

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
LINHA DE PESQUISA: HISTÓRIA E CULTURAS POLÍTICAS

FOLHAS VOLANTES: IMPRESSOS REVOLUCIONÁRIOS NA CANÇÃO  
POPULAR BRASILEIRA

CLARISSA TEIXEIRA FAZITO REZENDE  
JOÃO PINTO FURTADO  
(ORIENTADOR)

BELO HORIZONTE, 19 DE NOVEMBRO DE 2010.

---

CLARISSA TEIXEIRA FAZITO REZENDE

FOLHAS VOLANTES: IMPRESSOS REVOLUCIONÁRIOS NA CANÇÃO POPULAR  
BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História

Linha de Pesquisa: HISTÓRIA E  
CULTURAS POLÍTICAS

Orientador: JOÃO PINTO FURTADO

Belo Horizonte, 19 de novembro de 2010.

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais

Data da Defesa

10/12/2010



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

PÓSGRADUAÇÃO  
historiaufmg

Dissertação defendida pela aluna **Clarissa Teixeira Fazito Rezende** em **10 de dezembro de 2010** e aprovada, pela banca examinadora constituída pelos professores:

---

Prof. Dr. **João Pinto Furtado** – Orientador  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Profa. Dra. **Júlia Sales Pereira**  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Profa. Dra. **Rosângela Patriota Ramos**  
Universidade Federal de Uberlândia

981.062 Rezende, Clarissa Teixeira Fazito  
R467f Folhas volantes [manuscrito] : impressos revolucionários na  
2010 canção popular brasileira / Clarissa Teixeira Fazito Rezende. -  
2010.

127 f.

Orientador: João Pinto Furtado.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas  
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Se você tem uma idéia incrível

É melhor fazer uma canção!

*(Língua. Caetano Veloso)*

## AGRADECIMENTOS

Chegar ao fim de um trabalho é sempre gratificante. O caminho percorrido foi longo, mas não foi deserto. Por isso tenho por obrigação agradecer muito a todos os que me apoiaram para a realização dessa dissertação.

Em primeiro lugar agradeço ao meu orientador por me ensinar a caminhar com meus próprios pés. Aos professores Heloisa Starling e Rodrigo Patto por terem aceitado o convite para a banca de qualificação, pela leitura atenta e pelas valiosas sugestões, que espero tenham sido contempladas em sua maioria. Ao Conselho Nacional de Pesquisa CNPq por proporcionar o apoio financeiro, tão necessário para o estudante de pós-graduação. Desde já agradeço as professoras Rosângela Patriota e Junia Sales por terem tão prontamente aceitado o convite para a defesa final. Tenho certeza que a leitura cuidadosa das senhoras enriquecerá muito meu trabalho.

Agradeço a minha família pelo apoio incondicional e pela força nos momentos mais difíceis pelos quais tive que passar. Mãe, Lizandra, César, Ludmila, Letícia e Renner, muito obrigada por serem o refúgio que eu possa sempre voltar e ser recebida com carinho e compreensão. Um agradecimento especial é necessário a pessoa mais importante de todo esse processo, “bolotinha”, também conhecido como “Bob Pai”. Agradeço pelo meu primeiro LP do Raul que você me deu, quando eu tinha 8 anos e pelas canções do Vandrê cantadas por você que guardei na memória. Pelo apoio sempre incondicional em todas as minhas decisões e principalmente por ter sido um dos meus leitores mais fiéis. Pai, te amo muito.

A canção de Raul fala que “*sonho que se sonha só/ é só um sonho que se sonha só/ mas sonho que se sonha junto é realidade*”. Aos que resolveram sonhar junto comigo, meus sinceros agradecimentos: Ângela Maria Simões, Karla Mota Mendes, Carolina Antunes, Solange, Denis, Douglas, Ilanna, Márcia, Márcio, Edivaldo, Cristiano, Alexandra, Dionísio Costa Freitas Teixeira, Roxane Rocha, Filipe Guerra, Ivair, René Lommez, Igor Salomão, Marcela Telles, Bruno Viveiros, Maíra Moreira, Ana Moraes, Alexandre Junqueira, Camila Garcia, Denis Corrêa e aos primos Rochas e Fazitos.

Outras duas pessoas se fizeram imprescindíveis para mim durante esse processo. E a melhor forma que encontrei para expressar é pegando mais uma vez emprestado os versos de Raul. Ao meu amor Marcelo “*tu és o grande amor da minha vida, pois você é o meu querido e por você eu sinto calor...*” agradeço muito sua compreensão e apoio incondicional, obrigada por ter reaparecido em minha vida. A outra pessoinha a quem quero agradecer somente por existir e com isso trazer alegria aos meus dias é a minha sobrinha Luiza, a você querida da tia, dedico esse trabalho.

## ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO .....	08
2. CAPÍTULO 1 – .....	16
3. CAPÍTULO 2 – Cantando por justo anseio Geral .....	42
4. CAPÍTULO 3 – Todo o sentimento dos 70 onde é que fica? .....	87
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	119
6. ANEXO .....	122
7. BIBLIOGRAFIA .....	123

## INTRODUÇÃO\*

Inicialmente, o trabalho tinha por objeto os diversos gêneros da canção popular brasileira produzidos durante o período de regime militar nos anos de 1968 a 1979. O recorte temático-cronológico foi deslocado para ter como início o ano de 1964 por entender que era preciso considerar os primeiros anos do regime militar, uma vez que, a produção engajada de compositores e artistas brasileiros tem início antes mesmo do ano em que se instaurou o estado de exceção no país. Para a conclusão da pesquisa, o ano de 1979 foi mantido por implicar, o fim oficial da censura prévia devido a revogação do Ato Institucional número 5. Dessa maneira, a pesquisa contemplará o período de implementação da ditadura incluindo o período do AI-5 e o processo de anistia.

Entretanto, constatado o grande volume de canções produzidas em tal período, optou-se por analisar três compositores representativos da época – Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré e Raul Seixas, e um número também representativo de suas canções.

Os dois primeiros compositores foram escolhidos por acreditarmos que representam certo tipo de cultura política de esquerda que predominou entre os artistas brasileiros desde o período desenvolvimentista de 1945 até a década de 1960.<sup>1</sup> Nessa década é perceptível o predomínio de temas sociais nas canções e nas artes em geral, na tentativa de uma solução coletiva para esses problemas. Nas obras de Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo essa “preocupação” aparecerá de forma evidente em várias canções e no caso do segundo autor também se notará um olhar social em seus filmes. O entusiasmo progressista sofreu uma modificação após o golpe civil-militar de 1964, e as denúncias

---

\* O texto a seguir, foi elaborado respeitando as novas normas gramaticais da língua portuguesa.

<sup>1</sup> Sobre esse assunto ver: HOLLANDA, H. B.; GONÇALVES, M. A. *Cultura e participação nos anos 60*; HOLLANDA, H. B. *Impressões de viagem: CPC vanguarda e desbunde: 1960/1970*.

social e política passaram a vigorar em maior escala. A solução de libertação proposta, no entanto permanece sendo coletiva.

O primeiro LP de Geraldo Vandré apresenta tais características, o disco revela canções puramente líricas, como “*Pequeno concerto que virou canção*”, em que o compositor chora a dor do amor perdido, aprimorando as técnicas da bossa nova, muito em voga na época. No entanto, já demonstra certo engajamento quando Vandré se zanga com Deus, ao afirmar que o fato de dar esmola aos necessitados, pode servir de consolo à Deus, mas não ao cantor que exige que o ouvinte tenha mais do que compaixão, pois o amor na obra do compositor pode ser entendido também como uma metáfora de ação transformadora. “*Fica mal com Deus/ Quem não sabe dar/ Fica mal comigo/ Quem não sabe amar/ Pelo meu caminho vou/ Vou como quem vai chegar/ Quem quiser comigo ir/ Tem que vir do amor/ Tem que ter pra dar/ Vida que não tem valor/ Homem que não sabe dar/ Deus que se descuide dele/ O jeito a gente ajeita/ Dele se acabar/ Fica mal com Deus/ Quem não sabe dar/ Fica mal comigo/ Quem não sabe amar*”.<sup>2</sup> Assim, o dar, pode ser compreendido também como doar-se para uma causa.

Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves corroboram com a hipótese de que os compositores ditos engajados irão tratar de temas sociais de maneira quase didática, baseado numa cultura de esquerda:

Com o movimento de 64, interrompendo-se a deriva “progressista” por onde parecia ingressar o processo político brasileiro, é criada uma situação até certo ponto paradoxal: o país, encaminhado pelos trilhos modernos e selvagens da industrialização dependente, encontra suas elites cultas fortemente marcadas por uma disposição que, em sentido amplo poderíamos dizer de esquerda.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> VANDRÉ, G. *Fica mal com Deus*, 1964

<sup>3</sup> HOLLANDA, H. B; GONÇALVES, M. A. *Cultura e participação nos anos 60*, p. 20.

O terceiro compositor, Raul Seixas, foi escolhido por representar a década seguinte e por acreditarmos que ele serviria como contraponto às obras anteriores. A década de 1970 traz como marca, principalmente em seus primeiros anos, um traço sombrio, provavelmente devido ao fracasso da luta armada e dos movimentos sociais no combate à ditadura. Já em meados da década o discurso toma ares mais leves dando espaço ao “desbunde” e à ironia. Parte da nova geração de artistas se defronta com o fracasso da proposta coletivista e como solução propõe a exacerbação do indivíduo como forma de libertação.

É assim que, com formação diversa e por caminhos diversos, setores da juventude dos anos 70 e da intelectualidade, que viveu a problemática da década anterior encontram então um lugar de contato, um espaço de alianças, definido por uma atitude avessa às ortodoxias. O percurso dos setores da intelectualidade que passam a se preocupar com essa atitude é um percurso de crítica a posições assumidas que foram sendo checadas em sucessivas decepções.<sup>4</sup>

Raul Seixas irá se contrapor a todos os rótulos e conceituações consideradas por ele arcaicas. Assim, o compositor se apresenta: (...) *Eu, sou estrela no abismo do espaço/ O que eu quero é o que eu penso e o que eu faço/ Onde eu tô não há sombra de Deus/ Eu vou, sempre avante no nada infinito/ Flamejando meu rock, o meu grito/ Minha espada é a guitarra na mão (...)*. E dessa maneira, Raul se compromete em não se comprometer com nenhuma corrente vigente: *Se você acha o que eu digo fascista/ Mista, simplista ou anti-socialista/ Eu admito você tá na pista/ Eu sou ista, eu sou ego/ Eu sou ista, eu sou ego/ Eu sou egoísta/ Eu sou/ Eu sou egoísta/ Eu sou/ Por que não?*<sup>5</sup>

Observou-se ainda, que, apesar de serem de regiões diferentes do Brasil (Sérgio Ricardo é paulista, Geraldo Vandré é paraibano e Raul Seixas é baiano), a obra de cada um deles traz algumas coincidências na temática nordestina.

---

<sup>4</sup> HOLLANDA, H. B. *Impressões de viagem: CPC vanguarda e desbunde: 1960/1970*, p. 105-106.

<sup>5</sup> SEIXAS, R; MOTTA, M. *Eu sou Egoísta*, 1975.

Acerca dessa coincidência – a temática nordestina – pode-se afirmar que aparecerá, de maneira semelhante, na obra de Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré. Mesmo o primeiro sendo natural de Marília, São Paulo, o nordeste será trabalhado por esses compositores numa perspectiva engajada.

A proposta de arte engajada concebida pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) buscava um Brasil original, genuíno, real, que esses autores encontraram no Brasil do sertão, rural, do nordeste. É interessante observar que, em várias canções de Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré isso ocorre. Nelas é perceptível também, certo didatismo, uma proposta de ensinamento concebida na tentativa de resgatar e valorizar o que é considerado nacional e, de certa maneira primitivo, original. Os autores acreditavam que a tomada de consciência do povo – sempre idealizado – poderia dar-se por meio de suas canções, ou melhor, de sua poesia.

Assim, o compositor prepara seu ouvinte para escutar sua história com atenção, ele vem do sertão e não tem motivos pra enganar, e espera que o ouvinte aprenda com sua lição: *Prepare o seu coração/ Prás coisas Que eu vou contar/Eu venho lá do sertão/ Eu venho lá do sertão/ Eu venho lá do sertão/ E posso não lhe agradar*<sup>6</sup>. Da mesma maneira, Sérgio Ricardo prepara os ouvintes para ouvir uma longa história ambientada no sertão, trata-se da trilha sonora de *Deus e o Diabo na terra do sol*, as canções retratam um ambiente sofrido em que as personagens principais irão atravessar uma dura jornada na busca de melhores condições de vida. Aqui a canção também apresenta um tom didático em que o cantador pede a atenção para sua história, e que com isso o ouvinte possa tomar consciência de si, do seu valor e da possibilidade que ele tem de transformar a situação em sua volta. “*Vou contar uma história/ Na verdade é*

---

<sup>6</sup> VANDRÉ, G. *Disparada*, 1966.

*imaginação/ Abra bem os seus olhos/ pra enxergar com atenção/ É coisa de Deus e Diabo/ Lá nos confins do sertão*".<sup>7</sup> Assim, parte das canções desses compositores tentam apresentar um argumento, na maioria das vezes de maneira simples, para conscientizar e convencer o ouvinte.

Heloisa Buarque de Hollanda reforça de certa forma, essas palavras:

A produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. (...) os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a "fé no povo" estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética.<sup>8</sup>

A arte, então, deveria estar em relação direta com a sociedade, ou seja, a arte deveria estar a serviço do povo, deveria servir de meio de informação e de formação política do povo. A conjuntura de efervescência política e o clima de mobilização atraíram os artistas para o projeto revolucionário cepecista. A contradição produzida pelo processo de industrialização e modernização exacerbado pelo governo JK produz uma poesia de vanguarda com forte preocupação social, acompanhada também do entusiasmo desenvolvimentista proposto nas reformas de base do governo João Goulart.

Corroborando com esta premissa, as produções de Geraldo Vandré e de Sérgio Ricardo vão contemplar os temas rurais, incluindo aqui o espaço da favela, considerada por eles como o local onde os migrantes nordestinos se instalaram ao chegar à cidade, e tentaram de alguma maneira recriar o ambiente rural na cidade. Naquele período, os barracos tinham o seu quintal, onde era improvisados uma horta e um local para criar pequenos animais, como galinhas e porcos. A mobilização desses temas tinha como objetivo maior apresentar ao ouvinte uma realidade dura, em que era preciso

---

<sup>7</sup> RICARDO, S. *Abertura*, 1964. Deus e o Diabo na terra do Sol. (trilha sonora).

<sup>8</sup> HOLLANDA, H. B. *Impressões de viagem: CPC vanguarda e desbunde: 1960/1970*, p. 19.

conscientizar aquelas pessoas da pobreza e da exploração que estavam vivendo, para que pudessem assim ganhar consciência de classe e transformar a realidade.

Já na obra de Raul Seixas o nordeste aparece não pela questão engajada e, sim, por sua própria origem. Ele é baiano e a temática nordestina encontra-se, sobretudo, nos seus ritmos e temas. O autor acreditava que os sons produzidos pelo nordeste se assemelhavam ao som tribal, que o *rock- 'n-roll* possuía. Na perspectiva do autor, o rock era muito mais que um estilo musical, era uma atitude. O jeito de andar, de vestir, de cantar, fazia parte de uma atitude *rocker*. Dentro dessa visão, o autor considerava os ritmos nordestinos semelhantes a essa atitude, já que faziam parte de toda uma cultura que remetia a uma “atitude nordestina”. Diz Raul Seixas: “*Eu sinto o rock primitivo que veio do country, exatamente como sinto o baião, que é o nosso country. Existe uma semelhança enorme nessas duas músicas, ou pelo menos somente eu que vejo.*”<sup>9</sup>

Teve início, portanto, a audição das referidas obras considerando como marco cronológico o período supracitado, ainda que a produção desses compositores anteceda ou prolongue esse período. Após essa audição, procedeu-se à leitura das canções tendo em vista a seleção do *corpus* a ser analisado e a constituição de um Banco de Dados, que ora apresento, integrado à dissertação como anexo 1.

---

<sup>9</sup> SEIXAS, R. Entrevista feita por Gay Vaquer, em 9 de agosto de 1972. In: *Raul Seixas por ele mesmo*, p. 76.

BANCO DE DADOS					
Tipo de Arquivo	Conteúdo	Compositor	Obra Analisada	Total de Canções	Canções Selecionadas
Excel	Listagem das obras	Sérgio Ricardo (1964-1979)	oito LPs um compacto	87	27
		Geraldo Vandré (1964-1973)	cinco LPs um compacto	53	19
		Raul Seixas (1968-1979)	12 LPs	133	34
TXT	Letras das canções	Sérgio Ricardo (1964-1979)	oito LPs um compacto	87*	
		Geraldo Vandré (1964-1973)	cinco LPs um compacto	53*	
		Raul Seixas (1968-1979)	12 LPs	133*	
MP3	Áudio em MP3	Sérgio Ricardo (1964-1979)	oito LPs um compacto	87*	
		Geraldo Vandré (1964-1973)	cinco LPs um compacto	53*	
		Raul Seixas (1968-1979)	12 LPs	133*	
Total de Canções				273	80

\* Os arquivos em TXT se constituem das letras das canções, que estão disponíveis em arquivo de áudio MP3.

A leitura e a posterior seleção das canções possibilitaram a delimitação do objeto de estudo: a comprovação de que as canções selecionadas funcionaram como panfleto político durante o momento histórico em que foram compostas.

Dessa maneira, na construção da dissertação, teve-se em vista os seguintes objetivos:

- Relacionar a produção musical dos compositores Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré e Raul Seixas com o momento histórico em que foi composta.

- Relacionar a produção musical dos compositores citados com seu contexto linguístico-político.
- Provar que, dentro do enfoque da história das idéias, tal produção musical funcionou como panfleto político, podendo assim, serem denominadas *canções-panfleto*.

## CAPÍTULO 1 -

“a escrita de idéias não é um trabalho fechado,  
e é de sua própria natureza que suscite leituras,  
apropriações que sobre ela reagem.  
Como seria bom se fosse nossa prática expor ao outro,  
um pouco do que ele fez, pra dizer, ao outro,  
um pouco de quem ele é.”  
Renato Janine Ribeiro –  
Prefácio do livro “História Viajante” de Olgária Matos.

Para a realização deste trabalho foi feito um estudo no sentido da apreensão de conceitos que fundamentariam, teoricamente, a dissertação. Assim sendo, a partir da definição da palavra **canção** do Dicionário Houssais da Língua Portuguesa, tentei construir minha compreensão desse termo.

**canção** (...) **2.** MÚS cada uma das diversas modalidades de composição musical para ser cantada, de caráter erudito ou popular. **2.1** MÚS composição escrita para musicar trecho literário, esp. poemas e destinada ao canto, com ou sem acompanhamento de instrumentos musicais **2.2** composição de espírito popular destinada ao canto, freq. de caráter romântico ou sentimental, dividida em estrofes e às vezes terminando por um estribilho.<sup>10</sup>

O primeiro entendimento da palavra **panfleto** também se fez a partir desse dicionarista, que diz na entrada 1: “(...) *1 texto curto, violento e sensacionalista ger. sobre assuntos políticos, impresso em folha avulsa ou folheto e de distribuição limitada.*”<sup>11</sup>

Vale esclarecer que a palavra **canção** remete a texto literário diferenciando-se, assim, da palavra **música**, em que a escrita não é, estritamente, necessária, conforme registra Houaiss, “*música* (...) *1 MÚS combinação harmoniosa e expressiva de sons < a m. tem o poder de harmonizar a alma > 2 MÚS a arte de se exprimir por meio de sons,*

---

<sup>10</sup> HOUAISS et al. *Dicionário da Língua portuguesa*, p. 593

<sup>11</sup> HOUAISS et al. *Dicionário da Língua portuguesa*, p. 2117.

*seguindo regras variáveis conforme a época, a civilização etc. < a m. é uma das manifestações mais autênticas de uma cultura > (...)*<sup>12</sup>

Tendo em vista aquilo a que essa dissertação se propõe, ou seja, comprovar que a canção exerceu uma função política divulgando ideias, o texto escrito dessas canções é fundamental para a expressão dessas ideias e ideais. Assim sendo, o termo que propomos para a designação do nosso objeto de estudo é *canção-panfleto*.

A canção é um documento híbrido que possui estética própria, não podendo deixar de se levar em conta o conjunto de elementos que a constituem: a letra, a melodia, o arranjo instrumental e a interpretação, que nela são indissociáveis. Além disso, no estudo desse gênero musical devem ser consideradas as ambiguidades e os vários sentidos que ela, a canção, suporta para além da ideia pretendida do autor.<sup>13</sup>

Pode-se afirmar ainda que a canção é, por si só, um meio barato de se fazer política, visto que veicula uma ideia a partir de estratégias como a constante repetição, a linguagem acessível e é, por isso, capaz de atingir um grande público. Mais especificamente no Brasil, a canção tem conseguido, talvez, um maior efeito do que o panfleto impresso, devido a uma tradição oral muito forte, em decorrência da amplitude social do analfabetismo, formando uma sociedade semi-escolarizada, em que as relações privadas dão o tom e predominam no cenário político.<sup>14</sup>

Na modernidade, os meios que mais divulgam a canção – o rádio e a televisão – estão amplamente disponíveis ao povo. É preciso salientar que, na década de 1960, tanto esta quanto aquele já faziam parte do cotidiano de muitas pessoas e promoviam essa

---

<sup>12</sup> HOUAISS **et al.** *Dicionário da Língua portuguesa*, p. 1985.

<sup>13</sup> STARLING, H. M. M.; CAVALCANTI, B. EISENBERG, J. Apresentação. In: *Decantando a república: um inventário político e histórico da moderna canção popular brasileira*, p. 17-22.

<sup>14</sup> STARLING, H. M. M.; CAVALCANTI, B. EISENBERG, J. Apresentação. In: *Decantando a república: um inventário político e histórico da moderna canção popular brasileira*, p. 17-22.

difusão. No rádio, as canções eram tocadas a todo o momento em disputa com a Jovem Guarda e, na TV, elas se faziam presente nos grandes festivais da rede Record e da rede Globo, em programas especializados na divulgação das canções daquela época como, por exemplo, os programas *O Fino da Bossa* e *Jovem Guarda*.

Mesmo que, em geral, se priorize o som na melodia das canções, naquelas do tempo da ditadura militar, observa-se um vínculo forte entre a forma escrita e a musical, harmonizando estruturas poéticas e ideais políticos, fazendo delas um importante instrumento no combate ao regime instaurado no país. A canção popular desse período, portanto, irá demonstrar um conjunto vigoroso de ideias, ideais, valores, crenças e sensibilidade política contribuindo para que se originassem e se desenvolvessem formas de resistência alternativas ao regime militar brasileiro.<sup>15</sup> A “prática” utilizada por esse compositor-pensador<sup>16</sup>, que manifesta ambição política em seus versos no sentido do convencimento e da formação de opinião política de seu ouvinte, assemelha-se à forma própria do mundo das ideias, que o panfleto apresenta.

Bailyn em seu livro “*As origens ideológicas da Revolução Americana*” se propõe a estudar os panfletos que circularam na década de 1760 anteriores, portanto a guerra de independência norte-americana (1776), pois acredita que em tais documentos estaria o cerne da verdadeira discussão teórico-política que culminou na independência das treze colônias do norte.

Nas palavras do autor:

---

<sup>15</sup> STARLING, H. M. M. *Coração Americano. Panfletos e canções do Clube da Esquina*. In.: REIS, D. A.; RIDENTI, M; MOTTA, R. P. S. (Orgs.). *O golpe militar e a ditadura militar. 40 anos depois (1964-2004)*.

<sup>16</sup> Esse termo se deve ao fato do compositor popular brasileiro ser considerado, de uma maneira geral, como um pensador do mundo em que ele vive. Nosso cancionista, portanto, se vê quase que no dever de informar, comentar e interferir no mundo público através de sua obra.

O estudo dos panfletos confirmou minha visão um tanto antiquada de que a Revolução Norte-Americana foi, acima de todo o resto, uma luta ideológica, constitucional política e não primariamente uma controvérsia entre grupos sociais empreendida para forçar mudanças na organização da sociedade ou da economia. Confirmou também minha crença de que os desenvolvimentos intelectuais na década anterior à Independência levaram a uma idealização e conceitualização radicais do século e meio anterior da experiência Norte-Americana e que foi essa relação íntima entre o pensamento revolucionário e as circunstâncias da vida na América do Norte do século 18 que deu à Revolução sua força particular e a fez tão profundamente transformador.<sup>17</sup>

Bailyn afirma que o estudo detalhado e contextualizado de tais panfletos trouxe de volta para a história da independência norte-americana o frescor e as apreensões de tais ideias e principalmente o caráter de ineditismo que aqueles ideais e ideias revolucionárias traziam para seus contemporâneos. Por se tratar de um tema clássico para a historiografia norte-americana, a guerra da independência, os fatos e as discussões que levaram a ela eram considerados como pontos pacíficos e não gerava mais polêmicas sobre o assunto. A redescoberta dos panfletos proporcionou novas interpretações e trouxe consigo as acaloradas discussões que foram o centro das discussões políticas daquele tempo.

O conteúdo de tais panfletos, segundo o autor, incluía várias espécies de escritos e figuras de linguagem. Variavam entre tratados sobre teoria política, ensaios sobre história, argumentos políticos, sermões, correspondências, poemas, peças de teatro, etc. Bailyn salienta que, mesmo apresentando todo esse tipo de variedade, os panfletos norte-americanos traziam consigo uma característica peculiar: eram explicativos. *“Revelam não meramente posições tomadas, revelam motivo e entendimento: as*

---

<sup>17</sup> BAILYN, B. *As origens ideológicas da Revolução Americana*, p.16.

*suposições, crenças e idéias – a visão de mundo articulada – que estavam por trás dos eventos manifestos da época.”*<sup>18</sup>

Tais características se assemelham a função que a canção popular exerceu no Brasil no período do regime militar. Assim como os panfletos, as canções eram explicativas, principalmente as de Sérgio Ricardo, e traziam em si, uma visão de mundo articulada. O compositor aborda o problema da “escravidão” ainda existente nos anos sessenta para a população de baixa renda, e clama para que se encontre uma nova princesa Isabel que solucione os problemas da população. *Rio de Janeiro/ Sessenta e tanto já vai se acabar/ e ainda se fala em escravidão/ Ah meu Deus, ah meu Deus/ Como é que vai fazer essa gente/ que vive como eu/ que só trabalha, trabalha e nunca tem nada de seu/ só o que tem é fé no santo padroeiro/ está cansado de esperar que nasça um sol igual pra todos nós/ é preciso encontrar uma nova princesa Isabel/ Pra se acabar com essa tristeza/ pra se poder sair à rua/ ver um sorriso em cada rosto triste.*<sup>19</sup>

Bailyn afirma que vários tipos de impressos, – jornais, volantes, almanaques, livros, etc. – foram utilizados para debater, argumentar, formar opiniões e criar polêmicas sobre as questões que envolviam a Revolução Norte-Americana. Ressalta, entretanto que o meio mais utilizado para tais fins era a publicação de panfletos.

Foi nessa forma – como panfletos – que muito da mais importante e característica escrita da Revolução Norte-Americana apareceu. Para a geração revolucionária, como para seus antecessores do início do século 16, *o panfleto tinha virtudes peculiares como meio de comunicação. Então, como agora, via-se que o panfleto permitia que se fizessem coisas que não eram possíveis de nenhuma outra forma.*<sup>20</sup>

Bailyn acredita que devido a flexibilidade do panfleto, já que poderia ter diversos tamanhos, ser escrito sob qualquer tipo de tropo literário, sua produção ser

---

<sup>18</sup> BAILYN, B. *As origens ideológicas da Revolução Americana*, p. 15-16.

<sup>19</sup> RICARDO, S. *Princesa Isabel*, 1967.

<sup>20</sup> BAILYN, B. *As origens ideológicas da Revolução Americana*, p. 24. Grifos nosso.

rápida e custar pouco, o panfleto foi a forma escolhida para se debater as principais questões da Revolução.

O autor define a produção panfletária daquele período como: “*o melhor da escrita que surgiu dessa forma, conseqüentemente, tinha uma rara combinação de espontaneidade e solidez, de ímpeto e detalhe, de causalidade e cuidado.*”<sup>21</sup> Bailyn afirma ainda que para fazer um bom panfleto, bastava o autor estar munido de ambições intelectuais e preocupações políticas e ter por perto uma prensa.

O autor americano reconhece, no entanto que o melhor da literatura panfletária foi escrito pelos ingleses durante os séculos XVII e XVIII. Bailyn afirma que os panfletos ingleses possuíam grande valor literário e eram em sua maioria mais eficazes quando o objetivo era aniquilar de vez o oponente. Os autores ingleses não economizavam nas figuras de linguagem, utilizando todas, com especial predileção para a sátira e ironia. Tal característica dava aos panfletos a capacidade de serem “maleáveis” podendo ser escritos em prosa e em verso, utilizando além das formas formais para produzirem um discurso direto, podiam abusar das metáforas e hipérboles deixando o discurso com ares poéticos. Não foi por mero acaso, que esta literatura se tornou uma das principais fontes bibliográficas para os panfletários norte-americanos.

Panfletos na definição de Bailyn e George Orwell são escritos próprios do mundo das ideias, com a peculiar virtude de se configurarem como um poderoso meio de comunicação, potencialmente eficaz na influência da opinião alheia. Altamente individualistas, eles são um meio menos oneroso de persuasão em discussões políticas, públicas ou morais, já que demandam poucos recursos financeiros.

---

<sup>21</sup> BAILYN, B. *As origens ideológicas da Revolução Americana*, p. 25.

Na caracterização de panfleto feita por Orwell encontrada no livro de Bailyn, o autor inglês afirma que o panfleto

é uma manifestação única. A pessoa tem completa liberdade de expressão, incluindo, se a pessoa escolher, a liberdade de ser obscena, abusiva e sediciosa; ou por outro lado, ser mais detalhada, séria e ‘metida a intelectual’ do que seria possível num jornal ou na maioria dos tipos de periódicos. Ao mesmo tempo, uma vez que o panfleto é sempre curto e não encadernado, pode ser produzido muito mais rapidamente do que um livro e, em princípio, de qualquer maneira, pode atingir um público maior. Sobretudo, o panfleto não tem que seguir qualquer padrão prescrito. Pode ser em prosa ou em verso, pode consistir amplamente de mapas ou estatísticas ou citações, pode tomar a forma de uma história, uma fábula, uma carta, um ensaio, um diálogo, ou uma “reportagem”. Tudo o que se exige dele é que seja tópico, polêmico e curto.<sup>22</sup>

Na nota de pé de página referente à citação acima, Bailyn, em seu livro, caracteriza Orwell como um panfletário moderno que lamenta que as pessoas tenham se esquecido do alto potencial comunicativo do panfleto. Nas palavras de Orwell citadas por Bailyn as pessoas deveriam se tornar “*conscientes das possibilidades do panfleto como um método de influenciar a opinião e como uma forma literária.*”<sup>23</sup>

As definições, características e função que Bailyn e Orwell descrevem a respeito do panfleto nos remete às características e função que a canção popular brasileira exerceu durante o regime de exceção do país entre os anos de 1964 e 1979. Tais canções foram capazes de produzir um discurso político, com o intuito de influenciar a opinião do ouvinte. O que queremos dizer com isso, é que encontramos na obra de Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré e Raul Seixas características panfletárias, ou seja, os compositores através de suas canções tentam chamar a atenção do ouvinte para seus argumentos, tentando convencê-los a agirem politicamente.

---

<sup>22</sup> ORWELL, G. Apud: BAILYN, B. *As origens ideológicas da revolução americana*, p, 24.

<sup>23</sup> ORWELL, G. Apud: BAILYN, B. *As origens ideológicas da revolução americana*, p, 24 (nota 3).

Vandré direciona seus questionamentos ao ouvinte, na tentativa de que esse compreenda seus apelos, e que seja compreendido que o que realmente está em questão não é o sofrimento individual por outra pessoa, mas o sofrimento é devido a uma dor coletiva, e que só vai acabar quando ninguém mais sofrer, e não somente quando passar a dor do compositor. *Quem vai me escutar?/ Quem vai me entender?/ Ninguém pode mais sofrer/ Quem vai me escutar?/ Quem vai me entender?/ Ninguém pode mais sofrer/ Amor é pra dar/ Viver pra viver/ Ninguém pode mais sofrer/ Há numa canção/ Muito de ilusão/ Mas nessa tristeza/ Meu samba é certeza/ De que um dia/ O mundo a cantar/ Também vai dizer/ Ninguém pode mais sofrer.*<sup>24</sup>

Já Raul Seixas representará o novo panfletário, preocupado com uma revolução pessoal, com a quebra dos costumes caratas da antiga geração. *Vê se me entende olha o meu sapato novo/ Minha calça colorida o meu novo way of life/ Estou tão lindo porém bem mais perigoso/ Aprendi a ficar quieto e começar tudo de novo/ O que eu quero, eu vou conseguir/ O que eu quero, eu vou conseguir/ Pois quando eu quero todos querem/ E quando eu quero todo mundo pede mais/ (e pede bis).*<sup>25</sup>

O potencial comunicativo que os panfletos proporcionam por serem de baixo custo e poderem ser distribuídos em maior quantidade é ainda mais potencializado no caso da canção que também não onerava em demasia o compositor e podia ser veiculada através do rádio, em proporções muito maiores que a distribuição de um panfleto.

Tais canções foram denominadas na época de “canções de protesto”. Marcos Napolitano ao analisar a nascente indústria cultural do período afirma que o termo chegou a ser entendido até como categoria musical. A era dos festivais proporcionou a

---

<sup>24</sup> VANDRÉ, G. *Ninguém pode mais sofrer*, 1964.

<sup>25</sup> SEIXAS, R; COELHO, P. *Rockixe*, 1973.

ascensão das canções de cunho político, o que gerou para a indústria fonográfica um nicho comercial. Os compositores de protesto, como eram conhecidos, por exemplo, Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo vendiam e bem seus discos no princípio da década de 1960.<sup>26</sup>

Segundo Anazildo Vasconcelos da Silva, “*canção de protesto foi um rótulo utilizado nas décadas de 60 e 70 do século XX, para designar um tipo de produção poética no setor da MPB que denunciava a opressão instaurada com o regime militar. Definida apenas pelo aspecto contestatório dos textos, que a vinculavam a uma suposta militância política*”.<sup>27</sup> Vários artistas ficaram então caracterizados com esse rótulo, principalmente aqueles ligados ao CPC.

A denominação canção de protesto, segundo o autor, assim como as canções às quais se refere, estava fadada ao desaparecimento por tratar de um referente extremamente delimitado, que se extinguiria com a situação que lhe dera origem.<sup>28</sup>

No entanto, ele adverte que “circunstancial era o rótulo Canção de Protesto e não a produção poética assim designada”. Muitas das canções ditas de protesto sobreviveriam ao tempo e ainda hoje são ouvidas, mesmo que não entendidas com o sentido poético original. O rótulo deixa de fora, portanto, uma gama de compositores, letristas e cantores que também contestavam e resistiam à ditadura através de sua arte.

A canção contestatória do regime militar recebeu diversos “rótulos”. Primeiramente, foi chamada “canção de protesto”; depois, “canção engajada” ou “utópica” referindo-se à “revolução brasileira” na canção popular. De fato, essa

---

<sup>26</sup> NAPOLITANO; M. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, 2001

<sup>27</sup> SILVA, A. V. O protesto na canção de Chico Buarque. In: Chico Buarque do Brasil, 2004.

<sup>28</sup> SILVA, A. V. O protesto na canção de Chico Buarque. In: Chico Buarque do Brasil, 2004.

diversidade de rótulos tenta agrupar um conjunto de canções que não só contestavam a ordem política vigente no país, como também, simultaneamente a essa contestação, utilizava-se de estratégias para seduzir seu ouvinte e/ou leitor para convencê-los de seus argumentos. Na atualidade, o termo “canção de protesto” caiu em desuso por ser, segundo os vários historiadores da música popular brasileira, limitado e insuficiente para englobar toda a importância e variedade da produção musical do período em questão.

Pensando assim, o pesquisador Marcos Napolitano<sup>29</sup> introduz novos aspectos à questão e sugere uma nomenclatura que considera mais adequada a fim de designar, de forma mais competente, essa produção do cancioneiro brasileiro. Motivado pelo fato de que a história dessa música se misturava à da nascente indústria cultural brasileira, o autor, aposta na afirmação segundo a qual as canções percorrem um caminho diferente da canção de protesto latino-americana. Essas canções se misturam ao movimento cultural MPB que, diferentemente do objetivo da “canção de protesto” – exclusivamente de cunho político –, faz parte de um grupo maior de canções que firmou a música brasileira no cenário musical comercializável, de grande sucesso popular, mesmo fora de suas finalidades políticas. Ultrapassaram, portanto, a limitação que poderia advir da canção de protesto e são denominadas, por esse autor, “canção-engajada.”

Discutindo as mesmas questões, outro renomado historiador Francisco Carlos Teixeira da Silva,<sup>30</sup> propõe o termo “canções-utópicas” como designação mais acertada para as referidas canções. Baseia-se, sobretudo, na influência exercida por elas em sua própria formação cultural. Já Walnice Galvão, no seu texto “MMPB: Uma análise

---

<sup>29</sup> NAPOLITANO; M. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, 2001.

<sup>30</sup> SILVA, F. C. T. Da Bossa Nova à Tropicália: as canções utópicas. In: NAVES, S. C.; DUARTE, P. S. (Orgs). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003. p. 138-149.

ideológica”,<sup>31</sup> combate justamente o valor ideológico portado por essas canções e considera que, na verdade, a mensagem que elas veiculam seriam “mitologias evasivas,” uma vez que não apresentavam soluções práticas e ficavam ruminando a “esperança do dia que virá.”

Marcelo Ridenti na introdução do livro *Em busca do povo brasileiro* ao entrevistar vários agentes da esquerda brasileira que nas décadas de 1960 e 70 atuaram na cultura e nas forças de resistência constatou que muitas dessas pessoas se referiam àquele período como romântico. Às vezes, segundo o autor de maneira pejorativa. O autor, no entanto analisa que tais movimentos culturais de esquerda devem ser vistos sob a ótica do romantismo revolucionário, que nada tem de pejorativo ou saudosista.

Nas palavras do autor:

O romantismo das esquerdas não era uma simples volta ao passado, mas também modernizador. Ele buscava no passado elementos para a construção da utopia do futuro. Não era, pois, um romantismo no sentido da perspectiva anticapitalista prisioneira do passado, geradora de uma utopia irrealizável na prática. Tratava-se de romantismo, sim, mas *revolucionário*. De fato, visava-se resgatar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no homem povo, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado a trabalhar nas cidades.<sup>32</sup>

A principal característica desse tipo de canção, apontada por tantos especialistas – contestar o regime militar –, não a difere de tantas outras, que também se opuseram ao regime político em outros tempos. Convém esclarecer, entretanto, que foi entre as décadas de 1960 e 1970, que a relação entre a canção popular e a experiência e o sentido de vida política se deu de maneira mais intensa, acentuando, de modo expressivo, o caráter contestatório, denunciativo e de resistência manifestada na canção popular

---

<sup>31</sup> GALVÃO, W. N. MMPB: uma análise ideológica. In: GALVÃO, W. N. *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p. 93-119.

<sup>32</sup> RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro*, p. 25.

brasileira. Por meio dela, ratifica-se, eram veiculados valores, sensibilidades políticas, utopias, crenças e ideias que davam suporte as forças de resistência ao regime militar brasileiro.<sup>33</sup>

Tendo em vista o objeto de estudo, deste trabalho na comprovação de que as canções selecionadas funcionaram como panfleto político, convém explicitar, ainda que minimamente, o que se entende por discurso, já que, nas canções em pauta, o diferencial está na capacidade de elas produzirem um discurso, isto é, formarem uma opinião e influenciarem a opinião do ouvinte.

Na tentativa de se atingir os objetivos propostos, foi feito um primeiro estudo bibliográfico que deu suporte acadêmico à hipótese em questão. Para os fundamentos teóricos foram utilizadas as obras *As origens ideológicas da revolução americana*, 2003, de Bernard Bailyn, *Linguagens do Ideário Político*, 2003, de J. G. A. Pocock e *Significado y comprensión en la historia de las ideas*, 2000, de Quentin Skinner. Parte deste trabalho destina-se a explicar como a teoria desses autores reforça e confirma a possibilidade de nomear como *canções-panfleto* parte da produção dos três compositores escolhidos por suas características e função.

Na obra de J. G. A. Pocock buscou-se elementos da história das ideias que confirmassem o pressuposto de que as obras dos compositores escolhidos dialogam com conceitos políticos presente no contexto histórico e linguístico em que foram compostas. Nesse autor, encontrou-se uma forma de interpretar e explicar o discurso dos escritores políticos a partir não só do momento histórico, mas, principalmente, na da formação do contexto linguístico, cuja montagem, ele afirma, é bastante complexa. Ele afirma, também, que para isso é preciso que sejam delimitados: 1) a época e o lugar no

---

<sup>33</sup> STARLING, H. M. M. *Coração Americano: os panfletos do clube da esquina*. 2004

qual supostamente tal contexto linguístico operou; 2) os autores, clássicos e menores que transitaram nas fronteiras de tal contexto.

Quanto à questão da fronteira, Pocock adverte que não é possível defini-la *a priori*, ou seja, isso só poderá ocorrer, somente após a primeira leitura dos textos, quando já se identificaram os problemas e as polêmicas travadas pelos autores estudados quando torna possível estabelecer uma hipótese de período e extensão dessa fronteira e, também, estabelecer as primeiras hipóteses sobre a gramática da linguagem política que é utilizada por tais autores. Com base nessa gramática, torna-se possível extrair o substrato linguístico das suas intervenções políticas.

Nesse ponto, Pocock classifica esse substrato linguístico em dois tipos: 1) o da língua (*Langue*) → o contexto linguístico e 2) o da fala (*parole*) → modo como o autor se apropria da Língua (*Langue*) para reafirmar o contexto linguístico ou inová-lo profundamente e acrescenta:

Quanto mais complexo, e até mesmo quanto mais contraditório o contexto linguístico em que se situa, mais ricos e mais ambivalentes serão os atos de fala que ele terá condições de emitir, e maior será a probabilidade de que esses atos atuem sobre o próprio contexto linguístico e induzam as modificações e transformações no interior dele.<sup>34</sup>

O texto político, portanto, segundo Pocock, não poderia ser interpretado verticalmente, pois as ideias ali contidas não são exclusivas do autor, mas representam sua apropriação do conjunto de ideias circulantes, ou seja, o autor se apropria da *Langue* para realizar a sua *parole*. Pocock afirma ainda que o texto, juntamente com a obra completa do autor, deveria ser sempre situado dentro de um conjunto de convenções e/ou questões linguísticas pragmáticas. Deveria, ainda, ser comparado a outros autores

---

<sup>34</sup> POCOCC, J. G. A. O estado da arte. In.: *Linguagens do ideário político*, p. 28.

mais ou menos contemporâneos dentro da mesma fronteira com que lidam sobre o mesmo assunto. O texto político será, assim, entendido como intervenção política.

Tais intervenções são denominadas “*atos de fala*,” que, devido ao seu dinamismo, atualizam constantemente a *langue*, de acordo com o momento histórico vivido. A *língua*, ou *langue* – linguagem política operante em determinados períodos – é única e tem a “pretensão” de ser estática, obrigando os agentes da fala (autores) a buscarem um ponto de fuga no mundo dos acontecimentos, para, através das *paroles*, modificá-la.

O trabalho de Pocock fundamenta-se na decifração da gramática existente nos textos por ele estudados. O caminho que ele percorre consta da investigação dos termos básicos, das ocasiões típicas, do modo pelo qual esses termos se complementam e se opõem, e assim por diante. Para tanto, não só a leitura dos clássicos, mas também, a de autores menores se faz imprescindível, pois quanto maior o número e a variedade de textos analisados, situados supostamente no mesmo contexto linguístico, mais se terá o conhecimento da “gramática”.

Continua afirmando que se engana quem acredita que esse procedimento levaria a uma descaracterização dos clássicos, ou uma diluição deles. Pelo contrário, o desvendamento da gramática política, auxiliado por autores denominados menores, ajuda a esclarecer por que os primeiros se tornaram clássicos, ou seja, torna-se possível perceber quais foram os “lances” efetuados, mais ousados ou consistentes, que os chamados clássicos realizaram no meio da trama linguística a que pertenciam.

