



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
ESPECIALIZAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

AMAURI MORAIS OLIVEIRA

**A VOZ DO RAPSODO E A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA LUTA COLETIVA
EM LETRAS DE CANÇÕES DE VANDRÉ**

**CAJAZEIRAS-PB
2016**

Amauri Moraes Oliveira

**A VOZ DO RAPSODO E A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA LUTA COLETIVA
EM LETRAS DE CANÇÕES DE VANDRÉ**

Monografia apresentada à Universidade Federal de Campina Grande como parte das exigências do Curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Estudos Literários para a obtenção do título de especialista em Estudos Literários.

Orientador: Professor Dr. Elri Bandeira de Sousa.

CAJAZEIRAS-PB
2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)

Denize Santos Saraiva - Bibliotecária CRB/15-1096

Cajazeiras - Paraíba

O482v Oliveira, Amauri Morais

A voz do rapsodo e a construção da imagem da luta coletiva em letras de canções de Vandr  / Amauri Morais Oliveira. - Cajazeiras, 2016.

64f.

Bibliografia.

Orientador: Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa.

Monografia (Especializa o em Estudos Literários) UFCG/CFP, 2016.

1. Can o. 2. Vandr , Geraldo - can es. 3. Música. 4. Hibr dismo. I. Sousa, Elri Bandeira de. II. Universidade Federal de Campina Grande. III.

Título do Trabalho: O RAPSODO E SEUS PROBLEMAS EM CANÇÕES DE GERALDO VANDRÉ

Aluno: Amauri Morais Oliveira

Monografia apresentada em 27, 04, 2015 como requisito parcial para obtenção do grau de Especialista no Curso de Especialização em Estudos Literários, da UFCG – Centro de Formação de Professores – Unidade Acadêmica de Letras, com o conceito APROVADO pela seguinte Banca:

Elri Bandeira de Sousa

Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa

Lígia Regina Calado de Medeiros

Prof. Dra. Lígia Regina Calado de Medeiros

Maryson José Siqueira Borges

Prof. Dr. Maryson José Siqueira Borges

Cajazeiras - PB

2016

RESUMO

Este trabalho analisa canções (apenas letras) de Geraldo Vandré e possíveis características épicas. Quatro músicas integram o *corpus* do trabalho: “Disparada”, “Cantiga brava”, “Arueira”, e “Prá não dizer que não falei das flores (caminhando). Levantei a seguinte hipótese: a presença de ecos do épico no *corpus* analisado, aproximando a voz da canção ao rapsodo. A análise terá apoio em teorias que discutem o hibridismo dos gêneros literários. A possibilidade deste tipo de análise se dá porque as teorias têm por objetos narrativos, e as canções de Vandré, pelo menos boa parte delas, apresentam um “narrador”, que denominei de rapsodo. Sobre o hibridismo é válido dizer que existe dois níveis: um estrutural e um conceitual. Faço uma definição do herói épico: utilizo a teoria de Lukács (2009), algumas asserções de Flávio Kothe (1987) e um artigo de Arturo Gouveia (2007). Também realizei um breve levantamento de algumas características que podem ser consideradas épicas, mesmo no nosso mundo moderno: a luta coletiva contra a força opressora do capital é uma delas (CABRAL, 2000). Há ainda a contribuição de Rosenfeld (1996), que discute características do típico herói épico e do herói moderno. O primeiro é a-histórico, mitológico; já o segundo tende a ser historicista. Contextualizei a música de Vandré na época histórica em que se situa. Isso ajuda a entender melhor como se podem encontrar ecos do épico nas canções. Ideal este influenciado pelas condições adversas e a falta de liberdade típicas da ditadura militar deflagrada em 1964. A análise tem dois vieses diferentes, porém ambos convergem: o épico e o político. Procuo mostrar, na análise das letras, como a mistura desses dois elementos (político e épico) se complementam para defender os argumentos levantados aqui. Os principais teóricos que embasam este trabalho são Bakhtin (2003), Staiger (1975), Lukács (2009), Kothe (1987), Rosenfeld (1996) e Ramalho (2013).

Palavras-chave: Vandré. Épico. Modernidade. Hibridismo.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 7 |
| 1 O HIBRIDISMO DE GÊNERO, O HERÓI ÉPICO E O HERÓI ÉPICO MODERNO | 10 |
| 1.1 Definição de herói épico: que voz é essa que canta os feitos épicos?..... | 15 |
| 1.2 O herói épico na contemporaneidade | 22 |
| 2 A MÚSICA DE VANDRÉ, O PARTIDO COMUNISTA, O CPC DA UNE E OS GOVERNOS MILITARES. | 26 |
| 2.1 A música | 27 |
| 2.2 O Partido Comunista | 31 |
| 2.3 O Centro Popular de Cultura da UNE | 34 |
| 2.4 Os governos militares | 35 |
| 3 O HERÓI EM LETRAS DE MÚSICAS DE VANDRÉ E O FUNDO HISTÓRICO: A LUTA DE CLASSES OU AS LUTAS ÉPICAS DO POVO | 37 |
| 4 O “EU ÉPICO” E OUTRAS VOZES | 40 |
| 4.1 Análise das canções..... | 42 |
| 4.1.1 O viés “épico” de Vandr  | 42 |
| 4.1.2 “Disparada” | 43 |
| 4.1.3 “Cantiga Brava”: a chamada coletiva | 50 |
| 4.1.4 “Arueira” | 53 |
| 4.1.1 Da voz individual ao chamado coletivo: “caminhando e cantando” | 56 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 61 |
| REFERÊNCIAS | 63 |

INTRODUÇÃO

Este trabalho analisa parte da obra musical de Geraldo Vandré, constante dos LPs lançados entre 1964 e 1973. Do *corpus* escolhido considero apenas as letras das canções. Desprezei a parte musical propriamente dita, uma vez que implicaria estender a pesquisa à teoria da música, o que fugiria aos objetivos a serem alcançados. Como se trata ainda de um objeto muito amplo, delimito-o para quatro das canções que apresentam ecos do épico, em suas letras, principalmente as que foram publicadas no período de ditadura militar. O objeto de pesquisa, portanto, é a análise de elementos épicos em canções de Geraldo Vandré.

Analiso algumas canções, de forma mais ampla, como tentativa de apresentação de um viés épico. Porém, atendo-me mais precisamente a quatro, que compõem o *corpus* deste trabalho: “Disparada”, “Cantiga brava”, “Arueira” e “Pra não dizer que não falei das flores (caminhando)”. A primeira canção, composta por Vandré e Theo de Barros, foi lançada no Festival de Musica Popular Brasileira de 1966 e cantada por Jair Rodrigues. Apesar de ser um sucesso nesse festival e ter dividido o primeiro prêmio com “A Banda”, de Chico Buarque, ela não esteve presente nos LPs lançados durante o período histórico de 1964 a 1973. A segunda e a terceira canções estão presentes no quarto LP a que irei me referir posteriormente: *Canto Geral*, lançado em 1968 pela Odeon. Já “Pra não dizer que não falei das flores” também não figura em nenhum dos cinco LPs dessa época. Contudo, assim como Disparada, foi lançada em um festival, O Festival Internacional da Canção em 1968, e interpretada pelo próprio Vandré. Na ocasião esta canção foi classificada em segundo lugar, vindo a perder para “Sabiá”, de Chico Buarque e Tom Jobim.

Trabalho com a hipótese, a partir de Anazildo Vasconcelos da Silva (2007), de que músicas de Vandré apresentam aspectos épicos por fazerem alusão a ideais coletivos, característica esta das obras épicas, e por representar um ideário nacionalista (mais especificamente um nacionalismo de esquerda). As canções, em sua maioria, apresentam a figura de um eu épico, chamado aqui de “rapsodo” pela proposta de associação, deste trabalho, entre o “cantador grego” e Geraldo Vandré. Proponho essa nomenclatura pela presença de um “cantador” que chama o seu povo para a luta coletiva. Considero uma proximidade entre o rapsodo da Grécia arcaica e esse cantador visto nas letras. Objetivo, além de discutir a presença de aspectos épicos em canções de Vandré, fazer deste trabalho ponto de partida para outras pesquisas que, sem preconceito analítico, tentam investigar a probabilidade

de hibridismo nas manifestações artísticas. Quiçá, se não for muita ousadia, iniciar também outros estudos sobre Vandr . Seja para negar minhas hipóteses, seja para complementá-las.

Um “problema” que se apresenta neste trabalho   a utilização de teorias da narrativa para análise de um texto “não literário”, já que letras de música pertenceriam a outro gênero, seriam uma paraliteratura e não teriam compromissos (linguagem diferenciada, polissemia, ritmo e rimas específicas, entre outros) de apresentar também aspectos literários, conforme pol mica que vem de longa data. Como as letras das músicas em questão apresentam alguns desses aspectos e ainda possuem um “cantador” que narra fatos, não vejo dificuldades no tipo de análise proposta. Nem tampouco algum impedimento para o desenvolvimento do trabalho.

