

**“Mas um dia tudo mudou, a vida se transformou, e a nossa canção também”:
música e engajamento no Brasil e no Uruguai a partir das obras de Geraldo
Vandré e Daniel Viglietti (1968)**

CAIO DE SOUZA GOMES ¹

Introdução – “Pra explicar tudo que digo” ²

O objetivo central do meu projeto de mestrado é analisar os diálogos que se estabeleceram entre os artistas ligados à música engajada de Argentina, Brasil, Chile, Cuba e Uruguai nas décadas de 1960 e 1970. Neste período, a América Latina, impactada pelas tensões decorrentes da guerra fria, foi palco de episódios políticos relevantes: as experiências socialistas em Cuba e no Chile e as ditaduras militares impostas na Argentina, Brasil, Chile e Uruguai. Tais experiências motivaram os artistas a fazer da arte um instrumento de luta política, e a canção popular se converteu em espaço desse debate.

Partindo de uma análise do panorama musical da década de 1960 em cada um dos países, enfocando, a partir da trajetória de alguns artistas emblemáticos, a conformação de uma canção engajada, e tomando como fonte fundamental as discografias individuais dos artistas e, principalmente, os discos coletivos, pretendo pensar os efetivos contatos que se deram entre os artistas dos vários países ao longo da década de 1970, atentando para como esses artistas abordaram, através de suas falas e textos e, principalmente, de suas obras, a constituição de uma unidade latino-americana.

Essa abordagem que proponho se distancia um pouco da maneira com que se tem abordado o tema. Se a perspectiva comparada já começa a ser tomada como uma possibilidade fértil para se pensar a música popular, o mesmo não se dá em relação à perspectiva transnacional, que busca ultrapassar as fronteiras nacionais e enxergar nas conexões um aspecto fundamental para se pensar os fenômenos históricos e, principalmente, os fenômenos culturais. O desafio é pensar uma história que, ainda que

¹ Mestrando do programa de pós-graduação em História Social da FFLCH-USP, sob orientação da Profa. Dra. Maria Helena R. Capelato e apoio financeiro da FAPESP.

² Verso da canção “Terra Plana” (Geraldo Vandré).

tome como unidade básica o estado-nação, consiga ir além, atentando para os entrecruzamentos, as conexões, as transnacionalidades.

É justamente essa perspectiva – de ultrapassar fronteiras, de restabelecer conexões internacionais que as historiografias nacionais desligaram, de relativizar o peso da nação, atentando para a circulação de idéias – que norteia a pesquisa. No campo específico da música popular, a proposta é, respeitando as especificidades que a canção assumiu em cada país, a partir das experiências culturais e políticas particulares de cada contexto nacional, entender como a circulação de idéias, obras, e dos próprios artistas por toda a América Latina foi fator crucial na consolidação da canção engajada em cada país.

No contexto das ditaduras militares do cone sul, diante da violência com que se reprimiram as manifestações no campo da política e dos movimentos sociais, a cultural assumiu lugar de destaque. No que diz respeito à música popular, o engajamento dos artistas significou uma produção de canções que tematizavam de alguma maneira os impasses políticos. Para os limites dessa exposição, o recorte que proponho é refletir sobre os contextos políticos de Brasil e Uruguai em um espaço temporal determinado – o ano de 1968, crucial para o desenvolvimento político de ambos os países – e, dentro desse limite, apresentar uma comparação do álbum produzido pelo uruguaio Daniel Viglietti, *Canciones para el hombre nuevo*, e o disco *Canto Geral*, do brasileiro Geraldo Vandré, que representa a mais efetiva tentativa de aproximação da canção engajada brasileira com o modelo da “nova canção”. A partir da discussão dos dois álbuns, apresento alguns elementos para se pensar esse universo cancional que tem como objetivo a convocação à ação política.

Mas antes de partir para a discussão sobre os álbuns e possíveis comparações entre as propostas artísticas e políticas dos dois artistas, acho importante traçar algumas considerações sobre o panorama artístico e político de Brasil e Uruguai na década de 1960, de modo a contextualizar a discussão proposta a seguir.