O historiador do discurso para Pocock deverá trabalhar para que a sua linguagem explique muito bem o que o autor estudado quis dizer. Assim a linguagem do historiador

será explicativa no sentido de buscar constantemente tornar explícito o implícito, trazer à luz pressuposições sobre as quais repousava a linguagem dos outros, rastrear e por em palavras implicações e insinuações, que no texto original, podem ter permanecido não-ditas, apontar convenções e regularidades que indiquem o que podia e o que não podia ser dito nessa linguagem e que indiquem de que maneiras a linguagem “*qua*” paradigma favoreceu, impôs ou proibiu seus usuários de falar e pensar.<sup>35</sup>

Dessa maneira, Pocock afirma que o historiador do discurso deverá analisar a obra do autor sob a perspectiva de quem escreve, para quem escreve, quando escreve para assim extrair do texto as possibilidades de linguagem que ele propõe tendo em vista quais eram as linguagens e paradigmas que estavam a disposição no momento da escrita, evitando assim cair em anacronismos.

Pocock, em seguida, parte para a investigação e o desvendamento das linguagens políticas operantes na Inglaterra do século XVIII. Decide partir de termos chave, e não dos autores para realizar sua análise. A justificativa para isso se dá pelo fato de os termos chave daquela época serem o cerne de uma determinada *Langue* que atuava naquele momento histórico. Os autores, tanto aliados quanto adversários, independentemente da facção política, utilizavam a mesma gramática linguística, e seus termos chave estão no binômio complementaridade/oposição: são eles: “*virtude*” e “*direito*” X “*corrupção*”; “*direito*” X “*maneiras*”; “*autoridade*” X “*liberdade*”; “*propriedade real*” X “*propriedade móvel*”. Pocock enfatiza, no entanto, que seu trabalho está focado na interpretação apenas de textos filosóficos, que tenham sido publicados e que tenham caráter político.

---

<sup>35</sup> POCOCK, J. G. A. O estado da arte. In.: *Linguagens do ideário político*, p. 34.

Nesse sentido, tais reflexões sobre as ideias de Pocock remetem aos compositores estudados como “autores menores” colocados na mesma “fronteira” em que se encontram os principais autores brasileiros da época como, por exemplo, Celso Furtado e Caio Prado Júnior. Com base nesse raciocínio, as canções seriam entendidas como “atos de fala” e, portanto, teriam força de intervenção política.

Quentin Skinner, na obra *Significado y comprensión en la historia de las ideas*, amplia o conceito de “ato de fala” entendido por Pocock dentro do limite da história dos intelectuais e fala de “texto” e “contexto”.

O historiador das ideias, segundo Skinner, deve se voltar para o que ele chama de exercícios nos modos de pensamento ético, político, religioso ou outro similar. Tais exercícios podem ser encontrados em textos literários, poemas, peças de teatro, novelas, trabalhos filosóficos, tratados e por extensão incluímos a canção. Para o autor a forma ou o objeto de análise não tem grande importância, pois a questão fundamental para a história das ideias será sempre a mesma para ambas: “¿cuáles son los procedimientos adecuados que hay que adoptar se intenta alcanzar una comprensión de la obra?”<sup>36</sup>

Para esta pergunta, a história das ideias apresenta duas respostas ortodoxas, ainda que, segundo o autor, conflitivas. A primeira ortodoxia apresentada – de grande aceitação entre os historiadores das ideias, mesmo que esteja em lenta mudança – defende a autonomia do texto como única chave necessária para a compreensão do sentido do mesmo, dispensando qualquer tentativa de reconstrução do contexto histórico.

---

<sup>36</sup> Quais são os procedimentos adequados que se deve adotar quando se tenta alcançar uma compreensão da obra? (tradução livre) SKINNER, Q. *Significado y comprensión en la historia de las ideas*, p. 149.

Já a segunda ortodoxia, que tem sido cada vez mais adotada, defende que o contexto dos fatores religiosos, políticos e econômicos determina o sentido de qualquer texto dado e que o “marco decisivo” para qualquer intenção de compreensão do texto somente poderá ser feito através do contexto.

Skinner argumenta que ambas as ortodoxias compartilham a mesma inadequação básica, pois nenhuma delas parece ser a medida suficiente e sequer apropriada de alcançar uma compreensão conveniente e convincente de qualquer obra literária ou filosófica. Segundo o autor, tais metodologias cometem erros filosóficos nas hipóteses que estabeleceram sobre as condições necessárias para a compreensão dos enunciados.

O resultado dessas duas concepções equivocadas fez com que a literatura produzida pela história das ideias se enchesse de uma série de confusões conceituais e afirmações empíricas errôneas. Skinner então, se propõe a esclarecer quais seriam os problemas conceituais e metodológicos das duas ortodoxias correntes e apresentar um enfoque alternativo para o estudo da história das ideias. Já que, em suas palavras: “(...) *la naturaleza de la presente confusión en la historia de las ideas no señala meramente la necesidad de un enfoque alternativo, sino que también indica qué tipo de enfoque debe adoptarse obligatoriamente si se pretende evitar dichas confusiones.*”<sup>37</sup> Para o autor tal enfoque seria mais satisfatório como história e ainda serviria para dar à história das ideias seu próprio sentido filosófico.

A ortodoxia “textualista” teria grande aceitação entre os linguistas e seria encontrada principalmente, nos trabalhos mais antigos da história das ideias. Para os

---

<sup>37</sup> “(...) a natureza da presente confusão na história das ideias não assinala meramente a necessidade de um enfoque alternativo, senão que também indica qual tipo de enfoque se deve adotar obrigatoriamente se se pretende evitar tais confusões”. (tradução livre) SKINNER, Q. *Significado y comprensión en la historia de las ideas*, p. 150.

adeptos de tal teoria o texto apresentaria características atemporais na forma de ideias universais incluídas numa sabedoria sem tempo de aplicação universal, ou seja, o texto que apresentasse tais características e elementos seria classificado como clássico.

Dessa maneira, o contexto histórico se torna irrelevante, já que o que o faz clássico são seus elementos atemporais e interesses perenes. Aceitar, portanto, que o contexto social e político possam ter alguma interferência no texto é negar que o mesmo contenha tais elementos intemporais, ficando sem sentido a proposição inicial.

Skinner alerta que tal estudo pode gerar confusão, uma vez que, segundo esse enfoque, o historiador deve esperar que cada um dos autores clássicos considere e explique algum conjunto específico de conceitos fundamentais ou interesses perenes. Tal confusão pode gerar crenças enganosas que podem produzir diversos resultados, inclusive uns com alguma importância.

Afinal, “(...) *no puede cuestionarse que las historias de diferentes actividades intelectuales están marcadas por el uso de algún “vocabulário bastante estable” de conceptos característicos*<sup>38</sup>”. Assim, o historiador que optar por esta ortodoxia terá que fazer algumas escolhas e que, para que sua teoria dê certo, talvez ele tenha que ignorar outros pressupostos deixando assim sua teoria um tanto quanto frágil.

A principal fonte de confusão se dará, segundo o autor, pelo fato de que não é incorreto afirmar que as histórias devem ter alguns conceitos característicos, já que existe alguma semelhança familiar que vincule todas as instâncias de uma atividade determinada. E, portanto, devem-se apreender tais semelhanças e conceitos

---

<sup>38</sup> “Não se pode questionar que as histórias de diferentes atividades intelectuais estão marcadas pelo uso de algum “vocabulário bastante estável” de conceitos característicos”. (tradução livre) SKINNER, Q. *Significado y comprensión en la historia de las ideas*, p. 151.

característicos a fim de reconhecer a atividade mesma. É possível que Skinner esteja se referindo ao que Pocock chamou de gramática utilizada pelos autores em seus textos.

Entretanto, o autor afirma que será impossível para o historiador moderno alcançar a verdadeira intenção do autor, tendo como base unicamente o texto, já que é inevitável para o comentarista moderno não projetar suas próprias expectativas sobre o que deseja encontrar no texto estudado.

Para Skinner:

(...) la afirmación de que el historiador debe concentrarse simplemente en el texto em si mismo, - consiste (...) en que nunca será posible, de hecho, estudiar simplemente lo que dijo cualquier autor clasico dado (en particular em una cultura ajena sin poner en juego algunas de nuestras propias expectativas com respecto a lo que debe haver dicho).<sup>39</sup>

O autor reforça sua ideia com o conceito da psicologia de “fator determinante do equipamento mental do observador”, que consiste em que a experiência vivida no passado nos impõe a perceber os detalhes de determinada maneira, ou seja, uma vez estabelecidos os marcos de referência, as reações futuras serão afetadas para reagirmos de determinada maneira. Skinner afirma que o dilema que resulta dessa análise feita pelos psicólogos acarreta em uma proposição formalmente crucial, porém empiricamente vazia de que esses modelos e pré-conceitos cujos termos organizamos e ajustamos nossas percepções e pensamentos de maneira inevitável, tendem a atuar como determinantes do que pensamos ou percebemos. Dentro dessa perspectiva: “*debemos*

---

<sup>39</sup> “(...) a afirmação de que o historiador deve se concentrar simplesmente no texto em si mesmo, - consiste (...) em que nunca será possível, de fato, estudar simplesmente o que disse qualquer autor clássico dado (em particular em uma cultura alheia sem pôr em jogo alguma de nossas próprias expectativas com respeito ao que deve ter dito).” (tradução livre). SKINNER, Q. *Significado y comprensión en la historia de las ideas*, p. 151-152.

*clasificar a fin de entender, y sólo podemos clasificar lo desconocido em términos de lo conocido*<sup>40</sup>”.

Ao nos depararmos com um texto e analisá-lo separadamente de seu contexto social e político, o historiador moderno estaria “programado” a reagir de uma determinada maneira, ou seja, procuraria encontrar nos textos clássicos as ideias universais, os interesses perenes e determinadas doutrinas consagradas. Tal comportamento poderá proporcionar o que o autor irá chamar de absurdos históricos, já que na tentativa de encontrar teorias e estudos sobre doutrinas em autores clássicos, o historiador moderno poderia incorrer em anacronismos gritantes.

Skinner alerta para o grande risco que o historiador irá correr na tentativa de ampliar sua compreensão histórica, baseada em sua experiência passada e tendo apenas o texto como fonte. Acabaria projetando para o autor estudado intenções, ações ou ideias que não necessariamente o autor concordaria em ter dito ou feito.

A noção de prioridade dos paradigmas como foi definida por Skinner foi utilizada de maneira frutífera pela história das artes gerando uma narrativa essencialmente historicista que descreveu o ilusionismo. Mais recentemente, segundo o autor, a história das ciências utilizou-se dessa mesma metodologia aplicando-se uma gama similar de conceitos da história das ideias.

Skinner afirma que o estudo atual da história das ideias éticas, políticas, religiosas e outras semelhantes está contaminado pela aplicação inconsciente de paradigmas cuja familiaridade para o historiador encobre um caráter essencialmente inaplicável ao passado, já que ao se dispensar o estudo do contexto social e político o

---

<sup>40</sup> “Devemos classificar a fim de entender, e somente podemos classificar o desconhecido em termos do conhecido” (tradução livre). SKINNER, Q. *Significado y comprensión en la historia de las ideas*, p. 152.

historiador pode utilizar-se de um paradigma que ainda não esteja posto ao autor estudado.

O autor não nega, no entanto, que tal metodologia gerou trabalhos importantes, quando esses tomaram tais cuidados. Entretanto, afirma que estudar apenas o que cada autor clássico disse e somente através de seu texto puro e simples significa para o historiador correr inevitavelmente e diversas vezes o risco constante de cair em vários tipos de absurdos históricos. Os resultados produzidos por esses estudos, segundo Skinner, não podem ser considerados em nenhum momento como história, mas serão melhor designados como mitologias.

A adoção de paradigmas pré-concebidos aplicados aos textos clássicos levaria o historiador das ideias a ignorar certos critérios gerais tanto lógicos como empíricos que deve necessariamente aplicar-se a toda intenção de elaboração e compreensão de enunciados. Entretanto, o autor afirma, que o historiador auto-consciente é capaz de se livrar do perigo de fazer mitologias evitando de cair em tais armadilhas podendo assim produzir trabalhos historiográficos relevantes.

Não há dúvidas da existência de doutrinas na história do pensamento, e que determinados autores possam ter formulado um sistema de doutrinas completamente coerente. A questão, para Skinner, é se devemos tratar esse sistema de doutrinas como objeto auto-suficiente de investigação e compreensão da história das ideias. O perigo de se cometer *nonsenses* históricos muito poucas vezes consegue ser evitado pelo historiador que se concentra apenas nos textos para estudar sobre o que cada autor clássico tem a dizer sobre cada doutrina em particular. Porém, para o autor, mesmo que esse comentarista conseguisse eliminar todos esses perigos, ainda sim essa seria uma metodologia totalmente inadequada para levar adiante a história das ideias.

Nas palavras do autor:

(...) aunque el estudio de los textos y sus doctrinas en sí mismas parezca producir con frecuencia resultados muy satisfactorios, la metodología sigue siendo en principio incapaz de considerar e incluso de reconocer algunos de los problemas más cruciales que deben surgir en cualquier intento de entender las relaciones entre lo que determinado autor puede haber dicho y lo que es posible sostener que pretendió decir lo que dijo<sup>41</sup>.

A segunda metodologia, contextualista, apresenta segundo o autor, vantagens explícitas em relação à primeira ortodoxia. Fica claro que a análise do contexto social e político é necessária para se evitar possíveis anacronismos. Os especialistas dessa proposta defendem que as ideias constituem uma resposta às circunstâncias imediatas e por isso não se deve analisar os textos por si mesmo e sim o contexto que as expliquem.

Tal metodologia ainda encontra resistência entre os historiadores da filosofia e os especialistas em ciências políticas que ainda insistem na autonomia dos textos clássicos. O argumento desses estudiosos é de que o sentido de estudo dos mesmos está justamente na sabedoria atemporal de tais textos, pois essa seria a essência de suas disciplinas. Sendo assim, insistem que mesmo que tais textos estejam fundados na realidade social de sua época tais escritos também podem ser considerados intemporais e por isso excedem a necessidade de considerar qualquer dessas realidades contingentes.

Skinner afirma, no entanto que adotar o enfoque contextualista seria vantajoso não só para melhorar tais explicações como também e principalmente, o conhecimento do contexto social contribuiria para evitar as mitologias anacrônicas. O autor afirma que: *“En la práctica, la creencia en que este método de “lectura contextual”*

---

<sup>41</sup> Ainda que o estudo dos textos e suas doutrinas em si mesmas pareça produzir com frequência resultados muito satisfatórios, a metodologia segue sendo em princípio incapaz de considerar e inclusive de reconhecer alguns dos problemas mais cruciais que devem surgir em qualquer intenção de entender as relações entre o que determinado autor possa ter dito e o que é possível sustentar que pretendeu dizer o que disse. (tradução livre). SKINNER, Q. *Significado y comprensión en la historia de las ideas*, p. 173.

*proporciona efectivamente la metodologia adecuada para la historia de las ideas, tanto literarias como filosóficas, parece aceptarse cada vez más.*<sup>42</sup>”

Já é cada vez mais usual que apareça alguma referência sobre as condições sociais e políticas da referida época e ainda algum comentário sobre as condições históricas que produziram tais textos mesmo nas histórias mais resumidas dos textos clássicos. Esta metodologia vem sendo adotada sistematicamente e assim já começa a aparecer uma literatura própria, distinta e distinguida na história das ideias.

Nas histórias do pensamento econômico e científico o método foi aplicado classicamente, afirmando, por exemplo, que o contexto social das atitudes puritanas explica o surgimento do espírito do empreendimento capitalista assim como a investigação científica do século XVII. Da mesma maneira a história das ideias, sociais, éticas e políticas desenvolveu a teoria de que os desenvolvimentos modernos nessas esferas do pensamento refletiam e seguiam as mudanças do desenvolvimento social. Assim, as ideias eram criadas e/ou modificadas em função do seu contexto social ao mesmo tempo em que também o contexto era modificado ou refletido nas ideias circulantes de seu tempo.

Tal proposição poderia ser exemplificada em leituras contextuais marxistas que para Skinner erra sobre a natureza das relações entre ação e circunstância. Dessa maneira, o autor argumenta que a metodologia contextualista é ineficaz para a elaboração correta da história das ideias. Pois a compreensão das ideias também não pode ser feita através somente do entendimento de seu contexto, afirmando assim que somente o mesmo determinaria as ideias.

---

<sup>42</sup> Na prática, a crença em que este método de “leitura contextual” proporciona efetivamente a metodologia adequada para a história das ideias, tanto literárias como filosóficas, parece ser aceita cada vez mais. (tradução livre). SKINNER, Q. *Significado y comprensión en la historia de las ideas*, p. 180-181.

O problema apontado por Skinner estaria num paradoxo parecido com o dilema do “ovo e da galinha”, já que não seria possível determinar o que veio primeiro. Para os defensores de tal ortodoxia o contexto determinaria as ideias e as doutrinas. No entanto, o contrário também se faz verdadeiro: segundo esta hipótese, as ideias e doutrinas interfeririam e em alguns casos seriam responsáveis por transformar tal contexto. Dessa maneira a ortodoxia contextualista abordada puramente, também não serviria como metodologia à história das ideias. A análise apenas do contexto social e político é, também, ineficaz para se chegar ao centro da questão posta ao estudo da história das ideias, que é desvendar quais eram as intenções do autor no momento em que escrevia, qual era a linguagem por ele utilizada para atingir um público determinado, para assim apreender quais as ideias que ele defendida e por ventura qual a doutrina estabelecida por ele.

O autor propõe uma metodologia alternativa para a história das ideias que em sua opinião seria a única metodologia possível para que possamos chamá-la de história. Para tanto, o historiador deveria fazer uma profunda investigação para tentar recuperar a intenção completa do autor. A compreensão dos textos se dará através da apreensão do significado do vocabulário usado pelos autores e como esse vocabulário foi compreendido por seus contemporâneos.

Assim:

la metodología apropiada para la historia de las ideas debe consagrarse, ante todo, a bosquejar toda la gama de comunicaciones que podrían haberse efectuado convencionalmente en la oportunidad en cuestión a través de la enunciación del enunciado dado y, luego, a describir las relaciones entre éste y ese contexto lingüístico más amplio

como um médio de decodificar la verdadera intención del autor<sup>43</sup>.

O autor conclui que qualquer justificativa da história das ideias para estudar seus temas com base nos problemas perenes e nas verdades universais sejam agora encarados como imprudentes ou desnecessariamente ingênuos posto que tal procedimento pode até caber à filosofia porém nunca à história. Já que o autor demonstrou que: “(...) *cualquier enunciado es de manera ineludible la encarnación de una intención particular, en una oportunidad particular, dirigida a la solución de un problema particular, por lo que es específico de su situación de una forma que seria una ingenuidad tratar de trascender.*”<sup>44</sup> Assim, a metodologia de Skinner implica num rigoroso estudo do texto sob os prismas dos contextos histórico e linguístico.

Embora canções não tenham sido citadas por Skinner, em seu trabalho é possível incluir nesse conjunto de obras, por sua função e seu modo de produção, parte das canções do cancioneiro do Brasil das décadas de 1960 e 1970. Assim sendo, entende-se que as canções analisadas são “textos” que estão em diálogo com seu “contexto” histórico e de ideias circulantes. Uma vez estabelecida a relação do “texto” dos compositores (letra e música), entendidos também como “atos de fala”, e o contexto histórico e linguístico, em que estão inseridos, iniciou-se a busca de referências teóricas para a caracterização dessas canções como *canção-panfleto*.

Buscaram-se em Bernard Bailyn e em George Orwell os fundamentos para a definição das características dessa forma de divulgação de ideias. Como já foi dito

---

<sup>43</sup> A metodologia apropriada para a história das ideias deve se consagrar, antes de tudo, a esboçar toda a gama de comunicações que poderia haver efetuado convencionalmente na oportunidade em questão através da enunciação do enunciado dado e, logo, a descrever as relações entre este e esse contexto linguístico mais amplo como um meio de decodificar a verdadeira intenção do autor. (tradução livre). SKINNER, Q. *Significado y comprensión en la historia de las ideas*, p. 188.

<sup>44</sup> (...) qualquer enunciado é sem dúvida a encarnação de uma intenção particular, em uma oportunidade particular, dirigida para a solução de um problema particular, por que é específico de sua situação de uma forma que seria ingenuidade tratar de transcender. (tradução livre) SKINNER, Q. *Significado y comprensión en la historia de las ideas*, p. 189.

anteriormente, Orweel caracteriza panfleto como texto altamente individualista e um meio barato de persuasão. As canções estudadas também apresentam essas características na medida em que expressam a opinião pessoal de cada compositor sobre o contexto histórico vivido e seu posicionamento político numa tentativa de convencimento do ouvinte para levá-lo à ação política.

Dessa maneira as canções a serem analisadas nesta dissertação serão entendidas sob a ótica do panfleto que é entendido como intervenção política no mundo público, onde o compositor expressa valores políticos na tentativa de convencer seu ouvinte de seus ideais.

Assim a *canção-panfleto* dos autores analisados, como demonstraremos nos capítulos seguintes, poderão ser compreendidos como atos de fala que dialogam com o contexto de ideias circulantes do seu contexto histórico através de uma linguagem comum fornecida pelo contexto linguístico de seu tempo.

## CAPÍTULO 2 - CANTANDO POR JUSTO ANSEIO GERAL

“A gente tinha certeza que ia fazer a revolução;  
era uma geração voluntarista, sem dúvida,  
e estava indo tudo muito bem.  
Quando 68 chegou,  
foi o último berro, no sentido de Marcuse.”  
Heloisa Buarque de Hollanda –  
Depoimento dado para Lucy Dias

A canção popular no Brasil, desde seus primórdios, traz em si uma marca peculiar em momentos essenciais da vida política do país: o cancioneiro popular tece comentários a respeito da vida pública nacional. Desde o primeiro samba registrado, *Pelo Telefone*,<sup>45</sup> de 1917, a vida política do país é tema de nossas canções. A atitude do nosso cancioneiro em se “intrometer” nas discussões de cunho público e político fez com que a canção popular originasse um modo peculiar de pensar o país. É como se parte do cancioneiro possuísse certa “vocação” para narrar às peripécias da vida pública e dos eventos históricos nacionais, dando certo sentido de público e de bem comum.<sup>46</sup>

Nosso cancioneiro seria, portanto, um compositor-pensador de seu tempo, ou como disse Tom Zé: “*Todo compositor brasileiro é um complexado,/ Por que então essa mania danada,/ essa preocupação de falar tão sério/ (...) e por que então essa vontade,/ de parecer herói ou professor universitário/ (Aquele tal classe que ou passa a aprender com os alunos – Quer dizer, com a rua – ou não vai sobreviver)?*”<sup>47</sup> Nosso cancioneiro, portanto, se vê quase que no dever de informar, comentar e interferir no mundo público. É dessa forma meio mambembe que muito do mundo público e do bem comum foi

<sup>45</sup> DONGA. *Pelo Telefone*, 1917.

<sup>46</sup> Para a aproximação da canção brasileira e o mundo público ver: CAVALCANTE, B; STARLING, H. M. M; EINSENBERG, J. (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, 2004. 3 v.

<sup>47</sup> TOM ZÉ. *Complexo de Épico*, 1973.

discutido e difundido país adentro. O compositor-pensador parece cultivar certa ética e “vocação” de se expressar de maneira quase didático-pedagógica a respeito dos temas da vida pública especialmente a vida política nacional.

Nesse sentido, a característica fundamental de nossa produção musical moderna é a capacidade de “produzir” canções que não só funcionam como abreviação narrativa, mas também como divulgadoras do ideário político do compositor. As canções auxiliam na formação de uma imagem do mundo comum, entendidas por ouvintes que compartilham a mesma coletividade.

No país, essa articulação entre moderna canção popular e mundo público tem início num dos ritmos mais genuinamente brasileiro, o samba. Desde então, o mundo político passou a ser explorado por uma legião de compositores e letristas responsáveis por expor a nação a um autoconhecimento e a produzir referências comuns para o ouvinte a partir dos sonhos, fantasias, afetos e interesses compartilhados.

Durante o período de ditadura militar brasileira, a relação entre a canção popular e a experiência e o sentido de vida política se deu de maneira mais intensa, acentuando de maneira expressiva o caráter contestatório, denunciativo e de foco de resistência, que foi a canção popular brasileira daquele período.<sup>48</sup> Tais canções traçam um vínculo forte entre a palavra e a forma musical, englobando estruturas poéticas e ideais políticos, fazendo dessa canção um importante instrumento no combate ao regime ditatorial instaurado no país.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> STARLING, H. M. M. *Coração Americano. Panfletos e canções do Clube da Esquina*. In.: REIS, D. A.; RIDENTI, M; MOTTA, R. P. S. (Orgs.). *O golpe militar e a ditadura militar. 40 anos depois (1964-2004)*.

<sup>49</sup> STARLING, H. M. M. *Coração Americano. Panfletos e canções do Clube da Esquina*. In.: REIS, D. A.; RIDENTI, M; MOTTA, R. P. S. (Orgs.). *O golpe militar e a ditadura militar. 40 anos depois (1964-2004)*.

A “prática” utilizada pelo compositor-pensador, que se utiliza da ambição política de seus versos para o convencimento e a formação da opinião política do seu ouvinte - a partir de suas próprias ambições políticas - aproxima-se muito da forma literária própria ao mundo das idéias, representada pelo panfleto.

Para entender como a canção chegou a esse patamar, convém prestar atenção ao movimento que revolucionou a estética musical brasileira entre o fim da década de 1950 e início de 1960, a bossa nova.

O ano de 1958 é visto como “marco fundador” do movimento bossanovista com o lançamento do LP “Chega de Saudade”, de João Gilberto. Seu estilo inovador promoverá a ascensão de novos artistas e de uma nova concepção musical. A bossa nova alcançará um público ainda muito pouco explorado, mas promissor: o jovem universitário que consumirá e também será, muitas vezes, o compositor dessas canções.

Desde a fundação desse movimento, os artistas bossanovistas praticamente se dividirão entre os que tentam fazer uma música genuinamente brasileira – os nacionalistas – e os que aproximarão a bossa do jazz – os jazzísticos –. As músicas compostas pelos “nacionalistas”, num primeiro momento, tratarão de temas já vistos pela tradição musical brasileira. Em outros termos, trata-se de ainda cantar o amor, o sorriso e a flor. Esses serão temas recorrentes nas primeiras gravações de Vinícius de Moraes, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Nara Leão, entre tantos outros.<sup>50</sup>

A fundação do centro de cultura popular da UNE, em 1962, que posteriormente tem o nome trocado (por influência de Carlos Lyra) para Centro Popular de Cultura (CPC), influenciará em vários aspectos esses cantores e compositores nacionalistas. A

---

<sup>50</sup> Sobre este tema ver. CONTIER, A. *Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto*, 1998; TREECE, D. *A flor e o canhão: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958-1968)*, 2000. Editora UFPR.

proposta de arte revolucionária do CPC, capaz de conscientizar o povo, encontrará aceitação em vários desses músicos bossanovistas que acreditavam ser preciso dizer mais do que amor, sorriso e flor. Apesar de algumas divergências com o manifesto do CPC, Carlos Lyra, Edu Lobo, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré irão apostar alto na ideia de uma música engajada.<sup>51</sup>

É interessante observar que, em várias canções dos compositores citados, é perceptível certo didatismo, uma tentativa de resgate e de valorização do que é considerado nacional e de certa maneira primitivo, genuíno. Os autores acreditavam que a tomada de consciência do povo – sempre idealizado – poderia dar-se por meio de suas canções. A “canção nacionalista”, ancestral da “música de protesto”, era feita no momento anterior ao golpe militar, recheada de sarcasmos e ironias. As denúncias e expectativas a respeito do nacional desenvolvimentismo de Jango eram realizadas de modo a tentar seguir às regras propostas no manifesto dos artistas do CPC.<sup>52</sup>

A arte deveria estar em relação direta com a sociedade, ou seja, a arte deveria estar a serviço do povo, deveria servir de meio de informação e para politização desse povo. A conjuntura de efervescência política e o clima de mobilização atraíram os artistas para o projeto revolucionário cepecista. A contradição produzida pelo processo de industrialização e modernização exacerbado pelo governo JK produz uma poesia de vanguarda com pretensões políticas revolucionárias na concepção do CPC. “(...) o conteúdo desta arte não pode ser outro senão a riqueza, em suas linhas gerais e em

---

<sup>51</sup> TREECE, D. *A flor e o canhão: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958-1968)*, 2000; NAPOLITANO; M. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, 2001. HOLLANDA, H. B. *Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960-1970*, 2004.

<sup>52</sup> HOLLANDA, H. B. *Impressões de viagem: CPC vanguarda e desbunde: 1960/1970*, 2004. TREECE, D. *A bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958/1968)*, 2000. O CPC acabou devido ao golpe militar. No entanto, vários artistas começaram a questionar se a arte para ser revolucionária deveria ser de certa forma “vigiada”, possuindo uma definição única.

*seus meandros, do processo pelo qual o povo supera a si mesmo e forja seu destino coletivo.*”<sup>53</sup>

Com o fim do CPC devido ao golpe militar, em 1964, os artistas de vanguarda, como eram conhecidos, endureceram o discurso de suas canções. A maioria desses artistas teve sua produção rotulada como música de protesto. O caráter revolucionário, denunciativo e político permaneceram em tais canções que propunham uma saída coletiva para as soluções dos problemas sociais. Vários artistas da década de 1960, dentre eles Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo apresentarão em suas composições não só a denúncia, ou relato a respeito da conjuntura nacional, mas também apontando como única saída para a solução de tais problemas, a tomada de consciência do povo, que levaria ao rompimento definitivo com o *status quo*.

O historiador Marcelo Ridenti caracteriza a produção artística, assim como os movimentos e organizações de esquerda da década de 1960 e início dos anos 70 como *romantismo revolucionário*. O autor em seu livro “*Em busca do povo brasileiro*” afirma que o adjetivo romântico foi utilizado por várias pessoas entrevistadas por ele para designar o período vivido. Partindo do adjetivo utilizado – algumas vezes de maneira pejorativa – Ridenti elabora sua hipótese para afirmar que a geração nos anos 1960 no Brasil era romântica sim, mas adepta de um romantismo revolucionário.

Nas palavras do autor:

(...) tratei de propor uma hipótese, em que se pode falar com precisão num *romantismo revolucionário* para compreender as lutas políticas e culturais dos anos 60 e princípio dos 70 (...). A utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do *homem*

---

<sup>53</sup> CPC. *Manifesto CPC*. In.: HOLLANDA, H. B. *Impressões de viagem: CPC vanguarda e desbunde: 1960/1970*, p. 150.

*novo*, nos termos do jovem Marx recuperados por Che Guevara. Mas o modelo para esse *homem novo* estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “Coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista.<sup>54</sup>

Essa concepção corrobora nossa hipótese de que a produção cultural da década de 1960 é carregada de sentido político e social. A idealização desse homem novo, buscado num passado rural, nordestino é facilmente encontrada nas obras dos compositores Sérgio Ricardo, que heroiciza o cangaceiro, transformando em contestador da opressão vivida no nordeste – *Se entrega Corisco/ eu não me entrego não/ Eu não sou passarinho/ pra viver lá na prisão/ Não me entrego ao tenente/ não me entrego ao capitão/ Eu me entrego só na morte/ de parabelo na mão*<sup>55</sup>. Geraldo Vandré, nordestino por nascimento, explica de onde vem, afirmando que através de seu canto, seus conterrâneos serão capazes de se conscientizarem e assim conquistarem a tão sonhada liberdade. *Eu sou de uma terra plana/ de um céu fundo e um mar bem largo/ preciso de um canto longo/ Prá explicar tudo o que digo/ pra nunca faltar comigo/ e lhe dar tudo o que trago*<sup>56</sup>.

Ridenti afirma que aconteceram versões diferenciadas de romantismo revolucionário nos movimentos culturais, sociais e políticos daquela época.

(...) havia grupos mais românticos que outros, mas todos respiravam e ajudavam a produzir a atmosfera cultural e política do período, impregnada pelas idéias de povo, libertação e identidade nacional – idéias que já vinham de longe na cultura brasileira, mas traziam especialmente a partir dos anos 50 a novidade de serem mescladas com influências de esquerda, comunistas ou trabalhistas.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> RIDENTI, M. Brasil anos 60: povo, nação, revolução. In.: *Em busca do povo brasileiro*, p. 24.

<sup>55</sup> RICARDO, S; ROCHA, G. *Perseguição*, 1964.

<sup>56</sup> VANDRÉ, G. *Terra Plana*, 1968.

<sup>57</sup> RIDENTI, M. Brasil anos 60: povo, nação, revolução. In.: *Em busca do povo brasileiro*, p. 25. Grifos do autor.

O autor afirma que o retorno ao passado praticado pelos românticos revolucionários deve ser entendido como um passado modernizador para a construção da utopia do futuro, diferente de outros tipos de romantismo que visam no passado somente a crítica anticapitalista, imobilista. A volta ao passado serviu para resgatar o encantamento da vida cuja essência se encontrava inspirada na concepção de “homem povo” que existiria no espírito do camponês e do migrante favelado.

O tema do morro e do sertão será recorrente nas obras de Vandré e Sérgio Ricardo. Utilizado muitas vezes como “recurso didático” para expor as mazelas da modernização dependente, ou mesmo para que a história ali relatada servisse de lição para que o ouvinte se conscientizasse, de tais problemas. Assim na obra musical desses compositores os personagens considerados como povo (o boiadeiro, o favelado, o jangadeiro, o cangaceiro, o lavrador) aparecerão com frequência. Vandré por exemplo, cantará o menino vendedor de laranjas, que insiste para o morador do asfalto comprar suas laranjas, *“porque se o cesto não voltar vazio/ a mãe já arranja um outro pra laranja/ e esse filho vai ter que apanhar/ compra laranja doutor/ que ainda dou uma de quebra pro senhor”*<sup>58</sup>. Sérgio Ricardo, apresenta-nos “A sina de Lampião”, relato da condição do nordestino migrante – *Da minha roça/ nem se quer sobrou semente/ Foi-se embora toda gente/ uns na terra outros a pé/ dos que se foram/ uns ganharam a cidade/ outros estão na saudade enraizada pelo chão*<sup>59</sup> – a canção segue narrando o destino dos migrantes na cidade que acabam se “desintegrando” na favela: *Dos da cidade Poucos/ foram se salvando/ Muitos se desintegrando/ Em venérea e poluição*.<sup>60</sup> O narrador continua dizendo que apenas dois migrantes retornam para o sertão, *“Dos retomados/ Um cantador se dizendo/ E o outro silenciando /O seu sumiço pelo chão/ Do que sumiu*

---

<sup>58</sup> BARROS, T. *O menino das laranjas*, 1964.

<sup>59</sup> RICARDO, S. *Sina de Lampião*, 1973.

<sup>60</sup> RICARDO, S. *Sina de Lampião*, 1973.

*Muitas histórias são contadas/ Mas meu canto na viola/ Dá melhor explicação/ Oi diz lá o que é que ele tem na mão/ Se mulher papo amarelo/ Ou a sina de lampião/ Digo em meu canto/ Que levou nova semente/ Deu raiz em muita gente/ Uns na terra outros a pé/ Voltou pra roça/ Paz de planta na bagagem/ E quando lembra da viagem/ Aperta o que tem na mão.*<sup>61</sup> Nota-se que a proposta do cantador é a solução através da sina de lampião, ou seja, quando o migrante lembra da dor da viagem, se apega ao que tem na mão, o papo-amarelo, arma utilizada pelos cangaceiros, para defender seu pedaço de terra que conseguiu com muito custo.

Ridenti fundamentará sua hipótese de romantismo revolucionário com base na conceitualização e caracterização sobre o romantismo e seus tipos e subtipos concebidos pelo sociólogo Michael Löwy e pelo crítico literário Robert Sayre. Ridenti explica que esses autores vêem o romantismo de maneira abrangente não apenas como corrente artística européia da Revolução Francesa e parte do século XIX, mas como uma visão social de mundo nos vários campos. Assim, “(...) o romantismo seria uma visão de mundo ampla, “uma resposta a essa transformação mais lenta e profunda – de ordem econômica e social – que é o advento do capitalismo.””<sup>62</sup>

O romantismo é entendido por esses autores como uma forma específica de crítica à modernidade. A modernidade é vista aqui, enquanto totalidade complexa, ou seja, nela estariam envolvidas as relações de produção e o Estado, responsáveis pelo desencantamento do mundo. A visão romântica, portanto: “Seria uma **autocrítica da modernidade**, isto é, uma reação formulada de dentro dela própria, não do exterior,

---

<sup>61</sup> RICARDO, S. *Sina de Lampião*, 1973.

<sup>62</sup> RIDENTI, M. Brasil anos 60: povo, nação, revolução. In.: *Em busca do povo brasileiro*, p. 26. Apud LÖWY, M. SAYRE, R.

*“caracterizada pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais que foram alienados.”*”<sup>63</sup>

Dessa maneira, a negação da modernidade capitalista, segundo os autores citados por Ridenti, levaria a formulação de valores positivos do romantismo, que se oporiam de maneira qualitativa em relação ao valor de troca estabelecido pelo capitalismo. Assim, o romantismo deveria em primeiro lugar exaltar a subjetividade do indivíduo e a liberdade de seu imaginário, e em segundo valorizar a unidade ou a totalidade de que fazem parte os indivíduos, podendo realizar enquanto tais a “união com os outros seres humanos e a natureza, no conjunto orgânico de um povo.”<sup>64</sup>

Ridenti ressalta que as formulações de Löwy e Sayre não devem ser generalizadas a ponto de se afirmar que todo anticapitalismo é romântico. Os autores alertam para *“a existência de um anticapitalismo modernizador, que “critica o presente em nome de certos valores “modernos” – racionalismo utilitário, eficácia, progresso científico e tecnológico –, levando a modernidade a se superar, completar sua própria evolução, em vez de voltar às fontes, mergulhar de novo nos valores perdidos.”*”<sup>65</sup>

Dessa maneira, eram entendidas como não românticas a corrente marxista predominante formulada pela tradição intelectual da II e III Internacional Comunista e o estruturalismo marxista de autores como Althusser.

Ridenti afirma que Löwy e Sayre procuravam formular a visão de mundo romântica de maneira a ser entendida como um conceito no sentido marxista, que

---

<sup>63</sup> RIDENTI, M. Brasil anos 60: povo, nação, revolução. In.: *Em busca do povo brasileiro*, p. 26. Apud LÖWY, M. SAYRE, R. p. 38-40.

<sup>64</sup> RIDENTI, M. Brasil anos 60: povo, nação, revolução. In.: *Em busca do povo brasileiro*, p. 27. Apud LÖWY, M. SAYRE, R. p. 38-40.

<sup>65</sup> RIDENTI, M. Brasil anos 60: povo, nação, revolução. In.: *Em busca do povo brasileiro*, p. 27. Apud LÖWY, M. SAYRE, R. p. 49.

pretendia traduzir o movimento da realidade trazendo em si “*as contradições do fenômeno e sua diversidade*”.<sup>66</sup>

Para melhor compreender o conceito formulado e especificar melhor as tais contradições os autores formularam uma tipologia do romantismo, de inspiração metodológica weberiana. Os autores estabeleceram 6 tipos de romantismo com tendências políticas da direita para à esquerda: restitutionista, conservador, fascista, resignado, reformador e revolucionário ou utópico, este último de interesse para Ridenti e para essa dissertação.

Para os autores o romantismo revolucionário ou utópico visava:

(...) “instaurar um futuro novo, no qual a humanidade encontraria uma parte das qualidades e valores que tinham perdido com a modernidade: comunidade, gratuidade, doação, harmonia com a natureza, trabalho como arte, encantamento da vida. No entanto, tal situação implica o questionamento radical do sistema econômico baseado no valor de troca, lucro e mecanismo cego do mercado: o capitalismo”. Nesse caso, “a lembrança do passado serve como arma para lutar pelo futuro.”<sup>67</sup>

Essa conceitualização expressa bem os anseios dos movimentos culturais, sociais e políticos de esquerda que atuaram no Brasil na década de 1960, fica claro o porquê que Ridenti opta pela utilização dessa nomenclatura para caracterizar os movimentos de esquerda que atuaram naquele período, respeitando inclusive as nuances que esse tipo de romantismo produziu. Assim, os agentes da transformação serão os representantes do povo que adquirirão consciência para a realização desse futuro moderno anticapitalista. Dessa maneira Geraldo Vandré nos apresenta como representante do povo o marinheiro que vem de longe para dar o seu recado. *Vim de*

---

<sup>66</sup> RIDENTI, M. Brasil anos 60: povo, nação, revolução In.: *Em busca do povo brasileiro*, p. 28. Apud LÖWY, M. SAYRE, R. p. 31.

<sup>67</sup> RIDENTI, M. Brasil anos 60: povo, nação, revolução. In.: *Em busca do povo brasileiro*, p. 29. Apud LÖWY, M. SAYRE, R. p.325 e 44.

*longe, vou mais longe/Quem tem fé vai me esperar/ Escrevendo numa conta/ Pra junto a gente cobrar/ No dia que já vem vindo/ Que esse mundo vai virar/ Noite e dia vêm de longe/ Branco e preto a trabalhar/ E o dono senhor de tudo/ Sentado, mandando dar./ E a gente fazendo conta/ Pro dia que vai chegar/ Marinheiro, marinheiro. Quero ver você no mar/ Eu também sou marinheiro/ Eu também sei governar./Madeira de dar em doido Vai descer até quebrar/ É a volta do cipó de aroeira/ No lombo de quem mandou dar.*<sup>68</sup>

Na canção apresentada, Vandr  anseia pelo dia em que branco e preto irão trabalhar de forma igualitária e que juntos irão enfrentar o marinheiro dono da embarca o. Nesse dia, que   aguardado serão cobradas as contas por toda a explora o sofrida. A can o segue o padrão descrito por Ridenti ao abordar um tema regional, mobilizando como personagem central o marinheiro, explorado pelo dono da embarca o.

Ridenti explica que o tipo romantismo revolucionário foi subdividido por L wy e Sayre em 5 subtipos: romantismo jacobino-democrático, romantismo populista, socialismo utópico-humanista, romantismo libertário e romantismo marxista.

Este último subtipo se diferencia dos demais devido a sua preocupa o com a luta de classes, no papel revolucionário do proletariado e no uso das forças produtivas modernas numa economia socialista. Seriam representantes dessa categoria, na concep o de L wy e Sayre, autores como Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Henri Lef bvre, E. P. Thompson, Rosa Luxemburgo, autores da Escola de Frankfurt, os próprios Marx e Engels, além deles mesmos.

Os autores admitem, porém a existência de uma ambiguidade entre marxismo e romantismo, já que autores marxistas tendem a negar o adjetivo uma vez que, se

---

<sup>68</sup> VANDR , G. *Aroeira*. 1968.

consideram parte da herança progressista do iluminismo, em que a recuperação nostálgica do passado não é vista com bons olhos. Dessa maneira é provável que se sintam mais confortáveis sendo designados como marxistas com sensibilidade romântica, do que como marxistas românticos.

Ridenti estranha o fato de Löwy e Sayre darem pouca importância a outra característica essencial do romantismo, principalmente do revolucionário, que seria justamente a prática, a ação, a coragem, a transformação em detrimento da teoria e dos limites impostos pelas circunstâncias históricas objetivas, baseadas na ideia de uma utopia anticapitalista moldada parcialmente pelo passado.

O autor afirma que essa característica, de valorização da ação em detrimento da teoria, associado à nostalgia de um passado mítico, que fará com que alguns autores critiquem qualquer perspectiva romântica, já que tal atitude poderia abrir campo para práticas totalitárias, opressora das individualidades.

O estudioso Roberto Romano combate o romantismo devido a “*obediência e o encantamento religioso contidos no romantismo, campo fértil para o poder antidemocrático, em que o indivíduo se submete à sociedade.*”<sup>69</sup> Esse autor entende que a concepção de indivíduo é substituída pela noção de povo. Para Romano o romantismo caracteriza o povo como “eterna criança” devendo ser “protegido” por uma classe superior de vanguarda, dessa maneira o povo ficaria sempre submetido a um poder ou sociedade superior.

---

<sup>69</sup> RIDENTI, M. Brasil anos 60: povo, nação, revolução. In.: *Em busca do povo brasileiro*, p. 31.

A crítica de Sérgio Paulo Rouanet segue uma linha de raciocínio parecida com a de Romano, em que o culto ao povo seria prejudicial. Rouanet tem como alvo principal de suas críticas os CPCs da UNE e a esquerda brasileira da década de 1960 em geral.

Ridenti contemporiza afirmando que Romano e Rouanet têm certa razão em advertir para o potencial autoritário da visão de mundo romântica. No entanto, contrapõe afirmando que a crítica com foco unidirecional, dificulta uma visualização mais ampla das contradições que nem sempre são autoritárias nos romantismos, principalmente nos revolucionários.