Esta pesquisa   de caráter qualitativo e utilizo de metodologia bibliográfica e discográfica principalmente. Utilizo, para pesquisar as letras das canções de Vandr , de LPs e CD. Esta pesquisa apresenta algumas limitações, pois não fiz uma análise completa de todas as características possíveis de serem encontradas na obra de Vandr . Dentre essas limitações cito a não análise da parte instrumental das canções. Também não investigo de forma contundente os festivais musicais: eventos em que germinavam grandes sucessos da Música Popular Brasileira. Faço, por fim, o recorte na obra e praticamente descarto o lirismo encontrado nas letras. Inclusive, esse aspecto pode vir a constituir uma pesquisa futura: investigar como os aspectos líricos funcionam na estruturação das canções, já que aqui eu discuto somente os aspectos  picos.

Fundamentei este trabalho na hibridização dos gêneros literários, já que utilizei uma teoria da narrativa para investigar um gênero tido como lírico. Porém, as músicas aqui analisadas apresentam uma narratividade, que é predominante às características líricas.

O capítulo teórico, primeiro depois da introdução, foi dividido em duas partes: a que discute a natureza híbrida dos gêneros literários e a que discute características épicas clássicas e as possíveis características épicas “modernas”. O hibridismo se subdivide em estrutural e conceitual. Para tratar do hibridismo estrutural dos gêneros empreguei conceitos de Bakhtin (2003) e Marchuschi (2008): do russo, o que trata de hibridismo entre gêneros; do brasileiro, o que discute a intertextualidade interg nero. Já para discutir o hibridismo conceitual usei as asserções de Staiger (1975). Compreendo que seus conceitos são imprescindíveis para esse tipo de análise. Já quando discuto os aspectos épicos, faço uso de Anazildo Vasconcelos da Silva (2007) e Lukács (2010): do brasileiro, aproveito a teoria da permanência do épico na modernidade, mesmo com as modificações temáticas e estruturais devido a cultura de nosso tempo; do húngaro, as suas asserções que se baseiam nas concepções marxistas de literatura e a relação dessa arte com a sociedade. Atendo-me, também, ao Lukács da *Teoria do romance*,

ainda não marxista, discuto a tipologia do herói épico clássico e como essa tipologia se modificou e perdeu espaço para a tipologia do herói demoníaco. Mesmo perdendo espaço, o herói épico não desapareceu completamente dos textos literários. Ele apenas sofreu modificações, algumas significativas.

Nos capítulos dois e três faço uma contextualização do período histórico em que as canções aqui analisadas foram lançadas. Proponho, ainda, uma linha de análise do *corpus*: a chamada coletiva para a luta. Sendo que no capítulo três contextualizo mais especificamente a produção artística do cantor já citado. Começo com um levantamento de toda a obra lançada por Vandr e no período entre 1964 e 1973. Passo a discutir sobre o momento histórico em que ela vem a público: os governos militares, a censura, a influência do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE e do Partido Comunista na produ o artística da época, e como essa influência aconteceu bem antes, por causa da União Soviética. Já a tentativa de analisar o perfil épico de can es de Vandr e e a chamada para a luta coletiva é o que eu discuto no quarto capítulo. Aponto discretamente a presença dessa característica não são em outros compositores, mas, por exemplo, no teatro e no cinema da época.

No capítulo quarto, volto a discutir as posi es de Lukács para depois começar de fato a aplicar estes conceitos na análise das can es.

Justifico da seguinte forma a escolha desse tema: em primeiro lugar, são poucos os estudos sobre Geraldo Vandr e, esse singular cantor e compositor da MPB. Em segundo, o trabalho aponta uma característica que a meu ver, também não tem sido muito investigada quando se trata de música popular: a pertinência do  pico. Este trabalho pode ser ponto de partida para outro, nessa mesma linha de pesquisa, ou noutra, no futuro.

1 O HIBRIDISMO DE GÊNERO, O HERÓI ÉPICO E O HERÓI ÉPICO MODERNO.

Alguns devem se questionar por que este trabalho se utiliza de teorias da narrativa, especialmente no que concerne ao herói e seus aspectos épicos e problemáticos. Mas, de antemão, devo lembrar que, como afirmam alguns críticos literários, nunca foi tão fácil conceituar em sua plenitude e com muita fixidez um gênero literário. E se foi possível, na Grécia Antiga, por exemplo, isso aconteceu por conta da pouca variedade de gêneros e da pouca aceitação de outros gêneros como literários. Além do mais, como se poderá ver adiante, mesmo os gêneros considerados mais fixos apresentam hibridez: a epopeia traz passagens líricas em sua composição, personagens cuja honra é afrontada (como é o caso de Heitor, morto e arrastado). Os novos gêneros também sempre apresentam certo hibridismo. A modernidade tende a essa mistura de perspectivas, refletida perceptivelmente nos gêneros.

Essas práticas híbridas têm como principal característica a quebra da unidade de gênero presente em epopeias e tragédias da antiguidade clássica. Essa quebra acontece quando o autor insere características estruturais de diferentes gêneros em um único texto literário.

O hibridismo dos textos em geral, literários ou não, pode ser visto sob dois aspectos: um estrutural e outro conceitual. O primeiro está mais ligado ao fato da possibilidade de existência de diversas estruturas textuais que se misturam formando novos sentidos, que dependem do ideal comunicativo: por exemplo, uma propaganda ao se utilizar de um trecho de uma música ou um poema, ou ainda faz uso de recursos sonoros poéticos. Já o segundo é um pouco mais complicado de conceituar, pois ele trabalha com a “essência” dos textos, com características não apenas formais, mas temáticas, estilísticas, etc. Para definição do hibridismo estrutural utilizo Mikhail Bakhtin e Marcuschi, já para definir o hibridismo conceitual utilizo Emil Staiger.

Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (1997), já nos alerta para a heterogeneidade dos gêneros do discurso. Característica essa pertinente já que, segundo esse autor, estes gêneros são reflexos das atividades sociais. E como são diversas as relações sociais, só poderia ser também diverso aquilo que lhe é reflexo (BAKHTIN, 1997, p. 279-280):

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa. Cumpre salientar de um modo especial a *heterogeneidade* dos gêneros do discurso (orais e escritos), que incluem indiferentemente: a curta réplica do diálogo cotidiano (com a

diversidade que este pode apresentar conforme os temas, as situações e a composição de seus protagonistas), o relato familiar, a carta (com suas variadas formas), a ordem militar padronizada, em sua forma lacônica e em sua forma de ordem circunstanciada, o repertório bastante diversificado dos documentos oficiais (em sua maioria padronizados), o universo das declarações públicas (num sentido amplo, as sociais, as políticas). E é também com os gêneros do discurso que relacionaremos as variadas formas de exposição científica e todos os modos literários (desde o ditado até o romance volumoso).

Mas é na diferenciação entre gêneros primários e secundários que o teórico russo começa a nos dar indícios de hibridismo entre e nos textos. Para ele, os gêneros primários são simples, já os secundários são complexos, pois absorvem os gêneros primários em sua estrutura, mas não deixam de ser um gênero independente. Como esses gêneros secundários absorvem outros gêneros, eles são estruturalmente híbridos, pois apresentam característica de mais de um gênero, mesmo se sobressaindo um (BAKHTIN, 1997, p. 281):

Não há razão para minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso e a conseqüente dificuldade quando se trata de definir o caráter genérico do enunciado. Importa, nesse ponto, levar em consideração a diferença essencial existente entre o gênero de discurso *primário* (simples) e o gênero de discurso *secundário* (complexo). Os gêneros secundários do discurso — o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. - aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea. Os gêneros primários, ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios - por exemplo, inseridas no romance, a réplica do diálogo cotidiano ou a carta, conservando sua forma e seu significado cotidiano apenas no plano do conteúdo do romance, só se integram à realidade existente através do romance considerado como um todo, ou seja, do romance concebido como fenômeno da vida literário-artística e não da vida cotidiana. O romance em seu todo é um enunciado, da mesma forma que a réplica do diálogo cotidiano ou a carta pessoal (são fenômenos da mesma natureza); o que diferencia o romance é ser um enunciado secundário (complexo).

Outro comentário de Bakhtin que deve ser compartilhado aqui se refere a estilos dos gêneros literários. Ressalta as mudanças pertinentes aos textos escritos, os quais absorvem características diferentes ao passar do tempo e a depender do grupo social em que o gênero circula. Essa complexidade se acentua ainda mais quando se trata de textos literários, segundo o autor (BAKHTIN, 2003, p. 285):

[...] A língua escrita corresponde ao conjunto dinâmico e complexo constituído pelos estilos da língua, cujo peso respectivo e a correlação, dentro do sistema da língua escrita, se encontram num estado de contínua mudança. É a um sistema ainda mais complexo, e que obedece a outros princípios, que pertence a língua literária, cujos componentes incluem também os estilos da língua não escrita.

Como se pode observar, o discurso literário é o mais propício a mudanças, assim como o científico e o ideológico. Isso porque o discurso literário busca retratar e discutir a realidade existencial dos grupos humanos. Como os grupos humanos são diversos, e também híbridos, nada mais natural do que uma manifestação que busque representar esses grupos seja também diversa e híbrida. Resumindo: se a humanidade tende cada vez mais à hibridização e a diversidade, a literatura, representação dessa humanidade, também será diversa e híbrida.

