

Música, política, repressão e resistência: Geraldo Vandré

Marilu Santos Cardoso¹

“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 vi. 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”.²

Ao falar sobre Geraldo Vandré muitos questionamentos a respeito da sua relação com a sociedade brasileira dentro da conjuntura de Ditadura Civil Militar vêm à tona. No caminho de construção da pesquisa que realizei no Mestrado tive contato com parte significativa da documentação produzida pela repressão sobre ele, documentos do arquivo do DOPS de São Paulo e da Censura que possibilitaram análises sobre os indícios da prática repressiva, mas numa leitura “a contra pelo”, também dos movimentos de resistência. Considerando que os esforços para compreender as características da repressão empregada contra ele são importantes para uma aproximação da realidade vivenciada dentro desse período histórico, dediquei grande parte do meu tempo problematizando tais documentos, no entanto considero hoje que a maior contribuição de qualquer trabalho sobre esse artista brasileiro, sobretudo na História, é a sua inserção num campo de luta contra o esquecimento, ou seja, o empenho para evidenciar a memória sobre a importância da obra produzida por Geraldo Vandré, a forma como se posicionou e se posiciona politicamente dentro de uma sociedade autoritária, as relações entre sua arte, conceituada no presente trabalho como prática social, e a realidade vivenciada por ele, sua experiência como sujeito e a construção de

¹ Doutorando no Programa de Estudos Pós Graduated em História da PUC/SP

² Introdução da canção “Terra Plana” gravada no LP “Canto Geral” pela gravadora EMI ODEON em 1968.



expressões que evidenciam suas escolhas e, conseqüentemente as implicações sobre essas.

Tais evidências podem ser analisadas por meio da problematização de sua obra adotada como objeto e fonte histórica, confrontando evidentemente com as demais fontes produzidas pela repressão, pela imprensa, pela história oral, entre outras. A voz de Geraldo Vandré, tão buscada por solicitações de entrevistas constantemente negadas por ele, pode ser ouvida em cada verso que compôs e, também, no seu silêncio dos dias atuais.

As ações que buscaram perpetuar o esquecimento ou apagar da memória a obra de Vandré e a sua importância, são partes constitutivas da construção de outra memória acerca daqueles anos: a memória dos “vencedores”. Muitos foram os agentes desse processo de esquecimento: a repressão desempenhada pelas forças que atuaram na Ditadura Civil Militar, a própria historiografia que pouco ou nada atuou no sentido de ressaltar essa memória, a cultura política da esquerda cujas reações diante disso não levaram a um questionamento sistematizado tendo atuado, também, para uma constituição emblemática do Vandré como “mito” (roupagem que o mesmo nunca vestiu) simplificando suas experiências e posicionamentos, a indústria cultural, a imprensa, críticos musicais, artistas e intelectuais.

O esquecimento de hoje, desqualifica, reduz, minimiza a importância de Vandré. O conjunto da sua obra musical nos possibilita o conhecimento a respeito de um artista de múltiplas facetas, de múltiplas habilidades que transitou por diferentes estilos da música popular brasileira, sobretudo os estilos regionais: toadas nordestinas, modinhas, músicas de viola, cantos de capoeira, sambas... Indica também um compositor que soube estabelecer parcerias que potencializaram seus versos, que reuniu em torno de si conjuntos compostos por músicos de grande talento, como por exemplo, o Quarteto Novo e o Trio Marayá e que depositou sua confiança em interpretes que atuaram significativamente, tais como Jair Rodrigues (Disparada) e mais tarde o Manduka e Soledad Bravo (Pátria Amada, Idolatrada, Salve, Salve).

A sociedade brasileira tem uma grande dívida com Geraldo Pedrosa de Araújo Dias, popularmente conhecido como Geraldo Vandré, pois vários crimes foram cometidos contra ele durante e depois da Ditadura Civil Militar: O crime de inserir num campo de “criminalização” obras de arte que expressavam e ainda hoje expressam uma forma de enxergar e sentir a realidade brasileira e se posicionar diante desta; o crime da

criação de uma circunstância de violência em que sua permanência no país se tornou inviável; o crime de vigiar, perseguir e de cercear suas atividades dentro e fora do Brasil; o crime de condicionar o seu retorno a imposições que tiveram como conseqüências aspectos ainda pouco elucidados, e por fim a construção do esquecimento, da banalização e a representação sensacionalista de uma circunstância pouco compreendida: o seu afastamento das atividades artísticas na esfera pública.

O que se instala como a “cultura do vencedor” busca silenciar a luta dos que resistiram e neste sentido, buscar os detalhes da luta empreendida por Vandré por meio das canções é de alguma forma trazê-la ao presente e a ela dar continuidade.

Vandré: caminhos e pluralidade

Ainda na infância Geraldo Pedrosa de Araújo Dias demonstrou sua forte inclinação para a música, cresceu ouvindo os cantores do rádio e, ao ser indagado por sua mãe, a senhora Maria Marta, sobre a profissão que desejava seguir, o mesmo não teve dúvidas: desejava ser cantor. Além das influências de cantores como Francisco Alves, o menino teve ainda a experiência de presenciar as apresentações dos cantadores nordestinos nas feiras livres da Paraíba e de Pernambuco, demonstrando forte interesse por estas expressões, das quais obteve fortes referenciais.

O cenário musical da década de 1960 se constituiu em meio a uma grande diversidade de tendências e estilos, cenário este em que Geraldo Vandré esteve inserido ocupando um lugar de destaque. Diferentes tendências coexistiram não configurando, necessariamente, um processo de rupturas, mas de construções e busca de uma identidade para música brasileira. Essa busca foi permeada por diferentes posicionamentos que envolvem formas musicais plurais, o caminho adotado por Vandré é marcado pela valorização das formas musicais produzidas pelas classes populares, fato esse preponderante para compreendermos os conflitos e tensões no que se refere à Indústria Cultural brasileira e ao projeto de sociedade constituído pela correlação de forças que atuaram naquele momento. O antagonismo desempenhado por Vandré se insere numa luta cultural, e a compreensão da dimensão dessa luta somente será atingida por meio de análises que superem os binarismos e se aproximem dos sentimentos que



impulsionaram tais escolhas, os processos de identificação e, também, os de repulsa e silenciamento.

Em 1960, Geraldo Vandré já era conhecido pelas canções que gravara no primeiro compacto pela RGE: “Quem quiser encontrar o amor” que fizera em parceria com Carlos Lyra e “Sonho de amor e paz” de Vinícius de Moraes e Baden Powell. Já havia recebido a proposta de gravar seu primeiro LP, porém, preferiu aguardar um pouco mais, a fim de reunir canções de sua autoria.

Geraldo Vandré procurou abordar, mesmo diante das influências melódicas características da *Bossa Nova*, formas musicais e temáticas que expressassem e se aproximassem das culturas com as quais se identificava, exemplo disso, a “Canção Nordestina” gravada no primeiro LP. Uma *toada* composta unicamente por ele, que apresenta na sua letra uma visão acerca das experiências vividas pelas pessoas do sertão nordestino. Para Geraldo Vandré, a música assumia cada vez mais um sentido “comunicativo” e, assim como outros cantores, acabou enveredando por experiências paralelas à Bossa Nova que iam delineando uma característica que se consolidaria mais tarde em sua obra.

A opção pela simplicidade dos versos e das melodias não significa que o compositor era incapaz de compor canções julgadas mais elaboradas, denota sim uma intenção de realização de uma comunicação imediata, cujo resultado pode ser também verificado nos momentos em que as canções “Disparada” e “Pra não dizer que não falei de flores” concorreram com “A banda” e “Sabiá” de Chico Buarque no Festival da Música Popular da Record em 1966 e no III Festival Internacional da Canção promovido pela Rede Globo em 1968, respectivamente.

