

A esperança velada: *o lírico e o épico em “San Vicente”*



Hope, de George Frederic Watts, 1886, pintura a óleo, fotografia (detalhe).

Gabriel S. S. Lima Rezende

Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor do curso de Música da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila) e do Programa de Pós-graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Autor do livro *A história (des)contínua: Jacob do Bandolim e a tradição do choro*. São Paulo: Alameda, 2021. gabriel.rezende@unila.edu.br

Sheyla Castro Diniz

Doutora em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Pós-doutoranda e professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo (USP). Bolsista Fapesp. É autora do livro “... *De tudo que a gente sonhou*”: amigos e canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2017. sheyladiniz@usp.br

A esperança velada: o lírico e o épico em “San Vicente”*

The veiled hope: the lyrical and the epic in “San Vicente”

Gabriel S. S. Lima Rezende
Sheyla Castro Diniz

RESUMO

Na atmosfera carregada dos primeiros anos da década de 1970, foi lançada a canção “San Vicente”, faixa do álbum *Clube da Esquina*, de Milton Nascimento e Lô Borges. Sua ampla repercussão, que lhe rendeu o epíteto de hino latino-americano, contribuiu para estabelecer ações recíprocas de produção e circulação de música entre artistas brasileiros e de outros países do subcontinente. Mas seu entrelaçado poético-musical, que alinha temporalidades de naturezas diversas, contrastou com as formas mais recorrentes de tratar os temas caros ao movimento da *Nueva Canción Latinoamericana*, emblematicamente representadas por “Canción con todos” na gravação de 1970 de Mercedes Sosa. Partindo da distinção entre traços estilísticos lírico e épico, que orienta nossa análise poética e musical de “San Vicente”, buscamos demonstrar como a canção tematiza e elabora a experiência da radicalização da repressão no Brasil ditatorial e do espraiamento dos golpes militares em outros países latino-americanos, e, finalmente, revelar a maneira particular pela qual seu entrelaçado poético-musical projeta a esperança.

PALAVRAS-CHAVE: “San Vicente”; lírico e épico; sociologia da música.

ABSTRACT

In the cramped atmosphere of the early 1970s, “San Vicente” was released as the ninth track on the album by Milton and Lô Borges, *Clube da Esquina*. Its good reception, which granted it the title of Latin American anthem, contributed to the establishment of reciprocity in musical production and circulation among artists from Brazil and other subcontinent countries. But its poetic-musical framework, which aligns temporalities of different natures, contrasted with the ways themes dear to the *Nueva Canción Latinoamericana* movement – emblematically represented by “Canción con todos” on Mercedes Sosa’s 1970 recording – were frequently dealt with. Building upon the distinction between lyrical and epic stylistic traits, which guides our poetic and musical analysis of “San Vicente”, we demonstrate how this song thematizes and elaborates on the experience of radicalized repression in dictatorial Brazil and the widespread of military coups in other Latin American countries, and, finally, reveal the particular way in which his poetic-musical framework projects hope.

KEYWORDS: “San Vicente”; lyric and epic; sociology of music.

* Este artigo conta com colaborações pontuais de Christian Spencer, Claudio Díaz, Gabriel Navia, Lucas Casacio, Adriana Rengifo e Orlando Martínez. Agradecemos também aos estudantes que, ao longo de quase dez anos, passaram pela disciplina Percepção e Apreciação Musical III (Unila) e ajudaram a elaborar ideias fundamentais aqui apresentadas.



Esperança esta que seguramos qual âncora de nossa alma, firme e sólida, e que penetra até além do véu, no santuário (Hebreus 6:19)

Em 1969, César Isella e Armando Tejada Gómez compuseram “Canción con todos”, cuja transcendência na história da canção popular produzida na América Latina dispensa apresentações. O grande impulso para a projeção da composição em diferentes países do subcontinente foi a gravação de Mercedes Sosa, lançada um ano mais tarde em seu LP *El grito de la tierra* (Philips, 1970). Evidentemente, não se tratava de um disco lançado no vazio. Ele se dirigia a expectativas que emanavam das próprias forças histórico-culturais que lhe deram origem.¹ Tais expectativas encontram sua contrapartida no interior da própria canção.

A estrutura interna de “Canción con todos” (figura 1) reelabora, à luz dos acontecimentos políticos do final dos anos 50, a narrativa fundacional do imaginário político sobre a unidade latino-americana: as lutas de independência alentadas pela utopia de um grande país-continente. Retomando a clássica estrutura bipartida de ação e reflexão, a composição apresenta uma Seção A em que o “sair a caminhar” como disposição introspectiva e reflexiva está ambientada em modo menor, com acordes invertidos que criam um movimento cromático na linha do baixo (o “caminhar”), e andamento lento. Conforme o eu lírico avança em seu conhecimento das paisagens e riquezas do subcontinente, a canção vai aumentando progressivamente sua dinâmica interna. O compasso quaternário afirma seu caráter idiomático em torno da milonga, o andamento acelera e a quantidade de eventos musicais se adensa. O verso final dessa primeira seção, “Pura raíz de un grito destinado a crecer y a estallar”, é o ponto culminante de seu desenvolvimento, momento de passagem da reflexão à ação. É na Seção B, situada na tonalidade homônima maior e em andamento de galopa², que destino individual e destino coletivo se cruzam na esfera da ação. A dimensão reflexiva é a ela incorporada, seja nas inflexões do modo menor pela introdução do acorde de Dó maior (a tonalidade da seção é a de Mi maior), seja pela retomada da tonalidade de Mi menor no interlúdio instrumental. Mas toda a extensa elaboração poética da dimensão reflexiva na Seção A contrasta,

¹ Sobre o desenvolvimento do movimento *Nuevo-cancionero* na Argentina, especialmente sobre sua consolidação durante a segunda metade da década de 1960, ver DÍAZ, Claudio F. *Variaciones sobre el “ser nacional”*: una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino. Córdoba: Recovecos, 2009. Sobre a relação entre essa produção cancioneira (“la variante de izquierda” do “Movimiento de la Canción Militante”, nos termos do autor) e a “esperança” como afeto central nela materializado performaticamente, ver MOLINERO, Carlos e VILA, Pablo. *Cantando los afectos militantes: las emociones y los afectos en dos obras del canto folklórico peronista y marxista de los '70*. Buenos Aires: Academia Nacional de Folklore, 2016, esp. p. 41. Já sobre a importância do I Encuentro de la Canción Protesta, em Cuba, como ponto de inflexão na produção novo-cancionera no Cone-Sul no final dos anos 1960 e o consequente deslocamento da ênfase poética da crítica social para o cultivo de ideais revolucionários e anti-imperialistas, ver GOMES, Caio de Souza. *Quando um muro separa, uma ponte une: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – USP, São Paulo, 2013, p. 25 e 26 e 75-82.