Partindo de Bakhtin, que trata do hibridismo, Luiz Antonio Marcuschi traz à luz um conceito que considero importante para este trabalho: a intergenericidade. Antes, porém, de discutir tal aspecto, cabe salientar que, para Marcuschi, os gêneros representam um sistema de controle social. Nós somos moldados pela sociedade e ainda acreditamos que somos livres para fazer o que desejarmos (MARCUSCHI, 2008, p. 162):

Por um lado, a romântica idéia de que somos livres e de que temos em nossas mãos todo o sistema decisório é uma quimera, já que estamos imersos numa sociedade que nos molda sob vários aspectos e nos conduz a determinadas ações. Por outro lado, o gênero textual não cria relações deterministas nem perpetua relações, apenas manifesta-as em certas condições de suas realizações.

Essas considerações são importantes para a sustentação do conceito de intergenericidade que apresentarei a seguir.

É preciso, antes de começar a conceituar, entender que os gêneros textuais não são criações individuais, muito menos reflexos de uma condição pessoal. Mas são construídos historicamente, através das relações sociais entre os indivíduos e das nossas necessidades. E é por isso mesmo que “os gêneros se imbricam e interpenetram para constituírem novos gêneros” (MARCUSCHI, 2008, p. 163). Não existe uma maneira fácil de distinguir os gêneros, até porque eles nascem das interações, as quais são bem diversificadas.

A intergenericidade é justamente a capacidade de hibridização que os gêneros têm um com os outros. É bem comum gêneros com características de outro gênero; ou mesmo um gênero que absorve outro em seu interior: um romance que contém um poema em algum capítulo. Exemplifica Marcuschi (2008, p. 164) :

Tome-se o caso da epígrafe que aparece em múltiplos lugares, mas de modo particular nos livros didáticos. Uma epígrafe é constituída de um poema, uma frase, um conto breve, uma máxima ou qualquer outro gênero e não tem uma característica específica, a não ser um determinado local no texto, que nos sugere se tratar de uma epígrafe. Assim, em muitos casos, apenas o local em que um texto aparece permite que determinemos com alguma precisão de que gênero se trata.

De acordo com a afirmação acima, pode-se caracterizar um gênero, algumas vezes, devido apenas ao local em que aparece. Isso porque essa distinção é muito maleável.

Conceitua, o linguista em questão, a intergenericidade como uma “violação de cânones subvertendo o modelo global de um gênero”. O que pode validar o tipo de análise proposta por este trabalho. Até porque, como nos mostra Marcuschi, (2008, p. 164) “é comum burlarmos o cânon fazendo uma mescla de formas e funções”.

Feitas essas considerações sobre o hibridismo estrutural, passo agora a observar considerações outras que dizem respeito ao hibridismo conceitual.

A hibridez faz com que seja possível a análise de um gênero a partir de uma teoria que, inicialmente, não serviria para analisá-lo. Esse tipo de classificação fixa dos gêneros só é possível na antiguidade grega, em que existiam pouquíssimos gêneros e não aparecia muito espaço para novos gêneros. Ou, como diz STAIGER (1975, p. 13), ao falar sobre essa questão:

Essa maneira de focar o problema se apresenta como herança da antiguidade. Naqueles tempos, cada gênero literário era representado por um pequeno número de obras. Era lírica toda poesia que se assemelhasse em composição, extensão e principalmente na métrica às criações dos autores líricos considerados clássicos, Alcman, Estesícoro, Alceu, Safo, Íbico, Anacreonte, Simônides, Baquilides e Píndaro. Os romanos podiam, assim, classificar Horácio como lírico, mas não Catulo, já que este escolheu outros pés métricos. Mas da antiguidade até hoje, os modelos multiplicaram-se indefinidamente.

De modo que há de se levar em consideração, ainda, a possibilidade, de existirem passagens líricas em uma epopeia, o que dar certa “hibridez” ao gênero. Não há fixidez de gêneros, principalmente nos dias de hoje, em que uma variedade imensa surge.

Proponho, assim, a análise de gêneros não literários com apoio em uma teoria ou perspectiva literária. Dessa maneira, cabe aqui ressaltar a ideia de Staiger (1975), a de não pensarmos em fixidez relacionada a determinados gêneros e a outros não, mas sim de ir além: pensar em estilos presentes nos gêneros. Aqui, nas canções de Vandrê irei trabalhar com o

estilo épico, que se concentra principalmente na apresentação ou conforme STAIGER (1975, p. 83) “A linguagem épica apresenta. Aponta alguma coisa, mostra-a”. O modo de apresentação do herói é o que o torna épico ou não: deve aparecer com um ser superior, elevado, mesmo que tenha algumas características que o descaracterizem como épico (falta de honra, ambição, arrog

Vale ainda lembrar o que nos fala Christina Ramalho (SILVA; RAMALHO, 2013, p. 18), ao citar um reflexão de Anazildo Vasconcelos da Silva:

Segundo Silva, se os objetos de estudos de Aristóteles foram os poemas épicos produzidos na Grécia, no período clássico, suas formulações não poderiam ser consideradas teóricas, mas apenas críticas, já que circunscreviam uma manifestação discursiva nacional epocalmente limitada.

Entendendo assim, não poderei definir que somente serão obras épicas, ou com características épicas, aquelas que apresentem estruturas similares às que propõe Aristóteles. Ocorre que essas estruturas se modificam ao longo dos tempos. Assim como *Os Lusíadas*, de Camões, já apresenta diferenças entre as epopeias gregas e a romana.

Os dois autores, Anazildo Vasconcelos da Silva e Christina Ramalho (2007) ainda afirmam a existência de uma dupla instância de enunciação na epopeia. Essa dupla instância seria a enunciação épica/narrativa e a enunciação lírica. Em todas as epopeias ao longo do tempo existem passagens líricas: da *Ilíada* à *Odisseia*, passando pela *Eneida*, por *Os Lusíadas*, etc. De acordo com os autores, ao longo dos tempos foi-se perdendo espaço a instância narrativa que predominava na Grécia e Roma antigas e foi ganhando espaço a instância lírica. Essa perda de espaço da primeira para ganho de espaço da segunda pode ter ocorrido devido a fatores sociais que fragmentaram e individualizaram o pensamento e as ações humanas. Essa dupla enunciação torna a epopeia um gênero híbrido. Ou conforme SILVA e RAMALHO (2007, p. 49):

O discurso épico caracteriza-se por sua natureza híbrida, isto é, por apresentar uma dupla instância de enunciação, a narrativa e a lírica, mesclando, por isso mesmo, em suas manifestações, os gêneros narrativo e lírico. Daí a presença na epopeia de um narrador e de um eu-lírico, ou melhor, de uma instância de enunciação híbrida, nomeada eu-lírico/narrador. Na antiguidade, devido ao investimento da matriz épica clássica no discurso, a instância de enunciação narrativa predomina sobre a instância lírica [...] À medida que, por uma injunção natural da evolução das formas artísticas, a instância de enunciação lírica começa a adquirir maior relevância, e vai sobrepondo-se gradualmente à instância narrativa, a crítica deixou de reconhecer a existência de epopeias legítimas.

O que eu faço neste trabalho, portanto, não é algo inédito. Mas apenas uma extensão da teoria desenvolvida por Anazildo Vasconcelos da Silva para os poemas desenvolvidos em músicas, desprezando a parte instrumental dessas criações artísticas. O teórico e crítico literário confirma mais ainda a hibridez do gênero épico, que foi se modificando ao longo do tempo (SILVA; RAMALHO, 2007, p. 51): “O discurso épico, caracterizado pela dupla instância de enunciação, a narrativa e a lírica, e não podendo prescindir de nenhuma delas, define-se como um discurso híbrido”. Vale ressaltar que o meu trabalho, bem mais simples, não transcorre pelo viés semiótico, como o de Silva, mas sim por teorias que visam às relações sociais que interferem na formação dos textos literários.

Outro conceito importante que apresenta Anazildo é o de “matéria épica”. Ora, uma epopeia tem matéria épica, porém, esta matéria pode estar presente em outros gêneros que não somente a epopeia: músicas, filmes, poemas, romances, etc. Apresento o que ele diz mais precisamente: “[...] a matéria épica é uma unidade articulatória reconhecida no percurso da épica como uma amálgama resultante da fusão de uma dimensão real com uma dimensão mítica [...]” (SILVA; RAMALHO, 2007, p. 56). Essa asserção corrobora o tipo de análise e abordagem aqui propostos. Assim, percebe-se que a matéria épica não é exclusividade da epopeia. Apesar de serem bem próximas, a primeira existe sem a segunda, mas não acontece o contrário.

