, Damiano Cozzella e outros, manifesto que foi publicado pela revista Invenção (São Paulo, 1963), porta-voz da poesia concreta brasileira criada pelos poetas Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

[194] CAMPOS, Op. Cit.1968: 133-134.

[195] Idem.

Efetivamente, o festival de 1967, marcará a definitiva entrada em cena do grupo dos "baianos", com suas experimentações e, de certa forma, a derrocada de ícones da música participativa como Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo.

Muitas vezes acusados de "populistas" e marqueteiros, esses dois artistas, estarão na linha de frente das críticas à música participativa. De um lado, acusados de imobilistas, pois exortavam "o dia que virá" sem nenhum chamado efetivo à luta revolucionária contra a ditadura[196] e de outro de demagogos, pois se apropriavam da cultura popular em função da satisfação de seus próprios interesses político-ideológicos e também mercadológicos.

Mas mesmo trazendo a novidade tropicalista, segundo Augusto de Campos, os festivais não cumpriam mais seu papel de revelar novos talentos, já que os vencedores eram sempre os mesmos, que sabiam utilizar a fórmula da música de festivais em suas canções, sendo contemplados com prêmios exorbitantes que estimulavam a contínua retomada do mesmo modelo.

> Todavia, quando se pensa no pouco que fazem os Poderes Públicos em prol de outras manifestações menos populares, mas não menos importantes, da cultura, chega-se a estranhar tanto exagero de estímulo e de proteção a esse pobre desamparado: o astro de televisão....Para ficar só na música, penso nos compositores de vanguarda, relegados ao completo desamparo, enquanto em países civilizados podem florescer os Stockhausen, os Boulez, os Luigi Nono, os Cage ... [197]

Além de chamar a atenção para a importância adquirida pelo músico de festival nos meios midiáticos, o ensaísta, mesmo que veladamente, tocava em um ponto muito presente nos discursos dos detratores da música participativa, fossem eles "vanguardistas" ou tradicionalistas", qual seja, salvo as exceções, como Edu Lobo e outros poucos, a descrença na sua qualidade melódica e poética. De outra feita, fica clara a defesa da vanguarda erudita, militante do atonalismo, no discurso algo aborrecido do poeta.

---

[196] Refiro-me aqui a discussão levantada por Walnice Galvão na qual é questionada a validade prática da música de protesto, a partir da análise da letra de várias canções desse estilo. Segundo seu ponto de vista, a mensagem do *dia que virá*, presente na maioria das canções, ao invés de um chamado à luta seria um "convite" ao imobilismo, já que o dia das mudanças sociais chegaria mesmo sem nenhum esforço por parte dos grupos sociais interessados nessa transformação. Ver: GALVÃO, Walnice Nogueira. "MMPB: uma análise ideológica". In: *Saco de Gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1976.

[197] CAMPOS, 1968:128-129.

De fato, os debates sobre os festivais em geral, e sobre o de 1967, em particular, ocorridos nos jornais mobilizavam ambos os lados do embate estético ideológico que se desenvolvia. Assim, em uma nota denominada "Garoto Propaganda", na Coluna Noite, do jornalista Eli Halfoun, do Jornal Última Hora, Mário Lago, compositor, ator e escritor de renome no cenário cultural brasileiro, diria sobre a música Alegria, alegria de Caetano Veloso:

> "Não compreendo como um jovem como o Caetano Veloso se põe a estimular o povo brasileiro a tomar Coca-cola num momento em que 200 mil jovens americanos se dispõem às últimas consequências, para protestar contra a guerra no Vietnã. E não venham me falar de pesquisas, de novas soluções musicais. Se eu estivesse no júri daria nota zero para "Alegria, Alegria". [198]

O comentário pode parecer descabido atualmente, mas em 1967, em pleno acirramento das disputas ideológicas, pareciam no mínimo estranhas as proposições contidas na canção, ainda mais partindo de um artista considerado do "campo" da música popular. De certa forma, o ator sintetizava a perplexidade da esquerda que se propunha a organizar a sociedade contra o governo diante da proposta de descompromisso da canção.

Na verdade, Mário Lago pertencia ao PCB, partido que durante décadas havia dominado politicamente o cenário da esquerda brasileira e que apesar de ter sofrido diversas cisões ainda possuía em seus quadros grandes personagens da cultura nacional. Em 1967, o PCB já havia perdido muito de seu "poder", no entanto, as propostas de uma produção cultural voltada para busca das raízes brasileiras e sua utilização como forma de denuncia e conscientização da população se mantinha.

Podemos dizer que as fontes referentes aos festivais da canção são fartas, e em especial em relação ao de 1967, no qual se acirraram as disputas entre os dois projetos de canção, particularmente por ser o momento no qual se consolidou a proposta do grupo dos "baianos" com o som universal. O interesse pelo tema fez com que surgisse uma bibliografia específica sobre o tema, a começar pelo próprio Caetano Veloso e o seu *Verdade Tropical.*[199]

---

[198] Última Hora, 28/10/67.

[199] Entre a vasta bibliografia sobre o movimento tropicalista podemos citar: BENTES, Ivana, WISNIK, José Miguel, AUTRAM, Margarida (orgs.) Anos 70: música popular. Rio de Janeiro: Europa, 1979; BRITTO, Antônio Carlos. "Tropicalismo: sua estética, sua história". Revista Vozes, São Paulo, n.9, 1972; CALADO, Carlos. Tropicália: a história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 1997; FAVARETTO, Celso. Tropicália: alegoria, alegria. 4 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007; NAPOLITANO, Marcos e VILLAÇA,

A partir daí, os tropicalistas foram paulatinamente alçando uma posição de distinção no campo da canção, tornando-se àqueles que tentavam fazer avançar a música brasileira, ao contrário dos "retrógrados nacionalistas" para os quais o grande problema seria o uso da guitarra elétrica e de outras modernidades.

Antes, em 1966, quando do debate promovido pela Revista Civilização Brasileira, Caetano Veloso, considerado o líder dos tropicalistas, já havia elaborado uma "linha evolutiva" para a música brasileira na qual, a partir de Noel Rosa, se chegaria a João Gilberto e ao Som Universal, deixando de lado tudo que se produziu no caminho. Augusto de Campos e a quase totalidade dos ensaístas do *Balanço da Bossa* pensavam da mesma forma. Consolidava-se unilateralmente uma linha divisória entre a distinção, alcançada por inegáveis méritos intelectuais e artísticos e os articuladores de uma arte empobrecida esteticamente.

Ao que parece, foi a partir de "Alegria, alegria" e "Domingo no parque" que o tropicalismo começou a "dar o tom" no campo da canção popular. Sim porque já havia um movimento nas artes plásticas que caminhava no mesmo sentido, resgatando os ícones da Semana de Arte Moderna e a "macunaimidade" na interpretação do povo brasileiro e da cultura popular.

Curiosamente, ao mesmo tempo em que atingiam certos setores da juventude da intelectualidade brasileira, se tornando alternativa ao que era considerado velho e anacrônico, as mudanças ocorridas no modo de vestir e agir do grupo baiano causavam certa perplexidade e mesmo hostilidade.

Assim, em entrevista dada à revista São Paulo na TV, Gilberto Gil parece tentar esclarecer algumas dúvidas a esse respeito.

> Quem diz que eu e Caetano estamos traindo nossa antiga linha de trabalho justamente pela sofisticação e pela maneira de apresentar nosso trabalho atual, está caindo em contradição. Todo mundo exige progresso e maior sofisticação dos prefeitos, dos patrões, dos gerentes, das direções. Todo mundo exige novas técnicas e novo inventos que possam trazer maior conforto e beleza estética. Sendo assim, porque é que nós não devemos e não podemos sofisticar também nosso trabalho? Eu uso as roupas extravagantes porque acho que gosto disso e a música que faço me dá motivação para isso. Enfim, não sou agressivo, se tenho cara de diabo paciência pois minha cara é essa mesma, minha intimidade é jornalística, não briguei com Vandré e sou sofisticado porque gosto, ta?[200]

Mariana. "Tropicalismo: relíquias do Brasil em debate". *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.18, n.35, p. 53-75, 1998; NAVES, Santuza. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

[200] Revista São Paulo na TV Nº 473 – 06/05 – 12/05/68.

Pelas respostas, percebemos que houve uma mudança de comportamento que foi sentida pelo público e caracterizada como uma sofisticação do trabalho que ele compara a evolução dos setores dirigentes da sociedade em busca “do conforto e da beleza estética”. Interessante em relação à mudança no estilo de vestir é que o artista diz que “acha” que gosta das roupas extravagantes, o que nos faz aferir uma atitude orientada, no sentido da criação de um estilo diferenciado, de uma marca de distinção em relação ao que era e ao que os outros são, sem necessariamente se tratar de uma “vontade” do artista, mas de uma demanda possivelmente do mercado. Por fim, ele desmente uma suposta briga com Vandré, certamente relacionada a tais mudanças.

De fato, pouco a pouco, o tropicalismo virou “marca” e assim como no período da “Bossa Nova”, no qual o comércio rapidamente se apropriou do tema criando diversos produtos que remetiam a um “jeito Bossa Nova”, surgiu uma febre tropicalista, patrocinada pela Rhodia, empresa multinacional de tecidos, que financiava diversos shows de música e imediatamente aproveitou-se do *Som Universal* promovendo shows dos artistas vinculados ao novo estilo.

As roupas coloridas ao modo “tropicalista”, vendidas pela Rhodia, passaram a ser consumidas em grande quantidade, contribuindo para aumentar a conta bancária dos baianos. Novamente mercado e música se complementavam e, apesar da promessa de abalar as estruturas, o som universal tornou-se parte dela, abrindo um novo nicho mercadológico que competia diretamente com a música participativa e ainda possuía a seu favor, dentro do meio universitário, um certo ar avesso à política chamada tradicional, considerada “careta”.

Como já foi dito, o ano de 1966 havia marcado o retorno dos estudantes às ruas. Diversas passeatas, rearticulação dos Diretórios Acadêmicos e DCE’s. Os estudantes junto com outras categorias visualizavam a possibilidade de luta contra a ditadura já em outros moldes, partindo para as ações diretas, no sentido da tomada do poder pelas armas. E a canção participativa, que desde “quem quiser encontrar o amor” - quando serviu de tema para um dos episódios do filme produzido pelo CPC da UNE, Cinco Vezes Favela - havia despontado no cenário musical brasileiro, atingia o seu auge com *Disparada*, uma das vencedoras do festival da TV Record, sempre buscando valorizar a cultura nacional e estimular a juventude à luta política.

Estavam assim delimitados dois campos ou subcampos dentro da Moderna Música Popular Brasileira. De um lado, os que viam na canção como passível de ser utilizada politicamente para conscientizar a população contra a ditadura e outro que buscava a modernização da canção a partir da adoção de novas linguagens musicais menos preocupadas com a luta política e mais com a luta pela modernização de costumes.

No *famoso* festival de 1967 ficaria claro para o conjunto da canção participativa que os ventos não sopravam em sua direção. Entre as músicas classificadas para as eliminatórias, ainda predominavam as que poderiam ser chamadas de típicas "músicas de festival", dentro do modelo participativo. Porém, foram os baianos, juntamente com o grupo *Os mutantes* que atraíram todos os olhares. *Alegria, alegria* e *Domingo no parque* - uma com sua colagem de palavras em mosaico e a outra com narrativa cinematográfica - arrebataram público e crítica, mesmo que *Ponteio* tenha saído vitoriosa e *Roda Viva* de Chico Buarque tenha causado furor.

De outra feita, os principais artistas da música participativa, não conseguiram agradar o público. Sérgio Ricardo foi vaiado ao ponto de quebrar o violão em plena apresentação de sua canção *Beto bom de bola* e Geraldo Vandré conseguiu levar a final, em meio a aplausos e vaias, a sua canção *Ventania* ou *De como um Homem perdeu seu Cavalo e continuou andando*, não ficando entretanto entre os primeiros classificados. Sobre o acontecimento, Sérgio Ricardo narrou em seu livro.

> "-Vocês ganharam!...Vocês ganharam!....Este é o país subdesenvolvido....Vocês são uns animais!.....Vocês são uns animais!....
>
> Blota tomou-me o microfone. Vi um banquinho à minha frente. Em resposta à crescente indignação, quebramos – eu e todos que se somavam no meu coração – o violão e o atiramos contra a platéia, acordando-a daquele transe, ainda que o gesto viesse a significar o fim da minha carreira profissional." [201]

O "festival da vaia", como ficou conhecido o certame de 1967, fazia mais uma vítima e a animosidade mostrada a um dos grandes ícones da canção participativa traduzia o acirramento dos ânimos tanto à direita quanto à esquerda. Por parte da direita, o crescimento da resistência ao regime teve sua contrapartida na intensificação dos ataques do CCC (Comando de Caça aos Comunistas) ao campo das artes, incluindo nesse quadro

[201] RICARDO, Op. Cit. 1991: 143.

uma especial atenção aos "cantores de protesto". Do lado da esquerda, o eterno chamado pelo "Dia que virá", por mais que já se vislumbrasse um processo de radicalização das temáticas nas letras da canção, já não atendia aos anseios de setores que buscavam uma ação imediata. A alternativa apresentada pelos baianos, mesmo que não atraísse a esquerda ortodoxa, atraia a juventude menos afeita à rigidez da militância política que não queria, no entanto, se alijar de todas as transformações comportamentais e de costumes que os novos tempos propugnavam. Dentro desse embate estético-ideológico Geraldo Vandré e *os baianos* protagonizaram as principais batalhas.

Ao que parece, para Vandré, a postura dos baianos seguia de encontro a tudo que acreditava, não só em termos de produção artística, mas de postura frente à situação que o país atravessava. Por isso, o enfrentamento entre eles era quase inevitável. Segundo Vitor Nizzo, jornalista, autor da primeira biografia (mesmo que não autorizada)[202] de Geraldo Vandré, em uma conferência em São Bernardo do Campo, em fins de 1967, o artista teria lamentado que o país tivesse perdido dois grandes poetas. Os "perdidos" seriam Caetano e Gil, provavelmente tratava-se da perda dos artistas para "o outro lado" das trincheiras nacionais. Ainda se referindo ao mesmo evento, o jornalista escreve.

> *Só entendo canção de forma universal se ela partir da música popular brasileira*, afirmou Vandré em São Bernardo, para em seguida citar o escritor Mário de Andrade. *O artista que procura se expressar na arte universal corre o risco de, de repente, se surpreender fazendo arte de outra nacionalidade que não a sua*. Caetano e companhia iam de Oswald, Vandré atacava de Mário. [203]

Efetivamente, duas visões distintas sobre cultura brasileira capitaneada por artistas da canção quase quarenta anos após serem formuladas por seus autores. A antropofagia oswaldiana e o nacionalismo autofágico de Mario de Andrade. Vários momentos colocaram em xeque as duas visões.

Caetano narra em seu livro *Verdade tropical*, a confusão criada por Vandré ao saber que no "programa dos baianos" da série Frente Única da Música Popular Brasileira, Maria Bethânia cantaria uma canção de Roberto Carlos "vestida" de Jovem Guarda. O programa, segundo o diretor da Record, Paulo Machado de Carvalho, surgido por sugestão de Vandré,

---

[202] No ano de 2015, duas biografias sobre Geraldo Vandré serão colocadas no mercado. A primeira do jornalista paulista Vitor Nuzzi cujo título é *Geraldo Vandré: uma canção inacabada*; a outra do jornalista mineiro Jorge Fernando dos Santos chamada *Vandré – o homem que disse não*.
[203] NUZZI, Vitor, Op. Cit. 2015.

tratava-se de uma tentativa de substituir o show televisivo *O Fino*, extinto por não atender mais os índices de audiência desejados pelo mercado do entretenimento.

A afirmação foi feita em momento posterior à criação do programa, quando Vandré teria acusado a direção da Record de *Não ajudar a música brasileira e só visar seus próprios interesses*. O artista acabou sendo demitido do plantel da emissora e a "passeata contra a guitarra elétrica", na verdade uma jogada de propaganda para divulgar o programa, gerou controvérsias entre os artistas. Para justificar a demissão do artista Paulo Carvalho teria declarado.

> Não foi justa a declaração de Vandré, que sempre contou com o nosso apoio. A idéia da Frente Única partiu dele e teve nossa imediata aprovação. Desmentindo sua acusação de que não investimos na música popular, está o elevado salário que lhe pagávamos. Se ele quiser, poderá participar do festival, mas não como nosso contratado. [204]

A idéia foi criar um programa voltado para a MMPB não mais apresentado por um só artista, mas dividido em núcleos de artistas, no caso, Wilson Simonal, Elis Regina, Gilberto Gil e Geraldo Vandré. O fato narrado por Caetano remete a apresentação de Gil com o grupo baiano. Segundo Caetano, ao saber do conteúdo do programa.