“Um malherido país caminante”³: a escalada autoritária no Uruguai

O Uruguai consolidou uma imagem que adentrou o século XX de “Suíça americana”, com uma democracia sólida baseada no domínio da política pelos partidos Nacional e Colorado, e um estado de bem-estar social que garantia certa estabilidade social. Esse panorama de estabilidade política, econômica e social, no entanto, começa a se abalar em meados do século. Como aponta Henrique Serra Padrós:

“A década de 1960 marcou, no Uruguai, o aprofundamento de uma crise estrutural que atingiu as bases, já em processo de corrosão, das políticas de bem-estar social herdadas da conjuntura favorável da Segunda Guerra. A pauperização da população, o arrocho salarial e a deterioração dos serviços sociais estatais intensificaram um descontentamento que passou a se expressar em constantes mobilizações sociais dos mais diversos matizes. O clima de Guerra Fria, a Revolução Cubana e a existência de ditaduras no Paraguai (desde 1954), no Brasil (desde 1964) e na Argentina (desde 1966) tornavam a situação mais explosiva.” (PADRÓS, 2008: 30).

Diante da crise interna e sob influência do contexto internacional e do que se passava nos países sul-americanos vizinhos, o Uruguai vivia tensão que rompia com longo período de estabilidade que vinha desde início do século. E esse quadro se agravou ainda mais em dezembro de 1967, quando morreu o presidente Oscar Gestido e assumiu o vice Jorge Pacheco Areco. O governo de Pacheco Areco marcou o início de uma escalada autoritária no país, com a dissolução de partidos (Partido Socialista), movimentos sociais (Movimiento Revolucionario Oriental, Movimiento de Acción Popular Uruguaya, Movimiento de Izquierda Revolucionaria), fechamento de jornais de esquerda (Época e El Sol), proibição da circulação do semanário Marcha, e a promoção da violência como instrumento político, voltada principalmente contra setores populares, trabalhadores e estudantes. Em julho de 1968, por exemplo, a polícia invadiu as Faculdades de Medicina, Agronomia, Arquitetura, Belas Artes, e em 12 de agosto mais de trinta estudantes foram feridos e um deles, Líber Arce, foi morto, se tornando símbolo do movimento estudantil. (PADRÓS, 2008: 37).

A intensificação da repressão gerou um Estado policial, com uso sistemático da tortura em interrogatórios. Além disso, nesse período se deu o surgimento de grupos de

³ Verso de “Identidad” (Daniel Viglietti).

extrema-direita, clandestino, que usavam da violência, como a Juventud Uruguaya de Pié (JUP) e o Comando Caza Tupamaros.

Essa repressão significou também intensa censura que recaiu sobre os meios de comunicação, o teatro, o cinema, artes plásticas e música. Em outubro de 1969 o SODRE (Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos, vinculado ao Ministério de Educação e Cultura) foi proibido de veicular música de artistas uruguaios ligados à “Canción Protesta”, como Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti e o duo Los Olimareños. (AGUIAR).

Paralelo à escalada autoritária, a esquerda também se organizava. Desde 1962 se articulava um organismo de coordenação de vários grupos de ações diretas, que resultou na constituição, em 1965, do Movimento de Libertação Nacional – Tupamaros. A organização, no entanto, só se tornou pública em dezembro de 1966, e o ano de 1968 marca a intensificação de sua atuação de guerrilha urbana, baseada nas teses foquistas e centradas principalmente em operações de denúncia de corrupção, de demonstração de força e de expropriações financeiras. O MLN-Tupamaros foi o principal grupo de resistência armada uruguaio. E Daniel Viglietti, músico que analisaremos a seguir, esteve relacionado com o movimento, o que se reflete na sua produção musical.

Se o MLN-Tupamaros simbolizava a esquerda armada, a Frente Ampla é a representação de uma opção frentista. Em 1971 uma coalizão de grupos e partidos de esquerda resultou na formação da Frente Ampla (FA), para disputar as eleições à presidência naquele ano. Dentre os grupos diversos que se juntaram na Frente estão, por exemplo, o Partido Socialista e o Partido Comunista, o sindicalismo e cisões dos tradicionais Partido Colorado e Partido Nacional. Diante do autoritarismo do governo de Pacheco Areco e com a expectativa da realização de eleições em 1971:

“A FA nasce com um programa reformista radical, de defesa dos direitos dos trabalhadores, e exigindo o cumprimento de ‘direitos humanos’ e ‘legalidade’, seriamente prejudicados pela execução das medidas de segurança que atentavam não apenas contra a ação de um movimento sindical particularmente ativo, mas também contra as ações guerrilheiras que se tornavam freqüentes na época e que denunciavam a nova doutrina da Segurança Nacional, que estava no auge no final da década de 1960.” (MOREIRA, 2000: 30).

Deste modo, a FA buscava se colocar como outra possibilidade de resistência ao autoritarismo, se distanciando da luta armada e dos métodos adotados pelos Tupamaros, buscando nas vias institucionais e no caminho eleitoral o combate ao “pachecato”.