2.1 DEFINIÇÃO DE HERÓI ÉPICO: QUE VOZ É ESSA QUE CANTA OS FEITOS ÉPICOS?

Antes de adentrar nas características do herói clássico, eu considero importante mostrar o que Lukács (2009) fala sobre o mundo dos gregos e sobre o nosso mundo. A cultura grega, segundo o filósofo húngaro ainda na sua fase de influência hegeliana, é fechada em si mesma. Ao tratar do herói grego, aponta o não recebimento de influência externa a cultura natal, ou conforme Lukács (2009, p. 30) “O círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso [...]”. A falta de contato imediato com outras culturas fazia com que esse herói ficasse relativamente isolado no seu mundo. O que Lukács ainda aponta é que no mundo grego vivia-se em uma totalidade. Já o herói moderno é fragmentado, mas esses fragmentos são parte de um todo acessível, sendo esse herói o oposto do épico, pois não lhe é oferecido

uma consciência transcendental de sua existência. Com o advento da globalização, nossas civilizações perderam o isolamento grego e passaram a ter acesso a outras diversas culturas. Somos fragmentados porque não nos é possível todo o conhecimento de todas as culturas, isso pode ter influência na concepção e criação artística de herói moderno. No mundo grego, portanto, tínhamos uma totalidade cultural, pois a cultura estava relativamente isolada: essa característica social pode ter interferido na construção de narrativas da época. Já hoje o homem vive em um mundo fragmentado, pois somos resultados de culturas diferentes, que coexistem socialmente. Complementando (LUKÁCS, 2009, p. 31):

Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido primitivo e depositário de suas vidas: a totalidade. Pois totalidade, como *prius* formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito; perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, acalçando-se submete-se ao vínculo. Totalidade do ser só é possível quando já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas; quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga inspiração no interior daquilo a que se devia dar forma; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo.

Vale lembrar também a distância temporal que há entre a modernidade mencionada por Lukács e a contemporaneidade, porém o espaço de tempo é menor ao defrontá-lo com a época da publicação das canções: 1915 o livro teórico e 1964 o primeiro LP de Vandré. Essas características separam, até certo ponto, nossa vida da vida no mundo clássico grego. Pelo menos é uma das principais diferenças às quais posso me reportar. Por esse motivo, pode-se dizer e apontar, também, as diferenças entre heróis da era clássica grega e heróis modernos. Como irei mostrar mais à frente, o tipo de homem idealizado pela sociedade é um dos fatores que podem influenciar na origem dos tipos de heróis ao longo do tempo, por ser a dominante da sociedade e a obra literária ser uma construção baseada na vida real, como nos mostra Flávio Kothe (1987). Essa diferença, portanto, verifica-se entre heróis épicos e modernos. Aqueles com honra, guiados pelos deuses e com grandes tarefas a serem realizadas. O outro, com grandes tarefas a serem realizadas, mas abandonado à própria sorte e fadado, na grande maioria das vezes, ao fracasso. Dito isso, passamos agora a apontar as características mais específicas que compõem o herói épico.

Honra, glória, destino e piedade. Com estas palavras Milton Marques Júnior (2007, p. 9) começa o seu artigo sobre a épica clássica, mais precisamente sobre o herói épico. Essas

características, embora não apareçam em todas as ações do herói épico, formulam, segundo algumas correntes teóricas, o ideal de herói da época.

Milton Marques começa suas asserções sobre Zeus, para ele o primeiro herói já com características épicas. Um herói totalmente divinizado. O percurso heroico do deus dos deuses começa quando é designado a combater os titãs, um deles seu próprio pai, Cronos, por esse último haver devorado todos os seus filhos anteriores ao nascimento de Zeus. O destino é anunciado: Geia e Uranus anunciam um oráculo em que o Reinado de Cronos seria derrubado por um de seus filhos. Zeus é levado para a Ilha de Creta por sua mãe, primeira viagem. Assim, começa o percurso do herói, que passa por sua primeira provação. Esse herói divino terá de honrar seu avô para dar liberdade e origem aos demais tipos de heróis.

Os heróis semi-deuses (raça de heróis posteriores a Zeus) nascem diferentes dos divinizados, sedentos de justiça, honrados e corajosos. Estes heróis mortais estão destinados ao Hades. A não ser que consigam a glória para se eternizar como moradores da Ilha dos Bem-Aventurados.

A honra, outro fator integrante do herói épico, é importante na construção da *Ilíada*, principalmente para o Canto I, em que Aquiles se sente desonrado por Agamêmnon lhe tomar Briseida, mulher capturada em guerra, que agora serve de concubina. Sentindo-se desonrado retira-se da guerra. Porém, após a morte de Pátrocles, maior dos amigos, Aquiles resolve se vingar matando o assassino, Heitor. Confrontado com o maior dos heróis, Heitor, o domador de cavalos, perde a luta, mas consegue a glória posterior com sua morte. Para elevar mais ainda o valor de Aquiles é que Heitor tem sua glória garantida, mesmo o Aqueu não a tendo concedida completamente na *Ilíada*.

A glória, que é concedida a Heitor na *Ilíada*, também é concedida a Aquiles na *Odisseia*: o herói consegue eternizar-se na memória, mas tem uma vida curta. A morte no campo de batalha é a única forma de conseguir essa glória eterna. A *Ilíada* se encerra e Aquiles não consegue sua glória. Esta lhe é concedida na *Odisseia*, sendo os fatos heroicos contados por Odisseu. Pois a guerra é vencida pelos gregos, os soldados vencedores invadem Tróia introduzidos no Cavalo, Aquiles morre, com seu ferimento do calcanhar e consegue sua glória.

A piedade é encontrada na figura de Enéias, na *Eneida*, salvo por Posídon, mesmo este deus estando do lado dos gregos. O herói recebeu a benevolência dos deuses por ser piedoso, sempre fazer oferendas em presentes. Outro motivo de ser chamado de herói piedoso é porque carrega seu pai Anquises nas costas, ao fugirem de Tróia. O herói, além desse rótulo, também recebe o título de herói fundador, o que está incumbido de fundar uma nova Tróia.

Hegel (2004), em seus Cursos de Estéticas IV, fala sobre uma característica universal do herói épico, a qual é justamente o aspecto da nacionalidade. Essa nacionalidade, característica universal, é revestida, todavia, de uma subjetividade: são as representações das individualidades de um povo. Por isso, cada herói épico, apesar das quatro características universais apresentadas aqui, aparece apenas com a predominância de uma delas, pois ele também é estruturado com as características culturais do seu povo. Sendo assim, essas características não são universais em um plano global, mas são coletivas dentro do “mundo fechado” de um determinado povo.

Lukács, em sua *Teoria do romance* (2009), nos mostra a seguinte ideia: o herói épico é movido por forças sobrenaturais, modificando seu curso, prevendo ações e conquistas, grandes feitos. Ou como diz Otávio Cabral (2000, p. 12):

Em todos esses caminhos e descaminhos da existência humana, existiam sempre os deuses a decidirem pela proteção ou pelo abandono. No mundo épico o homem é colocado face aos deuses e estes, para bem dimensionarem a vanidade de tudo que é humano, podiam, quando bem lhes aprouvessem, estender a mão protetora para o pobre mortal, como também, a qualquer momento, voltar-lhes as costas jogando-o ao abandono, fazendo-o ver o enorme abismo a separá-los: de um lado os pobres mortais, do outro os bem-aventurados mortais.

Como também afirma Christina Ramalho (2013, p. 17): “o herói era, portanto, um ser que agia tanto no plano histórico quanto no maravilhoso, o que lhe conferia uma dupla condição existencial: real e mítica”. Já o herói moderno tende a não participar desse plano mítico, deve agir por contra própria para conseguir enfrentar as forças sociais, para ser ou morto ou ridicularizado. Quase nunca consegue vencer essas forças sociais maiores contra as quais luta, como são os casos de Policarpo Quaresma, em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto e Dom Quixote, em *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, por exemplo.

Flávio Kothe (1987), ao falar do herói épico, mostra que todo sistema é composto de alguma dominante. E as narrativas não escapam a essa regra, sejam em prosa ou em verso, épicas ou líricas ou dramáticas, da época clássica ou moderna. Todas são marcadas pela presença da dominante inevitável. E essa dominante, de acordo com esse teórico, é o herói. Está presente em todas as narrativas desde a Grécia Antiga até hoje. Fazendo as histórias girarem em torno de si. Certas vezes esse herói se torna o oposto do ideal, não tem caráter, nem escrúpulos, sofre demasiadamente por um fim individual. Quando nos deparamos com

este tipo nos romances, o herói recebe a nomenclatura de anti-herói, herói problemático, herói demoníaco etc.

Estudar o herói não é apenas estudar algum aspecto de uma obra literária, já que estão em toda a obra e a obra existe por sua causa. Por isso, exige mais esforço e empenho. Entender o herói é entender como funciona o sistema.

Vale salientar que as epopeias e as tragédias eram consideradas, por parte da teoria, gêneros maiores porque tratavam da aristocracia. Eram sempre reis e príncipes os heróis. Com o tempo e a ascensão da burguesia ao poder, mudou-se o tipo de dominante social (passou a ser o burguês na maioria dos casos). Mudando a dominante social, muda-se também a dominante das narrativas. Aliás, mudou-se até o tipo de narrativa dominante, o romance foi substituindo a epopeia aos poucos. E depois, características épicas também foram incorporadas a outros gêneros e subgêneros, acontecendo um processo dinâmico de atualização. Vale ressaltar ainda que mesmo sendo dominante o épico na epopeia, ele não é exclusividade nesse tipo de poema: existem passagens líricas e até anti-épicas, como algumas passagens cômicas nas epopeias. De certa maneira fatores outros ganharam mais força durante o passar do tempo e o épico perdeu força, sendo ridicularizado muitas vezes por artistas modernos, quando estes criam processos de carnavalização ao ridicularizarem obras clássicas nas suas construções modernas.