> Vandré se enfureceu. Surgiu na porta do quarto de Gil, onde estávamos trabalhando e, quase chorando, com os pêlos dos braços arrepiados, gritava que não podíamos fazer aquilo, que seria um ato de agressão a tudo o que tínhamos de melhor, que minhas observações sobre Roberto Carlos talvez fizessem sentido em um ensaio sociológico mas não num programa em que a música brasileira tinha que se afirmar contra o que Roberto Carlos representava. [205]

Eis aqui aclarado um grande problema entre as duas propostas. Geraldo Vandré via a Jovem Guarda como um perigo, algo que além de alienar a juventude politicamente, contribuía para o esquecimento da cultura nacional e a assimilação da estrangeira. Talvez Contribuísse para isso o fracasso do programa *Pra ver a banda passar*, apresentado por Nara Leão e Chico Buarque e o seu próprio chamado *Disparada*, que teve direção de Roberto Santos, e tendo demorado a ser produzido, ficou poucas semanas no ar. Já os

---

[204] Revista Intervalo SP, nº 241, 1967.
[205] VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras: 1997.

baianos não viam problemas em utilizar elementos da jovem guarda em suas composições e mesmo atribuir qualidades aos seus ídolos e canções.

Em ambos os casos, é possível que a visão de mercado, além das declaradas, estivesse presente. Em Vandré, a ampliação do nicho da canção participativa na parcela intelectualizada da juventude, sem concorrentes sem os concorrentes menos "eruditos". No caso dos baianos, a inserção de elementos do iê, iê, iê em suas canções certamente ampliava o seu público, atingindo camadas sociais antes inatingíveis pela complexidade das letras e arranjos melódicos.

Assim, esta animosidade, verdadeira ou não, foi estimulada pela própria indústria do disco e do entretenimento visando o aumento das vendas e dos índices de audiência, a essa a altura, já os definidores da programação televisiva e do gosto musical da população.

Não faltaram matérias jornalísticas falando sobre o tema. Em uma destas Vandré teria dito, *sou um pequeno burguês, não me visto como operário, nem como palhaço, porque a vida já está cheia de fantasias*.[206] Parece óbvio que parte de sua declaração se referia aos baianos e sua performance nos festivais. De outra feita, as declarações são mais diretas e Vandré chega a afirmar que Caetano e Gil estavam "traindo" a música brasileira.

De seu lado, Caetano, como representante dos *baianos*, buscava responder as questões levantadas por Vandré usando a desqualificação e muitas vezes uma certa soberba em seu discurso que chegava ao ponto de ridicularizar o artista. No livro *Verdade Tropical* isso fica bastante notório.

Na verdade, as atitudes do autor de *Disparada* eram muitas vezes consideradas risíveis. O jornal Última Hora publicou em 13/09/1967 a seguinte nota.

> As idéias de Vandré
>
> Geraldo Vandré, o "cantor do povo", conforme ele mesmo faz questão de ser chamado é considerado o nosso compositor mais complicado, não só em suas letras, mas também nas atitudes. Só para complicar Vandré resolveu trocar o título de sua música no Festival da Record: de "Ventania" ela passou a chamar-se "E como um Homem Caiu do Cavalo e Continuou Andando". Agora Vandré vai ser conferencista. E estréia logo num local onde realmente costuma-se falar demais: numa Câmara Estadual. Será na segunda quinzena de outubro em São Bernardo do Campo. Tema da palestra: "A Canção Popular Como Elemento de Afirmação Nacional". [207]

[206] Revista Intervalo nº 300, 1968.
[207] Última Hora, pág. 4, 13/09/1967.

Na verdade, a “cruzada” de Vandré pela música brasileira é bem mais antiga e sua participação em eventos dessa natureza em universidades, programas televisivos e shows remontam ao inicio da sua carreira. Também o temperamento difícil era conhecido assim como algum comportamento inusitado. A “novidade” seria a enfática oposição ao *Som Universal.*

No entanto, pode-se aferir que houvesse nele um sentimento de que estava em uma cruzada e buscasse aliados. O certo é que em pleno 1968 pouca gente queria se comprometer, e isso mesmo antes do AI 5. Na coluna *O que eles disseram*, da Revista Intervalo SP, ao perguntarem a Chico Buarque uma opinião sobre política o artista teria respondido: *Olhe, eu só sei que o Fluminense joga amanhã.* Na mesma página, aparece a notícia de que Vandré havia criado uma Fundação da Música Popular Brasileira financiada pelo próprio bolso. Obviamente foi mais um projeto que não vingou ou simples notícia plantada, como era muito recorrente à época. No entanto remete a uma imagem engajada, comprometida com alguma coisa, fosse ela verdadeira ou não.

A batalha contra os tropicalistas foi perdida, Vandré saiu do festival de 67, da Record e do cenário musical como o outsider que sempre foi. Chico, Caetano e Gil viraram heróis.

4.2 – Canto Geral: A radicalização do discurso como resposta à perda do espaço devido ao desgaste do modelo nacional-popular na canção.

A saída da Record fez Vandré desaparecer da televisão e tentar outras frentes de atuação, assim como, ao que parece, aumentar sua militância política e radicalizar o discurso. O “sumiço” atraiu a imprensa e em entrevista para a Revista Intervalo, quando questionado sobre a sua ausência vai declarar.

> A verdade é que eu me aproveitei um pouco do incidente que tive com a Record de São Paulo para me afastar desta máquina infernal que é a televisão. Tive uma proposta concreta da TV Tupi, também de São Paulo, mas não aceitei. Correria o risco de perder minha canção. Quando a gente vira mercadoria perde

> a condição de sujeito e passa a ser objeto. Tenho um LP para lançar onde conto as coisas que a TV e os festivais não me deixaram dizer. [208]

Curioso a televisão se transformar em uma *máquina infernal* que faz o artista *perder sua canção* e a industria do disco continuar a salvo desse processo. A lógica em ambos é a mesma, a venda de um produto cultural massificado. A questão é que Vandré, em teoria, sempre usou a televisão para atingir o *povo*, em especial através dos festivais, para que este, a partir da decodificação de sua mensagem, se insurgisse contra a opressão. Nessa concepção, sem querer, Vandré se aproximava de uma visão conservadora de sociedade para quem o povo reage por resposta aos comandos da classe dominante.

No nosso ponto de vista, ao contrário de Vandré e de boa parte da esquerda brasileira naquele momento, concordamos com a visão de Jesus Martin-Barbero para quem por mais massificada que seja a produção desse tipo, nunca se trata de um carimbo sobre uma tabula rasa chamada povo, mas de uma nova construção gerada por *sua opacidade, sua ambigüidade e a luta pela constituição de um sentido que essa ambigüidade recobre e alimenta.*[209]

O contraditório e temperamental Vandré provavelmente estava ressentido pela demissão, pois tentara em carta aberta ao diretor da Record, Paulo Machado de Carvalho, explicar suas razões, sem, no entanto retirar o que havia dito. A Record, parece, se tornara *non grata*, aos seus planos. Assim, em uma nota possivelmente encomendada, a revista Intervalo anunciava.

> Apesar da tão falada briga, Geraldo Vandré tem sido convidado para o programa Esta Noite se Improvisa, na TV Record, mas não aceitou. Vandré está se preparando para ir aos EUA, numa temporada de pesquisa.[210]

O programa havia conquistado o público. Tratava-se de um show no qual os artistas deveriam mostrar o seu conhecimento musical. Assim, era dita uma palavra e o convidado deveria lembrar uma música. Caetano Veloso e Chico Buarque foram muito bem no programa ficando lendárias as suas participações. Geraldo Vandré talvez tenha sido convidado por seu conhecimento demonstrado no "Céu é o Limite". Não aceitou - assim

---

[208] Revista Intervalo, nº 278-1968.
[209] MARTIN-BARBERO, 2008:310.
[210] Revista Intervalo, nº 241– 1967

como não aceitou posteriormente dar os famosos depoimentos para o Museu da Imagem e do Som (MIS). O momento exigia uma postura mais radical artística e politicamente.

Depois de um ano sem lançar LP, em 68, Vandré compilou canções apresentadas e não classificadas em festivais com outras composições em um trabalho com o sugestivo nome de *Canto Geral.*

Na verdade, o disco pode ser considerado o cume de uma trajetória iniciada denunciando a realidade de dificuldades do povo brasileiro, através de uma "bossa" diferenciada, até chegar a canção de barricada, uma canção militante, politicamente articulada, que além de apontar "o dia que virá", buscava instrumentalizar esse dia com atitudes concretas, pelo menos no chamado das canções.

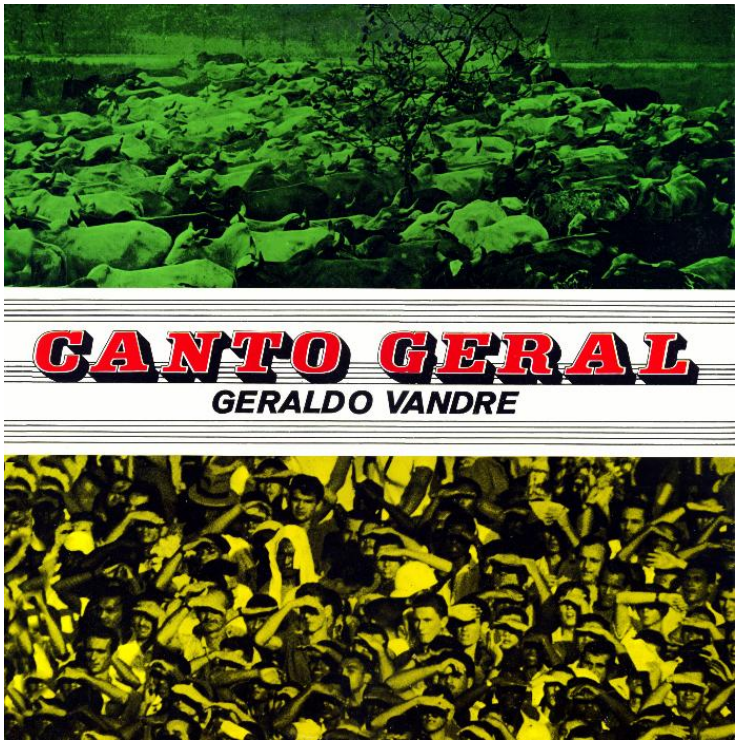
Efetivamente, *Canto Geral* tinha a proposta de passar uma mensagem que ia de encontro ou reafirmava a opção por um campo dentro da canção popular. Mais adiante na mesma entrevista Vandré vai afirmar que o Lp *é o mais sério de minha carreira* e que se tratava de um disco *agropecuário.*[211]

As letras parecem mostrar um momento de transformação, de tomada de decisão, no qual o artista expõe tanto o seu lado personalista e egocêntrico como o que busca a militância mais efetiva e traduz isso em mensagens colocadas explicitamente nas suas letras e ações.

O disco foi gravado pela EMI/Odeon e, diferentemente dos outros, é apresentado pelo próprio artista, como que significando a definição de um trabalho, de um projeto.

A capa apresentava em cima, a imagem de uma boiada e, em baixo, pessoas aglomeradas olhando para frente em uma nítida justaposição entre os quadros que pode remeter aos versos de Disparada "Por que gado a gente marca, tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente".

[211] Revista Intervalo, nº 278-1968



EMI

31C 062 421148

EXÉTEO

GERALDO VANDRÉ
CANTO GERAL

Lado A

TERRA PLANA (Geraldo Vandré) - 3'46
COMPANHEIRA (Geraldo Vandré) - 3'05
MARIA RITA (Geraldo Vandré) - 3'28
DE SERRA, DE TERRA E DE MAR (Geraldo Vandré - Théo - Hermeto) - 4'17
CANTIGA BRAVA (Geraldo Vandré) - 4'02

Lado B

VENTANIA(De como um homem perdeu seu cavalo e continuou andando)(Geraldo Vandré - Hilton Accioli) - 5'10
O PLAN'ADOR (Geraldo Vandré - Hilton Accioli) - 3'25
JOÃO E MARIA (Geraldo Vandré - Hilton Accioli) - 2'27
ARUEIRA (Geraldo Vandré) - 3'08
GUERRILHEIRA (Geraldo Vandré - Hilton Accioli) - 3'17

"Daqueles tempos em que falar de árvores é quase um crime, pois implica em silenciar sobre tantos erros — aos que virão depois de mim."

BERTOLD BRECHT

A comunicação (não confundir com massificação) é para nós o objetivo fundamental de qualquer trabalho em arte. A invenção e a elaboração somente transcendem seus aspectos puramente formais e passam a ser efetivamente criativas quando servem a uma necessidade real e concreta de repartir. Sem bondades e sem heroísmos.
Por uma decorrência natural de ser o de ter. Porque repartir é, em última análise, um exercício fundamental de existência e a única razão de ser da propriedade.
Construindo casas ou pontes, igrejas ou hospitais, pintando, curando doentes, voando ou varrendo as ruas, fazendo política ou amor, morrendo e, porque não, matando, a vida reporta somente pela doação que se faz dela, pelo sentido e pela direção.
As vezes penso que cantando mereço um pouco a vida. Salvo em parte os meus compromissos e tenho então, cada vez mais forte, a impressão da liberdade. Por isso aprendo a cantar e canto.
Neste disco a palavra **Geral** tem de mim somente uma vontade muito grande de colocar-me sem pudores com o instrumento da comunicação de tudo que aprendi a ver, ouvir, passar e sentir a respeito do meu tempo, do meu lugar e da gente que vive neles.
A palavra **Geral** tem ainda o sentido do reconhecimento público que devo a algumas pessoas cujo trabalho e dedicação profissional tornaram possível a sua realização. São elas: Osvaldo Guizoni, Orlando Stephane e Maestro Peruzzi, diretores da ODEON em São Paulo; Moacyr Rocha, diretor de Arte, também da ODEON em São Paulo, que juntamente com George Torok e Fernando Lemos, ambos da Mattiny, nos deram a apresentação gráfica; Nivaldo Duarte pelos cuidados pelo gosto e os resultados no som das gravações; Edgar e Marconi, responsáveis aqui pelo som fundamental da **viola caipira** ou **brasileira** como queiram. Claro no que há de **oboe** e **corne inglês**.
Nosso reconhecimento e gratidão são finalmente para Bering pela **canto**, pelo **ca-chi-chi**, pelo **tan-tan**, pela **queixada de burro**, pelo **reco-reco** e pelo **triângulo**, Para Marconi pelo **canto**, pela **viola**, pelo **tan-tan**, pela **pau** e pela **chama** e pelos **arranjos instrumentais**. Para Hilton pelo **canto**, pelo **violão**, pelos **arranjos vocais**, pelas **canções** que fez comigo e pela lealdade maior do melhor amigo. Para o Trio Maraysá, que soma Bering, Marconi e Hilton, pela consciência e entrega sem limites no trabalho.
Pelas brigas, pelas discussões, pela compreensão com os meus defeitos maiores e menores, pela teimosia medíocre e pelo amor à terra e aos seus gente.
O sentido da palavra **Geral** depende, afinal, de acordo no trabalho. Das notícias e das emoções que ele possa trazer a cada um de nós e principalmente do uso que fizermos delas.
É possível que este disco tenha custado a alguns mais e a outras pessoas mais do que esperavamos, do que gostaríamos ou do que seria justo que custasse. Mas eu tenho uma boa explicação: os critérios de justiça em minha em que vivemos ainda estão muito longe de poder dar-nos uma certeza e uma garantia mínima do que seja verdadeiramente justo ou injusto.

GERALDO VANDRÉ — março de 1968

P.S — "Vês que vires na crista da onda em que nos afogamos, quando fulares de nossas fraquezas possa também no tempo sombrio a que haveis escapado."