No caso Uruguaio encontramos, portanto, antes mesmo da instalação efetiva da ditadura militar, que se deu somente em 1973, uma escalada autoritária, marcada pela violência de estado e por uma forte repressão aos movimentos sociais e aos organismos de esquerda, que permite a configuração, desde fins dos anos 60, de uma cultura de resistência.

No que diz respeito ao universo da música popular, Denise Milstein e Ernesto Donas identificam três fases na Canção Popular Uruguaia: uma primeira, que chamam genericamente de “canción protesta”, cujo desenvolvimento coincide com o período de escalada autoritária que antecede a implantação efetiva da ditadura militar. São artistas que aparecerem nos anos 1960, dentre os quais se destacam Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Aníbal Sampayo, José Carbajal, o duo Los Olimareños. A segunda fase corresponderia ao “canto popular”, que se consolida na segunda metade dos anos 1970, já sob a ditadura militar. Por fim, a última fase corresponderia àquela dos músicos que aparecem depois de 1985, já no retorno ao regime democrático. (DONAS; MILSTEIN, 2002 e 2003).

Para os limites deste trabalho interessa principalmente a primeira fase identificada por Donas e Milstein, a da “canción protesta”, que compreende o ano de 1968 e da qual faz parte o músico Daniel Viglietti.

“A canção que eu trago agora, fala de toda a nação”⁴: ditadura e produção cultural no Brasil

No caso brasileiro, o quadro anterior ao golpe militar é fundamental para se compreender os desenvolvimentos posteriores, já que é no governo João Goulart que a esquerda se articula. Segundo Rodrigo Czajka:

“compreender o quadro e contradições políticas e ideológicas existentes no pré-64 é atender à heterogeneidade das formações culturais, políticas e ideológicas constituídas a partir do golpe. (...) o

⁴ Verso de “Ventania” (Hilton Accioli/ Geraldo Vandré).

pré-64 é também um momento em que inúmeras questões acerca das possibilidades de uma revolução nos padrões do socialismo estava sendo preparada e discutida, conforme o ideário nacional e popular. O debate desses primeiros anos da década de 60 formula-se a partir de uma batalha das idéias, antes do país sofrer a fase da repressão militar.” (CZAJKA, 2004: 51).

Essa ebulição da esquerda que se dava no governo Goulart foi radicalmente atingida em 1964. O golpe representa uma grande derrota política da esquerda e, principalmente, da estratégia aliancista do PCB (Partido Comunista Brasileiro), configurando um limite histórico para a perspectiva reformista. No entanto, a derrota política implicou, paradoxalmente, num fortalecimento no campo cultural, num “triumfalismo” cultural da esquerda. Os primeiros anos do regime militar foram um período de intensa atividade cultural, que só se interrompeu com a decretação do AI-5, em 1968, ano crucial para a compreensão do desenvolvimento da ditadura militar no Brasil e também marco fundamental para o desenvolvimento cultural do país. Como aponta Adriano Codato:

“O AI-5, em 13 de dezembro, simboliza o ponto decisivo de inflexão do regime e o momento paradigmático do processo de reforço da centralização militar do poder de Estado. Os limites severos fixados à atividade política e aos direitos civis revelam a disposição em continuar, agora em estágio superior, o ‘movimento de 31 de março de 1964’ e restringem bruscamente a possibilidade da retomada do controle civil sobre a ‘Revolução’.” (CODATO, 2004: 15-16).

Se 1968 é o marco fundamental da centralização militar do poder de estado e um corte decisivo na cultura, rompendo decisivamente o “triumfalismo” cultural que reinava na esquerda, marca também a guinada definitiva de muitos que viam a impossibilidade absoluta da resistência pacífica para a luta armada. Conforme aponta Marcelo Ridenti:

“Nas circunstâncias posteriores ao AI-5, as organizações que já vinham realizando algumas ações armadas ao longo de 1968 – como a ALN e a VPR – concluíram que estavam no caminho certo, e intensificaram suas atividades em 1969. Outros grupos também passaram a não ver outro modo diferente de combater a ditadura, a não ser pela via das armas. Com exceção do PCB, do PCdoB, da AP e dos pequenos agrupamentos trotskistas, ocorreu o que Gorender chamou de ‘imersão geral na luta armada’, promovida por mais de uma dezena de organizações, como a ALA, o PCBR, o PRT, a VAR-Palmares, o POC, entre outros grupos” (CODATO, 2004: 15-16).