É importante destacar que Vandré sempre se opôs à classificação de suas canções como “música de protesto”, a missão “conscientizadora” e a necessidade de uma vanguarda são os pontos principais de sua divergência em relação ao Centro Popular de Cultura da UNE, tendo participado de apenas uma reunião desse grupo quando residia no Rio de Janeiro. É notória na obra de Vandré, a capacidade das classes populares de se organizarem e de realizarem “elas mesmas” a transformação que almejavam, as personagens populares presentes em suas canções não são direcionadas por uma liderança intelectualizada e também não são “caricaturas da realidade”. Para ele, entre música e política não há uma separação, o ato de fazer música é um ato



político, porém, qualquer tentativa de anunciar os aspectos políticos da arte, de ressaltar a intencionalidade política é uma redundância.

Os pensamentos elitistas, presentes em muitas expressões da nossa intelectualidade, excluem a noção do povo como sujeito. Ignoram as transformações existentes no interior das classes populares e admitem a cultura popular como autêntica e pura, condenando-a e restringindo-a ao passado. Neste sentido, a missão conscientizadora, adotada pelos artistas do CPC nega a historicidade das classes populares e sua atuação como sujeitos sociais, ignorando ou banalizando a capacidade destas classes de refletirem sobre si mesmas e a sua força de resistência.

O LP de Geraldo Vandré, *Hora de Lutar*, lançado em 1965 pela Gravadora Continental, traz na capa versos iniciais de um soneto de Camões: “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”. O disco evidencia uma característica expressiva em sua trajetória, a necessidade de intensificação das expressões dos conflitos e tensões sociais dentro de uma conjuntura de Ditadura Civil Militar e de sobreposição dos interesses capitalistas aos interesses e necessidades da maior parte da população. O próprio título denota bem essa necessidade. Há, neste disco, uma forte presença dos elementos da música africana, como é anunciada também em sua capa, com a imagem de capoeiras. A forte batida da percussão e a temática das letras buscam nas matrizes africanas, a força dos ancestrais e a crença na superação das dificuldades, das tristezas e dos sofrimentos. Pode-se observar estas questões principalmente nas canções “Dia de festa”, cujo pano de fundo é a festa de Iemanjá, “Aruanda” e “Canto do mar” que trazem introduções vibrantes com um coro de vozes masculinas de timbre grave, abordando aspectos da cosmogonia africana por meio das relações entre a vida e a morte.

Ainda em 1965, Geraldo Vandré foi convidado por Roberto Santos, um importante cineasta e roteirista brasileiro, para fazer a trilha sonora do filme *A hora e a vez de Augusto Matraga*, baseado no conto de Guimarães Rosa. Essa foi uma importante experiência e marcou significativamente sua produção musical. Para compor a trilha sonora do filme, Vandré mergulhou nas expressões culturais dos sertanejos e realizou um aprofundamento das reflexões sobre a literatura de Guimarães Rosa. Essa produção possibilitou a Geraldo Vandré conhecimentos significativos a respeito da realidade do povo brasileiro, passando então a ter como forte referência à música de viola, característica do centro sul do país, e compondo letras cada vez mais diretas. Faz



parte dessa trilha sonora, além de “Réquiem para Matraga”, as canções “Modinha” e “Cantiga Brava”, sendo que esta última foi incluída na LP “Canto Geral” gravado em 1968.

A experiência de Vandrê neste filme influenciou profundamente a sua obra, expressão disso é a composição “Disparada”. O “boiadeiro”, personagem central dessa canção, é, na verdade, uma extensão das análises de Vandrê a respeito de *Augusto Matraga*, assim como ocorre também em “Ventania” e não há como negar que a máxima “cada um tem a sua hora e a sua vez” esteja presente também em “Pra não dizer que não falei de flores” nos versos “quem sabe faz a hora, não espera acontecer”.

Em 1966, a canção de Geraldo Vandrê e Fernando Lona, “Porta Estandarte”, foi vencedora do Festival da Excelsior. Sua participação, nesse mesmo ano, no Festival da Record com “Disparada” é sem dúvida um momento marcante em sua carreira. Nesse festival houve uma importante experiência com a apresentação de “Disparada”.

A reação que esta canção provocou no público foi extremamente significativa, a letra da música, seus arranjos musicais e a interpretação de Jair Rodrigues geraram uma energia capaz de surpreender os organizadores do evento e todos os seus participantes. Zuza Homem de Mello (2003) chama a atenção para a utilização da queixada de burro, que marca a percussão e de onde surgem sons de tiros de rifle. A plateia foi ao delírio ao ouvir essa canção ainda na fase classificatória. A preferência de parte do público por “Disparada” precisa ser compreendida dentro de uma dimensão em que a música atuou num campo de resistência e que os sentimentos desencadeados surgem a partir de um processo de identificação, que se constrói dentro de um momento conflituoso em que o posicionamento político é evidenciado de todas as formas possíveis.

As parcerias que Vandrê estabeleceu ou consolidou a partir de 1966 marcam o início de uma relação que contribuiu profundamente para sua obra, passou a ser acompanhado principalmente pelos conjuntos musicais Trio Marayá e o Quarteto Novo. O Trio Marayá, um trio vocal, formado por Marconi Campos, Behring Leiros e Hilton Acioli, sendo eles também músicos (violão, tatã e afoxé respectivamente) e compositores, foi formado em 1954. Em 1966 ao lado de Jair Rodrigues defenderam a canção “Disparada” no II Festival da Música Popular Brasileira da Record, sendo esta canção vitoriosa juntamente com “A Banda” de Chico Buarque. Marconi Campos foi também parceiro na canção “Che”, vencedora do Festival Internacional de Música na



Bulgária de 1968, e Hilton Acioli parceiro nas canções “Ventania”, “O Plantador”, “João e Maria” e “Guerrilheira”, composições gravadas no LP “Canto Geral”.

A relação de Vandré com o “Quarteto Novo” é bastante interessante e de grande contribuição para sua produção musical. Sua preocupação maior com a letra não o impediu de buscar uma construção musical bastante refinada e significativa. A busca de músicos talentosos, com os quais tinha uma forte identificação, demarca uma preocupação também com as melodias, porém, melodias que fortalecessem o seu objetivo principal que era a comunicação. Essa procura por músicos e instrumentistas que pudessem agregar valor a sua obra sem que se perdesse de vista a sua essência, acabou por reunir Airto Moreira, Theo Barros, Heraldo Monte e, mais tarde, Hermeto Pascoal, formando-se assim o “Quarteto Novo”.

Theo de Barros foi um importante parceiro, tendo sua composição “O Menino das Laranjas” gravada por Vandré em 1964. Na composição de “Disparada” houve uma junção muito forte entre letra e música, Theo soube desenvolver uma melodia que se harmonizou intensamente com os versos de Vandré. Os arranjos e a participação do conjunto musical na elaboração dessa canção são significativos para o impacto e o significado que teve.

A experiência musical dos membros do “Quarteto Novo” proporcionou a Geraldo Vandré a concretização do que almejava fazer em suas canções, a combinação dos sons e os arranjos implementaram o projeto e o tipo de música que Vandré buscava. No caso de “Disparada”, a queixada de burro além de trazer para o palco uma combinação de sons e o caráter da música, trouxe também um elemento do “espaço” em que a narrativa estava inserida: o sertão.