BERTOLD BRECHT

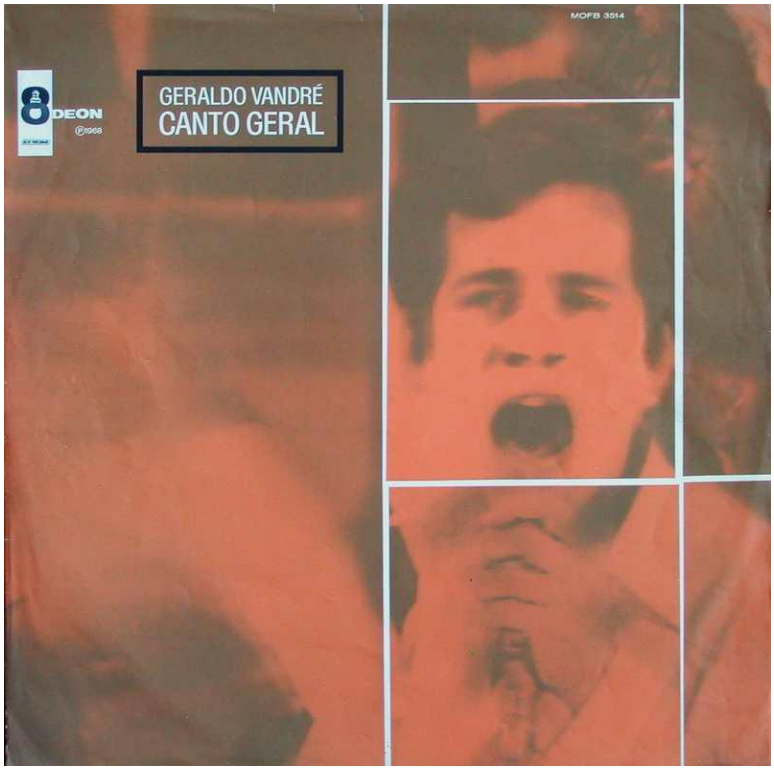
ARTES E CULTURA

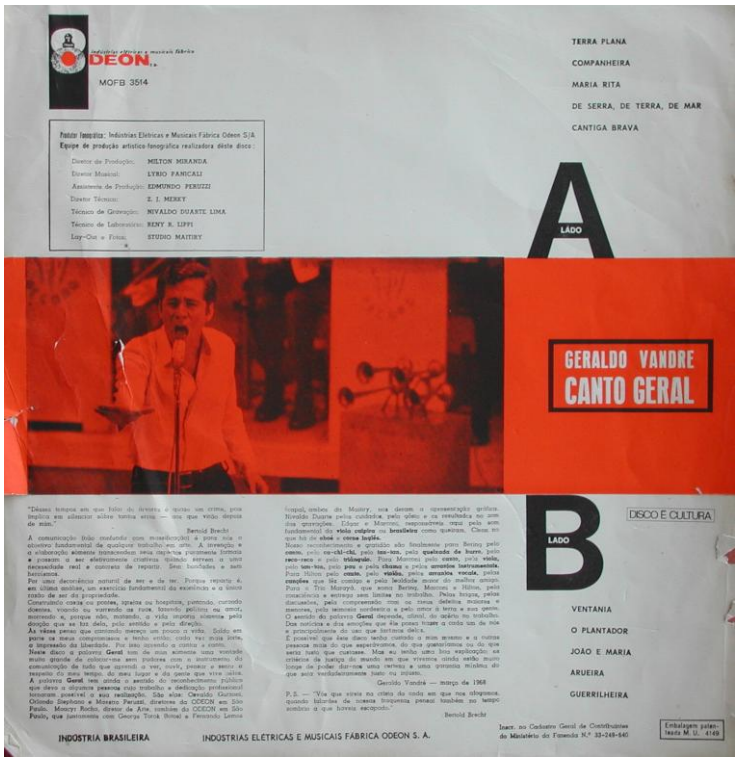
EMI-ODEON, Fonopolis, Itapevi - Ribeira S.A. - CGC 33.249.640-000.31 - Indústria Brasileira

TAMBÉM EM CASSETTE

Existe, ainda, a capa original na qual Geraldo Vandré aparece cantando. Na contra-capa, aparece a mesma cena, com a imagem horizontalizada. Se olharmos bem, mostra atrás do cantor, em um cenário que parece de um programa televisivo, algumas figuras sentadas, ao que parece usando botas militares e pode-se vislumbrar ao lado de uma figura,

outra, com um machado, ou algo parecido nas mãos. Em ambas existe o agradecimento a mesma equipe gráfica. Pode-se aventar que a capa foi modificada para evitar problemas com a censura ou por problemas com a censura.





No início e no fim da apresentação do disco o artista usa trechos de poemas de Bertold Brecht. O corpo do texto, de certa forma já bastante explorado pelos pesquisadores, demonstra a postura ideológica do artista. Apesar de longo, a riqueza de proposições contidas nele faz necessária a sua reprodução em nosso trabalho. Assim, o artista inicia afirmando que.

> A comunicação (não confundi com massificação) é para nós o objetivo fundamental de qualquer trabalho de arte. A invenção e a elaboração somente transcendem seus aspectos puramente formais e passam a ser efetivamente criativas quando servem a uma necessidade real e concreta de repartir. Sem bondades e sem heroísmos. Por uma decorrência natural de ser e de ter. Porque repartir é, em última análise, um exercício fundamental da existência e a única razão de ser da propriedade. Construindo casas ou pontes, igrejas ou hospitais, pintando, curando doentes, voando ou varrendo as ruas, fazendo política ou amor, morrendo e, porque não, matando, a vida importa somente pela doação que se faz dela, pelo sentido e pela direção. Às vezes penso que cantando mereço um pouco a vida. Saldo em parte meus compromissos e tenho então, cada vez mais forte, a impressão da liberdade. Por isso aprendo a cantar e canto.

Fica claro aqui um pensamento bem definido sobre arte e sociedade. A arte a serviço da sociedade e útil a ela, descartando totalmente o conceito de “arte pela arte”, tradicionalmente atribuída aos artistas eruditos. De outra feita, certos conceitos presentes na fala como o repartir, a não aceitação da propriedade privada e a igualdade entre as pessoas independentemente do papel exercido na sociedade fazem parte do cabedal do que se poderia chamar de humanismo socialista, presentes em algumas organizações da esquerda cristã. Ainda há o sentido do morrer e matar em prol de uma causa e da missão auto-imposta nesse sentido. De certa forma, o LP apresenta os caminhos que se desdobraram até a escolha da radicalização artística e ideológica fechando o mosaico e dando o acabamento final ao personagem Geraldo Vandré.

O disco se divide em dez faixas, a metade de autoria solo de Vandré e as outras em parceria com Hermeto Pascoal, do *Quarteto Novo*, e principalmente Hilton Accioli, do *Trio Marayá*. O disco vai ser explorado no mesmo sentido dos outros.

A primeira música é *Terra Plana*, música e letra de Geraldo Vandré.
Inicia com viola, coro, seguido por canto declamado. A segunda parte com coro, seguido por vocal solo de Vandré. Percussão com a viola mais rítmica e outra viola fazendo solo ao longo da música, além de um instrumento de sopro de madeira. O ritmo decresce, some a percussão, volta coro, seguido de vocal de Vandré. Ouvem-se violas arrastadas e sopro de madeira ao fundo. Volta o coro, seguido do vocal do Vandré. Começa o ritmo acelerado

das violas com percussão, sem instrumento de sopro e coro no fim da música. Percebe-se acentuado toque regional e o fato do coro “chamar” as diferentes partes da música.

Meu Senhor, minha Senhora...
Me pediram pra deixar de lado toda
a tristeza, pra só trazer alegrias e não
falar de pobreza. E mais,
prometeram que se eu cantasse feliz,
agradava com certeza.

Eu que não posso enganar,
misturo tudo o que vivo.
Canto sem competidor, partindo da natureza
do lugar onde nasci. Faço versos com clareza,
à rima, belo e tristeza. Não separo dor de amor.
Deixo claro que a firmeza do meu canto
vem da certeza que tenho, de que o
poder que cresce sobre a pobreza e
faz dos fracos riqueza, foi que me fez cantador.

Meu Senhor, minha Senhora...

Vou indo esse mundo afora
Num canto que é tão valente
Que mesmo se está contente
Fala sempre e a toda hora
quase num tom de quem chora

Eu sou de uma terra plana
De um céu fundo e um mar bem largo
Preciso de um canto longo
Prá explicar tudo que digo
Prá nunca faltar comigo
E lhe dar tudo o que trago

Aos pés de muitas igrejas
Lá você vai encontrar
Esperança e caridade
Querendo se organizar
Os cegos pedindo esmola
E a Terra inteira a rezar

Se um dia eu lhe enfrentar
Não se assuste capitão
Só atiro prá matar
E nunca maltrato não
Na frente da minha mira
Não há dor nem solidão

E não passo por um castigo
Que a Deus cabe castigar
E se não castiga ele
Não quero eu o seu lugar
Apenas atiro certo
Na vida que é dirigida
Pra minha vida tirar

Esta canção é bastante significativa, em especial pelo discurso que é feito antes de começar efetivamente. Nele o artista deixa clara a diferença que faz entre a canção engajada e a que chama de “alegre”, informando que seria mais fácil fazer a segunda, mas que prefere continuar usando o canto de sua terra no seu ofício de cantador e acreditando na força do povo para transformar a sociedade.

A música parece trazer uma mensagem não só política, mas de como se dá a produção do artista. Ele a caracteriza valente, triste e longa, pela quantidade de coisas que tem a falar. Fala então de fieis desejando se organizar, como que indicando o caminho para a luta. A última parte fala sobre o possível enfrentamento, um dia, entre ele e um “capitão” e que se fará na luta direta.

A segunda canção é *Companheira*, música e letra de Geraldo Vandré.Com toque regional e ritmo ternário em sua maior parte., inicia com vocal a *capella*, comentado por toques de viola seguido por voz e violão dedilhado, com toque de triângulo ocasional. Em seguida entram viola mais rítmica e arranjos vocais depois a voz solo de Vandré com violas e percussão leve. Na sequência, vocal de Vandré acompanhado por adornos de coro finalizando com o crescente ritmo da viola.

Meu canto está tão contente
Nunca mente o canto meu
Olho a vida bem de frente
O meu cantar nunca escondeu

Fala muito de tristeza
Que tristeza sempre vem
Quando penso em tantas vidas
Que de seu nem vida tem

Mas agora sou feliz
E meu canto bem me diz
Encontrei a companheira
(companheira)
Paz para mim a vida inteira

Amada, companheira, derradeira...

A canção mantém a característica de autopromoção da forma de cantar, também continua o tom denunciativo sobre a situação da população pobre, no entanto, fala de um encontro de amor que trará “paz para mim a vida inteira”. Vandré teve vários amores durante a vida talvez a canção estivesse homenageando um deles.

A terceira canção é Maria Rita, música e letra de Geraldo Vandré. Uma moda de viola executada com coro e vocal, viola caipira, triângulo e violão.

Pego a viola me lembro dela
Toco a viola só quero ela

Só mesmo Rita em laços de fita
Quando se agita na vida aflita
Trás alegrias pro meu cantar

Pego a viola me lembro dela
Toco a viola só quero ela
Pego a viola me lembro dela
Toco a viola só quero ela
Pego a viola

Laços de fita na vida aflita
Só mesmo Rita quando se agita
Trás alegrias pro meu cantar

Pego a viola me lembro dela
Toco a viola só quero ela
Pego a viola me lembro dela
Toco a viola só quero ela
Pego a viola

Na vida aflita quando se agita
Só mesmo Rita em laços de fita
Trás alegrias pro meu cantar

Pego a viola me lembro dela
Toco a viola só quero ela
Pego a viola me lembro dela
Toco a viola só quero ela
Pego a viola

Quando se agita só mesmo Rita
Em laços de fita na vida aflita
Trás alegrias pro meu cantar

Pego a viola me lembro dela
Toco a viola só quero ela
Pego a viola me lembro dela
Toco a viola só quero ela
Pego a viola

Nesta canção parece haver uma mistura de frases do artista com ditos populares. A personagem deixa o cantador feliz, que nela se inspira. Ao que parece, não traz nenhuma "mensagem" a não ser a de valorização da cultura nacional. O que chama a atenção é a gravação na qual os músicos ou simulam ou realmente estão se divertindo bastante.

A quarta canção é *De serra, de terra, de mar*. Composição de Vandré, Théo de Barros e Hermeto Paschoal. Mais uma moda de viola executada com violas e sopro de madeira, sino, coro ocasional. Ao longo da música surge a percussão acelerando o ritmo. Alternam-se partes mais aceleradas com partes mais lentas dos arranjos, assim como ocorrem arranjos vocais mais complexos, inclusive em cânone.

Eu sempre quis ser contente
Eu sempre quis só cantar
Trazendo pra toda gente
Vontade de se abraçar.

Eu tinha no sol mais quente
A terra pra me alegrar
E a serra florando em frente
Lavava os seus pés no mar.

E não era de ser feliz
Não era de só cantar
Quem tinha tudo o que quis.

Se era pouco o que a gente tinha
Por pouco porém convinha
A vida inteira trocar.
Mas um dia tudo mudou
A vida se transformou
E a nossa canção também.

A canção, feita em parceria com Théo de Barros e Hermeto Pascoal foi às finais do II FIC, realizado em 1967, mas não se classificou nos primeiros lugares. Para as ambições artísticas de Vandré definitivamente esse ano não deveria ter existido.

A letra da canção parece falar de uma mudança ocorrida por circunstâncias não previstas, que fez com que a *canção* de alegre passasse a ser *outra coisa*. Fala da perda de terras, de posses, talvez, pelas quais valia a pena morrer. Novamente a mensagem da necessidade da transformação da atitude traduzindo a transformação da *vida*.

A quinta canção é *Cantiga brava* e juntamente com *Guerrilheira*, que encerra o disco, fizeram parte da trilha de *A Hora e a Vez de Augusto Matraga.* As duas compõem bem com as outras do LP, já que apresenta a mesma mensagem radicalizada das outras canções compiladas para o disco e o acentuado tom regional.

A sexta canção é *Ventania*, parceria de Vandré e Hilton Acioly.

A canção introduz com viola, vilão e coro e depois a voz de Vandré. Ao longo da música entra um sopro de madeira. Alternam-se trechos mais ritmos, acelerados, com uso de percussão.

Meu senhor, minha senhora,
vou falar com precisão.
Não me negue nessa hora,
seu calor, sua atenção
A canção que eu trago agora
fala de toda a nação.

Andei pelo mundo afora
querendo tanto encontrar
um lugar prá ser contente
onde eu pudesse mudar.
Mas a vida não mudava
mudando só de lugar.

Que a morte que eu vi no campo
encontrei também no mar.
Boiadeiro, jangadeiro iguais
no mesmo esperar,
que um dia se mude a vida
em tudo e em todo lugar.

Pra alegrar eu tenho a viola
pra cantar, minha intenção,
pra esperar tenho a certeza
que guardo no coração.
Pra chegar tem tanta estrada
pra correr meu caminhão.

Já soltei o meu cavalo.
Já deixei a plantação.
Eu já fui até soldado,
hoje muito mais amado
sou chofer de caminhão.

Já gastei muita esperança.
Já segui muita ilusão.
Já chorei como criança
atrás de uma procissão.

Mas já fiz correr valente
quando tive precisão.
Amor prá moça bonita,
respeito prá contra mão,
saudade vira poeira,
na estrada e no coração.

Riso franco, peito aberto,
sou chofer de caminhão.
Se você não vive certo,
se não ouve o coração,
não se chegue muito perto,
não perdôo ingratidão.

Riso franco, peito aberto,
vou cantar minha canção.
De setembro a fevereiro
o que vir não vou negar.
Rodando país inteiro,
norte, sul, sertão e mar,
aprendi ser tão ligeiro
que ninguém vai segurar.

Fui vaqueiro e jangadeiro,
no campo e no litoral.
Cantador serei primeiro,
cantando não por dinheiro,
por justo anseio geral.
Cantador serei primeiro,
cantando não por dinheiro,
por justo anseio geral.
Cantando por justo anseio geral.

Ventania, como já foi dito, chegou as finais do festival de Record de 1967, sem alcançar os primeiros lugares. A canção foi muito criticada pela imprensa, chamada de *Disparadinha*, segundo Vandré, que também diz que a canção faria parte de uma trilogia iniciada com *Disparada*, representando os boiadeiros, continuando com uma outra canção, ainda não feita, falando dos Jangadeiros e finalmente *Ventania, a* saga final contando a história de um chofer de caminhão. (Revista Intervalo, nº 278,1968)

Ventania foi usada pelos detratores de música participativa para desqualificar essa forma canção e quase decretar a sua falência. A rigor, a temática da canção seria a típica música de festival, abusando da simbologia desse tipo de canção com boiadeiros, jangadeiros e um cantador na vanguarda, cantando *não por dinheiro,* mas pelo anseio geral.

A sétima canção é *O plantador* de Vandré Hilton Accioli. Um produto artístico híbrido que alterna levadas de guarânia com moda de viola executada com violas, violão, voz e a entrada do coro. Durante a performance alternam-se ritmos mais acelerados, com uso de percussão.

Quanto mais eu ando,
Mais vejo estrada
E se não caminho
Eu sou é nada
Se tenho a poeira
Como companheira
Faço da poeira
O meu camarada
Se tenho a poeira
Como companheira

Faço da poeira
Meu camarada.
O dono quer ver
A terra plantada
Diz de mim
Que vou pela grande estrada
Deixem-no morrer
Não lhe dêem água
Que ele é preguiçoso
E não planta nada.
Eu que planto tudo
E não tenho nada
Ouço tudo e calo
Na caminhada
Deixem que ele diga
Que eu sou preguiçoso
Mas não planto em tempo
Que é de queimada
Deixem que ele diga
Que eu sou preguiçoso
Mas não planto em tempo
Que é de queimada

Geraldo Vandré fez várias excursões pelo interior do Brasil e provavelmente teve contato de perto com a realidade da população camponesa. A canção remete aos trabalhadores sem-terra, bóias-frias, que andam pelas estradas em busca de trabalho e a forma como são tratados pelos proprietários de terra. Aqui a resistência em plantar anunciando um tempo de queimada que pode significar a intensificação da luta no campo.

A oitava música foi *João e Maria* de Geraldo Vandré e Vitor Accioli.