Nas palavras do autor:

Podem-se encontrar aspectos potencialmente ou de fato autoritários em vários movimentos de esquerda com afinidades românticas, por exemplo, os mencionados CPCs nos anos 60 ou os movimentos católicos inspirados pela Teologia da Libertação em nossos dias. Mas isso não deve obscurecer a riqueza e a diversidade desses movimentos, que também são portadores contraditoriamente, de potencialidades libertárias. Assim, parece empobrecedor reduzir a visão de mundo romântica à idéia de totalitarismo.<sup>70</sup>

Ridenti buscará alento em outro autor brasileiro estudioso do romantismo, Elias Saliba que argumenta que “*Todas as tentativas de definir o romantismo, identificando-o esquematicamente com a revolução ou com a reação, redundaram em fracasso, por ignorar a rota caprichosa deste imaginário.*”<sup>71</sup> Para esse autor o ingrediente básico para as utopias românticas consiste no *desenraizamento do tempo presente*. Dessa maneira, a negação do presente colocaria uma interrogação sobre o futuro, que de alguma forma se reportaria ao passado.

---

<sup>70</sup> RIDENTI, M. Brasil anos 60: povo, nação, revolução. In.: *Em busca do povo brasileiro*, p. 32.

<sup>71</sup> RIDENTI, M. Brasil anos 60: povo, nação, revolução. In.: *Em busca do povo brasileiro*, p. 31. Apud. SALIBA, E, p. 32.

Saliba afirma que existiria uma ênfase na temporalidade histórica em que o autor definiu como a *idolatria do tempo e da história*. A ênfase na temporalidade para esse autor desdobra-se em duas modalidades básicas: a primeira seria classificada como “*as utopias do povo-nação – constituintes de um messianismo nacional, em que “povo e nação, a fraternidade e a História, seriam o veículo de regeneração e redenção” da humanidade*”.<sup>72</sup> A segunda modalidade seria a das *utopias de inspiração social* em que o elemento aglutinador dos seres humanos ao invés da nação seria as associações de uma sociedade sem classes que deveria se espalhar para todo mundo. O autor afirma que tais utopias românticas vigoraram na primeira metade do século XIX sofrendo um decisivo refluxo devido à derrota das revoluções de 1848, na França. O que não impediu, no entanto a constituições de novas utopias posteriormente.

Após a conceitualização de romantismo revolucionário estabelecida por Löwy e Sayre adicionando os aspectos sugeridos por Saliba das utopias de povo-nação, Ridenti finalmente estabelece sua concepção para o romantismo revolucionário que caracterizou os movimentos culturais, políticos e sociais de esquerda no Brasil na década de 1960 e início dos anos 70.

Para Ridenti:

(...) o romantismo revolucionário florescente no Brasil nos anos 60 e início dos 70 [pode ser entendido] como um conjunto diferenciado composto por diversos matizes intermediários entre as utopias de povo-nação e as de inspiração social, na formulação de Saliba, ou entre os romantismos revolucionários jacobino-democráticos, populistas, utópico-humanistas, libertários e marxistas conforme a sugestão de Löwy e Sayre. O florescimento das mais variadas formas de romantismo revolucionário nos anos 60 só pode ser compreendido dentro da

---

<sup>72</sup> RIDENTI, M. Brasil anos 60: povo, nação, revolução. In.: *Em busca do povo brasileiro*, p. 33. Apud. SALIBA, E, p. 53-67.

temporalidade em que ele se desenvolveu e, posteriormente, refluíu.<sup>73</sup>

A concepção de romantismo revolucionário com base nas utopias de povo-nação definidas por Ridenti para descrever os movimentos culturais de esquerda na década de 1960 vai de encontro a nossa concepção de uma arte preocupada com o social, que acredita numa solução coletiva como solução para os problemas enfrentados por uma sociedade de modernização dependente. Assim, utilizaremos o conceito de romantismo revolucionário empregado por Ridenti para designar a produção musical e artística dos compositores Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré.

O jornalista Tárík de Souza faz um breve relato para o fascículo do LP da coleção História da Música Popular brasileira da editora abril, em 1970, a respeito da trajetória artística de Geraldo Vandré.

O compositor começou a carreira, no Rio de Janeiro, com o nome artístico de Carlos Dias, nome escolhido para homenagear seu ídolo Carlos José, adicionando seu sobrenome verdadeiro Dias. Seu sonho era se tornar cantor de rádio. Aconselhado por Waldemar Henrique da rádio Roquete Pinto e por seu pai José Vandregísilo, ambos estudiosos da numerologia passa a adorar seu verdadeiro nome Geraldo e o apelido do prenome do pai, Vandré. Os numerólogos garantiam que a combinação Geraldo Vandré era forte e que o levaria ao sucesso. Assim, em meados da década de 1950 o aspirante a cantor de rádio grava um acetato particular imitando os cantores Orlando Silva e Francisco Alves para divulgar sua voz.

Pouco depois, nos primeiros anos da década de 1950, faz amizade com o baiano João Gilberto que também tinha pretensões artísticas. Os dois amigos faziam planos de formarem uma dupla e se mudar pra Porto Alegre. Na capital gaúcha morariam em cima

---

<sup>73</sup> RIDENTI, M. Brasil anos 60: povo, nação, revolução. In.: *Em busca do povo brasileiro*, p. 33.

de uma boate em que se apresentariam a noite, e para garantir a subsistência estudariam e trabalhariam em um emprego qualquer. O sonho dos dois foi interrompido por D. Maria Eugênia, mãe de Vandr  que impediu a viagem, garantindo que o filho ficasse no Rio e prestasse vestibular. João Gilberto retornaria a Bahia, para voltar mais tarde revolucionando a can o popular brasileira, com a bossa nova.   desse período também o início de sua amizade com Baden Powell que se torna frequentador assíduo de sua casa, participando das festas de família.

Em 1954, Vandr  passa no vestibular de direito e como pr mio a mãe aceita pagar aulas de canto para o filho, que aprendeu coloca o de voz, respira o e controle dos músculos. Na faculdade participa do diretório acad mico e também do CPC, onde conhece Carlos Lyra, que já frequentava as rodas de violão promovidas por Vinícius de Moraes.

Já no ano de 1960, pouco antes de se formar começa a compor com eu colega de CPC e faz suas primeiras letras para as melodias que Carlos Lyra lhe entregou. Assim “nasceram” *Quem quiser encontrar amor* e *Aruanda*. Dessa primeira experiência como letrista também nasce a vontade de ser além de cantor, compositor de suas próprias melodias.

No último ano da faculdade – 1961 – Vandr  passa a ir com frequência a São Paulo na companhia de Oscar Castro Neves e Carlos Lyra. Na capital paulista gostava de declamar poesias de Vinícius e José Régio nas festas e saraus que aconteciam por l . Nesse mesmo período compõe com Ala de Costa *Can o do Breve Amor* e com Baden Powell *Nosso Amor*, *Fim de Tristeza*, *Se a Tristeza Chegar*, *Rosa Flor* e *Samba de Mudar*.

A amiga Ana Lúcia lhe propõe gravar com ela a nova canção de Vinícius de Moraes e Baden Powell *Samba em Prelúdio*. Gravam duas vezes, a primeira, feita na correria já que a cantora tinha que viajar no dia seguinte para se apresentar no famoso show de Bossa Nova no Carnegie Hall de Nova York, no ano de 1962. Na volta fizeram a gravação que obteve grande sucesso no país.

Empolgado com a fama começa a compor sozinho unindo duas ideias básicas. “Uma: a bossa nova estava se jazzificando de mais, e era preciso descobrir linguagens mais brasileiras para ela. Outra: se ele fazia poemas e letras, por que não construir também música?”.<sup>74</sup> Da combinação dessas ideias “nasceu” *Canção Nordestina* apresentada no show de bossa nova do colégio Mackenzie, causando espanto na platéia de músicos e cantores que comentavam que aquilo não era bossa nova, era algo ainda mais novo.

Passado o impacto inicial Geraldo Vandré ainda não receberia a notoriedade que mereceria, no entanto seu nome agora se tornara conhecido no meio artístico. Assim, cantava no João Sebastião Bar em São Paulo onde revezava o palco com outros nomes da bossa nova. Fez também algumas apresentações no programa Mobile da TV Tupi de São Paulo.

No ano de 1964 casa-se com Nilce Tranjan e lança seu primeiro LP em que ganha notoriedade as canções *Fica Mal com Deus* e *O menino das Laranjas*. No ano seguinte decide concorrer como cantor no I Festival da Música Popular Brasileira da Rede Record de televisão. Concorre com a canção *Sonho de um Carnaval* do iniciante Chico Buarque de Hollanda. Inscreve também uma composição sua *Hora de Lutar*, esta,

---

<sup>74</sup> SOUZA, T; ANDREATO, E. *Geraldo Vandré*. In.: *Rostos e gostos da Música popular Brasileira*, p. 35.

porém não chegou nem a se classificar, a canção de Chico recebeu o sexto lugar. A experiência valeu para mostrar que o melhor lugar para divulgar suas canções seriam os festivais de música que viriam a se tornar frequentes a partir de então.

Em 1966 concorre nos três grandes festivais daquele ano, no da TV Excelsior, no da TV Globo e no da TV Record. No primeiro concorre com *Rancho da Rosa Encarnada* parceria com os baianos que acabaram de chegar a São Paulo, Gilberto Gil e Torquato Neto, no entanto a canção foi desclassificada. No festival da TV Globo, o cantor teve mais sorte e *Porta Estandarte* composta com Fernando Lona, outro baiano, vence o festival.

Após o Festival Internacional da Canção da Globo, é contratado pela Rhodia para excursionar pelo nordeste. Para a turnê leva os músicos, Airto Moreira, baterista, Théo de Barros, violonista e o guitarrista Heraldo que formariam o Trio Novo. Na volta adicionaram o flautista e pianista Hermeto Pascoal e passaram a se chamar Quarteto Novo. O Trio Marayá também foi incorporado compondo assim o grupo que passou a acompanhar Geraldo Vandré em suas apresentações.

Nesse período decidiu se inscrever no último festival do ano e para isso mostrou uma letra quilométrica para Théo e pediu que o amigo a musicasse. Da parceria “saiu” *Disparada: moda para viola e laço*, inscrita no II Festival da Música Popular Brasileira da TV Record sem o subtítulo.

A canção apresentada por Jair Rodrigues empata em primeiro lugar com *A Banda* de Chico Buarque de Hollanda. Vandré causa impacto e sua canção é recebida com grande aceitação por parte do público. Nas palavras de Tárík de Souza:

A verdade é que, juntando-se a dois conjuntos de formação original – o Quarteto Novo e o Trio Marayá –, Vandré estava criando algo novo

na música popular brasileira. Uma espécie de bossa nova nordestina saía da instrumentação moderna do grupo que alternava as formações mais estranhas partindo de um esquema simples: viola, violão – às vezes elétricos, flauta, piano e percussão. (Esta sempre a mais variada possível).<sup>75</sup>

A vontade de inovar era tanta que numa viagem a Santo André, segundo Tárík de Souza, o baterista Airto Moreira descobriu a famosa queixada de burro na casa de um fabricante de instrumentos musicais. Foi Vandré quem sugeriu, no entanto, incluir o instrumento na apresentação de *Disparada*. O som produzido pelo instrumento assemelha-se com um estalo de chicote. A queixada de burro causou alvoroço na platéia e entre os músicos. O ano de 1966 terminava em grande estilo para o compositor.

O início de 1967 começa embalado pela repercussão do ano anterior. Vandré grava com seus dois conjuntos o compacto simples, *Aroeira e João e Maria* que obtém grande sucesso. Consegue também levar ao ar seu próprio programa de TV (*Disparada*) na rede Record de São Paulo, no entanto o programa dura apenas um mês.

Nos festivais enfrenta duras derrotas. No festival da canção da Record o público rejeitou *Ventania: de como um homem perdeu seu cavalo e continuou andando* por ser extremamente longa, “*complicada e barulhenta*” segundo alguns críticos da época. E, desta vez o recurso da buzina de caminhão utilizada para reforçar a letra “*eu já fui até soldado/ hoje, muito mais amado,/ sou chofer de caminhão*”,<sup>76</sup> não agradou como a queixada de burro. Já no II FIC da rede Globo a canção *De serra, de terra e de Mar* tem melhor aceitação do público, porém não chega a alcançar uma boa classificação. Para piorar deixa o Quarteto Novo e termina seu casamento com Nilce.

---

<sup>75</sup> SOUZA, T; ANDREATO, E. *Geraldo Vandré*. In.: *Rostos e gostos da Música popular Brasileira*, p. 37.

<sup>76</sup> VANDRÉ, G; ACCIOLY, H. *Ventania: de como um homem perdeu seu cavalo e continuou andando*, 1967.

Inicia o ano de 1968 apenas com o Trio Marayá. Na semana santa deste ano compõe a trilha sonora para a Paixão Segundo Cristino, que apresentava uma nova versão para a paixão de Cristo. Versão essa com tom crítico, social em que condena a visão de subserviência pregada pela religião católica. “*Respondo pela memória na história desta paixão que aos santos já deu a morte e aos vivos deixou a sorte de coisa pior que a morte – senhor a vida na escravidão.*”<sup>77</sup>

Ainda neste ano apresenta o programa de TV na Bandeirantes de São Paulo com o nome de Canto Geral, depois trocado para Canto Permitido. Participa do festival de canções de protesto na Bulgária, ganhando prêmio como intérprete. Lança neste ano o LP Canto Geral.

Em setembro de 1968 ocorre o III FIC da rede globo em que a canção *Para não dizer que não falei de flores* fica em segundo lugar na preferência do júri, mas não para o público que em polvorosa cantava com Vandrê os versos panfletários: “*Vem vamos embora/ que esperar não é saber,/ quem sabe faz a hora,/ não espera acontecer.*”<sup>78</sup>

O ano termina mal para Vandrê. Ameaçado pelos militares o compositor é obrigado a deixar o país escondido, buscando refúgio no Chile. Nos Andes participa de festivais universitários e inscreve duas canções – *Pra não dizer que não falei de flores* e *Desacordonar* – no concurso de misses do Chile. Acontece que o cantor não tinha licença para atuar como profissional no país e as canções foram desclassificadas. O compositor agora casado com a chilena Belgica Villa Lobos foi obrigado a deixar o país.

---

<sup>77</sup> SOUZA, T; ANDREATO, E. *Geraldo Vandrê*. In.: *Rostos e gostos da Música popular Brasileira*, p. 38.

<sup>78</sup> VANDRÊ, G. *Pra não dizer que não falei de flores*, 1968.

Foi então, para a Argélia assistir a um festival de arte negra daquele país. Da África foi para a Europa onde gravou alguns programas de TV na Baviera, o que lhe rendeu dinheiro suficiente para comprar um carro e viajar pelos países Grécia, Áustria e Bulgária. Pelo caminho, se apresentava sempre em português, muitas vezes em troca apenas de comida e lugar para dormir.

Na Itália teve suas canções gravadas em italiano pelo cantor e compositor Sérgio Endrigo. Na França se encontra com outros artistas brasileiros que assim como ele estavam impedidos de retornar ao Brasil. Neste país lhe foi sugerido montar a Paixão Segundo Cristino na igreja de Saint Germain des Prés, que ficava próximo a um bairro de artistas de Paris. Na semana santa de 1970 Geraldo Vandré e outros músicos brasileiros encenaram a Passion Brésilienne. O evento ganhou notoriedade e Vandré foi convidado a fazer um show na cité universitaire. O compositor apresentaria neste show as canções que fariam parte de seu último LP “*Das terras do Benvirá*” gravado naquele ano na França e lançado no Brasil depois de sua volta do exílio em 1973.

Tárik de Souza termina o perfil feito para o fascículo do LP Geraldo Vandré da coleção História da Música Popular Brasileira da Editora Abril afirmando que “*Geraldo Vandré acha que a arte deve ser uma coisa ligada a tudo que está acontecendo. É preciso sempre encontrar um fio central, que possa levar a todos os lugares ao mesmo tempo. Ao começo ou ao fim.*”<sup>79</sup>

O relato e a análise da obra do compositor feitos em 1970 revelam um autor impulsivo, criativo e de muita atitude. Mesmo se tratando de um texto publicitário escrito como encarte de LP e submetido à censura, Tárik revela a preocupação que o

---

<sup>79</sup> SOUZA, T; ANDREATO, E. *Geraldo Vandré*. In.: *Rostos e gostos da Música popular Brasileira*, p. 32.

compositor demonstra ao apresentar em suas canções temas que contenham “um fio central” que fale a respeito dos acontecimentos ao seu redor.

Vale ressaltar que esta forma de fazer canção se assemelha a característica apresentada por Bailyn para se fazer um bom panfleto. Um argumento central, desenvolvido de forma curta para que se demonstrasse seu ponto de vista a respeito dos acontecimentos políticos, ou sociais do seu tempo.

A reportagem de Tárík de Souza para a Folha da Manhã de Porto Alegre em 4 de janeiro de 1974 apresenta um Geraldo Vandré diferente do descrito no ano de 1970. Retornado do exílio o compositor responde às perguntas do jornalista de maneira evasiva e desconfiada. A entrevista tem por objetivo promover o LP *Das terras do Benvirá* gravado originalmente em 1970 em Paris, mas lançado no Brasil apenas em 1973.

Tárík começa o texto tentando descrever a aparência física e mental do compositor: “*Geraldo Vandré, mais gordo e grisalho, conserva o comportamento nervoso de quando saiu do Brasil em 1968. Trocou a altivez por uma desconfiança permanente assaltada de recuos agressivos. (...) O novo ritmo de Vandré é a reticência desafiadora e defensiva.*”<sup>80</sup>

O jornalista continua informando que há poucos meses no Brasil o compositor evitava dar declarações, aparecendo pouco também no cenário artístico da época. Ao ser perguntado sobre o que andava fazendo, o compositor afirma que havia assistido alguns

---

<sup>80</sup> SOUZA, T; ANDREATO, E. *Vandré: calado, desconfiado*. In.: *Rostos e gostos da Música popular Brasileira*, p. 189.

shows como os de Gilberto Gil, Paulinho da Viola e Raul Seixas, deste último afirmou: “*Não entendi direito o show de Raul Seixas, teria que ver de novo.*”<sup>81</sup>

Perguntado sobre o disco revela que *Das terras do Benvirá* não era o LP que gostaria de lançar naquele momento, porém era o que estava pronto e a gravadora tinha gostado do trabalho e decidido lançar assim mesmo. A análise de Tárík de Souza é muito pertinente quando afirma que o disco traz duas faces: uma no lado A com “*ares comportados de estúdio*” e outra “*turbulenta*” audição ao vivo que se encontra no lado B. Tárík também reforça o tom amargo e desesperançado das canções.

O LP revelava para o jornalista:

*A atmosfera dessa durável sessão, no entanto, parece nitidamente dividida pelas faces. O lado A (cinco faixas) tem ares de comportado registro de estúdio. O B (três restantes), uma turbulenta audição ao vivo embora sem palmas, entrecortadas apenas do choro convulso e lamentoso de Vandré, único traço comum em todo elepê. Há momentos em que esse denso recheio sonoro perturba a fluência musical do disco, montado nos poucos acordes de sempre manejados pelo compositor.*<sup>82</sup>

A audição do disco revela uma angústia, quase desespero, do compositor exilado. O jornalista elenca as canções *Vem Vem* e *Na terra como no céu* como os destaques sonoros do LP. Aponta para a peculiaridade das letras, sempre relevantes para o compositor, que agora são apresentadas de maneira que a cada afirmação é feito um contraponto prudente ou retroativo. “*Eu não canto minha história/ se não tenho permissão*”<sup>83</sup> dizem os versos de *Maria Memória da minha canção*.

---

<sup>81</sup> SOUZA, T; ANDREATO, E. *Vandré: calado, desconfiado*. In.: *Rostos e gostos da Música popular Brasileira*, p. 190.

<sup>82</sup> SOUZA, T; ANDREATO, E. *Vandré: calado, desconfiado*. In.: *Rostos e gostos da Música popular Brasileira*, p. 190.

<sup>83</sup> VANDRÉ, G. *Maria Memória da minha canção*, 1970.

Da mesma maneira desconfiada e desesperada canta em *Vem Vem* “*Eu tomo a vida que está na morte/ se morte às vezes é solução*”.<sup>84</sup> Tárík de Souza conclui que “*A vitalidade de uma gravação tão distanciada e difícil apenas não espanta por tratar-se de uma obra do renitente paraibano Geraldo Pedrosa de Araújo Dias.*”<sup>85</sup>

Vandré desde que chegou do exílio se trancou em casa e afirmava, naquela época ao jornalista, que estava estudando música e compondo. Prometeu revelar o nome das tais canções quando chegasse a hora certa. Ao que nos parece essa hora ainda não chegou, pois o autor abandonou a carreira desde então, revelando ao que se sabe apenas duas composições novas após esse período. A saber: *Fabiana* composta em homenagem a Força Aérea Brasileira e *República Brasileira*, gravada pelo Quinteto Violado em um CD em homenagem ao compositor. Essa última canção tem a peculiaridade de ter a letra composta em espanhol.

Para a autora Walnice Galvão em seu texto, “*MMPB: uma análise ideológica*” a moderna música popular brasileira (MMPB) foi formulada a partir do desenvolvimento da Bossa Nova (BN) e tinha por objetivo apresentar uma nova proposta dentro da tradição musical nacional popular. Para Galvão o empreendimento teria duas faces. Na primeira face, no plano musical, mantendo a linha intimista e numa tentativa de resgatar o verdadeiro ritmo nacional popular, eram evocadas as velhas formas da canção urbana como o samba, as marchas-rancho, modinhas, frevos, etc. e também as modas de viola, cocos, emboladas e sambas de roda, etc. representativos da canção rural.

Na face literária, as letras deveriam demonstrar o compromisso “firmado” entre compositor e povo: interpretando o mundo que o cerca. Este compromisso fica óbvio

---

<sup>84</sup> VANDRÉ, G. *Vem Vem*, 1970.

<sup>85</sup> SOUZA, T; ANDREATO, E. *Vandré: calado, desconfiado*. In.: *Rostos e gostos da Música popular Brasileira*, p. 191.

quando se analisa as personagens que serão mobilizadas pelos compositores: o operário, o menino vendedor de laranjas, o boiadeiro, o nordestino migrante, o cangaceiro, o marinheiro, etc. “*A proposta nova da MMPB reside nesse compromisso com uma realidade quotidiana e presente com o “aqui e agora”*”.<sup>86</sup>

A autora explica que esse “compromisso” formado entre compositor e povo aparecerá nas canções na forma da desmistificação militante dos problemas sociais vividos pela população anteriormente minimizados ou até de certa maneira glorificados pela tradição musical brasileira. Os temas continuariam parecidos, porém o enfoque dado seria de outra perspectiva; a autora, para exemplificar, compara canções produzidas nas décadas anteriores – 1940/50 – com as daquela atualidade – 1960 –.

Dessa maneira o “morro” cantado por Herivelton Martins em “*Ave Maria do Morro*” – 1942 – é mostrado de maneira idealizada, o lugar onde se era mais feliz do que nos arranha-céus, passarinhos cantam, a alvorada é linda, a canção é puramente lírica. Em contrapartida a canção de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri “*Feio não é bonito*” de 1963 começa afirmando que o morro é feio e que a população que mora nele gostaria de viver num lugar melhor, atesta ainda que sua gente é valente e nunca se deixa quebrar, e ainda “*ama, o morro ama/ um amor aflito, um amor bonito/ que pede outra história.*”<sup>87</sup>

A autora, embora não chegue a analisar como fez no primeiro exemplo, convida o leitor para comparar também as canções “*Luar do Sertão*” – 1914 – de Catulo da Paixão Cearense e “*Disparada*” – 1966 – de Geraldo Vandré e Théo de Barros. O leitor que seguir a linha de raciocínio da autora deve concluir que a primeira canção idealiza o

---

<sup>86</sup> GALVÃO, W. N. MMPB: uma análise ideológica, p. 93.

<sup>87</sup> GUARNIERI, G. LYRA, C. *Feio não é bonito*, 1963.

sertão, mostrando as belezas daquela terra enquanto a segunda mostra a exploração no campo culminando com a tomada de consciência da personagem principal: o boiadeiro.

Segundo Galvão: “*A MMPB se caracteriza, portanto, por uma intencionalidade informativa e participante. Daí decorre seu teor literário mais épico que lírico, ou ao menos tão épico quanto lírico (raras são as canções puramente líricas)*”.<sup>88</sup>

Galvão afirma que sua análise visa ser generalizável a toda a produção épico-lírica, lírico-épica da MMPB. Galvão concentrará sua análise nos compositores Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo, Gilberto Gil e Geraldo Vandré, caso que mais interessa para essa dissertação.

Para tanto, a autora afirma que pretende explorar a produção da MMPB sob a perspectiva da análise ideológica e, portanto, serão desconsideradas as canções que “*persistirem na linha intimista da Bossa Nova*”. Tais canções ainda tinham como objeto cantar a primavera, a menina azul, a felicidade, o barquinho, a praia, o sol, etc. Por se tratar de uma linha escapista, de evasão, na concepção da autora não teriam muita relevância para seu trabalho, não deixando de ser, no entanto, uma visão ideológica.

As canções da MMPB a serem analisadas, na concepção de Galvão, possuem qualidade superior ao ié-ié-ié e ao escapismo intimista e por isso são capazes de produzir um material de grande força de convicção e de transmissão de mensagens sutis através de suas letras e melodias. Dessa maneira “*as canções da MMPB aparentemente mobilizam o ouvinte mediante palavras-de-ordem avançadas: os oprimidos e os alienados povoam os textos delas.*”<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> GALVÃO, W. N. MMPB: uma análise ideológica, p. 94.

<sup>89</sup> GALVÃO, W. N. MMPB: uma análise ideológica, p. 94.

Afirma ainda que, devido a essas peculiaridades, tais canções atingem uma faixa de público também especializado, de gosto refinado, sendo constituído basicamente por intelectuais, artistas, estudantes universitários, jornalistas, publicitários, e afins. “*É um público mais ou menos cultivado que se acha familiarizado ao nível da informação com as preocupações sociais, econômicas e políticas de nosso tempo, e que responde bem a alusões à injustiça e à desigualdade.*”<sup>90</sup>

O público atingido de fato é o descrito acima, mas vale ressaltar que a autora não menciona que alguns dos compositores analisados faziam parte ou tinham simpatia pelas ideias do Centro Popular de Cultura da UNE, que em seu manifesto orientava os artistas adeptos a produzirem arte popular revolucionária com intenção de atingir e conscientizar as camadas mais pobres do país. O que não quer dizer que tal intento tivesse obtido sucesso nessa área. Em sua maioria a população carente, objeto e alvo de tais canções, não foi atingida pela mensagem. Tal fato, porém, não invalida a intenção revolucionária pretendida pelos artistas do CPC. Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves caracteriza os artistas e a produção do CPC:

Um novo tipo de artista, “revolucionário e conseqüente”, ganhava forma. Empolgados pelos ventos da efervescência política, os CPCs defendiam a opção pela “arte revolucionária”, definida como instrumento da revolução social, que deveria abandonar a “ilusória liberdade abstratizada em telas e obras sem conteúdo,” para voltar-se coletiva e didaticamente ao povo, restituindo-lhe a consciência de si mesmo.<sup>91</sup>

Não obstante, Galvão tem razão em afirmar que a MMPB dependia de um público sensibilizado com as preocupações sociais, comprometido com o projeto informativo e participante, decidido a derrubar os tradicionais mitos da velha tradição da música popular brasileira. A autora questiona o fato de que tais canções, ao

---

<sup>90</sup> GALVÃO, W. N. MMPB: uma análise ideológica, p. 94.

<sup>91</sup> HOLLANDA, H. B; GONÇALVES, M. A. *Cultura e participação nos anos 60*, p. 9-10.

denunciarem os problemas sociais vividos nas favelas, no nordeste, no sertão, etc. deveriam apresentar uma proposta para a solução de tais problemas. Na concepção de Galvão, é neste momento que a MMPB falha, pois ao invés de uma solução para acabar com as mitologias alienantes da tradição musical a respeito dos problemas retratados, a MMPB propõe um novo tipo de mitologia, sendo que tal mitologia assume um gesto de proposta falsa.

Nas palavras da autora:

Os passos são os seguintes: se eu digo que algo está errado, vai implícito nesse dizer um novo passo que será uma proposta de consertar o errado; mas, se eu digo que algo está errado e, em vez de fazer a proposta de conserto ao nível do errado, diluo a denúncia fazendo propostas ao nível mitológico, então eu apenas propicio a evasão.<sup>92</sup>

Sob essa ótica a autora afirma ainda que o público universitário que exige canções que abordem os temas sociais, políticos e econômicos, ao mesmo tempo se conforta e aceita sem problemas a mitologia que não o comprometa a agir. Dessa maneira, para a autora tais canções “informativas e participantes” seriam tão escapistas e consoladoras quanto as canções intimistas da Bossa Nova, a diferença se daria no público, constituído de pessoas intelectualmente sofisticadas que se consolariam com outro tipo de evasão.

A autora generaliza ao afirmar que tais canções não produziram diretamente uma ação política, e que os ouvintes da “classe média” se reconfortaram com os escapismos propostos e assim ficando inertes ao processo histórico. Sabemos que muitos desses ouvintes, jovens universitários, intelectuais e artistas radicalizaram e enfrentaram o regime militar. Inclusive participando da luta armada.

---

<sup>92</sup> GALVÃO, W. N. MMPB: uma análise ideológica, p. 95.

Hollanda e Gonçalves aprofundam nosso pensamento ao afirmar que: “*O campo intelectual poderá desempenhar então, nessas condições ainda que de forma não homogênea, um papel de “foco de resistência” à implantação do projeto representado pelo movimento militar.*”<sup>93</sup>

Dessa maneira é preciso avaliar melhor a afirmação de Galvão em relação ao escapismo para tais canções e ainda ao “imobilismo gratificante” gerado por elas sugerido pela autora.

Na segunda parte de seu texto Galvão se propõe a analisar os “seres imaginários” que compõe o que ela chama de mitologia da MMPB. O primeiro termo a ser analisado será “o dia que virá” e nesta parte a autora enfatizará a análise na obra de Geraldo Vandré.

A autora explica que “o dia que virá” se torna o único responsável no processo da transformação histórica, sendo que O Dia se tornaria o verdadeiro agente da transformação. O homem assistiria a todo o processo de braços cruzados esperando pelo tão sonhado Dia Redentor.

Fica claro, segundo a autora, que esta será a “função” do Dia em várias canções da MMPB, principalmente nas de Geraldo Vandré. No entanto, se reivindicarmos a metodologia sugerida por Quentin Skinner notaremos que Galvão se ateve somente e exclusivamente ao texto escrito para analisar tais canções, excluindo inclusive a melodia das mesmas, o que também já esclarecemos ser um equívoco desconsiderar os arranjos e interpretação.

Nas palavras de Skinner:

---

<sup>93</sup> HOLLANDA, H. B; GONÇALVES, M. A. *Cultura e participação nos anos 60*, p. 21.

(...) compreender as questões que um pensador formula, e o que ele faz com os conceitos a seu dispor, equivale a compreender algumas de suas intenções básicas ao escrever, e portanto implica esclarecer exatamente o que ele pode ter querido significar com o que disse – ou deixou de dizer. *Quando tentamos situar desse modo um texto em seu contexto adequado, não nos limitamos a fornecer um “quadro” histórico para nossa interpretação: ingressamos já no próprio ato de interpretar.*<sup>94</sup>

A interpretação de Galvão a respeito do Dia está correta quando esta afirma que é delegado ao Dia a função de transformação histórica. Porém a falta da análise do contexto histórico em que tais canções foram produzidas, entre os anos de 1964 e 1968, já com o advento de uma incipiente censura e uma análise da intenção do vocabulário utilizado, como nos mostra Skinner, faz com que questionemos algumas de suas colocações.

O texto da autora foi escrito em 1968, ano em que Zuza Homem de Melo afirma ser o ápice da parábola realizada pela “Era dos Festivais” da música popular brasileira,<sup>95</sup> ou seja, o debate político e principalmente ideológico a respeito de tais canções, estava no auge. Talvez por isso mesmo as colocações da autora em alguns momentos tende a apresentar traços pejorativos e questionadores de um posicionamento mais ativo. Vale lembrar que este é o ano do polêmico III Festival Internacional da Canção em que Geraldo Vandré concorre com “Para não dizer que não falei de flores”, canção essa que não é citada pela autora, o que nos deixa em dúvida se o esquecimento teria sido proposital, ou se não poderia ter sido feito referência de maneira alguma, pois não foi possível determinar se o texto foi produzido anteriormente ao lançamento da canção, já que ambos foram produzidos no mesmo ano.

---

<sup>94</sup> SKINNER, Q. Prefácio. In: *As fundações do pensamento político moderno*, p. 13. Grifo nosso.

<sup>95</sup> MELO, Z. H. *A era dos festivais: uma parábola*, 2003.

O fato de Galvão ter desconsiderado por completo a análise do contexto histórico e linguístico em que as canções citadas por ela foram produzidas nos leva a questionar mais uma vez sua análise. No nosso entender, ao serem analisadas sob a luz dos contextos mencionados, tais canções levariam a outro tipo de interpretação.

O jornalista Tárík de Souza no ensaio “*Geraldo Vandré e a memória de sua canção*”, publicado em 1983 no livro “*O som nosso de cada dia*” faz uma análise pertinente da obra do compositor. O texto começa com quatro declarações feitas no ano de 1968 a respeito da polêmica causada pela canção *Pra não dizer que não falei de flores*. Dentre as declarações o autor cita o texto de Galvão mencionado por nós anteriormente, o artigo intitulado “*As flores de Vandré*” assinado pelo Cel. Otávio Costa, publicado no Jornal do Brasil no dia seis de outubro de 1968, mais dois outros artigos publicados no Jornal Correio da Manhã em outubro daquele ano, um assinado por Luis Carlos Maciel e o outro sem o autor identificado.

Tárík de Souza afirma que as quatro declarações “*oferecem uma eloqüente síntese das contradições dialéticas provocadas pela música de Geraldo Vandré.*”<sup>96</sup> Os textos escolhidos, caracterizados pelo autor como formulações que representavam de um lado os eruditos – no caso o texto de Galvão e Maciel – e de outro as autoridades – o texto do Cel. Otávio Costa e o outro artigo do Correio da manhã –. O interessante dessa declaração é que do lado dos “eruditos” as declarações caracterizam um Geraldo Vandré imobilista, desmobilizador, uma vez que nas palavras de Maciel “*Na verdade as irritadas autoridades militares deveriam mesmo agradecer a Vandré. (...) A catarse*

---

<sup>96</sup> SOUZA, T. Geraldo Vandré e a memória de sua canção. In.: *O som nosso de cada dia*, p. 90.

*artística efetua uma descarga de emoções; a energia instintiva que da qual elas vinham alimentando-se, é desmobilizada.”*<sup>97</sup>

Já as autoridades se preocuparam justamente com o tom desafiador, e mobilizador que a canção poderia provocar num contexto conturbado como aquele do ano de 1968. O secretário Luís de França justificava seu pedido de proibição da canção afirmando que “*a música além de ser ofensiva às Forças Armadas, fatalmente servirá de slogan para as manifestações estudantis de rua*”. O secretário estava certo com relação a sua preocupação. “*Caminhando*” se tornou praticamente um hino entoado nas passeatas, não só dos estudantes, mas recuperada dez anos mais tarde para servir de trilha sonora nas greves dos operários do ABC paulista.

O artigo do Cel. Otávio Costa não é menos intimidador, ao decantar de maneira minuciosa a canção afirma que a lição que Vandré propõe é a da luta de classes, do materialismo histórico e do canhão. O coronel afirma que o compositor “*mostra sua face e seu propósito ao atirar as flores no chão e colocar a certeza na frente e a história na mão*”.<sup>98</sup> O artigo raivoso termina afirmando que o compositor teria cometido um delito perante a lei vigente e, portanto deveria ser por isso responsabilizado criminalmente. Talvez esta canção seja o melhor exemplo de sucesso da canção-panfleto desta época.

A polêmica em torno da canção leva o jornalista a analisar a obra do compositor, que praticamente encerrou sua carreira devido aos problemas enfrentados pelo cantor após sua apresentação no maracananzinho. Assim, Tárík de Souza irá, através de declarações do próprio Vandré, tentar traçar um perfil do compositor. Apesar de não se

---

<sup>97</sup> MACIEL, L. C. *Vandré e a catarsis desmobilizadora*. Apud: SOUZA, T. Geraldo Vandré e a memória de sua canção. In.: *O som nosso de cada dia*, p. 90.

<sup>98</sup> COSTA, O. *As flores de Vandré*. Apud: SOUZA, T. Geraldo Vandré e a memória de sua canção. In.: *O som nosso de cada dia*, p. 90.

identificar como representante de nenhuma corrente política específica o compositor não nega o fato de que suas canções possuam uma opinião política. Nesse sentido, sua obra deveria servir para a conscientização do povo, ao falar da realidade vivida pelos brasileiros, em especial pelos nordestinos.

Geraldo Vandré afirma: “*acredito que uma canção possa contribuir para despertar a consciência do povo. Eu pretendo mostrar uma realidade nossa.*” Dentro dessa concepção Vandré assume uma posição em relação à arte e as representações estéticas que estão inerentes na formulação de uma obra de arte. Aliaria sua música às formas populares como o folclore e as representações rítmicas do povo, como as modas de violas, aliando ao ritmo um texto contundente que expressasse uma mensagem.

Nas palavras do compositor: “*Em minhas canções o importante é o texto. Considero que muitas vezes uma linha melódica mais elaborada distraia a atenção do público para o supérfluo.*”<sup>99</sup> Vandré afirma que suas canções refletem o que ele pensa a respeito da vida. Assim, as canções representam sua forma de comunicação com o mundo. Apresenta para o povo sua mensagem.

Com base nas declarações do compositor o jornalista Tárík de Souza considera a obra de Geraldo Vandré como “*a síntese perfeita entre a roupagem inovadora da bossa nova e seus versos prenhes de conteúdo político (artigo em falta em vários setores do movimento).*”<sup>100</sup>

Nos primeiros quatro anos do regime militar os movimentos sociais e políticos de esquerda, assim como as instituições partidárias e as entidades estudantis foram rapidamente reprimidos e/ou postos na ilegalidade. Fato que ocorreu com a UNE e com

---

<sup>99</sup> VANDRÉ, G. declaração dada ao jornal Última Hora em setembro de 1968. Apud: SOUZA, T. Geraldo Vandré e a memória de sua canção. In.: *O som nosso de cada dia*, p. 94.

<sup>100</sup> SOUZA, T. Geraldo Vandré e a memória de sua canção. In.: *O som nosso de cada dia*, p. 94.

a UBES tendo sua sede incendiada no primeiro dia do golpe. Assim como a prisão e cassação de quadros do PCB, como também outros parlamentares vistos como de esquerda. Ocorrem também intervenções nos sindicatos por todo o país, desarticulando o movimento operário.

Paradoxalmente, no caso da cultura, os militares a princípio não impuseram um controle rigoroso. A censura existia, mas as concessões ainda eram grandes. Aos artistas ainda era permitido cantar. Assim, no final de 1964 estréia com grande repercussão o Show Opinião em que Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale vêm a público expressar a sua opinião. Como diz o folheto entregue ao público no teatro:

Este espetáculo tem duas intenções principais. Uma é a do espetáculo propriamente dito; Nara, Zé Kéti e João do Vale têm a mesma opinião – a música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social, quando mantém vivas as tradições de unidade e integrações nacionais. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é fonte e razão de música.<sup>101</sup>

O folheto do show opinião demonstra o pensamento da intelectualidade de esquerda da época que afirma que os segmentos da arte deveriam estar em sintonia com as demandas sociais. Dessa maneira, Nara, Zé Kéti e João do Vale expressam a visão que os artistas que se considerassem engajados deveriam ter. A canção assim como toda forma de arte deveria ter uma opinião.

É também desse mesmo ano, o lançamento do filme de Glauber Rocha, com trilha sonora de Sérgio Ricardo, “Deus e o diabo na terra do sol”, filme rodado no ano anterior. Aqui cabe um parêntesis para informar que Sérgio Ricardo, após longas conversas com o cineasta a respeito da responsabilidade do artista para com seu público,

---

<sup>101</sup> SHOW OPINIÃO. Folheto entregue na entrada do show opinião, 1964-65. In: HOLLANDA, H. B. *Impressões de viagem: CPC vanguarda e desbunde: 1960/1970*, p. 37.

decide deixar a bossa nova jazzística e passa a compor sobre temas sociais. O autor mais tarde parece justificar sua opção de ter abandonado o lirismo da bossa nova. *Se não canto mais canção de amor/ É por amor bem maior/ Que o amor de uma canção/ É verdade/ Se hoje canto a minha dor/ É porque a dor que eu trago em mim/ Não é minha só/ É verdade/ Só canto.*<sup>102</sup>

Também em 1964 o compositor grava o disco “Esse mundo é meu”, trilha sonora do filme de mesmo nome de sua autoria, em que é retratado tema ligados a cultura negra, em que a figura do capoeirista é apresentada como herói da resistência dos negros frente à opressão do senhor de engenho. *“Esse mundo é meu/ esse mundo é meu/ Fui escravo no reino/ E sou escravo no mundo em que estou/ Mas acorrentado ninguém pode amar/ Saravá Ogum/ Mandinga da gente continua/ Cadê o despacho pra acabar/ Santo guerreiro da floresta/ Se você não vem, eu mesmo vou Brigar/ Esse mundo é meu/ esse mundo é meu.”*<sup>103</sup>

Geraldo Vandré lança seu primeiro Long Play no ano de 1964 e já nesse disco grava canções com forte apelo social, como “Menino das Laranjas”, “Canção Nordestina” e “Fica mal com Deus”, entre outras. Canções que estão longe de pregar o imobilismo. O canto do narrador pretende mobilizar o ouvinte para que ninguém mais sofra. *Meu samba é certeza/ de que um dia/ o mundo a cantar/ também vai dizer/ ninguém pode mais sofrer.*<sup>104</sup>

A cultura pouco vigiada se transformará em refúgio para as culturas políticas de esquerda se manifestarem. Não significa, no entanto que a censura não atuasse e,

---

<sup>102</sup> RICARDO, S. *Luandaluar*, 1968.

<sup>103</sup> RICARDO, S. *Esse mundo é meu*, 1964.

<sup>104</sup> VANDRÉ, G. *Ninguém pode mais sofrer*, 1964.

portanto, as metáforas e as alusões ao futuro aparecerão de forma recorrente, ou ainda as releituras do passado com referências ao presente.

A definição de romantismo revolucionário de Ridenti fica claramente evidente na produção cultural da esquerda nesse período. O presente opressor da ditadura militar é contraposto com a idealização de um passado heróico em que a personagem povo (o nordestino, o favelado, o camponês) tomará consciência e transformará o presente num futuro utópico. Até que esse futuro chegue cabe ao compositor e ao povo ter esperança.

Dessa maneira o princípio de esperança de Ernst Bloch apresentado por Arno Münster no texto “*Ernst Bloch e o novo espírito utópico*” será utilizado por nós para compreendermos o sentido dessa esperança.

Münster inicia seu texto dizendo que ao final da obra “Crítica da razão pura” Emanuel Kant apresenta três questões fundamentais para a razão humana em relação ao mundo: O que posso conhecer? O que devo fazer? O que me é permitido esperar? Ernst Bloch irá concentrar seus estudos na tentativa de responder adequadamente à terceira questão Kantiana.

O trabalho de Bloch consiste na fundamentação de um novo tipo de racionalidade. Para isso, o autor defende que a relação das potencialidades “ainda-não-manifestas” do ser com a atividade criadora e transcendental da “consciência antecipadora” será capaz de constituir uma nova filosofia da práxis.

Bloch afirma que o princípio teleológico dessa filosofia não será limitado aos “atos intencionais” da consciência, irá se constituir do seu mundo e do seu objeto

“dentro de um esquematismo transcendental, por ser o princípio metafísico transcendental da própria esperança.”<sup>105</sup>

O conceito de esperança de E. Bloch está focado no esforço de reatualizar a dimensão utópica para a filosofia neo-marxiana do século XX. Dessa maneira o autor se recusa a definir esperança exclusivamente como “momento da temporalidade” da disposição, ficando a esperança no mesmo nível dos “humores” do temor da angústia ou da decadência. Essa seria a definição de Heidegger que afirma ainda que o fenômeno existencial da esperança deve ser entendido como um fenômeno fundado existencialmente tanto no “vigor-de-ter-sido”, como no fenômeno do temor.

E. Bloch, ao seguir a tendência própria de seu pensamento, nos surpreende com sua intenção e sua vontade de ligar a esperança enquanto “afeto da esperança” e da “expectativa” com as camadas da “categoria possibilidade,” dentro de uma visão filosófica baseada sobre a possível e “salutar” atividade da “consciência antecipadora”.<sup>106</sup>

O conceito de esperança de Bloch se diferencia da interpretação Heideggeriana que aproxima por analogia a esperança ao temor. No conceito de Bloch a esperança faz parte de um projeto mais amplo, da filosofia da práxis, de uma filosofia da utopia concreta.