Vandré sempre se mostrou bastante crítico em relação à incorporação de elementos estrangeiros na música brasileira, não necessariamente impondo uma pureza à nossa música, mas buscando uma autoafirmação no que diz respeito à sua valorização, daí a sua divergência com os tropicalistas e até mesmo com os bossanovistas. Seu afastamento em relação aos “rótulos” revela uma forte tendência de rejeição às influências da cultura norte-americana na música brasileira (numa atitude anti-imperialista) e às temáticas, aparentemente, descomprometidas, mas também em relação ao que denominava como “arte panfletária”. Para compreender a postura de Vandré é importante refletirmos sobre a política de intervenção dos Estados Unidos nos países da América Latina e sua forte atuação e colaboração com a Ditadura Civil Militar no



Brasil. Estudos recentes têm aprofundado o conhecimento a respeito do papel dos Estados Unidos nessa conjuntura.

Geraldo Vandré tinha sérias divergências e críticas em relação ao que era feito pelos tropicalistas, tendo em vista todo o debate sobre sua concepção a respeito da música popular brasileira. Podemos perceber que as articulações em torno das preferências musicais passam por questões políticas e pelas concepções que cada grupo ou pessoa adotava. O fazer artístico é tão complexo quanto as relações humanas, porque fazem parte e são expressões dessas, dão indícios sobre a forma como cada um compreende a realidade e se posiciona diante dela.

As tensões e os conflitos da sociedade brasileira antes, durante e depois do golpe de 1964 são partes constitutivas da música produzida nesses momentos e todas essas questões nos ajudam a compreender a trajetória de Geraldo Vandré e de outros artistas, compreender inclusive a produção do esquecimento e o que se buscou silenciar.

A relação de Vandré com a Indústria fonográfica foi bastante tensa, um dos indícios disso é a constante troca de gravadoras. Nesta questão não interferiam simplesmente os interesses do cantor, mas também e principalmente o jogo de interesses das próprias gravadoras no que se refere às imposições do mercado. Numa sociedade onde o consumo e o individualismo são pressupostos do capitalismo a temática abordada por Vandré era no mínimo dissonante e as escolhas das formas musicais foram paulatinamente sendo associadas ao primitivismo, conservadorismo e classificadas como ultrapassadas. Para compreendermos essa relação é fundamental que ampliemos os estudos a respeito dos discursos de modernidade e de “evolução da música brasileira” que acabam por criar formas de exclusão e condenar ao passado expressões das culturas populares.

A crítica em relação à concentração de terras e à exploração da gente que vive dela é constante na obra de Vandré, assim como à desqualificação que as classes dominantes acabavam por fazer em relação aos trabalhadores. Na canção de Vandré, “O plantador”, gravada no LP “Canto Geral” (1968), há o personagem que reconhece o seu valor, que identifica a violação dos seus direitos e que se auto afirma, dentro da sua sabedoria e do conhecimento que tem sobre o seu ofício. Essa é uma “música de viola”, sua melodia é lenta e nos transporta ao universo dos trabalhadores rurais, ao tipo de música que produziam e que admiravam. Podemos notar que a escolha das melodias, de autoria de Vandré ou dos músicos que foram seus parceiros, está sempre à serviço das

letras e que se articulam ao que o compositor deseja comunicar. Essa característica acaba por potencializar a sua recepção, a performance de Vandr  desencadeia um conjunto de sentimentos que nos aproximam da complexa realidade vivida pelos personagens, que na realidade são referências aos grupos sociais com os quais se identificava.

Imprimindo força ao cantar: Resistência e Repressão

Compreender a prática social de Vandr  exercida por meio da música   fundamental para aprofundar as análises a respeito da repressão que sofreu e também da sua atua o no campo da resistência.

Em “Can o Nordestina” o grito no meio da música   algo forte que traz para a plateia a agonia vivida pelos nordestinos diante da seca e do descaso do poder público em rela o a sua região. Celso Lungaretti, jornalista que entrevistei em 2010, afirma que ao ouvir essa can o, viu em Vandr  um artista comprometido com as causas populares que não simplesmente falava sobre a situa o dessas pessoas, mas que se posicionava junto a elas e que expressava seu sentimento de forma intensa por meio da música. Essa energia poética de Geraldo Vandr , evidenciada por exercícios de improviso no meio de suas can es,   algo bastante recorrente em suas interpreta es e   por esse meio, juntamente com seus gestos no palco e tudo que compõe a sua performance, que expressa o significado do que  , para ele, o ato de cantar.

O conceito de *performance* abordado neste trabalho tem suas bases no estudo realizado por Paul Zumthor. O autor estabelece um estudo sobre a literatura e suas formas de apreensão, formas estas que podem mudar de acordo com as suas práticas discursivas. Quando se utiliza, na literatura, todos os sentidos possíveis, sua experiência se d  de forma mais plena e atinge diferentes propósitos. Paul Zumthor trata da importância da voz e da oralidade, assim como dos gestos e do espaço na constitui o de uma abordagem da *performance* em sua totalidade. A força gerada pela voz envolve sentimentos e sentidos adicionais e transforma o texto lido, gerando uma a o



dinâmica de transmissão e recepção simultâneas, que incorpora todos os elementos presentes nesta ação.

Nos anos iniciais da Ditadura Civil Militar, Geraldo Vandré não teria intervenção direta do governo em sua obra, no entanto, isso não significa que o cantor não tivesse suas atividades vigiadas. Vandré já vinha sendo observado pelos agentes da repressão desde 1965. Esta vigilância ocorreu inicialmente nos espaços de manifestações públicas em que esteve presente, eram ações organizadas por operários, movimentos de base, setores religiosos e estudantis. Nestas ocasiões, Vandré se apresentava artisticamente e também expressava o seu apoio aos movimentos, estas atitudes eram registradas por agentes do Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo (DOPS/SP), que qualificavam o cantor como alguém que “compartilhava dos ideais da esquerda” e que “participava intensamente das agitações”. Essas qualificações atribuídas a Vandré pelos agentes infiltrados da repressão nos movimentos de resistência faziam parte da montagem do sistema de informações que o Governo Civil Militar estava construindo, as evidências da articulação de Vandré e suas canções com os grupos que se colocavam no campo da resistência não trouxeram implicações imediatas, mas foram registradas pelos repressores com intuito de “reunir provas” que pudessem indicar o “crime político”.

As canções de Vandré iam além da crítica aparente ao Governo Civil Militar, penetravam nas questões mais profundas deste modelo, eram críticas aos grupos que detinham o poder e que sustentavam esse governo, seja no campo ou na cidade. Estas questões são muito importantes para compreendermos a obra de Geraldo Vandré e a repressão que ele sofreu, pois nos permite uma visão da sua relação com a sociedade e de seu posicionamento diante da conjuntura. A forma como expressou seus sentimentos, seus pensamentos e a recepção de suas canções pelo público são aspectos relevantes.

Em 1968, convidado por padres dominicanos, Vandré compôs a trilha musical e os versos da *Paixão Segundo Cristino*, este musical traçava um paralelo entre os passos de Jesus Cristo ao Calvário e as migrações dos retirantes nordestinos em época de secas. Esta peça foi encenada na Sexta feira Santa de 1968.

Geraldo Vandré assumia um papel cada vez mais significativo dentro das expectativas do público, que se alinhava às perspectivas de transformação da sociedade e de antagonismo ao modelo defendido pelos militares e pelas classes dominantes.