O ano de 1968 marcou, desta forma, a guinada de parte da esquerda para a luta armada. E esse movimento também marcou profundamente o campo cultural. No âmbito da música popular, o disco *Canto Geral*, gravado por Geraldo Vandré neste ano, parece bastante representativo do impacto do AI-5 e da radicalização do discurso da esquerda no campo da música popular, e simboliza a opção de Vandré pela radicalização do discurso que culminará na apresentação da canção “Caminhando” no FIC (Festival Internacional da Canção) daquele ano.

“La guitarra americana peleando aprendió a cantar”⁵: Geraldo Vandré e Daniel Viglietti em 1968

O ano de 1968 foi marcado por uma série de acontecimentos no plano mundial e latino-americano, ebulição que, aliada às tensões internas no Brasil – auge das mobilizações e da resistência, decretação do AI-5, escalada da luta armada - e Uruguai – intensa repressão promovida pelo governo Pacheco Areco e intensificação das ações guerrilheiras dos Tupamaros – acabaram impactando a produção cultural, e, no caso específico aqui abordado, a canção popular.

No ano de 1968, Daniel Viglietti editou no Uruguai seu disco *Canciones para El hombre nuevo*, gravado no ano anterior nos estúdios da EGREM (Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales) em Havana. E as canções deste disco carregam de maneira bastante evidente as tensões que se colocavam no Uruguai naquele momento.

O disco, basicamente de voz e violão (há apenas sopros em “Milonga de andar lejos” e “Pedro Rojas” e um violino em “Yo nací em jacinto Vera”), sonoridade, aliás, bastante representativa do estilo da “nueva canción latino-americana”, abre com a canção “Duerme negrito”, referência de um universo folclórico “latino-americano” que vinha se constituído no âmbito da nova canção, e traz ainda poemas do cubano Nicolás Guillén, dos espanhóis Federico García Lorca e Rafael Alberti, musicados por Viglietti. No entanto, aqui nos interessa especialmente um grupo de canções do álbum (“A desalambrar”, “Canción del hombre nuevo”, “Milonga de andar lejos” “Cruz de luz”), de autoria do próprio Viglietti, que apresenta uma incisiva defesa da luta armada como estratégia de resistência e caminho para a “revolução”.

⁵ Verso de “Canción para mi América” (Daniel Viglietti).

Em “Canção del hombre nuevo” (de onde vem o nome do disco), o intérprete, com voz empostada e acompanhado apenas pelo violão, intercalando trechos suaves com trechos intensos, convoca a todos para tomar a argila e construir o “homem novo”, referência direta à expressão usada por Che Guevara para expressar o homem que deveria surgir com a revolução. E a maneira do “guerrilheiro” para fazê-lo é tomando “por brazo, um fuzil”. No trecho final, a primeira estrofe da canção (Lo haremos tu y yo, / nosotros lo haremos, / tomemos la arcilla / para el hombre nuevo) é cantada novamente com a inserção dos versos “por brazo, un fuzil” e “por luz, la mirada” declamados. Temos, assim, uma canção com referências diretas à luta armada. A presença das palavras fuzil, guerra, guerrilheiro, e a própria referência ao “hombre nuevo”, além do tom de “hino revolucionário” da canção, demonstram a intenção explícita de Viglietti de fazer uma canção de exortação à ação.

Esses mesmos elementos aparecem em “Cruz de luz”, em que Viglietti fala do padre católico e guerrilheiro colombiano Camilo Torres (1929-1966). Na canção, em que há belos solos de violão de Viglietti, além da referência a Camilo (“Camilo Torres muere / para vivir), há uma vez mais referências ao fuzil (“lo mataron cuando iba / por su fusil”), à guerrilha (“que em La guerrilla cabe / um sacristán”) e à revolução (“Cuenta que trás la bala / se oyó una voz / Era Dios que gritaba / Revolución”).

Ao lado destas temos ainda “A desalambrar”, em que Viglietti aborda a questão da terra, usando a canção como instrumento de denúncia (“si molesto com mi canto / a alguien que ande por ahí”). Quando Viglietti cantava essa canção em apresentação ao vivo na televisão em 30 de janeiro de 1969, no programa “Musicanto 69”, do Canal 5 de Montevideú, o programa foi tirado do ar, censurado. Meses depois, em 15 de setembro de 1969, o programa de rádio de Viglietti “Nuevo Mundo”, na rádio do SODRE (Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos), foi proibido. (AGUIAR, 2008).

Essa breve referência a alguns elementos do disco *Canciones para El hombre nuevo* demonstram, portanto, como as discussões políticas que se davam no Uruguai naquele ano de 1968, em torno do aperto da repressão do “pachecato” e da crescente presença da guerrilha tupamara (da qual Viglietti era próximo), foram incorporadas na produção musical engajada.