A primeira parte lembra uma ciranda, executada com percussão - com destaque para marcação com surdo-, violão, voz e coro. Na segunda parte, a melodia lembra um frevo, não rasgado, mais lento, cadenciado. As duas parte tem as melodias tocadas em uníssono por flauta e viola.

Quem sabe o canto da gente
Seguindo na frente
Prepare o dia da alegria.
A gente sorria
E tudo era só alegria
Na mesma esperança
Ficava de novo criança.
Na grande avenida
A vida perdida
O encontro marcado
No claro da lua
Tudo ficou tão contente
Porque minha gente
De novo era povo na rua.

E o grande cordão
Cantava o refrão que crescia
Da simples canção
Que era de João e Maria
E o povo na rua
Pensou que era sua
De tanto que andava
Atrás de qualquer alegria.
E na cantiga de João
Que era só ilusão
Jogou a esperança que havia.
A vida perdida
É como a mulher mais querida
Levando João
E o povo na mesma avenida
E um dia de festa
Só mesmo podia
Fazer da tristeza
A maior fantasia.
Quem sabe o canto da gente
Seguindo na frente
Prepare o dia da alegria.

Em uma entrevista a Revista Intervalo SP, Geraldo Vandré declarou que João e Maria surgiu a partir de uma viagem ao Recife e que pretendia que fosse a primeira de uma série de frevos que pretendia fazer. Efetivamente, o ritmo era uma novidade no cabedal de sonoridades que ele dizia *urbanizar*. Assim, o frevo de Vandré é diferente, mais cadenciado. Em relação a mensagem, ao que parece, a letra da canção remete a uma fase anterior do artista, no qual ainda prima fortemente a idéia de *O dia que virá*. De certa forma, a canção se contrapõe ao ideário mais radicalizado das outras canções.

A nona canção é *Aroeira* de autoria solo de Geraldo Vandré.
Executada com flauta, viola e violão, voz e coro. Nela alternam-se partes mais rítmicas e em certa parte da música surge uma percussão leve fazendo alusão distante ao samba, ainda que a música mantenha sotaque e viola distantes deste estilo.

Em outra parte, o ritmo assume claramente a música nordestina, com percussão mais ostensiva e triângulo definindo a levada.

Vim de longe, vou mais longe
Quem tem fé vai me esperar
Escrevendo numa conta
Pra junto a gente cobrar
No dia que já vem vindo
Que esse mundo vai virar
Noite e dia vêm de longe
Branco e preto a trabalhar
E o dono senhor de tudo

Sentado, mandando dar.
E a gente fazendo conta
Pro dia que vai chegar
Marinheiro, marinheiro
Quero ver você no mar
Eu também sou marinheiro
Eu também sei governar.
Madeira de dar em doido
Vai descer até quebrar
É a volta do cipó de aroeira
No lombo de quem mandou dar.

Aroeira, que foi gravada em compacto simples juntamente com João e Maria, em 1967, conseguindo certo sucesso, seria definida por Vandré como *Um grito de protesto contra o capitalismo norte-americano e as classes opressoras.* Efetivamente, a radicalidade da letra somada a interpretação de Vandré a cada apresentação davam a Arueira uma força muito grande. A letra, apesar de falar de falar *Do dia*, já o aproxima do presente, acrescentando a noção de que o *povo* quer governar e que a luta pelo poder não vai ser pacífica.

A canção seja a ser citada textualmente em documento da polícia política. O texto diz que *Entre as músicas mais difundidas por aquelas emissoras, destaca-se "Aroeira" de GERALDO VANDRÉ, cujo texto prega estensivamente (sic) a revolta e a subversão.*[212]

Através da análise do disco *Canto Geral* é possível visualizar o caminho que a canção de Geraldo Vandré fez no caminho das *barricadas*, traduzindo os passos dados pela esquerda brasileira. Essa trajetória foi fruto de uma junção entre ideologia e mercado na qual nunca se sabe ao certo qual a prevalece no artista.

No entanto, o fato que fica evidente é o apego ardoroso aos ritmos rurais que recebem uma roupagem urbana e uma poesia engajada. Curiosamente, *Canto Geral* e *Tropicália* são lançados no mesmo período, em busca do mesmo público. Novamente duas propostas em disputa, o engajamento e o alheamento, mas o ano era outro.

[212]APERJ, Polícias Políticas (setores), Notação: Secreto 15 - pág. 86.

4.3 – A “paixão” e “Morte” do personagem Vandré

Diversas situações configuraram o ano de 1968 como *o ano que não terminou*, na forma que disse Zuenir Ventura. Não havia mais subterfúgios sobre a quase impossibilidade da oposição parlamentar ao regime. Os Atos Institucionais diminuíam dia a dia o poder de decisão da população e mesmo a parte da classe média que havia apoiado o golpe de 1964, questionava a perenidade do regime e a violência imprimida na repressão em especial aos estudantes.

De fato, as passeatas estudantis, antes “toleradas” pelo governo passaram a ser reprimidas à bala. A luta armada contra o regime tornou-se, para alguns, a única maneira possível de resistir. E na seqüência, a vigilância sobre a classe artística, participante do movimento de resistência, aumentou. Jornais considerados “de esquerda” serão empastelados, teatros serão invadidos, atores e público serão espancados e, no caso dos músicos, a censura a shows e letras de música se intensificará.

É óbvio, que já em momento próximo a promulgação do AI 5, a possibilidade de divulgar as idéias ditas ‘subversivas”- como a da luta contra a ditadura ou contra o domínio norte americano sobre o país - já era quase impossível e pouco a pouco o cerco foi se fechando até incapacitar quase por completo um combate explícito ao ideário do governo militar.

Atualmente a historiografia debate a forma como tratar o golpe, golpe militar, civil-militar, empresarial militar, a cada momento acrescentando mais setores engajados ideologicamente nas artimanhas que levaram ao poder um governo ditatorial. No entanto, apesar de cada dia se ampliar o leque de adesistas, o fato é que setores significativos da sociedade não só apoiaram, como sustentaram o golpe de estado, e não só ele, mas também o fechamento político advindo com o AI- 5.

O fato é que em 1968, todo o processo já havia se desencadeado e o *mar não estava para peixe*. Vandré isolado em seu apartamento estava por se envolver em um outro projeto, a criação de uma missa interpretada que deveria representar a paixão de cristo e ser apresentada na semana santa.

Um ano antes, em 1967, Geraldo Vandré afirmara que "... a música popular deve ser comprometida com a realidade nacional em termos culturais, focalizar os anseios, necessidades e frustrações do povo. Não deve, porém ser apenas 'notícia dessa realidade', pois precisa dizer coisas ao povo e dirigir-se a esse povo." (Folha de São Paulo, 25/11/1967) No programa que comandou da série "O Dia da Música Popular Brasileira" ou "Frente Única da Música Popular Brasileira", na TV Record, no qual procurou resgatar o que chamava de "raiz" da música brasileira colocou no palco, além de músicas suas coreografadas pelo dançarino americano Lennie Dale, a cantora Clementina de Jesus para cantar lundus e sambas: *Do povo para o povo.*

É óbvio que Vandré não era o único a partir dessa premissa, como já foi dito, a juventude universitária também viu na cultura um meio de conscientização e aproximação com o povo. Os CPCs da UNE, o teatro de Arena, o Oficina e o Cinema Novo, entre outras manifestações artísticas, vão tentar assumir a dianteira nessa batalha por apontar uma alternativa política e ideológica ao golpe. Mas, certa forma, o convite feito pelo frei dominicano Bernardo Pires de Vasconcelos caia como uma luva nos seus objetivos.

A Revista Intervalo encontrou Vandré em plena construção da *Paixão,* que se chamou *Paixão segundo Cristino,* se inspirando na morte do estudante Edson Luis pelas forças militares do Rio de Janeiro, ao invadirem o restaurante popular *Calabouço* em meio a uma manifestação estudantil. Na entrevista, cujo título é *A paixão segundo Vandré,* a revista apresenta uma cena quase digna de cinema.

> Violão na mão, Vandré começa a mostrar suas novas composições. De repente, pára, fica quieto, olhar distante. Pega um lápis e escreve rapidamente numa folha de papel: Ernesto ia pro mar/ dia e noite / noite e dia e pescar / os frutos do mar que precisava / pros filhos alimentar. Explica que achou a quadra que faltava para sua Paixão Segundo Cristino. Depois mostra a música que fez em homenagem a Che Guevara, encomendada por um editor francês que vai lançá-la na Europa.
>
> Perguntamos a Vandré o que ele achava do movimento de Gil e Veloso. Ele responde, muito sério: Prefiro não comentar do seu trabalho. Eles fazem coisas que não me interessam. No momento, só me preocupo com as coisas nacionais.[213]

[213] Intervalo, nº 278 -1968

Com efeito, a Revista Intervalo era um veiculo de divulgação e mais uma vez, a matéria tinha possibilidade de ser encomendada, no entanto, ela deixa aparente a faceta teatral de Vandré, e ainda a tentativa sempre presente na imprensa de atiçar o conflito entre os baianos e o artista.

O que a faceta comercial escondia era o caráter político do ato. Para a realização do evento foram necessários vários encontros no mesmo apartamento em que foi feita a entrevista, só que, com certeza, o cunho dessas reuniões era completamente diferente. O auto possuía um cunho explicitamente político e os problemas com hierarquia da igreja não devem ter sido poucos. Às canções do auto seguem as composições de Vandré com longas letras e um acentuado sotaque regional nos arranjos.

Somente a ti Senhor e a amizade
Somente a ti Senhor e a amizade
Louvamos oh Senhor tua bondade
Louvamos oh Senhor tua bondade
Somente a ti Senhor e a amizade
Que une os filhos teus pra liberdade
Louvamos oh Senhor só a verdade
Que faz o teu amor nossa bondade
Somente a ti Senhor e a amizade
Somente a ti Senhor és a verdade
Pedimos o valor não piedade
E amor como penhor dessa verdade
Perdoa o calor e a maldade
Que cause o nosso amor à liberdade
Ajuda a nos seguir o que é mais forte
Mais forte do que a vida e do que a morte
Pedimos o viver e a mesma sorte
Daquele que viveu também na morte
Queremos repartir o céu e a cruz
A dor e a certeza com Jesus

Senhor do meu pensamento
Por justiça ou precisão
Guarda há tempos na memória
Uma longa e triste história
Em forma de procissão
Corte de uma imensa morte
E posta por essas terras
Beira mar ao sertão
Aos teus que também são meus
Teus filhos e meus irmãos
E agora neste lugar
Chegado para contar
Diante de tua glória
Respondo pela memória
Na história dessa paixão
Que aos santos já deu a morte

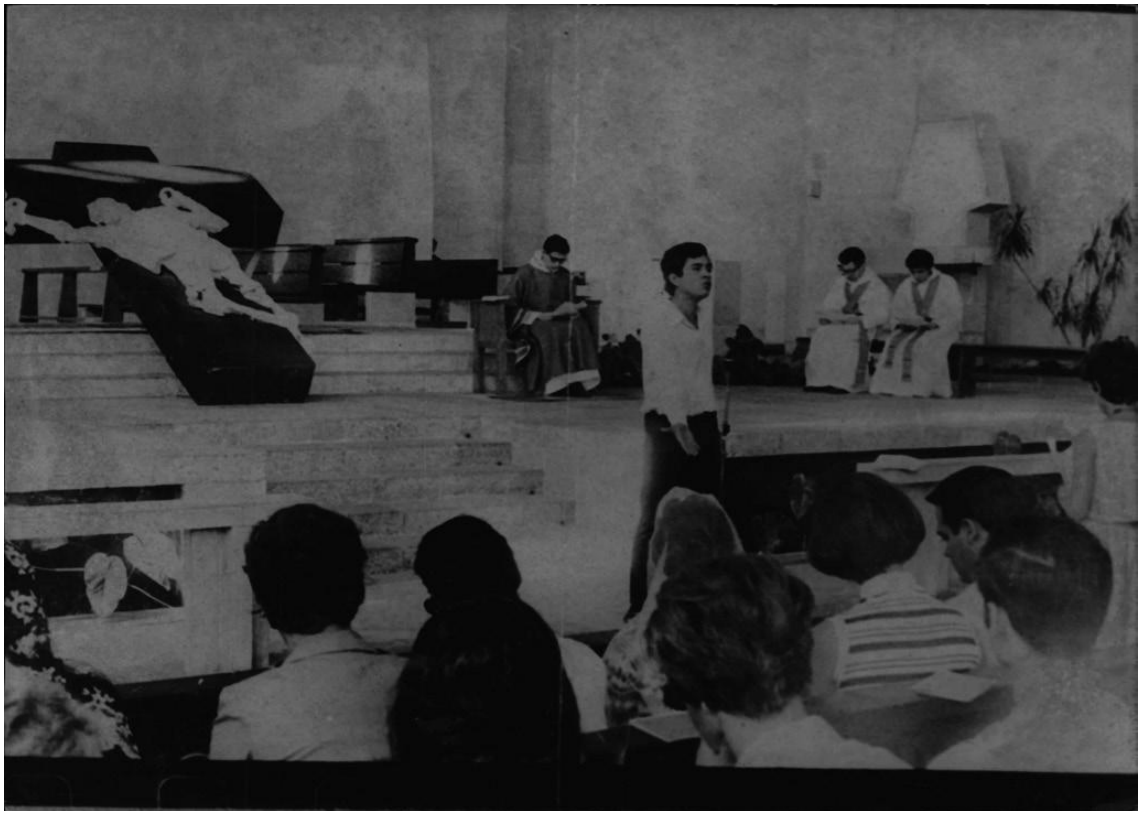
E aos vivos deixou à sorte
De coisa pior que a morte senhor
A vida na escravidão

Meu povo preste atenção
Chegamos neste lugar
Depois de muitos caminhos
Tendo mais pra caminhar
Estamos em casa amiga
E é preciso descansar
Enquanto a gente descansa
Pra poder mais caminhar
Cantemos os nossos cantos
Cantemos para contar
A razão dos nossos prantos
Que o Senhor quer escutar
Conta a tua história pra mim
Deus é a tua glória e caminho
Conta a tua história pra mim
Deus é a tua glória e caminho

Não posso contar sozinho
Que a minha força não dá
E a minha história não basta
Nem basta saber cantar
Diante da imensa glória
Do senhor vim pra falar
Na história de muita gente
Sem nada particular

Conta a nossa história pra mim
Deus é a tua glória e caminho
Conta a nossa história pra mim
Deus é a tua glória e caminho
Sou cantador de teu povo
Quero a tua permissão
Pra falar de tantas cores
Por ferir teu coração
Senhor dá-me todo teu perdão
Se enquanto canto avermelho
As cores do teu pendão
Se meu canto é grito e pranto
Falando de um mundo novo
Sobre o sangue de teus santos
Que afinal são meus irmãos

O auto foi encenado na sexta-feira, 12 de abril, na igreja São Domingos em Perdizes, zona oeste de São Paulo. Nele, a saga de Edson Luis foi contada desde de sua saída do Pará até a chegada ao Rio de Janeiro, como o retrato da vida de todos os brasileiros que fazem a mesma trajetória. Também há um constante chamado à liberdade e o pedido de perdão por *avermelhar* o pendão da igreja e por falar de um mundo novo. Só a título de curiosidade, os versos, teatralmente escrito no momento da entrevista a Revista Intervalo, não aparecem em nenhuma parte do longo auto.



(A Paixão Segundo Cristino. Folha-Press)

O auto foi encenado em outras ocasiões, no grande ABC, em 1º de Maio, Depois em Paris, gerando o conpacto *La passion Brésilienne*, gravado em Paris, em 1970.

Entre os grandes articuladores da *Paixão* estava o frei dominicano João Antonio Caldas Valença, pertencente a ALN, que foi preso e torturado junto com o frei Tito de Alencar Lima. A ALN – Ação Libertadora Nacional, fundada a partir de uma cisão do PCB, em 1966, tem sua história ligada ao nome de Carlos Marighella. A partir de sua participação na Assembléia da Organização Latino-Americana de Solidariedade (OLAS), em Havana, voltada para a construção de uma ação revolucionária continental, Marighella passa a estruturar as ações armadas, trilhando um caminho próprio. O tema de sua organização passa a ser então *A ação faz a vanguarda.*[214]

Vandré teve contato e reuniões com os freis dominicanos durante a construção da *Paixão*. Muitos deles haviam ingressado na ALN e já se preparavam para uma outra fase da luta política. Talvez essa ligação explique o depoimento abaixo.