² A atribuição da galopa como ritmo idiomático da Seção B de “Canción con todos” tem como referências o trabalho de Molinero, Carlos e Vila, Pablo, *op. cit.*, e conversas com Claudio Díaz e Orlando Martínez.

na Seção B, com a reiterativa exortação à ação coletiva: “Todas las voces, todas las manos”. Nessa conhecida aproximação idealizada entre canção popular e ação política, a passagem do canto à ação é realimentada pelo recolhimento da ação no canto: “Toda la sangre puede ser canción en el viento”.

O desenvolvimento interno de “Canción con todos” é, portanto, linear, de modo que o seu lirismo é uma função da substância épica que recobre a canção: a ação política só é substancial a partir do momento em que o sujeito da ação sai para caminhar e, conhecendo a região, sente-se uno com ela, ou melhor, sente-se identificado, infere-se, com a utopia de uma vida justa que nela existiria como potência. Daí também o aspecto narrativo que permeia a Seção A, equilibrando os mundos interno e externo e atenuando seu caráter lírico. Disso resulta a perfeita identificação entre o eu lírico e a realidade objetiva, que fundamenta e dá lugar à emergência da ação transformadora na Seção B. Vê-se, então, que a estrutura da composição vai ao encontro das expectativas político-ideológicas que se conformaram em torno de certa produção cancioneira, sobretudo nos países do Cone-Sul, no final da década de 1960. Não é por acaso que ela se tornou um hino latino-americano.

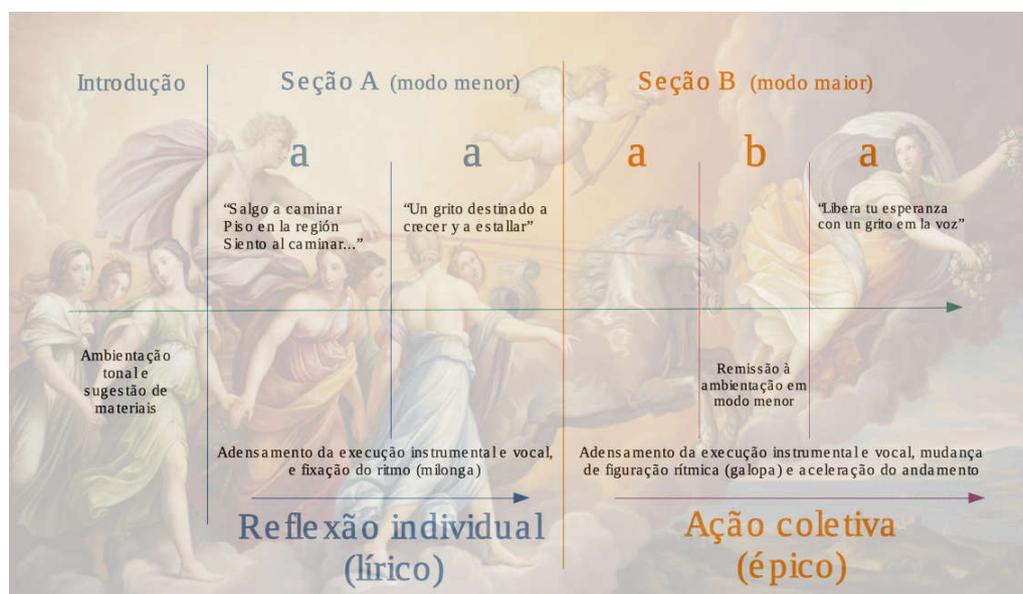


Figura 1. Esquema formal simplificado de “Canción con todos”, com ênfase na relação entre traços estilísticos líricos e épicos. Imagem de fundo: *Aurora*, de Guido Reni, 1614.

À margem desse movimento, e concentrado em um conjunto de problemas autorreferentes, o principal eixo produtor de canção no Brasil, a MPB, encontrou, naquele mesmo período, seu próprio hino para o subcontinente: “San Vicente” (Milton Nascimento e Fernando Brant), canção gravada no aclamado álbum duplo *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972), de Milton e Lô Borges. Milton criara a música para a peça do dramaturgo José Vicente, *Os convalescentes*, montada em 1970. No enredo, um golpe militar é deflagrado num país latino-americano fictício, cuja capital é San Vicente. Com base na música e no *script* da peça, Brant escreveu a letra. A avaliação dos parceiros sobre a transcendência alcançada pela gravação de 1972 coincidiu e se confundiu com a própria leitura histórica que dela se fez, especialmente a

partir do momento em que é regravação por Mercedes Sosa e incorporada em seus *shows*.³ A canção se tornou um “hino”, nas palavras do próprio Milton⁴, e, para Brant, ela foi o estopim da aproximação entre seu parceiro e músicos de outros países latino-americanos.⁵

Entretanto, apesar da recepção histórica indicar um parentesco entre “Canción con todos” e “San Vicente”, basta uma simples consideração preliminar das características gerais dessas canções para notar o tratamento contrastante dado a alguns aspectos que, em princípio, elas compartilhariam. Em “San Vicente”, ao invés da enunciação das particularidades concretas que comporiam a totalidade da América Latina, temos uma cidade alegórica; ao invés de um sangue que ferve e libera a voz, e de uma voz que canta o sangue derramado, temos apenas um “coração americano”; ao invés de uma passagem linear do individual ao coletivo, e do canto à ação, temos uma intrincada correlação entre o eu lírico e os processos coletivos por ele esboçados. Se “Canción con todos” foi capaz de abrigar em sua estrutura poético-musical as expectativas de toda uma geração, a que se deve, então, no âmbito interno da forma canção, a recepção histórica de “San Vicente”? Se há algo além de um caráter laudatório superficial na afirmação de que a canção de Milton e Brant se tornou um hino à resistência dos povos latino-americanos sob as ditaduras que assolavam o subcontinente, onde está a sua substância épica?