Ainda em 1968, lançou o seu quarto LP, *Canto Geral*, na contracapa deste disco estava escrito:

Neste disco, a palavra Geral tem de mim somente uma vontade muito grande de colocar-me sem pudores como instrumento da comunicação de tudo o que aprendi a ver, ouvir, pensar e sentir a respeito do meu tempo, do meu lugar e da gente que vive neles.³

Finaliza com uma citação do poeta e dramaturgo alemão Bertolt Brecht: *“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”*.

A produção artística de Geraldo Vandré atingiu a sociedade de forma intensa, gerando diferentes formas de identificação e repulsa. Significou e registrou outra forma de pensar a realidade do país, forma esta percebida como revolucionária pelos setores da resistência, e criminosa pelos setores que buscavam reprimir e aniquilar as discordâncias. Mesmo tendo sido duramente reprimido, as experiências a partir de sua prática social foram vividas, recriadas e resignificadas.

É preciso reconhecer após todas estas reflexões que o autor de “Pra não dizer que não falei de flores” é um artista que não pode ser simplificado e muito menos lembrado apenas por uma de suas composições, isso seria em meio a tantas outras, mais uma agressão e uma afronta à memória daqueles anos e também ao presente. Geraldo Vandré recebeu, de seu público, o reconhecimento que buscou, e só atingiu a sociedade brasileira de 1968, na ocasião do III Festival Internacional da Canção, da forma como atingiu com “Caminhando”, porque já havia mostrado quem era. Esta canção não é uma síntese de sua produção, mas um momento de uma trajetória, é uma canção diferente de todas, como cada uma de suas canções assim o é. Em cada conjuntura, em cada momento da trajetória musical de Vandré, se analisados sem que se caia nas armadilhas da homogeneização e do esvaziamento do tempo, há marcas inegáveis da profunda relação entre música e política, e de um artista que atuou no campo da resistência com o que tinha de mais valioso: suas canções.

A canção “Pra não dizer que não falei de flores” é produto de uma época de radicalização de ambas as partes: repressão e resistência, com razões distintas – e

³ Contracapa do LP “Canto Geral” de 1968.



expressa de forma intensa esta realidade. Cabe ressaltar que as razões desta radicalização por parte da resistência, na qual Vandré se inseria, foram desencadeadas pelo estado de intolerância e extrema violência por parte do Governo Civil Militar.

Essa canção foi o estopim dos conflitos entre o Governo Militar e Geraldo Vandré. Foi composta em meados de 1968, sendo posteriormente inscrita no III Festival Internacional da Canção, promovido pela Rede Globo. Composição feita por um artista que vivenciou um momento em que muitas pessoas entravam na clandestinidade e na luta armada (no campo e nas cidades) por acreditarem que essa seria a única forma de vencer o inimigo, em que um estudante secundarista (Edson Luís) foi assassinado com tiros de metralhadora disparados pela Polícia Militar do Rio de Janeiro, em que 100 mil pessoas foram às ruas lutar pela liberdade, em que as manifestações de rua foram proibidas pelo Conselho Nacional de Segurança, entre tantas outras situações extremas vividas neste ano, no Brasil e no mundo. O processo de criação desta canção se deu em meio a uma conjuntura bastante conflituosa e sua letra expressa o posicionamento do cantor e seus sentimentos diante dessa realidade.

Para compreender o impacto desta canção sobre a sociedade, é imprescindível analisar a estrutura em que seu deu a sua projeção: O III Festival Internacional da Canção. No dia 30 de setembro de 1968, ocorreu, no Maracanãzinho, a finalíssima desse Festival. A disputa entre “Sabiá” de Chico Buarque e Tom Jobim (interpretada por Cynara e Cybele) e “Pra não dizer que não falei de flores” de Geraldo Vandré foi bastante tensa, porque grande parte da plateia de aproximadamente 30 mil pessoas aclamava com fervor a vitória da canção de Vandré. No entanto, “Sabiá” foi declarada vencedora e a plateia inconformada com o resultado apresentou protesto vaiando o júri e os vencedores do festival.

A evidência de que o resultado final do III Festival Internacional da Canção foi, na verdade, condicionado pelos militares já apresenta os indícios da perseguição que Geraldo Vandré viria a sofrer nos dias posteriores e nos ajuda a compreender as vaias do público diante do resultado apresentado.

Diante do resultado, Geraldo Vandré tentou conter o público que lotava o Maracanãzinho, os gritos de insatisfação eram tantos que quando o cantor entrou no palco iniciou um discurso pra tentar acalmar os ânimos, mesmo pedindo que o público ouvisse e parasse de vaiar o mesmo não ocorreu:

Olha, sabe o que eu acho? Eu acho uma coisa só mais: Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque de Hollanda merecem o nosso respeito (aplausos). A nossa função é fazer canções. A função de julgar, nesse instante, é do júri que ali está (vaias). Por favor, por favor... Tem mais uma coisa só: Pra vocês, pra vocês que continuam pensando que me apoiam vaiando... (a plateia grita: É marmelada, é marmelada, é marmelada...) Gente, gente, por favor... (a plateia continua gritando: é marmelada...). Olha, tem uma coisa só, a vida não se resume em festivais (*sic.*)⁴.

Ao ver que o público não se calaria diante da injustiça cometida, Vandr  inicia sua apresenta o. Sua voz alterada pela emo o e nervosismo do momento, os acordes do violão acompanhado do improvisado, fazem com que o público aos poucos deixe de gritar e vaiar e o acompanhe na execu o de sua can o.

No dia seguinte, Vandr  afirmou em entrevista ao jornal *Correio da Manhã* que o resultado do festival foi político. Na mesma edi o do jornal, Sérgio Ricardo afirmou que “os jurados, na decisão de domingo, deram a média do medo e que 'Caminhando' são não foi retirada porque seria um vexame”⁵.

Após a promulga o do Ato Institucional n 5, Geraldo Vandr  teve que deixar o país, dando início ao seu exílio. Sua trajetória artística no Brasil, até novembro de 1968, foi marcada pela sua forte postura diante da realidade e pela sua inquestionável capacidade de expressá-la por meio das can es. Sua produ o musical não finda com a sua saída às pressas do Brasil. Passando por países da América Latina e da Europa, manteve extrema coerência e uma intensa produ o.

A análise das fontes da repressão sobre Vandr  nos permite a legibilidade de aspectos relevantes da sua atua o como artista e como cidadão, num momento em que as forças autoritárias disseminaram o medo, a vigilância e a repressão em graus absurdos, intencionando o controle da sociedade e a ocult o dos conflitos.

Trabalhar com as fontes dos arquivos da repressão, nesta contemporaneidade, significa exercer uma luta no presente, entendendo-a como uma luta que se alimenta das lutas do passado como afirma Walter Benjamin.

⁴ Discurso de Vandr  no Maracanãzinho após a divulga o do segundo lugar conferido   música "Pra não dizer que não falei de flores", no III Festival Internacional da Can o, Rede Globo em 30 de setembro de 1968. Transcrito do LP “Geraldo Vandr ”, coletânea lançada pela Gravadora Som Maior em 1979.

⁵ Jornal *Correio da Manhã* de 01 de outubro de 1968.



A abertura dos arquivos da repressão é, sem dúvida, um passo importante para o conhecimento a respeito das práticas autoritárias empreendidas no Brasil. O trato com os documentos destes arquivos nos coloca diante de uma série de desafios; ao analisarmos a imagem que os repressores produziram de si mesmos e dos objetos de suas ações e investigações, bem como, ao pensarmos a respeito da estrutura ditatorial e sua organização. É preciso termos em mente que a repressão utilizada pela Ditadura Civil Militar estava se construindo e, que cada período apresenta particularidades deste processo.