A figura do anti-herói já aparece na *Ilíada*, no personagem do soldado Térsites. Ele reivindica o resgate também de soldados “comuns”, porque apenas os aristocratas troianos eram resgatados dos gregos. É espancado por Odisseu. Essa passagem já dá indícios ao tipo de herói do romance moderno de que fala Lukács. Já que Térsites age como um representante, dos soldados de baixa grandeza, algo parecido com um sindicalista em nosso tempo. Mesmo com os seus ideais nobres, acaba por ser ridicularizado e humilhado pelo poder vigente. As forças sociais maiores acabam por derrotá-lo e seu intento não se realiza. Como afirma Flávio Kothe (1987, p. 16): “Nenhum herói é épico por aquilo que faz; ele só se torna épico pelo modo de ser apresentado aquilo que faz”. Vê-se aqui como há um processo ideológico de transformação de um personagem em um herói épico, elevado. A “forma” de apresentação desse personagem é o que vai nos permitir dizer se ele é um herói épico ou não.

O herói épico representa uma classe social. Ele representa, e procura reforçar, a superioridade da aristocracia da época sobre as demais parcelas sociais. Dessa forma, posso afirmar que a epopeia já tem um viés ideológico. E o herói aparece justamente para mostrar essa verdade construída socialmente. Por isso, é preciso, na maioria das vezes, mostrar o percurso apenas elencando suas virtudes e grandes feitos, sem fazer menção a algum vício,

mostrá-lo como um humano de caráter elevado, com características nobres e nacionalistas. Talvez, essa também fosse mais uma forma de dominação ideológica para que se pudesse manter o estilo de vida social vigente: usando do mito para justificar o comando àqueles que estavam no poder. Essa superioridade tem de ser reforçada e o herói aparece em situações em que se possa provar sua grandeza. O que não significa que possam aparecer, e aparecem, passagens em que o herói faça um percurso por baixo, mostrando certas características não elevadas. Esses momentos de “fraqueza” do herói, como o de Odisseu citado acima, servem para mostrar uma fissura reveladora que põe em evidência a fragilidade da teoria. É válido lembrar que toda teoria é posteriori e que os artistas, mesmo tendo conhecimento dessas teorias, não estão preocupados em cumpri-las. Mas, além de ser necessário para a construção mais humana do personagem, mais verossímil, também reforçam o caráter elevado do herói, pois essas passagens procuram mostrar o caráter elevado até nesse percurso pelo baixo.

Para terminar as asserções sobre o herói épico, apresento agora uma ligação feita por Otávio Cabral entre herói épico e herói moderno, ligação esta estabelecida em uma característica pertinente aos dois tipos distintos da tipologia aqui apresentada. Cabral (2000, p. 11):

[...] o herói épico é o herói glorioso, vencedor, exemplar pelos seus feitos e estimado pela defesa de suas armas; é também aquele indivíduo condenado a toda vanidade humana, capaz de mergulhar a qualquer momento nas trevas da morte e ressurgir, como também de ser jogado, no sentido inverso, passando da felicidade ao infortúnio.

Foi muito bem lembrado por Cabral, apesar de todo auxílio e proteção divina dos heróis épicos, a existência humana de todo e qualquer tipo de herói. Tanto a tipologia moderna quanto a clássica apresentam essa característica: os heróis passam por dificuldade, por angústias, por dúvidas e sofrimentos. A diferença reside no auxílio divino, que o primeiro não tem, e na representação coletiva, também não encontrada, na maioria das vezes, na tipologia mais próxima ao nosso tempo. O que há, na modernidade, é uma tentativa de representação coletiva, mas que não é aceita pela sociedade como um todo, o que acaba por isolar o herói dos romances e outros gêneros “menores”.

Procurarei fazer um paralelo entre as vozes que cantavam os feitos épicos na Grécia Antiga e uma das vozes que cantou possíveis feitos épicos nas décadas de 1960 e 1970, do século XX, no Brasil.

É preciso fazer antes uma apresentação sobre a figura do rapsodo. No mundo clássico existiam cantores que representavam, em festivais, os grandes poemas épicos: *Iliada*,

Odisseia. Essas representações se davam por meio do improviso, já que ainda não existia um sistema de escrita definido na Grécia. Na verdade, os grandes poemas épicos eram cantados por “performers, isto é, aqueles que produzem, num contexto oral de interação com a plateia, poemas/cantos previamente criados, ou criados no ato da apresentação, ao vivo.” (CAMPOS, 2013, p. 526). Esses cantores eram chamados de Aedos e Rapsodos. André Malta Campos, em seu artigo comparativo entre a épica clássica e o RAP, apresenta uma diferença entre estes dois tipos de cantores (CAMPOS, 2013, p. 526-527):

Em relação à poesia homérica, sabemos que ela foi produzida e apresentada, durante muitos séculos, num ambiente de oralidade pura, o que fazia com que o cantor trabalhasse frequentemente com improvisações e variações: toda vez que um mesmo cantor recitava a *Ilíada*, por exemplo, era sempre a mesma história que ele contava, mas com versos e trechos muitas vezes modificados, produzidos no próprio momento da apresentação. Isso acontecia porque, a princípio, ele não tinha um texto fixo, por escrito, do qual pudesse partir, mas apenas estruturas padronizadas que lhe permitiam a reprodução da história sem que ela ocorresse com as mesmíssimas palavras. A introdução da escrita alfabética na Grécia, por volta dos séculos VIII-VII a.C., criou aos poucos a possibilidade de que os poemas homéricos se “cristalizassem”, sem anular, no entanto, a existência de recitações com variações mais ou menos livres. Os estudiosos da Grécia Antiga, com base nesses dados, passaram a associar o termo “rapsodo” a esse cantor mais “reprodutivo”, e o termo “aedo” ao mais livre e criativo, mas, ainda que de fato houvesse a possibilidade de se fazer cantos ora mais rígidos ora mais fluidos, não temos informações suficientes que nos autorizem a trabalhar com essa distinção nítida entre “rapsodo” e “aedo”. Os termos parecem intercambiáveis.

Como aponta Campos, não existe a possibilidade concreta de diferenciar o que seria o aedo e o que seria o rapsodo de uma maneira suficientemente clara. Devemos então considerar que havia cantores que representavam os poemas épicos, ora chamados de aedos ora de rapsodos.

Irei chamar o eu-épico das músicas de Vandrê de rapsodo, buscando simplificar o trabalho, e ser mais claro e objetivo nos argumentos apresentados. E não vejo problema, já que a própria distinção é intercambial: não se pode definir exatamente o que é um e o que é outro de maneira clara e satisfatória.

2.2 O HERÓI ÉPICO NA CONTEMPORANEIDADE

Para pensar em herói épico nos dias atuais, antes de tudo, é improvável imaginar uma tipologia completamente igual, em todos os aspectos, à tipologia da Grécia Antiga. Até mesmo em tipologias consideradas épicas, que não foram produzidas na Grécia clássica e são bem mais próximas ao nosso tempo, como Vasco da Gama de *Os Lusíadas*, por exemplo, já há diferenças significativas: em *Os Lusíadas* já se encontra um herói histórico, sem o menor parentesco com os deuses. Situação diferente das epopeias clássicas, em que os heróis eram semideuses. Não será possível, dessa maneira, estabelecer uma relação mais estreita entre heróis épicos do passado e os possíveis heróis épicos modernos. É possível, porém, que mesmo sem essa fidelidade extrema, surjam alguns personagens dominantes que tenham características apontadas como épicas. Sendo assim podem-se encontrar algumas semelhanças estruturais entre as duas tipologias. Outras se perderam com passar do tempo, com a evolução das relações sociais, o advento do capitalismo, e a fragmentação e individualidade que acompanham o sistema econômico vigente.

Bom início para uma discussão é ver as asserções desenvolvidas por Anatol Rosenfeld (1996, p. 26):

O mito é a-histórico, visa sempre ao igual, arquetípico, não reconhece transformações históricas fundamentais. Os fenômenos históricos são, para ele, apenas máscaras através das quais transparecem os padrões eternos. Sua visão temporal é circular, não há desenvolvimento. O mito salienta a identidade essencial do homem em todos os tempos e lugares.

Vale salientar que Rosenfeld faz essa análise no contexto de uma discussão sobre o teatro, mas nada impede que seja usada para outros tipos de textos, haja vista o que já foi discutido acima sobre hibridismo. Pode-se perceber que o discurso do rapsodo também pressupõe essa concepção a-histórica e arquetípica. Por outro lado, Rosenfeld (1996, p. 26), assim se refere ao herói moderno: “[...] concepção historicista, baseada na certeza da transformação radical, na visão do homem como ser histórico”.

Cada época tem, portanto, seu herói com características próprias, ainda conforme Rosenfeld (1996, p. 29): “há o herói feudal. E há o herói burguês (o que soa um pouco paradoxal, fato bem sintomático o burguês, quando herói, não é lá muito burguês. O fato de

talvez haver burgueses heroicos não implica que haja heróis burgueses). E há o herói proletário.” Este último é mais propício à modernidade.