O épico em questão

Antes de desenvolver nosso argumento sobre o lugar do épico em “San Vicente”, faz-se necessário esclarecer uma questão metodológica relativa ao emprego de certos conceitos, até aqui apenas mencionados, que guiarão nossa análise. A distinção entre lírico e épico, central neste artigo, opera apenas parcialmente dentro da teoria tradicional dos gêneros literários. Não tanto pelo motivo mais evidente, o de nosso objeto de estudo se situar no âmbito da canção popular, mas pela própria maneira como esses conceitos se relacionam com o conteúdo das obras examinadas (considerando que “Canción con todos” é tomada como termo de comparação para a interpretação de “San Vicente”). Nossa atenção está dirigida para a maneira como lírico e épico se entrelaçam no interior da canção. Na teoria tradicional, a diferenciação é estabelecida com base no predomínio da dimensão subjetiva e contemplativa da expressão de um estado de alma, no lírico, e da dimensão objetiva e narrativa das ações desenroladas no mundo exterior, no épico. Ao orientar-nos por ela, não buscamos afirmar o pertencimento da canção a um desses gêneros literários, e sim mostrar como as suas substâncias lírica e épica se estabelecem e se relacionam entre si.

Sabe-se que os hinos pertencem ao gênero lírico, porém, na medida em que exaltam os feitos de povos e nações, são atravessados por traços estilísticos épicos.⁶ A dificuldade que se coloca para o tratamento de parte significativa das canções ligadas ao movimento da *Nueva Canción*, entre o final da década de 1960 e o início da seguinte, é justamente a do distanciamento necessário para narrar

³ “San Vicente” (Milton Nascimento e Fernando Brant), Mercedes Sosa. Compacto simples Philips, 1977.

⁴ NASCIMENTO, Milton. É preciso gritar. *Veja*, n. 530, São Paulo, 1 nov. 1978.

⁵ Ver BRANT, Fernando. *Depoimento de Fernando Brant a Liana Fortes*. Rio de Janeiro: Rio, 2005, p. 51 e 52.

⁶ Cf. ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

objetivamente os fatos do passado. Nesse ponto, é necessário recorrer, ainda que brevemente, ao desenvolvimento histórico dos gêneros literários. A teoria de Lukács em “O romance como epopeia burguesa” auxilia a tematizar e a sumarizar esse desenvolvimento, em parte por seu valor para a compreensão histórica do épico e seu lugar em sociedades modernas, e em parte por sua capacidade de explicitar pressupostos atuantes na própria produção canção examinada, como se verá em seguida.

Segundo Lukács, o distanciamento em relação aos fatos narrados teve como fundamento originário a identidade entre destino individual e destino coletivo: “[o] indivíduo situado no centro da narração podia ser típico ao expressar a tendência fundamental de toda a sociedade, e não a contradição típica no interior da sociedade”. O abalo desse fundamento já era sensível desde, pelo menos, o Renascimento, e as fraturas internas às sociedades europeias começaram a solapar as possibilidades de existência da narração épica em sua forma tradicional, a epopeia. Na medida em que os conflitos internos se tornaram os protagonistas do desenvolvimento social, teve lugar uma recomposição da narração épica realizada a partir da negação de seus próprios fundamentos. Pois, “[u]ma vez surgida a sociedade de classes, a grande arte narrativa só pode extrair sua grandeza épica da profundidade e tipicidade das contradições de classe em sua totalidade dinâmica”.⁷

Do ponto de vista narrativo, a emergência da luta de classes foi traduzida como cisão entre o mundo interno do “herói” e o mundo externo no qual ele se move, e cujo sentido, para ele, está ausente. Encontrar o sentido da existência em um mundo prosaico é o seu grande desafio, e tal busca anula a possibilidade de distanciamento que, outrora, fora o fundamento da narração épica. Entretanto, se o romance como gênero só pode conservar sua verdadeira substância ao tomar as contradições fundamentais da sociedade burguesa como fundamento de seu desenvolvimento interno, a luta do herói romanesco para encontrar um sentido no mundo deve, em última instância, trazer à tona as contradições fundamentais do desenvolvimento social e apontar para um horizonte possível de superação. Nesse sentido, o modo como o romance se desenvolveu como gênero literário preparou o terreno para um ressurgimento do épico: “A luta de classe do proletariado se trava num mundo em que a atividade espontânea dos homens pode se tornar heroica [...]; na representação da organização de classe do proletariado, da luta de classe contra classe, do heroísmo coletivo dos operários, manifesta-se um elemento estilístico que se aproxima da essência da epopeia antiga, que figurava a luta de uma formação social contra a outra”.⁸

Tendo em vista um futuro utópico, é possível que essa teoria anunciasse a possibilidade de que os gloriosos feitos do passado voltassem a ser narrados de maneira distanciada, tendo como fundamento uma verdadeira imediatidade entre indivíduo e coletividade, não mais fundamentada em tensões internas escamoteadas. No entanto, no momento em que Lukács escrevia, “o proletariado está[va] apenas no caminho da realização da grandiosa tarefa [...]. É precisamente esta luta que desenvolve os novos elementos épicos; ela

⁷ LUKÁCS, Georg. O romance como epopeia burguesa. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos, 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 206 e 207.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 236.

desperta em grandes massas energias até então reprimidas e deformadas, faz brotar destas massas os homens de vanguarda do socialismo [que] adquirem assim, em medida crescente, os traços característicos dos heróis épicos”.⁹

Não vem ao caso aqui incensar teorias anacrônicas. Recorremos ao pensamento do célebre filósofo marxista para caracterizar a expectativa que dava vazão à substância épica daquela produção cancionista do final dos anos 60: um olho nas experiências “heroicas” do passado e outro na nova via revolucionária a florescer em solo latino-americano, um “eu” pronto para se transformar em “muitos”, e nenhuma distância possível.¹⁰

Coração americano

Até os primeiros anos da década de 1970, compositores e intérpretes brasileiros tinham pouca familiaridade com a produção novo-cancioneira, o que pode ter condicionado a criação de um imaginário sonoro latino-americano relativamente abstrato em “San Vicente”.¹¹ A canção lança mão de certos elementos recorrentes em músicas de diferentes países do subcontinente, como a maneira rasgueada de tocar o violão combinada com acordes predominantemente triádicos e progressões harmônicas em torno dos graus I, IV e V; melodia diatônica movimentando-se predominantemente por grau conjunto; estruturação polirrítmica do compasso de 6/8; e pulsação ternária do contrabaixo delineando as tríades dos acordes em posição fundamental. Tais elementos combinados, contudo, não remetem precisamente a nenhuma prática musical concreta, culminando, portanto, em uma ambientação latino-americana “genérica”.¹²

Assim ambientada, “San Vicente” se divide em seção temática e interlúdio instrumental, e essa estrutura se repete três vezes (figura 2). Do ponto de vista melódico, a seção temática se caracteriza por valer-se de um material tonal simples que, todavia, enseja uma construção sinuosa. O elemento que

⁹ *Idem, ibidem*, p. 239.