Bloch concorda com Heidegger num único ponto em que “*em oposição ao temor* (...) “*que se relaciona a um malum futurum,*” costuma-se caracterizar a espera de um *bonum futurum.*”<sup>107</sup> Para Bloch a esperança está ligada a um futuro melhor, ou seja, sua esperança está fundada no conhecimento e na análise científica de sua estrutura e de suas contradições. Dessa maneira para o autor “*a esperança não é o contrário do medo,*

---

<sup>105</sup> MÜNSTER, A. Ernest Bloch e o novo espírito utópico. In: MÜNSTER, A. *Ernest Bloch – filosofia da práxis e utopia concreta*, p. 12.

<sup>106</sup> MÜNSTER, A. Ernest Bloch e o novo espírito utópico. In: MÜNSTER, A. *Ernest Bloch – filosofia da práxis e utopia concreta*, p. 12.

<sup>107</sup> MÜNSTER, A. Ernest Bloch e o novo espírito utópico. In: MÜNSTER, A. *Ernest Bloch – filosofia da práxis e utopia concreta*, p. 13.

*mas um fenômeno que permite antecipar o futuro melhor que não é mais o malum futurum do qual fala Heidegger.”*<sup>108</sup>

O autor irá ligar à dimensão da esperança os conceitos de antecipação, utopia e práxis, integrando assim este conceito teológico-filosófico no projeto de uma filosofia da práxis. A ideia de Bloch é alargar o conceito de práxis revolucionária do marxismo ortodoxo que diz que a práxis revolucionária agiria exclusivamente sobre a crítica materialista da economia política. Na concepção de Bloch a filosofia da práxis consistiria na “*crítica dialética das relações entre a base e a super estrutura, e principalmente sobre um conceito de ação.*”<sup>109</sup> O autor para reforçar seu argumento reivindica as conclusões da 11ª Tese de Marx sobre Feuerbach que fala a respeito da necessidade de “não mais interpretar o mundo filosoficamente, mas de transformá-lo.” Assim Bloch, conclui seu conceito de filosofia da práxis apresentando a teoria da consciência antecipadora, cujo termo-chave é o de “antecipação das imagens utópicas” e o “sonhar-para-adiante”.

Bloch elabora assim, na primeira grande parte de O princípio Esperança, o projeto global de uma filosofia materialista do futuro cujo âmago é uma ontologia do ainda-não-ser, que muito mais que todas as outras ontologias da modernidade, baseia-se na teoria das potencialidades imanentes ao SER que ainda não foram exteriorizadas, mas que constituem uma força dinâmica que projeta necessariamente o ente para o futuro.<sup>110</sup>

Dessa maneira a esperança para Ernst Bloch estaria relacionada à consciência antecipadora, que projeta um *bonum futurum* baseado na utopia concreta da práxis. Trazendo o conceito para o contexto histórico em questão, é possível pensar nas canções de Sérgio Ricardo e principalmente de Geraldo Vandré sob essa perspectiva aliando ao

---

<sup>108</sup> MÜNSTER, A. Ernest Bloch e o novo espírito utópico. In: MÜNSTER, A. *Ernest Bloch – filosofia da práxis e utopia concreta*, p. 13.

<sup>109</sup> MÜNSTER, A. Ernest Bloch e o novo espírito utópico. In: MÜNSTER, A. *Ernest Bloch – filosofia da práxis e utopia concreta*, p. 14.

<sup>110</sup> MÜNSTER, A. Ernest Bloch e o novo espírito utópico. In: MÜNSTER, A. *Ernest Bloch – filosofia da práxis e utopia concreta*, p. 14.

conceito de romantismo revolucionário. Ou seja, a volta ao passado heróico tem por objetivo resgatar o povo, porém a esperança no futuro, ao invés de ser imobilista, propõe uma transformação radical da sociedade.

O dia que virá significará não mais o imobilismo, mas a projeção das possibilidades do ser que projeta para o futuro as potencialidades da esperança. Assim, Vandr  não tem d vidas ao trocar dores e tristezas pelo seu canto de esperança. “*Olha que a vida tão linda se perde em tristezas assim/Desce o teu rancho cantando essa tua esperança sem fim/Deixa que a tua certeza se faça do povo a can o/ Pra que teu povo cantando teu canto ele não seja em v o/ Eu vou levando a minha vida enfim/ Cantando e canto sim/ E não cantava se não fosse assim/ Levando pra quem me ouvir/ Certezas e esperanças pra trocar/Por dores e tristezas que bem sei/ Um dia ainda v o findar/Um dia que vem vindo/ E que eu vivo pra cantar/ Na avenida girando, estandarte na mão pra anunciar.*”<sup>111</sup>

Voltando às can es de Vandr , o LP de 1965 tem como título a expressão “Hora de Lutar”. Não deixando margem para d vidas com rela o ao apelo para a a o. *Capoeira vai lutar/ já cantou e já dançou/ não pode mais esperar.../ Não há mais o que falar/ cada um d  o que tem/ capoeira vai lutar.*<sup>112</sup> Aqui também o compositor alerta para a fun o de cada um para a concretiza o da esperança. O capoeira luta, pois   esse o seu papel, o compositor tem o papel de narrar os anseios da na o. *Cantador serei primeiro,/ cantando não por dinheiro, por justo anseio geral.*<sup>113</sup>

A discografia de Geraldo Vandr  nos permite visualizar uma parábola, assim como Zuza descreve a “era dos festivais.” A poesia de Vandr  vai num crescendo com

---

<sup>111</sup> VANDR , G. *Porta Estandarte*, 1966.

<sup>112</sup> VANDR , G. *Hora de Lutar*, 1965.

<sup>113</sup> VANDR , G; ACCIOLY, H. *Ventania: de como um homem perdeu seu cavalo e continuou andando*, 1967.

canções que cantam o dia transformador que virá, juntamente com a força conscientizadora do canto do narrador, que através de seus versos prepara o povo para a grande transformação. Suas composições incorporam os preceitos cepecista de arte revolucionária. As canções são apresentadas de maneira simples, quase que de forma didática, para que fiquem claras suas pretensões, que é a de conscientização do povo através do princípio esperança que irá transformar a sociedade.

A parábola da obra de Vandré tem seu ápice em 1968, mesmo ano do cume da parábola dos festivais, não sendo mera coincidência. *Pra não dizer que não falei de flores* conclama à concretização da utopia proposta por Bloch, pois chama os ouvintes para a práxis política. A esperança mobilizadora chama o povo para a realização política. “*Vem vamos embora,/ que esperar não é saber/ quem sabe faz a hora/ não espera acontecer.*”<sup>114</sup> O impacto produzido pela canção e a repercussão que gerou em torno dela e do compositor é amplamente conhecido. A canção, mesmo sendo censurada, se tornou hino da resistência sendo entoada em diversas manifestações estudantis e ainda 10 anos mais tarde nas greves operárias do ABC Paulista. O compositor foi obrigado a se exilar, saindo escondido do país ficando no exílio até o ano de 1973.

A parábola na obra de Vandré apresenta uma linha descendente reta, já que o compositor grava apenas mais um disco em 1970, “*Das terras do bem virá*”, – feito no exílio na França – em que o tom da esperança dá lugar ao desespero. O disco com clara alusão a *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias, apresenta na capa a folha de uma palmeira e uma lágrima com o rosto do cantor, canta a saudade da pátria perdida e o desencanto da utopia. “*que faço agora Maria/ que faço agora diz já/ de longe que eu*

---

<sup>114</sup> VANDRÉ, G. *Para não dizer que não falei de flores*, 1968.

*ouço hoje/ as coisas que vão voltar/De ti em ti e comigo/ agora no Deus dará/ das coisas de todo mundo/ na vida do benvirá.*<sup>115</sup>

Assim como Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo também cantou a esperança, *Vem querência em toda gente/ manchete em jornal/ Roda vento Minuano é pó é pedra é pau/ Quebra vento minorando a dó a dor o mal/ Vou girando esta esperança ao abrir-se o sinal.*<sup>116</sup> Aqui também a esperança insinua a espera da ação que está pra acontecer. No entanto as canções de Sérgio Ricardo irão se concentrar no âmbito da denúncia social e do chamamento pra ação.

É verdade que, assim como os panfletos norte-americanos citados anteriormente nessa dissertação, as canções de Sérgio Ricardo possuem como característica fundamental o fato de serem explicativas, apresentando a realidade na forma de denúncia social, com o objetivo de conscientizar os ouvintes numa tentativa de envolvimento para que se desenvolva a consciência política. Sérgio Ricardo ao escrever seus panfletos tem a intenção de apresentar a realidade da população sofrida do povo pobre tanto da favela, como do sertão. Já em 1963, o autor grava sua primeira canção com tema social, *Zelão chora ao se deparar com o barracão destruído mesmo sendo dia de carnaval. Todo morro entendeu quando o Zelão chorou/ Ninguém riu, ninguém brincou, e era Carnaval/ No fogo de um barracão/ Só se cozinha ilusão/ Restos que a feira deixou/ E ainda é pouco só/ Mas assim mesmo o Zelão/ Dizia sempre a sorrir/ Que um pobre ajuda outro pobre até melhorar.*<sup>117</sup>

O autor retoma a temática do morro de maneira desastrosa, já que se trata da polêmica “*Beto bom de bola*”, canção que recebeu vigorosa vaia no festival da rede

---

<sup>115</sup> VANDRÉ, G. *Das terras do benvirá*, 1970.

<sup>116</sup> RICARDO, S. *Gira-sol*, 1968.

<sup>117</sup> RICARDO, S. *Zelão*, 1963.

Record em 1967. O público pouco amigável dos festivais, praticante da patrulha ideológica, não foi capaz de compreender o protesto do compositor que visava denunciar a exploração do jogador favelado pelos cartolas dos times de futebol. Em seu livro, *Quem quebrou meu violão*, Sérgio Ricardo afirma que a canção foi inspirada na vida do jogador Garrincha, que naquele tempo já sofria com problemas de saúde devido ao abuso do uso de álcool. Garrincha estava doente e fora abandonado pelos donos de clubes. *Homem não chora o fim de glória/dá seu recado enquanto durar sua história/ Homem não chora o fim de glória/ dá seu recado enquanto durar sua história/ Como bate batucada/ Beto bate bola/ Beto é o bom da molecada/ e vai fazendo escola/ Tira de letra a pelada/ com bola de meia/ Disse adeus a namorada/ Lua é bola cheia/ A cigana viu azar/e beto não deu bola/ E aceitou a proteção/ do primeiro cartola/ Nas manchetes de jornal/ Bebeto entrou de sola/ êextra/ Um novo craque nacional/ Bebeto bom de bola/ É, é é, ou não é/ Bebeto bom de bola/ É, é é, ou não é/ Bebeto bom de bola/ E foi pra Copa/ buscar a glória/ E fez feliz a nação/ no maior lance da história/ E foi pra Copa buscar a glória/ E fez feliz a nação/ no maior lance da história/ Atenção beto com a bola avança o furacão/ Zero a zero no placar/ é grande a confusão/ vai levando a Leonor/ rompendo a marcação/ driblou dois agora/ invade a zona do agrião/ leva um chute na canela/ e vai parar no chão/ se levanta e dá com a bola/ domina o balão/ capengando dribla o beque/que petáculo, pimba goool/ E foi beijar o véu da noiva/ O Brasil campeão/ É, é, é ou não é/ Brasil Bi-Campeão/ É, é, é ou não é/ Brasil Bi-Campeão/Foi-se a Copa/ E foi-se a glória/ E a nação se esqueceu/ do maior craque da história/Foi-se a Copa/ E foi-se a glória/ E a nação se esqueceu/ do maior craque da história/Quando bate a nostalgia/ bate noite escura/ Mãos no bolso/ e a cabeça baixa sem procura/ Beto vai chutando pedra/ cheio de amargura/ Num terreno tão baldio/ quanto a vida é dura/Onde outrora foi seu campo/ de uma aurora pura/ chão batido, pé*

*descalço/ Mas sem desventura/ contusão, esquecimento/ glória não perdura/ Mas por um lado/ o bem se acaba/ o mal também te cura/ É, é, é ou não é/ o mal também tem cura/ É, é, é ou não é/ o mal também tem cura/ Homem não chora o fim de glória/ dá seu recado enquanto durar sua história/ Homem não chora o fim de glória/ dá seu recado enquanto durar sua história/ Homem não chora o fim de glória/ dá seu recado enquanto durar sua história.*<sup>118</sup> De nada adiantou o coral do grupo de operários, levados para acompanhar o compositor, as vaias ecoaram no teatro fazendo com que Sérgio Ricardo perdesse a calma e quebrasse seu violão e o atirasse na platéia enfurecida.

Outras canções retratam a temática do nordeste, apresentando cangaceiros, jagunços, e matadores de cangaceiros, assim como o trabalhador rural, que resiste à exploração do senhor de terras. Nesse universo, cangaceiro e jagunço são considerados herói e vilão, respectivamente. No primeiro caso, já citamos anteriormente o retrato de Corisco feito por Glauber Rocha e Sérgio Ricardo. Já os jagunços e matadores de cangaceiros aparecem na obra do compositor como representantes da repressão, estando a serviço da Casa Grande. *Meu nome é Zé do cão/ Jagunço não nego não/ a vida me deu por sorte/ levar a morte pelo sertão/ Meu nome é Zé do cão/ de morte intero mil/ Meu Deus é minha peixeira/E meu padroeiro santo fuzil.*<sup>119</sup> Também participa desse cenário o migrante, e o trabalhador rural explorado por um coronel.

As canções-panfleto denunciativas de maior relevância produzidas por Sérgio Ricardo, no entanto são aquelas que retratam o momento histórico vivido. Como testemunha ocular do período, o autor denuncia a violenta repressão militar aos estudantes e guerrilheiros. *Olho aberto ouvido atento/ E a cabeça no lugar/ Cala a boca moço, cala a boca moço/ Do canto da boca escorre/ Metade do meu cantar/ Cala a*

---

<sup>118</sup> RICARDO, S. *Beto bom de bola*, 1967.

<sup>119</sup> RICARDO, S. *Meu nome é Zé do Cão*, 1974.

*boca moço, cala a boca moço/ Eis o lixo do meu canto/ Que é permitido escutar/ Cala a boca moço. Fala!*<sup>120</sup> Censurada em 1968, *Calabouço* retrata a violenta ação do exército resultando na morte de Édison Luis de Lima Souto, estudante secundarista que almoçava no restaurante universitário de nome calabouço. A canção foi exibida cinco anos mais tarde durante a missa de sétimo dia de outro estudante Alexandre Vanucci, causando comoção. A canção aproveita o jogo de palavras para denunciar a censura, que neste período encrudescera.

O tema da censura será novamente abordado em *Jogo de Dados*, onde o autor brinca com as palavras para não cair nas garras da “dita cuja”. O cantor tem sempre que está em estado de alerta, assim: *Cuidado cantor/ Não vale errá o palavreado/ Cada dado é uma palavra/ Cada palavra é um dado/ Cada truque traz a troca/ E todo troco vem truncado/ Cuidado cantor.*<sup>121</sup> A composição recupera a forma como os cantores de emboladas do nordeste fazem seus versos, brincando com o jogo de palavras, apresentando um trava-línguas para escapar da censura.

No ano de 1973 a canção *Tocaia* denuncia a morte do capitão Carlos Lamarca. *Não era noite nem dia/ Era um tempo sem cor nem hora Tocaia, tocaia, tocaia/ E Lamarca a traição/ Cravado por mil centelhas/ Era o medo matando um homem/ Não mata não mata é amado/ E ninguém quis ouvir a voz/ Nasce o sol.*<sup>122</sup> Podemos perceber traços sombrios, produzidos pela forte repressão que se seguiu após o AI-5. A melancolia aparecerá com certa frequência nas composições dos artistas engajados que permaneceram no Brasil em princípios da década de 1970.

---

<sup>120</sup> RICARDO, S. *Calabouço*. Composta em 1968. 1973 (Gravação original).

<sup>121</sup> RICARDO, S. *Jogo de Dados*, 1971.

<sup>122</sup> RICARDO, S. *Tocaia*, 1973.

A produção cultural dos artistas engajados da década de 1960 traz como marca a preocupação com o social, buscou-se num passado rural idealizado o representante do povo, que após ser devidamente conscientizado transformaria as condições sociais do país. Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo fazem parte desse rol de compositores que acreditavam que sua arte seria capaz de conscientizar o povo. Através de seus panfletos, produziram um discurso baseado na esperança e na denúncia na tentativa de conscientizar politicamente seus ouvintes.

### CAPÍTULO 3 - TODO O SENTIMENTO DOS 70 ONDE É QUE FICA?

*Mal eu subo no palco  
Um mala, um maluco já grita de lá  
-Toca Raul!  
A vontade que me dá é de mandar  
O cara tomar naquele lugar  
Mas aí eu paro penso e reflito  
como é poderoso esse Raulzito  
Puxa vida! Esse cara é mesmo um mito  
Em todo canto que eu vou  
Tem sempre algum grande fã do cara  
É quase uma tara  
Jovens velhos e crianças  
Malucos e caretas  
Parece uma seita  
Por isso eu paro penso reflito  
Como é poderoso esse Raulzito  
Puxa vida! Esse cara é mesmo um mito  
Agora toda vez que algum maluco beleza gritar  
-Toca Raul!  
Eu saco esse ás da manga  
Esse coelho da cartola essa carta da tanga  
Essa balada-quase-rock com pitadas de forró  
E nenhum sentimento blue  
Pra nunca mais ter que ouvir  
Alguém gritar e pedir:  
-Toca Raul!  
(Toca Raul! Zeca Baleiro, 2006)*

A canção de Zeca Baleiro diz respeito ao “fenômeno” Raul Seixas, que desde a década de 1970 conquistou uma legião de fãs que ainda hoje ouvem suas canções e almejam a sociedade alternativa pregada pelo compositor. As canções do roqueiro baiano sobreviveram ao tempo, ainda hoje passando o recado de rebeldia contra todas as instituições, propondo uma revolução individual, em que o homem deve fazer o que quiser, pois “há de ser tudo da lei.”

A década de 1970 no Brasil representou um período conturbado na história recente do país. O decreto do Ato Institucional número 5 em 13 de dezembro de 1968, conhecido como o golpe dentro do golpe, apresentou à sociedade a face mais dura do regime. O congresso foi fechado, a censura aumentou e a repressão aos grupos armados

se tornou ainda mais violenta. Os lemas ufanistas apareceram com tom de ameaça aos que se opunham a ditadura: Brasil ame-o ou deixe-o. Eram os de chumbo representados pelo governo Médici.

Eram também os anos do milagre econômico, que fez o país crescer incrivelmente entre os anos 1970 e 1973. O programa do pró-álcool se apresentava como solução para a crise energética do petróleo e as construções faraônicas traziam emprego para a população de baixa renda. Os avanços econômicos, devido aos constantes empréstimos requeridos ao FMI, traziam consigo um sentimento de euforia. A conquista do tri na copa do mundo de futebol em 1970, e o título de campeão de fórmula 1 em 1972, conquistado por Emerson Fittipaldi, aumentava ainda mais as conquistas do estado totalitário.

No plano musical, grande nomes da MPB se encontravam no exílio, caso de Geraldo Vandré, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Os intelectuais que por aqui ficaram relatam o vazio cultural que o país viveu nos primeiros anos da década de 1970. *“Contrastando com a vitalidade do processo de desenvolvimento econômico, o processo de criação artística estaria completamente estagnado. Um perigoso “vazio cultural” vinha tomando conta do país, impedindo que, ao crescimento material, cujos índices estarrecem o mundo, correspondesse idêntico desenvolvimento cultural.”*<sup>123</sup>

O relato pessimista de Zuenir Ventura, em 1971, representa uma parcela dos intelectuais de esquerda que consideravam que a cultura no Brasil ia mal, principalmente devido à censura, e ao AI-5. Para o autor e seus colegas a atual conjuntura oferecia uma perspectiva sombria, a cultura massificada não apresentava qualidade, a polêmica e a controvérsia não faziam mais parte de seus temas. O exílio de intelectuais e artistas, a apreensão e conseqüente queda nas vendas dos periódicos,

---

<sup>123</sup> VENTURA, Z. O vazio cultural. In.: *70/80 Cultura em trânsito: da repressão a abertura*, 2000. Texto originalmente publicado na revista *Visão* em 1971, p. 40.

livros e revistas, a mediocrização da televisão, a evocação de falsos valores estéticos proporcionava, segundo esses intelectuais a hegemonia de uma cultura de massa que buscava apenas o consumo fácil.

Zuenir pondera, afirmando que a “culpa” do vazio cultural não pode ser totalmente atribuída ao AI-5 e a censura. O autor afirma que independentemente dessas questões a cultura do país estava passando por transformações, já que também o país se transformava. Nas palavras do autor:

(...) nos últimos sete anos o Brasil se afirmou através da franca adoção do modelo capitalista de desenvolvimento e que esse modelo determina formas peculiares de cultura, o nosso processo cultural ainda se desenvolve hibridamente: não se libertou completamente dos resquícios artesanais das épocas anteriores e vai incorporando características de uma cultura típica dos países industrializados.<sup>124</sup>

Assim, a industrialização do país, levava a uma modernização também da cultura que deveria ser massificada, para ser consumida em larga escala. Zuenir revela que a “cultura industrializada” estava condicionada às leis de produção, que demandava custos altos e fabricação em série para o consumo de massa. Segundo o autor, esse novo tipo de cultura enfrentaria obstáculos naturais, devido à complexa realidade brasileira em que coexistiam ilhas de consumo, e analfabetismo em massa aliado ao baixo poder aquisitivo. Existia ainda a resistência de intelectuais e artistas que eram apegados a padrões estéticos e formas de produção cultural antigos, que combatiam o novo processo, alegando que resistiam em nome da qualidade, uma vez que acreditavam que esse tipo de cultura não seria capaz de produzir algo substancial, pois estaria sempre subordinada à demanda do mercado.

Para esses intelectuais assustados com a crescente interferência dos meios de comunicação, produção em série significava má qualidade. Acuados perante os novos

---

<sup>124</sup> VENTURA, Z. O vazio cultural. In.: *70/80 Cultura em trânsito: da repressão a abertura*, 2000. Texto originalmente publicado na revista *Visão* em 1971, p. 47-48.

desafios da contingência estética, eles reagem afirmando como José Celso Martinez: “*Nada se faz livremente no Brasil e não só por causa da censura.*”<sup>125</sup> Dessa maneira para Zuenir Ventura, “*muitos representantes da criação nacional estariam transferindo, para o AI-5 e para a censura, quase sempre – para a cultura de massa às vezes –, a responsabilidade pelo “aviltamento qualitativo” e pelo “descenso estético”*”.<sup>126</sup>

O autor afirma que a razão do vazio no caso da música popular acontece devido à massificação e não por causa de crises criativas de seus compositores. Assim, a cultura massificada competiria sem grandes dificuldades para se sobrepor a capacidade criativa dos compositores.

O artigo de Zuenir Ventura termina sem apontar, naquele ano de 1971, solução para os problemas apresentados. Afirma que “*a cultura brasileira contemporânea tem transitado por várias “picadas” como se fossem “veredas da salvação” (...) em busca de uma saída.*”<sup>127</sup> Dessa maneira o autor coloca que no plano ideológico haviam duas saídas aos intelectuais e artistas, ou o racionalismo ou o irracionalismo. Cabia ao sujeito escolher entre os caminhos da razão ou debandar para o irracional.

No artigo de 1973, “*A falta de ar*” Zuenir Ventura ainda sente que a cultura no país passa por um período sombrio, em que a massificação traria consigo uma desqualificação da cultura. O tema central desse artigo, porém se dará em analisar a questão posta pela censura e pela autocensura. O autor especula a respeito do fato do número de obras censuradas tenha diminuído talvez devido a autocensura praticada pelos artistas e intelectuais, o que seria mais grave que a própria censura em si.

---

<sup>125</sup> MARTINEZ, J. C. Apud. VENTURA, Z. O vazio cultural. In.: *70/80 Cultura em trânsito: da repressão a abertura*, 2000. Texto originalmente publicado na revista Visão em 1971, p. 48.

<sup>126</sup> VENTURA, Z. O vazio cultural. In.: *70/80 Cultura em trânsito: da repressão a abertura*, 2000. Texto originalmente publicado na revista Visão em 1971, p. 49.

<sup>127</sup> VENTURA, Z. O vazio cultural. In.: *70/80 Cultura em trânsito: da repressão a abertura*, 2000. Texto originalmente publicado na revista Visão em 1971, p. 50.

A produção cultural passou a sofrer da “síndrome da autocensura” e serão poucos os artistas que não apresentarão esses sintomas. A cultura irá sofrer com a impossibilidade de se mostrar plena. Os conflitos não mais se basearão nas questões por que e para que se fazer arte, o problema principal daquele momento será em como fazer arte apesar das censuras: a institucional e a sua própria.

Zuenir afirma que a autocensura é ainda mais devastadora do que a própria censura.

Para o autor:

A substituição do aparelho ostensivo da censura pelo mecanismo interno da auto-repressão, com cada criador ousando cada vez menos, é o caminho mais rápido para levar a cultura para o estado tão sonhado por aqueles que pensam em revólver quando ouvem a palavra cultura: ao reino da ordem, do conformismo e da obediência – à paz dos cemitérios.<sup>128</sup>

A solução encontrada seria uma reação à autocensura, dessa maneira os artistas e intelectuais tratavam de apresentar temas em que falavam a respeito da dificuldade da criação em tempos de censuras. Acontecia, no entanto que o esforço em driblar a censura, para se falar da dificuldade de criar em tempos de repressão era tão grande que em alguns casos, o texto se tornava tão hermético que quase ninguém captava o que estava realmente se querendo falar.

Zuenir comenta que o uso do verbo no condicional de tempo e modo, de caráter duvidoso e ambíguo permitia que se fizessem afirmações sem que o autor se comprometesse, e rejeitar sem dizer não. O autor afirma que embora tal tática tivesse seu valor, aumentando a sobrevivência política da produção cultural, a utilização do tempo verbal não era o mais indicado para uma visão de cultura. “*Uma arte e um jornalismo feitos só de condicionais, advérbios de afirmação, sujeitos ocultos, [etc] (...)*”

---

<sup>128</sup> VENTURA, Z. A falta de ar. In.: *70/80 Cultura em trânsito: da repressão a abertura*, 2000. Texto originalmente publicado na revista *Visão* em 1973, p. 56.

*são sinais mais evidentes de que a cultura está excessiva e temerosamente bem comportada. O que como na criança é sinal de doença.”*<sup>129</sup>

Neste ponto Zuenir volta a abordar o vazio cultural e afirma que a expressão foi cunhada para descrever o quadro cultural dos anos de 1969 a 1971. O autor afirma que críticos argumentavam que a metáfora do vazio não se aplicava, e contrapunham a expressão com os números das produções culturais que ocorreram durante o período. Zuenir então se dá por vencido ao aceitar que o “vazio cultural” no ano de 1973 “estaria mais cheio”, o que segundo o autor não significava que a quantidade maior correspondia necessariamente a uma melhor qualidade.

O fato do “vazio” não estar mais tão vazio não significava que houvesse um afrouxamento do AI-5, e que a censura tivesse deixado de atuar tão ferozmente, o preenchimento do vazio acontecia paulatinamente devido a outras razões. Zuenir esclarece que havia duas razões básicas para que a cultura voltasse a ser “preenchida”. A primeira era a existência, principalmente nas grandes cidades, de um público consumidor relativamente grande, que já não podia deixar de consumir regularmente cultura. A segunda era a existência de uma estrutura de produção cultural, que mantinha em funcionamento as atividades culturais e intelectuais, que não podia ser desmantelada sem causar grande prejuízo à economia.

Assim, Zuenir afirma que apesar de uma solução definitiva para o vazio cultural ainda não existir naquele momento o autor admite que estivessem sendo feitas tentativas para se enfrentar o dilema. Dessa maneira, na concepção do autor, eram apresentados à cultura três direções possíveis que às vezes se confundiam e até mesmo se sobrepunham

---

<sup>129</sup> VENTURA, Z. A falta de ar. In.: *70/80 Cultura em trânsito: da repressão a abertura*, 2000. Texto originalmente publicado na revista *Visão* em 1973, p. 58.

adquirindo vez por outra, uma a característica da outra. São elas: a cultura de massa digestiva, comercial, de simples entretenimento. A cultura explicitamente crítica, tentando olhar para a realidade política e social imediata. E por último a contracultura que buscava novas formas de expressão e sobrevivência nos subterrâneos do consumo.

O autor explica que a primeira saída, a comercial será a que irá predominar. A cultura essencialmente comercial, sem grandes pretensões artísticas, trás como um de seus traços mais peculiares o caráter aético, apolítico e acrítico. Tais características segundo Zuenir, explicaria a intensificação dessa produção naquele período. A pretensa neutralidade sugerida por esse caminho é vista como intenção de distrair e afastar qualquer possibilidade de se fazer pensar.

A saída crítica, apesar de aparecer em menor intensidade em relação ao período anterior, apresentava essencialmente críticas preocupadas com a discussão concreta da realidade. O autor menciona que no caso da música popular brasileira, passou por um aprofundamento qualitativo dando lugar a uma apreensão mais profunda dos limites e da autonomia da criação artística. No período anterior, os músicos tinham pressa em passar o recado, dando a canção um tom de agitação imediata. Na década de 1970 tal característica foi substituída, na concepção do autor “*por um aprofundamento temático que certamente serão responsáveis, em parte, por algumas letras de Chico Buarque, Paulinho da Viola, Gil, Caetano serem obras poéticas de alto valor.*”<sup>130</sup>

Considerada por Zuenir Ventura como “saída subterrânea” a contracultura é vista como uma alternativa para enfrentar o lado puramente comercial que o primeiro tipo apresentava. Assim, a dificuldade gerada pela censura e pela repressão para a

---

<sup>130</sup> VENTURA, Z. A falta de ar. In.: *70/80 Cultura em trânsito: da repressão a abertura*, 2000. Texto originalmente publicado na revista *Visão* em 1973, p. 65.

elaboração de uma cultura manifestadamente crítica levou vários artistas a seguirem tendências individualistas e menos comprometidas com a realidade social imediata. Nas palavras do autor: “*A facilidade em atrair pela aparência, ao mesmo tempo falsos adeptos entre os jovens e gratuitas antipatias entre os velhos, talvez seja a sua maior realização. (...) mais pelo que apresentam ser do que pelo que produzem, talvez deixem para a cultura brasileira mais uma atitude do que uma obra.*”<sup>131</sup>

O autor encerra seu artigo afirmando que independente da saída apresentada, todas elas neutralizadoras ou críticas, tinham que enfrentar os mesmos obstáculos perigosos, a censura e a autocensura. Assim, as dificuldades produzidas pelo embate gerado entre produtores culturais e censura gerou os mais variados efeitos: “*desde a euforia cínica até a apatia quase quietista, passando pelo triunfalismo irresponsável ou pelo derrotismo apocalíptico.*”<sup>132</sup>

A visão apresentada por Zuenir Ventura representa a opinião de uma intelectualidade de esquerda, que se encontra perdida frente ao encrudescimento do regime militar. Outras camadas da sociedade encaram o princípio da década de 1970 como um período paradoxalmente eufórico, em que apesar da repressão política, experimentaram-se algumas liberdades, que eram conquistadas através da rebeldia do comportamento.

José Miguel Wisnik, em seu texto “*O minuto e o milênio ou Por Favor, professor, uma década de cada vez*” afirma que a música comercial-popular brasileira da década de 1970 convivia entre dois modos de produção diferentes: o industrial e o artesanal.

---

<sup>131</sup> VENTURA, Z. A falta de ar. In.: *70/80 Cultura em trânsito: da repressão a abertura*, 2000. Texto originalmente publicado na revista *Visão* em 1973, p. 64.

<sup>132</sup> VENTURA, Z. A falta de ar. In.: *70/80 Cultura em trânsito: da repressão a abertura*, 2000. Texto originalmente publicado na revista *Visão* em 1973, p. 65.

O primeiro modo se agigantara naquela época devido ao crescimento das gravadoras e das empresas que controlavam o mercado musical do país, as estações de rádios e as redes de TV. Segundo o autor a produção industrial da cultura “*imprime nos “produtos de arte” a marca da repetição e da standardização, suprime a margem de operação estética pessoal, ao mesmo tempo em que programa mercadologicamente a imagem individual do artista.*”<sup>133</sup>

Dessa maneira o segundo modo é entendido por Wisnik como o oposto da massificação. Entraria em cena o “*artesão canoro*” que resistiria a tentação da industrialização e continuava desenvolvendo uma poética “*carnavalizante*”, em que faziam parte os elementos do lirismo, da crítica e do humor. Constituindo “*a tradição do carnaval, a festa, o non-sense, a malandragem, a embriaguez da dança, e a súbita consagração do momento fugidio que brota das histórias do desejo que todas as canções não chegam pra contar.*”<sup>134</sup>

Estabelecido pelo autor os dois lados que compunha a produção cultural musical da década, o autor revela que a outra parte do problema que vivia a cultura no Brasil naquele período era devido ao “vazio cultural”. Nesse momento Wisnik aproxima-se da análise de Zuenir Ventura e concorda que a censura contribuiu efetivamente para a existência de um vazio na cultura artesanal, possibilitando um aumento da produção massificada e industrializada.

A solução encontrada, segundo Wisnik, baseia-se na definição do crítico Gilberto Vasconellos em que o “*artesão canoro*” para se opor ao vazio deveria realizar sua crítica através da fresta. Assim, Vasconellos defende que “*a tradição da malandragem*

---

<sup>133</sup> WISNIK, J. M. *O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez*, p. 7.

<sup>134</sup> WISNIK, J. M. *O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez*, p. 7.

*na música popular, especialmente aquela que atravessa a história do samba, instrumenta-a para contrapor à ordem repressiva um contradiscurso, mesmo que cifrado.”*<sup>135</sup>

Dessa maneira caberia ao compositor artesão, para Wisnik, ou para o nosso compositor-pensador saber passar o recado, driblando as censuras – a própria e a oficial –. Para Wisnik, esse recado não se baseia simplesmente numa mensagem, ou palavra de ordem, ou apenas uma palavra qualquer. O recado está para o autor na “*pulsção que inclui um jogo de cintura, uma cultura de resistência que sucumbiria se vivesse só de significados, e que, por isso mesmo, trabalha simultaneamente sobre os ritmos do corpo, da música e da linguagem.*”<sup>136</sup> O recado passado deveria transparecer todas as possibilidades e características da canção, através de sua interpretação, melodia, arranjos e linguagem, possibilitando dessa maneira a comunicação entre compositor artesão e ouvinte formando assim a linguagem musical.

Na descrição de Wisnik:

A música popular é uma rede de recados, onde o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície. A base é uma só, e está enraizada na cultura popular: a *simpatia anímica*, a adesão profunda às pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem.

O autor explica ainda que na conjuntura da década de 1970 em que a repressão cultural e política andavam juntas, a música popular dos poetas do recado atingiu um significado ainda maior, demonstrando sua capacidade comunicativa. Wisnik pondera que para os recados políticos era preciso um jogo de cintura ainda maior. “*Os pedaços*

---

<sup>135</sup> VASCONCELLOS, G. *Música popular: de olhos na fresta*. Apud: WISNIK, J. M. *O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez*, p. 8.

<sup>136</sup> WISNIK, J. M. *O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez*, p. 8.

*do recado que procuram maior explicitação política ficam embargados na alfândega da censura, ou logram passar com uma ironia camaleônica pelo seu bico estreito.”*<sup>137</sup>

Neste ponto as definições de Wisnik, assemelham-se com as intenções descritas por Bailyn a respeito dos panfletos. O objetivo também era transmitir um “recado”, utilizando diversas formas de linguagem, e entre elas a ironia foi amplamente utilizada, assim como nosso cancionista utilizou do tropo para passar seu recado.

A canção comercial popular por sua vez, não deve ser entendida somente como alienante, ou como se ela possuísse apenas um uso estético-contemplativo. Para o autor a dificuldade de definir esse tipo de canção está nos múltiplos usos que ela comporta e também na multiplicidade dos modos como ela é escutada. Tal afirmação nos leva a questionar então, que tipo de consumo a canção comercial popular produz?

Respondendo à questão Wisnik informa que o crescimento brutal da indústria cultural nos últimos anos gerou uma massa sonora considerável que precisava escoar afinal, se tratava de um produto comercial. A produção funciona então, da seguinte forma: as gravadoras que representam a indústria cultural produzem a canção. O rádio veicula as canções para promover os artistas e principalmente o produto sonoro (os discos). A televisão age na mão dupla das trilhas sonoras, ou seja, ao mesmo tempo em que ela se utiliza das canções da trilha para promover sua novela, as canções por sua vez ganham notoriedade ao serem tocadas durante o folhetim, com o intuito de vender os LPs das respectivas trilhas.

O autor conclui, sintetizando o processo da seguinte forma:

É evidente que se trata de um complexo industrial-ideológico que procura explorar ao máximo a força penetrante que a música tem: o

---

<sup>137</sup> WISNIK, J. M. *O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez*, p. 9.

extraordinário poder de propagação social que vem de sua própria materialidade, do seu caráter de objeto/objetivo (está fora mas está dentro do ouvinte!), simultâneo (vivido por muitas pessoas ao mesmo tempo), e do enraizamento popular de sua produção no Brasil. (...) sabemos que esse “tratamento” industrial-capitalista tende a conferir à canção os traços da mercadoria produzida em série, que tem como horizonte a estandardização, isto é, a subordinação da linguagem a padrões uniformizados de vendabilidade.<sup>138</sup>

Wisnik afirma que essa teoria está baseada nas concepções do pensador alemão Theodor Adorno, que diz que “*no interior desse tipo de produção para o lucro, a mercadoria engana o ouvinte ao seduzi-lo com a promessa do valor-de-uso da sua fruição, quando a única coisa que ela oferece é seu prestígio consumível, o fantasma de um valor musical intrínseco que ela não tem.*”<sup>139</sup>

Trata-se da teoria da regressão da audição, elaborada pelo pensador alemão que acreditada que a canção popular é entendida como consumo de cultura que provocava apenas a distração fantasiosa. Dessa maneira, segundo Adorno, a escuta da música deixa de ser escuta e o uso que se faz dela não é um uso musical. Wisnik acredita que a concepção de Adorno poderia ser aplicada no caso europeu, mais especificamente na Alemanha, em que a tradição da música erudita é largamente difundida e apreciada.

No caso brasileiro, não seria tão simples assim, afinal a tradição da música popular supera de longe a música erudita no país, apresenta vitalidade e riqueza que jamais poderiam ser consideradas com regressões de audição. Além disso, a canção popular está inserida na sociedade brasileira a muito tempo, antes mesmo do domínio da indústria cultural tentar se apossar dela.

A música popular brasileira não pode ser definida através de uma única definição. Wisnik afirma que a canção popular tem a capacidade de se misturar ao meio em que

---

<sup>138</sup> WISNIK, J. M. *O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez*, p. 12.

<sup>139</sup> WISNIK, J. M. *O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez*, p. 12.

ela é produzida, dessa maneira, fazem parte da mistura: a) a cultura popular não letrada, b) a poesia culta e c) a produção feita dentro da indústria cultural. *“Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil embora, deixe-se permear por eles.”*<sup>140</sup>

O autor, então, defende que a canção popular brasileira não contém nenhum tipo de pureza, faz parte dela todas as manifestações culturais existentes, tão intrinsecamente ligadas a sua tradição. A mistura seria o real valor estético produzido pela canção comercial brasileira. Para Wisnik a música popular *“trata-se de um caldeirão – mercado pululante onde várias tradições vieram a se confundir e se cruzar, quando não na intencionalidade criadora, no ouvido atento ou distraído de todos nós.”*<sup>141</sup>

Wisnik informa que a vantagem de possuímos um sistema tão aberto como esse, proporciona em determinados momentos que a canção periodicamente produza “saltos produtivos” propiciando verdadeiras sínteses críticas, a respeito da nossa arte, promovendo reciclagens. *“São momentos em que alguns autores, isto é, alguns artistas, individualmente ou em grupos, repensam toda a economia dos sistemas, e condensam seus múltiplos elementos, ou fazem com que se precipitem certas formações latentes que estão engasgadas.”*<sup>142</sup> Wisnik explica que foi dessa maneira, que surgiram os movimentos do samba em 1917, da bossa nova em 1958 e da tropicália em meados da década de 1960. O próximo passo ou movimento se encontra, para o autor nos compositores da década de 1970 que enfrentam os problemas da nova realidade. Para Wisnik, a música desse período apresenta um comentário a respeito dos problemas enfrentados pós 1968.

---

<sup>140</sup> WISNIK, J. M. *O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez*, p. 14.

<sup>141</sup> WISNIK, J. M. *O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez*, p. 14.

<sup>142</sup> WISNIK, J. M. *O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez*, p. 15.

Nas palavras do autor: “*A música contém um comentário disto, e, afinal, congratula-se com o fato de ser ela mesma uma força, uma fonte de poder, o de extrair de seus próprios recursos uma capacidade de resistência.*”<sup>143</sup>

O AI-5 foi responsável pelo aumento da repressão política e cultural. Naquele mesmo período a ciência dos centros tecnológicos possibilitava avanços jamais alcançados, como por exemplo, no ano de 1969 o homem foi capaz de pisar pela primeira vez na lua. Esse fato se torna relevante na narrativa de Wisnik já que ele cita duas canções de Caetano Veloso a respeito do feito americano. A primeira composta no mesmo ano em que a façanha se realizou *A voz do vivo* e a segunda dez anos mais tarde, a canção *Terra*.

O autor trás a tona as canções e o acontecimento para contextualizar o período que não era somente de repressão, mas também de efervescência científica e cultural. As viagens espaciais, os acontecimentos políticos e culturais do conturbado ano de 1968 e seus desdobramentos nos anos seguintes, apresentam para a população, mas principalmente para os jovens uma nova consciência de estar no mundo. Dessa maneira, começa uma preocupação com as questões ecológicas e ambientais, que segundo Wisnik passará pelo viés da contracultura que proclama a negação da ideologia desenvolvimentista preparando o desdobramento dos sonhos da juventude.

A contracultura pode ser vista como nos mostra Wisnik, de maneira diferente da apresentada por Zuenir Ventura, que a caracteriza como manifestação acrítica e apolítica. Convém então esclarecermos minimamente o que foi o movimento da contracultura norte americana, que influenciou vários movimentos de contracultura em diversos países no mundo, dentre eles o Brasil.

---

<sup>143</sup> WISNIK, J. M. *O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez*, p. 18.

Carlos Alberto Messeder Pereira afirma em seu livro da coleção primeiros passos “*O que é contracultura?*” que o movimento da contracultura apareceu na década de 1960 na Califórnia nos Estados Unidos. Uma nova personagem entrava em cena, o jovem, querendo participar ativamente da política, apresentando novas formas de mobilização e contestação. “(...) *bastante diferente da prática política da esquerda tradicional, firmava-se cada vez com maior força, pegando a crítica e o próprio sistema de surpresa e transformando a juventude, enquanto grupo, num novo foco de contestação radical.*”<sup>144</sup>

O termo contracultura, cunhado pelos meios de comunicação, foi rapidamente assimilado, tanto pelos integrantes do movimento quanto por seus críticos. Segundo o autor o fenômeno foi caracterizado por alguns sinais mais evidentes como a adoção dos cabelos compridos, o uso de roupas coloridas, o estudo do misticismo, a experimentação das drogas tudo isso embalado pelo *rock-n'-roll*. A adoção de tais hábitos confrontava com a visão de mundo da classe média norte-americana que queria para sua juventude um futuro voltado para a carreira, a família e ao país.

A contracultura, no entanto, não se limitava a essas marcas superficiais, segundo Pereira “*significava também novas maneiras de pensar, modos diferentes de encarar e de se relacionar com o mundo e com as pessoas. Enfim, um outro universo de significados e de valores, com suas próprias regras.*” Dessa maneira o novo movimento social se delineava com um caráter fortemente libertário, que teve grande aceitação por parte de uma juventude de classe média em todo o mundo.

Nas palavras do autor:

---

<sup>144</sup> PEREIRA, C. A. M. *O que é contracultura?* p. 7.