Não só as ações dos órgãos repressivos contribuíram para a produção do esquecimento em relação a Vandré, como também todas as estruturas de poder presentes em nossa sociedade, sejam elas militares ou civis. Todas as forças que atuaram neste sentido colaboraram, em maior ou menor proporção, para que houvesse uma desconstrução do que realmente significa. Todos os esforços para construção de uma imagem negativa acerca de Vandré antes, durante e depois da Ditadura Civil Militar, servem a um mesmo propósito: reduzir, minimizar e banalizar a importância que ele realmente tem.

O silêncio de Geraldo Vandré, nos dias atuais, é uma resposta à sociedade autoritária que o condenou (sem jamais ter sido julgado), é uma forma de bradar a quem quer que seja que, em momento algum na história deste país houve justiça em relação aos atos praticados contra ele.

No momento em que o AI-5 foi decretado, Vandré estava em Brasília, onde ia fazer um espetáculo. Voltou para São Paulo de carro e, em depoimentos posteriores, afirmou que saiu de circulação.

As consequências foram imediatas, não somente a apreensão dos discos, a proibição da veiculação ou apresentação da música, mas também estava iminente, diante da onda de prisões após o AI-5, inclusive de artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, que Vandré corria sérios riscos.

A sua permanência no país se tornou um risco real, justamente por ter contra ele, neste momento, a ira dos militares, em função dos versos de “Pra não dizer que não falei de flores” e a intolerância da sociedade autoritária defendida pelas forças repressivas, por tudo que ele fez e compôs no decorrer de sua trajetória musical. Vandré não era visto apenas como o compositor de “Caminhando” pelo poder autoritário, mas sim como uma pessoa combativa, que participara de movimentos libertários e que vinha



atuando no campo da resistência e manifestando a sua luta pela justiça social. Daí a compreensão a respeito do perigo que sua permanência no Brasil significava.

Geraldo Vandré saiu de circulação logo após a prisão de Caetano e Gil, permaneceu um tempo hospedado na casa de Dona Aracy, esposa de Guimarães Rosa e depois deu início a sua fuga para o Chile, saindo pelo Sul do Brasil e passando depois pelo Uruguai.

Sua saída do país lhe causou grande sofrimento, pois Geraldo Vandré é, acima de tudo, uma pessoa muito ligada à Cultura brasileira; ter de sair do Brasil nas circunstâncias em que saiu, se afastar de sua terra, dos familiares e das pessoas com as quais se relacionava, foi uma experiência muito traumática.

Porém, todas essas brutalidades não fizeram com que perdesse a sua crença na arte e na transformação da sociedade. Chegando ao Chile, que neste momento era governado por Eduardo Frei, um democrata cristão da direita chilena e forte opositor de Salvador Allende, Vandré buscou dar continuidade à suas atividades artísticas.

No fascículo *História da MPB*, publicado em 1971, consta a informação de que Vandré havia composto uma nova canção, “Desacordonar”, e que realizara algumas apresentações em shows universitários do Chile, onde cantava também “Caminhando”. Porém, após a apresentação na TV chilena, no concurso de misses, acabou sendo questionado a respeito de sua licença para atuar profissionalmente no país.

A canção “Desacordonar” é uma versão em língua espanhola de “Caminhando”, com uma melodia latina muito bem marcada. É uma canção forte e a interpretação de Vandré soa como um grito de luta diante da situação do povo latino americano, sua voz bastante emocionada chega a dar a impressão de choro em algumas passagens. Novamente aparece na letra da composição de Vandré, uma reflexão onde a música surge como expressão constituinte e constitutiva da realidade e clama por uma transformação.

Diante das configurações do Governo de Eduardo Frei, que fora eleito com apoio da CIA, e de seu posicionamento político, é bem provável que as canções de Vandré tenham provocado algum incômodo. O Chile passava por um momento conflituoso em termos políticos, havia, neste momento, uma grande insatisfação em relação às medidas econômicas do governo de Eduardo Frei e os ideais socialistas ganhavam espaço, culminando na vitória de Salvador Allende em 1970. Mas, Vandré foi obrigado a sair do Chile antes da chegada de Salvador Allende ao poder. Diante de



mais um projeto prejudicado pela intolerância governamental, partindo da hipótese de que o teor de suas canções incomodou mais do que a ausência da licença para atuar profissionalmente, Vandré enfrentou mais uma vez uma situação difícil capaz de lhe provocar grande indignação.

Deixando o Chile, participou do Festival da Nigéria e, em seguida, foi para a Alemanha, onde conseguiu, por meio de artistas alemães conhecidos seus, um contrato com a TV da Baviera, gravando alguns programas. Nesta ocasião cantou, entre outras, as canções “Che”, “Modinha” e “Pra não dizer que não falei de flores”. Passou em seguida pela Grécia, Bulgária e Áustria onde “cantava e tocava em troca de pouso e comida”⁶. Passou pela Itália, onde Sérgio Endrigo gravou algumas de suas canções e posteriormente foi para a França, onde permaneceu por mais tempo, pois lá encontrou alguns artistas brasileiros com quem tinha amizade.

No dossiê do DOPS/SP de Geraldo Vandré, há uma série de recortes de jornais que noticiavam a instauração, no mês de outubro de 1969, de um Inquérito Policial Militar (IPM) contra o cantor, com objetivo de apurar “atividades subversivas nos meios artísticos”. Segundo as notícias o IPM, foi instaurado por determinação do Comando do 1º Distrito Naval, chefiado pelo capitão de fragata Nelson Albuquerque Vanderlei.

A família de Geraldo Vandré chegou a contratar um advogado para defendê-lo das acusações, porém, se pensarmos na constituição de seus “delitos” e na caracterização de seus “crimes”, poderemos compreender a complexidade e, por fim, a citada “inexistência do enquadramento legal” em que as canções pudessem ser inseridas.

Ao chegar à França, Geraldo Vandré se encontrou com outros artistas brasileiros que também estavam exilados neste país. Participou de uma remontagem da peça “*Paixão Segundo Cristino*”, que havia produzido a convite dos dominicanos no Brasil em 1968. Esta remontagem revela que, apesar das amarguras do exílio, Vandré mantinha os princípios e valores de justiça social e igualdade que fundamentaram sua prática cultural no Brasil.

Entre os documentos do arquivo do DOPS/SP, constava a informação produzida pelo Centro de Informações do Exército (CIE), que comunica às autoridades militares a remontagem da peça. O documento traz no campo “assunto” a caracterização da atuação de Vandré como “Campanha insidiosa contra o Brasil”:

⁶ Ver: *Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora Abril. Edição de 1978. P. 10.

O assunto tratado liga-se à campanha de difamação contra o Brasil que vem ocorrendo em diversos países, mormente na França, Itália e EUA, com o apoio do Movimento Comunista Internacional.

(...) No dia 24 de mar de 70, foi celebrada na igreja Sait-Germain-des-Prés, em Paris, uma missa, na qual foi cantada a La Passion BRESELIENNE, letra e música de Geraldo Vandré, tudo precedido de uma procissão que transportava, amarrado a uma cruz, a imagem de um homem torturado, com uma mangueira d'água à boca, com aplicação de descargas elétricas por todo o corpo, inclusive nos órgãos genitais. Tal figura estava encimada pelo dístico de nossa bandeira, e tinha aos pés um cartão-distintivo do esquadrão da morte⁷.

