

## DE FLORES E CHÃOS: OUTRAS TRILHAS DE CAMINHANDO

### RESUMO

O artigo analisa a canção “Pra não dizer que não falei das flores” (mais conhecida como “Caminhando”), do cantor e compositor paraibano Geraldo Vandré, buscando ressitua-la em seu contexto histórico imediato e sopesando seu efetivo valor estético, no âmbito e para além desse contexto, a saber, o período imediatamente à instauração do Ato Institucional número 5 pelo regime militar que governava o Brasil. Partindo de uma provocação do dramaturgo Nelson Rodrigues a respeito de uma suposta contradição político-estética na canção de Vandré à época de sua apresentação no III Festival Internacional da Canção em 1968, buscamos indicar como essa contradição se liga a tensões de base na obra do compositor. Em seguida, discutimos o peso, o valor e os trânsitos semânticos dos principais *topoi* trabalhados na canção e esboçamos uma aproximação contrastiva da mesma com outras canções de Vandré, de modo a sondar a construção do que se pode denominar uma “narrativização-ficcionalização de si” no conjunto de sua obra. Finalmente, rematando esse percurso, tentamos demonstrar a presença, em “Caminhando”, de rastros utópicos irreduzíveis à injunção revolucionária de se fazer a hora histórica, expressa num primeiro plano de sua letra.

**Palavras-chave:** Arte e política. Canção popular brasileira. Estudos literomusicais. Lírica e narrativa.

## OF FLOWERS AND GROUNDS: OTHER TRAILS FROM “CAMINHANDO”

### ABSTRACT

The article analyzes the song “Pra não dizer que não falei das flores” (better known as “Caminhando”), by the Brazilian singer and songwriter Geraldo Vandré, seeking to reposition it in its immediate historical context and weighing its effective aesthetic value, in the scope and beyond that context, namely, the period immediately preceding the introduction of Institutional Act number 5 (AI-5) by the military regime which governed the Brazil. Starting from a provocation by playwright Nelson Rodrigues about a supposed political-aesthetic contradiction in Vandré’s song at the time of his presentation at the III Festival Internacional da Canção in 1968, we seek to indicate how this contradiction is linked to basic tensions in the composer’s work. Then, we discuss the semantic weight, value and transits of the main topoi worked on the song and outline a contrastive “approximation of the same with other songs by Vandré, for the propose of probing the construction of what can be called a “narrativization-fictionalization of itself” in the whole of his work. Finally, ending this journey, we tried to demonstrate the presence of utopian traces in “Caminhando”, irreducible to the revolutionary injunction to make the historical hour, expressed in the foreground of its letter.

**Keywords:** Art and politics. Brazilian popular song. Literomusical studies. Lyric and narrativity.

## DE FLORES Y SUELOS: OTRAS TRILLAS DE “CAMINHANDO”

### RESUMEN

El artículo analiza la canción “Pra não dizer que não falei das flores” (más conocida como “Caminhando”), del cantor y compositor paraibano Geraldo Vandré, buscando resituirla en su contexto histórico inmediato y sopesando su efectivo valor estético, en el ámbito y más allá de ese contexto, a saber, el período inmediatamente a la instauración del Ato Institucional número 5 por el régimen militar que gobernaba Brasil. A partir de una provocación del dramaturgo Nelson Rodrigues acerca de una supuesta contradicción político-estética en la canción de Vandré en la época de su presentación en el III Festival Internacional da Canção en 1968, buscamos indicar como esa contradicción se vincula a tensiones de base en la obra del compositor. En seguida, discutimos el peso, el valor y los tránsitos semánticos de los principales topoi trabajados en la canción y esbozamos una aproximación contrastiva de la misma con otras canciones de Vandré, para sondear la construcción de lo que se puede denominar una “narrativización-ficcionalización de sí” en el conjunto de su obra. Finalmente, rematando ese camino, intentamos demostrar la presencia, en “Caminhando”, de rastros utópicos irreductibles a la injunción supuestamente revolucionaria de hacerse la hora histórica, expresada en un primer plano de su letra.

**Palabras clave:** Arte y política. Canción popular brasileña. Estudios literomusicales. Lírica y narratividad.

*Quanto mais eu ando  
Mais vejo estrada  
Mas se eu não caminho  
Não sou é nada*  
(G.V., “O plantador”)

## PROVOCAÇÕES AO CAMINHO

Entre o final de setembro e o começo de outubro de 1968, o dramaturgo Nelson Rodrigues publicou várias crônicas sobre o III Festival Internacional da Canção, o III FIC, que então acontecia no Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, e que se notabilizou pelo conflito entre as canções “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, e “Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque – e mais ainda pelo discurso em que Vandré, derrotado, alertou a plateia, inconformada com a vitória de “Sabiá”, de que “a vida não se resume em festivais”. Numa dessas crônicas, intitulada “Revolucionário de Festival”, o autor de *Vestido de noiva* conta uma anedota, verídica ou não, segundo a qual um amigo seu teria apelidado a canção de Vandré de “Marselhesa”; entretanto, afirma o cronista, embora desejando “partir para o social, o político, o épico, o homérico, ou sei lá”, quando Vandré “acabou a sua ‘Marselhesa’ – saiu-lhe a anti-‘Marselhesa’”:

O que o Vandré fez é o que há de mais ópio, de mais sedativo, repousante, embalador, suavíssimo. É o tipo de música que o sujeito deve ouvir na rede, abanando-se com a Revista do Rádio. Quase uma *berceuse*. E o próprio Vandré a canta em surdina, como se estivesse fazendo o povo dormir (RODRIGUES, 1995, p. 327).

Em suma, haveria uma contradição ou discrepância entre forma e conteúdo na canção que, afinal, se notabilizou com a alcunha de “Caminhando”: “Dirá alguém: – ‘E a letra?’ De fato, há a letra. Mas é óbvio que o nosso ‘injustiçado’ fez o libreto para a ópera errada” (RODRIGUES, 1995, p. 327).