Outros desafios se apresentam aos heróis atuais. Desafios esses, em sua maioria, insuperáveis. O homem, como dito antes, se encontra só, sem auxílio divino e sem forças superiores, pois essas forças, ao contrário, querem confrontá-lo, derrotá-lo. Na antiguidade grega, as forças superiores se colocavam ao lado dos heróis. Na modernidade, além do abandono do divino, essas forças derrubam o herói e o impedem de alcançar o seu intento.

Esse poder maior, o capital, e também maior “rival” do herói moderno, é o que impede que os grandes feitos humanos sejam realizados. Só um valor pode prevalecer, o valor do consumo. Ou como Diz Cabral (2000, p.23):

Melhor do que ninguém, o poeta pôde constatar que era nas ruas onde mais explicitamente afluíam as contradições do capital, porque apesar de deslocados para a periferia, para dar lugar às luzes e ao brilho dos ambientes que iriam transformar e projetar Paris historicamente, as famílias pobres, desalojadas de suas casas com a extinção de seus bairros, tinham também o direito de usufruir do brilho e das luzes e por isso permaneciam nas ruas.

Apesar de ser permitida ao novo modelo de homem a mudança, através de suas forças, o meio hostil e as forças sociais dominantes dificultam a vitória do herói e ele, em grande maioria de vezes, não alcança seus desejos: sejam de uma vida de conforto, possibilitada pelo capitalismo, sejam de uma vida de igualdade social para todos. Torna-se mais complicada a mudança por causa da necessidade de capital, para suprir necessidades básicas, impostas pelos dominadores, o que o torna refém do sistema capitalista e sustentador desse sistema. Ainda citando CABRAL (2000, p. 40): “O ser social faz história a partir de uma leitura do real e da interferência sobre ele. Para isso, é fundamental o conhecimento histórico, pois, através dele, tornam-se bem maiores as possibilidades de acerto, na transformação”.

Apresenta-nos Lukács (2009, p. 55) a seguinte afirmação sobre a diferença entre romance e epopeia: “Epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração”. Ao colocar no mesmo patamar, o do épico, dois gêneros tão distintos, Lukács nos mostra que cada época tem seu jeito de transfigurar culturalmente seus representantes. Seria, então, o romance a nova epopeia, a nova representação dos anseios de uma sociedade moderna, para Lukács. Hegel (2004), por sua vez, chama o romance de epopeia burguesa. Minha intenção, com esses exemplos, é mostrar que algumas características

épicas ainda estão presentes em obras de diversas espécies. E também evidenciar que assim como essas características passaram a compor um “novo gênero”, o romance, elas também tanto podem, quanto migram, para outros tipos de arte, as quais não somente, o romance.

Cada um a seu modo e conforme as concepções de cada época e de cada fazer literário, o herói épico e o moderno apresentam traços de coletividade e de representação de uma nação ou de segmentos sociais. O herói moderno, mesmo incompreendido, procura alcançar condições de melhoras para as massas.

Em outros casos aparecem heróis totalmente anti-épicas, sem escrúpulos e ideais coletivos. Ao contrário, buscam apenas o bem-estar próprio. É o caso de João Grilo, do *Auto da Compadecida* – Ariano Suassuna –, de “Homem subterrâneo”, nome atribuído ao personagem de *Notas do Subsolo*, de Fiódor Dostoiévski. Estes personagens podem ser vistos como anti-épicas por apresentarem individualidades extremas e se preocuparem apenas com o seu bem-estar.

Uma diferença entre as duas tipologias discutidas é que enquanto na epopeia clássica o herói encontra a sua matéria épica pronta, já o herói moderno precisa construir sua matéria épica, como afirma Ramalho (2013, p. 23): “[...] a matéria épica não mais lhe será dada pronta, mas será, sim, por ele literariamente elaborada”. A partir do século XIX, é preciso que o artista construa uma nova matéria épica para o herói, já que mesmo que faça uso de um mito antigo, ele tem a liberdade de reatualizar esse mito para os tempos modernos. Logo, fica nítida a necessidade de construção da figura histórica do homem elevado que tem que ser o herói épico. Esse homem não terá ajuda de deuses ou de forças sobrenaturais, como nas epopeias clássicas, muito menos dos detentores do poder ideológico e econômico.

Para que essa comparação fique mais clara, vale a pena citar SILVA (2007, p. 60)

O sujeito da ação épica, para ser herói, precisa agenciar as duas dimensões da matéria épica, o que exige dele uma dupla condição existencial; a histórica, necessária para a realização do feito histórico; e a mítica necessária para a realização do feito maravilhoso. Sendo o sujeito épico, por suposto, um ser de existência histórica, carecendo ou não de comprovação documental, a condição humana lhe é um atributo natural. Mas ela só não basta para lhe conferir a condição de herói épico. Como homem, ele é apenas um ser histórico, isto é, um mero mortal sujeito à consumação do tempo. Para alcançar o estatuto épico do herói, precisa pisar o solo do maravilhoso, ou seja, passar do plano histórico para o maravilhoso, provando a transfiguração mítica que, resgatando-o da consumação do tempo histórico, confere-lhe a imortalidade épica.

A partir dessa observação apresentada acima, pode-se analisar vários casos de heróis e não heróis épicas. A escolha do autor serve para nos apresentar um herói idealizado, capaz de

romper com os limites sociais impostos e realizar algum feito épico realmente grandioso. Ou um herói histórico, que tenta transformar sua realidade, mas sem nenhum auxílio divino. Ou ainda um herói totalmente anti-épico, apenas com ambições pessoais, sem ideais coletivos. Nestes dois últimos casos, não existe a presença do herói épico. Já que a figura principal da trama sucumbe aos ideais de quem mais pode, não sai do campo da mortalidade, não chega à imortalidade épica, ao campo do maravilhoso. Estes dois últimos casos são justamente o oposto do herói épico, são o que Lukács chama de herói problemático ou demoníaco.

Para ser épico, mesmo na modernidade, é preciso existir nos dois planos épicos estruturantes da epopeia, o plano maravilhoso e o plano histórico, de acordo com Silva. Mas pode-se entrar por outro viés: o do autor que, revoltado com as condições sociais da maioria da população, resolve fazer um tipo de crítica irônica com essa condição existencial real/material do seu povo. Fazendo isso, esse autor desenvolve características épicas até certo ponto em poemas, contos, romances, etc., mas para em algum momento demonstrar que existe uma elite dominadora, que pouco se importa com os anseios populares, e que essa mesma elite faz o possível, através da implantação da dominação ideológica (religiosa, econômica, habitacional etc.), para que o homem não se una em conjuntos e possa quebrar o poder hegemônico vigente. Por outro lado, o autor também freia os impulsos épicos do personagem mostrando que o homem moderno aceita a situação em que vive, mostrando-se impotente e incapaz de mudar e reverter o quadro hegemônico. Por isso, que em algumas tipologias modernas, assim como nas tragédias gregas, o herói é morto ou ridicularizado, para mostrar que nos nossos tempos os heróis épicos deixam de existir para dar lugar a homens incapazes de mudarem sua realidade histórica. Uma crítica de mão dupla: a quem sustenta e apoia o sistema capitalista e a quem aceita a imposição desse sistema. É bom lembrar que em outras tipologias modernas de heróis, porém, essa luta contra um inimigo maior parece não existir. Esses heróis buscam outros ideais, como o nacionalismo, o drama existencial, a idealização de um mundo ou são apenas representações culturais. São exemplos destas outras tipologias: Dom Quixote, herói do romance homônimo do espanhol Miguel de Cervantes; Peri de *O Guarani* de José de Alencar; Policarpo Quaresma de *Triste fim de Policarpo Quaresma* de Lima Barreto; e Vitorino de *Fogo Morto* de José Lins do Rego.

2 A MÚSICA DE VANDRÉ, O PARTIDO COMUNISTA, O CPC DA UNE E OS GOVERNOS MILITARES.

Antes de tudo, apresento aqui um breve resumo da discografia de Geraldo Vandré: ele participou de vários discos, como compositor ou como cantor. Mas aqui mostro apenas os cinco produzidos durante o período da ditadura militar, por serem os mais importantes para o desenvolvimento da pesquisa.

O primeiro LP se chama *Geraldo Vandré*, lançado pela gravadora “Áudio Fidelity”, no ano de 1964. Nele continha as seguintes canções: lado A: “O Menino das Laranjas (Théo de Barros), Berimbau (Baden Powell/Vincius de Moraes), Ninguém Pode Mais Sofrer (Geraldo Vandré/Luiz Roberto), Canção Nordestina (Geraldo Vandré), Depois é só Chorar (Geraldo Vandré), Samba em Prelúdio (Baden Powell/Vinícius de Moraes)”; lado B: “Fica Mal com Deus (Geraldo Vandré), Quem é Homem Não Chora (Geraldo Vandré/Vera Brasil), Tristeza de Amar (Geraldo Vandré/Luiz Roberto), Só por Amor (Baden Powell/Vinicius de Moraes), Pequeno Concerto que Virou Canção (Geraldo Vandré), Você que não Vem (Geraldo Vandré)”.