¹⁰ Segundo Gomes, “diante dos movimentos que vinham se desenvolvendo em vários países da América Latina, a canção popular passou a ser vista como um importante mecanismo para a divulgação da consciência revolucionária”. GOMES, Caio de Souza, *op. cit.*, p. 80. No campo das artes e da intelectualidade de esquerda no Brasil, a questão é analisada, por exemplo, por RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

¹¹ Esse caráter abstrato, que relacionamos aqui com um elemento conjuntural próprio da realidade brasileira (uma produção autocentrada em relação aos movimentos contemporâneos em curso nos países latino-americanos), não se limita a “San Vicente”. Antes, e por diferentes motivos, ele tangencia aspectos decisivos do movimento novo-cancioneiro. Sobre o caráter vago e indeterminado da ideia de identidade latino-americana defendida no Encuentro de Música Latinoamericana (1972), em La Habana, ver VELASCO, Fabíola. La Nueva Canción Latinoamericana: notas sobre su origen y definición. *Presente y pasado: Revista de Historia, Mérida*, v. 12, n. 23, 2007, esp. p. 148. Sobre a busca por uma identidade latino-americana como forma de superar certos esquemas rígidos de vinculação entre música e valores essenciais praticados no repertório “folclórico”, e a consequente ontologização do nacional em perspectiva conservadora, ver DÍAZ, Claudio F., *op. cit.*, p. 160 e 161.

¹² Nos anos seguintes ao lançamento de “San Vicente”, a aproximação de Milton do repertório e de figuras emblemáticas da produção novo-cancioneira transformaria o elemento “latino-americano” de suas canções, cujas referências musicais e textuais se tornaram em certa medida mais previsíveis em sua substância épica. Ver, por exemplo, DONAS, Ernesto. Problematizando la canción popular: un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción latinoamericana “comprometida” desde los años 1960. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Paris, 2015, p. 5 e 6. Sobre a expansão do movimento novo-cancioneiro no Brasil da década de 1970, ver, por exemplo., GARCIA, Tânia da Costa. Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, n. 13, Uberlândia, jul.-dez. 2006, e *idem*, Abílio Manoel e a ola latinoamericana no Brasil dos anos de 1970. *Música Popular em Revista*, v. 4, n. 1, Campinas, 2015.

confere unidade e previsibilidade a uma melodia que tende à progressão contínua é a métrica, estruturada em quatro unidades simétricas (quadraturas) de oito compassos cada uma. No entanto, não há nenhuma repetição literal dessas unidades métricas, o que não significa que inexista um esquema funcional entre elas. A primeira quadratura apresenta o material melódico inicial, composto de ideia básica e ideia contrastante. A segunda, de função média e terminação suspensiva, expande o material inicial, ampliando a tessitura e o arco melódico. Já a terceira quadratura, que encaminha o regresso à tônica, não retoma o material inicial (como é recorrente na forma canção) nem tem força suficiente para efetivar-se como conclusiva, de modo que a quarta quadratura, efetivamente cadencial, cumpre sua função de interromper o movimento de expansão da melodia, que poderia se estender indefinidamente. Essa última quadratura recupera a ideia básica, combinada com a tessitura ampliada do início da segunda quadratura. Além disso, compensa a abertura criada pela resolução deceptiva no final da terceira quadratura ao desembocar num fechamento conclusivo (“one more time technique”¹³).

Seção temática

1ª quadratura: apresentação do material

Ideia básica: A D/F# E/G#
Ideia contrastante: D/F# E/G#
co-ra-ção a-me-ri-ca - no a-cor dei deum son-hoes - tran-ho

2ª quadratura: expansão do material

Ampliação "lírica" da tessitura: A D C/F#7
um gos - to vi-droe cor - te um sa - bor de cho-co - te no

3ª quadratura: elaboração da ideia contrastante e tentativa de cadência (autêntica)

D A E A E/G# E/G# F#m7
cor - poe na ci - da - de um sa - bor de vi - das mor - te

4ª quadratura (refrão): cadência (plagal)

Retomada da ideia básica: A D/F# A D/A A
co - ra - ção a - me - ri - ca - no um sa - bor de vi - droe cor - te

Interlúdio instrumental

25 A D E D

27 A C G E

Figura 2. Esquema formal de “San Vicente”¹⁴, com a letra da primeira exposição temática.

O interlúdio instrumental é amplamente contrastante: curto, previsível, rítmico, afirmativo. Sua função é impulsionar o regresso da seção temática, e ele o faz por duas vezes. A dinâmica que se estabelece entre as estrofes é espiralada. A cada ciclo, a seção temática retorna com mais força, de maneira que a estrutura cíclica da canção é atravessada por um movimento linear de adensamento de sua textura. Na gravação, tal adensamento é produzido pelo acúmulo contínuo de instrumentos e pela própria dimensão performática. Nisso ela se assemelha ao nosso termo de comparação, “Canción con todos”. Contudo, enquanto nesta a ligação dessa estratégia composicional com a

¹³ SCHMALFELDT, Janet. Cadential processes: the evaded cadence and the “one more time” technique. *Journal of musicological research*, v. 12, n. 1-2, London, 1992.

¹⁴ Essa figura foi elaborada com base na transcrição de Adriana Rengifo como tarefa para a disciplina Percepção e Apreciação Musical III, do curso de Música da Unila.

substância épica da poesia é evidente, “San Vicente” está centrada no caráter predominantemente lírico da seção temática, e o constante retorno a ela.

Por trás de toda a textura instrumental que vai progressivamente sendo tecida ao longo da gravação, encontramos a típica figura do cantor popular que conta uma história intercalada por comentários instrumentais que dividem seus episódios e servem de impulso para a retomada da narrativa. É uma estrutura arquetípica anterior ao processo de formatação comercial da canção popular, processo que foi se estabelecendo na cultura de massas dos países ocidentais desde meados do século XIX.¹⁵ Sobretudo nos países capitalistas periféricos, tal estrutura sobreviveu por muito tempo (e, sob certas circunstâncias, ainda sobrevive) ao lado de formas avançadas do desenvolvimento sociomusical.¹⁶ Em outras palavras, trata-se de uma prática performática que não corresponde à forma canção convencionalmente bipartida (estrofes intercaladas por refrão). Sintoma disso é que o refrão, atrofiado, se confunde com a quadratura cadencial ao invés de constituir uma seção própria. A forma musical, portanto, é essencialmente performática. Mas não é apenas isso que se revela com o exercício de abstrair “San Vicente” de seu tecido instrumental. Despi-la desse tecido (o “arranjo”) implicaria perder boa parte de sua direcionalidade temporal e, portanto, de sua substância épica. E não é apenas a tendência expansiva de seu desenvolvimento melódico que atenua a previsibilidade das quadraturas. A direcionalidade da canção é fragilizada por uma outra temporalidade que a habita.