(...) a contracultura conseguia se firmar, aos olhos do Sistema e das oposições (ainda que gerando incansáveis discussões), como um movimento profundamente catalisador e questionador, capaz de inaugurar para setores significativos da produção dos Estados Unidos e da Europa, inicialmente, e de vários países de fora do mundo desenvolvido, posteriormente, um estilo, um modo de vida e uma cultura *underground*, marginal, que no mínimo, davam o que pensar.<sup>145</sup>

O embrião do que veio a se tornar contracultura foi gerado na geração *beatnik* da década de 1950. Em meados da década aparece o *rock-n'-roll*, atraindo um público jovem embalado por um provocante Elvis Presley. O estilo musical servia como expressão da rebeldia juvenil, que nesse momento associava a melodia a uma determinada forma de comportamento transgressor. A juventude transviada, ou os rebeldes sem causa tinha como ídolo máximo o controverso James Dean, galã de Hollywood que encarnava a figura do jovem encenqueiro em seus filmes.

A década seguinte potencializa ao máximo a explosão político-cultural iniciada pela geração anterior. O aparecimento dos Beatles e de Bob Dylan no princípio da década formava um público jovem cada vez mais significativo. A segunda metade da década de 1960 é marcada pelos grandes concertos e festivais de rock, entre os mais importantes estão o festival de Monterey, em 1967 que lança Janis Joplin e Jimmy Hendrix. Em 1969, acontece o mais famoso festival promovido pela contracultura: o Woodstock, ocorrido próximo à cidade de Nova York, o festival durou alguns dias, propagando o amor livre, exigindo o fim da guerra no Vietnam e abusando de todas as drogas possíveis.

Se o rock se caracterizava como uma das pontas da contracultura, o movimento hippie era a outra. A vida em comunidades alternativas, o uso exagerado de drogas, a

---

<sup>145</sup> PEREIRA, C. A. M. *O que é contracultura?* p. 9.

prática do amor livre e o pacifismo faziam parte dessa nova forma de contestação político-cultural.

No Brasil, a contracultura chegou com quase uma década de atraso. Começou no início dos anos 1970, segundo Paulo Henriques Britto, momento que o autor caracterizou como pós-tropicalista. Britto afirma que quase todas as características que definiam a contracultura californiana foram assimiladas pelos brasileiros. A questão da sexualidade, o consumo de drogas, as roupas, os cabelos, o misticismo oriental, a postura em relação à política e a importância do rock como linguagem musical. O autor faz uma ressalva apenas: no caso brasileiro, o principiante rock nacional representado principalmente por grupos oriundos da tropicália, ou herdeiros do tropicalismo retratavam em suas canções uma realidade muito diversa da proposta contracultural norte-americana, que, segundo o autor falava de utopia e tinham uma proposta positiva, alegre. *“No caso brasileiro, o som das guitarras serviu de pano de fundo para letras que falavam de desespero, fracasso, solidão e loucura. Nada poderia ser mais distante do “verão do amor” de 1967 que a ressaca instalada do Brasil após a alegria esfuziante do momento tropicalista.”*<sup>146</sup>

Para o autor a tropicália surgiu no momento em que as esquerdas brasileiras adotavam palavras de ordem identificadas com uma causa nacional de conscientização das massas. Assim, a tropicália se apropriou desse vocabulário e da temática, mas acrescentou elementos tais como a introdução do rock e uma atitude diferenciada em relação aos artistas do CPC. A abordagem tropicalista, para Britto possuía um viés irônico e afetuoso, o alvo das canções tropicalistas era dirigido ao comportamento careta da geração do pós-guerra. O autor ressalta que, no entanto, a tropicália não

---

<sup>146</sup> BRITTO, P. H. A temática noturna no rock pós-tropicalista. In.: NAVES, S. C.; DUARTE, P. S. (Orgs). *Do Samba-Canção à Tropicália*, p. 192.

consegue romper definitivamente com a canção engajada, sendo possível encontrar canções de cunho político numa linha de engajamento parecido com os defendidos pelos compositores da MPB, Britto cita por exemplos as canções, *Soy loco por ti América*, que faz clara menção ao guerrilheiro morto Che Guevara, e a irônica *Enquanto seu lobo não vem*, que traz em sua melodia os primeiros acordes da Internacional Comunista.

O fator determinante para a mudança de ares nas canções tropicalistas, e também nas canções consideradas de esquerda, foi sem dúvida a instituição do AI-5. Para Britto o ato institucional teve vital importância na configuração do que ele chamou de “anêmica contracultura brasileira”. “*A indignação ideológica dos engajados e a crítica social irônica dos tropicalistas dá lugar a uma postura de desencantamento e desânimo.*”<sup>147</sup> Neste mesmo momento, parte da juventude brasileira se identifica com a geração Woodstock e passa a morar em comunidades alternativas, deixam o cabelo crescer, usam roupas coloridas. No entanto, segundo autor, as canções produzidas estão longe de pregar o amor livre e a psicodelia. O cancionista vai falar de temas como medo, solidão, derrota, exílio e loucura. O autor não nega que os temas solares californianos estejam presentes na nossa contracultura, mas afirma que o período será marcado pela temática noturna.

A jornalista Lucy Dias em seu livro *Anos 70: enquanto corria a barca* retrata uma contracultura mais alegre, festiva. Através de depoimentos de pessoas que “desbundaram” na década de 1970, a autora compõe um cenário, em que pelo menos aparentemente parecia ser um mix de euforia, melancolia, alegria e tristeza, tudo junto bem vivenciado. A autora utiliza a definição de Antonio Ferreira de Almeida Jr. que afirma que a contracultura era

---

<sup>147</sup> BRITTO, P. H. A temática noturna no rock pós-tropicalista. In.: NAVES, S. C.; DUARTE, P. S. (Orgs). *Do Samba-Canção à Tropicália*, p. 194.

Não exatamente contra a miséria e a fome, mas contra temas que em geral vêm oprimindo os homens desde os primórdios das sociedades humanas, independentemente da classe social a que pertençam. Temáticas que não dizem respeito apenas a um país ou a um possível segmento de fanáticos. Mas a toda uma aldeia global.<sup>148</sup>

Para a autora tais ideias irão se alastrar extrapolando os limites artísticos, atingindo as “pessoas normais” que transformarão o movimento cultural em social, sendo tolerado pela sociedade careta. Assim, várias pessoas, ou como se refere a autora, um bando de malucos, irão se juntar para revolucionar-se, impondo-se o desafio de viver fora do sistema.

Dias, nesse momento cita a canção *Prelúdio* de Raul Seixas para exemplificar o espírito da contracultura. Assim, *Sonho que se sonha só/ é só um sonho que se sonha só/ mas sonho que se sonha junto/ é realidade.*<sup>149</sup>

Tanto Lucy Dias quanto Paulo Henriques Britto apresentam o compositor sem problemas, dentro da perspectiva contracultural. Afinal, Raul Seixas reapareceu no cenário musical em 1973 de cabelos longos, barba grande, “com o símbolo da paz dependurado no pescoço”<sup>150</sup>, cantando rock, e se dizendo a *mosca na sopa* do regime opressor. Visto por essa ótica, Raul Seixas pode ser considerado com um dos ícones do movimento da contracultura brasileiro, o problema é que como o compositor mesmo tratou de expor em seu primeiro LP solo ele preferia ser aquela metamorfose ambulante, “do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo.”<sup>151</sup>

Assim o baiano apresenta-se como um ponto dissonante na tradição musical brasileira. *Acredite que eu não tenho nada a ver/ Com a linha evolutiva da Música Popular Brasileira/ A única linha que eu conheço/ É a linha de empinar uma*

---

<sup>148</sup> ALMEIDA JR. A. F. *A contracultura ontem e hoje*. Apud. DIAS, L. *Anos 70: enquanto corria a barca*, p. 42.

<sup>149</sup> SEIXAS, R. *Prelúdio*, 1974.

<sup>150</sup> SEIXAS, R. *É fim de mês*, 1975.

<sup>151</sup> SEIXAS, R. *Metamorfose ambulante*, 1973.

*bandeira*.<sup>152</sup> O compositor não se deixava classificar por nenhuma nomenclatura convencional utilizada para designar ritmos musicais ou culturais ou políticos. No artigo de André Mauro intitulado *O último anarquista*, ao falar de sua obra o compositor baiano a define, “*Não é juventude transviada, nem hippismo; é o raulseixismo*”. “*(A própria posição do nosso herói, que já se definiu como “um anarquista, não-político individualista”, é tipicamente os anos de 1950, lembrando os “rebeldes sem causa” que até hoje inflamam sua imaginação).*”<sup>153</sup>

Mesmo não aceitando o rótulo, o termo contracultura não pode ser de todo rejeitado para explicar a obra do compositor. Afinal muito da “atitude hippie” ou contracultural pode ser encontrado nas canções de Raul e a responsabilidade desse fato, se dá devido a parceria com o compositor Paulo Coelho. É inegável o misticismo na obra e também a proposição de uma sociedade alternativa em detrimento da sociedade vigente, considerada pela dupla como uma sociedade ultrapassada, decrépita.

Nas várias definições que encontramos sobre o que de fato é a tal contracultura, o que mais nos chamou a atenção foi a constatação, de que a contracultura não foi um movimento organizado com base definidas, certinhas. O movimento se caracterizava através do movimento hippie, do conflito de gerações, das canções de rock, do experimentalismo (em todas as esferas, sexual, lisérgico, religioso), viagens de mochila, em suma uma crítica exacerbada à sociedade tecnocrata de consumo, em que as pessoas tentariam viver fora do sistema, caracterizando uma “atitude contracultural”.

Dessa maneira, não devemos creditar ao roqueiro baiano a tal “atitude contracultural”, pois a história pessoal do mesmo, não corrobora com tais atitudes.

---

<sup>152</sup> SEIXAS, R. *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor*, 1974.

<sup>153</sup> MAURO, A. *O último anarquista*. In.: *Raul Seixas por ele mesmo*, p. 56.

Afinal, apesar da indumentária hippie e do cabelo grande, o compositor nunca morou em comunidade. Não era praticante do amor livre. Ao contrário, podia até ser considerado conservador e machista, se casou cinco vezes e teve três filhas. E mesmo no quesito drogas, tinha suas divergências com o movimento. Enquanto os adeptos da contracultura mergulhavam fundo nas drogas lisérgicas como a maconha e o LSD, Raul preferia o álcool e a cocaína.

Com isso, queremos dizer que é possível identificarmos a obra de Raul com “*um certo espírito [contracultural], um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante.*”<sup>154</sup>

O que nos parece constante na obra do roqueiro é o potencial comunicativo, reativo, que tem a pretensão de divulgar as ideias metamórficas do compositor. Nesse sentido, o elemento constante na obra do compositor é o fato de suas canções poderem ser consideradas panfletos. Nas palavras do compositor:

Foram os Beatles que me deram a porrada. Foi quando os Beatles chegaram e passaram a cantar as próprias coisas deles que eu vi, poxa, esses caras estão cantando realmente a vida deles, estão dizendo o que há pelo mundo, o que pensam. Então eu posso fazer a mesma coisa, dizer exatamente o que penso em minhas músicas.<sup>155</sup>

Raul afirma em várias entrevistas, e também através de suas canções que não segue nenhuma corrente filosófica por muito tempo. *Eu já fui pantera, já fui hippie, beatnik/ Tinha o símbolo da paz dependurado no pescoço/ Porque nego disse a mim que era o caminho da salvação (Vai lá...)/ Já fui católico, budista, protestante/ Tenho os livros na estante, todos têm a explicação.*<sup>156</sup> O importante para ele é fazer com que

---

<sup>154</sup> PEREIRA, C. A. M. *O que é contracultura?* p. 20.

<sup>155</sup> SEIXAS, R. Depoimento dado a Ana Maria Baiana em 1975. In.: *Raul Seixas por ele mesmo*, p. 21.

<sup>156</sup> SEIXAS, R. É fim de mês, 1975.

sua música transmita suas ideias daquele momento. A obra de Raul Seixas está dessa maneira intimamente relacionada com sua história de vida, convém então uma rápida biografia/discografia para a compreensão de suas canções-panfleto.

Raul Santos Seixas nasceu na capital baiana em 1945, filho de pai inspetor de ferrovia e mãe dona de casa. Devido à profissão do pai a família viajava pelos sertões do estado onde Raul entrou em contato com a obra do rei do baião Luiz Gonzaga, que vem a se tornar uma grande influência musical de sua obra.

A influência americana do rock vem desde criança através de discos importados de artistas da década de 1950. O menino ouvia os discos na casa dos vizinhos americanos que trabalhavam no consulado americano em Salvador. O garoto chega a participar de um programa da rádio local com nove anos de idade em que canta a canção “Good Rocking’ Tonight” de R. Brown. Já aos 14 anos, em 13 de julho de 1959, dia mundial do rock, Raul fundava o Elvis Rock Clube primeiro fã-clube do cantor na Bahia.

Em 1962, forma sua primeira banda, *Os relâmpagos do Rock*, após reformulações e a descoberta dos Beatles a banda passa a se chamar em 1964 *The Panthers*. Nesta época o cantor já havia abandonado a escola para se dedicar exclusivamente a música. A banda, que foi novamente batizada com o nome definitivo de *Raulzito e Os Panteras*, começou a fazer sucesso na capital baiana tocando com grandes nomes música popular que se apresentavam na cidade, como Roberto Carlos, Wanderléia e Jerry Adriani.

Raul se casa com sua primeira esposa Edith em 1967, para agradar a moça, retoma os estudos e é aprovado entre os primeiros lugares da faculdade de direito.

Porém, no ano seguinte, o cantor Jerry Adriani convida a banda para gravar seu primeiro Long Play na cidade do Rio de Janeiro. Raul, a esposa e Os Panteras se mudam para cidade maravilhosa na expectativa de alcançarem o sucesso.

O LP *Raulzito e Os Panteras* é lançado no ano de 1968. Entretanto, o disco é praticamente ignorado pela crítica e pelo público. Desiludido, Raul decide voltar para Salvador decidido a largar a música e se tornar funcionário público, como o pai. No ano de 1970 Raul conhece o diretor da CBS, que o convida para trabalhar como produtor de discos da gravadora. Assim, muda-se de novo com a esposa para o Rio e renova sua vontade de trabalhar com música.

Na gravadora, Raul produz discos e compõe músicas para cantores como Jerry Adriani, Renato e seus Blue Caps, Trio Ternura e Sérgio Sampaio. Com o último, Raul Seixas grava e lança sem autorização, o LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista: apresenta sessão das 10*. Raul espera o presidente da gravadora sair em viagem e convida mais dois cantores para integrarem a Grã-Ordem: Míriam Batucada e Ed Star. A “travessura” lhe rende a demissão por justa causa e o recolhimento do disco das lojas.

Para o LP foram compostas 34 faixas, das quais a censura aprovou somente 12. Das canções gravadas metade são de autoria de Raul Seixas, 2 em parceria com Sérgio Sampaio e as outras, letra e música, do compositor capixaba. O disco, inspirado em Frank Zappa, apresentava vinhetas criativas e sem nexos entre as faixas. Também não alcança sucesso, mas era apresentado ao público um novo Raul Seixas, anárquico, muito diferente do comportado Raulzito dos Panteras.

Em “Sessão das 10”, o imigrante “puro e besta”, chega à cidade maravilhosa, para morar em Ipanema e aproveitar todas as novidades culturais modernas que uma

grande cidade pode lhe proporcionar. O narrador usufrui da vida cultural da cidade indo ao teatro e ao cinema, até que por desventura encontra a pessoa que deveria ser o grande amor de sua vida. O tom da canção é triste, não só pelo amor imperfeito, mas também pelo descontentamento com a cidade. O bolero, cantado de maneira jocosa pelo intérprete Edy Star, quase amaldiçoa a cidade, através do grande ícone da modernidade, o cinema, que permitiu que através de uma sessão das 10 fosse selado o destino do inocente imigrante.

Já a faixa “Aos Trancos e Barrancos” surpreende por ser um samba de autoria de Raul Seixas, em que o narrador parece se orgulhar de ter finalmente subido na vida e ter-se mudado do morro pro Leblon. *“Taí, Eu sou um cara que subi na vida/ Morava no morro e agora moro no Leblon/ Eu vou pendurado na janela/ Vou mais pensando nela Que esse sujo pelo chão/ Eu vou descascando a minha vida/ Sujando a avenida/ Com meu sangue de limão/Rio de Janeiro você não me dá tempo/ De pensar com tantas cores/ Sob este sol/ Pra que pensar, se eu tenho o que quero/ Tenho a nega e o meu bolero/ A TV e o futebol/ Eu não vou levando o nosso leite/ Troquei por um bilhete/ Da roleta federal/ Eu vou pela pista do Aterro/ E nem vejo o meu enterro/ Que vai passando no jornal/ Rio de Janeiro você não me dá tempo/ De pensar com tantas cores/ Sob este sol/ Pra que pensar, se eu tenho o que quero/ Tenho a nega e o meu bolero/ A TV e o futebol/ TODO MUNDO!!/ Eu vou pendurado na janela/ Vou mais pensando nela/ Que esse sujo pelo chão/ Eu vou descascando a minha vida/ Sujando a avenida/ Com o meu sangue de limão/ Rio de Janeiro você não me dá tempo/ De pensar com tantas cores/ Sob este sol/ Pra que pensar, se eu tenho o que quero/ Tenho a nega e o meu bolero/ A TV e o futebol/ TODO MUNDO!!/ Eu não vou levando o nosso leite/ Troquei por um bilhete/ Da roleta federal/ Eu vou pela pista do Aterro/ E nem vejo meu*

*enterro/ Que vai passando no jornal*".<sup>157</sup> No entanto a experiência do narrador com a cidade não se mostra pacífica e apesar do tom jocoso, narra a impossibilidade criativa que a cidade impõe sobre ele. Vale lembrar que a canção foi composta em 1971, período em que, de um lado o presidente prometia o milagre econômico e de outro a censura aos meios de comunicação e as artes cerceava a criatividade. E, dessa forma, nos parece que o compositor ironiza a situação, sugerindo que o narrador deveria se contentar com as benesses que são oferecidas pelo milagre econômico, ao invés de se preocupar em pensar. Aqui o olhar do narrador para a cidade é irônico, porém complacente, não reativo.

O LP Krig-Há-Bandolo! lançado no ano de 1973, trás as primeiras parcerias de Raul com Paulo Coelho. Juntamente com o disco, Paulo e sua mulher na época Adalgisa Rios fizeram um encarte ilustrado em forma de quadrinhos, para divulgar a incipiente sociedade alternativa. O LP fez grande sucesso vendendo milhares de cópias, já o encarte que o acompanhava gerou um grande problema para os autores. Chamado para dar declarações a respeito da história em quadrinhos, Paulo Coelho e sua companheira acabaram sendo sequestrados pelo Doi-Codi, ficando desaparecidos durante uma semana.

O LP apresenta para o público um Raul Seixas, debochado, irônico e com um som inovador, misturando ritmos nordestinos com o bom e velho rock'n'roll. O cantor se apresenta e diz ao que veio: *“Vê se me entende olha o meu sapato novo/Minha calça colorida o meu novo way of life/ Estou tão lindo porém bem mais perigoso/ Aprendi a ficar quieto e começar tudo de novo/ O que eu quero, eu vou conseguir/ O que eu quero, eu vou conseguir/ Pois quando eu quero todos querem/ E quando eu quero todo*

---

<sup>157</sup> SEIXAS, R. *Aos trancos e barrancos*, 1971.

*mundo pede mais/ (e pede bis)/ Eu tinha medo do seu medo do que eu faço/ Medo de cair no laço que você me preparou/ Eu tinha medo de ter que dormir mais cedo/ Numa cama que eu não gosto só porque você mandou/ O que eu quero, eu vou conseguir/ O que eu quero, eu vou conseguir/ Pois quando eu quero todos querem/ E quando eu quero todo mundo pede mais/ (e pede bis)/ Você é forte mas eu sou muito mais lindo/ O meu cinto cintilante, a minha bota, o meu boné/ Não tenho pressa, tenho muita paciência/ É na esquina da falência que eu te pego pelo pé/ O que eu quero, eu vou conseguir/ O que eu quero, eu vou conseguir/ Pois quando eu quero todos querem/ E quando eu quero todo mundo pede mais/ (e pede bis)/ Olha o meu charme, minha túnica, meu terno/ Eu sou o anjo do inferno que chegou prá lhe buscar/ Eu vim de longe, vim duma metamorfose/ Numa nuvem de poeira que pintou prá lhe pegar/ O que eu quero, eu vou conseguir/ O que eu quero, eu vou conseguir/ Pois quando eu quero todos querem/ E quando eu quero todo mundo pede mais/ (e pede bis)/ Você é forte, faz o que deseja e quer/ Mas se assusta com o que eu faço, isso eu já posso ver/ E foi com isso, justamente, que eu vi/ Maravilhoso, aprendi que eu sou mais forte que você/ O que eu quero, eu vou conseguir/ O que eu quero, eu vou conseguir/ Pois quando eu quero todos querem/ E quando eu quero todo mundo pede mais/ (e pede bis).”<sup>158</sup> Assim, apresentava-se o compositor-pensador da década de 1970. Sua indumentária estava mais colorida, seu protesto era em favor de si mesmo, mas ele alertava para tomarem cuidado com ele, pois estava mais perigoso. É com esse mesmo espírito que a mosca na sopa era apresentada. Não se tratava mais das velhas formas de contestação.*

Na canção “Ouro de Tolo” de 1973, Raul fala de maneira desiludida sobre os ganhos materiais que teve, com o milagre econômico, mas que não se reverteram em satisfação pessoal. Na canção, Raul cita vários elementos de reconhecimento financeiro

---

<sup>158</sup> SEIXAS, R; COLEHO, P. *Rockixe*, 1973.

e de status, pois ganha um considerável salário e ainda possui o grande sonho de consumo da época, um corcel 73. Mais uma vez o compositor questiona qual o sentido disso tudo frente à impossibilidade da criatividade. O narrador, nesta canção, prefere olhar se esvaindo para o infinito, mergulhando numa tristeza paralisante, pois apesar de afirmar que não ficará sentado num apartamento esperando a morte chegar, a melodia da canção diz exatamente o contrário, pois dá a impressão de que tudo permanecerá como está.

Outra canção em que o tom sombrio aparece é “*Cachorro Urubu*” em que o compositor lamenta as derrotas sofridas pelos movimentos jovens do ano de 1968. “*Todo Jornal que eu leio/ me diz que a gente já era/ que já não é mais primavera/ oh baby a gente ainda nem começou*”. Assim, mesmo quando o tom é menor e a melodia aparenta ser mais triste, a proposta do compositor é de buscar algo novo, diferente.

O LP seguinte, *Gita* de 1974 é considerado pelo compositor como seu trabalho mais doutrinário. Nele se encontra o hino da Sociedade Alternativa, que na realidade nem Raul, nem Paulo Coelho conseguiram definir direito como seria essa tal sociedade.

Nas palavras do compositor:

*É um disco doutrinário. Já reparou na capa? Estou eu lá, de dedo pra cima, veja se é possível! Como se eu quisesse indicar caminhos para as pessoas. Mas é o retrato mesmo do que eu fui no passado. Eu estava pondo pra fora o meu lado de Cristo, de Jesus, sabe como é que adora sofrer pelas pessoas, mostrar o caminho às pessoas. Gita foi todo assim.*<sup>159</sup>

Assim Raul comprova sua vocação metamórfica quando admite que a mensagem que queria transmitir em *Gita* já não condizia com as suas convicções daquele momento em que deu a entrevista, apenas um ano após o lançamento do álbum.

---

<sup>159</sup> SEIXAS, R. Entrevista concedida para a Revista Rock em 1975. In.: *Raul Seixas por ele mesmo*, p.31.

A sociedade alternativa para Raul acontecia no plano cósmico, bastava que as pessoas acreditassem e seguissem os preceitos da lei de Thelema. “*faça o que tu queres, pois é tudo da lei*”, e a sociedade já existiria. Já Paulo Coelho, através dos relatos a esse respeito encontrados em sua biografia, a Sociedade Alternativa se tratava de um hino de adoração ao diabo. O público sem ter consciência ao entoar os versos da canção estaria invocando o senhor das trevas. Foi Paulo Coelho, quem inseriu Raul Seixas nos mistérios do ocultismo, até então o baiano se interessava apenas por discos-voadores.

No ano de 1974, Paulo e Raul ingressaram na sociedade secreta O. T. O (Ordo Templi Orientis) organização fundada pelo bruxo Aleister Crowley, que dizia que tinha recebido de uma divindade o *Liber Al vel Legis*, ou O livro da lei de Thelema.

A lei de Thelema proclamava o início de uma nova era em que o homem teria liberdade de realizar todas as suas vontades, objetivo sintetizado na epígrafe “Faze o que queres, há de ser tudo da Lei” considerada a regra básica de conduta dos seguidores de Crowley. Entre os instrumentos recomendados para se atingir esse estágio estavam a liberação sexual, o uso de drogas e a redescoberta da sabedoria oriental.<sup>160</sup>

A influencia de Crowley nas composições de Raul permanecerá em praticamente toda a sua obra, mas mais uma vez o compositor metamorfoseará os preceitos da lei de Thelema a maneira que lhe convier. Assim no LP seguinte, anuncia o *Novo Aeon* alardeando novos ventos, mas que a bem da verdade não se difere muito da inconstante Sociedade Alternativa. O autor então profetiza “*O sol da noite agora está nascendo/ alguma coisa está acontecendo/ não dá no rádio nem está nas bancas de jornais.*”<sup>161</sup> O compositor prepara o ouvinte para sua revelação, que conclama o direito do indivíduo às últimas consequências. “*Querer o meu, não é roubar o seu/ pois o que eu quero é só função de eu/ Sociedade Alternativa/ Sociedade Novo Aeon/ é um sapato em cada pé/ é*

---

<sup>160</sup> MORAIS, F. *O mago*, p. 285.

<sup>161</sup> SEIXAS, R; COELHO, P; MOTTA, M. *Novo Aeon*, 1975.

*direito de ser ateu ou de ter fé/ ter prato entupido de comida que você mais gosta/ ser carregado ou carregar gente nas costas/ direito de ter riso/ de prazer e até direito de deixar Jesus sofrer”*.<sup>162</sup>

Na verdade, se formos analisarmos, a sociedade alternativa não é tão diferente assim da sociedade novo Aeon. Apesar de Raul dizer que são duas coisas diferentes, na essência as duas sociedades pregam *o faça o que tu queres, pois é tudo da lei*. Nesta concepção então, se encontra outro tema caro ao compositor que é a exacerbação do indivíduo, em algumas ocasiões proclamando o egoísmo aos quatro cantos.

Em 1976 o disco *“Eu nasci há 10 mil anos atrás”* marca o fim da carreira com o parceiro Paulo Coelho, o álbum ainda trás algumas canções assinadas por Paulo, no entanto, os “inimigos íntimos” decidiriam que cada um deveria seguir seu caminho a partir dali. Neste disco Raul Seixas decide soltar o verbo e reclamar de tudo e de todos, na canção *“Eu também vou reclamar”* o compositor faz uma narrativa pessoal do momento vivido por ele, e ironiza os velhos cantores de protesto assim como a nova leva que aparecera no cenário musical como o compositor Belchior. *“Mas agora eu também resolvi/ Dar uma queixadinha/ Porque eu sou um rapaz latino-americano/ Que também sabe se lamentar.”*<sup>163</sup>

Em 1978 Raul resolve então dizer como seria sua cidade ideal, ou sua sociedade alternativa. Na cidade de cabeça pra baixo os valores estão invertidos, o que verdadeiramente importa é a satisfação pessoal. Dessa vez de maneira jocosa e bem humorada, Raul debocha dos valores cristãos e burgueses. Idealiza sua sociedade alternativa na construção de uma cidade imaginária, onde as pessoas são felizes. E isso é

---

<sup>162</sup> SEIXAS, R; COELHO, P; MOTTA, M. *Novo Aeon*, 1975.

<sup>163</sup> SEIXAS, R; COELHO, P. *Eu também vou reclamar*, 1976.

o que verdadeiramente importa, dinheiro dá em árvores, tudo é possível, e a autoridade é ridicularizada “a gente usa o teto como capacho”. “*Na cidade de cabeça prá baixo/ A gente usa o teto como capacho/ Ninguém precisa fazer/ Nenhuma coisa que não tenha vontade/ Vou me mudar prá cidade/ vou Para a cidade de cabeça prá baixo/ Olha prá cima meu filho./O chão é lugar de cuspir!*”<sup>164</sup> Nesse caso específico a canção veicula a ideia de uma sociedade igualitária. Essa canção é precedida no disco pela faixa “*Que luz é essa*”, que no nosso entender, a referência ao clarão que vem do céu significa a preparação mística para a construção da cidade imaginária. Assim, “*Que luz é essa que vem vindo lá do céu?/ Brilha mais que a luz do sol/ Vem trazendo a esperança/ Prá essa terra tão escura/ Ou quem sabe a profecia das divinas escrituras/ Quem é que sabe o que é que vem trazendo essa clarão/ Se é chuva ou ventania, tempestade ou furacão/ Ou talvez alguma coisa que não é nem Sim nem Não*”<sup>165</sup>. De forma leve e descontraída, Raul trás no seu panfleto idéias mais concretas, por assim dizer de sua sociedade alternativa.

No ano da abertura política Raul lança dois LPs “*Mata Virgem*” e “*Por quem os sinos dobram*”. No primeiro LP, tenta uma tímida reaproximação com Paulo Coelho, que resulta em quatro novas canções para o disco. O autor recupera alguns temas já conhecidos e que marcaram a sua carreira, como a paranóia, desta vez aconselhando os ouvintes a “*consERVE seu medo/ mas sempre ficando sem medo de nada/ por que dessa vida de qualquer maneira não se leva nada.*”<sup>166</sup> Nesta canção é possível perceber certa ambiguidade, uma vez que, o compositor de diz assumidamente paranóico – vide a canção *Para Nóia* – a canção *Conserve seu medo* foi lançada no ano da lei da anistia, que prometia a distensão lenta, gradual e segura para um regime civil, no entanto o

---

<sup>164</sup> SEIXAS, R; AZEREDO, C. R. *De cabeça para baixo*, 1978

<sup>165</sup> SEIXAS, R; AZEREDO, C. R. *Que luz é essa*, 1978.

<sup>166</sup> SEIXAS, R; COELHO, P. *Conserve seu medo*, 1978.

clima da época ainda era de muita desconfiança por isso “*esteja atento aos rumos da história/ mantenha em segredo,/ mas mantenha viva/ sua paranóia*”<sup>167</sup>

É também deste disco a descontraída “*Todo mundo explica*” e aqui Raul tenta convencer o ouvinte que é preciso ter opinião própria apesar das várias explicações apresentadas por diversos pensadores da história mundial. O compositor então dá o seu recado: “*Antes de ler o livro que o guru lhe deu/ você tem que escrever o seu.*”

O disco “*Por quem os sinos dobram*” trás a peculiaridade de ser o único na discografia do compositor em que todas as canções são assinadas pelo mesmo parceiro Oscar Rasmussen. Neste álbum também se encontram algumas canções que representam bem os panfletos raulseixísticos, em que combinam crítica política com humor levemente irônico. Na faixa “*Ilha da Fantasia*” a alusão a abertura política remete a cena bíblica do dilúvio em que Noé reunia os casais dos bichos e sua família para recomeçar a humanidade após a tempestade. Na canção de Raul, o compositor também espera que as condições melhorem quando a barca zarpar. “*Vamos escolher bem melhores condições/ Longe deste triste carnaval de ilusões/ Navegador!/ Deixa os que sonham em ser felizes/ Habitando o paraíso/ Navegador!/ Já fez tempo que esperou/ Vivendo sob leis que não criou.*”<sup>168</sup>

A canção “*Movido a álcool*” alia bom humor e crítica tardia ao programa fracassado do pró-álcool. O narrador conversa com o doutor, que pode ser entendido tanto sendo o presidente da república, como o latifundiário produtor de cana de açúcar. Ao doutô é perguntado o porquê do aumento da plantação de cana de açúcar e qual o sentido de vender cana em postos de gasolina. E em resposta as recomendações do

---

<sup>167</sup>SEIXAS, R; COELHO, P. *Conserve seu medo*, 1978.

<sup>168</sup> SEIXAS, R; RASMUSSEM, O. *Ilha da fantasia*, 1979.

governo o narrador oferece a sua opinião: “*Digo! Derramar cachaça em automóvel / É a coisa mais sem graça / De que eu já ouvi falar/ Por que cortar assim/ Nossa alegria?/ Já sabendo que o álcool/ Também vai ter que acabar*”<sup>169</sup>. Num humor leve o compositor denuncia a falência programa.

Na segunda parte da denúncia, Raul brinca com o tipo de inspiração que o poeta teria ao ser inspirado por coca-cola e não pela cachaça. “*Veja! / Um poeta inspirado em Coca-Cola / Que poesia mais estranha / Ele iria expressar.*”<sup>170</sup> E é dessa maneira até um pouco tímida, com argumentos jocosos que o autor se posiciona criticamente em relação a política adotada.

A obra de Raul Seixas permite diversas interpretações. Acreditamos que através de sua discografia tenhamos demonstrado parte do cenário musical presente na década de 1970. Mesmo se tratando de um artista único, difícil de caracterizar.

---

<sup>169</sup> SEIXAS, R. *Movido a álcool*. 1979.

<sup>170</sup> SEIXAS, R. *Movido a álcool*. 1979.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No trabalho apresentado pretendeu-se comprovar que as canções analisadas dos compositores Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo e Raul seixas podem ser entendidas como *canção-panfleto* uma vez que tais composições apresentam argumentos políticos e sociais, na tentativa de conscientização do ouvinte. As canções representariam, ainda, a visão de mundo articulada de cada compositor, podendo ser entendidas como atos de fala.

Esta dissertação foi realizada, tendo, por base, as canções dos compositores citados acima, entretanto a reunião das propostas de Bailyn, Pocock e Skinner mostrou-se válida não apenas para os textos aqui estudados. O conceito que desenvolvemos mostrou-se capaz de ir além, não se concentrando em apenas um determinado período histórico. Mais especificamente no caso das canções-panfleto, percebemos que o contexto histórico do regime militar brasileiro favoreceu a efervescência artística engajada, sem estar, necessariamente, vinculada a um único gênero musical.

A respeito das composições de Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo acreditamos que elas representavam certo tipo de romantismo revolucionário, na concepção oferecida pelo historiador Marcelo Ridenti, e ainda na perspectiva da canção-panfleto, ou seja, na comprovação de que tais canções dialogaram com seu contexto histórico e linguístico, produzindo um discurso político com a intenção de convencimento do ouvinte.

A produção cultural dos artistas engajados da década de 1960 traz como marca a preocupação com o social, buscou-se num passado rural idealizado o representante do povo, que após ser devidamente conscientizado transformaria as condições sociais do país. Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo fazem parte desse rol de compositores que

acreditavam que sua arte seria capaz de conscientizar o povo. Através de seus panfletos, produziram um discurso baseado na esperança e na denúncia na tentativa de conscientizar politicamente seus ouvintes.

O último capítulo da dissertação fez-se um contraponto com o capítulo anterior. Assim, a década de 1970 foi abordada por meio da interpretação da obra de Raul Seixas por acreditarmos que o compositor representaria “o que veio depois” na cultura dos anos 70. Acreditamos que houve um rompimento com os valores defendidos pela década anterior e uma conseqüente supervalorização do indivíduo. A proposta, antes coletiva, se torna individual, a libertação, antes do povo, se torna pessoal, o rompimento, antes com a sociedade por meio da revolução se dará agora com a sociedade civil, com a família. São propostos novos temas, como a legalização e o uso das drogas, viagens psicodélicas, extraterrestres, experimentação sexual, etc. Raul Seixas, se mostrou uma personagem que se destaca nesta década por não se vincular a nenhuma corrente de pensamento específica, mas como símbolo do pensamento individualista em várias delas, tais como a contracultura e o anarquismo na sua concepção pessoal.

As canções apresentadas podem ser entendidas como canção-panfleto por apresentarem características inerentes a definição de panfleto como o desenvolvimento de um argumento político, emissão de uma opinião e ainda apresentar o caráter de denúncia. Não pretendemos portanto criarmos mais um rótulo para as canções engajadas do período, e sim analisar as canções que podem ter exercido ou pretendido exercer a função de panfleto. Desta maneira, o leque de opções dentro da moderna canção popular brasileira se abre, nos permitindo ir além dos compositores ditos de protesto.

Essa dissertação teve como proposta analisar canções sob novas perspectivas, pois acreditamos que o estudo de obras musicais se faz necessário para melhor compreensão da vida humana e das relações pessoais e sociais com o momento histórico vivido. E nesse sentido concordamos integralmente com a fala de Wisnik. *“Se toda a música usada por nós fosse calada de repente, talvez isso abalasse profundamente a ordem das coisas, pois pelo menos por um momento tornaria o insuportável insuportável.”*

## **6. ANEXO**

## 7. BIBLIOGRAFIA

- ALVES, M. H. H. As bases do Estado de segurança nacional. In: *Estado e oposição no Brasil* (1964-1984). Petrópolis: Editora Vozes, 1984. Cap. 2. p. 52-79.
- ALVES, M. H. H. Liberalização, oposição e crise de Estado: o Ato Institucional nº 5 (1967-1968). In: *Estado e oposição no Brasil* (1964-1984). Petrópolis: Editora Vozes, 1984. Cap. 5. p. 112-137.
- ARAÚJO, P. C. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e a ditadura militar*. 5ª ed. Rio de Janeiro: São Paulo: Editora Record, 2005. 458p.
- BAILYN, B. *As origens ideológicas da Revolução Americana*. Bauru: EDUSC, 2003. 344p.
- BORGES, M. O Clube da Esquina. In: NAVES, S. C.; DUARTE, P. S. (Orgs). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003. p. 167-178.
- BORGES, M. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. 4ª ed. São Paulo: Geração Editorial, 2002. 358 p.
- BRITTO, P. H. A temática noturna no rock pós-tropicalista. In: NAVES, S. C.; DUARTE, P. S. (Orgs). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003. p.191-200.
- BRITTO, P. H. *Eu quero é botar meu bloco na rua de Sérgio Sampaio*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009. (Coleção Língua Cantada) 96 p.
- CARDOSO, I. Há uma herança de 1968 no Brasil. In: VIEIRA, M. A.; GARCIA, M. A. *Rebeldes e contestadores: 1968* São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999. p. 135-142.
- CARVALHO, M. A. R. O Samba a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In: STARLING, H. M. M.; EISENBERG, J.; CAVALCANTE, B. (Orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da moderna canção popular brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v. 1. p.
- CAVALCANTE, B. A República às avessas: boemia carioca e crítica libertina. In: STARLING, H. M. M.; EISENBERG, J.; CAVALCANTE, B. (Orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da moderna canção popular brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v. 2. p.
- CONTIER, A. D. *Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto* (os anos 60). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. p. 13-52.

- DIAS, L. *Anos 70: enquanto corria a barca*. 2ª Ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. 360 p.
- DIRCEU, J. O movimento estudantil em São Paulo. In: VIEIRA, M. A.; GARCIA, M. A. *Rebeldes e contestadores: 1968*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999. p. 83-93.
- FURTADO, J. P. Engajamento político e resistência cultural em múltiplos registros: sobre “transe” “trânsito”, política e marginalidade urbana nas décadas de 1960 a 1990.
- GALVÃO, W. N. MMPB: uma análise ideológica. In: GALVÃO, W. N. *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p. 93-119.
- GALVÃO, W. N. Nas asas de 1968: rumos, ritmos e rimas. In: VIEIRA, M. A.; GARCIA, M. A. *Rebeldes e contestadores: 1968* São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999. p. 143-158.
- HOLLANDA, H. B.; GONÇALVES, M. A. *Cultura e participação nos anos 60*. 6ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. 103p.
- HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981. Cap. 1. p. 15-51.
- HOLLANDA, H. B.; VENTURA, Z. GASPARI, E. *70/80 Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 332 p.
- HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. 364p.
- MATOS, O. C. F. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981. 103p.
- MORAIS, F. *O mago*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008. 630 p.
- LYRA, C. O CPC e a canção de protesto. In: NAVES, S. C.; DUARTE, P. S. (Orgs). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003. p.133-137.
- MELLO, Z. H. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003. 528 p.
- NAPOLITANO, M. Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968). In. *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003. p.
- NAPOLITANO, M. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1991.
- NAPOLITANO, M.; VILLAÇA, M. M. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. p. 53-75.

- NAVES, S. C. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. 78p.
- OSAKABE, H. Maio de 1968 ou a medida do impossível. In: VIEIRA, M. A.; GARCIA, M. A. *Rebeldes e contestadores : 1968* São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999. p. 163-169.
- PALLARES; BURKE, P.; GARCIA, M. L. *As muitas faces da história: NOVE ENTREVISTAS*. São Paulo: UNESP, 2000. p.307-339.
- PALMEIRA, V. Os valores de 1968. In: VIEIRA, M. A.; GARCIA, M. A. *Rebeldes e contestadores: 1968* São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999. p. 117-128.
- DE PAULA, D. G. *No labirinto das Minas: a modernidade postergada*. 1994 [dissertação de mestrado]
- PEREIRA, C. A. M. *O que é contracultura?* Brasília: Editora Brasiliense, 1983. 97 p. (Coleção Primeiros Passos).
- RICARDO, S. *Quem quebrou meu violão: Uma análise da cultura brasileira nas décadas de 40 a 90*. Rio de Janeiro: Editora Record,
- RIDENTI, M. *Cultura e política: enterrar os anos 60?* Manuscrito.
- RIDENTI, M. Breve Recapitulação de 1968 no Brasil. In: VIEIRA, M. A.; GARCIA, M. A. *Rebeldes e contestadores: 1968* São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999. p. 55-60.
- RIDENTI, M. Revolução Brasileira na canção popular. In: NAVES, S. C.; DUARTE, P. S. (Orgs). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003. p. 115-126.
- RIDENTI, M. Resistência e Mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilhas para pesquisadores. (Manuscrito)
- REIS, D. A. *Ditadura Militar: esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. 85p.
- REIS FILHO, D. A. 1968, o curto ano de todos os desejos. In: VIEIRA, M. A.; GARCIA, M. A. *Rebeldes e contestadores: 1968* São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999. p. 61-71.
- REVISTA VEJA. Todos Presos. Rio de Janeiro: Editora Abril, Out. 1968.
- ROSZAK, T. *A contracultura*. 2 Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1972. 301 p.
- SANDRONI, C. Adeus à MPB. In: STARLING, H. M. M.; EISENBERG, J.; CAVALCANTE, B. (Orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da*

moderna canção popular brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v. 1. p.

SEIXAS, R. *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 2007. 191 p.

SEIXAS, R. *O Baú do Raul Revirado*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

SILVA, R. A. A greve de 1968 em Osasco. In: VIEIRA, M. A.; GARCIA, M. A. *Rebeldes e contestadores: 1968* São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999. p. 73-82.

SILVA, F. C. T. Da Bossa Nova à Tropicália: as canções utópicas. In: NAVES, S. C.; DUARTE, P. S. (Orgs). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003. p. 138-149.

SILVA, A. V. da. O protesto na canção de Chico Buarque. In: FERNANDES, R. *Chico Buarque do Brasil*. Editora Garamond, 20004.

SIRKIS, A. Os paradoxos de 1968. In: VIEIRA, M. A.; GARCIA, M. A. *Rebeldes e contestadores: 1968* São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999. p. 111-116.

SKINNER, Q. Significado y comprensión en la historia de las ideas. In: *Prismas: Revista de história intelectual*. n. 4, 2000. p. 149-191.

SKINNER, Q. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002. 87p.

SOUZA, T; ANDREATO, E. *Vandrê: calado, desconfiado*. In.: *Rostos e gostos da Música popular Brasileira*. Porto Alegre: L&PM, 1979. p. 189 – 191.

SOUZA, T; ANDREATO, E. *Geraldo Vandré*. In.: *Rostos e gostos da Música popular Brasileira*. Porto Alegre: L&PM, 1979. p. 29-39.

SOUZA, T. Geraldo Vandré e a memória de sua canção. In.: *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983. p. 89-97.

STARLING, H. M. M.; EISENBERG, J.; CAVALCANTE, B. (Orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da moderna canção popular brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. 3 vols.

STARLING, H. M. M. *Coração Americano: os panfletos do clube da esquina*. In: 2004

TAPAJÓS, R. Influências de 1968 na criação artística. In: VIEIRA, M. A.; GARCIA, M. A. *Rebeldes e contestadores: 1968* São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999. p. 159-161.

TAVARES, F. O golpe de 1964, início de 1968. In: VIEIRA, M. A.; GARCIA, M. A. *Rebeldes e contestadores: 1968* São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999. p. 95-103.

TREECE, D. A flor e o canhão: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958-1968). Tradução de Marcos Napolitano e Rodrigo Czajka. *História: Questões & Debates*. Curitiba, n. 32. jan./jun. 2000. p. 121-165.

VELASCO, S. Significados da conjuntura de 1968. In: VIEIRA, M. A.; GARCIA, M. A. *Rebeldes e contestadores: 1968* São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999. p.105-110.

VENTURA, Z. 1968 – o ano que não terminou: a aventura de uma geração. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. 314p.