E se no Uruguai a radicalização das posições levou Viglietti a trazer a revolução e a guerrilha para dentro das canções, no Brasil, diante de contexto igualmente repressivo e de escalada da luta armada, foi Geraldo Vandré quem radicalizou as posições no âmbito da produção musical engajada.

Deixando de lado o referencial da Bossa Nova, hegemônico na produção engajada brasileira, Vandré, no disco *Canto Geral*, buscou uma aproximação estética com os paradigmas da “nueva canción”, tentando criar uma versão brasileira da canção engajada latino-americana, expressa por autores como Viglietti. Segundo Marcos Napolitano:

“A sonoridade de Canto Geral apresentava um elemento bastante singular: entre todos os matizes da canção engajada brasileira, esse conjunto de canções era o que mais se aproximava da Nueva Canción latino-americana (harmonias consoantes básicas, melodias contrastantes e pungentes, predomínio de gêneros rurais, temas poéticos portadores de uma mensagem política mais ‘explícita’ na qual os motes poéticos funcionavam como verdadeiras ‘palavras-de-ordem’ e não como desenvolvimento de narrativas sutis e impressionistas).” (NAPOLITANO, 2001: 294).

A partir de uma aproximação com gêneros rurais (e não com o samba ou a marcha que prevaleciam nas canções dos festivais) como a moda de viola, a guarânia e a toada, com um canto empostado e dramático, enfatizando ornamentos e a extensão vocal, distante dos padrões bossa-nova, Vandré buscava uma sonoridade próxima da canção engajada latino-americana, para o que contribuiu a participação do Trio Maraya (Marconi Campos da Silva – voz, viola, tan-tan, arranjos instrumentais/ Behring Leiros – voz, queixada de burro, reco-reco, triângulo/ Hilton Acioli – voz, violão e arranjos vocais).

O disco abre com a canção “Terra Plana”, que inicia com o Trio Maraya entoando em coro o verso “Meu senhor, minha senhora” acompanhado de viola, ao que se segue um texto declamado por Vandré:

“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”

Esse texto, verdadeiro manifesto, é bastante ilustrativo do tom que permeia todas as canções: a tensão entre tristeza e alegria, amor e dor, a necessidade de se comunicar claramente com o ouvinte (“faço versos com clareza”), a convicção sobre a causa defendida (“a firmeza do meu canto vem da certeza que tenho”), a exaltação do “povo”, da “pobreza” como o lugar da força.

Ao longo de todo o disco há uma convocação para a ação. Na já citada “Terra Plana” se fala em “enfrentar o capitão”, e a canção termina falando de armas, de uma vida que é “dirigida pra minha vida atirar”. E o disco encerra com uma canção intitulada “Guerrilheira”. Mas é em “Cantiga Brava” que o discurso sobre a ação armada é mais evidente, convocando os homens a agir (“Quem é homem vem comigo / Quem mulher fica e chora”). A canção se divide em duas partes, uma primeira, jongo com forte presença percussiva, cantada em coro pelo Trio Maraya, em que o cantador convoca os homens a segui-lo, a “andar comigo” e em que há uma referência a “balas de metralhadora”, arma que é referência óbvia à luta guerrilheira; e uma segunda parte em que o acompanhamento percussivo dá lugar a um canto declamado, acompanhado apenas por um oboé, em que o cantador exalta as “virtudes” necessárias aos homens para segui-lo, fundamentalmente a humildade (“vantagem nunca contei”) e a coragem (“Mas fugir nunca fugi / nunca abandonei meu chão”).

Deste modo, o disco *Canto Geral* pode ser apontado como um momento de radicalização no discurso da canção engajada brasileira, em que, ao mesmo tempo em que se busca, ideologicamente, uma aproximação estética com a “nueva canción”, se realiza uma primeira tentativa de radicalizar o discurso no sentido de uma exaltação à ação. Ainda assim, é interessante atentar para a crítica de Walnice Nogueira Galvão, em texto originalmente publicado na revista *Aparte* do teatro da USP no mesmo ano de 1968. Neste texto, Galvão propunha uma “análise ideológica” da MMPB (Moderna Música popular Brasileira), e acusava a canção dita “informativa” e “participante” de criar “uma mitologia que não comprometia a agir”. E para ela Vandrê seria um dos maiores representantes daquilo que chama de discurso sobre “o dia que virá”:

“Dentre os seres imaginários que compõem a mitologia da MMPB destaca-se *O DIA QUE VIRÁ*, cuja função é absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico. Está presente num grande número de canções, onde aparece ora como o dia que virá, ora como o dia que vai chegar, ora como o dia que vem vindo. Geraldo Vandré é um especialista” (GALVÃO, 1976: 95).