Um sonho estranho

Além da dimensão performática da forma musical, abstrair a canção do familiar recurso de adensamento linear da textura instrumental ajuda a explicitar também o estranhamento que acompanha a escuta de “San Vicente”. Em vez de dar fluidez à narração de uma experiência subjetiva íntegra desdobrada no tempo, o lirismo do material harmônico-melódico se articula com uma série de imagens que, por um lado, parece não obedecer a uma ordenação temporal (antes, tais imagens poderiam estar sobrepostas), e que, por outro lado, parece sempre apontar para um núcleo ausente. Ambas as fontes desse estranhamento habitam o sonho.¹⁷

A teoria freudiana demonstra que a organização temporal linear da experiência é uma ficção criada pela consciência. O inconsciente não conhece esse tempo objetivo, e a estrada real que ele cria para se manifestar estrutura-se de maneira radicalmente diferente da ordenação que a consciência impõe aos dados do mundo sensível. Trata-se da via associativa, que conduz nossa relação com o mundo dos sonhos. O pouco de linearidade que conseguimos atribuir a

¹⁵ Ver, por exemplo, SCOTT, Derek B. *Sounds of the metropolis: the nineteenth-century popular music revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2008.

¹⁶ Sobre a importância e o lugar de referências tradicionais na música de Milton Nascimento, ver, por exemplo, DINIZ, Sheyla Castro. “... De tudo que a gente sonhou”: amigos e canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2017. Especificamente sobre “San Vicente”, Christian Spencer, em conversa particular, afirmou encontrar na canção ecos da *tonada* argentina e chilena. Em suas palavras, a *tonada* “es el germen de todos los ritmos [latino-americanos], y es probablemente anterior a ellos porque es una forma de canción improvisada en sus orígenes, que posteriormente se convierte en un género por sí mismo”.

¹⁷ Condensação e deslocamento são, segundo a teoria freudiana, operações fundamentais do trabalho do sonho. FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

essa matéria advém do esforço de nossa consciência para reter algo que lhe escapa. É essa experiência do apreender o sonho ao despertar que Fernando Brant transformou em estrutura poética. Os elementos espaciais (“corpo”, “cidade”, “San Vicente”), temporais (“a espera”, “as horas”) e sensoriais (paladar, tato e visão) se associam sem nenhuma linearidade aparente. É nesse movimento associativo que destino individual e destino coletivo se entrelaçam (“no corpo e na cidade”), longe de qualquer exortação à ação. O pertencimento à América Latina tampouco é objeto de uma retórica grandiloquente: configura-se um coração aflito, ligado aos sinais (chocolate, corpo negro) de uma vida comum em perigo.

O caráter lírico e a sinuosidade do desenvolvimento melódico da seção temática combinam com a dinâmica associativa da poesia, potencializando aquilo que há de comum entre esses procedimentos: a fluidez. A quadratura inicial é também a da enunciação do tema: acordei de um sonho estranho, e vou contá-lo. A expansão do arco melódico e da tessitura, que afirma o aspecto lírico da seção, introduz o plano narrativo/associativo. Assim, tanto quanto o desenvolvimento melódico, o processo associativo necessita ser interrompido por algo que limita sua dinâmica interna. Isso se realiza com a introdução dos versos “Coração americano/ um sabor de vidro e corte”, que, ao se repetirem rigorosamente no mesmo ponto das três exposições da seção temática, como um refrão (poético), formalizam, na consciência, as impressões dispersas da recordação.

Em relação ao material musical, vimos que faltam ao lirismo e à sinuosidade da melodia os elementos afirmativo e reiterativo necessários à exposição de um conteúdo épico. Essa característica se mescla à temporalidade cíclica da forma musical e à temporalidade associativa da poesia. Desse modo, à falta dos elementos afirmativo e reiterativo na melodia soma-se a falta de causalidade na poesia e de linearidade na forma musical, coordenadas temporais que seriam fundamentais para a exposição de um conteúdo épico. A cada repetição da estrutura da canção (seção temática + interlúdio), somos lançados novamente a esse enfeixamento temporal que deixa em suspenso uma ordenação teleológica dos eventos. Em última instância, esse procedimento poderia se repetir indefinidamente, tanto que o fim da canção se estabeleceria de maneira arbitrária, algo equivalente à quadratura cadencial em relação ao impulso expansivo da melodia e ao dístico “coração americano, um sabor de vidro e corte” quanto à poesia. Não por acaso, a forma cíclica da canção termina em *fade out*.

Um gosto vidro e corte

Se o fim é indeterminado, o início é claro: “Coração americano, acordei de um sonho estranho”. Tal como em boa parcela do cancionário da época, a noite foi uma imagem amplamente empregada nas canções de Milton e seus parceiros para servir de metáfora à instalação da ditadura militar no Brasil, notadamente após a edição do AI-5 em 1968. Sabe-se que a dificuldade de narrar é, frequentemente, sintoma de vivências traumáticas, que tendem a se repetir nos sonhos. É conhecido o caso de Primo Levi, que sonhou a própria impossibilidade de narrar suas experiências traumáticas. Se nos primeiros anos da ditadura conviveram a repressão política e o clima efervescente da esquerda

no campo cultural¹⁸, o AI-5 e suas drásticas consequências para a vida do país mudaram radicalmente as condições de atuação naquele campo. Já não se tratava mais de cantar o “dia que virá” da revolução, mas da própria possibilidade de expressão em si.¹⁹ O refluxo do épico em “San Vicente”²⁰, portanto, se comunica com uma faceta importante da produção de canção no Brasil nos anos de virada entre as décadas de 1960 e 1970: o esgotamento da retórica revolucionária.²¹ Daí a força expressiva do acordar e contar como tema, e do movimento cíclico que recoloca seguidamente o eu lírico na posição de narrador de algo que não se deixa apreender, como forma. É esse esforço de contar que constitui o núcleo poetizado da experiência social, e que se desdobra na arquitetura da canção.