Mas quanto há de justo ou injusto, não no segundo lugar angariado por Vandré no Festival, mas nas pala-

vas de seu crítico? Não é este mesmo, afinal, o grande questionador do “óbvio ululante”? E o fato é que ele pressupõe sem questionar a interpretação mais óbvia de “Caminhando”: a de que ela seria um convite à sublevação popular contra a ditadura e o capitalismo.

Seja como for, essa e outras diatribes de Nelson Rodrigues sobre o tema – entre elas a sugestão de que a imagem das “flores no chão” demonstraria que “o revolucionário é tão obtuso, tão bestial, tão abjeto que não pode ver uma flor sem chutá-la” (RODRIGUES, 1995, p. 308) – expõem um flanco aberto no que tange à, digamos, situação histórico-semântica de uma peça importante na vida político-cultural do país num de seus períodos mais tensos. Pois há uma espécie de pré-compreensão, tácita e amplamente aceita, a respeito dessa peça, e que, em linhas gerais, ao mesmo tempo reconhece sua relevância política e desdenha seu valor estético, ou pelo menos sobrepõe aquela a este. Algo explícito, por exemplo, quando Zuza Homem de Mello (2003, p. 268) declara cabalmente que a letra de Vandré “poderia ser o cerne de um roteiro cinematográfico contra as Forças Armadas”.

Naturalmente, essa pré-compreensão inclui elementos de uma compreensão efetiva. Em primeiro lugar, porque o engajamento social, senão propriamente político ou “revolucionário”, é, de fato, um *topos* fundamental não só em “Caminhando” como em canções anteriores e posteriores de Vandré. De um modo geral, no entanto, também é visível, desde os primeiros trabalhos do cantor e compositor, a busca de um equilíbrio entre as demandas estéticas e comerciais que marcam a forma canção. Na chamada canção engajada, somam-se a essas demandas as conscientemente ideológicas: não só a criticidade como a “expressividade” ou “representatividade” político-social – ou seja, a busca de “representação” de uma difusa e hipotética consciência popular, tanto no sentido de encená-la artisticamente quanto no de “falar por ela” – conjugam-se às demandas estéticas e comerciais de formas menos ou mais harmoniosas, o que constitui, naturalmente, um desafio adicional para o compositor. No âmbito da produção de Vandré, a semicoletânea *5 anos de canção*, de 1966, reunindo canções inéditas e outras gravadas nos anos preceden-

tes, talvez seja o álbum onde o equilíbrio entre esses elementos se realize de formas mais bem acabadas.

De fato, é difícil não reconhecer o primor tanto das letras quanto dos elementos musicais (melodias, harmonias e mesmo interpretação vocal<sup>1</sup>) de canções como “Porta Estandarte”, “Rosa flor”, “Ninguém pode mais sofrer”, “Pequeno concerto que virou canção” e “Canção nordestina” (as três últimas já presentes no primeiro álbum, de 1964). Ao mesmo tempo, essas canções buscam exprimir ou se comunicar com a sempre hipotética consciência popular brasileira, e isso não só por meio dos temas sociais como dos sentimentais. Elementos estes, aliás, que se conjugam na primeira, na terceira e, mais sutilmente, na segunda dessas canções (às quais ainda voltaremos); apenas a penúltima é, digamos, exclusivamente sentimental-amorosa, enquanto na última a temática social é ela própria investida de uma carga fortemente emotiva. Embora reforçada pelo arranjo vocal e instrumental, que estabelece um diálogo entre a bossa nova e formas musicais nordestinas, essa aliança entre crítica social e tom emotivo também marca a letra de forma contundente, inclusive com a presença de um sema sentimental “por excelência” como o *coração*:

Olho o padre com a vela na mão  
Tá chamando pra rezar  
Menino de pé no chão  
Já não sabe nem chorar...

Rezo uma reza comprida  
Pra ver se o céu saberá  
Mas a chuva não vem não  
E essa dor no coração, ai  
Quando é que vai se acabar? (VANDRÉ, 1966)

Veremos, aliás, que esse sema também se apresenta em outras canções de Vandrê, e, pelo menos num caso, o de “O Cavaleiro” (parceria com a cantora Tuca de 1966, cantada por ela no I FIC), num contexto semelhante, pelo menos no que tange à ambientação sertaneja e pela demanda de justiça social. Tanto nessa canção, cujo messianismo épico antecipa o de “Disparada”, quanto em “Canção nordestina”, a unidade

empático-social participa da construção da unidade temático-formal da canção.

Mas há, sem dúvida, no repertório de Vandrê, situações em que a unidade da forma canção se vê no mínimo solapada pela relevância dos elementos político-sociais. Isso é visível em muitas canções de seu álbum mais engajado, *Canto Geral*, lançado em março de 1968. O tom discursivo é marcado desde a primeira canção, “Terra plana”, onde, após o verso “Meu senhor, minha senhora” cantado pelo conjunto vocal Trio Marayá, a voz de Vandrê surge não num canto, mas na declamação de um texto que se assemelha menos a um poema do que a um discurso rimado:

Me pediram pra deixar de lado toda a tristeza,  
pra só trazer alegrias e não falar de pobreza.  
E mais, prometeram que se eu cantasse feliz,  
agradava com certeza. Eu que não posso  
enganar, misturo tudo o que vivo. Canto sem  
competidor, partindo da natureza do lugar  
onde nasci. Faço versos com clareza, à rima,  
belo e tristeza. Não separo dor de amor. Deixo  
claro que a firmeza do meu canto vem da  
certeza que tenho, de que o poder que cresce  
sobre a pobreza e faz dos fracos riqueza, foi  
que me fez cantador (VANDRÉ, 1968).

Essa discursividade permanece ao longo da canção, com não menor radicalidade ideológica e ainda afetando a forma lírico-musical, tornando-a mais próxima do prosaico, do *frasal*. Mesmo lidos, versos-enunciados como “Preciso de um canto longo / Pra explicar tudo o que digo / Pra nunca faltar comigo / E lhe dar tudo o que trago” (VANDRÉ, 1968) são marcados por tal encadeamento discursivo que essa partição, mesmo assentando nas rimas completas e parciais, parece no mínimo excessiva.<sup>2</sup> O que, longe de constituir um defeito, coaduna perfeitamente com a opinião de Vandrê, expressa em entrevista a Zuza Homem de Mello (2003, p. 176), de que “em canção popular a música deve ser uma funcionária despuddorada do texto”.