Segundo Galvão, em canções como “Aroeira”, “João e Maria” e “Ventania” (todas do álbum *Canto Geral*), Vandré transformaria “o dia” em sujeito, “ser dotado de vontade e movimento”, o que levaria a um esvaziamento da necessidade de agir, já que “Não sou eu, sujeito humano, que vou chegar lá, mas é o dia que se encaminha para mim. ‘A gente’, então, fica dispensada de agir. Quem age é o dia, ‘a gente’ se dedica apenas a registrar os agravos, enquanto o dia não vem” (GALVÃO, 1976: 95).

Desta forma, para Galvão as canções “engajadas” se restringiriam a exaltar uma mudança que viria, mas pela qual na se deveria fazer nada. E a única opção que restaria aos artistas seria cantar. Walnice Galvão termina seu artigo conclamando os compositores a produzir uma “Marselhesa brasileira”, um hino revolucionário que chamasse a luta.

Coincidência ou não, após a publicação do artigo de Walnice Galvão, em setembro de 1968, no III Festival Internacional da Canção Popular (FIC), na TV Globo, Vandré defendeu sua canção “Caminhando (Pra não dizer que não falei das flores)”, que, levando ainda mais longe a tendência à radicalização que já estava em *Canto Geral*, se propunha justamente a ser um hino revolucionário, canção de barricada, de convocação à ação, a Marselhesa brasileira.

É importante atentar para como em “Caminhando” as tensões que se colocavam em *Canto Geral* são retomadas mas agora a partir de uma nova configuração, que explicita completamente o caráter de convocação à luta, e que coloca no centro a idéia de “ruptura”.

No que diz respeito à estrutura da canção, há dois momentos descritos na letra, um *antes* (estrofes que se iniciam por “pelos campos há fome...” e “Há soldados armados...”), marcado pelas imagens “indecisos”, “perdidos”, “sem razão”, e um *depois* (estrofe iniciada pelo verso “Os amores na mente...”) marcado pela “certeza”. O marco de ruptura entre essas duas temporalidades é justamente o refrão, seguidamente repetido entre cada estrofe:

*Vem, vamos embora
Que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora
Não espera acontecer*

O refrão tem um papel central: marca uma ruptura, em nível discursivo e narrativo, com uma convocação à ação que se impõe e que divide a narrativa, estabelecendo um *antes* e um *depois*. É no refrão que se estabelece uma oposição fundamental que está no cerne da letra, que é a tensão entre a *inação*, marcada pela idéia de “espera”, e a *ação*, o “fazer”. Se, num sentido, esperar significa ter esperança, confiar, ou ainda contar com a realização de algo, desejar (se associando, assim, à modalidade do querer), é o sentido de não agir, de não tomar decisões, até a efetuação de um evento que se tem por certo ou muito desejável, que assume a centralidade na narrativa, e contra o qual se volta o destinador ao afastar o destinatário da “espera” e buscar voltá-lo para a ação. A idéia de “espera”, na narrativa, é associada aos elementos do primeiro momento descrito: indecisão, incerteza, falta de sentido e razão. E a tudo isso se contrapõe a força do “fazer”, da ação, associada com a “certeza”. O enunciador que no refrão, a partir de uma debreagem enunciativa, passa do papel de observador para o de destinador, propõe uma ruptura com a imobilidade da espera, do “esperar acontecer” rumo à “ação”, e o faz dotando o destinatário da modalidade atualizante do “saber” (“quem *sabe* faz a hora / Não espera acontecer”). Essa tensão entre “ação” e “inação” se coloca no nível tensivo como uma contraposição entre um elemento de cifra *acelerada* – o “fazer”, a ação, que se liga a idéia de atividade, dinamismo, movimento – e um elemento caracteristicamente desacelerado – o “esperar”, na letra associado à “inação”, e logo à calma, ao descanso, à inatividade, à inércia – todos elementos de cifra lenta.

É justamente a transição entre dois planos, entre duas temporalidades, que esta em jogo, e que estabelece a tensão entre “esperar” e “desesperar”, com o destinador, usando como recurso a atribuição da modalidade atualizante do saber, buscando levar o destinatário para o caminho da “ruptura”, do desesperar, do fazer imediato.

Deste modo, “Caminhando” explicita completamente o discurso da ruptura, que já vinha sendo gestado por Vandr e, mas que alcança nesta canção sua formulação mais complexa. Em 13 de dezembro foi editado o AI-5, e a situação repressiva se acirrou

ainda mais. Vandr e acabou partindo para o exílio no Chile, seguindo depois para a Europa. Em 1973 retornou ao Brasil, mas nunca mais conseguiu retomar sua carreira, uma das poucas efetivamente destruídas pelo AI-5.