VENTURA, Z. A nostalgia do não vivido. In: VIEIRA, M. A.; GARCIA, M. A. *Rebeldes e contestadores: 1968* São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999. p.129-134.

VIANNA, L. C. R. Movimentos musicais e identidades sociais no contexto da cultura de massa no Brasil – uma reflexão caleidoscópica. Comunicação realizada no XXV Encontro anual da ANPOCS, 2001.

WISNIK, J. M. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: *Anos 70: Música Popular*. São Paulo. Editora Europa. s/d. p. 7-24.

WISNIK, J. M. A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil. In: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. (Orgs.). *Ao encontro da Palavra cantada*. Ed. 7 Letras, s/d. p. 183-199.

ZAN, J. R. *Regras da arte e da política: o caso da música popular brasileira nos 60*. Manuscrito.

**AUTORA:** CLARISSA TEIXEIRA FAZITO REZENDE

**TÍTULO:** FOLHAS VOLANTES: IMPRESSOS REVOLUCIONÁRIOS NA  
CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA

**ORIENTADOR:** JOÃO PINTO FURTADO

**CURSO:** MESTRADO EM HISTÓRIA

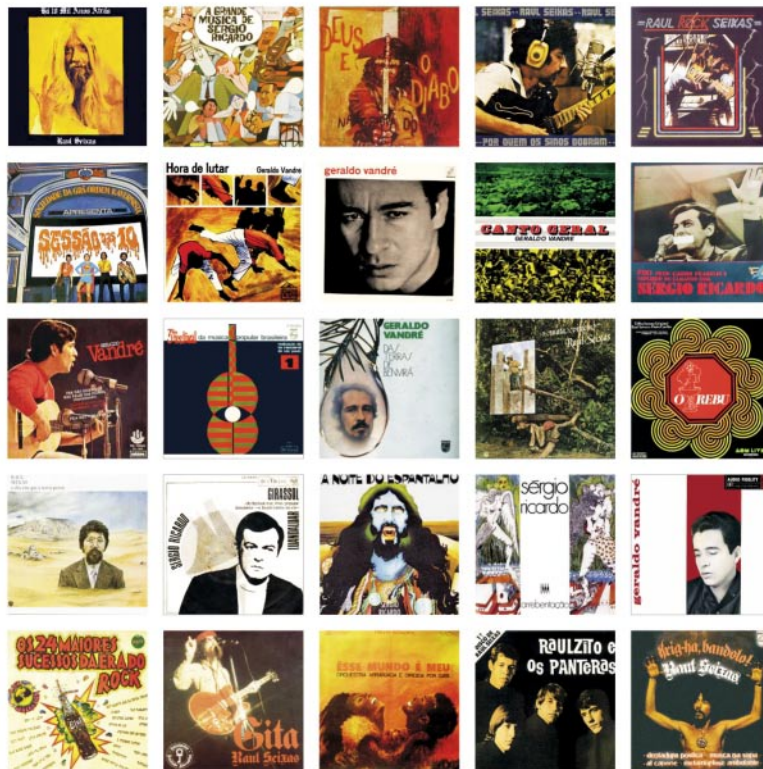
**DATA DA DEFESA:** 10/12/2010

**PALAVRAS-CHAVE:** CANÇÃO-PANFLETO; DITADURA MILITAR; GERALDO  
VANDRÉ, SÉRGIO RICARDO, RAUL SEIXAS

**RESUMO:**

No trabalho apresentado pretendeu-se comprovar que as canções analisadas dos compositores Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo e Raul seixas podem ser entendidas como *canção-panfleto* uma vez que tais composições apresentam argumentos políticos e sociais, na tentativa de conscientização do ouvinte. As canções representariam, ainda, a visão de mundo articulada de cada compositor, podendo ser entendidas como atos de fala. A reunião das propostas de Bernard Bailyn, J. G. A. Pocock e Quentin Skinner mostrou-se válida não apenas para os textos aqui estudados. O conceito que desenvolvemos mostra-se capaz de ir além, não se concentrando em apenas um determinado período histórico. Mais especificamente no caso das canções-panfleto, percebemos que o contexto histórico do regime militar brasileiro favoreceu a efervescência artística engajada, sem estar, necessariamente, vinculada a um único gênero musical.

**NÚMERO DE FOLHAS:** 127



## Canções Seleccionadas

<b>GERALDO VANDRÉ</b>			
O Menino das	3	Novo Aeon	44
Ninguém Pode Mais	4	Eu Também Vou Reclamar	45
Canção Nordestina	5	O Homem	46
Fica Mal Com Deus	5	Maluco Beleza	47
Hora de Lutar	6	No Fundo do Quintal da Escola	48
Despedida de Maria	6	Sapato 36	49
Ladainha	7	Você	50
Canta Maria	7	Que Luz é Essa?	51
Aruanda	8	De Cabeça Prá Baixo	52
Vou Caminhando	8	Conserve Seu Medo	53
Porta Estandarte	9	Todo Mundo Explica	54
Réquiem para Matraga	10	A Ilha da Fantasia	55
Se a tristeza chegar	10	Por Quem os Sinos Dobram	56
Canção Nordestina	11	Movido a álcool	57
Ninguém Pode Mais Sofrer	11	Réquiem para uma flor	58
Disparada	12		
Terra Plana	13	<b>SÉRGIO RICARDO</b>	
Cantiga Brava	15	Abertura	59
Ventania: de como um homem	15	Perseguição	59
O Plantador	16	Pregão Tamba Trio	60
Arueira	17	Esse Mundo é meu	61
Para não dizer que não falei de flores	18	A praça é do Povo	61
Fica Mal Com Deus	19	Princesa Isabel	62
Vem vem	20	Fantasia da Alegria	63
Maria memória da minha canção	21	Brincadeira de Angola	64
		Beto Bom de Bola	66
		Gira-sol	68
<b>RAUL SEIXAS</b>		Luandaluar	69
Sessão das 10	22	Arrebatção	70
Chorinho Inconsequente	23	Labirinto	71
Aos Trancos e Barrancos	24	Jogo de Dados	72
Eu Não Quero Dizer Nada	25	Conversação de Paz	73
Mosca na Sopa	26	Canto do amor armado	75
Metamorfose Ambulante	27	Sezorro de Ouro	76
Al Capone	28	Analfavile	77
Rockixe	29	Calabouço	78
Cachorro Urubu	31	Deus de Barro	79
As Aventuras De Raul Seixas	33	Semente	81
Sociedade Alternativa	34	Sina de Lampião	82
Prelúdio	35	Vou Renovar	83
Loteria da Babilônia	36	Tocaia	84
Como Vovô Já Dizia	37	Meu nome é Zé do Cão	85
Porque	38	Ponto de Partida	86
Morungando	39	Vidigal	87
Vida a Prestação	40	Lá Vem Pedra	88
Tente Outra Vez	41	Toada de Ternura	90
Eu Sou Egoísta	42	Ponto de Partida	90
A Verdade Sobre a Nostalgia	43		



O MENINO DAS LARANJAS  
Compositor: Théo de Barros  
Intérprete: Geraldo Vandré  
Gravação original: 1964  
Disco: Geraldo Vandré  
Suporte: CD  
Faixa: 01  
Gravadora:

Menino que vai pra feira  
Vender sua laranja até se acabar  
É filho de mãe solteira  
Cujá ignorância tem que sustentar

É madrugada, vai sentindo frio  
Porque se o cesto não voltar vazio  
A mãe já arranja um outro pra laranja  
Esse filho vai ter que apanhar

Compra laranja, doutor,  
Que ainda dou uma de quebra pro senhor!  
Compra laranja, laranja,  
laranja, doutor,  
Que ainda dou uma de quebra pro senhor!

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

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

Compra laranja doutor,  
Que ainda dou uma de quebra pro senhor!  
Compra laranja, laranja,  
laranja, doutor,  
Que ainda dou uma de quebra pro senhor!

É madrugada, vai sentindo frio  
Porque se o cesto não voltar vazio

3

A mãe já arranja um outro pra laranja  
Esse filho vai ter que apanhar

Compra laranja doutor,  
Que ainda dou uma de quebra pro senhor!  
Compra laranja, laranja,  
laranja, doutor,  
Que ainda dou uma de quebra pro senhor!

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

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

Compra laranja doutor,  
Que ainda dou uma de quebra pro senhor!  
Compra laranja, laranja,  
laranja, doutor,  
Que ainda dou uma de quebra pro senhor!

NINGUÉM PODE MAIS SOFRER  
Compositor: Geraldo Vandré;Luiz Roberto  
Intérprete: Geraldo Vandré  
Gravação original: 1964  
Disco: Geraldo Vandré  
Suporte: CD  
Faixa: 03  
Gravadora:

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

4

CANÇÃO NORDESTINA

Compositor: Geraldo Vandré  
Intérprete: Geraldo Vandré  
Gravação original: 1964  
Disco: Geraldo Vandré  
Suporte: CD  
Faixa: 04  
Gravadora:

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

FICA MAL COM DEUS

Compositor: Geraldo Vandré  
Intérprete: Geraldo Vandré  
Gravação original: 1964  
Disco: Geraldo Vandré  
Suporte: CD  
Faixa: 07  
Gravadora:

Fica mal com Deus  
Quem não sabe dar  
Fica mal comigo  
Quem não sabe amar (2X)  
  
Pelo meu caminho vou  
Vou como quem vai chegar  
Quem quiser comigo ir  
Tem que vir do amor  
Tem que ter pra dar

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

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

5



HORA DE LUTAR  
Compositor: Geraldo Vandré  
Intérprete: Geraldo Vandré  
Gravação original: 1965  
Disco: Hora de Lutar  
Suporte: CD  
Faixa: 01  
Gravadora:

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

dia certo p'ra chegar  
capoeira não tem pressa  
mas na hora vai lutar  
por você... Por você...

DESPEDIDA DE MARIA  
Compositor: Geraldo Vandré;  
Carlos Castilho  
Intérprete: Geraldo Vandré  
Gravação original: 1965  
Disco: Hora de Lutar  
Suporte: CD  
Faixa: 03  
Gravadora:

Vai, companheiro, vai  
Inda que não voltes mais  
Leva todo amor da gente  
Pra que eu nunca fique atrás

Vai, companheiro, vai  
Que eu fico a me esperar  
Com todas as esperanças  
Que me dá teu caminhar

Vai...  
Maria que foi só tua  
Que só fez por te ajudar  
Não vai te faltar agora  
Na hora que é de salvar

Pai e filho, toda a terra  
Do sertão até o mar

6

Maria, tua mulher  
Que viveu pra te adorar  
Não vai te prender agora  
Na hora que de lutar

Por teu sonhos com Maria  
Maria que é só de amar  
E que agora quem diria  
Não vai, não vai nem chorar

#### LADAINHA

Compositor: Geraldo Vandré  
Intérprete: Geraldo Vandré  
Gravação original: 1965  
Disco: Hora de Lutar  
Suporte: CD  
Faixa: 05  
Gravadora:

Valha-me, Nossa Senhora,  
Mãe de Deus Nosso Senhor.  
já fui homem, fui menino,  
mas é sempre a mesma dor.  
Fui sozinho, até agora,  
Nenhum bem, nenhum valor.  
Perdoe, Nossa Senhora,  
Não vivo mais nessa dor  
Já juntei a minha gente,  
gente boa pra plantar.  
Gente de paz, mas valente,  
Se tem luta, vai lutar.  
Tenho fé em Jesus Cristo,

Deus de lá e Deus de cá,  
Do dono da terra toda  
E de quem vive pra plantar.  
Perdoe, Nossa Senhora,  
Pela terra vou brigar.  
Não quero Jesus na guerra,  
Depois volto prá rezar.  
Essa briga é só da gente,  
A gente é que vai ganhar.  
Já fui homem, fui menino,  
E hoje o que tiver de ser.

#### CANTA MARIA

Compositor: Geraldo Vandré;  
Herlon Chaves  
Intérprete: Geraldo Vandré  
Gravação original: 1965  
Disco: Hora de Lutar  
Suporte: CD  
Faixa: 03  
Gravadora:

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

Canta Maria que já é dia de  
cantar  
Deixa o que é pranto só pra quem  
só sabe chorar  
Olha, Maria, teu filho cresceu,

7

vai se salvar  
Canta, Maria que a vida, Maria,  
vai mudar  
Nunca se perde por esperar  
Você que tanto sofreu mas viveu  
pra valer  
Pode agora saber onde vai chegar

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

#### ARUANDA

Compositor: Geraldo Vandré;  
Herlon Chaves  
Intérprete: Geraldo Vandré  
Gravação original: 1965  
Disco: Hora de Lutar  
Suporte: CD  
Faixa: 09  
Gravadora:

Vai, vai, vai pra aruanda  
Vem, vem, vem de Luanda  
Deixa tudo o que é triste  
Vai, vai, vai pra aruanda

Lá não tem mais tristeza  
Vai que tudo é beleza  
Ouve esta voz que te chama  
Vai, vai, vai

#### VOU CAMINHANDO

Compositor: Geraldo Vandré  
Intérprete: Geraldo Vandré  
Gravação original: 1965  
Disco: Hora de Lutar  
Suporte: CD  
Faixa: 10  
Gravadora:

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

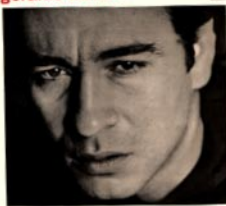
Quem vem comigo  
Bem sabe o que digo  
Que há muito motivo  
Pra gente chorar

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

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

E vou caminhando  
Sorrindo, cantando  
Até que um dia.

gerald vandré



PORTA ESTANDARTE

Compositor: Geraldo Vandré  
Intérprete: Geraldo Vandré  
Gravação original: 1966  
Disco: 5 anos de Canção  
Suporte: CD  
Faixa: 01  
Gravadora:

Olha que a vida tão linda se  
perde em tristezas assim

Desce o teu rancho cantando essa  
tua esperança sem fim

Deixa que a tua certeza se faça  
do povo a canção

Pra que teu povo cantando teu  
canto ele não seja em vão

Eu vou levando a minha vida  
enfim

Cantando e canto sim

E não cantava se não fosse assim

Levando pra quem me ouvir

Certezas e esperanças pra trocar

Por dores e tristezas que bem  
sei

Um dia ainda vão findar

Um dia que vem vindo

E que eu vivo pra cantar

Na avenida girando, estandarte  
na mão pra anunciar.

9

RÉQUIEM PARA MATRAGA

Compositor: Geraldo Vandré  
Intérprete: Geraldo Vandré  
Gravação original: 1966  
Disco: 5 anos de Canção  
Suporte: CD  
Faixa: 04  
Gravadora:

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

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

SE A TRISTEZA CHEGAR

Compositor: Geraldo Vandré.  
Baden Powell  
Intérprete: Geraldo Vandré  
Gravação original: 1966  
Disco: 5 anos de Canção  
Suporte: CD  
Faixa: 09  
Gravadora:

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

CANÇÃO NORDESTINA

Compositor: Geraldo Vandré;  
Baden Powell  
Intérprete: Geraldo Vandré  
Gravação original: 1964  
Disco: 5 anos de Canção  
Suporte: CD  
Faixa: 10  
Gravadora:

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

NINGUÉM PODE MAIS SOFRER

Compositor: Geraldo Vandré; Luiz  
Roberto  
Intérprete: Geraldo Vandré  
Gravação original: 1964  
Disco: 5 anos de Canção  
Suporte: CD  
Faixa: 11  
Gravadora:

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

11

DISPARADA

Compositor: Geraldo Vandré e  
Theo de Barros  
Intérprete: Jair Rodrigues  
Gravação original: 1966  
Disco: II Festival da Música  
Popular Brasileira  
Suporte: CD  
Faixa: 01  
Gravadora: RGE

Prepare o seu coração  
Prás coisas  
Que eu vou contar  
Eu venho lá do sertão  
Eu venho lá do sertão  
Eu venho lá do sertão  
E posso não lhe agradar...

Aprendi a dizer não  
Ver a morte sem chorar  
E a morte, o destino, tudo  
A morte e o destino, tudo  
Estava fora do lugar  
Eu vivo prá consertar...

Na boiada já fui boi  
Mas um dia me montei  
Não por um motivo meu  
Ou de quem comigo houvesse  
Que qualquer querer tivesse  
Porém por necessidade  
Do dono de uma boiada  
Cujo vaqueiro morreu...

Boiadeiro muito tempo  
Laço firme e braço forte  
Muito gado, muita gente  
Pela vida segurei  
Seguia como num sonho  
E boiadeiro era um rei...

Mas o mundo foi rodando  
Nas patas do meu cavalo  
E nos sonhos  
Que fui sonhando  
As visões se clareando  
As visões se clareando  
Até que um dia acordei...

Então não pude seguir  
Valente em lugar tenente  
E dono de gado e gente  
Porque gado a gente marca  
Tange, ferra, engorda e mata  
Mas com gente é diferente...

Se você não concordar  
Não posso me desculpar  
Não canto prá enganar  
Vou pegar minha viola  
Vou deixar você de lado  
Vou cantar noutro lugar

Na boiada já fui boi  
Boiadeiro já fui rei  
Não por mim nem por ninguém  
Que junto comigo houvesse

12

Que quisesse ou que pudesse  
Por qualquer coisa de seu  
Por qualquer coisa de seu  
Querer ir mais longe  
Do que eu...

Mas o mundo foi rodando  
Nas patas do meu cavalo  
E já que um dia montei  
Agora sou cavaleiro  
Laço firme e braço forte  
Num reino que não tem rei



TERRA PLANA  
Compositor: Geraldo Vandré  
Intérprete: Geraldo Vandré  
Gravação original: 1963  
Disco: Canto Geral  
Suporte: CD  
Faixa: 01  
Gravadora:

Meu Senhor, minha Senhora...

(Falado)  
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, mis-  
turo 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.

13

Meu Senhor, minha Senhora...

Vou indo esse mundo afora  
Num canto que é tão "dolente"  
e mesmo se está contente  
Fala sempre e a toda hora  
quase num tom de quem chora

Eu sou de uma terra plana  
De um céu fundo e um mar bem  
largo  
Preciso de um canto longo  
Prá explicar tudo que digo  
Prá nunca faltar comigo  
E lhe dar tudo o que trago

Aos pés de muitas igrejas  
Lá você vai encontrar  
Esperança e caridade  
Querendo se organizar  
mil cegos pedindo esmola  
E a Terra inteira a rezar

Se um dia eu lhe enfrentar  
Não se assuste capitão  
Só atiro prá matar  
E nunca maltrato não  
Na frente da minha mira  
Não há dor nem solidão  
E não passo por um castigo  
Que a Deus cabe castigar  
E se não castiga Ele  
Não quero eu o seu lugar  
Apenas atiro certo

Na vida que é dirigida  
Pra minha vida atirar

DE SERRA, DE TERRA E DE MAR  
Compositor: Geraldo Vandré; Theo  
de Barros; Humberto Pascoal  
Intérprete: Geraldo Vandré  
Gravação original: 1963  
Disco: Canto Geral  
Suporte: CD  
Faixa: 04  
Gravadora:  
Geraldo Vandré

Eu sempre quis ser contente  
Eu sempre quis só cantar  
Trazendo pra toda gente  
Vontade de se abraçar.  
Eu tinha no sol mais quente  
A terra pra me alegrar  
E a serra florando em frente  
Lavava os seus pés no mar.  
E não era de ser feliz  
Não era de só cantar  
Quem tinha tudo o que quis.  
Se era pouco o que a gente tinha  
Por pouco porém convinha  
A vida inteira trocar.  
Mas um dia tudo mudou  
A vida se transformou  
E a nossa canção também.

14

#### CANTIGA BRAVA

Compositor: Geraldo Vandré  
Intérprete: Geraldo Vandré  
Gravação original: 1968  
Disco: Canto Geral  
Suporte: CD  
Faixa: 05  
Gravadora:

O terreiro lá de casa  
Não se varre com vassoura,  
Varre com ponta de sabre  
Bala de metralhadora.

Quem é homem vai comigo  
Quem é mulher fica e chora  
Tou aqui, quase contente,  
Mas agora, vou-me embora.

Como a noite traz o dia,  
Com presteza ou com demora.  
Terá quem anda comigo,  
Sua vez e sua hora.

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

VENTANIA: DE COMO UM HOMEM  
perdeu seu cavalo e continuou  
andando

Compositor: Geraldo Vandré; H.  
Accioly  
Intérprete: Geraldo Vandré  
Gravação original: 1968  
Disco: Canto Geral  
Suporte: CD  
Faixa: 06

Meu senhor, minha senhora,  
vou falar com precisão.  
Não me negue nessa hora,  
seu calor, sua atenção  
A canção que eu trago agora  
fala de toda a nação.  
Andei pelo mundo afora  
querendo tanto encontrar  
um lugar prá ser contente  
onde eu pudesse mudar.  
Mas a vida não mudava  
mudando só de lugar.

(Falado)

E a morte que eu vi no campo  
encontrei também no mar.  
Boiadeiro, jangadeiro iguais  
no mesmo esperar,  
que um dia se mude a vida  
em tudo e em todo tugar.

Prá alegrar tenho a viola  
prá cantar, minha intenção,

15

prá esperar tenho a certeza  
que guardo no coração.  
Prá chegar tem tanta estrada  
prá correr meu caminhão.  
Já soltei o meu cavalo.  
Já deixei a plantação.  
Eu já fui até soldado,  
hoje muito mais amado  
sou chofer de caminhão.  
Eu já fui até soldado,  
hoje muito mais amado  
sou chofer de caminhão.

Já gastei muita esperança.  
Já segui muita ilusão.  
Já chorei como criança  
atrás de uma procissão.  
Mas já fiz correr valente  
quando tive precisão.  
Amor prá moça bonita,  
repeito prá contra-mão,  
saudade vira poeira,  
na estrada e no coração.  
Riso franco, peito aberto,  
sou chofer de caminhão.  
Se você não vive certo,  
se não ouve o coração,  
não se chegue muito perto,  
não perdôo traição  
Riso franco, peito aberto,  
vou cantar minha canção.  
De setembro a fevereiro  
o que vir não vou negar.  
Rodando país inteiro,

norte, sul, sertão e mar,  
aprendi ser tão ligeiro  
que ninguém vai segurar.  
Fui vaqueiro e jangadeiro,  
no campo e no litoral.  
Cantador serei primeiro,  
cantando não por dinheiro,  
por justo anseio geral.  
Cantador serei primeiro,  
cantando não por dinheiro,  
por justo anseio geral.  
Cantando por justo anseio geral.

#### O PLANTADOR

Compositor: Geraldo Vandré; H.  
Accioly  
Intérprete: Geraldo Vandré  
Gravação original: 1968  
Disco: Canto Geral  
Suporte: CD  
Faixa: 07

Quanto mais eu ando,  
Mais vejo estrada  
Mas se eu não caminho,  
Não sou é nada.  
Se tenho a poeira  
Como companheira,  
Faço da poeira  
O meu camarada.  
Se tenho a poeira  
Como companheira,  
Faço da poeira

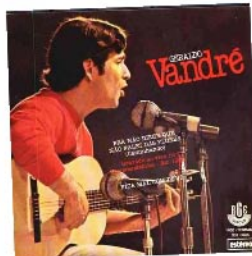
16

O meu camarada.  
 O dono quer ver  
 A terra plantada.  
 Diz de mim que vou  
 Pela grande estrada:  
 "Deixem-no morrer,  
 Não lhe dêem água,  
 Que ele é preguiçoso  
 E não planta nada."  
 Eu que plantei tudo  
 E não tenho nada,  
 Ouço tudo e calo,  
 Na caminhada.  
 Deixem que ele diga,  
 Que eu sou preguiçoso,  
 Mas não planto em tempo  
 Que é de queimada.  
 Deixem que ele diga,  
 Que eu sou preguiçoso,  
 Mas não planto em tempo  
 Que é de queimada.

ARUEIRA  
 Compositor: Geraldo Vandré  
 Intérprete: Geraldo Vandré  
 Gravação original: 1968  
 Disco: Canto Geral  
 Suporte: CD  
 Faixa: 09

Vim de longe, vou mais longe  
 Quem tem fé vai me esperar  
 Escrevendo numa conta  
 Pra junto a gente cobrar  
 No dia que já vem vindo  
 Que esse mundo vai virar  
 Noite e dia vêm de longe  
 Branco e preto a trabalhar  
 E o dono senhor de tudo  
 Sentado, mandando dar.  
 E a gente fazendo conta  
 Pro dia que vai chegar  
 Marinheiro, marinheiro  
 Quero ver você no mar  
 Eu também sou marinheiro  
 Eu também sei governar.  
 Madeira de dar em doido  
 Vai descer até quebrar  
 É a volta do cipó de arueira  
 No lombo de quem mandou dar.

17



PARA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DE  
 FLORES  
 Compositor: Geraldo Vandré  
 Intérprete: Geraldo Vandré  
 Gravação original: 1968  
 Compacto: Para não dizer que não  
 falei de flores  
 Suporte: CD  
 Faixa: 01  
 Gravadora: RGE

Caminhando e cantando  
 E seguindo a canção  
 Somos todos iguais  
 Braços dados ou não  
 Nas escolas, nas ruas  
 Campos, construções  
 Caminhando e cantando  
 E seguindo a canção...

Vem, vamos embora  
 Que esperar não é saber

Quem sabe faz a hora  
 Não espera acontecer...(2x)

Pelos campos há fome  
 Em grandes plantações  
 Pelas ruas marchando  
 Indecisos cordões  
 Ainda fazem da flor  
 Seu mais forte refrão  
 E acreditam nas flores  
 Vencendo o canhão...

Vem, vamos embora  
 Que esperar não é saber  
 Quem sabe faz a hora  
 Não espera acontecer...(2x)

Há soldados armados  
 Amados ou não  
 Quase todos perdidos  
 De armas na mão  
 Nos quartéis lhes ensinam  
 Uma antiga lição:  
 De morrer pela pátria  
 E viver sem razão...

Vem, vamos embora  
 Que esperar não é saber  
 Quem sabe faz a hora  
 Não espera acontecer...(2x)

Nas escolas, nas ruas  
 Campos, construções  
 Somos todos soldados

18

Armados ou não  
Caminhando e cantando  
E seguindo a canção  
Somos todos iguais  
Braços dados ou não...

Os amores na mente  
As flores no chão  
A certeza na frente  
A história na mão  
Caminhando e cantando  
E seguindo a canção  
Aprendendo e ensinando  
Uma nova lição...

Vem, vamos embora  
Que esperar não é saber  
Quem sabe faz a hora  
Não espera acontecer...(4x)

FICA MAL COM DEUS  
Compositor: Geraldo Vandré  
Intérprete: Geraldo Vandré  
Gravação original: 1964  
Compacto: Para não dizer que não  
falei de flores  
Suporte: CD  
Faixa: 02  
Gravadora: RGE

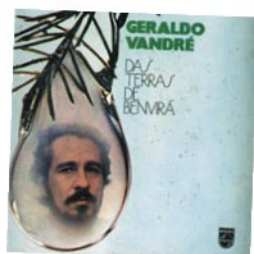
Fica mal com Deus  
Quem não sabe dar  
Fica mal comigo  
Quem não sabe amar (2X)

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

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

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

19



VEM VEM  
Compositor: Geraldo Vandré  
Intérprete: Geraldo Vandré  
Gravação original: 1973  
Disco: Das Terras de Bem Virá  
Suporte: CD  
Faixa: 03  
Gravadora:

morena saia da frente  
que agora eu já vou passar

vem vem Maria  
vem vem João  
vem virgulino meu capitão

Vem, vem, vem vem  
o pio da solidão

vem vem Maria  
vem vem João  
vem virgulino meu capitão

eu canto o canto  
eu brigo a briga  
porque sou forte e tenho razão

saia da minha frente  
que agora eu quero passar

vai companheiro  
vai meu irmão  
no paraíso canta a canção  
que diz da vida  
que diz da morte  
que anda solta no meu sertão

vem vem maria  
vem vem joão  
vem virgulino meu capitão

eu tomo a vida que esta na morte  
se a morte as vezes é solução

20

MARIA MEMÓRIA DA MINHA CANÇÃO  
Compositor: Geraldo Vandré  
Intérprete: Geraldo Vandré  
Gravação original: 1973  
Disco: Das Terras de Bem Virá  
Suporte: CD  
Faixa: 07  
Gravadora:

Chegado agora  
Bem dentro meu coração  
mané pegou na viola  
lembrou Maria canção  
eu peço hoje a memória  
pro canto da salvação

Maria me dê memória  
Maria me dê memória  
que eu não conto a nossa  
história  
Se não tenho a permissão  
E mais que ainda Maria  
se não tenho tua mão  
metida dentro no fundo  
guardada em meu coração  
a vida vivida juntos  
Maria prá perdição  
pra glória para saudades  
que eu mato hoje no chão  
pisando nas cordas  
com as mãos

me dá memória Maria

Maria meu coração (2X)

que agora não me falte  
não me falte uma intenção  
Maria que está guardada  
no fundo do meu coração

João de cidade agora  
na palma da minha mão  
depois deixe que a saudade  
que ceda quem tem razão  
que a mão despalmada em palmas  
na estrada do coração  
sempre chega nas chegadas  
igual que a imaginação

Maria me dê memória  
depois se puder perdão

Maria me dê memória  
Maria me dê memória  
Depois se puder perdão  
que eu não conto a tua história  
se não tenho agora não Maria  
toda memória que me deu meu  
coração  
voce perdida na areia  
eu de amor na minha mão  
viola sempre do lado  
companheira na nação  
que será sempre primeira  
e derradeira na canção

Maria me dê memória

21

meu coração hoje  
que a tua gloria  
pode ser a perdição  
do teu cantor que, Maria, hoje  
vai  
caminhando esses caminhos  
pensando na solução Maria  
perdido agora no culto só da  
razão  
Maria me dê memória  
depois se puder perdão



22

SESSÃO DAS 10  
Compositor: Raul Seixas  
Intérprete: Sérgio Sampaio  
Gravação original: 1971  
Disco: Sociedade da Grã-Ordem  
Kavernista apresenta: Sessão das  
10  
Suporte: CD  
Faixa: 02  
Gravadora: CBS

(Falado) A nossa homenagem aos  
boêmios da velha guarda

Ao chegar do interior  
Inocente, puro e besta  
Fui morar em Ipanema  
Ver teatro e ver cinema  
Era minha distração  
Foi numa sessão das dez  
Que você me apareceu  
Me ofereceu pipoca  
Eu aceitei  
E logo em troca  
Eu contigo me casei  
Curtiu com meu corpo  
Por mais de dez anos  
E depois de tal engano  
Foi você quem me deixou  
Curtiu com meu corpo  
Por mais de dez anos  
E foi tamanho o desengano  
Que o cinema incendiou

(Falado) Fala flautinha  
matadeira,  
mas é, uma seresta desta não tem  
quem resista

Curtiu com meu corpo  
Por mais de dez anos  
E depois de tal engano  
Foi você quem me deixou  
Curtiu com meu corpo  
Por mais de dez anos  
Foi tamanho o desengano  
Que o cinema

Foi de mais rapaz, aliás esta  
seresta está de mais

CHORINHO INCONSEQUENTE

Compositor: Sérgio Sampaio;  
Erivaldo Santos.  
Intérprete: Miriam Batucada  
Gravação original: 1971  
Disco: Sociedade da Grã-Ordem  
Kavernista apresenta: Sessão das  
10  
Suporte: CD  
Faixa: 05  
Gravadora: CBS

queria ter o meu amor lá no  
cinema  
no poeira de ipanema gargalhando  
pra valer

e uma patota inconseqüente na  
tijuca  
estrapçalhando a minha cuca e me  
dando o que fazer

queria ter a praia, o sol e a  
contra-mão  
a confusão da rua, o som de uma  
canção  
a multidão que passa, a praça e  
agitação  
o futebol de areia, o show tem  
vocaçào

e eu queria ter amor, ter  
liberdade  
pra ter toda esta cidade dentro  
do meu coração  
e eu queria ter amor, ter  
liberdade  
pra ter toda esta cidade dentro  
do meu coração

Viva Nós!!!!

23

AOS TRANCOS E BARRANCOS  
Compositor: Raul Seixas  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1971  
Disco: Sociedade da Grã-Ordem  
Kavernista apresenta: Sessão das  
10  
Suporte: CD  
Faixa: 09  
Gravadora: CBS

Tai, Eu sou um cara que subi na  
vida  
Morava no morro e agora moro no  
Leblon  
Eu vou pendurado na janela  
Vou mais pensando nela  
Que esse sujo pelo chão  
Eu vou descascando a minha vida  
Sujando a avenida  
Com meu sangue de limão  
Rio de Janeiro você não me dá  
tempo  
De pensar com tantas cores  
Sob este sol  
Pra que pensar, se eu tenho o  
que quero  
Tenho a nega e o meu bolero  
A TV e o futebol  
Eu não vou levando o nosso leite  
Troquei por um bilhete  
Da roleta federal  
Eu vou pela pista do Aterro

E nem vejo O meu enterro  
Que vai passando no jornal  
Rio de Janeiro você não me dá  
tempo  
De pensar com tantas cores  
Sob este sol  
Pra que pensar, se eu tenho o  
que quero  
Tenho a nega e o meu bolero  
A TV e o futebol

TODO MUNDO!!

Eu vou pendurado na janela  
Vou mais pensando nela  
Que esse sujo pelo chão  
Eu vou descascando a minha vida  
Sujando a avenida  
Com O meu sangue de limão  
Rio de Janeiro você não me dá  
tempo  
De pensar com tantas cores  
Sob este sol  
Pra que pensar, se eu tenho o  
que quero  
Tenho a nega e o meu bolero  
A TV e o futebol

TODO MUNDO!!

Eu não vou levando o nosso leite  
Troquei por um bilhete  
Da roleta federal

24

Eu vou pela pista do Aterro  
E nem vejo meu enterro  
Que vai passando no jornal

**EU NÃO QUERO DIZER NADA**  
Compositor: Sérgio Sampaio  
Intérprete: Sérgio Sampaio  
Gravação original: 1971  
Disco: Sociedade da Grã-Ordem  
Kavernista apresenta: Sessão das  
10  
Suporte: CD  
Faixa: 10  
Gravadora: CBS

Já é quase meia noite (meu amor)  
No relógio do edifício (onde  
estou)  
No aterro do Flamengo  
Mas você é tão legal

Você diz tudo o que sabe (sem  
saber)  
que você não sabe nada (podes  
crer)  
eu queria dar um jeito  
mas você é tão legal

Você é tão legal, legal, legal  
Você é tão legal, legal  
Você é tão legal

Eu saí do apartamento (quero  
paz)  
eu fugi dos corredores (é  
demais)  
eu preciso ir-me embora  
mas você é tão legal

É prececiso estar bem claro (se  
puder)  
Que eu não quero, não quero, não  
quero dizer nada (se houver)  
eu queria estar por fora  
mas você é tão legal

Você é tão legal, legal, legal  
Você é tão legal  
Você é tão legal, legal

Já é quase meia noite (tá legal)  
E você não sabe nada (tá legal)  
eu preciso ir-me embora (tá  
legal)  
Eu não quero dizer nada (tá  
legal)  
(2x)

25



**MOSCA NA SOPA**  
Compositor: Raul Seixas  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1973  
Disco: KRIG-HA, BANDOLO!  
Suporte: CD  
Faixa: 01  
Gravadora: Philips/Phonogram

Eu sou a mosca que pousou em sua  
sopa  
Eu sou a mosca que pintou pra  
lhe abusar

Eu sou a mosca que pousou em sua  
sopa  
Eu sou a mosca que pintou pra  
lhe abusar  
Eu sou a mosca que perturba o  
seu sono  
Eu sou a mosca no seu quarto a

zumbizar

E não adianta vim me dedetizar  
Pois nem o DDT pode assim me  
exterminar  
Porque você mata uma e vem outra  
em meu lugar

Eu sou a mosca que pousou em sua  
sopa  
Eu sou a mosca que pintou pra  
lhe abusar (2X)

Atenção, eu sou a mosca  
A grande mosca  
A mosca que perturba o seu sono  
Eu sou a mosca no seu quarto a  
zum zum zum zumbizar  
Observando e abusando  
Olhe pro lado agora!  
Eu tô sempre junto de você  
Água mole em pedra dura  
Tanto bate até que fura  
Quem - lhe?  
Quem - lhe?  
A mosca, meu irmão!

Eu sou a mosca que pousou em sua  
sopa  
Eu sou a mosca que pintou pra  
lhe abusar(2X)

E não adianta vim me dedetizar  
Pois nem o DDT pode assim me

26

exterminar  
Porque você mata uma e vem outra  
em meu lugar

Eu sou a mosca que pousou em sua  
sopa

Eu sou a mosca que pintou pra  
lhe abusar(2X)

Eu sou a mosca que perturba o  
seu sono

Eu sou a mosca no seu quarto a  
zumbizar(2X)

**METAMORFOSE AMBULANTE**

Compositor: Raul Seixas

Intérprete: Raul Seixas

Gravação original: 1973

Disco: KRIG-HA, BANDOLO!

Suporte: CD

Faixa: 02

Gravadora: Philips/Phonogram

Prefiro ser essa metamorfose  
ambulante

Eu prefiro ser essa metamorfose  
ambulante

Do que ter aquela velha opinião  
formada sobre tudo

Do que ter aquela velha opinião  
formada sobre tudo

Eu quero dizer agora o oposto do  
que eu disse antes

Eu prefiro ser essa metamorfose  
ambulante

Do que ter aquela velha opinião  
formada sobre tudo

Do que ter aquela velha opinião  
formada sobre tudo

Sobre o que é o amor

Sobre que eu nem sei quem sou

Se hoje eu sou estrela amanhã já  
se apagou

Se hoje eu te odeio amanhã lhe  
tenho amor

Lhe tenho amor

Lhe tenho horror

Lhe faço amor

eu sou um ator

É chato chegar a um objetivo num  
instante

Eu quero viver nessa metamorfose  
ambulante

Do que ter aquela velha opinião  
formada sobre tudo

Do que ter aquela velha opinião  
formada sobre tudo

Sobre o que é o amor

Sobre que eu nem sei quem sou

Se hoje eu sou estrela amanhã já  
se apagou

Se hoje eu te odeio amanhã lhe  
tenho amor

27

Lhe tenho amor  
Lhe tenho horror  
Lhe faço amor  
eu sou um ator

Eu vou desdizer aquilo tu! do  
que eu lhe disse antes

Eu prefiro ser essa metamorfose  
ambulante

Do que ter aquela velha opinião  
formada sobre tudo

Do que ter aquela velha opinião  
formada sobre tudo

Do que ter aquela velha opinião  
formada sobre tudo

Do que ter aquela velha, velha,  
velha opinião formada....

Do que ter aquela velha opinião  
formada

Do que ter aquela velha....

**AL CAPONE**

Compositor: Raul Seixas/ Paulo  
Coelho

Intérprete: Raul Seixas

Gravação original: 1973

Disco: KRIG-HA, BANDOLO!

Suporte: CD

Faixa: 06

Gravadora: Philips/Phonogram

Hei, Al Capone, vê se te emenda  
Já sabem do teu furo, nêgo

No imposto de renda

Hei, Al Capone, vê se te orienta

Assim desta maneira, nêgo

Chicago não agüenta

Hei, Júlio César, vê se não vai  
ao senado

Já sabem do teu plano para  
controlar o Estado

Hei, Lampião, dá no pé,

desapareça

Pois eles vão à feira exibir tua  
cabeça

Hei, Al Capone, vê se te orienta

Assim desta maneira, nêgo

Chicago não agüenta

Hei, Al Capone, vê se te emenda  
Já sabem do teu furo, meu nêgo

No imposto de renda

Hei, Al Capone, vê se te orienta

Assim desta maneira, nêgo

28

Chicago não agüenta  
Hei, Jimi Hendrix, te abandona o  
palco agora  
Faça como fez Sinatra, compre um  
carro e vá embora  
Ei, Jesus Cristo, o melhor que  
você faz  
Deixar o Pai de lado e foge prá  
morrer em paz  
Hei, Al Capone, vê se te orienta  
Assim desta maneira, nêgo  
Chicago não agüenta  
Eu sou astrólogo  
Eu sou astrólogo  
Vocês precisam acreditar em mim  
Eu sou astrólogo  
Eu sou astrólogo  
E conheço história do princípio  
ao fim

ROCKIXE  
Compositor: Raul Seixas/ Paulo  
Coelho  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1973  
Disco: KRIG-HA, BANDOLO!  
Suporte: CD  
Faixa: 03  
Gravadora: Philips/Phonogram

Vê se me entende olha o meu  
sapato novo  
Minha calça colorida o meu novo  
way of life  
Estou tão lindo porém bem mais  
perigoso  
Aprendi a ficar quieto e começar  
tudo de novo

O que eu quero, eu vou conseguir  
O que eu quero, eu vou conseguir  
Pois quando eu quero todos  
querem  
E quando eu quero todo mundo  
pede mais  
(e pede bis)

Eu tinha medo do seu medo do que  
eu faço  
Medo de cair no laço que você me  
preparou

29

Eu tinha medo de ter que dormir  
mais cedo  
Numa cama que eu não gosto só  
porque você  
mandou

chegou prá lhe buscar  
Eu vim de longe, vim duma  
metamorfose  
Numa nuvem de poeira que pintou  
prá lhe pegar

O que eu quero, eu vou conseguir  
O que eu quero, eu vou conseguir  
Pois quando eu quero todos  
querem  
E quando eu quero todo mundo  
pede mais  
(e pede bis)

O que eu quero, eu vou conseguir  
O que eu quero, eu vou conseguir  
Pois quando eu quero todos  
querem  
E quando eu quero todo mundo  
pede mais  
(e pede bis)

Você é forte mas eu sou muito  
mais lindo  
O meu cinto cintilante, a minha  
bota, o meu boné  
Não tenho pressa, tenho muita  
paciência  
E na esquina da falência que eu  
te pego pelo pé

Você é forte, faz o que deseja  
e quer  
Mas se assusta com o que eu  
faço, isso eu já posso ver  
E foi com isso, justamente, que  
eu vi  
Maravilhoso, aprendi que eu sou  
mais forte que você

O que eu quero, eu vou conseguir  
O que eu quero, eu vou conseguir  
Pois quando eu quero todos  
querem  
E quando eu quero todo mundo  
pede mais  
(e pede bis)

O que eu quero, eu vou conseguir  
O que eu quero, eu vou conseguir  
Pois quando eu quero todos  
querem  
E quando eu quero todo mundo  
pede mais  
(e pede bis)

Olha o meu charme, minha túnica,  
meu terno  
Eu sou o anjo do inferno que

CACHORRO URUBU  
Compositor: Raul Seixas/ Paulo  
Coelho  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1973  
Disco: KRIG-HA, BANDOLO!  
Suporte: CD  
Faixa: 09  
Gravadora: Philips/Phonogram

Baby, essa estrada é comprida  
Ela não tem saída  
É hora de acordar  
Pra ver o galo cantar  
Pro mundo inteiro escutar  
Baby, a história é a mesma  
Aprendi na quaresma  
Depois do Carnaval  
A carne é algo mortal  
Com multa de avançar sinal  
Todo jornal que eu leio  
Me diz que a gente já era  
Que já não é mais primavera  
Ô, baby, a gente ainda nem  
começou  
Baby, o que houve na "Trança"  
Vai mudar nossa dança  
Sempre a mesma batalha  
Por um cigarro de palha  
Navio de cruzar deserto  
Todo jornal que eu leio  
Me diz que a gente já era  
Que já não é mais primavera

Ô, baby, a gente ainda nem  
começou  
Baby, isso só vai dar certo  
Se você ficar perto  
Eu sou um índio Sioux  
Eu sou cachorro urubu  
Em guerra com Zé J

OURO DE TOLO  
Compositor: Raul Seixas/ Paulo  
Coelho  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1973  
Disco: KRIG-HA, BANDOLO!  
Suporte: CD  
Faixa: 10  
Gravadora: Philips/Phonogram

Eu devia estar contente  
porque eu tenho um emprego  
Sou o dito cidadão respeitável  
E ganho quatro mil cruzeiros por  
mês

Eu devia agradecer ao senhor  
Por ter tido sucesso na vida  
como artista  
Eu devia estar feliz porque  
consegui  
Comprar um corcel 73

Eu devia estar alegre e

31

satisfeito  
Por morar em Ipanema depois de  
ter passado fome por dois anos  
Aqui na cidade maravilhosa

Ah! Eu devia estar sorrindo e  
orgulhoso  
Por ter finalmente vencido na  
vida  
Mas eu acho isto uma grande  
piada e um tanto quanto perigosa

Eu devia estar contente por ter  
conseguido tudo o que eu quis  
Mas confesso abestalhado que eu  
estou decepcionado  
Por que foi tão fácil conseguir  
e agora eu me pergunto, e daí?  
Eu tenho uma porcao de coisas  
grandes pra conquistar,  
E eu nao posso ficar ai parado

Eu devia estar feliz pelo senhor  
ter me concedido o domingo  
Pra ir com a família no jardim  
zoológico dar pipoca aos macacos  
Ah! Mas que sujeito chato sou eu  
que nao acha nada engraçado  
Macaco, praia, carro, jornal,  
tobogã eu acho tudo isso um saco

É você olhar no espelho e se  
sentir um grandessissimo idiota  
Saber que é humano, ridículo,

limitado  
E que so usa dez por cento de  
sua cabeça animal

E você ainda acredita que é um  
doutor, padre ou policial  
Que esta contribuindo com sua  
parte para nosso belo quadro  
social

Eu é que não me sento no trono  
de um apartamento  
Com a boca escancarada, cheia de  
dentes, esperando a morte chegar

Porque longe das cercas  
embandeiradas que separam  
quintais  
No cume calmo do meu olho que vê  
Assenta a sombra sonora dum  
disco voador

Eu é que não me sento no trono  
de um apartamento  
Com a boca escancarada, cheia de  
dentes, esperando a morte chegar

Porque longe das cercas  
embandeiradas que separam  
quintais  
No cume calmo do meu olho que vê  
Assenta a sombra sonora de um  
disco voador



AS AVENTURAS DE RAUL SEIXAS NA  
CIDADE DE THOR  
Compositor: Raul Seixas  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1974  
Disco: Gita  
Suporte: CD  
Faixa: 03  
Gravadora: Philips -Phonogram

Tá rebocado meu compadre  
Como os donos do mundo piraram  
Eles já são carrascos e vítimas  
Do próprio mecanismo que criaram  
O monstro SIST é retado  
E tá doido pra transar comigo  
E sempre que você dorme de touca  
Ele fatura em cima do inimigo  
A arapuca está armada  
E não adianta de fora protestar  
Quando se quer entrar  
Num buraco de rato

De rato você tem que transar  
Buliram muito com o planeta  
E o planeta como um cachorro eu  
vejo  
Se ele já não aguenta mais as  
pulgas  
Se livra delas num sacolejo  
Hoje a gente já nem sabe  
De que lado estão certos  
cabeludos  
Tipo estereotipado  
Se é da direita ou dá traseira  
Não se sabe mais lá de que lado  
Eu que sou vivo pra cachorro  
No que eu estou longe eu tô  
perto  
Se eu não estiver com Deus, meu  
filho  
Eu estou sempre aqui com o olho  
aberto  
A civilização se tornou tão  
complicada  
Que ficou tão frágil como um  
computador  
Que se uma criança descobrir  
O calcanhar de Aquiles  
Com um só palito pára o motor  
Tem gente que passa a vida  
inteira  
Travando a inútil luta com os  
galhos  
Sem saber que é lá no tronco  
Que está o coringa do baralho  
Quando eu compus fiz Ouro de

33

Tolo  
Uns imbecis me chamaram de  
profeta do apocalipse  
Mas eles só vão entender o que  
eu falei  
No esperado dia do eclipse  
Acredite que eu não tenho nada  
a ver  
Com a linha evolutiva da Música  
Popular Brasileira  
A única linha que eu conheço  
É a linha de empinar uma  
bandeira  
Eu já passei por todas as  
religiões  
Filosofias, políticas e lutas  
Aos 11 anos de idade eu já  
desconfiava  
Da verdade absoluta  
Raul Seixas e Raulzito  
Sempre foram o mesmo homem  
Mas pra aprender o jogo dos  
ratos  
Transou com Deus e com o  
lobisomem

SOCIEDADE ALTERNATIVA  
Compositor: Paulo Coelho - Raul  
Seixas  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1974  
Disco: Gita  
Suporte: CD  
Faixa: 07  
Gravadora: Philips -Phonogram

Viva! Viva!  
Viva a Sociedade Alternativa!  
Viva! Viva!  
Viva a Sociedade Alternativa!  
Viva o Novo Aeon!  
Viva! Viva!  
Viva a Sociedade Alternativa!  
Viva! Viva! Viva!  
Viva! Viva!  
Viva a Sociedade Alternativa!  
Se eu quero e você quer  
Tomar banho de chapéu  
Ou esperar Papai Noel  
Ou discutir Carlos Gardel  
Então vá  
Faze o que tu queres  
Pois é tudo da lei  
Da lei  
Viva! Viva!  
Viva a Sociedade Alternativa!  
Faze o que tu queres há de ser  
tudo da lei  
Viva! Viva!  
Viva a Sociedade Alternativa!