Já vimos como, na macroestrutura, a canção se organiza em torno de uma compulsão à repetição. Encontramos uma dinâmica semelhante na microestrutura (figura 3) quando notamos que o impulso lírico e expansivo da melodia é contrabalanceado por uma poesia fragmentada marcada pelo emprego das anáforas “estava em San Vicente” (segunda estrofe) e “eu estava em San Vicente” (terceira estrofe). A função dessa figura de linguagem se explicita na segunda estrofe, por faltar, entre os versos, o elo da concordância numérica: “estava em San Vicente/ a cidade e suas luzes/ estava em San Vicente/ as mulheres e os homens”. Essa desconexão não apenas acentua o caráter fragmentado da poesia, como revela o movimento do “eu”, oculto na primeira anáfora, de regressar ao mesmo lugar. Na estrutura poética, as anáforas são construídas sobre as redondilhas menores (versos hexassílabos, terceiro e quinto), intercaladas às maiores (primeiro, segundo, quarto e sexto). A ausência dessa figura de linguagem na primeira estrofe dirige a atenção ao terceiro verso, “um gosto vidro e corte”. Musicalmente, ele coincide com a única quadratura com o início acéfalo. Essa junção de verso hexamétrico (em uma letra predominantemente apoiada em redondilhas maiores) com início acéfalo da melodia na segunda estrofe se associa com o substantivo “corte”, que não por acaso reaparece vinculado ao paladar nos versos que compõem o refrão (“coração americano/ um sabor de vidro e corte”). Na segunda estrofe, à anáfora que compõe o terceiro e o quinto versos (hexamétricos), “estava em San Vicente”, falta justamente o pronome “eu”, que só aparece na terceira estrofe, no quarto e sexto versos (redondilhas maiores).

¹⁸ Cf. SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

¹⁹ Ver, por exemplo, VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

²⁰ Esse refluxo se torna explícito quando comparamos as letras de “San Vicente” e “Canto latino”, canção gravada dois anos antes no LP *Milton* (EMI-Odeon, 1970): “A primavera que espero/ por ti, irmão e hermano/ só brota em ponta de cano/ em brilho de punhal puro/ brota em guerra e maravilha/ na hora, dia e futuro da espera virá...”. É evidente que a letra de Ruy Guerra, somada ao fato de “Canto latino” ter sido criada para integrar a trilha sonora de um filme do cineasta e letrista (o que acabou não ocorrendo), é um fator explicativo de primeira ordem, porém a busca pelos motivos desse refluxo não se esgota nas idiosincrasias de cada parceiro de Milton, como este artigo tenta mostrar.

²¹ O épico voltaria a ser articulado claramente na canção-irmã de “San Vicente”, “Credo” (Milton Nascimento e Fernando Brant), faixa do álbum de Milton Nascimento *Clube da Esquina 2* (EMI-Odeon, 1978). Ver DINIZ, Sheyla Castro, *op. cit.*, p. 201-206. Dentre outros fatores relacionados a essa restauração do épico, destacamos que o momento de consolidação da carreira de Milton coincide, por um lado, com a sua adesão, bem como a de vários músicos da MPB, às campanhas pela redemocratização do país. E, de outro, com a reestruturação muito mais sistêmica do mercado fonográfico brasileiro a partir da segunda metade da década de 70 e, especialmente, nos anos 80.

	Primeira estrofe	Segunda estrofe	Terceira estrofe
Redondilha maior	Coração americano Acordei de um sonho estranho	A espera na fila imensa E o corpo negro se esqueceu	As horas não se contavam E o que era negro anoiteceu
Redondilha menor <i>qualitativa acrílica</i>	Um gosto, vidro e corte	(Eu) Estava em San Vicente	Enquanto se esperava
Redondilha maior	Um sabor de chocolate	A cidade e suas luzes	Eu estava em San Vicente
Redondilha menor	No corpo e na cidade	(Eu) Estava em San Vicente	Enquanto acontecia
Redondilha maior	Um sabor de vida e morte	As mulheres e os homens	Eu estava em San Vicente
Refrão	Coração americano	Coração americano	Coração americano
	Um sabor de vidro e corte	Um sabor de vidro e corte	Um sabor de vidro e corte

Figura 3. Esquema formal da letra de “San Vicente”, com ênfase no movimento de desvelamento do eu lírico.

Símbolo da violência, o corte do “eu” explicita a experiência traumática que foi recalcada, e da qual resta apenas o gosto, “de vidro e corte”, que o eu lírico se esforça por simbolizar. Em seu constante retorno à tentativa de narrar o evento traumático, encontramos, traduzido em procedimento artístico, o impedimento que o trauma coloca à função psíquica primordial dos sonhos, a cíclica falha em “transformar os traços mnemônicos do evento traumático numa realização de desejo”.²² Como, então, “San Vicente” pode ser considerada um hino da latino-americanidade se a sua dinâmica interna tende a bloquear toda tentativa de narrar o trauma e metaforizar o desejo, levando em conta ainda seu total afastamento da estrutura épica tal qual a que foi cristalizada de maneira exemplar em “Canción con todos”?

Um sabor de chocolate

Grosso modo, em “San Vicente” se articulam três temporalidades: a circular, da forma musical; a associativa, da poesia; e a linear, da densidade instrumental. Interditada na poesia e na forma, a dimensão épica da composição depende fundamentalmente dessa articulação e se explicita justamente como descolamento dela.



Figura 4. Esquema formal de “San Vicente”, com ênfase na relação entre as temporalidades cíclica (forma musical), associativa (letra) e linear (textura instrumental). Imagem de fundo: *Hope*, de Georg Frederic Watts, 1886.

²² FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização: novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 157.

Na última das repetições da forma, emerge da massa instrumental o badalar de um sino/carrilhão que gradualmente se descola ritmicamente do resto da canção. Quanto mais se acentua a defasagem, mais se intensifica o efeito de *fade out* que termina por projetar o sino sobre a voz e os demais instrumentos ao final da gravação. A tendência a associar o sino à “mineiridade” e ao catolicismo acaba por obliterar sua importante vinculação com os processos de independência dos países latino-americanos. Esse vínculo levou o instrumento a incorporar, em seu soar, um elemento ao mesmo tempo cívico, profano e libertador. Não se trata de negar a herança ibérica que permeia a formação das diferentes sociedades do subcontinente, mas sim de retomar seu lastro com os processos cívicos que marcaram, de maneira indelével, a experiência política dessas sociedades. O badalar sacro-profano, no qual ecoam vozes do passado, carrega consigo tudo aquilo que não podia ser narrado na articulação entre música e letra, e que se expressa na figura que se projeta sobre a densa textura instrumental festiva em *fade out*. Vale aqui recuperar o soneto “Hidalgo”, de Manuel Acuña, escrito em homenagem a Miguel Hidalgo, prócer da independência mexicana.