Naturalmente, o lirismo prosaico ou prosaísmo poético de *Canto Geral* também ecoa a inspiração decla-

rada do álbum: a obra homônima, na tradução do título em português, do poeta chileno Pablo Neruda. Publicado no México em 1950, *Canto General* constitui uma espécie de epopéia fragmentária, em versos marcadamente discursivos, da vida e das lutas político-sociais dos povos latinoamericanos. Mas as canções de Vandrê também são marcadas por outro *topos* caro a Neruda: a indissociabilidade ou mesmo subordinação do amor individual em relação a uma forma “geral” de amor, um amor votado à coletividade. Em ambos, no entanto, essa indissociabilidade também implica na demanda e na afirmação do amor físico particularizado, no caso entre um homem e uma mulher, de modo que a própria temática amorosa se integra às demandas que se erigem em nome da coletividade social.

Daí a tensão entre lirismo e uma espécie de discursividade autorreflexiva como a da segunda canção de *Canto Geral*, “Companheira”, a qual se inicia não com um discurso rimado como a primeira do álbum, mas com um canto que discursa, em tom pausado, inicialmente sem acompanhamento instrumental, e, ainda como na canção anterior, sobre seu próprio conteúdo:

Meu canto está contente  
Nunca mente o canto meu  
Olho o a vida bem de frente  
O meu cantar nunca escondeu (VANDRÊ,  
1968).

Por sua vez, a segunda estrofe explicita o vínculo, implícito mas não declarado na canção anterior, entre o sentimento subjetivo e a percepção da realidade social:

Fala muito de tristeza  
E tristeza sempre vem  
Quando penso em tantas vidas  
Que de seu nem vida têm (VANDRÊ, 1968).

Em seguida, esse sentimento de indignação e tristeza votado à realidade social dá lugar à expressão de um sentimento amoroso particularizado e realizado, votado à “companheira” do título:

Mas agora sou feliz  
E meu canto vem e diz  
Que encontrei a companheira  
Paz pra mim vida inteira  
Amada derradeira... (VANDRÊ, 1968)

A letra se encerra aí, de modo que, ainda que sem propriamente subsumi-lo, o sentimento particularizado de certa forma desloca o sentimento do coletivo de seu lugar de centralidade.

Este, no entanto, é um dos poucos exemplos no cancionário de Vandrê onde a experiência amorosa se reveste, em si mesma, de um sentido integralmente positivo, ou seja, em que o sentimento da perda amorosa não marca presença. Ainda assim, é significativo que esse deslocamento semântico que se opera na terceira estrofe seja musicalmente revestido de tons graves e descendentes – mais graves que os das primeiras estrofes e não ascendentes como nelas –, enquanto nas firulas vocais que fecham a canção opera-se uma ascensão tonal, mas em estruturas melódicas quase dissonantes. Essas firulas – que fundem canto lírico e elementos populares, como o aboio nordestino – são muito semelhantes a outras do cantor, por exemplos as que fecham o “Requiém para Matraga” do *5 anos de canção* de 1966, onde, porém, a progressão melódica é mais límpida e harmoniosa. Enfim, as quase-dissonâncias sugerem que a própria realização amorosa afirmada em “Companheira” coabita com uma cisão subjetiva: o sentimento da insuficiência dessa realização face ao estado do mundo.

Por outro lado, em “Se a tristeza chegar”, onde é o sentimento de uma possível felicidade coletiva que sucede – e *abarca* – o domínio das tristezas particulares, a harmonia é não só buscada como obtida de forma admirável. Como é sob o signo das harmonias vocais que se desenrola a bela e simples “Maria Rita”, a terceira peça de *Canto Geral*, e onde, aí sim, a fusão entre a esfera pessoal e a coletiva – ou, pelo menos, o que se concebe como luta coletiva ou pela coletividade – é plena, na medida em que a amada é justamente alguém que luta e traz alento para a luta: “Só mesmo Rita na vida aflita / Quando se agita em laços de fita / Traz alegria pro meu cantar” (VANDRÊ, 1968).

Em sua maior parte, porém, *Canto Geral* é um disco marcado pelas tensões musicais e discursivas, que se manifestam na forma de alterações rítmicas não raro abruptas ou, ainda, na configuração “épica” de várias canções, nitidamente oposta à concisão lírica – no sentido da concisão da lírica tradicional – que, de um modo geral, caracteriza a moderna canção midiático-popular. “Preciso de um canto longo pra explicar tudo o que digo, pra nunca faltar comigo e lhe dar tudo o que trago” (VANDRÉ, 1968). A poesia-enunciação de “Terra plana”, cuja reescrita em prosa faz jus ao “canto longo” que ela invoca, explicita a relação desse dado com o primado ou, pelo menos, a importância basilar das demandas político-sociais e da forma discursiva nas canções do álbum.

Nada disso, é importante frisar, implica em julgamento de valor. Basta notar o quanto a discursividade retórico-poética de Vandr e soa atual do ponto de vista da evolu o das formas artísticas: uma audi o atenta da própria “Pra não dizer que não falei das flores” talvez reconheça na aliança entre o andamento seco e a discursividade rimada uma antecipa o do rap, g nero ultraurbano de origem estrangeira, mas cujo caráter, também *suburbano*, permitiu sua aclima o tão forte em solos periféricos. Tanto quanto, digamos, a *nuova canción* latinoamericana, de inspira o rural e com a qual Vandr e dialogou fortemente, inclusive em “Caminhando”, onde aliás ruralidade e urbanidade se interpenetram de forma sutil mas no mínimo interessante.