34

Todo homem e toda mulher é uma  
estrela  
Viva! Viva!  
Viva a Sociedade Alternativa!  
Viva! Viva!  
Viva! Viva!  
Viva a Sociedade Alternativa!  
Mas se eu quero e você quer  
Tomar banho de chapéu  
Ou esperar Papai Noel  
Ou discutir Carlos Gardel  
Então vá  
Faze o que tu queres pois é tudo  
da lei, da lei  
Viva! Viva!  
Viva a Sociedade Alternativa!  
O número 666 chama-se Aleister  
Crowley  
Viva! Viva!  
Viva a Sociedade Alternativa!  
Faze o que tu queres pois é tudo  
da lei  
Viva! Viva!  
Viva a Sociedade Alternativa!  
Viva! Viva!  
Viva a Sociedade Alternativa!  
A lei de Thelema  
Viva! Viva!  
Viva a Sociedade Alternativa!  
A lei do forte  
Esta é a nossa lei e a alegria  
do mundo  
Viva! Viva! Viva!  
Viva o Novo Aeon!

10) Prelúdio  
Compositor: Raul Seixas  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1974  
Disco: Gita  
Suporte: CD  
Faixa: 10  
Gravadora: Philips -Phonogram

Sonho que se sonha só  
É um sonho que se sonha só  
Mas sonho que se sonha junto  
É realidade

35

LOTERIA DA BABILÔNIA  
Compositor: Paulo Coelho - Raul  
Seixas  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1974  
Disco: Gita  
Suporte: CD  
Faixa: 11  
Gravadora: Philips -Phonogram

Vai, Vai  
Vai e grita ao mundo que você  
está certo  
Você aprendeu tudo enquanto  
estava mudo  
Agora é necessário gritar e  
cantar Rock  
E demonstrar o teorema da vida  
E os macetes do xadrez  
  
Você tem as respostas das  
perguntas  
Resolveu as equações que não  
sabia  
E já não tem mais nada o que  
fazer a não ser  
Verdades e verdades  
Mais verdades e verdades para me  
dizer  
A delarar  
  
Tudo o que tinha que ser chorado  
já foi chorado

Você já cumpriu os doze  
trabalhos  
Reescreveu livros dos séculos  
passados  
Assinou duplicatas, inventou  
baralhos

Passeou de dia e dormiu de noite  
Consertou vitrolas para ouvir  
música  
Sabe trechos da Bíblia de cor  
Sabe receitas mágicas de amor

Conhece em Marte um amigo antigo  
lavrador  
Que te ensinou a ter do bom e do  
melhor  
Do melhor

Mas o que você não sabe por  
inteiro  
É como ganhar dinheiro  
Mas isso é fácil e você não vai  
parar  
Você não tem perguntas pra fazer  
Porque só tem verdades pra dizer  
A declarar

Ok  
Está lançado aqui a semente,  
a semente de uma novidade da  
qual vocês todos são testemunha  
a sociedade alternativa está  
nascendo aqui pra vocês

36



COMO VOVÓ JÁ DIZIA  
Compositor: Paulo Coelho - Raul Seixas  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1974  
Disco: O Rebu!  
Suporte: CD  
Faixa: 01  
Gravadora: Som Livre

Como vovó já dizia  
Quem não tem colírio  
Usa óculos escuro  
Mas não é bem verdade  
Quem não tem colírio  
Usa óculos escuro  
Hummmmm  
Quem não tem colírio  
Usa óculos escuro  
Minha avó já me dizia  
Preu sair sem me molhar  
Quem não tem colírio

Usa óculos escuro  
Mas a chuva é minha amiga  
E eu não vou me resfriar  
Quem não tem colírio  
Usa óculos escuro  
A serpente está na terra  
O programa está no ar  
Quem não tem colírio  
Usa óculos escuro  
A formiga só trabalha  
Porque não sabe cantar  
Quem não tem colírio  
Usa óculos escuro  
Quem não tem filé  
Come pão e osso duro  
Quem não tem visão  
Não bate a cara contra o muro  
Quem não tem colírio  
Usa óculos escuro  
É tanta coisa no menu  
Que eu não sei o que comer  
Quem não tem colírio  
Usa óculos escuro  
José Nilton já dizia  
Se subiu tem que descer  
Quem não tem colírio  
Usa óculos escuro  
Só com a praia bem deserta  
Que o sol pode nascer  
Quem não tem colírio  
Usa óculos escuro  
A banana é vitamina  
Que me engorda e faz crescer  
Quem não tem colírio

37

Usa óculos escuro  
Quem não tem filé  
Come pão e osso duro  
Quem não tem visão  
Bate a cara contra o muro  
Ochennnte  
Quem não tem colírio  
Usa óculos escuro  
Solta a serpente  
Hare Krishna Hare Krishna

PORQUE  
Compositor: Paulo Coelho - Raul Seixas  
Intérprete: Sônia Santos  
Gravação original: 1974  
Disco: O Rebu!  
Suporte: CD  
Faixa: 02  
Gravadora: Som Livre

Por que o sol nasceu de novo  
E não amanheceu?  
Por que Deus criou o homem  
e não se arrependeu?  
Por que a crença no futuro é  
fatal  
e a serpente simboliza o mal?  
Por que que tudo que é bonito  
está trancado no museu?  
Por que eu nasci assim  
e meu irmão assado?  
Por que beber wisk-soda

pra ficar animado?  
Por que que o tempo  
Deixa tudo pra trás  
e sempre que voce consegue quer  
mais?  
Por que na hora do naufrágio  
cada um vai pro seu lado?  
Por que eu tenho uma caneta  
e não sei escrever?  
Por que eu passo a noite inteira  
sem nada para ler?  
Por que que a agulha da vitrola  
sumiu  
e o anúncio do cinema caiu?  
Por que que eu faço essas  
perguntas  
sem ninguém pra responder?

MORUNGANDO  
Compositor: Raul Seixas  
Intérprete: Betinho  
Gravação original: 1974  
Disco: O Rebul  
Suporte: CD  
Faixa: 05  
Gravadora: Som Livre

Levanta a cabeça mamãe  
Levanta a cabeça papai  
Levanta a cabeça Hippão  
E tira seus olhos do chão  
O chão é lugar de pisar  
Levanta a cabeça vovô

Levanta a cabeça povão  
Levanta a cabeça vovô  
Pá turma do amor e da paz  
Levanta a cabeça rapaz  
Não tenho outra coisa a dizer  
Que eu sou mais eu que você

Levanta a cabeça mamãe  
Levanta a cabeça papai  
Levanta a cabeça rapaz  
Levanta a cabeça lá no alto (3  
vezes)  
Levanta a cabeça rapaz  
Levanta a cabeça garotão  
Esse garotão é um garotão

UM SOM PARA LAIO  
Compositor: Raul Seixas  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1974  
Disco: O Rebul  
Suporte: CD  
Faixa: 03  
Gravadora: Som Livre

Na minha cabeça  
Uma guitarra toca sem parar  
Trago um par de fones nos  
ouvidos  
Pra não lhe escutar

O que você tem pra dizer  
Ouvi a cem anos atrás

O que eu faço agora  
Você não sabe mais

Na minha cabeça  
Uma guitarra toca sem parar  
Trago um par de fones nos  
ouvidos  
Pra não lhe escutar

O que você tem pra dizer  
Ouvi a cem anos atrás

O que eu faço agora  
Você não sabe mais

Hey man! hey man!

No man! No man!  
Crazy man! crazy man!  
Yeah!

I'm all right !

Yeah! yeah!  
Listen to the music

Yeah! yeah! man  
Listen to the music! yeah!

Na minha cabeça  
Uma guitarra toca sem parar  
Eu trago um par de fones nos  
ouvidos  
Pra não lhe escutar

O que você tem pra dizer  
Ouvi a cem anos atrás

O que eu faço agora  
Você não sabe mais

VIDA A PRESTAÇÃO  
Compositor: Paulo Coelho - Raul  
Seixas  
Intérprete: Trama  
Gravação original: 1974  
Disco: O Rebul  
Suporte: CD  
Faixa: 12  
Gravadora: Som Livre

Acorda cedo  
Café na mesa  
Toma seu carro e seu avião  
E vai pagando durante o dia  
O preço da civilização  
Com dinheiro compra alegria  
Que se vende a prestação

Não interessa a linda princesa  
Que vem em sonhos lhe perturbar  
Os sonhos morrem ao nascer do  
dia  
Acorda é hora de trabalhar  
A vida exige dois pés no chão  
Se vendendo a prestação





TEENTE OUTRA VEZ  
Compositor: Raul Seixas; Paulo  
Coelho; Marcelo Motta  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1975  
Disco: Novo Aeon  
Suporte: CD  
Faixa: 01  
Gravadora: Philips/Phonogram

Veja  
Não diga que a canção está  
perdida  
Tenha fé em Deus, tenha fé na  
vida  
Tente outra vez

Beba  
Pois a água viva ainda tá na  
fonte

Você tem dois pés para cruzar a  
ponte  
Nada acabou, não não não

Tente  
Levante sua mão sedenta e  
recomece a andar  
Não pense que a cabeça agüenta  
se você parar não, não, não  
Há uma voz que canta, (há) uma  
voz que dança  
(Há) uma voz que gira  
Bailando no ar

Queira  
Basta ser sincero e desejar  
profundo  
Você será capaz de sacudir o  
mundo  
Vai, tente outra vez

Tente  
E não diga que a vitória está  
perdida  
Se é de batalhas que se vive a  
vida  
Tente outra vez

41

EU SOU EGOÍSTA  
Compositor: Raul Seixas; Marcelo  
Motta  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1975  
Disco: Novo Aeon  
Suporte: CD  
Faixa: 04  
Gravadora: Philips/Phonogram

Se você acha que tem pouca sorte  
Se lhe preocupa a doença ou a  
morte  
Se você sente receio do inferno  
Do fogo eterno, de Deus, do mal  
Eu sou estrela no abismo do  
espaço  
O que eu quero é o que eu penso  
e o que eu faço  
Onde eu tô não há bicho-papão  
Eu vou sempre avante no nada  
infinito  
Flamejando meu rock, o meu grito  
Minha espada é a guitarra na mão

Se o que você quer em sua vida  
é só paz  
Muitas docuras, seu nome em  
cartaz  
E fica arretado se o açúcar  
demora  
E você chora, cê reza, cê

pede... implora...  
Enquanto eu provo sempre o  
vinagre e o vinho  
Eu quero é ter tentação no  
caminho  
Pois o homem é o exercício que  
faz

Eu sei... sei que o mais puro  
gosto no mel  
É apenas defeito no fel  
E que a guerra é produto da paz  
O que eu como a prato pleno  
Bem pode ser o seu veneno  
Mas como você vai saber... sem  
tentar?

Se você acha o que eu digo  
fascista  
Mista, simplista ou anti-  
socialista  
Eu admito, você tá na pista  
Eu sou ista, eu sou ego  
Eu sou ista, eu sou ego  
Eu sou egoísta  
Por que não...

42

A VERDADE SOBRE A NOSTALGIA  
Compositor: Raul Seixas;Paulo  
Coelho  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1975  
Disco:Novo Aeon  
Suporte: CD  
Faixa: 07  
Gravadora: Philips/Phonogram

Tudo quanto é velho eles botam  
pr'eu ouvir  
E tanta coisa nova jogam fora  
sem curtir  
Eu não nego que a poesia dos 50  
é bonita  
Mas todo o sentimento dos 70  
onde é que fica?

Eu vou fazer o que eu gosto...  
(2X)

Eu vou  
Dos 50 bonita-ta  
Mas os 70 onde é que ele está?  
Por isso a nostalgia eu tô  
curtindo sem querer  
Porque está faltando alguma  
coisa acontecer  
Mamãe já houve Beatles  
Papai já deslumbrou  
Com meu cabelo grande  
Eu fiquei contra o que eu já sou

Eu vou fazer o que eu gosto  
É mãe com Beatles e um pai falô  
Logo então eu fiquei contra o  
que eu já sou  
O rock hoje em dia já mudou, é  
outra coisa  
É por isso que eu corto o meu  
cabelo

É mãe com Beatles, papai falô  
Logo então eu fiquei contra o  
que eu já sou

Na curva do futuro muito carro  
capotou  
Talvez por causa disso é que a  
estrada ali parou  
Porém, atrás da curva  
Perigosa eu sei que existe  
Alguma coisa nova  
Mais vibrante e menos triste

Eu vou fazer o que eu gosto  
Atrás da curva do perigo existe  
Alguma coisa bem mais nova e  
menos triste

43

NOVO AEON  
Compositor: Raul Seixas;Paulo  
Coelho;Marcelo Motta  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1975  
Disco:Novo Aeon  
Suporte: CD  
Faixa: 13  
Gravadora: Philips/Phonogram

O sol da noite agora está  
nascendo  
Alguma coisa está acontecendo  
Não dá no rádio nem está  
Nas bancas de jornais

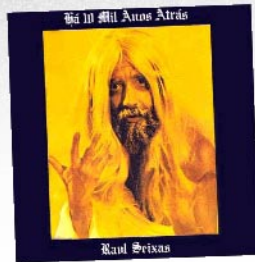
Em cada dia ou em qualquer lugar  
Um larga a fábrica, o outro sai  
do lar  
E até as mulheres, dita escravas  
Já não querem servir mais  
Ao som da flauta da mãe serpente  
No para-inferno de Adão na gente  
Dança o bebê  
Uma dança bem diferente

O vento voa e varre as velhas  
ruas  
Capim silvestre racha as pedras  
nuas  
Encobrem asfaltos que guardavam  
Histórias terríveis

Já não há mais culpado nem  
inocente  
Cada pessoa ou coisa é diferente  
Já que assim baseado em que você  
pune  
Quem não é você?  
Ao som da flauta da mãe serpente  
No para-inferno de Adão na gente  
Dança o bebê  
Uma dança bem diferente

Querer o meu não é roubar o seu  
Pois o que eu quero é só função  
de eu  
Sociedade Alternativa  
Sociedade Novo Aeon  
É um sapato em cada pé  
Direito de ser ateu ou ter fé  
Ter prato entupido de comida que  
cê mais gosta  
É ser carregado ou carregar  
gente nas costas  
Direito de ter riso, de prazer  
E até direito de deixar Jesus  
sofrer

44



**EU TAMBÉM VOU RECLAMAR**  
 Compositor: Raul Seixas;Paulo Coelho  
 Intérprete: Raul Seixas  
 Gravação original: 1976  
 Disco: Há 10 Mil Anos Atrás  
 Suporte: CD  
 Faixa: 06  
 Gravadora: Philips/Phonogram

Mas é que  
 Se agora prá fazer sucesso  
 Pra vender disco de protesto  
 Todo mundo tem que reclamar  
 Eu vou tirar meu pé da estrada  
 E entrar também nessa jogada  
 E vamos ver agora quem é que vai  
 agüentar  
 Porque eu fui o primeiro  
 E já passou tanto janeiro  
 Mas se todos gostam eu vou

voltar

Tô trancado aqui no quarto  
 De pijama  
 Porque tem visita estranha na  
 sala  
 Aí eu pego e passo a vista no  
 jornal  
 Um piloto rouba um Mig  
 Gelo em Marte diz a Viking  
 Mas no entanto não há galinha em  
 meu quintal  
 Compro móveis estofados  
 Me aposento com saúde  
 Pela assistência social

Dois problemas se misturam  
 A verdade do universo  
 E a prestação que vai vencer  
 Entro com a garrafa de bebida  
 enrustida  
 Porque minha mulher não pode ver  
 Ligo o rádio e ouço um chato  
 Que me grita nos ouvidos  
 Pare o mundo que eu quero descer

Olho os livros na estante  
 Que nada dizem de importante  
 Servem só prá quem não sabe ler  
 E a empregada me bate à porta  
 Me explicando que tá toda torta  
 E que já não sabe o que vai dar  
 prá mim comer  
 Falam em nuvens passageiras

45

Mandam ver qualquer besteira  
 E eu não tenho nada prá escolher

Apesar dessa voz chata e  
 rinitente  
 Eu não tô aqui prá me queixar  
 E nem sou apenas o cantor  
 Eu já passei por Elvis Presley  
 Imitai Mr. Bo Diddley  
 E eu já cansei de ver o sol se  
 pôr  
 Agora eu sou apenas um latino-  
 americano  
 Que não tem cheiro nem sabor

E as perguntas continuam sempre  
 as mesmas  
 Quem eu sou, da onde venho, e  
 aonde vou dar  
 E todo mundo explica tudo  
 Como a luz acende  
 Como um avião pode voar  
 Ao meu lado o dicionário  
 Cheio de palavras  
 Que eu sei que nunca vou usar  
 Mas agora eu também resolvi  
 Dar uma queixadinha  
 Porque eu sou um rapaz latino-  
 americano  
 Que também sabe se lamentar  
 E sendo nuvem passageira  
 Não me leva nem à beira  
 Disso tudo que eu quero chegar  
 E fim de papo

**O HOMEM**  
 Compositor: Raul Seixas;Paulo Coelho  
 Intérprete: Raul Seixas  
 Gravação original: 1976  
 Disco: Há 10 Mil Anos Atrás  
 Suporte: CD  
 Faixa: 03  
 Gravadora: Philips/Phonogram

No momento que eu ia partir  
 Eu resolvi voltar  
 Vou voltar  
 Sei que não chegou a hora de se  
 ir embora  
 É melhor ficar  
 Vou ficar  
 Sei que tem gente cantando, tem  
 gente esperando  
 A hora de chegar  
 Vou chegar  
 Chego com as águas turvas, eu  
 fiz tantas curvas  
 Prá poder cantar

Esse meu canto que não presta  
 Que tanta gente então detesta  
 Mas isto é tudo o que me resta  
 Nesta festa nesta festa  
 Eu...

Vou ferver  
 Como que um vulcão em chamas

46

Como a tua cama que me faz  
tremar  
Vou tremar  
Como um chão de terremotos  
Como o amor remoto que eu não  
sei viver  
Vou viver  
Vou poder contar meus filhos  
Caminhar nos trilhos isto é prá  
valer

Pois se uma estrela há de  
brilhar  
Outra então tem que se apagar  
Quero estar vivo para ver  
O sol nascer o sol nascer o sol  
nascer  
Eu...

Vou subir  
Pelo elevador dos fundos  
Que carrega o mundo sem sequer  
sentir  
Vou sentir  
Que a minha dor no peito  
Que escondi direito agora vai  
surgir  
Vou surgir  
Numa tempestade doida prá varrer  
as ruas  
Em que vou seguir  
Em que eu vou seguir  
Em que eu vou seguir  
2) Maluco Beleza



**MALUCCO BELEZA**  
Compositor: Raul Seixas; Cláudio  
Roberto Azeredo  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1978  
Disco: O Dia em que a terra  
Parou  
Suporte: CD  
Faixa: 02  
Gravadora: Warner Discos/Editora  
Warner Chappell

47

Enquanto você se  
Esforça pra ser  
Um sujeito normal  
E fazer tudo igual  
Eu do meu lado aprendendo  
A ser louco  
Um maluco total  
Na loucura real  
Controlando a minha  
"Maluquez"  
Misturada com minha lucidez  
Vou ficar  
Ficar com certeza maluco beleza  
Eu vou ficar  
Ficar com certeza maluco beleza  
E esse caminho que  
Eu mesmo escolhi É tão fácil  
seguir  
Por não ter onde ir  
Controlando a minha  
"Maluquez"  
Misturada com minha lucidez  
Eu  
Vou ficar  
Ficar com certeza maluco beleza  
Eu vou ficar  
Ficar com certeza maluco beleza  
Eu vou ficar  
Ficar com certeza maluco beleza  
Beleza  
Vou ficar  
Vou ficar com toda certeza  
(Maluco) Maluco beleza  
Beleza

**NO FUNDO DO QUINTAL DA ESCOLA**  
Compositor: Raul Seixas; Cláudio  
Roberto Azeredo  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1978  
Disco: O Dia em que a terra  
Parou  
Suporte: CD  
Faixa: 04  
Gravadora: Warner Discos/Editora  
Warner Chappell

Não sei onde eu tô indo  
Mas sei que eu tô no meu caminho  
Enquanto você me critica  
Eu tô no meu caminho

Eu sou o que sou  
Porque eu vivo da minha maneira  
Só sei que eu sinto  
Que foi sempre assim, minha vida  
inteira

Não sei onde eu tô indo  
Mas sei que eu tô no meu caminho  
Enquanto você me critica  
Eu tô no meu caminho

Desde aquele tempo  
Enquanto o resto da turma se  
juntava  
Pra bater uma bola  
Eu pulava o muro com Zezinho

48

No fundo do quintal da escola  
Não sei onde eu tô indo  
Mas sei que eu tô no meu caminho  
Enquanto você me critica  
Eu tô no meu caminho

Você esperando respostas  
Olhando pro espaço  
E eu tão ocupado vivendo  
Eu não me pergunto. Eu faço!

Não sei onde eu tô indo  
Mas sei que eu tô no meu caminho  
Enquanto você me critica, Nêgo  
Eu tô no meu caminho

E se você quiser contar comigo  
É melhor não me chamar  
Pra jogar bola  
Tô pulando o muro com Zezinho  
No fundo do quintal da escola  
Eu tô, pulando o muro com  
Zezinho  
No fundo do quintal da escola

SAPATO 36  
Compositor: Raul Seixas; Cláudio  
Roberto Azeredo  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1978  
Disco: O Dia em que a terra  
Parou  
Suporte: CD  
Faixa: 06  
Gravadora: Warner Discos/Editora  
Warner Chappell

Eu calço é 37  
Meu pai me dá 36  
Dói, mas no dia seguinte  
Aperto meu pé outra vez

Pai eu já tô crescidinho  
Pague prá ver, que eu aposto  
Vou escolher meu sapato  
E andar do jeito que eu gosto

Por que cargas d'água  
Você acha que tem o direito  
De afogar tudo aquilo que eu  
Sinto em meu peito

Você só vai ter o respeito que  
quer  
Na realidade  
No dia em que você souber  
respeitar  
A minha vontade

49

Meu pai  
Meu pai

Pai já tô indo embora  
Quero partir sem brigar  
Pois eu já escolhi meu sapato  
Que não vai mais me apertar  
Que não vai mais me apertar  
Que não vai mais me apertar

VOCÊ  
Compositor: Raul Seixas; Cláudio  
Roberto Azeredo  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1978  
Disco: O Dia em que a terra  
Parou  
Suporte: CD  
Faixa: 07  
Gravadora: Warner Discos/Editora  
Warner Chappell

Você alguma vez se perguntou  
porquê?  
Faz sempre aquelas mesmas coisas  
sem gostar  
Mas você faz,  
Sem saber porquê  
Você faz  
E a vida é curta!

Por quê deixar que o mundo  
Lhe acorrente os pés

Finge que é normal estar  
insatisfeito

Será direito,  
O que você faz com você  
Por quê você faz isso? Porquê?

Detesta o patrão no emprego  
Sem ver que o patrão sempre  
esteve em você  
E dorme com a esposa  
Por quem já não sente amor

Será que é medo?  
Porque  
Você faz isso com você?

Por quê você não pára um pouco  
de fingir?  
E rasga este uniforme que você  
não quer  
Mas você não quer  
Prefere dormir e não ver  
Porque você faz isso? Por quê?

Detesta o patrão no emprego  
Sem ver que o patrão sempre  
esteve em você  
E dorme com a esposa  
Por quem já não sente amor

Será que é medo?  
Por que  
Você faz isso com você?

Porquê cara?  
Mas você não quer  
Prefere dormir e não ver  
Porque você faz isso? Por quê?  
Será que é medo?  
Por que  
Você faz isso com você?  
Você faz isso com você?

QUE LUZ É ESSA?  
Compositor: Raul Seixas; Cláudio  
Roberto Azeredo  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1973  
Disco: O Dia em que a terra  
Parou  
Suporte: CD  
Faixa: 09  
Gravadora: Warner Discos/Editora  
Warner Chappell

Que luz é essa que vem vindo lá  
do céu?  
Que luz é essa que vem vindo lá  
do céu?  
Que luz é essa?  
Que vem chegando lá do céu?

Mas que vem chegando lá do céu?

Que luz é essa que vem vindo lá  
do céu?  
Brilha mais que a luz do sol

Vem trazendo a esperança  
Prá essa terra tão escura  
Ou quem sabe a profecia das  
divinas escrituras  
Quem é que sabe o que é que vem  
trazendo essa clarão  
Se é chuva ou ventania,  
tempestade ou furacão  
Ou talvez alguma coisa que não é  
nem Sim nem Não  
Que luz é essa, gente  
Que vem chegando lá do céu  
Que luz é essa,  
Que vem chegando lá do céu

Que luz é essa que vem vindo lá  
do céu?  
Que luz é essa que vem vindo lá  
do céu?  
Que luz é essa?  
Que vem chegando lá do céu?  
Que luz é essa que vem vindo lá  
do céu?  
Brilha mais que a luz do sol

É a chave que abre a porta  
Lá do quarto dos segredos  
Vem mostrar que nunca é tarde  
Vem provar que é sempre cedo  
E que prá todo pecado sempre  
existe um perdão  
Não tem certo nem errado  
Todo mundo tem razão  
É que o ponto de vista

51

É que é o ponto da questão  
Que luz é essa que vem chegando  
lá do céu?

DE CABEÇA PRÁ BAIXO  
Compositor: Raul Seixas; Cláudio  
Roberto Azeredo  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1973  
Disco: O Dia em que a terra  
Parou  
Suporte: CD  
Faixa: 10  
Gravadora: Warner Discos/Editora  
Warner Chappell

Na cidade de cabeça prá baixo  
A gente usa o teto como capacho  
Ninguém precisa morrer  
Prá conseguir o Paraíso no alto  
O céu já está no asfalto

Na cidade de cabeça prá baixo  
Dinheiro é fruta que apodrece  
nos cacho  
Ninguém precisa correr  
Nem tem idéia do que é  
calendário  
Num tem problema de horário  
Na cidade de cabeça prá baixo

É tão bonito ver o sorriso do  
povo  
Que habita o lugar  
Olhar prá cima e ver a espuma  
das ondas  
Se quebrando no ar

Na cidade de cabeça prá baixo  
A gente usa o teto como capacho  
Ninguém precisa fazer  
Nenhuma coisa que não tenha  
vontade  
Vou me mudar prá cidade  
vou Para a cidade de cabeça prá  
baixo  
Olha prá cima meu filho  
O chão é lugar de cuspir

Na cidade de cabeça prá baixo  
É tão bonito ver o sorriso do  
povo  
Que habita o lugar  
Olhar prá cima e ver a espuma  
das ondas  
Se quebrando no ar  
Na cidade de cabeça prá baixo  
A gente usa o teto como capacho  
Ninguém precisa fazer  
Nenhuma coisa que não tenha  
vontade  
Vou me mudar prá cidade  
Na cidade de cabeça pra baixo,  
a gente faz do teto um capacho.

52



CONSERVE SEU MEDO  
Compositor: Raul Seixas; Paulo  
Coelho  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1979  
Disco: Mata Virgem  
Suporte: CD  
Faixa: 05  
Gravadora: Warner Discos/  
Editora Warner Chappell

Conserve seu medo  
Mantenha ele aceso  
Se você não teme  
Se você não ama  
Vai acabar cedo  
Esteja atento  
Ao rumo da história  
Mantenha em segredo  
Mas mantenha viva  
Sua paranóia

Conserve seu medo  
Mas sempre ficando  
Sem medo de nada  
Porque dessa vida  
De qualquer maneira  
Não se leva nada  
ande pra frente  
Olhando pro lado  
Se entregue a quem ama  
Na rua ou na cama  
Mas tenha cuidado!  
Cuidado  
Conserve seu medo  
Mas sempre ficando  
Sem medo de nada  
Porque dessa vida  
De qualquer maneira  
Não se leva nada  
E ande pra frente  
Olhando pro lado  
Se entregue a quem ama  
Na rua ou na cama  
Mas tenha cuidado!  
Cuidado

53

TODO MUNDO EXPLICA  
Compositor: Raul Seixas  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1979  
Disco: Mata Virgem  
Suporte: CD  
Faixa: 10  
Gravadora: Warner Discos/  
Editora Warner Chappell

Não me pergunte por que  
Quem-Como-Onde-Qual-Quando-O  
Quê?  
Deus, Buda, O tudo, O nada, O  
ocaso,  
Como o cosmonauta busca o nada,  
nada, nada  
Seja lá o que for, já é

Não me obrigue a comer  
O seu escreveu não leu  
Papai mordeu a cabeça  
De Dr. Sigismundo  
Porque sem querer cantou de galo  
que  
Cada cabeça era um mundo  
Gismundo  
Antes de ler o livro que o guru  
lhe deu  
Você tem que escrever o seu

Chega um ponto que eu sinto que  
eu pressinto  
Lá dentro, não do corpo, mas lá  
dentro-fora  
No coração no sol, no meu peito  
eu sinto  
Na estrela, na testa, eu farejo  
em todo o universo  
Que eu estou vivo. Que eu estou  
vivo  
Que eu estou vivo, vivo, vivo,  
vivo como uma rocha  
E eu não pergunto  
Porque eu já sei que a vida não  
é uma resposta  
Se eu aconteço aqui se deve ao  
fato de eu  
simplesmente ser  
Se deve ao fato de eu  
simplesmente

Mas todo mundo explica  
Explica, Freud, o padre explica,  
Krishnamurti tá  
vendendo  
A explicação na livraria, que  
lhe faz a prestação  
Que tem Platão que explica, que  
explica tudo tão bem vai lá que  
Todo mundo explica  
o protestante, o auto-falante, o  
zen-budismo,  
Brahma, Skol

54

Capitalismo oculta o cofre de  
fá, fé, fi, finalismo  
Hare Krishna, e dando a dica  
enquanto aquele  
papagaio  
Curupaca e implica  
E Com o carimbo positivo da  
ciência que aprova  
e classifica

O que é que a ciência tem?  
Tem lápis de calcular  
Que mais que a ciência tem?  
Borracha prá depois apagar  
Você já foi ao espelho, négo?  
Não?  
Então vá!



A ILHA DA FANTASIA  
Compositor:Raul Seixas; Oscar  
Rasmussen  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1979  
Disco: Por quem os sinos Dobram  
Suporte: CD  
Faixa: 03  
Gravadora: Warner Discos/Sigem  
Editores

Vamos logo que já tá na hora de  
zarpar

Vem sem medo que não vamos  
naufragar

Navegador!

Não se esqueça, meu amigo, de  
chamar o seu vizinho

Navegador!

Vê se na praça tem alguém para  
vir

A barca de Noé já vai partir.

Navegador!

A barca de Noé já vai partir.  
Navegador!

55

Não se esqueça, meu amigo, de  
chamar o seu vizinho

Navegador!

Vê se na praça tem alguém para  
vir

A barca de Noé tá pra sair

A barca de Noé já vai partir.

Vamos escolher bem melhores  
condições

Longe deste triste carnaval de  
ilusões

Navegador!

Deixa os que sonham em ser  
felizes

Habitando o paraíso

Navegador!

Já fez tempo que esperou

Vivendo sob leis que não criou

Navegador!

Vivendo sob as leis que não  
criou (2X)

POR QUEM OS SINOS DOBRAM  
Compositor:Raul Seixas; Oscar  
Rasmussen  
Intérprete: Raul Seixas  
Gravação original: 1979  
Disco: Por quem os sinos Dobram  
Suporte: CD  
Faixa: 05  
Gravadora: Warner Discos/Sigem  
Editores

Nunca se vence uma guerra  
lutando sozinho

Você sabe que agente precisa  
entrar em contato

Com toda essa força contida que  
vive guardada

O eco de suas palavras

Não repercutem em nada

É sempre mais fácil achar que a  
culpa é do outro  
Evita o aperto de mão de um  
possível aliado

56

Convence as paredes do quarto e  
dorme tranqüilo

Sabendo no fundo do peito que  
não era nada daquilo

Coragem, coragem se o que você  
quer é aquilo que pensa e faz

Coragem, coragem eu sei que você  
pode mais.(2X)

É sempre mais fácil achar que a  
culpa é do outro

Evita o aperto de mão de um  
possível aliado

Convence as paredes do quarto e  
dorme tranqüilo

Sabendo no fundo do peito que  
não era nada daquilo

Coragem, coragem se o que você  
quer é aquilo que pensa e faz

Coragem, coragem eu sei que você  
pode mais.(4X)

#### MOVIDO A ÁLCOOL

Compositor:Raul Seixas; Oscar  
Rasmussen

Intérprete: Raul Seixas

Gravação original: 1979

Disco: Por quem os sinos Dobram

Suporte: CD

Faixa: 03

Gravadora: Warner Discos/Sigem

Editores

Diga, seu dotô as novidades

Já faz tempo que eu espero

Uma chamada do senhor

Eu gastei o pouco que eu tinha

Mas plantei aquela cana

Que o senhor me encomendou

Eu tô confuso e quero ouvir sua  
palavra

Sobre tanta coisa estranha

acontecendo sem parar

Por que o posto anda comprando

tanta cana

Se o estoque do boteco

Já está pra terminar?

Derramar cachaça em automóvel

É a coisa mais sem graça

De que eu já ouvi falar

Por que cortar assim nossa

alegria

Já sabendo que o álcool também

vai ter que acabar?

Veja, um poeta inspirado em

57

#### Coca-Cola

Que poesia mais estranha ele  
iria expressar

É triste ver que tudo isso é  
real

Porque assim como os poetas  
Todos temos que sonhar

Diga, seu dotô as novidades

Já faz tempo que eu espero

Uma chamada do senhor

Eu gastei o pouco que eu tinha

Mas plantei aquela cana

Que o senhor me encomendou

Estou confuso e quero ouvir sua  
palavra

Sobre tanta coisa estranha

acontecendo sem parar

Por que que o posto anda

comprando tanta cana

Se o estoque do boteco

Já está pra terminar?

Digo derramar cachaça em

automóvel

É a coisa mais sem graça

De que eu já ouvi falar

Por que cortar assim nossa

alegria

Já sabendo que o álcool também

vai ter que acabar?

Veja, um poeta inspirado em

Coca-Cola

Que poesia mais sem graça ele

iria expressar

É triste ver que tudo isso é

real

Porque assim como os poetas

Todos temos que sonhar

É triste ver que tudo isso é

real

Porque assim como os poetas

Todos nós temos que sonhar

#### 9)Réquiem para uma flor

Compositor:Raul Seixas; Oscar

Rasmussen

Intérprete: Raul Seixas

Gravação original: 1979

Disco: Por quem os sinos Dobram

Suporte: CD

Faixa: 09

Gravadora: Warner Discos/Sigem

Editores

Fruto do mundo

Somos os homens

Pequenos girassois

os que mostram a cara

E enorme as montanhas

Que não dizem nada

Incapaces los hombres

Que hablam de todo

Y sufrem callados

53



#### ABERTURA

Compositor: Sérgio Ricardo;  
Glauber Rocha  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1964  
Disco: Deus e o Diabo na Terra  
do Sol  
Suporte: CD  
Faixa: 01  
Gravadora: Forma/FM-3

Vou contar uma história  
Na verdade é imaginação  
Abra bem os seus olhos  
pra enxergar com atenção  
É coisa de Deus e Diabo  
Lá nos confins do sertão

#### PERSEGUIÇÃO

Compositor: Sérgio Ricardo;  
Glauber Rocha  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1964  
Disco: Deus e o Diabo na Terra  
do Sol  
Suporte: CD  
Faixa: 13  
Gravadora: Forma/FM-3

Se entrega Corisco  
- Eu não me entrego não  
Eu não sou passarinho  
Pra viver lá na prisão  
- Se entrega Corisco  
- Eu não me entrego não  
Não me entrego ao tenente  
Não me entrego ao capitão  
Eu me entrego só na morte  
De parabelo na mão  
- Se entrega corisco  
- Eu não me entrego não  
  
- Eu não me entrego não  
Eu não sou passarinho  
Pra viver lá na prisão  
- Se entrega Corisco  
- Eu não me entrego não  
Não me entrego ao tenente  
Não me entrego ao capitão  
Me entrego só na morte  
De parabelo na mão  
- Se entrega corisco

59

- Eu não me entrego não

Falado: Mais forte são os  
poderes do povo

Farrea, farrea povo  
Farrea até o sol raiar  
Mataram Corisco  
Balearam Dadá

Farrea, farrea povo  
Farrea até o sol raiar  
Mataram Corisco  
Balearam Dadá

O sertão vai virá mar  
E o mar virá sertão

O sertão vai virá mar  
E o mar virá sertão

Tá contada a minha estória  
Verdade e imaginação  
Espero que o sinhô  
Tenha tirado uma lição  
Que assim mal dividido  
Esse mundo anda errado  
Que a terra é do homem  
Num é de Deus nem do Diabo  
Num é de Deus nem do Diabo  
Que a terra é do homem  
Num é de Deus nem do Diabo



#### PREGÃO TAMBA TRIO

Compositor: Sérgio Ricardo  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1964  
Disco: Esse Mundo é Meu  
Suporte: CD  
Faixa: 06  
Gravadora: Forma/FM-5

Ah... vida danada de viver  
quem vai querer o meu sofrer  
ai... o chão duro de andar  
tenho que brigar, se quer ter  
paz

Ai tenho que brigar, se quer ter  
paz  
Tenho que brigar, se quer ter  
bem  
Tenho quer viver só de chorar  
vai ter a morte sem viver

60

Como é que pode viver sem ter o  
que é seu?  
E sem ter o que é seu se ter um  
bem?  
Eu só tenho tristeza de meu para  
dar  
o que é que eu tenho para dar  
ao meu amor

Ah... vida danada de viver  
quem vai querer o meu sofrer  
ai... o chão duro de andar  
tenho que brigar, se quer ter  
paz

ESSE MUNDO É MEU  
Compositor: Sérgio Ricardo; Ruy  
Guerra  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1963  
Disco: Esse Mundo é Meu  
Suporte: CD  
Faixa: 03  
Gravadora: Forma/FM-5

Esse mundo é meu  
Esse mundo é meu

Fui escravo no reino  
E sou  
Escravo no mundo em que estou  
Mas acorrentado ninguém pode  
Amar

Saravá Ogum  
Mandinga da gente continua  
Cadê o despacho pra acabar  
Santo guerreiro da floresta  
Se você não vem eu mesmo vou  
Brigar

Esse mundo é meu  
esse mundo é meu



A PRAÇA É DO POVO  
Compositor: Sérgio Ricardo;  
Glauber Rocha  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1967  
Disco: A grande Música de Sérgio  
Ricardo  
Suporte: CD  
Faixa: 01  
Gravadora: Philips

61

A praça é do povo  
Como o céu é do condor  
Já dizia o poeta  
Dos escravos lutador

Outro poeta dizia  
Que até o mar se levanta  
Quando na praça em festa  
É o povo quem canta  
até o mar se levanta  
até o mar se levanta  
Quando na praça em festa  
É o povo quem canta

Outro poeta lembrava  
Dos tempos da alegria  
Na voz do povo em festa  
Enchendo a praça vazia.

A praça é do povo  
Como o céu é do condor  
Já dizia o poeta  
Dos escravos lutador

Outro poeta dizia  
Que até o mar se levanta  
Quando na praça em festa  
É o povo quem canta  
até o mar se levanta  
até o mar se levanta  
Quando na praça em festa  
Pois o povo quem canta  
A praça é do povo  
Como o céu é do condor

Já dizia o poeta  
Dos escravos lutador  
Outro poeta lembrava  
Dos tempos da alegria  
Na voz do povo em festa  
Enchendo a praça vazia.