*Sonaron las campanas de Dolores,
Voz de alarma en el cielo estremecía,
Y en medio de la noche surgió el día
De augusta Libertad con los fulgores.*

*Temblaron de pavor los opresores,
E Hidalgo audaz el porvenir veía,
Y la patria, la patria que gemía,
Vio sus espinas convertirse en flores.*

*¡Benditos los recuerdos venerados
De aquellos que cifraron sus desvelos
En morir por sellar la independencia;*

*Aquellos que vencidos, no humillados,
Encontraron el paso hasta los cielos
Teniendo por camino su conciencia!*²³

Essa figura é a da esperança, que libera a angústia produzida por um sonho que reconduz seguidamente às circunstâncias nas quais se deu a vivência traumática. Do ponto de vista da estrutura poética de “San Vicente”, a esperança se expressa na progressiva recomposição do “eu” (oculto na segunda estrofe e nomeado na terceira), um “eu” que é corpo e cidade, singular e coletivo. Sob o prisma histórico, ela assume as feições da utopia de uma América Latina una e livre. E, quanto às condições de produção da canção, a esperança se projeta a partir dos procedimentos criativos que caracterizam *Clube da Esquina*, álbum eminentemente coletivo, agregador e multifacetado, coeso em relação às várias matrizes musicais às quais recorre.

²³ ACUÑA, Manuel. Hidalgo. Disponível em <<https://www.poesi.as/ac189.htm>>. Acesso em 11 nov. 2022.

Em *Clube da Esquina*, os músicos e o técnico de som encarregado das gravações lograram da EMI-Odeon uma considerável autonomia dentro dos estúdios, o que se explica pela marca de “qualidade e prestígio” que Milton Nascimento havia alcançado na filial brasileira da gravadora multinacional.²⁴ Somente 5 dos 21 fonogramas registrados no álbum duplo contam com arranjos para naipes de corda e sopro, previamente elaborados. “San Vicente” não é um deles. A criação *in loco* do arranjo, a gravação ao vivo – todos os músicos tocando juntos – e a captação dos instrumentos pelo microfone *over* acoplado à mesa de som de dois canais estéreo são aspectos que permitiram mais imprevisibilidade e contingência, além de maior liberdade e abertura às sugestões, à novidade e às experimentações no processo de gravação desse e da maioria dos fonogramas.

Diversas análises dão conta das implicações formais e contextuais dessas e de outras características em *Clube da Esquina*²⁵, como, para citar mais uma, o revezamento casual dos músicos – aqueles que estavam nos estúdios em determinado momento – em instrumentos aos quais não eram habituados, o que gerou pluralidade idiomática e nuances de timbres e de conduções rítmico-harmônicas. No que concerne à canção analisada, os músicos que tocam os instrumentos de percussão, realizando pequenas figuras rítmicas, não se sobressaem uns aos outros, nem do ponto de vista timbrístico (devido, sobretudo, à ausência de timbres graves), nem do ponto de vista performático. A “levada” não é prerrogativa, pois resulta de um trabalho coletivo e espontâneo, que produz espacialidade.²⁶ Dentre outras idiossincrasias do disco, essa espacialidade também nos convida a atentar para o papel de cocriador do técnico de som, figura geralmente apagada em pesquisas sobre música popular.

Em entrevista recente, motivada pelas comemorações dos 50 anos de lançamento do álbum, o então técnico de som da EMI-Odeon, Nivaldo Duarte, afirma ter sido ele quem sugeriu a Wagner Tiso – arranjador e uma espécie de distribuidor das tarefas aos músicos – a inclusão do sino/carrilhão percutido por Beto Guedes em “San Vicente”, sino que, por acaso, estava disponível nos estúdios para outra gravação. Em suas palavras, “para mim, ‘San Vicente’ não era a cidade fictícia que tem na letra. Era São Vicente, a cidade [a] que eu ia e ouvia os sinos da igreja local. Wagner ‘comprou’ minha história e todo mundo gostou”. Duarte introduz o relato ao relembrar da história de seu casamento e, pouco depois, desmente a própria recordação: era apenas um noivado. A cadeia dos significantes se desdobra a partir disso: o ato falho de um casamento não realizado; os sinos de uma igreja de São Vicente que ele escutava sempre por

²⁴ A esse respeito, Márcio Borges se refere a uma fala de Milton Miranda, diretor artístico da EMI-Odeon na época: “Nós temos nossos comerciais. Vocês, mineiros, são nossa faixa de prestígio. A gravadora não interfere; vocês gravam o que quiserem”. BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. 7. ed. São Paulo: Geração, 2011, p. 218. Sobre a segmentação do mercado de discos na década de 1970, ver NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência, política e consumo cultural. *Anais do IV Congresso da IASPM-AL*, Cidade do México, abr. 2002, e DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000, esp. p. 78.

²⁵ Ver, por exemplo, NUNES, Tais dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. Dissertação (Mestrado em Música) – Unicamp, Campinas, 2005; VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. *Revista USP*, n. 87, São Paulo, set.-nov. 2010, e DINIZ, Sheyla Castro, *op. cit.*

²⁶ Na gravação, segundo a ficha técnica do disco, as percussões ficaram a cargo dos bateristas Paulo Braga e Robertinho Silva, do violonista Nelson Ângelo e do baixista Luiz Alves.

volta das 18 horas na rodoviária quando, aos fins de semana, retornava para casa após visitar sua amada; a cidade litorânea do Estado de São Paulo; e “San Vicente”, a cidade alegórica da canção de Milton e Brant.²⁷ Nesse desenrolar, significantes de amor e esperança dirigidos a um futuro pretérito encontraram uma nova morada, salvando-se, assim, do esquecimento.²⁸

Nessa, e em muitas canções de Milton e parceiros lançadas no início dos anos 70, o que se percebe – com alguma dissonância em comparação com outras parcelas da produção musical sob o AI-5 – é um debruçar “sobre o pretume concreto da escuridão para investigar as sombras em busca do que pudesse parecer fora do lugar ou fora do tom” e, por essa via, alertar os “homens sobre os sinais de que algo se movimentava no escuro”. Se, conforme essa análise, o desânimo e a impotência política não são cabais no cancionário da turma do Clube da Esquina, embora seja “noite”, tampouco nele se descobre “a evocação de um novo tempo futuro, a promessa (e a certeza) na chegada de um dia que virá”.²⁹ É esse movimentar no escuro que podemos enxergar na própria concepção de *Clube da Esquina* na medida em que seu processo de criação foi não só eminentemente coletivo, mas também sensível para acolher o singular como expressão da memória afetiva de um desejo projetado nas badaladas de um sino. Tal dinâmica de produção não voltaria a se repetir com a mesma intensidade em ocasiões posteriores.³⁰ Era um momento de experimentação no ar rarefeito da vida social.