Na força est tica e histórica sugerida por essa pequena teia de aproxima es, sugere-se também que a forma inconsistente acusada por Nelson Rodrigues na can o pode guardar, no  mbito mesmo de seus impasses e contradi es, uma complexidade e um valor bem maiores que os reconhecidos pelo grande dramaturgo. Trata-se, afinal, de uma das sínteses, quando menos, mais ambiciosas das demandas, formas e *topoi* – subjetividade e coletividade, lirismo e discursividade, flores e chãos – que compõem e esgar am a poética de Vandr e. Uma síntese que, por mais exarcebada que seja em sua demanda de transforma o histórico-social, não deixa de revestir-se do valor, qui a, mais perene das vozes-protagonistas da grande e instável narrativiza-

 o-ficcionaliza o de si que   o conjunto da obra de Vandr e: a própria aspira o poética. Como veremos,   essa aspira o, fundada no *labor* poético, que irá garantir a comunhão da práxis artstica com algo mais amplo e mais profundo, mais espreado e mais enraizado no chão da História do que a própria História, ainda quando se arroga ter “a certeza na frente” e “a História na mão” (VANDR E, 1979).<sup>3</sup>

## AHORA E O CAMINHO: INQUIRINDO A CAN O

São duas as versões mais conhecidas de “Pra não dizer que não falei das flores”: a do registro ao vivo após a divulga o do resultado do III FIC e a de est dio, na qual o canto solitário de Vandr e   enriquecido por um arranjo de guar nia nitidamente inspirado na *canción nueva*. No que tange   letra, apenas no registro do FIC as expressões “uma antiga li o” e “viver sem razão” estão no plural, mas isso não chega a constituir uma diferença significativa. Além da riqueza do arranjo, a principal peculiaridade da versão de est dio   o canto significativamente mais delicado de Vandr e, enquanto no FIC ele se assemelha a um brado, sobretudo no refrão. Entretanto, num registro anterior<sup>4</sup>, de uma das eliminatórias do Festival, o cantor também prima pela delicadeza, que só dá lugar a uma intensidade maior a partir de certa altura, graças ao estímulo direto do público.

Nelson Rodrigues tinha, portanto, quando menos alguma razão ao sublinhar o contraste da suavidade da música com a dureza de sua incova o política. O dramaturgo não nota, porém, a facilidade com que essa suavidade se presta ao trânsito com o ardor que marca, embora com varia es, as duas apresenta es no FIC. Em todo caso, mesmo não rigidamente fixado, esse trânsito   estrutural em “Caminhando”. A descri o que Mello (2003, p. 285) faz da “estrutura musical muito simples” da can o – “descendo do modo menor para o maior um tom abaixo e subindo novamente numa repeti o constante desse movimento de ida e vinda” – capta com precisão seu compasso em *andante*, no qual se alternam intensidades que vão do emalo   marcha marcial: a base de sua unidade est tica, tensa, instável e fundamental para o cultivo de tensões e instabilidades mais ricas.

Pois o fato é que também a letra de “Pra não dizer que não falei das flores” – muito longa e conhecida para a transcrevermos aqui – guarda algo desse trânsito. No que se refere à sua construção, um dado relevante é a forma como “Caminhando” concilia uma enunciação fortemente discursiva com uma versificação próxima do exemplar, de marcação rítmica e divisão silábica regulares<sup>5</sup>. Discursividade política, forma poética e forma canção conciliam-se aqui, portanto, de forma, digamos, mais “clássica” do que nos exemplos que comentamos antes. Mas, como veremos, isso não a isenta de tensões e contradições.

A imagem dos primeiros versos, de pessoas “Caminhando e cantando / E seguindo a canção”, parece ecoar uma experiência típica daqueles anos: a das passeatas de protesto. Entretanto, a estrofe conjuga espaços díspares, vistos como lugares de trabalho (inclusive os “campos”, pela contiguidade com “construções”) ou, em todo caso, vida e trânsito cotidianos: “Nas escolas, nas ruas / Campos, construções”. A “marcha” que se entrevê aí é, portanto, muito maior: um tipo, naturalmente, de “marcha histórica”, traduzível ou não por “revolucionária”. Obviamente, “a canção” referida não é outra senão a que se canta, como a convocação logo ao início do refrão (“Vem, vamos embora”) explicita ainda mais: “Vem” é um chamado para se seguir a canção, num sentido que não é apenas o de cantá-la, mas também de “fazer a hora”. Ou seja, “seguir” é mais que “cantar”: é *fazer* (a revolução?). Por outro lado, o que se deve seguir é justamente a canção... Há aí, como se vê, um pequeno curto-circuito na direção simultaneamente metalinguística e *extralinguística*, existencial e engajada, que os versos desde o início tomam. Uma primeira entre outras fissuras.

Mas prossigamos. Seguem-se ao refrão duas imagens díspares: a da fome “Em grandes plantações” e a dos “indecisos cordões” marchando nas ruas, e que “Ainda fazem da flor / Seu mais forte refrão / E acreditam nas flores / Vencendo o canhão”. A princípio, o que vincula as imagens é o contraste moral entre a fome de uns e a indecisão de outros, esta, nesse sentido, um tipo de alienação. Há também, no entanto, a contiguidade semântica entre “flor” e “campo”, talvez alheia à inten-

cionalidade autoral e que a princípio apenas reforça aquele contraste: enquanto nas cidades uns se valem de flores contra os canhões, no campo – lugar por excelência das flores – outros sofrem alheios a elas. Como se vê, porém, mesmo não intencional a contiguidade não deixa de ser sugestiva.

Em todo caso, na sequência dessas quadras – e seguindo nessa linha interpretativa provisória –, o refrão se acresce de um novo sentido: o da recusa de agir como os “indecisos cordões”. “Fazer a hora” é acreditar em *outra coisa* (na revolução?) que não no poder das flores.

As quadras seguintes compõem-se, quiçá, dos versos mais fortes da canção, muito embora igualmente simples: os que falam dos “soldados armados / Amados ou não / Quase todos perdidos / De armas na mão”, e aos quais se ensina a “antiga lição / De morrer pela pátria / E viver sem razão”. O “canhão” do bloco anterior já havia aludido ao contexto da ditadura militar, mas o conteúdo, agora, é muito mais polêmico. Não é difícil supor como os partidários da repressão receberam esses versos, que parecem insinuar a intenção de angariar simpatizantes nas próprias hostes militares: na repetição do refrão que se segue, não é impossível ler “Vem, vamos embora” como um convite à deserção.