---

[214] Sobre Carlos Marighella ver a excelente biografia escrita pelo jornalista Mário Magalhães. MAGALHÃES, Mário. Marighella, o guerrilheiro que incendiou o mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

> DEPENDÊNCIA Delegacia Especializada de Ordem Social. (Continuação do interrogatório de LAURO MONTENEGRO NOGUEIRA)que, também providenciou passaporte para VIRGILIO GOMES DA SILVA; que, JOSE CARLOS providenciava as certidões negativas para os passaportes sem saber para quem eram esses documentos, inclusive ignorando que os mesmos achavam-se vinculados ao grupo político de CARLOS MARIGHELA; que executado o serviço para CARLOS MARIGHELA, os restantes NCr$300,00 o interrogando os recebeu das mãos de JOÃO ADOLFO CASTRO DA COSTA PINTO; que para a obtenção desses passaportes a pedido de CARLOS MARIGHELA, o indagado não subornou qualquer funcionário público do Estado; que na sua vida profissional tratou da documentação de muitos elementos reconhecidamente vermelhos, dentre estes CARLOS MARIGHELA, JOAQUIM CÂMARA FERREIRA e JOÃO ADOLFO CASTRO DA COSTA PINTO, isto em meados de 1950 se não lhe falha a memória; que, em 1968 e 1969 não se recorda em ter providenciado documentos para qualquer membro do Partido Comunista Brasileiro ou do Partido Comunista do Brasil; que, quando providenciou, em 1967, aqueles seis passaportes, sabia que eram do interesse de pessoas ligadas a CARLOS MARIGHELA, mas nessa época ainda não se falava em terrorismo; que, inclusive ignorava que esses seis elementos objetivavam viajar para Cuba; que, embora em constante contacto com elementos do PCB, jamais pertenceu a este partido, sendo mero simpatizante do mesmo; que, inclusive, o PCB era uma fonte de serviço mais ou menos assídua do interrogando; que, para a obtenção dos seis passaportes supraditos, não falsificou qualquer documento ou assinatura, norteando seu serviço na documentação oferecida pelos próprios interessados; que, em agosto de 1968 esteve preso, à disposição do DOPS, acusado de ter providenciado passaportes para elementos subversivos, dentre estes para LUIZ CARLOS de tal; que, nada ficando apurado, o interrogando foi liberado pela polícia; que, quando providenciou os seis passaportes acima referidos, ALBERTO FONSECA MENEZES ainda não era seu sócio; que, em fins de 1968, o interrogando e seu sócio ALBERTO FONSECA MENEZES providenciaram passaporte para o cantor GERALDO VANDRÉ que iria viajar para a Hungria se não lhe falha a memória; que, se recorda que esse passaporte foi providenciado com bastante celeridade (...)[215]

Geraldo Vandré aparece utilizando os serviços de um profissional que tinha como clientes assíduos o PCB e ainda Carlos Marighella, Joaquim Câmara Ferreira os dois mais importantes personagens da luta armada no Brasil.

Uma das grandes incógnitas sobre Geraldo Vandré remonta a questão de sua vinculação orgânica com algum grupo da esquerda armada, enquanto podemos vislumbrar uma ligação talvez não militante com a organização de Marighella, não só pela *coincidência* acima, mas pela guinada do artista às barricadas a partir de 1967, para a Polícia política ele seria considerado comunista integrante da AP (Ação Popular), como consta no seu Prontuário de número 6985, existente no Arquivo Público do Estado do Rio

[215] Agradeço ao jornalista Mário Magalhães por ter me cedido este documento contido no dossiê sobre Carlos Marighela existe no Arquivo Público do Estado de São Paulo.

de Janeiro (APERJ). Assim no Informe nº 203 de 13/8/1968 cujo Assunto era "Movimento estudantil" em especial o Festival Mundial da Juventude.

> Segundo o jornal Última Hora, o cantor brasileiro, Geraldo Vandré, identificado como pertencente ao movimento denominado AP, encontra-se na Bulgária, onde participou do Festival Mundial da Juventude realizado em Sófia, concorrendo com a apresentação de uma canção denominada: "CHE", obtendo o primeiro lugar, sendo-lhe agraciado o Grande Prêmio Medalha de Ouro. O cantor em apreço deixou o Brasil no dia 22 de Julho último, acompanhado do Trio Maraia, compondo uma comitiva de 150 pessoas, incluindo intelectuais, estudantes e parlamentares. Consta que atualmente se encontra em Moscou, onde fará uma série de apresentações na TV Russa. Seu regresso está previsto para o dia 30, à São Paulo, vindo de Lisboa.
> A letra de "Che", é a seguinte:
>
> "Che perdoa, minha canção
> Se canta só minha boca
> Se tem forma de oração
> Se a minha voz fica rouca
> Qual arma sem munição
> Se ela é fraca mas é pouca
> Enquanto fica canção
> Sobe montes desce rio
> Sobe montes desce rio
> Vida e barbas por fazer
> Sobe montes desce rio
> E um dia de repente
> Foi morto ao amanhecer
> Quem temia teu caminho
> Não podia te prender
> E mesmo por traição
> Pensando que te matava
> No meu corpo americano
> Fincou mais teu coração
> (APERJ, Fundo Polícias Políticas Prontuário Nº 6985)

Por sorte, os dois documentos e a entrevista se complementam e fornecem dados sobre a possível militância de Vandré. O passaporte, solicitado no despachante *da ALN*, acreditamos que foi usado para ir ao Festival da Juventude no qual Vandré apresentou a canção Che feita em homenagem a Che Guevara, citada na entrevista. A minúcia da investigação fez com que fosse reproduzida no prontuário. Um detalhe que chama atenção é o fato do agente saber de antemão a rota que Vandré fará ao voltar, inclusive com as escalas.

A ligação com a AP (Ação Popular), atribuída a amizade com Martha Alencar do jornal-escola *O Sol* é recorrente. A AP organização formada a partir da Juventude Universitária Católica (JUC) em 1962, teve uma grande influência no movimento

estudantil e sob a influência do maoísmo[216], foi uma das primeiras a aderir à luta armada, localizando suas ações no campo. Vandré tinha acesso ao movimento estudantil e a temática campesina era recorrente na sua obra, no entanto, não nos foi possível encontrar qualquer tipo de ligação além das afirmações da Polícia Política.

Em relação a documentação contida no APERJ e no APESP sobre o artista, percebemos que a vigilância sobre seus passos se intensificou a partir de 1967 e se estendeu até depois de seu auto-exílio. Também é possível verificar que uma das grandes preocupações da polícia política foi com a canção *Caminhando* e sua repercussão.

Efetivamente, a partir de 1967, Geraldo Vandré radicalizou suas posições e enfatizou cada vez mais a luta política em suas letras. No relatório de um agente do Dops paulista sobre a participação de Vandré nas comemorações do 1º de Maio deste ano em Santo André consta que o artista teria falado contra o governo, a burguesia e os latifundiários e dito que a canção *Aroeira* seria um grito contra o capitalismo e contra as classes opressoras. (NIZZO, 2015, p. 293) Em 1968 como vimos os caminhos o levaram em direção às barricadas.

Um acontecimento atrapalhou os planos do artista, na comemoração do 1º de maio na Praça da Sé, em São Paulo, parte dos trabalhadores metalúrgicos apedrejou o governador da cidade Abreu Sodré. Ele foi ajudado por Geraldo Vandré e o fato chegou aos jornais, o que repercutiu muito mal nos ambientes geralmente ligados a resistência de esquerda que o artista freqüentava.

Nesse ínterim, iniciam as eliminatórias para o 3º Festival Internacional da Canção de 1968. Apesar de ter falado sobre os malefícios da televisão, Vandré concorre na 2ª eliminatória paulista em 14 de agosto se classificando para as finais no Rio de Janeiro em 3º lugar, junto com Oxalá, de Théo de Barros (1º lugar), Dança das Rosas, de Maranhão (2º lugar), América, América, de César Roldão Vieira (4º lugar), É proibido, proibir, de Caetano Veloso (5º lugar) e Canção do amor armado. de Sérgio Ricardo (6º lugar).A canção se classifica para a final nacional, já no Rio de Janeiro na 2ª eliminatória em 28 de setembro.

Finalmente chega o dia da final da fase nacional do 3º FIC, no dia seguinte 29 de setembro de 1968, o Maracãnazinho ferve, Geraldo Vandré irá se apresentar para seu maior público, voz e violão chamando o povo às barricadas. Neste momento, o projeto

[216] Baseado na ideologia marxista de Mão Tse Tung, grosso modo, defendem a insurreição armada como método para tomar o poder na sociedade.

autoral de Vandré encontra seu ponto máximo, em termos composicionais e performáticos, e não seria exagero dizer que, com os acontecimentos posteriores ao AI-5, o autor deixou a história para se transformar em lenda da música popular brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A nossa pesquisa foi pautada no trinômio arte, militância e mercado e como se deu a convivência desses elementos na carreira de Geraldo Vandré no caminho que trilhou da Bossa Nova à canção de Barricadas.

Antes de mais nada é preciso que o artista, seja de qualquer tipo de produção, tem um papel muito importante na formação da opinião daqueles que o admiram. No caso de sociedades oralizadas como a nossa, a importância em especial do músico popular dobra de tamanho.

Durante toda a nossa história, uma das formas encontradas pela população para enfrentar a exclusão social e política foi utilização da música como forma de expressão fossem as rodas de violas, as rodas de samba, etc. O surgimento do rádio e da possibilidade de cada vez mais pessoas terem acesso a ele, aumentou ainda mais o rol de admiradores de música e criou um público ouvinte que vivia intensamente esse mundo.

Assim, o posicionamento do artista diante da realidade sempre afeta o público que o admira às vezes influenciando de forma muito contundente. Do ponto de vista gramsciniano, o artista que se propõe a usar sua arte em prol da disputa pela hegemonia que acontece entre as classes sociais na sociedade capitalista deve ser considerado um intelectual orgânico às classes populares e sua tarefa primordial seria não só a conscientização das classes populares de que devem lutar por uma sociedade mais justa, mas também a catarse, ou transformação dos intelectuais tradicionais, conservadores, em reforços na luta contra o capital.

No caso dos regimes de exceção, como o brasileiro, a tarefa primordial seria estimular a resistência ao regime vislumbrando um futuro mais promissor, daí talvez o advento recorrente “do dia que virá”.

Visto na teoria Geraldo Vandré teria muito para ser intelectual orgânico, mas não creio que seja o caso. A busca por uma carreira de sucesso, por atingir distinção dentro do campo da música popular brasileira, parece-me ser tão importante quanto a luta política, da qual efetivamente ele não se priva, ao contrário de muitos de seus contemporâneos.

Por outro lado, a fervorosa defesa que faz da canção nacional o levou a entrar em conflito com vários grupos dentro do campo da música colocando-o cada vez mais como um *outsider* da canção considerado retrógrado e menor, pois prevaleciam em suas composições a idéia da comunicação.

Uma característica importante que pudemos observar foi a riqueza de sonoridades incluídas na sua obra e totalmente obscurecidas pelas duas canções que o representam *Disparada* e *Caminhando.* Propositalmente, não analisamos os eventos do Maracanazinho, pois nossa perspectiva procurou enfatizar a trajetória formativa e o projeto autoral do compositor, entre 1961 e 1968.

Caminhando, é a síntese deste projeto, mas também aponta os limites de convivência entre arte e política dentro de uma estrutura de mercado fonográfico. Se na versão ao vivo, é uma marcha solene que incita à luta, na versão em estúdio, mais próxima de uma guarania sutilmente acompanhada por violões e violas, reencontra o lirismo que sempre pautou o seu autor.

Politicamente, ao contrário do que afirmavam os documentos da Polícia Política, encontramos uma ligação tênue com a VPR. Ligação esta que, de fato, não nos fez chegar a nenhuma conclusão.

Voltando ao título do artigo de Tinhorão que dá nome ao nosso primeiro capítulo: *Como entender o brasileiro Geraldo Vandré?* Procuramos entendê-lo desde sua condição de menino até se tornar um profissional da canção. Observando as mudanças que ocorriam nas composições, nos instrumentos que utilizava, seguindo seus passos pelos jornais. Percebemos o quanto Vandré visualizava o mercado e o quanto podia ser contraditório, suas andanças, suas vitórias, suas derrotas.

Para entender o brasileiro Vandré, basta vê-lo entrar no palco na final do 3º FIC. Ali o nosso trinômio se completa, num misto de vida e morte, como numa peça de Bertolt Brecht.

BIBLIOGRAFIA

ACQUARONE, F. *Almirante: as canções de engenho e os pregões*. História da Música Brasileira. RJ/SP: Livraria Francisco Alves, pp 283-316.

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas.* In: dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

ADORNO, Theodor. *O fetichismo da música e a regressão da audição*. In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1996.

ALENCAR, Edigar de. *Nosso sinhô do samba*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1968.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luís. *Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar.* In: Schwarcz, Lilia Moritz (Org.).História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. v.4.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. São Paulo: Briguet & Comp. Ed. 1926.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984).* Tradução de Clóvis Marques. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

ANDRADE, Mário de. *Ensaios da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Ed. 1962.

ANTUNES, Priscila Carlos Brandão. *SNI e ABIN: uma leitura da atuação dos serviços secretos brasileiros ao longo do século XX*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

AQUINO, Maria Aparecida de. *"A especificidade do regime militar brasileiro: abordagem teórica e exercício empírico"*. IN: REIS FILHO, Daniel Aarão (orgs.). Intelectuais, história e política: séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2000. pp. 271-289.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record: 2005.

ARENDT, Hannah. *Da Violência*. Brasília, DF: Edunb, 1985.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. *DOPS: a lógica da desconfiança*. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 1993.

BAIA, S. F. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999).* Tese de Doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora daUnB, 1987.

BARROS, Edgard Luiz de. *Os Governos Militares*. São Paulo: Contexto, 1991.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica.* In: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOBBIO, Norberto, MATTEUCI, Nicola e PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política.* Brasília: UNB, 1995. 2 vols.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Schwarcz, 2002.

____. *A Economia da Trocas Simbólicas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

____. *O poder simbólico.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BRESCIANO, Robert. Juan A. *La investigación histórica y lãs nuevas tecnologias*. Montevideo: Libreria de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2000.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

____. *Cultura erudita e cultura popular na Itália renascentista.* In: Peter Burke, Variedades de história cultural. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

____. *O que é história cultural?* Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1998.

CAMPOS, Augusto de. *"Informação e redundância na música popular"*. In: Balanço da bossa e outras bossas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

____. *"Música popular de vanguarda"*. In: Balanço da bossa e outras bossas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *História do poder, história política*. In: Estudos Ibero-Americanos. PUCRGS, v. XXIII, n.1, pp.123-141, junho, 1997.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudades: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

____. *A onda que se ergueu no mar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

____. *A cultura no plural*. Tradução: Enid Abreu Dobránszky. Campinas-SP: Papirus, 1995. Coleção Travessia do século.

CHANAN, Michael. *From Handel to Hendrix. The composer in the public sphere*. London/New York: Verso, 1999.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo.São Paulo: Difel, 1988.

____. *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*. Estudos Históricos, v. 8, n. 16 (1995), pp. 179-192.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil.* São Paulo: Brasiliense, 1996.

____. *Mito fundador e sociedade autoritária.* São Paulo: Perseu Abramo, 2006.

CHELÉN, Alejandro e ELQUETA, Belarmino. *Breve História de meio Século no Chile*. In: GONZALEZ, Pablo Casanova (org.) América Latina – História de Meio Século", Brasília: UNB, 1990, vol 1.

CHIMÈNES, Myriam. *Musicologia e história. Fronteira ou terra de ninguém entre duas disciplinas?* Revista de História, USP, nº 157, 2007, pp. 15-29.

CLARK, Katerina. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COMBLIN, Joseph. *A ideologia da Segurança Nacional: o poder militar na América Latina.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CONTIER, Arnaldo. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1985.

____. *Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)*. Rev. bras. Hist. vol. 18 n. 35 São Paulo, 1998.

COUTINHO, Carlos Nelson & NOGUEIRA, Marco Aurélio. (eds.). *Gramsci e a América Latina.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985

COUTO, Ronaldo Costa. *Memória viva do regime militar: Brasil (1964-1985)*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

D'ARAÚJO, M. Celina (Org.). *Visões do golpe: a memória militar sobre 1964.* Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

____. *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão.* Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. Trad. Sônia Coutinho. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

____. *Uma precoce sociedade de informação. As noticias e a mídia em Paris no século XVIII*. In: Varia História, nº 25, BH, julho, 2001, pp 9-51.

DAVIS, Natalie Zamon. *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna*. Trad. Mariza Correa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

DÍAZ, Clara. *La Nueva Trova*. Habana: Editorial Letras Cubanas, 1997.

DREIFUSS, René Armand. *1964: a conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe.* Petrópolis: Vozes, 1981.

ELIAS, Norbert. *Mozart. Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

ESTEVAM, Carlos. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1963.

EYERMAN, Ron and JAMISON Andrew. *Music and social movements: mobilizing traditions in the twentieth century*. New York: Cambridge University Press, 1998.

FALCON, Francisco José Calazans. *História e poder*. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997, pp.61-89.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4ª Ed. Cotia/SP: Atelié Editorial, 2007.

FENELON, Déa R. *A Guerra Fria*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. (orgs.) *O Brasil Republicano. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FICO, Carlos. *Como eles agiam: os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política.* Prefácio de Jacob Gorender. Rio de Janeiro: Record, 2001.