O segundo LP denomina-se *Hora de Lutar*, lançado pela gravadora “Continental”, no ano de 1965. Nele continha as seguintes canções: lado A: “Hora de Lutar (Geraldo Vandré), A Maré Encheu (Geraldo Vandré), Despedida de Maria (Geraldo Vandré/Carlos Castilho), Dia de Festa (Moacir Santos e Geraldo Vandré), Ladainha (Geraldo Vandré), Asa Branca (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)”; lado B: “Samba de Mudar (Geraldo Vandré/Baden Powell) Canta Maria (Geraldo Vandré/Erlon Chaves), Aruanda (Geraldo Vandré/Carlos Lyra), Vou Caminhando (Geraldo Vandré), Canto do Mar (Geraldo Vandré), Sonho de um Carnaval (Chico Buarque de Hollanda)”.

O terceiro foi nomeado de *5 Anos de Canção*, lançado pela gravadora “Som Maior”, no ano de 1966. Nele continha as seguintes canções: lado A: “Porta Estandarte (Geraldo Vandré Vandré/Fernando Lona), Depois é só Chorar (Geraldo Vandré), Tristeza de Amar (Geraldo Vandré/Luiz Roberto), Réquiem para Matraga (Geraldo Vandré), Canção do Breve Amor (Geraldo Vandré / Alaíde Costa), Fica Mal com Deus (Geraldo Vandré)”; lado B: “Rosa Flor (Geraldo Vandré/Baden Powell), Pequeno Concerto que Virou Canção (Geraldo Vandré), Se A Tristeza Chegar (Geraldo Vandré/Baden Powell), Canção Nordestina (Geraldo Vandré), Ninguém Pode Mais Sofrer (Geraldo Vandré/Luiz Roberto), Quem Quiser Encontrar o Amor (Geraldo Vandré/Carlos Lyra)”.

O quarto LP se chama *Canto Geral*, lançado pela gravadora “Odeon”, no ano de 1968. Nele continha as seguintes canções: lado A: “Terra Plana (Geraldo Vandré), Companheira (Geraldo Vandré), Maria Rita (Geraldo Vandré), De Serra, De Terra e De Mar (Geraldo Vandré/Théo de Barros/Hermeto Paschoal), Cantiga Brava (Geraldo Vandré)”; “lado B: Ventania (De como um homem perdeu seu cavalo e continuou andando) (Geraldo Vandré/Hilton Acioly), O Plantador (Geraldo Vandré/Hilton Acioly), João e Maria (Geraldo Vandré/Hilton Acioly), Arueira (Geraldo Vandré), Guerrilheira (Geraldo Vandré/Hilton Acioly)”.

O quinto e último LP se chama *Das Terras do Benvirá*, lançado pela gravadora “Phillips”, no ano de 1973. Nele continha as seguintes canções: lado A: “Na Terra como no Céu (Geraldo Vandré), Das Terras de Benvirá (Geraldo Vandré), Vem, Vem (Geraldo Vandré), Canção Primeira (Geraldo Vandré), De América (Geraldo Vandré)”; lado B: “Sarabanda (A Festa do Lobisomem) (Geraldo Vandré), Maria Memória da Minha Canção (Geraldo Vandré), Bandeira Branca (Geraldo Vandré)”.

Em 1964, ano de lançamento do primeiro disco de Geraldo Vandré (de título homônimo), o país vivia sobre intensa crise econômica e política, e era governado desde 1961 por João Goulart, que foi deposto pelo alto escalão das Forças Armadas Brasileiras. Era o início de uma das eras mais obscuras de nossa história política e social. Os militares impuseram muitas proibições e restrições ao nosso povo. Dentre as quais, até censura na produção artística da época (cinema, teatro, literatura, música etc.), da qual Vandré fazia parte. É nesse período que a música de Vandré ganha contornos revolucionários. Ele chega a ser taxado de comunista pelos setores do exército e muitas histórias e estórias pairam sobre o cantor de música popular brasileira, como ele próprio se denomina.

À medida que os anos passam a intensificação da censura aumenta e cantores como Vandré começam a ser retaliados, o que fez com que muitos deles fugissem do Brasil e buscassem exílio em outros países, Vandré foi para o Chile.

2.1 A MÚSICA

Antes de começar a discutir a música de Vandré faço um resumo dos festivais televisivos de canções da época. Acredito ser necessária esta discussão, pois Vandré estava quase sempre presente nestes concursos, além de que a atmosfera desses eventos influenciou

não só a música do cantor paraibano, mas também boa parte da arte musical produzida nas décadas de 1960 e 1970. Também serviram como divulgação para a produção musical desse período. Uso como referência o capítulo “Os festivais televisivos” que integra o livro *Uma história da música popular brasileira: Das origens à modernidade*, escrito por Jairo Severiano (2008). Segundo SEVERIANO (2008, p. 347) é

Num período que se estendeu de 1965 a 1972, a televisão brasileira viveu sua fase de maior interação com a música popular através de programas – como ‘O Fino da Bossa’, ‘Jovem Guarda’, e ‘Bossaudade’, todos produzidos pela TV Record – e uma sequência de memoráveis festivais de canções, realizados na maioria pela TV Globo do Rio e a TV Record de São Paulo.

Em 1965 acontece o I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, produzido pelas TVs Excelsior do Rio e São Paulo. Este inaugura uma sequência de outros festivais. Severiano (2008) lembra, porém, que há cinco anos este tipo de competição musical já havia acontecido (SEVERIANO, 2008, p. 347) “com os denominados Festival do Rio (‘As Dez Mais Lindas Canções de Amor), pela TV Rio, I Festa da Música Popular Brasileira, pela TV Record, e Homenagem à Canção Brasileira, pela TV Tupi de São Paulo”. Severiano elege, em sua pesquisa, os festivais que vão de 1965 em diante, em razão da sua importância histórica e da repercussão perante o público. O festival de 1965 tem como vencedora a canção “Arrastão”, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes.

O segundo II Festival Nacional de Música Popular Brasileira aconteceu pouco mais de um ano depois, em 1966, também produzido pela TV Excelsior. Foi vencido por Vandré e Fernando Lona com a canção “Porta Estandarte”. Mais dois concursos aconteceram nesse mesmo ano: o II Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record, e o I Festival Internacional da Canção Popular, da TV Rio. Este último consagrou o sucesso dos festivais, pois além de apresentar alguns dos principais músicos brasileiros do momento, ainda promovia um segundo concurso entre os vencedores da versão nacional do concurso e outros grandes nomes da música internacional.

Foi, porém, no II Festival Nacional de Música Popular Brasileira, produzido pela TV Record, que aconteceu um fato interessante sobre Vandré. Conta Severiano (2008, p. 348):

[...] O festival da Record (“segundo”, porque a tal “Festa da Música foi considerada o “primeiro”), realizado no período de 29 de setembro a 10 de outubro, foi um dos mais emocionantes, registrando um empate na primeira colocação entre as composições “A banda”, de Chico Buarque, e “Disparada”, de Geraldo Vandré e Theo de Barros.

“A Banda” foi a campeã oficialmente, mas por uma atitude do próprio Chico Buarque, os organizadores do evento resolveram proclamar o empate. Ainda citando Severiano (2008, p. 248):

[...] A homologação do empate, desprezando o resultado real, aconteceu porque Chico Buarque, antevendo a vitória de “A banda”, declarou a Paulinho que se fosse proclamado vencedor, rejeitaria o prêmio na hora, por considerá-lo uma injustiça à “Disparada”. Então, só restou ao diretor convencer a comissão que a melhor solução era o empate, evitando não apenas o escândalo da rejeição, como até uma possibilidade de conflito entre as torcidas das duas favoritas já que os ânimos estavam muito exaltados.

Pouco tempo depois acontecia a final do I Festival Internacional da Canção, no Maracanzinho, Rio de Janeiro, transmitida pela TV Rio, e uma promoção da Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara. Esse festival foi marcado por uma novidade: a realização de uma competição nacional em que a canção vencedora participaria de uma outra competição internacional. As canções vencedoras foram: em primeiro lugar “Saveiros”, de Dori Caymmi e Nelson Mota; em segundo lugar “O Cavaleiro”, de Tuca e Vandrê; e em terceiro lugar “Dias das rosas”, de Luís Bonfá e Maria Helena Toledo.

No ano de 1967 aconteceram mais dois festivais: III Festival de Música Popular Brasileira, produzido pela TV Record e o II Festival Internacional da Canção Popular, desta vez na TV Globo. O festival da Record teve como vencedoras: “Ponteiro”, de Edu Lobo e Capinan, em primeiro lugar; “Domingo no parque”, de Gilberto Gil, em segundo lugar; “Roda viva”, de Chico Buarque, em terceiro lugar; e “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso, em quarto lugar. Já a vencedora da versão nacional do II Festival Internacional foi “Margarida”, de Gutemberg Guarabira.

Ano seguinte, 1968, o festival produzido pela TV Record (Festival de Música Popular Brasileira) entra em declínio, mas a emissora cria outro evento: A Bienal do Samba. Para mostrar o motivo da criação da Bienal do Samba novamente cito Severiano (2008, p. 353): “[...] O argumento que convenceu a direção da emissora a instituir o certame foi o de que o samba, principal gênero musical brasileiro entrava sempre em desvantagem nos festivais por ser difícil de adaptá-lo às características que predominavam nas composições premiadas”.