Partindo da concepção de “Guerra Revolucionária” defendida pelo Governo Militar, o “inimigo” pode atuar no território nacional, daí o enquadramento de “inimigo interno”, e/ou no território estrangeiro, ou seja, “inimigo externo”. No caso de Vandré, a afirmação de que participara de uma “campanha insidiosa contra o Brasil” lhe enquadrava, na ótica da repressão, em ambos os casos.

Há, no dossiê de Geraldo Vandré, documentos que tratam especialmente da utilização de suas músicas por grupos sociais no Brasil durante o período em que o cantor esteve exilado. Esse tipo de ação da repressão nos dá indícios de que as canções de Vandré, sobretudo a canção conhecida popularmente como “Caminhando”, adotada por diversos setores como um “hino da resistência”, foram, em determinados momentos, utilizadas pelos agentes do DOPS/SP para criminalizar e “constatar” uma forte articulação entre as ideias de Vandré e os diversos setores da resistência.

Essa prática é também analisada em depoimentos de pessoas que foram presas ou que passaram por interrogatórios no DOPS/SP, ou em outros órgãos da repressão. Entre os documentos que constam do dossiê de Vandré, há vários trechos de interrogatórios de diferentes pessoas. Chamou atenção a forma como os repressores utilizaram o nome e a obra do cantor para reforçar a relação dos interrogados com as atividades “da esquerda”. É o caso de Walter Lúcio Minari, a quem entrevistei em Caldas Novas, no início do ano de 2012. Walter e sua noiva, na ocasião, Lisânia Marchetti, foram interrogados no dia quatro de fevereiro de 1971.

⁷ Documento produzido pelo CIE em vinte e sete de julho de 1970 e arquivado no DOPS/SP em 27 de agosto de 1970 (50Z914123).



Em fevereiro de 1972, Geraldo Vandré participou do Festival Internacional da Canção de Água Dulce em Lima (Peru) com a canção “Pátria amada, idolatrada, salve, salve” que compôs em parceria com Manduka, a única canção do festival não cantada em língua espanhola. Vandré e Manduka foram os vencedores deste festival. A canção interpretada por Manduka e Soledad Bravo⁸ (cantora venezuelana) é um contraponto, uma canção onde a figura feminina se confunde com a ideia de pátria.

A letra é de Geraldo Vandré e a melodia de Manduka. Esta canção revela a dor do exílio e a tristeza de, longe de sua “pátria”, refletir sobre suas experiências. Como artista brasileiro profundamente ligado à cultura popular, Vandré sempre procurou expressar esta relação e ser considerado como criminoso pelas forças autoritárias do país foi algo que lhe causou imensa indignação.

Distante do Brasil por aproximadamente três anos, Geraldo Vandré manteve, apesar do sofrimento que isso lhe causara, a esperança de que não “havia se perdido”, de que nada do que fizera teria sido em vão. Expressou em seus versos o amor pela terra e pela gente desta terra. O recurso linguístico de “confusão entre a ideia de pátria e da mulher amada” é algo recorrente em sua obra, a interpretação de Manduka e Soledad Bravo foi capaz de expressar a dor e a esperança contida nos versos, assim como a decisão de levar por onde quer que fosse “o amor demais”. É uma canção bastante forte e, em setembro de 2010, durante a entrevista concedida a Globo News, Geraldo Vandré recitou os versos com muito sentimento e firmeza. O passado e os sentimentos envolvidos neste não ficaram para trás, sua memória está viva para Vandré, que destaca ainda, que “o Brasil não conhece” essa canção.

Geraldo Vandré retornou ao Brasil em quatorze de julho de 1973, porém, mais de um mês depois, a Rede Globo anunciou no *Jornal Nacional* a sua chegada ao aeroporto de Brasília (em 18 de agosto), momento em que sua polêmica entrevista foi veiculada:

(...) Olha, em primeiro lugar, eu acho que minhas canções de hoje são mais enunciativas que denunciativas. Eu espero integrá-las à realidade nova do Brasil, que espero encontrar em um clima de paz e tranquilidade. Mesmo porque, a vinculação do meu trabalho, até hoje, com a utilização por qualquer

⁸ A cantora Soledad Bravo é uma cantora de origem espanhola que atuou na música venezuelana, sendo uma das mais importantes cantoras da música latino americana. Nos anos 1960 se destacou cantando canções ligadas a projetos revolucionários alinhados com a esquerda e o socialismo.

grupo político, ocorreu sempre contra a minha vontade. Eu tratei que esses trabalhos estivessem sempre vinculados à realidade brasileira, em termos de melhor representar a cultura nacional. (...)º.

Essa entrevista inaugura uma série de pronunciamentos de Geraldo Vandré em que ocorre um suposto rompimento em relação a seu posicionamento antes do retorno do exílio. Até 1973, seja no Brasil ou nos vários países por onde passou, ele sempre demonstrou coerência em relação aos princípios de justiça social evidenciados pelas fontes documentais. É uma situação bastante complexa, que exige um olhar profundo e investigativo, pois as circunstâncias em que Geraldo Vandré realiza esta entrevista são, no mínimo, perturbadoras. O que também chama a atenção é o fato de ter se passado mais de um mês de seu retorno para que fosse anunciada pela TV a sua chegada naquele exato momento, ou seja, em dezoito de agosto de 1973.

Os anos em que Vandré foi obrigado a permanecer distante do Brasil foram tempos muito difíceis para ele, apesar de sua rica produção e de seu envolvimento em trabalhos importantes, como a remontagem de *Paixão segundo Cristino*, o sofrimento causado pela distância lhe castigou bastante, tendo até mesmo ficado doente nos últimos meses antes de seu retorno. A depressão, a tristeza e a revolta lhe consumiram e foi justamente por isso que seu pai, José Vandregísilo, iniciou as negociações com a Polícia Federal para que pudesse retornar. Foi um paciente de seu pai (que era otorrinolaringologista), um oficial da Força Aérea Brasileira, que fez os primeiros contatos para o estabelecimento das negociações. Entre as imposições feitas pela Polícia Federal estavam as declarações feitas por Vandré no *Jornal Nacional* da Rede Globo citadas anteriormente e o impedimento de se apresentar artisticamente no Brasil.

A respeito das declarações feitas ao *Jornal Nacional*, Geraldo Vandré comenta o seguinte em setembro de 2010:

Esse assunto ficou muito confuso (...), Eu não me lembro exatamente... eu gostaria de ver (...) Gostaria de ver a declaração. Eu gostaria de ver porque houve montagens... Você gravava, era gravação, o que foi pro ar eu não sei, não sei o que foi pro ar. (...) Eles queriam que eu fizesse uma declaração (...) Eu cheguei aqui no dia 14 de julho, dois meses depois eu apareço como se tivesse chegando em Brasília, muito manipulado eu achei... Essa é a história

º Transcrição da entrevista arquivada no DOPS/SP em 29/08/1973 (50Z013203).



dos VT's, normalmente nós temos essa doença, eu to falando aqui, o que vai ser mostrado vai ser uma seleção que a situação vai fazer, não vai ser o que eu estou dizendo. Isso é muito sério.

O próprio Vandré, afirma que sua declaração ao *Jornal Nacional* da Rede Globo era parte do acordo com a Polícia Federal, porém destaca que houve muita manipulação a respeito do que ele falou de verdade. A edição feita pela Rede Globo busca criar uma imagem de arrependimento e, de certa forma, evidenciou Vandré como alguém que buscava se retratar. Na verdade, Vandré afirma que tudo que disse é o que realmente pensava, porém indaga a veracidade do que foi ao ar, alegando não saber o que foi mostrado efetivamente. De fato, as imagens desta declaração desapareceram de forma bastante suspeita. Vandré desafia o jornalista Geneton Moraes Neto, que o entrevistou em 2010, a localizar junto à emissora da qual faz parte (Globo) o vídeo com essa gravação.