____. *Além do golpe – versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

____. FICO, Carlos; ARAUJO, Maria Paula. *1968: 40 anos depois: história e memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

FISCHERMAN, Diego. *Efecto Beethoven. Compleijidad y valor en la música de tradición popular*. Barcelona: Paidos, 2005.

FON, Antonio Carlos. *Tortura: a história da repressão política no Brasil.* São Paulo: Global, 1986.

FORGET, Danielle. *Conquistas e resistências do poder (1964-1984): a emergência do discurso democrático no Brasil (1964-1984).* São Paulo: Edusp, 1994.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do discurso.* São Paulo: Loyola, 1996.

____. *Vigiar e Punir: história das violências nas prisões.* Petrópolis: Vozes, 1991.

____. *Microfísica do Poder.* 3ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: a festa.* São Paulo: Ed. da Unesp, 1998. (Coleção Prismas).

FRITH, Simon. *Hacia uma estética de la música popular*. In: Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicologia. (dir.) Francisco Cruces y otros. Madrid: Ed. Trotta, 2001.

____. *Une histoire des recherches sur les musiques populaires au Royaum-uni*. In: Reseaux, Comunication. Technologie. Societé, vol. 141/142, pp 47-63, Lavoisier, 2007.

FUBINI. Enrico. *La estética y la sociologia de la música, la estética musical desde la antigüedad hasta El siglo XX.* Madrid: Alianza Ed., 1988.

____. *Estética de la música*. Madrid: A. Machado Libros, 2001.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Tradução de Júlio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. Título original: Politics and films.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro: Abril Cultural,1984.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *MMPB: uma análise ideológica*. In: Saco de gatos: ensaios críticos. São Paulo: livraria Duas Cidades, 1976.

GARCÉS, Joan. *Allende e as armas da política*. São Paulo: Scritta, 1993.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque; VENTURA, Zuenir. *70/80: Cultura em Trânsito: da repressão à abertura.* Rio de Janeiro, Editora Aeroplano, 2000.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais, morfologia e história.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Trad. Maria Betânia Amoroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GONZALEZ, Juan Pablo y ROLLE C. *Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular*. In: Revista de História, USP, nº 157, 2007, pp 31-54.

____. *Musicologia popular em América Latina. Sintesis de sus logros, problemas y desafios.* In: Revista Musical chilena, n º195, 2001, pp 38-64.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*.3. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Temas, v. 3, Brasil contemporâneo).

GRAMSCI, A. *Concepção Dialética da História*. 5 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984.

____. *Literatura e Vida Nacional.* 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

____. *Cadernos do Cárcere*. São Paulo; Civilização Brasileira, 2000.

GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do Samba*. 2ª Ed. Mec/Funart, 1978.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento: Ensaios Sobre Arte.* Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1969.

HOBSBAWN, Eric. *História Social do Jazz*. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1990.

____.*Era dos Extremos: O breve século XX - 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

____. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOMEM DE MELLO, José Eduardo. *Música popular Brasileira*. *Cantada e contada por*....São Paulo, Ed. Melhoramentos/Edusp, 1976 (entrevistas realizadas em 1967).

HOMEM DE MELLO, Zuza & SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras.* São Paulo: Editora 34: 1998.

____. *A era dos festivais: uma parábola.* São Paulo: Editora 34: 2003.

JARA, Joan. *Canção Inacabada*. Rio de Janeiro: Editora Record,1998.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memória.* Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2002.

JOFFILY, Mariana. *No centro da Engrenagem: os interrogatórios na Operação Bandeirante e no DOI de São Paulo.* Tese de Doutoramento. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

KRAMER, Andres. *Chile: historia de una experiencia socialista*. Barcelona: Peninsula, 1974. Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da ANPHLAC Campinas – 2006.

KUSHNIR, Beatriz (org.). *Perfis cruzados: trajetórias e militância política no Brasil.* Rio de Janeiro: Imago, 2002.

LAMARÃO, Luisa Quanti. As muitas histórias da MPB. As ideias de José Ramos Tinhorão. Niterói/RJ: Dissertação de mestrado, 2008.

LARGO, René. *El Canto social durante el gobierno de la Unidad Popular*. In: LEONARDINI, Nanda (org) "Chile: de la luz a las tinieblas", Lima: Instituto de Investigaciones Humanisticas, 1999, pp.31-38.

LE GOFF, Jacques. *História e memória.* Campinas: Unicamp, 2003.

LE GUERN, Philippe. *En arrière la musique! Sociologies dês musiques populaires em France. La gênese d'um champ.* In: Reseaux, vol. 141/142, pp 15-45, Lavoisier, 2007.

LETRIA, Jose Jorge. *O canto Arma de Victor Jara*. Lisboa: República, 1974.

LÓPEZ, Antonio. *La Canción de la Nueva Trova*. Habana: Atril, 2001.

MAGALHÃES, Marionilde Dias Brephol de. *A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil*. IN: Revista Brasileira de História. São Paulo, v.17, nº 34, 1997.pp.203-220.

MANSOUR, Mônica *Nuevo Canto Latinoamericano – "Ensayos de Música Latinoamericana – Selección del Boletín de Música de Casa de las Américas"*. Habana, 1982.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 1997.

MARTINS FILHO, João Roberto. *O Palácio e a caserna: a dinâmica das crises políticas na ditadura militar (1964-1969).* São Carlos: Ed. UFSCar, 1996.

MARTONES, Humberto. *La tarea no esta cumplida*. In: America Libre, Buenos Aires: n°26, 2003.

MELLO, Maria Amélia (Org.). *Vinte anos de resistência: Alternativas da cultura no Regime militar.* Rio de Janeiro: Espaço e tempo. 1986.

MEDAGLIA, Julio. *O Balanço da Bossa Nova.* In: O Balanço da Bossa e Outras Bossas. CAMPOS, Augusto de. (Org). São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968.

MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Open University Press, 1990.

MIRANDA, Nilmário; TIBURCIO, Carlos. *Dos filhos deste solo, mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar: a responsabilidade do Estado.* São Paulo: Boitempo, 1999.

MISKULIN, Sílvia Cezar. *Cultura Ilhada – Imprensa e Revolução Cubana 1959-1961*. São Paulo: FAPESP/ Xamã, 2003.

MORAES, João Quartim de (Org.). *História do marxismo no Brasil: teorias: interpretações.* Campinas: Ed. da Unicamp, 1998. v. 3.

MORAES, J. G. Vinci. *História e Música: a canção popular e o conhecimento histórico*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 203-221

____. *Modulações e novos ritmos na oficina da História.* In: Revista Galega de Cooperación Científica. España, n. 11, 2005.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais.* Rio de Janeiro: Objetiva: 2000.

MUNTEAL FILHO, Oswaldo; FREIXO, Adriano de; FREITAS, Jacqueline Ventapane (Org.). *Tempo Negro. Temperatura Sufocante. Estado e Sociedade no Brasil do AI-5.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NAPOLITANO, Marcos & WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. Rev. bras. Hist. vol.20 n.39 São Paulo, 2000.

____. *"Seguindo a canção". Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969).* São Paulo: Annablume, 2001.

____. *História & Música: História cultural da música popular.* Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

____. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. Actas del IV Congresso de la Rama latinoamericana de la Associación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Cidade do México, 2002, disponível em http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html

____.*Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968).* In: O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004).. Bauru, EDUSC, 2004.

____. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira.* São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

____. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980).* São Paulo: Contexto, 2008.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

____. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

ORTIZ, Renato, *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 3a. Ed. 1991.

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal. Lutas culturais e indústria fonográfica nos ano 60*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, ECA/USP, São Paulo, 1994

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política. Alberto Nepomuceno e a República musical*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007.

PERES, Marina *La Nueva Canción Latinoamericana*. In: "Ensayos de Música Latinoamericana – Selección del Boletín de Música de Casa de las Américas", Habana, 1982. Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da ANPHLAC Campinas – 2006.

PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.) *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2008.

PRING-MILL, Robert D. F. *Cantas/ Canto/ Cantemos: Las canciones de lucha y esperanza como signos de reunión y identidad* IN YURKIEVICH, Saul (org) "Identidad cultural de Iberoamérica", Madrid, E.d Alhambra, 1986.

QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A cor e o som da nação.* Ed. Annablume, 2000.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *A Revolução faltou ao encontro.* São Paulo: Brasiliense, 1990.
____. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade.* Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

REMOND, René. *Por uma história política.* Rio de Janeiro: Ed.UFRJ/ Ed. FGV, 1996.

REZENDE, Maria José de. *Ditadura Militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade – 1964-1984.* Tese de doutorado apresentada à USP. São Paulo: USP, 1996.

REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. *"Que caminho seguir na MPB?"*. Ano 1, n. 7, maio 1966.

RIBEIRO, Solano. *Prepare seu coração.* São Paulo: Geração Editorial: 2002.

RICARDO, Sérgio. *Quem quebrou meu violão.* Rio de Janeiro: Record: 1991.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira.* São Paulo: Ed. da Unesp: Fapesp,1993.

____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução: do CPC à era da TV.* Rio de Janeiro: Record, 2000.

____.*Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança*. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia. O Brasil Republicano - regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

RODRÍGUEZ, Osvaldo. *La Nueva Canción Chilena*. Habana: Casa de las Americas, 1988.

SACCHI, Hugo M. *Allende la Unidad Popular en Chile*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

SADER, Emir. *Cuba, Chile, Nicarágua: socialismo na América Latina.* São Paulo: Atual, 1972.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./UFRJ, 2001.

SANT'ANNA. Afonso Romano. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Editora Landmark, 4ª edição, 2004.

SILVA, Tadeu Antonio Dix da. *Ala Vermelha: revolução, autocrítica e repressão judicial no Estado de São Paulo (1967-1974).* Tese de Doutorado apresentada à USP. São Paulo, 2007.

SIMÕES, Inimá. *Roberto Santos – A Hora e a vez de um cineasta*. São Paulo: estação Liberdade, 1997.

SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida*. São Paulo: Global Editora, 1980.

SZENDY, Peter. *Escucha. Una historia Del oido melómano*. Barcelona: Ed. Paidos, 2003.

TATIT, Luis. *O cancionista. Composição de canções no Brasil.* São Paulo: Edusp, 1995.
____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate,* Rio de Janeiro, Saga, 1966
____. *O samba agora vai: a farsa da música brasileira no exterior.* Rio de Janeiro, JCM Editores, 1969.
____. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV.* São Paulo: Ática, 1981.
____. *Pequena História da Música Popular.* São Paulo: Art Editora, 1991, 6ª ed.
____. Os sons que vêm das ruas. São Paulo, Ed. 34, 2ª Ed. 2005.

THOMPSON, Edward P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional.* Trad. Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VASCONCELLOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. Martins, vol. 1, 1964.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical.* São Paulo: Companhia das Letras: 1997.

VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VIANNA. Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1995.

VIEIRA, Maria Alice; GARCIA, Marco Aurélio. *Rebeldes e contestadores: 1968: Brasil, França, Alemanha.* São Paulo: Perseu Abramo, 1999.

VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: música, festivais e censura.* São Paulo: Olho d'água: 1999.

VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972).* São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

WEBER, Max. *A política como vocação.* In: O político e o cientista. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

WISNIK, José Miguel. *O minuto e o milênio. Ou, por favor, professor, uma década de cada vez*. In: Anos 70. Música Popular. Rio de Janeiro: Editora Europa, 1979.

____. *"Getúlio da Paixão Cearense"*, In O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira - Música. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1982.

____. *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

____. "*Machado, Maxixe"*. Teresa - Revista de Literatura Brasileira. n. 4/5, São Paulo, 2004.

XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno.* São Paulo: Paz e Terra: 2001.

FONTES

A) Fontes (por instituição):

a) *Documentação do Arquivo Nacional*

Textuais:
- Conjuntos do Tribunal de Segurança Nacional e da Divisão de Censura e Diversão Pública

Iconográficas:
- Correio da Manhã
PH/FOT/468.25 – Conjunto de 14 fotos utilizadas em reportagens
- Agência Nacional

Áudio-visuais:
- VHS 145 – (02/12/68 – Repórter Esso)
BR AN, RIO NO.O.FIL. 45 – Bomba terrorista no Teatro Opinião
- Rádio Jornal do Brasil
BR AN, RIOAA8.0.050.3 – Programa Música e informação: a História d 1966.
- Rádio Mayrink Veiga
- Agência Nacional
- Divisão de Censura de Diversões Públicas
- Radiobrás
- TV Tupi.

b) *Documentação da Biblioteca Nacional*

Textuais

Seção de Periódicos

- PR-SPR 00130 - Correio da Manhã
- PR-SPR 28274 - Correio Brasiliense
- 1-092,01,01 a 08 - Revista Civilização Brasileira – RCB
- PR-SPR 02732 - Manchete
- 4-199,03,12 a 4-197,04,15 - O cruzeiro
- PR-SPR 00009 – Jornal do Brasil

c) *Documentação do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro*

Textuais

- Fundo: Polícias Políticas (Setores)

Prontuários. 6985 – 7.497

Notações: Administrativo 51 (fl. 105); Comunismo 87 (fl. 325/326); Comunismo 108 (fl. 84); Comunismo 111 (fl. 165); Comunismo 118 (fl. 20); Comunismo 128 (fl. 187); Comunismo 155 (fl. 346); DGIE 288 (fl. 451); DGIE 305P (fl. 296); DGIE 305K (fl. 110); DOPS 153 (fl. 10); DOPS 167 (fl. 3/4); DOPS 212 (fl. 205); Informações 90 (fl. 300); Informações 90 (fl. 398); Informações 92 (fl. 58); Político 3 ; Secreto 15 (fl.86); Secreto 27 (fl. 67/68); Secreto 45 (fl. 290); Secreto 51 (fl. 215); Secreto 76 (fl. 23); Secreto 79 (fl. 187/188); Secreto 76 (fl. 23); Secreto 90 (fl. 18); Secreto 91 (fl. 177/184); Secreto 93 (fl. 335); Secreto 97 (fl. 201/202); Secreto 130 (fl. 172); Secreto 156 (fl. 244)

d) *Documentação do Arquivo Público do Estado de São Paulo*

Textuais

- Fundo do Departamento de Ordem Política e Social (DEOPS)

Dossiê: Vandré, Geraldo Pedroso de Araujo.

Vandré, Geraldo. : Em 22/05/81 – DOPS. Show de Joan Baez no Tuca-Puc.

Vandré, Geraldo. : Em 01/04/80 – DOPS. Greve dos metalúrgicos.

Vandré, Geraldo. : Em 25/03/81 – DOPS. Ato público – greve ABC.

Vandré, Geraldo. : Em 22/05/81 – DOPS. Show da cantora norte americana Joan Baez no Tuca-PUC.

Vandré, Geraldo. : Em 21/10/81 – DOPS. Artigo Jornal da Tarde.

Vandré, Geraldo. : Em 02/11/80 – DOPS. Ato público na Igreja da Consolação.

Vandré, Geraldo. : Em 05/12/79 – DOPS. Rádio Eldorado. Jornal de 30 minutos.

Vandré, Geraldo. : Em 08/07/82 – DOPS. Delegacia regional de Pres. Prudente- Concentração religiosa repudia o capitalismo.

Vandré, Geraldo. : Em 12/11/79 – DOPS. Na Assembléia Legislativa.

Vandré, Geraldo. : Em 07/1978 – DOPS. Min. da Marinha – Est. Secretariado Nacional Justiça e não violência.

Vandré, Geraldo. : Em 1975 – DOPS. Participante de reunião realizada na "sala dos estudantes" da fac. Direito da USP.

Vandré, Geraldo. : Em 30 a 31/08/82 – DOPS. Encontro de missionários leigos no Brasil.

Vandré, Geraldo. : Em 25/04/81 – DOPS. Ato público real, no morro do jardim Ataliba Leonel.