No último bloco, o único composto de quatro quadras, elementos anteriores são retomados sob a perspectiva de uma injunção ética e actancial (revolucionária?) aparentemente mais clara: ainda “Caminhando e cantando / E seguindo a canção”, agora “Somos todos soldados / Armados ou não”, convocados a seguir com “Os amores na mente / As flores no chão / A certeza na frente / A História na mão”. O fecho é uma contraposição explícita à lição desarrazoada dos quartéis: “Aprendendo e ensinando / Uma nova lição”.

Mas que “nova lição” é essa? A de que se deve caminhar com senso de justiça e realidade, ou seja, com “A História na mão”? Mas o que se faz com a História na mão? A revolução, ou melhor, a Revolução? Justiça, também com inicial em maiúscula? Mas como se faz tudo isso? A canção não nos dá respostas: a síntese operada nela é muito mais estética do que propriamente ideológica.

Nesse sentido, “Caminhando” expressaria, na lógica semiconsciente de sua imagística, não propriamente uma “eloquente síntese das contradições dialéticas”, como propôs Tárík de Souza (*apud* MELLO, 2003, p. 291), mas tensões ideologicamente inconciliáveis e, de certa forma, insolúveis.

O refrão insistente da canção, cantado pelo menos oito vezes em cada versão, institui uma espécie de tensão central, em torno da qual as demais se organizam: a tensão entre o *fazer e a espera*, que se desdobra em outra tão fundamental quanto ela: entre “sentimentalismo” e luta política. Naturalmente, o sema *flores*, marcado desde o título, está diretamente implicado nessa segunda dualidade. É verdade que, num primeiro plano da canção, ele confina menos com o sentido de sentimentalismo que com os de pacifismo e ingenuidade política; entretanto, sua contiguidade com outros termos da retórica sentimental – sobretudo na penúltima estrofe, que coloca “Os amores na mente” ao lado das “flores no chão” – reativa esse sentido forte: a atitude ingênua dos que “acreditam nas flores / Vencendo o canhão” é uma atitude sentimental. Note-se que, como as flores, também os amores são confinados: “na mente”, lugar de razão, não no coração, e muito menos, decerto, nas mãos. A hora é a do fazer histórico, e é a História que se deve ter nas mãos, o que quer que seja isso.

Se atentarmos ao conjunto da obra de Vandr , veremos que outro *topos* importante nele, e que cumpre um papel de mediação entre esses campos, está ausente aqui: o da *esperança*, cujo único rastro semântico em “Caminhando” é justamente o verbo “esperar”, drasticamente associado a *não saber*. Esperar, aqui, confina com *ilusão*; exatamente o oposto do que cantava a anterior “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” (VANDRÉ, 1964; grifos nossos). Em “Quem quiser encontrar o amor”, ouve-se expressamente: “Amor que pede amor / Somente amor há de chegar / Pra gente que acredita / E não se cansa de esperar”. É verdade que essa é uma canção de tema sentimental, mas também nela há uma distinção entre demandas autênticas e o que se afigura

como ilusão e, mais ainda, como sentimento enganoso, reflexo, intui-se, de práticas egoístas – e, portanto, de um *mundo* egoísta: “Amor assim não é amor / É sonho, é ilusão / Pedindo tantas coisas / Que não são do coração” (VANDRÉ, 1965).

Mas o entrelaçamento de temas sociais e sentimentais, ou entre sentimento social e sentimento amoroso, é mais explícito em outras canções de Vandr , quase todas, aliás, marcadas por um forte t nus sentimental. Em “Fica mal com Deus”, por exemplo, “dar” – no sentido de compartilhar – e “amar” são verbos intercambiáveis, ao mesmo tempo que uma indisfarçada violência retórica toma a forma de injunção pragmática e igualmente violenta: “Vida que não tem valor / Homem que não sabe dar / Deus que se descuide dele / E um jeito a gente ajeita / Dele se acabar”. Mas também pode acontecer de uma experiência amorosa frustrada se deixar subsumir na afirmação de um amor mais amplo, que abarca a realidade social: em “Se a tristeza chegar”,   a lembrança de que há “Tanta gente aí / De maior tristeza / Tristeza no olhar / De são trabalhar / E trabalhar” que traz uma lição: “E o amor mais lindo / Vai ensinar / Que todos os tristes, querendo / Juntos / Toda tristeza vai se acabar” (VANDR , 1966). Esse chamado   união não difere muito do de “Caminhando”, a não ser pelo deslocamento do elemento sentimental e, com isso, a acentuação da demanda pragmática: mais do que “querer”, trata-se agora de “fazer”.

Enfim, “Pra não dizer que não falei das flores” d  soluções específicas a dial ticas já colocadas na obra de Vandr , equacionando as tensões entre sentimentalismo e hero simo sob a égide, agora, do sentimento de premência histórica, num contexto de radicalização das tensões político-sociais. Uma aproximação com “Vou caminhando”, do  lbum *Hora de lutar*, de 1965, permite entrever como essa radicalização afeta a canção de 1968. Três anos antes, Vandr  cantava: “Vou caminhando / Sorrindo, cantando / Meu canto e meu riso / Não são pra enganar”. E quando, no final, após narrar situações tristes que o fazem pela vida ir “lembrando / Que lembrando espero eu”, o cantor retoma os dois primeiros versos e lhes acrescenta um “Até que um dia” (VANDR , 1965), o que fecha a canção são firulas

vocais e instrumentais à guisa de reticências, situando a demanda de justiça social num além indefinido.

Mesmo nas canções onde essa demanda desliza explicitamente para o *topos* da vingança, essa premência não surge de forma tão preemptória quanto em “Caminhando”. Na feroz “Aroeira”, de *Canto Geral*, por exemplo, o eu lírico anuncia:

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 (VANDRÉ, 1968).