A vida do Benvirá

Dos sonhos da infância aos sonhos de liberdade, Geraldo Vandré trilhou o seu caminho e caminhando chegou perto, bem perto de atingi-los. Queria ser cantor e assim o foi. Desejou cantar não para distrair, mas para atentar, atentar para questões tão fundamentais quanto urgentes. E por assim querer, despertou a ira dos que faziam e ainda fazem a manutenção da miséria. Dos que se colocavam e ainda se colocam como condutores da dinâmica social, cujo desenvolvimento acarreta uma série de exclusões.

Sua obra é também uma denuncia e sua história um desafio ao presente. Olhar para frente implica em retomar as lutas do passado e trazê-las com a força das experiências do que foi vivido, do que foi sofrido e também, do que foi conquistado. Soma-se a essa luta a necessidade do direito à memória, do direito às informações e do direito à busca da verdade.



O que aconteceu com Geraldo Vandré? Ele afirma que ficou fora dos acontecimentos, exilado em sua própria terra. Conhecer a sua obra é um caminho para atuar contra as forças que ainda o condenam ao esquecimento. E a conhecendo poderemos sentir um pouco do que ela significou e significa.

Mesmo diante do acordo com a Polícia Federal, cujo conteúdo não é totalmente conhecido, o cantor continuou sendo alvo de repressão, não havendo por parte desta, afrouxamento em nenhum momento. Fato este que nos dá indícios da complexa situação que ele se encontrava em meados da década de 1970.

Destituído de seu cargo público como fiscal da SUNAB por força do despacho fundamentado pelo AI-5 e impedido de se apresentar artisticamente no Brasil, Vandré sobrevive inicialmente com ajuda financeira de seus pais, vivendo em um pequeno apartamento no centro de São Paulo. As emissoras de rádio e televisão acabam por produzir um ostracismo em relação à suas canções, o esquecimento vai sendo construído e junto com ele o isolamento do cantor.

Durante a entrevista concedida a Globo News, Geraldo Vandré foi indagado sobre o porquê de não ter retomado sua carreira, a essa questão ele responde: *“Não voltei é uma boa pergunta... Por que não voltei? Não mudou tudo? Será que mudou? Porque as razões pelas quais eu me afastei continuam sendo preponderantes no que se apresenta como realidade brasileira”*. O que mudou e o que permaneceu desse passado em nossa sociedade são pontos de questionamento que Vandré ressalta em sua fala. A estrutura autoritária que o levou a se afastar do cenário musical do país não foi totalmente superada, as contradições da sociedade ainda se manifestam em forma de exclusão no que se refere à produção artística e sua veiculação. Além disso, há muito a ser investigado em relação às permanências das forças que atuaram durante a Ditadura Civil Militar, sobretudo no que se refere aos civis que, assim como os militares, apoiaram os métodos repressivos e hoje fazem parte do cenário político brasileiro, ocupando cargos públicos que lhes garantem imenso poder. Sem falar no aparato repressivo que, mesmo no momento em que o discurso de abertura era propagado pelo governo, mantinha-se fortemente atuante.

Quando chega ao Brasil, em 1973, Vandré se vê diante de uma realidade bastante desfavorável, por um lado está envolto pelas práticas autoritárias do governo e por outro enfrenta a difícil relação com a Indústria fonográfica e os meios de difusão que mantêm uma estrita relação de cumplicidade com a Ditadura, além de todas as



questões que envolvem o pagamento dos direitos autorais mediante a utilização de sua obra por terceiros.

No dia vinte e dois de novembro de 2012, após vários contatos por telefone, tive a oportunidade de me encontrar com Geraldo Pedrosa de Araújo Dias, como ele próprio afirma, o criador de Geraldo Vandré. Ele se mostrou uma pessoa, ao contrário dos boatos que circulam, bastante acessível e também extremamente lúcida. Conversamos por algumas horas, lhe falei sobre a minha trajetória na pesquisa e resaltei que o principal objetivo do meu trabalho é trazer a memória a respeito de suas experiências como cantor e compositor destacando a sua importância para a música popular brasileira. Geraldo se mostrou bastante emocionado ao me ouvir e se dispôs a colaborar com a continuidade deste trabalho, que espero realizar no Doutorado.

Neste encontro, o que pude ver é que Geraldo Vandré não mudou de lado, são demasiadamente simplistas as informações que circulam sobre ele. Ao conversarmos sobre a sua trajetória artística, o mesmo se mostrou orgulhoso de tudo que fez e em nenhum momento demonstrou arrependimento de quaisquer que tenham sido suas escolhas.

Ao lhe mostrar os documentos do DOPS e da DCDP, ele ficou bastante interessado e me pediu para que guardasse esses documentos como quem necessita de ajuda para preservar as provas dos crimes cometidos contra si. Na mesinha da televisão (que ele não assiste), um livro de Pablo Neruda. Na sua memória sobre o retorno ao Brasil, a associação de que no dia em que suas declarações foram ao ar na Rede Globo, anunciava-se também o caos existente no Chile em função do Golpe liderado por Pinochet, destacou ainda que, no mesmo momento em que ele aparecia no Jornal Nacional, a emissora noticiava a morte de Salvador Allende.

Vandré não superou tudo que lhe aconteceu, os crimes cometidos contra ele ainda lhe causam muita dor. Assim como todas as especulações que circulam a seu respeito lhe incomodam muito. Ele continua produzindo, me falou sobre o poema sinfônico que compôs e do projeto de gravação que tem com uma pianista, me falou sobre suas composições em língua espanhola...

É importante observarmos que além das imposições do Governo Militar como obstáculos para a retomada da carreira de Geraldo Vandré, outros fatores também são relevantes. A relação autoritária existente no que chamamos de Indústria cultural, que atua na produção e difusão artística, que envolve gravadoras, empresas de rádio e

televisão e até mesmo as relações com os empresários dos próprios artistas, contribuiu em grande proporção para a produção do esquecimento sobre Vandré.

Em seu último LP lançado no Brasil, “Das terras de Benvirá”, Vandré reapresenta ao público brasileiro em dezembro de 1973, um compositor que não abriu mão de suas características fundamentais. Na primeira faixa do LP, a canção “Na terra como no céu” evidencia que os sentimentos de Vandré em relação à justiça social não foram abandonados no exílio. A canção tem uma melodia bastante melancólica e se expressa quase que na forma de uma oração, característica presente também, na peça “Paixão Segundo Cristino”. O apelo desta canção se dá em torno da súplica pela distribuição da riqueza e pela igualdade de condições nos diferentes espaços onde há sofrimento. A esperança é celebrada como nas preces de quem tem fé, de quem ora e acredita que mesmo parecendo inalcançáveis, seus pedidos e desejos se concretizarão. Esta é a canção que faz a abertura do LP e nos dá indícios de que mesmo diante das adversidades, Geraldo Vandré não deixou de acreditar na superação das dores.