Também para Viglietti a situa o se complicou na década de 1970. Em 12 de maio de 1972 foi detido em Montevidéu, passando um período incomunicável, mas acabou solto algum tempo depois. Em 1973 a escalada autoritária no Uruguai culminou na instala o de uma ditadura militar, e Viglietti acabou também se exilando.

Deste modo, Vandr e e Viglietti, em países distintos, apresentam trajetórias artísticas e políticas que, quando postas em compara o, colaboram para compreender as difíceis tensões que se colocaram para as esquerdas diante da necessidade de resistir a um autoritarismo de estado crescente, que atingiu toda a América latina ao longo das décadas de 1960 e 70, e que teve impactos profundos na produ o cultural e, no caso aqui abordado, na produ o musical.

Esboço de conclusão

A partir dos elementos cancionais apontados e da considera o das especificidades de cada can o, acredito ser possível levantar, apoiado principalmente em alguns elementos teóricos apontados por Luiz Tatit para a análise da can o, alguns aspectos que parecem caracterizar de maneira mais abrangente esse conjunto de can es que tem como característica principal a “convoca o   luta”, can es que tentam ser espécies de “chamado” rumo a uma atua o ativa que, no mais das vezes, se apresenta como a luta armada.

Em primeiro lugar, vale atentar para um aspecto do nível discursivo das can es que parece relevante. Em várias can es aparece repetidamente uma série de termos – “sangre”, “fusil”, “bala”, “guerra”, “guerrillero”, “guerrilla”, “metralhadora”, “luta”, “revolución”, “marchando”, “canhão”, “soldados”, “armados”, “armas”, “quartéis” – que remetem diretamente a uma isotopia “militar”. Atentar para as isotopias, que *“também podem ser formas de leitura autorizadas pelos entrelaçamentos sem micos existentes no texto.”* (TATIT, 2001: 107), aqui parece importante, já que a o “militar” parece marcar um universo fundamental de significa o, remetendo   idéia de “combate”, de “enfrentamento”, no limite de “guerra”, que parece estar no cerne da narrativa, e que reforça, no interior das próprias can es, a presença do enfrentamento

direto, da luta. A convocação à luta, ao confronto, de alguma maneira se materializa na canção por meio do recurso à isotopia “militar”.

A atenção para o nível narrativo e discursivo da canção pode ainda apontar outros elementos. O caráter de “convocação à luta”, de “chamado” que as canções parecem assumir se explicita no uso de *debreagens enunciativas*, momentos em que “o narrador (eu) simula estar deflagrando, aqui e agora, um processo de comunicação no interior do enunciado.” (TATIT, 2001: 41). Temos, assim, o “eu” enunciador passando a se referir diretamente a um “tu” e, ao fazê-lo, assumindo, em nível narrativo, a posição de *destinador*. Como aponta Luiz Tatit: “como o enunciador (eu) deste texto dirige-se a alguém, que ocupa o lugar de segunda pessoa (tu), temos uma relação de comunicação envolvendo os actantes destinador e destinatário.” (TATIT, 2001: 109-110). Deste modo, o enunciador assume o papel actancial de destinador, daquele que faz fazer, daquele que convoca o sujeito à ação. Esse enunciador destinador, que fala diretamente a um “tu”, e que o incita a agir, aparece, por exemplo, em “A desalambrar”, “Canción Del hombre nuevo”, “Milonga de andar lejos”, e em “Caminhando”.

Mas se nas canções a presença marcante de *debreagens enunciativas* marca a presença de um enunciador destinador, que convoca o sujeito à ação, é importante atentar que repetidas vezes aparece o uso da primeira pessoa do plural (nós). Essa recorrência do uso da primeira pessoa do plural marca momentos de sincretismo atorial, já que “a personagem em primeira pessoa constitui um sincretismo de funções narrativas, no qual, ao lado do destinador, comparece o actante sujeito” (TATIT, 2001: 110-111). Assim, o mesmo ator que se coloca como *destinador* se apresenta como *destinatário*, ao se colocar como pertencente a um “nós” que cumpre a função de *sujeito*. Isso permite que, ao mesmo tempo, aquele que convoca a luta se apresente também como parte dos que lutam, como componente deste “nós”, deste coletivo que deve agir. Isso traz para as canções a sensação de que o cantador não só incita à luta, mas é ele também um “combatente”, eliminando, ou ao menos buscando amenizar, a distância entre os dois pólos.