Esse dia “que já vem vindo” é o da “volta do cipó de aroeira / No lombo de quem mandou dar” (VANDRÉ, 1968). Por mais forte que seja essa imagem, e por mais que esse dia se anuncie, esse anúncio se liga aos *topos* da fé e da espera, ou seja, justamente o que se recusa em “Pra não dizer que não falei das flores”. O “vou mais longe” do primeiro verso se resume à ação de um herói que, justamente por se filiar ao *topos* da fé, pertence estritamente ao âmbito do messiânico, e não da invocação revolucionária<sup>6</sup>. E se ele não deixa de encarnar a ideia de um *fazer* revolucionário, essa ideia cede nitidamente espaço à imagem da *cobrança* póstuma, esta sim pensada no âmbito de um fazer coletivo. Mas seria isso, então, a “História na mão” de “Caminhando”? A hora de enfim se cobrar a conta? Nesse caso, as figuras ora díspares e ora conciliadas do herói-vingador-justiceiro e do cantor sentimental encontrariam uma espécie de síntese radical, no sentido de uma radicalização ideológica, às custas, naturalmente, da mutilação da segunda dessas figuras.

Mas nem por isso, como vimos, a demanda de amor é varrida do horizonte da canção. “Caminhando” refuta a retórica sentimental mas também a ressignifica: mesmo naquele verso que confina os amores à mente (e que deve seu tanto, afinal, às exigências da rima), os amores ainda são os amores. Em nenhum momento a interpretação rodrigueana da imagem das flores no chão como um convite a se chutá-las ou pisoteá-las encontra

qualquer fundamento na letra da canção. Em nenhum momento, aliás, o *chão* é marcado como um lugar indigno. Pelo contrário, de alguma forma essa imagem arrasta consigo o rastro de uma imagem prospectiva, ou melhor, de uma prolepse histórica: é como se, ao pintar o caminho por onde se deve marchar, Vandré já espalhasse nesse caminho – nesse chão – um índice do novo mundo. Afinal, nesse mundo antevisto, em que o sentimento já não se subordina ao sentimentalismo individualista (e nesse sentido não há contradição entre “Caminhando” e a demanda de amor coletivo de “Se a tristeza chegar”), tanto se cultivam flores quanto se plantam alimentos. Esse sentido hipotético, ou melhor, esse espectro semântico-imagístico não elimina o sentido do contraste que indicamos antes, entre as flores de uns e a fome de outros, mas convive tensivamente com ele. O fato de essa tensão não estar explícita se deve ao *quase apagamento*, na letra da canção, de um *topos* pouco frequente mas ainda sim importante na poética de Vandré: o de um outro mundo não enquanto outro tempo, mas enquanto outro *lugar*, cujo domínio é menos o de um real supostamente realizável na hora história que o de uma projeção simbólica cuja idealidade a avizinha do sonho.

A canção de Vandré que contém esse *topos* de forma mais explícita é uma das mais simples delas, a parceria com Carlos Lyra “Aruanda”, de *Hora de lutar*: “Vai, vai, vai pra Aruanda / Vem, vem, vem de Luanda / Deixa tudo que é triste / Vai, vai, vai pra Aruanda // Lá não tem mais tristeza / Vai que tudo é beleza” (VANDRÉ, 1965). Aruanda, não custa esclarecer, é um espaço mítico cantado nos pontos de Umbanda, e cujo nome possivelmente advém da capital de Angola, Luanda (cf. MARTINS e BAIRRÃO, 2009, p. 488). O fato de esse espaço ser concebido como um reino *post mortem* não contraria sua dimensão utópica. Assim, por exemplo, Marcelo Bichara lembra o filme *Aruanda*,

um importante documentário sobre o quilombo Serra do Talhado, no sertão da Paraíba, realizado em 1960, pelo cineasta paraibano e procurador da justiça Linduarte Duarte. Com a intenção de retratar o quilombo como um paraíso secreto onde os

sonhos são possíveis, Noronha batizou seu filme em referência a esse reino mítico da cultura afrobrasileira (BICHARA, 2015, p. 5).

Pela data e lugar de produção do documentário, não é impossível que ele tenha inspirado a letra de Vandr . A can o, aliás,   uma das mais alegres do disco, e passa longe de qualquer acento fúnebre ou lastimoso.

Também em “De serra, de terra e de mar”, pareceria com Théo de Barros e Hermeto Paschoal de *Canto Geral*, emerge a imagem de um espaço de plenitude – “Eu tinha no sol mais quente / A terra pra me alegrar / E a serra florando em frente / Lavava seus pés no mar” –, porém vinculada ao passado e atravessada pelas contradi es do presente: “Mas um dia tudo mudou / A vida se transformou / E a nossa can o também” (VANDR , 1968). Em outra can o do mesmo  lbum – “Ventania”, parceria com Hilton Accioli –, a própria busca de um lugar a salvo dessas contradi es   apresentada como uma ilusão: “Andei pelo mundo afora / Querendo tanto encontrar / Um lugar pra ser contente / Onde eu pudesse ficar / Mas a vida não mudava / Mudando s  de lugar” (VANDR , 1968).

Ainda assim, essas imagens guardam a força de invoca es e proje es utópicas, cujo valor   muito mais da ordem do poético – a proje o imagético-espacial das demandas e esperanças – que do factual. Além disso, há na imagística de Vandr  toda uma topografia afetiva, composta de lugares como o campo, o sertão, o mar e mesmo lugares de felicidade provisória como a avenida de “Porta Estandarte”, parceira com Fernando Lona gravada em *5 anos de can o*. Mesmo o campo distante e puramente simbólico onde floresceu a “perdida flor” (VANDR , 1966) da “Can o do breve amor”, parceria com Ala de Costa, pode ser includido aí.

A rigor, aliás, há outras flores na obra de Vandr , e pelo menos duas vezes ligando-se a imagens políticas ou sociais: a “Teresa cheia de flores” da can o de exílio “Das terras de Benvirá” (VANDR , 1973) e a “Rosa Flor” da can o hom nima em parceria com Baden Powell, onde a imagem da flor ajuda a compor uma figura na qual se entrevê não apenas a condi o

de pobreza como, também, um símbolo de resistência: pois embora “Nascida na tristeza”, Rosa “Faz da sua dor beleza” e leva sua voz “Pra quem quiser / Fugir de todo mal / E vir brincar de ser feliz” (VANDR , 1966).