Em 22 de janeiro de 1974 José Ramos Tinhorão escreveu um artigo no Jornal do Brasil intitulado: *Como entender o brasileiro Geraldo Vandré*. Dada a sua importância e a sensibilidade com que se refere às experiências de Vandré, julgo importante citar alguns trechos:

“Na verdade, é admirável que um artista criador como Geraldo Vandré, tendo deixado o Brasil em 1968 em condições tão adversas, tenha conseguido vencer todos os ressentimentos políticos e ideológicos, e na hora mais amarga da sua existência ainda haja podido mostrar que, acima dos homens e das paixões, está o amor do artista à sua terra e ao seu povo. (...) Assim, o que dá a entender esse sinuoso esvaziamento da possível repercussão do LP Das Terras de Benvirá é a existência de um lamentável consenso de opinião crítica, ao nível da apreciação do fenômeno cultural da música popular, no sentido de colocar as coisas mais ou menos assim: “Está certo, concordamos que Geraldo Vandré foi muito importante, deu a sua contribuição em 1965 com o LP Hora de Lutar e em 1966 com

Disparada, mas a sua preocupação de fusão de regional no nacional passou, os tempos são outros (...).”¹⁰

Tinhorão escreveu este artigo no mês posterior ao lançamento do LP “Das terras de Benvirá”, demonstrou uma sensibilidade aguda ao decodificar os aspectos da conjuntura do cenário musical da época, tratando de questões fundamentais, no que diz respeito à ação da mídia, dos críticos e da imprensa em relação à produção musical de Geraldo Vandré. Ao se contrapor às opiniões que desqualificavam o cantor, minimizando a sua importância, o valor da sua obra e inserindo-o no passado, este artigo nos traz evidências extremamente relevantes para a temática aqui abordada. A relação de Geraldo Vandré com os estilos regionais e o fato de se opor ao crescente movimento de internacionalização da música brasileira, são expressos como indícios decisivos para a compreensão sobre o esvaziamento de atenção produzido pela mídia no momento crucial em que tenta retomar suas atividades. A agudeza de sensibilidade de Tinhorão reside, principalmente, na percepção de que há uma força da cultura hegemônica que intencionou construir suas avaliações pautando-se pelo princípio evolutivo da arte, impondo ao fazer artístico, uma dicotomia entre o que considera “moderno” e o que considera “atrasado”, atuando, portanto, de forma intensa na produção do esquecimento.

Vandré é parte integrante da Cultura Popular Brasileira, com toda a sua dinamicidade e tensões, e assim sendo seu lugar não é no passado.

Bibliografia

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru, SP: Edusc, 2005.

ANDREUCCI, Álvaro Gonçalves; OLIVEIRA, Valéria Garcia de. *Cultura Amordaçada: Intelectuais e músicos sob a vigilância do DEOPS* – São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial, 2002.

¹⁰ TINHORÃO, J. R. *Como entender o brasileiro Geraldo Vandré*. Jornal do Brasil de 22 de janeiro de 1974.



AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)*. São Paulo: Edusc, 1999.

ARBEX, José Jr. *Guerra Fria – Terror de Estado, Política e Cultura*. São Paulo: Moderna, 1997.

ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

ARNS, Don Paulo Evaristo. *Brasil Nunca Mais*. Petrópolis: Vozes, 1987.

ARRUDA, Antonio de. *ESG – História de sua doutrina*. Brasília: GRD, 1980.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix.

BEIGUELMAN, Paula. *O pingo de azeite: A instauração da Ditadura*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre a Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

BERLINCK, Manoel T. *CPC-UNE. Centro Popular de Cultura*. Campinas: Papyrus, 1984.

BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. *Chico Buarque de Hollanda – Literatura Comentada*. São Paulo: Abril, 1980.

BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia: O discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1989.

_____. *Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHASIN, José. *A Miséria Brasileira: 1964-1994: Do Golpe Militar à Crise Social*. Santo André: Estudos e Edições Ad Hominem, 2000.

DE DECCA, Edgar Salvador. *O silêncio dos vencidos*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DREIFUSS, René Armand. *1964: A conquista do Estado – Ação Política, Poder e Golpe de Classe*. Petrópolis: Vozes, 1981.

ELOYSA, Branca (org.). *I Seminário: Tortura Nunca Mais*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FENELON, Dea Ribeiro. *Trabalho Cultura e História Social: Perspectivas de Investigação in Projeto História N°4*, 1985.

_____(org.). *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo : Editora Olho D'Água, 2004.

FICO, Carlos. *Como eles agiam. Os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FRANÇOIS, Étienne. *Os "Tesouros" da Stasi ou a Miragem dos Arquivos*. In BOUTIER, Jean e JULIA, Dominique, (orgs.). *Passados recompostos*. Campos e canteiros da história. Rio de Janeiro. Editora UFRJ / Editora FGV, 1998.

HALL, Stuart. *Notas sobre a desconstrução do "popular"*. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik (org); trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.p. 256-257.

HOLLANDA, Eloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC vanguarda e desbunde 1960-1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

Khoury, Yara Aun.(Orgs.). *Outras histórias: memórias e linguagens*. São Paulo: Olho d'Água, 2006

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MELLO, Zuzi Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo, Editora 334, 2003.

_____. *"Música Popular Brasileira – cantada e contada por: Tom, Baden, Caetano, Boscoli, Carlos Lyra, Chico Buarque, Claudete Soares, Dori, Edu, Elis, Gil, Eumir Deodato, Nara, Johny Alf, Marcos Valle, Bethania, Milton Banana, Milton Nascimento, Menescal, Sérgio Ricardo, Vinícius, Capinam, Vandrê, Simonal."* São Paulo: Editora Melhoramentos, 1976.

MATOS, Olgaria C. F. *Paris 1968: As Barricadas do Desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MENEZES, Adelia B. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo, Hucitec, 1982.

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

_____. *Cultura Brasileira: entre a utopia e a massificação-1950/1980*. São Paulo: Contexto, 2001.

_____. *A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)*. In *Revista Brasileira de História*, vol. 24. 2004.

RICARDO, Sérgio. *Quem Quebrou meu Violão. Uma análise da cultura brasileira nas décadas de 40 a 90*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1991.

- RIBEIRO, Renato Janine. A utopia lírica de Chico Buarque de Hollanda. In: Heloisa Starling; Berenice Cavalcante; José Eisenberg. (Org.). *Outras conversas sobre os jeitos da canção*. Rio de Janeiro e São Paulo: Nova Fronteira e Fundação Perseu Abramo, 2004.
- SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias: Intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: Edusp, 1997.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura: Sexualidade, literatura e repressão pós 64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- SILVA, Marcos. *Brasil, 1964/1968: a ditadura já era ditadura/ Marcos Silva, (org)*. São Paulo: LCTE Editora, 2006.
- SIRKS, Alfredo. *Os Carbonários: Memórias da Guerrilha perdida*. São Paulo: Global, 1988.
- SOUZA, Tárík de. *O som nosso de cada dia*. São Paulo: LP&M, 1983.
- VENTURA, Zuenir. *1968: O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988.
- VIEIRA, Maria do Pilar de Araújo; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha; KHOURY, Yara Maria. 2003. *A Pesquisa em História*. 4a ed., São Paulo: Editora Ática. (Série Princípios)
- THOMPSON, E. P. *A formação da Classe Operária Inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. v.3.
- _____. *A miséria da Teoria ou um Planetário de Erros*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- _____. *Costumes em comum*. (Trad. Rosaura Eichenberg). São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- WISNIK, José Miguel. *Música: problema intelectual e político - Teoria e Debate*. Fundação Perseu Abramo, 35, jul-set 1997.
- _____. Algumas questões de música e política no Brasil, in BOSI, Alfredo (org.) *Cultura Brasileira: Temas e situações*. São Paulo: ed. Ática, 1987.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich.



XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

LUGARES DOS HISTORIADORES: VELHOS E NOVOS DESAFIOS

27 A 31 DE JULHO DE 2015

FLORIANÓPOLIS - SC