Vandré, Geraldo. : Em 09/10/79 – DOPS. Campo político - que teve seu ultimo disco, em que foi gravada a letra "somos todos iguais".

e) *Documentação do Museu da Imagem e do Som – MIS*

Textuais

Pasta V- 6

Recortes de jornais de diferentes datas sobre Geraldo Vandré

Sonoras

Depoimentos: Fitas de áudio

nº 47 – Ataulfo Alves – 1966

nº 197. 1/2 – Chico Buarque – 1966

nº 18.1/2 – Luis Gonzaga – 1968

nº 129.1 – Antonio Almeida – 1968

nº 67.1,2,3 – Sérgio Ricardo – 1968

f) *Documentação da FUNARTE*

Textuais

Per. M – Vandré, Geraldo – Conjunto documental relativo a Geraldo Vandré

EJ.M – Conjunto documental relativo aos Festivais da canção

F0690 – Conjunto documental relativo ao filme "A hora e a vez de Augusto Matraga"

Boletins da SBACEM – Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música

781.630981 INS CAT – Conjunto de catálogos produzidos pelo Instituto Cultural Cravo Albin relativos aos festivais de música, jazz e bossa nova e telenovelas entre outros assuntos.

g) *Documentação da Biblioteca da ECA/USP*

Textuais

- Revista Intervalo
- Revista São Paulo na TV

h) *Documentação do Arquivo Edgard Leuenroth – AEL - IFCH/UNICAMP*

Textuais

- Fundo IBOPE

Série Boletins de Assistência de Televisão (BAT001-160)

Série Televisão Diária Nacional (TDN 001-019)

Série Assistência Nacional de TV (ANT 001-013)

Série Assistência Diária Nacional de TV (ADNT 001-016)

Série Tabulação Diária de Televisão (TDT 001-002)

Série Programas que Tiveram Índices (PI 001)

Série Audiência por Intervalos de 30 Minutos (AI 001-002)

Série TV Diária (TVD 001-031)

Série Televisão (TV 001-095)

Série Assistência de Televisão-mensal (ATM 001-015)

Série Televisão Assistência Qualificada (TAQ 001-006)

Série Televisão Flagrantes (TF 001)

Série TV Geral (TVG 001-003)

Série Relatórios de Rádio (RD 001-175)

Série Retrospectiva de Rádio (RDR 001-029)

Série Serviço de Rádio-programação (RDP 001-017)

Série Pesquisas de Venda de Discos (PD 001-037)

Série Fonogramas (FONO 001-004)

Série Relatórios de Rádio AM e FM (AM FM RR)

Série Relatórios de Pesquisa de Audiência Domiciliar de Rádio AM (AM ADR)

Série Relatórios de Pesquisa Retrospectiva de Rádio AM (AM PRR-M)

Série Relatórios de Pesquisa Retrospectiva de Rádio AM (AM PRR-T12)

Série Relatórios de Pesquisa Retrospectiva de Rádio AM (AM PRR–T4)

Série Relatórios de Pesquisa Retrospectiva de Rádio AM (AM PRR-MT)

Série Relatórios de Pesquisa de Audiência Domiciliar de Rádio FM (FM ADR)

Série Relatórios de Pesquisa Retrospectiva de Rádio FM (FM PRR-M)

Série Relatórios de Pesquisa Retrospectiva de Rádio FM (FM PRR-T12)

Série Relatórios de Pesquisa Retrospectiva de Rádio FM (FM PRR-T4)

Série Relatórios de Pesquisa Retrospectiva de Rádio FM (FM PRR-MT)

Série Relatórios Trimestrais de Pesquisas de Jornal (JO RTJ)

Série Relatórios Semestrais de Revistas (RE RSR)

Série Relatórios de Pesquisa de Audiência Domiciliar de Televisão (RAT)

Série Relatórios de Pesquisa de Audiência de Televisão por Programas (RTP)

Série Relatórios Quadrisemanais de Pesquisa de Audiência Individual por Programas por Targets (TAIP)

Série Relatórios de Pesquisa de Audiência Domiciliar por Intervalos de 30 Minutos (ADI)

Série Relatórios de Pesquisa de Audiência Domiciliar por Horário (ADH)

Série Relatórios de Pesquisa de Audiência Domiciliar por Programa (ADP)

Série Relatórios Gráficos Diários de Televisão (RDT)

Série Relatórios de Pesquisa de Audiência Individual por Horário (AIH)

Série Relatórios de Pesquisa de Audiência Individual por Programa (AIP)

Série Boletins Informativos de Televisão (BIT)

Série Relatórios de Pesquisa de Audiência Individual por Programa-reduzido (AIR) Série Relatórios Diários de Audiências por Programa (RDAP)

i) *Manifiesto del Nuevo Cancionero*

In: http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html (acessado em agosto de 2010)

B) Discografia

a) Brasileira (Parcial)

- LP's

O Fino da Bossa – Vários artistas – RGE – 1964

Pobre Menina Rica – Carlos Lyra e Vinícius de Moraes – CBS – 1964.

Geraldo Vandré – Geraldo Vandré – Audio Fidelity – 1964

Hora de Lutar – Geraldo Vandré – Continental – 1965

Opinião de Nara – Nara Leão – Philips – 1965

"Liberdade, liberdade" – Nara Leão, Paulo Autran, Tereza Rachel, Oduvaldo Vianna Filho – Forma – 1966

Geraldo Vandré – 5 anos de canção – Geraldo Vandré - Som Maior – 1966

Morte e vida Severina – Elenco do Teatro da Universidade Católica de São Paulo – Poema de João Cabral de Melo Neto. Música de Francisco Buarque de Holanda – Philips – 1966

Viva o Festival da Música Popular Brasileira - Artistas Unidos (AU) – 1966

I Festival Internacional da Canção Popular - FIC – Disco 1 - Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara – 1966

I Festival Internacional da Canção Popular - FIC – Disco 2 - Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara – 1966

I Festival Internacional da Canção Popular - FIC – Disco 5 - Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara – 1966

I Festival Internacional da Canção Popular - FIC – Disco 6 - Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara – 1966

Festival dos Festivais – Philips – 1966

II Festival Internacional da Canção Popular – FIC – Philips – 1967

II Festival Internacional da Canção Popular – FIC – Ritmos – 1967

3º Festival da Música Popular Brasileira – TV Record – Vol. 1 – Philips – 1967

3º Festival da Música Popular Brasileira – TV Record – Vol. 3 – Philips – 1967

III Festival Internacional da Canção Popular Rio – Edição Extra – FIC – Ritmos – 1968

III Festival Internacional da Canção Popular Rio – Vol. I – FIC – Philips – 1968

III Festival Internacional da Canção Popular Rio – Vol. III – FIC – Philips – 1968

Canto Geral – Geraldo Vandré – EMI-Odeon – 1968

I Bienal do Samba – Vários artistas - Philips – 1968

I Festival Universitário de Música Popular Brasileira da Guanabara – Philips – 1968

Pequena História do Samba – Vários artistas – MIS – 1968

História da Música Popular Brasileira – nº 34 - Geraldo Vandré – RGE – 1971

Caetano, Gil, Gal – Série Autógrafos de Sucesso – Fontana – 1971

"...E no entanto é preciso cantar" – Carlos Lyra – Philips – 1971

Das Terras de Benvirá – Geraldo Vandré – Philips – 1973

Os Festivais da Record – Vol. 1 – Vários artistas – Fontana – 1974

Edu Lobo – Série Autógrafos de Sucesso – Fontana – 1974

Nova História da Música Popular Brasileira – Geraldo Vandré – Abril Cultural – 1979

Paixão segundo Cristino – Geraldo Vandré e frades dominicanos – Paulo Cezar Botas & Marinho Gallera – Fundação Cultural de Curitiba – 1984.

Geraldo Vandré – "Prá não dizer que não falei das flores" – RGE – 1988

- Compacto Simples

Nara Leão – A Banda – Ladainha – Philips – 1966

Zé Kéti – Máscara Negra – Acender as velas – 1966

Maria Odete – Um dia – Levante – Mocambo - 1966

Nara – Quem te viu, quem te vê – Noite dos Mascarados – Philips – 1967

Gutemberg Guarabyra e Grupo Manifesto – Margarida; Gracinha Leporace – Canção de Esperar Você – Elenco – 1967

Geraldo Vandré – Maria Rita – Companheira – Odeon – 1968

Geraldo Vandré – Desacordonar - Caminando – (S/R) - 1969

Geraldo Vandré - Prá não dizer que não falei das flores – Fica mal com deus – Som Maior – 1979.

- CD's

Geraldo Vandré – Pérolas – Som livre – 2000.

Geraldo Vandré – Convite para ouvir – RGE – 2000.

Quinteto canta Vandré – Atração – 1999.

b) Latino-americana (parcial)

LP's

Gracias a la vida – Tarancón – Crazy – 1976

Lo único que tengo – Tarancón – Crazy – 1977.

América do Sol – vários – Bandeirantes Discos – 1978.

Mercedes Sosa – Discografia completa

In:http://www.taringa.net/posts/musica/3559581/Discografia-Completa---Mercedes-Sosa.html (acessado em 26/10/2010)

Violeta Parra – Discografia parcial

In:http://www.taringa.net/posts/musica/2834408/Violeta-parra-Discografia-completa-videos-fotos-y-acordes___.html (acessado em 26/10/2010)

Victor Jara – Discografia parcial

In:http://www.taringa.net/posts/info/893577/Megapost-Victor-Jara-_-Discografia-y-videos.html (acessado em 26/10/2010)

C) Videografia

Cinco vezes favela - Episódio "couro de gato" – Direção: João Pereira dos Santos - Trilha sonora: Carlos Lyra e Geraldo Vandré – 1961

A Hora e a vez de Augusto Matraga – Direção: Roberto Santos – Trolha sonora: Geraldo Vandré – 1965

O Sol – caminhando contra o vento – Direção: Tetê Moraes e Martha Alencar – 2006

Uma noite em 67 – Direção: Renato Terra e Ricardo Calil – 2010.

ANEXOS

1) Discografia de Geraldo Vandré

1° LP
Titulo: Geraldo Vandré
Gravadora: Áudio Fidelity / **Ano**: 1964

LADO A
O Menino das Laranjas (Théo de Barros)
Berimbau (Baden Powell/Vincius de Moraes)
Ninguém Pode Mais Sofrer (Geraldo Vandré/Luiz Roberto)
Canção Nordestina (Geraldo Vandré)
Depois é só Chorar (Geraldo Vandré)
Samba em Prelúdio (Baden Powell/Vinícius de Moraes)

LADO B

Fica Mal com Deus (Geraldo Vandré)
Quem é Homem Não Chora (Geraldo Vandré / Vera Brasil)
Tristeza de Amar (Geraldo Vandré/Luiz Roberto)
Só por Amor ((Baden Powell/Vincius de Moraes)
Pequeno Concerto que Virou Canção (Geraldo Vandré)
Você que não Vem (Geraldo Vandré)

2° LP
Titulo: Hora de Lutar
Gravadora: Continental / **Ano**: 1965

LADO A

Hora de Lutar (Geraldo Vandré)
A Maré Encheu (Geraldo Vandré)
Despedida de Maria (Geraldo Vandré / Carlos Castilho)
Dia de Festa (Moacir Santos e Geraldo Vandré)
Ladainha (Geraldo Vandré)
Asa Branca (Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira)

LADO B

Samba de Mudar ((Geraldo Vandré/Baden Powell)
Canta Maria (Geraldo Vandré / Erlon Chaves)
Aruanda (Geraldo Vandré/Carlos Lyra)
Vou Caminhando (Geraldo Vandré)
Canto do Mar (Geraldo Vandré)
Sonho de um Carnaval (Chico Buarque de Hollanda)

3° LP
Titulo: 5 Anos de Canção
Gravadora: Som Maior / **Ano**: 1966

LADO A

Porta Estandarte (Geraldo Vandré Vandré/Fernando Lona)
Depois é só Chorar (Geraldo Vandré)
Tristeza de Amar (Geraldo Vandré/Luiz Roberto)
Réquiem para Matraga (Geraldo Vandré)
Canção do Breve Amor (Geraldo Vandré / Alaíde Costa)
Fica Mal com Deus (Geraldo Vandré)

LADO B

Rosa Flor (Geraldo Vandré/Baden Powell)
Pequeno Concerto que Virou Canção (Geraldo Vandré)
Se A Tristeza Chegar (Geraldo Vandré/Baden Powell)
Canção Nordestina (Geraldo Vandré)
Ninguém Pode Mais Sofrer (Geraldo Vandré/Luiz Roberto)
Quem Quiser Encontrar o Amor (Geraldo Vandré/Carlos Lyra)

4° LP
Titulo: Canto Geral
Gravadora: Odeon / **Ano**: 1968

LADO A

Terra Plana (Geraldo Vandré)
Companheira (Geraldo Vandré)
Maria Rita (Geraldo Vandré)
De Serra, De Terra e De Mar (Geraldo Vandré/ Théo de Barros / Hermeto Paschoal)
Cantiga Brava (Geraldo Vandré)

LADO B

Ventania (De como um homem perdeu seu cavalo e continuou andando) (Geraldo Vandré / Hilton Acioly)
O Plantador (Geraldo Vandré / Hilton Acioly)

João e Maria (Geraldo Vandré / Hilton Acioly)
Arueira (Geraldo Vandré)
Guerrilheira (Geraldo Vandré / Hilton Acioly)

5° LP
Titulo: Das Terras de Benvirá
Gravadora: Phillips / **Ano**: 1973

LADO A

Na Terra como no Céu (Geraldo Vandré)
Das Terras de Benvirá (Geraldo Vandré)
Vem, Vem (Geraldo Vandré)
Canção Primeira (Geraldo Vandré)
De América (Geraldo Vandré)

LADO B

Sarabanda (A Festa do Lobisomem) (Geraldo Vandré)
Maria Memória da Minha Canção (Geraldo Vandré)
Bandeira Branca (Geraldo Vandré)

COMPACTOS SIMPLES

Gravadora: RGE /**Ano**: 1961
Músicas: Quem Quiser Encontrar o Amor (Geraldo Vandré/Carlos Lyra)
Sonho de Amor e Paz (Baden Powell / Vinícius de Moraes)

Gravadora: Áudio Fidelity /**Ano**: 1962
Músicas: Canção Nordestina (Geraldo Vandré)
Fica Mal com Deus (Geraldo Vandré)

Gravadora: Áudio Fidelity /**Ano**: 1963
Geraldo Vandré & Ana Lúcia
Músicas: Samba em Prelúdio(Baden Powell / Vinícius de Moraes)
Você que não Vem (Geraldo Vandré)

Gravadora: Som Maior /Ano: s.d.
Músicas: Réquiem para Matraga (Geraldo Vandré)
Fica Mal com Deus (Geraldo Vandré/Baden Powell)

Gravadora: Chantecler /**Ano**: 1966
Músicas: Porta Estandarte *com Tuca* (GeraldoVandré/Fernando Lona)
Você Que não Vem

Gravadora: Odeon /**Ano**: 1967

Músicas: Aroeira (Geraldo Vandré)
João e Maria (Geraldo Vandré / Hilton Acioli)

Gravadora: Odeon /**Ano**: 1968
Músicas: Maria Rita (Geraldo Vandré)
Companheira (Geraldo Vandré)

Gravadora: Som Maior/RGE /**Ano**: 1968
Músicas: Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores (Geraldo Vandré)
Se a Tristeza Chegar (Geraldo Vandré/Baden Powell)

Gravadora: Banco Benvirá Edições/**Ano**: 1969
Geraldo Vandré no Chile (1969)
Músicas: Desacordonar
Caminando

Gravadora: RGE /Ano: 1979
Músicas: Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores (Geraldo Vandré)
Fica Mal com Deus (Geraldo Vandré/Baden Powell)

Gravadora: RCA Vitor /**Ano**: 1979
Músicas: Disparada (ao vivo no teatro Record) (Geraldo Vandré/ Théo de Barros)
Canto Aberto c/ Trio Novo (Heraldo do Monte / Carlos Oulie)

COLETÂNEAS

LP – GERALDO VANDRÉ - SÉRIE RETROSPECTO – VOL.1
Gravadora: RGE/Fermata /Ano: 1979

LP – GERALDO VANDRÉ
Gravadora: Som Maior /Ano: 1979

LP - NOVA HISTORIA DA MUSICA POPULAR BRASILEIRA - GERALDO VANDRE
Gravadora: Abril Cultural /Ano: 1979

CD - MESTRES DA MPB - GERALDO VANDRÉ
Gravadora: Continental/Warner Music /Ano: 1994

CD – GERALDO VANDRÉ -Série Prestígio
Gravadora: RGE /Ano: 1994

CD – CONVITE PARA OUVIR GERALDO VANDRÉ
Gravadora: RGE /Ano: 1996

CD - GERALDO VANDRÉ
Gravadora: RGE /Ano: 1996

CD – GERALDO VANDRÉ – 20 Preferidas

Gravadora: Som Livre /Ano: 1997

CD - GERALDO VANDRÉ – Série Pérolas
Gravadora: Som Livre /Ano: 2000

CD – GERALDO VANDRÉ - ENCICLOPÉDIA MUSICAL BRASILEIRA
Gravadora: Warner Music /Ano: 2000

*LP - Paixão segundo Cristino
Fundação Cultural de Curitiba, 1984

* Embora não faça parte da Discografia de Geraldo Vandré, esse LP foi incluído por se tratar do único registro fonográfico da Paixão Segundo Cristino - Em Abril de 1984, após 16 anos, a Paixão Segundo Cristino foi apresentada em Curitiba e lançada em LP pela Fundação Cultural de Curitiba.

2) Gravações das canções por Geraldo Vandré e outros artistas.