E nada impede que aqueles lugares evocados sejam vistos, também, como lugares onde se luta, onde vale a pena lutar:   o caso da caatinga para onde o eu lírico da já citada “O Cavaleiro” diz que vai mandar esse ente imaginário que ele traz “bem no fundo do cora o”, a fim de “trazer paz ao Norte inteiro”<sup>7</sup>. Na bela “Desacordonar”, can o em espanhol composta no exílio no Chile, a esperança volta a marcar presença, mas devidamente “distinta de la ilusi n”. Uma duplicidade utópico-revolucionária que, impulsionada pela demanda de concretude e consuma o histórica, afinal se projeta na “esperanza campesina / Que camina, que camina...” (VANDR , 1969).

E também em “Caminhando” a presença do campo guarda um rastro, por mais residual que seja, de uma proje o utópica. Sua classifica o, pelo próprio Vandr  (segundo MELLO, 2003, p. 276), como “uma can o de campo ou um rasqueado”, apesar de sua temática sobretudo urbana,   um  ndice disso. E quando o arranjo do est dio reveste esse “rasqueado” da roupagem de uma guar nia paraguaia opera-se uma amplia o desse resíduo-horizonte utópico, indissociável das aspira es revolucionárias mas irredutível a elas, no sentido da abertura ou, digamos, “desobjetividade” que guardam as utopias.

Afinal, *caminhando e cantando* para onde? Para o futuro, para a revolu o? Mas “Vem, vamos embora”   uma expressão tão marcada pelo sentido convocatório quanto pelo de deslocamento espacial. Muito embora, sem d vida – e não reconhecer isso seria uma violência interpretativa –, menos espacial que temporal; e menos, aliás, para o *tempo* futuro que para o *ato* de se fazer o futuro. Um futuro, porém, que já não   apenas o da suposta objetividade histórica, pois já não se dissocia tão facilmente do sonho, e mesmo da sempre escorra ada ilusão; mas tampouco da ainda bem-vinda *esperança*, que, parafraseando Lukács e Rosa – o Lukács (2000) de *A teoria do romance* e o Rosa

(1986) de *Grande sertão: veredas* –, é o mapa estrelado interior de quem caminha nesses tempos loucos. Um mapa composto menos de palavras que de tons e sentimentos; e o mesmo acento forte que marca a interjeição “Vem” e a sílaba tônica de “embora” nas versões ao vivo de “Caminhando” torna-se acento “lírico”, melodioso, na versão artisticamente mais trabalhada do estúdio: os momentos em que a voz de Vandrê alcança seu tons mais altos e seus timbres mais delicados na canção, índices de uma sublimidade irredutível aos sentidos de primeiro plano da letra.

### CONCLUINDO POR ENQUANTO

“Pra não dizer que não falei das flores” é indissociável de seu contexto histórico imediato, particularmente de dois dados fundamentais nele: primeiro, o acirramento das tensões políticas na segunda metade da década de 60, com, de um lado, o decreto dos sucessivos Atos Institucionais a partir de 1965 – que culminariam, justamente no fim de 1968, no AI-5, o mais duro de todos –, e de outro lado a intensificação dos protestos contra a ditadura; segundo, a eclosão dos conflitos em Paris em maio de 1968, e que também no Brasil, como em outros lugares, inspirou uma postura ainda mais combativa dos opositores ao regime, principalmente nos setores artísticos e estudantis. Sem dúvida, “Caminhando” participa desse quadro de radicalização contestatória – segundo o biógrafo Vitor Nuzzi, que cita um amigo de Vandrê, a canção teria sido escrita em fins de junho de 1968, após a Passeata dos Cem Mil (cf. NUZZI, 2016, p. 192-193) –, num contexto em que as ditaduras latinoamericanas e a Guerra do Vietnã integram o mesmo processo político sob a égide do capital internacional.

É injusto, entretanto, reduzir a canção de Vandrê a uma espécie de panfleto político ou de reflexo desse momento. Sem dúvida também é injusto *não reconhecer* isso nela; mas sem o reconhecimento de um horizonte e um valor maiores, mesmo essa injustiça se amplia: se ela é panfleto de algo supostamente objetivo (a revolução? A emancipação da humanidade?), é panfleto, também, de algo inexprimível, concernente

mais à arte que à política. Não é o caso, porém, de reforçar essa distinção: pois, em que pese sua perene tensividade política, as soluções estéticas que a canção confere aos conflitos históricos que ela herda com tanta força têm uma riqueza e uma beleza raras nessas condições, o que naturalmente tem relação com a nobreza e amplitude – humana e poética – das aspirações do cantor.

“Caminhando” passa longe, por exemplo, da conjugação de versos duros e música ultramelodiosa, para não dizer melosa, de “Viola enluarada”, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, esta sim, quem sabe, merecedora da crítica ácida de um Nelson Rodrigues. Se a sugestão parece excessiva, confira-se os versos abaixo, que comportam um louvor à morte mais afeito a uma estética fascista que a qualquer aspiração libertária:

A mão que toca um violão  
Se for preciso faz a guerra  
Mata um irmão  
Fere a terra.

A voz que canta uma canção  
Se for preciso canta um hino  
Louva a morte (VALLE, 1968).

É verdade, como já constatamos em “Fica mal com Deus”, que há canções de Vandrê que se referem à morte como algo necessário, mas não com o sentido apologético da canção dos irmãos Valle. É o que se reconhece nesses versos de “Terra plana”:

Se um dia eu lhe enfrentar  
Não se assuste, capitão  
Só atiro pra matar  
[...]  
Apenas atiro certo  
Na vida que é dirigida  
Pra minha vida tirar (VANDRÊ, 1968).

Ou nos que abrem “Requiém para Matraga”, canção feita para o filme *A hora e a vez de Augusto Matraga* (baseado no conto homônimo de Guimarães Rosa), de Roberto Santos:

Vim aqui só pra dizer  
 Ninguém há de me calar  
 Se alguém tem que morrer  
 Que seja pra melhorar (VANDRÉ, 1966).