Ao comentar a gravação de “San Vicente”, 50 anos depois, Nivaldo Duarte não deixou de mencionar que, além do som dos instrumentos, o microfone *over* captava igualmente “aquele som que tá no ar e ninguém tá fazendo, que o ouvido humano não percebe, mas existe, tá no ar”.³¹ Esse imponderável envolve as badaladas que emergem da turbulenta articulação de temporalidades e que, aos poucos, entram em defasagem com o tom épico que recobre o último interlúdio instrumental. Separam-se, pois, na substância épica da canção, a aparente vitalidade de seu impulso arrebatador e o fundamento último que a justifica, a ponto de a esperança não se confundir com o final efervescente que a aproxima de “Canción con todos” (e de boa parte do cancionário militante de esquerda). Com o fechamento do horizonte histórico de uma radical transformação social, a esperança se despe de sua aparência mundana e reassume sua forma velada. É a experiência dessa situação que reverbera em “San Vicente”, diante da qual a esperança se recolhe. Separam-se ainda, desse modo, a temporalidade linear inserida pelo progressivo adensamento da textura instrumental e a temporalidade solene da ambiência, que envolve a esperança com um sopro de eternidade enquanto ela se projeta para fora da canção e se reacomoda em seu berço metafísico. A impossibilidade

²⁷ Cf. Nivaldo Duarte, o gênio que gravou e mixou o Clube da Esquina (Entrevista a Clemente Magalhães), 3 ago. 2022. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hVd7mASLlGY&ab_channel=Corredor5>. Acesso em 10 out. 2022.

²⁸ Ver Entrevista de Cabine de Nivaldo Duarte. *Museu da Pessoa*, 25 set. 2007. Disponível em <<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/45772>>. Acesso em 11 out. 2022; e *apud* JAMES, Rodrigo. 35 anos do Clube da Esquina. *Digestivo Cultural*, 4 maio 2009. Disponível em <<https://www.digestivocultural.com/ensaios/imprimir.asp?codigo=304>>. Acesso em 11 out. 2022.

²⁹ STARLING, Heloísa. Coração americano: panfletos e canções do Clube da Esquina. In: REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. São Paulo: Edusc, 2004, p. 224 e 225.

³⁰ Cf. DINIZ, Sheyla Castro, *op. cit.*, esp. p. 191-216.

³¹ Nivaldo Duarte, o gênio que gravou e mixou o Clube da Esquina, *op. cit.*

de nomear a esperança se opõe à sua liberação catártica como verdadeira condição da criação artística. É na sua forma velada, e não em sua efusiva enunciação, que ela aproxima os vivos dos mortos que lutaram para construir uma “realidade menos morta”. Captar, no breu da noite, essa movimentação histórica da esperança delineando sua figura é a maior realização da canção de Milton e Brant.

As horas não se contavam

Esse veneno vai ficar em todas as nossas veias, mesmo quando, a fanfarra indo embora, voltarmos à antiga desarmonia.

Rimbaud, citado como epígrafe do texto da peça de José Vicente, *Os convalescentes*.

Paulo Arantes entende que uma das tarefas que a ditadura militar se colocou ao implementar o último grande ciclo do processo de modernização capitalista no Brasil foi a de extirpar qualquer resquício do ímpeto transformador que permeava a vida político-social brasileira nos anos iniciais da década de 1960³² – ímpeto que, sendo manifestação de um desejo de mudança social que nasce de condições históricas específicas ligadas ao desenvolvimento do capitalismo, ecoou e ganhou corpo em produções artístico-culturais até pelo menos o chamado “golpe dentro do golpe” em 1968. Seguindo nessa perspectiva, a substância épica que marcou, em larga medida, o cancionista militante de esquerda, aquela mesma substância que Lukács encontrou no renascer da epopeia no seio da luta de classes, foi esvaída da experiência social brasileira. O corte se torna, assim, metáfora da castração da utopia revolucionária. O trauma elaborado na dimensão poético-musical em “San Vicente” é, portanto, o da extirpação de um desejo voltado para uma “verdadeira” transformação social. Daí, então, a esperança se desvencilhar da substância épica e se refugiar em seu fundamento metafísico.

Traduzindo a dificuldade de contar em procedimento artístico, “San Vicente” aponta para a fragilidade do lírico em um “eu” que busca simbolizar essa experiência traumática. Ao fazê-lo, a canção tematiza a impossibilidade de uma passagem fluida da experiência subjetiva para o domínio da ação; em outras palavras, a impossibilidade de concretização de um desejo. Na forma poético-musical, a substância lírica está interdita, e a épica, esvaziada. Nesse passo, a canção atinge o cerne do processo histórico em curso quando projeta a impossibilidade no sonho. Na definição de Freud, todo sonho é a realização de um desejo que ficou represado na vigília.³³ Podemos dizer, enfim, que o sonho se torna a morada da esperança na medida em que abriga aquilo que não foi realizado. Quando o trauma passa a habitar o núcleo do sonho, ele o leva a regredir a uma função anterior, a de desenvolver a angústia que faltou para ligar (amortecer) a experiência traumática. Para Freud, o sonho traumático obedece a uma compulsão de repetição “no interesse do ligamento psíquico de impressões

³² Ver ARANTES, Paulo. 1964. In: *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2015.

³³ Ver FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*, op. cit.

traumáticas”.³⁴ Anterior ao princípio do prazer, e comandada pela tendência presente em todo organismo vivo a regressar ao estado inorgânico, a compulsão de repetição é o outro nome dado à pulsão de morte. É ela que retorna à morada onírica quando a esperança está ausente. Ao acolher e desdobrar essa matéria histórica no plano artístico, a canção traduz a “compulsão à repetição” em um tempo poético-musical em suspensão. E, ao dar forma a esse passado que não passa, “San Vicente” compõe uma alegoria de nossa experiência social e política das últimas décadas, que vem se radicalizando em tempos mais recentes. Alguém ouve o badalar dos sinos?

Artigo recebido em 13 de novembro de 2022. Aprovado em 8 de dezembro de 2022.

³⁴ *Idem*, Além do princípio do prazer. In: *Da história de uma neurose infantil [o homem dos lobos]: além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 196 e 197.