Esses elementos, que aponto aqui como representativos, no nível discursivo e narrativo da canção, da tentativa de criação de canções de “convocação à luta”, aparecem abundantemente no disco de Viglietti. No caso de Vandré, no entanto, esses elementos aparecem timidamente em *Canto Geral*, principalmente a presença da

isotopia militar. A canção “Cantiga brava” é, no disco, aquela que talvez mais se aproxime desse modelo. Mas será somente com “Caminhando” que Vandr  incorporar  definitivamente todo o conjunto de aspectos narrativos e discursivos que sugiro aqui como característicos desta “can o de luta”, incorporando definitivamente esse modelo cancional que já vinha sendo trabalhado abundantemente pelos adeptos da “nova can o”.

Esses elementos, assim, mostram, a partir das próprias can es, como *Canto Geral*   o primeiro movimento de Vandr  rumo a um modelo de can o engajada, caminho esse que se completar  justamente com “Caminhando”, símbolo maior dessa tentativa de Vandr  de se aproximar de um modelo cancional praticado, em outros países latino-americanos, por “cantautores” como Viglietti, e que tinham como t nica fundamental a assimila o do enfrentamento, do combate direto e, no limite, armado, como estratégia de luta e resistência aos regimes militares.

Bibliografia

AGUIAR, José Fabiano G. C. “A can o engajada no Uruguai (1968-1973): música popular, resistência e repressão”. In: *Anais do IX Encontro Estadual de História – ANPUH-RS*, 2008.

BENEDETTI, Mario. *Daniel Viglietti, desalabrando*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

_____. “Diálogo com Daniel Viglietti”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 688, outubro de 2007.

BORDOLLI, Marita Fornaro. “La radiofusi n y el disco: un análisis de la recepción y adquisición de música popular en Uruguay entre 1920 y 1985”. *Revista aragonesa de musicolog a*, v. 21, n. 1, 2005.

CODATO, Adriano N. “O golpe de 1964 e o regime de 1968: aspectos conjunturais e variáveis históricas”. *História: Quest es e debates*. Curitiba, n. 40, 2004.

CZAJKA, Rodrigo. “Redesenhando ideologias: cultura e política em tempos de golpe”. *História: Questões e Debates*. Curitiba, n. 40, 2004.

DONAS, Ernesto. “Problematizando la canción popular: un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción latinoamericana “comprometida” desde los a os 1960”. In: *Anais do V Congresso da Se o Latino-Americana da Associa o Internacional para o Estudo da Música Popular, IASPM-AL*. Rio de Janeiro, 2004. (disponível em www.hist.puc.cl/historia/iaspm.html).

DONAS, Ernesto; MILSTEIN, Denise. *Cantando la ciudad. Lenguajes, imaginários y mediaciones en la canción popular montevideana (1962-1999)*. Montevideo: Editorial Nordan-Comunidad, 2003.

_____. “Producción artística, mediaciones y cambio social: reflexiones sobre La canción popular montevideana (1962-1999)”. In: *Anais do IV Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, IASPM-AL*. México, 2002. (disponível em www.hist.puc.cl/historia/iaspm.html).

GALVÃO, Walnice Nogueira. “MMPB: uma análise ideológica”. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

MARTINS, Carlos Alberto. “Música Popular como comunicação alternativa: Uruguay 1973-1982”. *Diálogos de la Comunicación*, n. 27, julio de 1990.

MILSTEIN, Denise. “Interacciones entre estado y música popular bajo autoritarismo en Brasil y Uruguay”. In: *Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, IASPM-AL*. Rio de Janeiro, 2004. (disponível em www.hist.puc.cl/historia/iaspm.html).

MOREIRA, Constanza. “A Esquerda no Uruguai e no Brasil: cultura política e desenvolvimento partidário”. *Opinião Pública*. Campinas, vol. VI, n. 1, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

_____. “A arte engajada e seus públicos (1955/1968)”. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 28, p. 103-124, 2001.

_____. “Engenheiros das almas ou vendedores de utopia? A inserção do artista-intelectual engajado no Brasil dos anos 70”. In: *1964-2004: 40 anos do golpe*. Rio de Janeiro: Faperj/7 Letras, 2004.

PADRÓS, Enrique Serra. *Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e Segurança Nacional. Uruguai (1968-1985): do Pachecato à Ditadura Civil-Militar*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

_____. “O 68 no Uruguai: crise estrutural, mobilização social e autoritarismo”. *História: Debates e Tendências*, v. 8, n. 1, jan/jul 2008.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____; LOPES, I. C.. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.