Dias antes da decretação do AI-5, em sua penúltima apresentação antes do exílio,<sup>8</sup> Vandr  apresentou outra can o,   qual chamou “Continuando”, em substitui o   proibida. Os versos iniciais, transcritos por Vitor Nuzzi (2016, p. 285), são os seguintes:

Eu só queria na can o  
 Abrir inteiro o cora o  
 Sempre a sorrir  
 Eu tive amor, tive o perdão  
 Eu quis a paz na multidão  
 Para servir  
 Ao povo amado  
 Da vida entregue na can o.

Pode-se questionar a estrita coerência desses versos com os da can o a que eles se referem (e que o próprio público se encarregou de cantar no final), mas nossa leitura permite reivindicar uma coerência, digamos, essencial: ausentes de “Caminhando”, as palavras “cora o” e “paz” podem, qui , ser vislumbreadas em seu fundo e seu horizonte, mais utópicos que revolucionários.

Nas can es do exílio que se iniciaria em 1969, imagens utópicas povoam como nunca a obra de Vandr , ao mesmo tempo que se integram   imagem da pátria e do continente distantes, o que naturalmente as torna mais tocantes. Um mero título como “Das terras de Benvirá” – que também nomeia o último<sup>9</sup>  lbum do cantor paraibano – já exprime isso, assim como, no mesmo  lbum, “Na terra como no céu”; imagem que o refrão da can o completa, territorializando sua aspira o utópica num instante e voltando a ampli -la no seguinte: “No sertão como no mar” (VANDR , 1973). *Das terras de Benvirá*   o álbum, também, onde a aliança entre demandas subjetivas e coletivas do cantor toma suas formas mais dolorosas. Como na belíssima “Can o primeira”,

onde, depois de pedir perdão   companheira por não poder “cortar caminho / Nessa caminhada / Que   pra te encontrar”, Vandr  canta e grita a esperança de

Que vem vindo o dia  
 De poder voltar  
 Sem ter na chegada  
 Que morrer, amada  
 Ou de, amor, matar (VANDR , 1973).

Mas isso, naturalmente,   assunto para outras caminhadas.

## NOTAS

- 1 Ainda que Vandr  seja um cantor de recursos relativamente limitados, dificilmente se pode negar a beleza e a potência de sua voz, assim como seu zelo pelos arranjos vocais.
- 2 Canto Geral não possui encarte com as letras.
- 3 Todas as cita es de “Pra não dizer que não falei das flores” remetem a essa referência, correspondente   coletânea que inclui suas versões ao vivo e de est dio, ambas de 1968 e proibidas do fim desse ano até 1979.
- 4 Disponível no domínio <https://www.youtube.com/watch?v=es8deVD-ZKk>.
- 5 Tributárias, talvez, da poesia de Gonçalves Dias, cujas temas românticos encontraram expressão em formas e métricas mais tradicionais. Em entrevista ao canal Globonews (disponível no domínio <https://www.youtube.com/watch?v=OpUcFX2qVFA&t=191s>), Vandr  declama um poema do poeta maranhense que teria sido l e apresentado pelo pai. Assim, se estivermos certos, as adversárias “Caminhando” e “Sab ” comungam a influência do autor de I-Juca Pirama e da “Can o do exílio”.
- 6 O diálogo com a religiosidade, sobretudo a religiosidade popular,   frequente e consciente nas can es de Vandr , que em 1968 comp s uma ladainha religiosa, *A Paixão segundo Cristino*, para a Ordem dos Frades Dominicanos.
- 7 Registro disponível no domínio <https://www.youtube.com/watch?v=zbYOya7sr8c>.
- 8 Trata-se do show “Socorro – a poesia está matando o povo”, apresentado em 12 de dezembro no Cine Teatro Goiânia, com acompanhamento do Quarteto Livre. Registro disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zY0Kq-Kwg4A>.
- 9 Lembrando que Vandr  está vivo e, ao que tudo indica, não parou de compor. No site Youtube podem-se encontrar registros de pelo menos dois trabalhos seus relativamente recentes: a can o-hino “Fabiana”, uma homenagem   Força Aérea Brasileira (disponível no domínio <https://www.youtube.com/watch?v=GuT-AgvnQvw>, com voz e instrumenta o do maestro Hélio Martins), e o recital para piano “Capitania de Weinmar” (disponível no domínio <https://www.youtube.com/watch?v=qVujqFF06Qw>, executado pela pianista Beatriz Malnic).

## REFERÊNCIAS

- BICHARA, Marcel R. R. *Luz que veio de Aruanda: mediunidade e sincretismo na Umbanda*. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Departamento de Psicologia, UFRRJ, Seropédica: 2015.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.
- MARTINS, Júlia Ritez; BAIRRÃO, José F.M.H. A criança celestial: perambulações entre Aruanda e o inconsciente coletivo. *Fractal – Revista de Psicologia*, v. 21, n. 3, p. 487-506. 2009.
- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- NUZZI, Vitor. *Geraldo Vandré: uma canção interrompida*. São Paulo: Kuarup, 2016.
- RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadia: novas confissões*. Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- VALLE, Marcos. *Viola enluarada*. [LP.] Rio de Janeiro: Odeon, 1968.
- VANDRÉ, Geraldo. *Canto Geral*. [LP.] Rio de Janeiro: Odeon, 1968.
- VANDRÉ, Geraldo. *5 anos de canção*. [LP.] São Paulo: Som Maior, 1966.
- VANDRÉ, Geraldo. *Das terras de Benvirá*. [LP.] Rio de Janeiro: Phillips, 1973.
- VANDRÉ, Geraldo. *Geraldo Vandré*. [LP.] Nova York: Audio Fidelity, 1964.
- VANDRÉ, Geraldo. *Geraldo Vandré*. [LP.] São Paulo: RGE/Fermata, 1979.
- VANDRÉ, Geraldo. *Geraldo Vandré no Chile*. [Compacto simples.] Santiago do Chile: Banco Benvirá, 1969.
- VANDRÉ, Geraldo. *Hora de lutar*. [LP.] São Paulo: Continental, 1965.

## O AUTOR

**Ravel Giordano Paz** é Mestre em Literatura e História Literária pela Unicamp. Doutor em Letras Clássicas e Vernáculas pela Universidade de São Paulo (USP). Professor efetivo de Literatura na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS).