PRINCESA ISABEL  
Compositor: Sérgio Ricardo  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1967  
Disco: A grande Música de Sérgio  
Ricardo  
Suporte: CD  
Faixa: 03  
Gravadora: Philips

Rio de Janeiro  
Sessenta e tanto já vai se  
acabar  
e ainda se fala em escravidão  
Ah meu Deus, ah meu Deus  
Como é que vai fazer essa gente  
que vive como eu  
que só trabalha, trabalha e  
nunca tem nada de seu  
só o que tem é fé no santo  
padroeiro  
está cansado de esperar que  
nasça um sol igual pra todos nós  
é preciso encontrar uma nova  
princesa Isabel  
Pra se acabar com essa tristeza

62

pra se poder sair à rua  
ver um sorriso em cada rosto  
triste  
e cantar com voz geral  
o refrão mais feliz de um novo  
amanhecer  
quem não trabalha e não ama pode  
não ligar  
mas quem tiver fé no meu santo  
guerreiro  
vem lutar pra conseguir que  
nasça um sol igual pra todos nós

é preciso encontrar uma nova  
princesa Isabel

ver um sorriso em cada rosto  
triste  
e cantar com voz geral  
o refrão mais feliz de um novo  
amanhecer  
quem não trabalha e não ama pode  
não ligar  
mas quem tiver fé no meu santo  
guerreiro  
vem lutar pra conseguir que  
nasça um sol igual pra todos nós

é preciso encontrar uma nova  
princesa Isabel

FANTASIA DA ALEGRIA  
Compositor: Sérgio Ricardo  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1967  
Disco: A grande Música de Sérgio  
Ricardo  
Suporte: CD  
Faixa: 04  
Gravadora: Philips

Vesti minha tristeza  
com a fantasia da alegria  
e com ela eu cai no carnaval  
e fui com toda a gente  
para avenida  
cantar a vida com a doce ilusão  
do carnaval  
foi minha namorada a liberdade  
linda colombina de quem era um  
pobre pierrot  
e então cantei com ela  
brinquei com ela  
e com toda a gente, fui seu  
arlequim no carnaval

Vesti minha tristeza  
com a fantasia da alegria  
e com ela eu cai no carnaval  
e fui com toda a gente  
para avenida  
cantar a vida com a doce ilusão  
do carnaval  
foi minha namorada a liberdade  
linda colombina de quem era um

63

pobre pierrot  
e então cantei com ela  
brinquei com ela  
e com toda a gente, fui seu  
arlequim no carnaval

BRINCADEIRA DE ANGOLA  
Compositor: Sérgio Ricardo;  
Chico de Assis  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1967  
Disco: A grande Música de Sérgio  
Ricardo  
Suporte: CD  
Faixa: 05  
Gravadora: Philips

Pro mundo afora êê  
pro mundo afora camará  
dá volta ao mundo êê  
voltar no mundo camará  
Pro mundo afora êê  
pro mundo afora camará  
dá volta ao mundo êê  
voltar no mundo camará

No tempo em que o negro era  
escravo  
E o branco era senhor  
Tanta coisa se escondia  
Assim como angu quente no tacho  
Tem sempre carne por debaixo  
O negro dava duro e tudo se

escondia  
É Um valor noutro valor

A demo chamaram Exu  
Nossa Senhora, Yemanjá  
São Roque foi Omulu  
Senhor do Bonfim, Oxalá  
Epa babaê

Nesse tempo se passou  
A história que eu vou contar  
De um senhor que se sorria  
De ver os negros brincar

ê Angolá ê  
Angola ~~êê~~ Angolá

Senhor dom Pedro Amaral  
Chamou a senhora mulher  
Vem ver os negros brincando  
De dançar lá no quintal

Eh Eh Eh Eh

Aruandê, camará  
Galo cantou, camará  
Cocoricó, camará

Eh Eh Eh Eh

Aruandê, camará  
Galo cantou, camará  
Cocoricó, camará

64

Meu feitor que aqui tem ordem  
Gritou dom Pedro Amaral  
Bota o negro a bater milho  
No meio do milharal

Ô Ô Ô Ô  
Quebra milho como gente, macaco  
Macaco que quebra dendê, macaco  
Ô Ô Ô Ô  
Quebra milho como gente, macaco  
Macaco que quebra dendê, macaco

Senhor dom Pedro Amaral  
Chamou a senhora mulher  
Vem ver este negro safado  
Me olhando do jeito que quer

No tempo em que o negro era  
escravo  
E o branco era senhor  
Nem tudo sempre se escondia  
E vem dom Pedro Amaral  
Com seu feitor e rabo de tatu  
Dizendo para o negro  
-Tu te mato, moleque  
E o negro moleque é tu

-Cala a boca, moleque  
-Moleque é tu  
-É tu que é moleque  
-Moleque é tu  
-Cala a boca, moleque  
-Moleque é tu  
-É tu que é moleque

-Moleque é tu

São dois pra bater no negro  
De páu, chicote e facão  
Pra se safar tem o negro  
Só dois pés e duas mãos

É a mão pelo pé  
É o pé pela mão  
Bate na cara  
Derruba no chão  
É a mão pelo pé  
É o pé pela mão  
Bate na cara  
Derruba no chão

-Cala a boca, moleque  
-Moleque é tu  
-É tu que é moleque  
-Moleque é tu  
-Cala a boca, moleque  
-Moleque é tu  
-É tu que é moleque  
-Moleque é tu

-Me acuda aqui seu feitor  
que esse negro me esfola  
Está quase a me matar  
Na brincadeira d'Angola

-Te mato, negro vagabundo  
E o negro some no mundo

-Vamo simhora eh eh

65

Vamo simhora camará  
Pro mundo afora eh eh  
Pro mundo afora camará  
Dar volta ao mundo eh eh  
Voltar no mundo camará

Angola eh eh  
Angola eh eh camará  
Capoeira.



BETO BOM DE BOLA  
Compositor: Sérgio Ricardo  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1967  
Disco: III Festival Nacional de  
Música Popular Brasileira da TV  
Record  
Suporte: CD  
Volume: 03  
Faixa: 03  
Gravadora: RCA Victor

Homem não chora  
o fim de glória  
dá seu recado  
enquanto durar sua história

Homem não chora  
o fim de glória  
dá seu recado  
enquanto durar sua história

Como bate batucada  
Beto bate bola  
Beto é o bom da molecada  
e vai fazendo escola

Tira de letra a pelada  
com bola de meia  
Disse adeus a namorada  
Lua é bola cheia

A cigana viu azar  
e beto não deu bola  
E aceitou a proteção  
do primeiro cartola  
Nas manchetes de jornal  
Bebeto entrou de sola  
éextra

Um novo craque nacional  
Bebeto bom de bola

É, é é, ou não é

66

Bebeto bom de bola

É, é é, ou não é  
Bebeto bom de bola

E foi pra Copa  
buscar a glória  
E fez feliz a nação  
no maior lance da história

E foi pra Copa  
buscar a glória  
E fez feliz a nação  
no maior lance da história

Atenção beto com a bola  
avança o furacão  
Zero a zero no placar  
é grande a confusão  
vai levando a leonor  
rompendo a marcação  
driblou dois agora  
invade a zona do agrião  
leva um chute na canela  
e vai parar no chão  
se levanta e dá com a bola  
domina o balão  
capengando dribla o beque  
que petáculo, pimba goool

E foi beijar o véu da noiva  
O Brasil campeão

É, é, é ou não é

Brasil Bi-Campeão  
É, é, é ou não é  
Brasil Bi-Campeão

Foi-se a Copa  
E foi-se a glória  
E a nação se esqueceu  
do maior craque da história

Foi-se a Copa  
E foi-se a glória  
E a nação se esqueceu  
do maior craque da história

Quando bate a nostalgia  
bate noite escura  
Mãos no bolso  
e a cabeça baixa sem procura  
Beto vai chutando pedra  
cheio de amargura  
Num terreno tão baldio  
quanto a vida é dura

Onde outrora foi seu campo  
de uma aurora pura  
chão batido, pé descalço  
Mas sem desventura  
contusão, esquecimento  
glória não perdura

Mas por um lado  
o bem se acaba  
o mal também te cura

67

É, é, é ou não é  
o mal também tem cura

É, é, é ou não é  
o mal também tem cura

Homem não chora  
o fim de glória  
dá seu recado  
enquanto durar sua história

Homem não chora  
o fim de glória  
dá seu recado  
enquanto durar sua história

Homem não chora  
o fim de glória  
dá seu recado  
enquanto durar sua história



GIRA-SOL  
Compositor: Sérgio Ricardo  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1963  
Compacto: do fest. nac. musc.  
pop. brasileira.  
Suporte: CD  
Faixa: 01  
Gravadora: RCA Victor

Sol, Gira-sol  
Gira-girou  
Vão meus passos girando a rua  
A rua girando o mundo  
E o mundo gira a girar  
Volta e meia a vida se solta  
E vem a reviravolta  
E nada volta ao lugar

Volta e meia o passo gira  
girando  
E passo a passo gira a ciranda  
E roda-roda a recordação  
E repassa o pouso mudo em  
varanda  
A nostalgia não era tanta  
Era tão branda a desilusão  
Ai ai  
Era tão branda a desilusão

Gira, gira passo a tóa sem tempo  
e lugar  
Passa mundo Minuano mudando a

68

mudar  
Gera, gera o dia a dia no meu  
caminhar  
Vim colher esta esperança que  
semeia o ar

Sol, gira-sol  
Gira-girou  
Vão meus passos girando a rua  
A rua girando o mundo  
E o mundo gira a girar  
Volta e meia a vida se solta  
E vem a reviravolta  
E nada volta ao lugar

Vou seguindo o rito e ouvindo o  
grito  
Da metrópole em passo aflito  
E sigo em média o seu caminhar  
Corta o meu pensar o som da  
buzina

Então dispense e pare na esquina  
Sinal vermelho pra se pensar  
Ai ai  
Sinal vermelho pra se pensar

Vem querência em toda gente  
manchete em jornal  
Roda vento Minuano é pó é pedra  
é pau  
Quebra vento minorando a dó a  
dor o mal  
Vou girando esta esperança ao  
abrir-se o sinal

Sol, gira-sol  
Gira-girou  
Vão meus passos girando a rua  
A rua girando o mundo  
E o mundo gira a girar  
Volta e meia a vida se solta  
E vem a reviravolta  
E nada volta ao lugar

LJANDALJAR  
Compositor: Sérgio Ricardo  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1968  
Compacto: do fest. nac. musc.  
pop. brasileira.  
Suporte: CD  
Faixa: 02  
Gravadora: RCA Victor

Se não canto mais canção de amor  
É por amor bem maior  
Que o amor de uma canção  
É verdade  
Se hoje canto a minha dor  
É porque a dor que eu trago em  
mim  
Não é minha só  
É verdade  
Só canto

Abaixo a noite escura  
-Abaixo a desventura

69

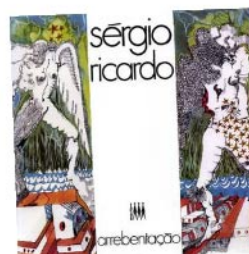
Vem de Luanda, do morro  
Do samba este côro em meu cantar  
-Toda noite tem seu dia  
ou tem luar pra clarear

Luanda lua anda logo anda luar  
Nua anda a lua na vereda do mar  
Vou meio cego sem rumo a esperar  
Que da noite nasça o dia  
Ou luar pra clarear  
Que da noite nasça o dia  
Ou luar pra clarear

Se é que as pedras somam-se ao  
rolar  
É ...se é que um samba tem muitas  
bocas  
Pra cantar  
É verdade  
Como o rio vai pro mar  
Toda dor que leva um coração  
Vai juntar-se à dor da multidão  
Cantando

-Abaixo a noite escura  
-Abaixo a desventura  
Vem de Luanda, do morro  
Do samba este côro em meu cantar  
-Toda noite tem seu dia  
ou tem luar pra clarear

Luanda...



ARREBENTAÇÃO  
Compositor: Sérgio Ricardo  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1971  
Disco: Arrebenção  
Suporte: CD  
Faixa: 01  
Gravadora: Equipe EQC

Meu amor não me faça falar  
Eu não digo, eu não posso dizer  
O que vai na minha canção  
Só eu sei  
Só eu sei

Peça que eu plante mágãos  
Plantarei  
Peça que eu colha rosas  
Colherei

Ai, a grande tormenta roubou

Os versos que eu tinha pra lhe  
dizer  
E por mais que eu procure buscar  
Palavras perdidas no ar  
Vem a onda pra me impedir  
De rimar  
De rimar

Luto contra a arrebentação  
E gaiotas famintas vão  
Devorando a palavra  
Perdida que naufragou.

Quem sabe passada a tormenta  
Esta mesma palavra  
Se agarre na proa de algum barco  
a vela  
E eu volte a encontrá-la na  
beira do mar  
Vou vesti-la de estrelas  
Com brilhos de versos de claros  
poemas  
Ponteando a viola  
Eu te prometo morena  
Improvisar um galope a beira mar

LABIRINTO  
Compositor: Sérgio Ricardo  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1971  
Disco: Arrebentação  
Suporte: CD  
Faixa: 02  
Gravadora: Equipe EQC

Sobre nossos dias  
Nada mais que um labirinto por  
entre montanhas  
Estalagmite  
quem se fez de baixo para cima  
Estalagmite  
os descendentes da caverna  
Cheia das inscrições do passado  
Iluminadas a gás neon  
Com receptores de imagens  
informando a vida externa  
E alto falantes estereofônicos  
Pelos quais ecoam as vozes  
dos oráculos do nosso tempo

Noite, noite sobre noite  
Pedra, pedra sobre pedra  
Labirinto labirinto  
Amor

Eia anda onde andas  
Chamo chamas chamo chamas  
Grito gritas ardo ardes  
Amor

71

Ouço um eco ouço um eco  
Já te escuto já me escutas  
Já te encotro já me encontras  
Amor

Eis o ponto então chegado  
Pedra pedra obstante  
Uma só porém gigante  
Amor  
Onde estás... onde estás, onde  
estou... onde estou

Há uma fenda a mão se cabe  
Nossos dedos ah ! se tocam  
Sangue quente em pedra fria  
Amor

Vem procura espaço largo  
Ah! teus olhos ah ! teu braço  
Amoldemo-nos no espaço  
Amor

Já te sinto respirando  
Nesta fenda assim espremida  
Minha vida em tua vida  
Amor

Lábio lábio labirinto  
Ah o que sentes  
Ah o que sinto  
Venha venha venha ver  
Amor

Campo verde... campo verde...

JOGO DE DADOS  
Compositor: Sérgio Ricardo  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1971  
Disco: Arrebentação  
Suporte: CD  
Faixa: 03  
Gravadora: Equipe EQC

Cuidado cantor  
Não vale errá o palavreado  
Cada dado é uma palavra  
Cada palavra é um dado  
Cada truque traz a troca  
E todo troco vem truncado  
Cuidado cantor...

A gente é a gente, é um pedaço  
A gente é um pedaço de homem  
Cercado de ilha por todos  
Cercado por todos os lados  
Posso errar na geografia  
Mas vou acertando nos dados

Cuidado cantor...  
Não vale errá o palavreado  
Cada dado é uma palavra  
Cada palavra é um dado  
Cada truque traz a troca  
E todo troco vem truncado  
Cuidado cantor...

A ilha é a ilha, é um pedaço

72

A ilha é um pedaço de gente  
Cercada de cerca por todos  
Cercada por todos os lados  
Posso errar na geografia  
Mas vou acertando nos dados

Cuidado cantor...  
Não vale errar o palavreado  
Cada dado é uma palavra  
Cada palavra é um dado  
Cada truque traz a troca  
E todo troco vem truncado  
Cuidado cantor...

A cerca é a cerca, é um pedaço  
A cerca é um pedaço de homem  
ilhada de gente por todos  
ilhada por todos os lados  
Posso errar na geografia  
Mas vou acertando nos dados

Cuidado cantor...  
Não vale errar o palavreado  
Cada dado é uma palavra  
Cada palavra é um dado  
Cada truque traz a troca  
E todo troco vem truncado  
Cuidado cantor...

O homem é o homem é um pedaço  
O homem é um pedaço de ilha  
Cercado de gente por todos  
Cercado por todos os lados

Posso errar na geografia  
Mas vou acertando nos dados

Cuidado cantor...  
Não vale errar o palavreado  
Cada dado é uma palavra  
Cada palavra é um dado  
Cada truque traz a troca  
E todo troco vem truncado  
Cuidado cantor...

A ilha é a ilha é um pedaço  
a ilha é um pedaço de terra  
cercada de água por todos  
cercada por todos os lados  
Assim como a geografia  
Traçada no mapa dos dados

Cuidado cantor...

CONVERSAÇÃO DE PAZ  
Compositor: Sérgio Ricardo  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1971  
Disco: Arrebentação  
Suporte: CD  
Faixa: 04  
Gravadora: Equipe EQC

I  
Hoje finalmente vai ter reunião  
Conversaço, conversaço,  
conversaço de paz

73

Vão chegando os ministros das  
relações  
Hoje finalmente vai ter reunião  
Conversaço, conversaço,  
conversaço de paz  
De um lado o civil, do outro o  
militar  
Hoje finalmente vai ter reunião  
Conversaço, conversaço,  
conversaço de paz  
Variadas ceitas e religiões  
Hoje finalmente vai ter reunião  
Conversaço, conversaço,  
conversaço de paz  
É porque a ajuda lá pro meu país  
Hoje finalmente vai ter reunião  
Conversaço, conversaço,  
conversaço de paz  
O caminho eu não sei o caminho  
não  
Hoje finalmente vai ter reunião  
Conversaço, conversaço,  
conversaço de paz

Ana, Ana a ONU  
está me dando sono  
Acorda olha o dono  
O dono do sono  
O dono do abandono  
O dono do esporte clube das  
nações  
O dono do ar que eu respiro  
Respiro pra te amar  
Acorda

Hoje vai ter retransmissão  
Há um satélite artificial  
Para a paz, a paz  
Pela televisão

II  
É porque Hiroxima não foi por  
querer  
Hoje finalmente vai ter reunião  
Conversaço, conversaço,  
conversaço de paz  
E o Vietnã não sei quantos  
milhões  
Hoje finalmente vai ter reunião  
Conversaço, conversaço,  
conversaço de paz  
Africa Africa como vai ficar  
Hoje finalmente vai ter reunião  
Conversaço, conversaço,  
conversaço de paz  
E o Oriente, Biafra, etcétera e  
tal  
Hoje finalmente vai ter reunião  
Conversaço, conversaço,  
conversaço de paz  
Eis que de repente um pega pra  
capar  
Hoje finalmente vai ter reunião  
Conversaço, conversaço,  
conversaço de paz  
Hoje finalmente vai ter reunião  
Conversaço, conversaço,  
conversaço de paz

74

Guerra guerra guerra  
Está explodindo a Terra  
Acorda, olha a guerra  
O dono da terra  
O dono de toda a guerra  
O dono do esporte clube das  
nações  
O dono do ar que eu respiro  
Respiro pra te amar  
Acorda  
Hoje vai ter retransmissão  
Há um satélite artificial  
para a guerra  
A Guerra  
Pela televisão  
Blá blá blá blá blá blá blá  
blá blá  
Conversação conversação  
Conversação de paz  
Ratatatatatatatatá  
Conversação conversação  
Conversação de paz

CANTO DO AMOR ARMADO  
Compositor: Sérgio Ricardo  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1971  
Disco: Arrebentação  
Suporte: CD  
Faixa: 05  
Gravadora: Equipe EQC

Eia  
Ateia esta candeia  
Joga a saia é branca a areia  
Sob o céu que se incendeia  
Na vermelha onda do mar

Se eu fosse algum pescador  
Te enredeava de amor  
Contando lendas encantos  
Feitiços, quebrantos  
Do mar marejar

Se eu fosse algum plantador  
Te acalantava com a flor  
Colhida nos pés dos versos  
Dos cantos dispersos  
Do sertanejar

Mas só trago o amargo rumor  
Que o asfalto rumorejou  
Só trago a foto da flor  
Que o beija-flor recusou  
E a terra em canto mingunte  
Refrão de guerra crescente  
Armado eu vim só de amor

Eia  
Tem minha oferenda  
Forma colar, rosa e renda  
Destas conchas presas prenda  
Minhas relíquias de paz

75

BEZERRA DE OURO  
Compositor: Sérgio Ricardo  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1971  
Disco: Arrebentação  
Suporte: CD  
Faixa: 06  
Gravadora: Equipe EQC

Os bancos de caixa forte  
Que eram rochas se quebraram  
E um rio de dinheiro correu  
Os habitantes da Terra  
Tão descuidados pescadores  
Içaram velas ao vento  
Pra se afortunar

Pesca o dólar  
Pesca o rublo  
E a libra esterlina  
Pesca as tranças  
Empenhadas  
Da pobre menina  
Pesca o amor que foi vendido  
Protestando estima  
Pesca o lucro da esperança  
com jurus de rima

O dinheiro faz dinheiro  
E esse rio multiplicou-se  
E a Terra submergindo naufragou  
Os habitantes da Terra  
Tão descuidados pescadores  
Se afogaram no dinheiro

Sem se aperceber

Pesca o dólar  
Pesca o rublo  
E a libra esterlina  
Pesca as tranças  
Empenhadas  
Da pobre menina  
Pesca o amor que foi vendido  
Protestando estima  
Pesca o lucro da esperança  
com jurus de rima

Um banqueiro precavido  
Dono da arca pode salvar-se  
Levando remanescentes  
Para o amanhã  
Um as tranças da menina  
Tão empenhadas de esperança  
E um bezerro de ouro  
Lacrimado em brilhantes

Pesca o dólar  
Pesca o rublo  
E a libra esterlina  
Pesca as tranças  
Empenhadas  
Da pobre menina  
Pesca o amor que foi vendido  
Protestando estima  
Pesca o lucro da esperança  
com jurus de rima

76

ANALFAVILE

Compositor: Sérgio Ricardo  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1971  
Disco: Arrebenção  
Suporte: CD  
Faixa: 08  
Gravadora: Equipe EQC

Analfavile  
Analfavile  
Há que acreditar  
Há que acreditar  
No rio que corre pro mar  
Ouço ao lado agonizantes ais  
Fios, fogo, ferro frio, o caos  
Vem falar o ódio em sombra  
verme em gente  
No germen da violência  
A cabeça teima em não cair  
Parte do corpo se encinerou  
E a coragem se acendeu  
somou-se em dias  
Maior que o pátio, que a brisa  
e o sol  
Analfavile  
Analfavile  
Há que acreditar  
Há que acreditar  
No rio que corre pro mar  
Analfavile  
Analfavile  
Há que acreditar  
Há que acreditar

No rio que corre pro mar  
Passos negros pelo corredor  
Fios, fogo, frio ferro e enfim  
Eis que da idade da pedra surge  
o amigo  
Chegou sem medo e memória  
De lembrança apenas sangue e dor  
E um machado com as inscrições  
-Se achará o elo perdido, enfim,  
enfim  
num homem da nossa geração  
Analfavile  
Analfavile  
Há que acreditar  
Há que acreditar  
No rio que corre pro mar  
Analfavile  
Analfavile  
Há que acreditar  
Há que acreditar  
No rio que corre pro mar



77

CALABOUÇO

Compositor: Sérgio Ricardo  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1973  
Disco: Sérgio Ricardo  
Suporte: CD  
Faixa: 01  
Gravadora: Continental SLP 10093

Olho aberto ouvido atento  
E a cabeça no lugar  
Cala a boca moço, cala a boca  
moço  
Do canto da boca escorre  
Metade do meu cantar  
Cala a boca moço, cala a boca  
moço  
Eis o lixo do meu canto  
Que é permitido escutar  
Cala a boca moço. Fala!

Olha o vazio nas almas  
Olha um violeiro de alma vazia  
Olha o vazio nas almas  
Olha um violeiro de alma vazia

Cerradas as portas do mundo  
Cala a boca moço  
E decepada a canção  
Cala a boca moço  
Metade com sete chaves  
Cala a boca moço  
Nas grades do meu porão

Cala a boca moço  
A outra se gangrenando  
Cala a boca moço  
Na chaga do meu refrão  
Cala a boca moço  
Cala o peito, cala o beijo  
Calabouço, calabouço

Olha o vazio nas almas  
Olha um violeiro de alma vazia  
Olha o vazio nas almas  
Olha um violeiro de alma vazia

Mulata mula mulambo  
Milícia morte e mourão  
Cala a boca moço, cala a boca  
moço  
Onde amarro a meia espera  
Cercada de assombração  
Cala a boca moço, cala a boca  
moço  
Seu meio corpo apoiado  
Na muleta da canção  
Cala a boca moço. Fala!

Olha o vazio nas almas  
Olha um violeiro de alma vazia  
Olha o vazio nas almas  
Olha um violeiro de alma vazia

Meia dor meia alegria  
Cala a boca moço

73

Nem rosa nem flor, botão  
Cala a boca moço  
Meio pavor meia euforia  
Cala a boca moço  
Meia cama meio caixão  
Cala a boca moço  
Da cana caiana eu canto  
Cala a boca moço  
Só o bagaço da canção  
Cala a boca moço  
Cala o peito cala o beijo  
Calabouço calabouço

Olha o vazio nas almas  
Olha um violeiro de alma vazia  
Olha o vazio nas almas  
Olha um violeiro de alma vazia

As paredes de um inseto  
Me vestem como a um cabide  
Cala a boca moço, cala a boca  
moço  
E na lama de seu corpo  
Vou por onde ele decide  
Cala a boca moço, cala a boca  
moço  
Metade se esverdeando  
No limbo do meu revide  
Cala o boca moço. Fala!

Olha o vazio nas almas  
Olha um violeiro de alma vazia  
Olha o vazio nas almas  
Olha um violeiro de alma vazia

Quem canta traz um motivo  
Cala a boca moço.  
Que se explica no cantar  
Cala a boca moço  
Meu canto é filho de Aquiles  
Cala a boca moço  
Também tem seu calcanhar  
Cala a boca moço  
Por isso o verso é a bÍlis  
Cala a boca moço  
Do que eu queria explicar  
Cala a boca moço  
Cala o peito, cala o beijo  
Calabouço, calabouço

Olha o vazio nas almas  
Olha um violeiro de alma vazia  
Olha o vazio nas almas  
Olha um violeiro de alma vazia

DEUS DE BARRO  
Compositor: Sérgio Ricardo  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1973  
Disco: Sérgio Ricardo  
Suporte: CD  
Faixa: 02  
Gravadora: Continental SLP 10093

Disse o louco eis aqui o elo  
rompido  
E o vidente evidenciou  
Disse o triste é penosa a

79

penitência  
Veio o crente e desconjurou

Ave ave arundê

Eu sou danado  
"Cê" não sabe  
Eu sou danado  
"Cê" não sabe  
Eu sou danado  
"Cê" não sabe  
Eu sou danado  
"Cê" não sabe  
Eu sou danado  
"Cê" não sabe

Disse o sério é preciso achar a  
rima

Veio o fraco e se desculpou  
Disse o forte eu assumo a  
consequência  
E o palhaço então gargalhou

Ave ave aruandê

Eu sou danado  
"Cê" não sabe  
Eu sou danado  
"Cê" não sabe  
Eu sou danado  
"Cê" não sabe  
Eu sou danado  
"Cê" não sabe  
Eu sou danado  
"Cê" não sabe

Disse o sábio o caminho é por si  
mesmo

Veio o cego e estendeu a mão  
Disse o rude há lugar na minha  
leva  
Veio o manso e se fez mais um

Ave ave aruandê

Eu sou danado  
"Cê" não sabe  
Eu sou danado  
"Cê" não sabe  
Eu sou danado  
"Cê" não sabe  
Eu sou danado  
"Cê" não sabe  
Eu sou danado  
"Cê" não sabe  
Eu sou danado  
"Cê" não sabe

Disse o velho eis aqui o fim de  
tudo

Veio o moço e continuou  
O juiz disse eu trago uma  
sentença  
E o profeta silenciou

Ave ave aruandê

Eu sou danado  
"Cê" não sabe  
Eu sou danado  
"Cê" não sabe  
Eu sou danado  
"Cê" não sabe  
Eu sou danado  
"Cê" não sabe  
Eu sou danado  
"Cê" não sabe  
Eu sou danado  
"Cê" não sabe

SEMENTE

Compositor: Sérgio Ricardo  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1973  
Disco: Sérgio Ricardo  
Suporte: CD  
Faixa: 03  
Gravadora: Continental SLP 10093

Cada verso é uma semente  
No deserto do meu peito  
E onde rompe a grama verde  
Vou deitando o desalento

No largo de alguma boca  
No rasgo de algum sorriso  
No gesto de algum lampejo  
Na rima de um improviso  
Nas curvas de uma morena  
Na reta do meu desejo  
Na relação entre corpos  
Na paz do último beijo  
Na relação entre corpos  
Na paz do último beijo

Cada verso é uma semente  
No deserto de meu peito  
E onde o verde não verdeja  
Não deito o meu desalento

Na rasgo dos grandes feitos  
No largo de um só caminho  
No brilho dos castiçais  
No canto do passarinho

No garfo do deus-diabo  
Na faca dos divididos  
Na taça dos taciturnos  
No prato dos oprimidos  
Na taça dos taciturnos  
No prato dos oprimidos

Cada verso é uma semente  
No deserto de meu peito  
Mas se do ventre do verde  
Não verdece algum rebento

No rasgo do meu poema  
No largo de imagens mortas  
Num gesto claro de outono  
Na rima de folhas soltas  
Na curva de novos versos  
Na reta da revivência  
Na relação dos desertos  
Eu cravo a minha insistência  
Na relação dos desertos  
Eu cravo a minha insistência

Hoje o verso é uma semente  
Do meu peito num deserto  
Verde que te quero verde  
Mas não há verde por perto  
Verde que te quero verde  
Verde que te quero verde

81

SINA DE LAMPIÃO

Compositor: Sérgio Ricardo  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1973  
Disco: Sérgio Ricardo  
Suporte: CD  
Faixa: 04  
Gravadora: Continental SLP 10093

Oi diz lá o que é que ele tem  
na mão  
Se mulher papo amarelo  
Ou a sina de lampião  
Oi diz lá o que é que ele tem  
na mão  
Se mulher papo amarelo  
Ou a sina de lampião

Da minha roça  
nem sequer sobrou semente  
Foi-se embora toda gente  
Uns na terra outros a pé  
Dos que se foram  
Uns ganharam a cidade  
Outros estão na saudade  
Enraizada pelo chão

Oi diz lá o que é que ele tem  
na mão  
Se mulher papo amarelo  
Ou a sina de lampião

Dos da cidade  
Poucos foram se salvando

Muitos se desintegrando  
Em venérea e poluição  
Deram-se os salvos  
Uns pra escola, afortunados  
Outros tantos são soldados  
A serviço da nação

Oi diz lá o que é que ele tem  
na mão  
Se mulher papo amarelo  
Ou a sina de lampião

Dos b-a-bados  
Uns chegaram à faculdade  
Outros à dificuldade  
Fez rendê-los ao patrão  
Quatro doutores  
Dois deles se aburguesaram  
Outros dois se retomaram  
Na vereda dos irmãos

Oi diz lá o que é que ele tem  
na mão  
Se mulher papo amarelo  
Ou a sina de lampião

Dos retomados  
Um cantador se dizendo  
E o outro silenciando  
O seu sumiço pelo chão  
Do que sumiu  
Muitas histórias são contas  
Mas meu canto na viola  
Dá melhor explicação

82

Oi diz lá o que é que ele tem  
na mão  
Se mulher papo amarelo  
Ou a sina de lampião

Digo em meu canto  
Que levou nova semente  
Deu raiz em muita gente  
Uns na terra outros a pé  
Voltou pra roça  
Paz de planta na bagagem  
E quando lembra da viagem  
Aperta o que tem na mão

Oi diz lá o que é que ele tem  
na mão  
Se mulher papo amarelo  
Ou a sina de lampião  
Oi diz lá o que é que ele tem  
na mão  
Se mulher papo amarelo  
Ou a sina de lampião

#### VOU RENOVAR

Compositor: Sérgio Ricardo  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1973  
Disco: Sérgio Ricardo  
Suporte: CD  
Faixa: 09  
Gravadora: Continental SLP 10093

Vou renovar  
No rompante da embolada  
Deu-se a classificação  
Mas vou me livrar do fato  
Concluindo a falação  
Pra ficar tudo onde está  
Eu não me chamo Benedito  
E fica o dito por não dito  
E o dito por não falar

Vou renovar

#### TOCAIA

Compositor: Sérgio Ricardo  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1973  
Disco: Sérgio Ricardo  
Suporte: CD  
Faixa: 10  
Gravadora: Continental SLP 10093

Baixava a noite na mata  
E havia um pressentimento  
te cuida te esconde  
apaga o teu rastro do chão

Havia mais que o silêncio  
Na noite passada em claro  
Batia no peito  
o medo do amor se perder

De mais a mais tanta coisa  
Ficando torta morta solta

Vou renovar  
Sou um cantador da classe média  
E trago por satisfação  
Cantar para o ser humano  
Que me ouve com atenção  
Do que eu vejo todo dia  
Faço verso e melodia  
Pra poder ganhar meu pão

Vou renovar  
Vou renovar  
Eu  
Canto para a classe A  
Canto para a classe B  
Cantoria popular  
Que não é A nem B  
Cuja fonte está no povo  
Onde eu vou buscar o novo  
E aprender meu B-A-BA

Vou renovar  
Vou renovar  
Porque é que eu fui classificar  
Já está dando uma embolada  
Eu me embolei no A com B  
Me emblei no B com A  
Mas me diga onde é que está  
A classe do A sem B  
Não me diga que ela é C  
Porque C é comunista  
E vai dar muito na vista  
E os homens vão te apanhar

Vou renovar

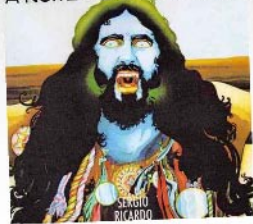
Por onde ir amanhã  
Rochedo contra as águas  
Na brisa a pólvora no ar  
Recado contra as mágoas

Do sonho tido em fração de tempo  
Nunca sabido nem desvendado  
Correndo em seta pelas picadas  
Tropeçando cai nos braços dela  
Nos beijos dela  
No colo dela  
No pranto dela

Não era noite nem dia  
Era um tempo sem cor nem hora  
Tocaia tocaia tocaia  
E Lamarca a traição

Cravado por mil centelhas  
Era o medo matando um homem  
Não mata não mata é amado  
E ninguém quis ouvir a voz  
Nasce o sol  
Na mata um boi desembesta  
E corre sem parar  
Na mata um boi desembesta  
E corre sem parar  
E boi  
Fasta boi

## A NOITE DO ESPANTALHO



### MEU NOME É ZÉ DO CÃO

Compositor: Sérgio Ricardo  
Intérprete: Alceu Valente;  
Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1974  
Disco: A noite do Espantalho  
Suporte: CD  
Faixa: 03  
Gravadora: Continental 1-35-404-013

Atenção se esconda agora  
Ponha a capela no pátio  
tira o padre da capela  
põe a janela na moça  
tira a moça da janela  
Que aí vem desembestado  
o mais cruel e malvado  
jagunço dessa onça de terra  
põe a janela na moça

tira a moça da janela  
Que aí vem desembestado  
o mais cruel e malvado  
jagunço dessa onça de terra

Meu nome é Zé do cão  
Jagunço não nego não  
a vida me deu por sorte  
levar a morte pelo sertão  
Meu nome é Zé do cão  
de morte intero mil  
Meu Deus é minha peixeira  
E meu padroeiro santo fuzil

Meu nome é Zé do cão  
Jagunço não nego não  
a vida me deu por sorte  
levar a morte pelo sertão  
Meu nome é Zé do cão  
de morte intero mil  
Meu Deus é minha peixeira  
E meu padroeiro santo fuzil

põe a janela na moça  
tira a moça da janela  
Que aí vem desembestado  
o mais cruel e malvado  
jagunço dessa onça de terra

35

### PONTO DE PARTIDA

Compositor: Sérgio Ricardo  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1973  
Disco: Nova História da Música  
Popular Brasileira  
Suporte: CD  
Faixa: 08  
Gravadora: Abril Cultural

Não tenho para a cabeça  
Somente o verso brejeiro,  
Rimo no chão da senzala  
Quilombo com cativo

Não tenho para o coração  
Somente o ar da montanha  
Tenho a planície espinheira  
Com mãos de sangue e fação

Não tenho para o ouvido  
Somente o rumor do vento  
Tenho gemidos e prece,  
Rompanes e contratempos

Tenho para minha vida  
A busca como medida,  
O encontro como chegada  
E como ponto de partida  
Tenho para minha vida  
A busca como medida,  
O encontro como chegada  
E como ponto de partida

Não tenho para o meu olho  
Apenas o sol nascente,  
Tenho a mim mesmo no espelho  
Dos olhos de toda gente

Não tenho pra minha boca  
Sagrados pães tão somente  
Tenho vogal, consoante  
Uma palavra entre dente

Tenho para minha vida  
A busca como medida,  
O encontro como chegada  
E como ponto de partida  
Tenho para minha vida  
A busca como medida,  
O encontro como chegada  
E como ponto de partida

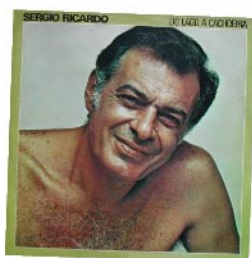
Não tenho para o meu braço  
Apenas o corpo amado  
E assim sendo o descruzo  
Na rédea, no remo e no fardo

Não tenho para a minha mão  
Somente acenos e palmas  
Tenho gatilhos e tambores  
Teclados, cordas e calos

Não tenho para o meu pé  
Somente o rumo traçado  
Tenho improvisado no passo  
E caminho pra todo lado.

36

Tenho para minha vida  
A busca como medida,  
O encontro como chegada  
E como ponto de partida  
Tenho para minha vida  
A busca como medida,  
O encontro como chegada  
E como ponto de partida



**VIDIGAL**  
Compositor: Sérgio Ricardo  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1979  
Disco: Do Lago a Cachoeira  
Suporte: CD  
Faixa: 01  
Gravadora: Continental

Moacir, Marcão e Marquinhos  
Mário, Carlos Duque e Carlinhos  
Armando, Biroasca da Conceição  
Abre o fole João  
Vilma, Aloísio, Pastinha  
Salve Mônica a nossa rainha  
Do bloco e do meu coração

No Vidigal tem uma turminha de  
bamba  
Que não esquentam com as ameaças  
do rei  
Se vem o mal  
Toda favela se levanta  
Seja lá quem for se espanta  
Se vem tirar chinfrá de lei

Toma lá Marcão

No Vidigal tem uma turminha de  
bamba  
Que não esquentam com as ameaças  
do rei  
Se vem o mal  
Toda favela se levanta  
Seja lá quem for se espanta  
Se vem tirar chinfrá de lei

Sua tramóia já sei de cor  
Só porque tem seu seu poder  
Pensa que pode mais que o  
sofredor  
Tramar tramou

87

Mas se derrubou  
Não se brinca com o poder  
Que o poder do povo é bem maior

Tramar tramou  
Mas se derrubou  
Não se brinca com o poder  
Que o poder do povo é bem maior

Moacir, Marcão e Marquinhos  
Mário, Carlos Duque e Carlinhos  
Armando, Biroasca da Conceição  
Abre o fole João  
Bananeira  
Vilma, Aloísio, Pastinha  
Salve Mônica a nossa rainha  
Do bloco e do meu coração

No Vidigal tem uma turminha de  
bamba  
Que não esquentam com as ameaças  
do rei  
Se vem o mal  
Toda favela se levanta  
Seja lá quem for se espanta  
Se vem tirar chinfrá de lei

Sua tramóia já sei de cor  
Só porque tem seu seu poder  
Pensa que pode mais que o  
sofredor  
Tramar tramou  
Mas se derrubou  
Não se brinca com o poder

Que o poder do povo é bem maior

Moacir, Marcão e Marquinhos  
Mário, Carlos Duque e Carlinhos  
Armando, Biroasca da Conceição  
Abre o fole João  
Bananeira  
Vilma, Aloísio, Pastinha  
Salve Mônica a nossa rainha  
Do bloco e do meu coração

No Vidigal

**LÁ VEM PEDRA**  
Compositor: Sérgio Ricardo  
Intérprete: Sérgio Ricardo  
Gravação original: 1979  
Disco: Do Lago a Cachoeira  
Suporte: CD  
Faixa: 04  
Gravadora: Continental

Que lugar é esse  
Bato ninguém abre a porta  
Chamo ninguém responde  
Grito mas ninguém vem me escutar  
Canto ninguém me acompanha  
Batuco e não vejo ninguém sambar  
Canto ninguém me acompanha  
Batuco e não vejo ninguém sambar  
Ôpa que lá vem pedra  
Se abaixe ou pule na fogueira  
Bate que bate vela chamando

88

O vento jangadeiro  
 Bate que bate roupa na tina  
 A sina lavadeira  
 Bate o pandeiro e o berimbau  
 No toque da capoeira  
 Bate que cheiro é esse oi que  
 bate  
 É incenso de macumbeira  
 Oi que medo é esse  
 na boca desse silêncio  
 na atrofia dos sentidos  
 na batida do teu coração  
 Nunca vi tanto perigo  
 rondando o sorriso  
 uma sensação  
 Nunca vi tanto perigo  
 rondando o sorriso  
 uma sensação  
 Ôpa que lá vem pedra  
 Se abaixe ou pule ma fogueira  
 Que saber é esse  
 Que cala o entendimento  
 Gira em torno de si mesmo  
 Como se só ele fosse bamba  
 Na verdade verdadeira  
 Pra que batucada se não tem  
 samba  
 Na verdade verdadeira  
 Pra que batucada se não tem  
 samba  
 Ôpa que lá vem pedra  
 Se abaixe ou pule ma fogueira  
 Bate que bate vela chamando

O vento jangadeiro  
 Bate que bate roupa na tina  
 A sina lavadeira  
 Bate o pandeiro e o berimbau  
 No toque da capoeira  
 Bate que cheiro é esse oi que  
 bate  
 É incenso de macumbeira  
 Brilha a estrela em noite de  
 orixás  
 Oi lá vem pedra  
 Se acabando com a batucada  
 Que não tem samba  
 Brilha a estrela em noite de  
 orixás  
 Oi lá vem pedra  
 Se acabando com a batucada  
 Que não tem samba  
 Que saber é esse?  
 que mundo é esse?  
 que lugar é esse?  
 Que governo(?) é esse?

89

TOADA DE TERNURA  
 Compositor: Sérgio Ricardo;  
 Thiago de Mello  
 Intérprete: Sérgio Ricardo  
 Gravação original: 1979  
 Disco: Do Lago a Cachoeira  
 Suporte: CD  
 Faixa: 05  
 Gravadora: Continental

Meu companheiro menino  
 Perante o azul de teu dia  
 Trago sagradas primícias  
 De um reino que vai se erguer  
 De claridão e alegria

É um reino que estava perto  
 De repente ficou longe  
 Não faz mal vamos remando  
 Porque é preciso chegar

Teu remo ferindo a noite  
 Vai construindo a manhã  
 Na proa de teu navio  
 Seguiremos pelo mar

Talvez cheguemos por terra  
 Na poeira do caminhão  
 Um doce rastro varando  
 As fomes da escuridão  
 Não faz mal se vais dormindo  
 Porque teu sono é canção

Vamos andando menino

Tu vais de estrela na mão  
 Tu vais levando o pendão

Tu vais plantando ternuras  
 Na madrugada do chão

Leva contigo a infância  
 Ardendo no coração  
 Porque é de amor e de infância  
 Que o mundo tem precisão

PONTO DE PARTIDA  
 Compositor: Sérgio Ricardo  
 Intérprete: Sérgio Ricardo  
 Gravação original: 1978  
 Disco: Do Lago a Cachoeira  
 Suporte: CD  
 Faixa: 10  
 Gravadora: Continental

Não tenho para a cabeça  
 Somente o verso brejeiro,  
 Rimo no chão da senzala  
 Quilombo com cativo

Não tenho para o coração  
 Somente o ar da montanha  
 Tenho a planície espinheira  
 Com mãos de sangue e façanha

Não tenho para o ouvido  
 Somente o rumor do vento  
 Tenho gemidos e prece,

Rompantes e contratempos

Tenho para minha vida  
A busca como medida,  
O encontro como chegada  
E como ponto de partida

Não tenho para o meu olho  
Apenas o sol nascente,  
Tenho a mim mesmo no espelho  
Dos olhos de toda gente

Não tenho para o meu nariz  
Somente incenso ou aroma  
Tenho este mundo matadouro  
De peixe, boi, ave e homem

Não tenho pra minha boca  
Sagrados páes tão somente  
Tenho vogal, consoante  
Uma palavra entre dente

Tenho para minha vida  
A busca como medida,  
O encontro como chegada  
E como ponto de partida

Não tenho para o meu braço  
Apenas o corpo amado  
E assim sendo o descruzo  
Na rédea, no remo e no fardo

Não tenho para a minha mão  
Somente acenos e palmas

Tenho gatilhos e tambores  
Teclados, cordas e calos

Não tenho para o meu pé  
Somente o rumo traçado  
Tenho improvisado no passo  
E caminho pra todo lado.

Tenho para minha vida  
A busca como medida,  
O encontro como chegada  
E como ponto de partida  
Tenho para minha vida  
A busca como medida,  
O encontro como chegada  
E como ponto de partida

#### PARTE INTEGRANTE DA DISSERTAÇÃO

Folhas Volantes  
Impressos Revolucionários na Canção Popular  
Brasileira.

de CLARISSA TEIXEIRA FAZITO REZENDE

Contém  
Capa dos discos pesquisados e canções  
selecionadas para pesquisa.