A canção primeira em QUINTETO CANTA VANDRÉ - Quinteto Violado (1997)

A maré encheu em MESTRES DA MPB - GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1994)

A maré encheu em HORA DE LUTAR - Geraldo Vandré (1965)

Aroeira em JAIR - Jair Rodrigues (1967)

Aruanda em A MÚSICA BRASILEIRA DESTE SÉCULO POR SEUS AUTORES E INTÉRPRETES - CARLOS LYRA - Carlos Lyra (2000)

Aruanda em MESTRES DA MPB - GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1994)

Aruanda em ALVORADA - Pery Ribeiro (1979)

Aruanda em CARLOS LYRA - GRAVADO NO MÉXICO - Carlos Lyra (1968)

Aruanda em A NOVA BOSSA DE ROBERTO MENESCAL - Roberto Menescal (1968)

Aruanda em VINICIUS E CAYMMI NO ZUM ZUM - Dorival Caymmi / Quarteto em Cy / Vinicius de Moraes (1967)

Aruanda em BALANÇANDO COM MILTON BANANA TRIO - Milton Banana (1966)

Aruanda em LIBERDADE LIBERDADE - DE FLÁVIO RANGEL e MILLÔR FERNANDES - COM NARA LEÃO, PAULO AUTRAN, TEREZA RACHEL e ODUVALDO VIANNA FILHO - Nara Leão (1966)

Aruanda em CRÔNICA DA CIDADE AMADA - Trilha Sonora do Filme - Taiguara (1966)

Aruanda em RIO 65 TRIO - Dom Salvador / Edison Machado (1965)

Aruanda em THE SOUND OF IPANEMA - PAUL WINTER E CARLOS LYRA - Carlos Lyra (1965)

Aruanda em O FINO DO FINO - ELIS REGINA e ZIMBO TRIO - Elis Regina / Zimbo Trio (1965)

Aruanda em HORA DE LUTAR - Geraldo Vandré (1965)

Aruanda em DEPOIS DO CARNAVAL - O SAMBALANÇO DE CARLOS LYRA - Carlos Lyra (1963)

Aruanda [Take me to Aruanda] em JAZZ MASTERS VOL. 9 - Astrud Gilberto (1993)

Arueira em CANTO GERAL - Geraldo Vandré (1968)

Arureira em É TEMPO DE SAMBA - ZIMBO TRIO + CORDAS - Zimbo Trio (1968)

Bandeira branca em DAS TERRAS DE BENVIRÁ - Geraldo Vandré (1973)

Canção da despedida em O GRANDE ENCONTRO II - ELBA RAMALHO, GERALDO AZEVEDO E ZÉ RAMALHO - Elba Ramalho / Geraldo Azevedo / Zé Ramalho (1997)

Canção da despedida em QUINTETO CANTA VANDRÉ - Quinteto Violado (1997)

Canção da despedida em A LUZ DO SOLO - Geraldo Azevedo (1985)

Canção da despedida em CORAÇÃO BRASILEIRO - Elba Ramalho (1983)

Canção do amor sem fim em BADEN POWELL SWINGS WITH JIMMY PRATT - Baden Powell (1963)

Canção do amor sem fim em JÓIA MODERNA - Alaíde Costa (1961)

Canção do breve amor em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1996)

Canção do breve amor em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1994)

Canção do breve amor em 5 ANOS DE CANÇÃO - Geraldo Vandré (1966)

Canção nordestina em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1996)

Canção nordestina em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1994)

Canção nordestina em DESAFIO - Quinteto Violado (1981)

Canção nordestina em 5 ANOS DE CANÇÃO - Geraldo Vandré (1966)

Canção nordestina em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1964)

Canção Primeira em UM ABRAÇO PRA TI PEQUENINA - XANGAI E O QUINTETO DA PARAÍBA - Xangai (1997)

Canção primeira em DAS TERRAS DE BENVIRÁ - Geraldo Vandré (1973)

Canta Maria em MESTRES DA MPB - GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1994)

Canta Maria em QUARTETO NOVO - Quarteto Novo (1967)

Canta Maria em HORA DE LUTAR - Geraldo Vandré (1965)

Cantiga brava em QUINTETO CANTA VANDRÉ - Quinteto Violado (1997)

Cantiga brava em CANTO GERAL - Geraldo Vandré (1968)

Canto de mar em MESTRES DA MPB - GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1994)

Canto de mar em HORA DE LUTAR - Geraldo Vandré (1965)

Canto geral em QUARTETO NOVO - Quarteto Novo (1967)

Companheira em CANTO GERAL - Geraldo Vandré (1968)

Das terras de benvirá em DAS TERRAS DE BENVIRÁ - Geraldo Vandré (1973)

De América em DAS TERRAS DE BENVIRÁ - Geraldo Vandré (1973)

De serra, de terra e de mar em CANTO GERAL - Geraldo Vandré (1968)

Depois é só chorar em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1996)

Depois é só chorar em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1994)

Depois é só chorar em 5 ANOS DE CANÇÃO - Geraldo Vandré (1966)

Depois é só chorar em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1964)

Despedida de Maria em MESTRES DA MPB - GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1994)

Despedida de Maria em MARISA - Marisa Gata Mansa (1971)

Despedida de Maria em HORA DE LUTAR - Geraldo Vandré (1965)

Dia de festa em MESTRES DA MPB - GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1994)

Dia de festa em HORA DE LUTAR - Geraldo Vandré (1965)

Disparada em 40 ANOS DE ESTRADA - Sergio Reis (2000)
Disparada em PROFECIAS PARA O NOVO MILÊNIO - GRANDES SUCESSOS E RARIDADES - Zé Ramalho (2000)

Disparada em PURO PRAZER - Zizi Possi (1999)

Disparada em 500 ANOS DE FOLIA - 100% AO VIVO - Jair Rodrigues (1999)

Disparada em O GRANDE ENCONTRO II - ELBA RAMALHO, GERALDO AZEVEDO E ZÉ RAMALHO - Elba Ramalho / Geraldo Azevedo / Zé Ramalho (1997)

Disparada em QUINTETO CANTA VANDRÉ - Quinteto Violado (1997)

Disparada em VIOLÃO SOLO - Theo de Barros (1997)

Disparada em AMIGOS - ESPECIAL DA REDE GLOBO DE TELEVISÃO - LEANDRO & LEONARDO, CHITÃOZINHO & XORORÓ e ZEZÉ DI CAMARGO & LUCIANO - Chitãozinho & Xororó / Leandro & Leonardo / Zezé di Camargo & Luciano (1996)

Disparada em RETROSPECTIVA EM 5 MOVIMENTOS - Quinteto Violado (1995)

Disparada em INSTRUMENTAL NO CCBB - SEBASTIÃO TAPAJÓS, GILSON PERANZZETTA, MAURÍCIO EINHORN e PAULINHO NOGUEIRA - Gilson Peranzzetta / Sebastião Tapajós / Maurício Einhorn (1993)

Disparada em DUOFEL - Duofel (1993)

Disparada em BRASIL NORDESTE - Série ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA VOL. 4 - Zé Ramalho (1992)

Disparada em GOSTO DE BRASIL - NONATO LUIZ, DJALMA CORRÊA e LUIZ ALVES - Nonato Luiz (1990)

Disparada em DICK FARNEY - Dick Farney (1988)

Disparada em CAIPIRINHA DO ARRAIÁ - VOL. 72 - Tonico e Tinoco (1988)

Disparada em MARVADA VIOLA - AO CAPITÃO FURTADO - ROBERTO CORRÊA, JOÃO LYRA e ADELMO ARCOVERDE (Violas) - Roberto Corrêa (1987)

Disparada em HISTÓRIA DO BRASIL - Quinteto Violado (1987)

Disparada em PRIMEIRO DISCO - Theo de Barros (1980)

Disparada em SERGIO REIS - Sergio Reis (1979)

Disparada em EDU DA GAITA - Edu da Gaita (1979)

Disparada em JAIR RODRIGUES DEZ ANOS DEPOIS - Jair Rodrigues (1974)

Disparada em A FEIRA - Quinteto Violado (1974)

Disparada em É TEMPO DE SAMBA - ZIMBO TRIO + CORDAS - Zimbo Trio (1968)

Fica mal com Deus em LAST JOURNEY - FOURTH WORLD - Fourth World (1998)

Fica mal com Deus em QUINTETO CANTA VANDRÉ - Quinteto Violado (1997)

Fica mal com Deus em THE FANTASTIC WALTER WANDERLEY - BOSS OF THE BOSSA NOVA - Walter Wanderley (1996)

Fica mal com Deus em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1996)

Fica mal com Deus em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1994)

Fica mal com Deus em KUIRÉ - O CONCERTO - Quinteto Violado (1989)

Fica mal com Deus em O CANTO JOVEM DE LUIZ GONZAGA - Luiz Gonzaga (1971)

Fica mal com Deus em QUARTETO NOVO - Quarteto Novo (1967)

Fica mal com Deus em 5 ANOS DE CANÇÃO - Geraldo Vandré (1966)

Fica mal com Deus em S'IMBORA - Wilson Simonal (1965)

Fica mal com Deus em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1964)

Fica mal com Deus em ENTRE NÓS - Walter Wanderley (1964)

Fica mal com Deus em DOM UM - Dom Um Romão (1964)

Guerrilheira em CANTO GERAL - Geraldo Vandré (1968)

Hora de lutar em QUINTETO CANTA VANDRÉ - Quinteto Violado (1997)

Hora de lutar em MESTRES DA MPB - GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1994)

Hora de lutar em HORA DE LUTAR - Geraldo Vandré (1965)

João e Maria em CANTO GERAL - Geraldo Vandré (1968)

Ladainha em MESTRES DA MPB - GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1994)

Ladainha em HORA DE LUTAR - Geraldo Vandré (1965)

Maria memória da minha canção em DAS TERRAS DE BENVIRÁ - Geraldo Vandré (1973)

Maria Rita em DESAFIO - Quinteto Violado (1981)

Maria Rita em CANTO GERAL - Geraldo Vandré (1968)

Misturada em QUARTETO NOVO - Quarteto Novo (1967)

Modinha em JAIR - Jair Rodrigues (1967)

Na terra como no céu em QUINTETO CANTA VANDRÉ - Quinteto Violado (1997)

Na terra como no céu em ANTOLOGIA DO BAIÃO - Quinteto Violado (1977)

Na terra como no céu em DAS TERRAS DE BENVIRÁ - Geraldo Vandré (1973)

Ninguém pode mais sofrer em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1996)

Ninguém pode mais sofrer em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1994)

Ninguém pode mais sofrer em 5 ANOS DE CANÇÃO - Geraldo Vandré (1966)

Ninguém pode mais sofrer em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1964)

O ôvo em QUARTETO NOVO - Quarteto Novo (1967)

O plantador em QUINTETO CANTA VANDRÉ - Quinteto Violado (1997)

O plantador em CANTO GERAL - Geraldo Vandré (1968)

Pátria amada em NASCENTE - Mazé (2000)

Pequeno concerto que ficou canção em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1964)

Pequeno concerto que virou canção em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1996)

Pequeno concerto que virou canção em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1994)

Pequeno concerto que virou canção em O VIOLÃO DE TOQUINHO - Toquinho (1966)

Pequeno concerto que virou canção em 5 ANOS DE CANÇÃO - Geraldo Vandré (1966)

Porta estandarte em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1996)

Porta estandarte em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1994)

Porta estandarte em A CANTORA DO BRASIL - Dalva de Oliveira (1967)

Porta estandarte em 5 ANOS DE CANÇÃO - Geraldo Vandré (1966)

Pra não dizer que não falei das flores em NAÇÃO NORDESTINA - Zé Ramalho (2000)
Pra não dizer que não falei das flores em ELYMAR BRASILEIRO DOS SANTOS - AO VIVO NO OLYMPIA - Elymar Santos (2000)

Pra não dizer que não falei das flores em FESTIVAL DOS GOLDEN BOYS - Golden Boys (1997)

Pra não dizer que não falei das flores em O TALENTO DE - SIMONE - Simone (1995)

Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando) em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1996)

Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando) em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1994)

Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando) - Ao vivo em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1996)

Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando) - Versão Ao Vivo em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1994)

Prá não dizer que não falei das flores [Caminhando] em QUINTETO CANTA VANDRÉ - Quinteto Violado (1997)

Pra não dizer que não falei de flores em MALLOKERAGEM ZONA LESTE - Doctor Mc's (2000)

Pra não dizer que não falei de flores em AO VIVO NO CANECÃO - Simone (1980)

Prelude samba (Samba em prelúdio) em SAMBA SÓ - Walter Wanderley (1965)
Presença em BOCA DA NOITE - Toquinho (1974)

Quem é homem não chora em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1996)

Quem é homem não chora em MANFREDO FEST TRIO - Manfredo Fest Trio (1965)

Quem é homem não chora em LENNIE DALE E O SAMBALANÇO TRIO - Sambalanço Trio (1965)

Quem é homem não chora em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1964)

Quem quiser encontrar o amor em A MÚSICA BRASILEIRA DESTE SÉCULO POR SEUS AUTORES E INTÉRPRETES - CARLOS LYRA - Carlos Lyra (2000)

Quem quiser encontrar o amor em SIMPLESMENTE MAYSA - Maysa (2000)

Quem quiser encontrar o amor em NINGUÉM PODE CALAR - Alzira Espíndola (2000)

Quem quiser encontrar o amor em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1996)

Quem quiser encontrar o amor em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1994)

Quem quiser encontrar o amor em BOSSA NOVA - ROBERTO MENESCAL E SEU CONJUNTO - Roberto Menescal (1966)

Quem quiser encontrar o amor em 5 ANOS DE CANÇÃO - Geraldo Vandré (1966)

Quem quiser encontrar o amor em MAÍSA - Maysa (1964)

Quem quiser encontrar o amor em DEPOIS DO AMOR - Sergio Ricardo (1961)

Quem quiser encontrar o amor em MAYSA, AMOR... E MAYSA - Maysa (1961)

Quem quiser encontrar o amor (Whoever wants to find love) em THE SOUND OF IPANEMA - PAUL WINTER E CARLOS LYRA - Carlos Lyra (1965)

Quem quiser encontrar o amor - Geraldo Vandré em O MELHOR DA BOSSA NOVA - VOL. 3 - Vários Intérpretes (2001)

Quem quizer encontrar o amor em CARLOS LYRA - GRAVADO NO MÉXICO - Carlos Lyra (1968)

Quem quizer encontrar o amor em TAMBA TRIO - Tamba Trio (1962)

Quem quizer encontrar o amor em BOSSA NOVA COM CARMÉLIA ALVES - Carmélia Alves

Rancho da rosa encarnada em LOUVAÇÃO - Gilberto Gil (1967)

República brasileira em QUINTETO CANTA VANDRÉ - Quinteto Violado (1997)

Réquiem para Matraga em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1996)

Réquiem para Matraga em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1994)

Réquiem para matraga em 5 ANOS DE CANÇÃO - Geraldo Vandré (1966)

Rosa flor em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1996)

Rosa flor em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1994)

Rosa flor em 5 ANOS DE CANÇÃO - Geraldo Vandré (1966)

Rosa flor em BADEN POWELL SWINGS WITH JIMMY PRATT - Baden Powell (1963)

Samba de mudar em MESTRES DA MPB - GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1994)

Samba de mudar em LENNIE DALE E O SAMBALANÇO TRIO - Sambalanço Trio (1965)

Samba de mudar em HORA DE LUTAR - Geraldo Vandré (1965)

Se a tristeza chegar em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1996)

Se a tristeza chegar em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1994)

Se a tristeza chegar em 5 ANOS DE CANÇÃO - Geraldo Vandré (1966)

Só uma canção em MARISA - Marisa Gata Mansa (1971)
Take me to Aruanda (Aruanda) em THE SHADOW OF YOUR SMILE - Astrud Gilberto (1965)

Terra plana em CANTO GERAL - Geraldo Vandré (1968)

Tristeza de amar em VAGAMENTE (relançamento) - Wanda Sá (2001)

Tristeza de amar em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1996)

Tristeza de amar em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1994)

Tristeza de amar em MOMENTO DE AMOR - Elizeth Cardoso (1968)

Tristeza de amar em THE GREAT ARRIVAL - Sergio Mendes (1966)

Tristeza de amar em 5 ANOS DE CANÇÃO - Geraldo Vandré (1966)

Tristeza de amar em LULI - Luli e Lucina (1965)

Tristeza de amar em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1964)

Tristeza de amar em WANDA VAGAMENTE - Wanda Sá (1964)

Tristeza de amar em AFINAL... - Alaíde Costa (1963)

Vem, vem em QUINTETO CANTA VANDRÉ - Quinteto Violado (1997)

Vem, vem em DAS TERRAS DE BENVIRÁ - Geraldo Vandré (1973)

Ventania em ROLANDO BOLDRIN - Rolando Boldrin (1996)

Ventania em TERNO DE MISSA - Rolando Boldrin (1990)

Ventania (De como um homem perdeu seu cavalo e continuou andando) em CANTO GERAL - Geraldo Vandré (1968)

Ventania [De como um homem perdeu] em QUINTETO CANTA VANDRÉ - Quinteto Violado (1997)

Você que não vem em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1996)

Você que não vem em GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1964)

Vou caminhando em MESTRES DA MPB - GERALDO VANDRÉ - Geraldo Vandré (1994)

Vou caminhando em HORA DE LUTAR - Geraldo Vandré (1965)