O IV Festival realizado pela Record mostra também a saturação deste tipo de evento no Brasil. Segundo Severiano (2008, p.355) “Isso deveu-se a fatores como o número demasiado

de festivais, o comportamento agressivo e excessivamente politizado das plateias e, sobretudo, a saturação de determinadas fórmulas, repetidas à exaustão pelos participantes”. As vencedoras desse festival foram: “São São Paulo, meu amor”, de Tom Zé, em primeiro lugar; “Memórias de Marta Saré”, de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, em segundo lugar; e “Divino, maravilha”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, em terceiro lugar.

Com a debandada dos veteranos, IV Festival Internacional da Canção Popular, realizado em 1969, trouxe uma novidade: boa parte das canções que mais se destacaram foi produzida por jovens promissores, inclusive a vencedora da fase nacional do festival “Cantiga por Luciana”, de Edmundo Souto e Paulinho Tapajós. Ainda em 1969, o V Festival da Música Popular Brasileira “encerrou de forma decepcionante o ciclo de festivais promovidos pela TV Record” (SEVERIANO, 2008, p. 357).

A intervenção da ditadura militar, ainda mais forte com a instauração do AI5 (Ato Institucional Nº 5, de 13/12/1968), o V Festival Internacional de Canção Popular trouxe a decadência total dos festivais. Este citado, produzido pela globo, teve como vencedora a canção “BR3”, de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar.

O VI Festival Internacional de Canção Popular, realizado em 1971, teve a desistência de compositores como Antônio Carlos Jobim, Chico Buarque, Edu Lobo, entre outros. Estes “cancelaram sua participação no certame, em protesto aos desmandos do Serviço de Censura.” (SEVERIANO, 2008, p. 359). A vencedora desse festival foi “Kyrie”, de Paulinho Soares e Marcelo Silva. Embora seja preciso lembrar o baixo nível de competitividade provocado pela desistência de grandes compositores, a canção tem suas qualidades.

Encerra-se, esse primeiro ciclo de festivais no Brasil, no ano de 1972 com o VII Festival Internacional da Canção Popular. Viriam a acontecer outros festivais no final nos anos 70, mas sem o mesmo sucesso e repercussão dos anteriores. As canções que conseguiram classificação para a fase internacional do certame foram as canções “Fio Maravilhosa”, de Jorge Ben e “Diálogo”, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro. Esse festival terminou com uma agressão, por parte de soldados do governo, ao jurado Roberto Freire, que foi, inclusive, hospitalizado.

Não era apenas no campo da música, porém, que a arte nacional passava por uma “revolução”. Outros setores também apresentavam características que rompiam com a estética tradicional e propunham uma arte engajada. Nos anos 60 surge o movimento do Cinema Novo, tendo em Glauber Rocha seu maior representante. No teatro, duas vertentes se destacam: o teatro político, representado principalmente por Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal; e o teatro anarquista/dionisíaco, representado por

José Celso Martinez Corrêa. São exemplos de peças do teatro político *Eles não usam black-tie* (Guarnieri), *Arena conta Zumbi* (Boal e Guarnieri), *Arena conta Tiradentes* (Boal e Guarnieri).

Feita esta contextualização, na qual Vandré também estava inserido, passo agora a apresentar características e curiosidades da vida artística do paraibano.

Geraldo Vandré foi mais um dos cantores da música popular que sofreram repressão do governo militar brasileiro nas décadas de 60 e 70 do século passado. Mais um também, que fez canções que denunciavam os malefícios desse tipo de governo: privilégios para as elites e uma quase total desassistência ao povo mais humilde que sofria com a falta de políticas e serviços públicos, além da alta mensal da inflação.

Há, porém, um enigma sob esta figura da música popular brasileira. Ele largou as posições de comunista revolucionário, e passou a ter outro viés ideológico depois da volta do exílio no Chile. Fora exilado depois da instauração do AI-5. Não aceitou sequer ser mais chamado de Vandré e “esqueceu” todo o seu passado de luta contra a ditadura militar. Faz inclusive, uma canção declarando amor as Forças Armadas Brasileiras (FAB).

Várias hipóteses foram elaboradas sobre essa mudança de Vandré: teria sofrido tortura dos ditadores, que ainda estavam no poder, teria enlouquecido, há quem diga até que ele teria sido castrado. Hipóteses e conjecturas à parte, a verdade é que Vandré decidiu esquecer o passado “revolucionário”.

Em uma entrevista concedida ao jornalista Geneton Moraes Neto, colunista do “g1” (site de notícias vinculado a rede de televisão Globo), Geraldo Pedrosa (Nome verdadeiro de Vandré) diz que abandonou a carreira artística por causa massificação da cultura brasileira. Fenômeno que, segundo ele, inviabilizaria a existência de artistas do seu tipo. Nessa mesma entrevista, ainda nega que tenha sofrido violência física de qualquer espécie para “esquecer” o seu passado de música de protesto. Inclusive nega que tenha feito música de protesto e classifica-a como música popular brasileira, apenas.

2.2 O PARTIDO COMUNISTA

Para falar da relação entre política e arte usarei como referência e ponto de partida Marcos Napolitano (2011). Ele analisa essa relação, mas especifica e focaliza a análise na produção artística da tradição de esquerda ou, em outros termos, da arte engajada. Começa

seu ensaio apontando dois aspectos para ele básicos nesse tipo de arte (NAPOLITANO, 2011, p. 26): “como arte ligada e a serviço de uma ordem política vigente e de um poder constituído; ou como arte engajada que critica esse mesmo poder e uma dada ordem vigente, relacionando mais a processos de lutas de caráter contestatório.” No Brasil, nas décadas em que o país vivia sob a “égide” da ditadura militar, o caso que se aplica ou o que interessa nesta pesquisa é o segundo. A arte engajada criada era para contestar o regime militar, alinhado, no quadro da Guerra Fria, ao bloco liderado pelos Estados Unidos.

Sempre é válido lembrar que não havia apenas a música de contestação. Havia também os que, em um caminho oposto, procuravam fazer uma arte que não contestava nada, pelo contrário, exaltava o tipo de vida que se tinha no momento: músicas que tinham como temas festas, carros, namoros, ou seja, coisas que principalmente os jovens valorizam. Artistas como Roberto Carlos, Agnaldo Timóteo, Wilson Simonal, Rosimary, Wanderley Cardoso, entre outros, “teriam” supostamente colaborado com o Regime produzindo uma arte que não o contestava, preocupada somente com mostrar um mundo de festa e “prazeres” da vida.

Há, inclusive, uma matéria na edição online do Jornal do Brasil, do dia 05 de setembro de 2012, que mostra fac-símile de um documento oficial, de 25 de novembro de 1971, *Info 2755/71/S-103.2*, do antigo Centro de Informações do Exército (CIE). Este documento trata de um suposto boicote por parte de alguns órgãos de imprensa, denominada de “imprensa marrom” pelos militares, aos artistas que supostamente colaboravam com o regime. As informações apresentadas no jornal são retiradas do site www.documentosrevelados.com.br. Aqui, tem-se outro objeto de pesquisa: artistas que supostamente colaboravam com o Regime militar produzindo uma arte que não o contestava, mas sim cantavam sobre os prazeres que a juventude pode proporcionar.

Volto a Napolitano (2011, p. 28), que explica a origem do termo “engajamento”:

O termo *engagé* (“comprometido”) revela a verve polemista e agressiva que o artista-intelectual deve assumir para realizar a liberdade no mundo. A partir desta tradição consagrou-se a palavra “engajamento”, galicismo que se tornou sinônimo de atividade politizada de criação cultural. O escritor e filósofo Jean-Paul Sartre foi um dos formuladores do conceito clássico de engajamento. Logo após o término da II Guerra, em outubro de 1945, Sartre publicou um artigo de defesa do engajamento na revista *Les Temps Modernes*. Neste artigo, ele afirmava que o “verdadeiro” intelectual é aquele que também se ocupa da política, sobretudo as questões da “grande política” que definem os destinos das coletividades.

De origem francesa e contextualizado pelo compromisso da elite cultural francesa com questões mais humanísticas, o autor ainda continua explicando o termo, agora sobre a visão

de Sartre (NAPOLITANO, 2011, p. 28): “O conceito sartriano de engajamento, cuja definição tão estrita deve ser problematizada, parte da ideia de colocar *a palavra* a serviço de uma causa”.

Ao discutir a maneira como Lênin propunha a arte engajada, NAPOLITANO (2011, p. 30) afirma:

Na tradição leninista o intelectual é o mediador que coloca a ciência a serviço do Partido e da evolução e sua manifestação cultural mais instrumental seria a promoção da agitação e da propaganda junto às massas. Obviamente, Lênin não entendia a cultura, *tout court*, restrita a esta única função, mas sim a cultura ligada ao Partido e, portanto, “engajada”.

Após essa introdução sobre a arte engajada, passo agora a falar sobre o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e a sua influência na arte produzida ao longo do século passado. Para isso uso artigo de Ivan Alves Filho, intitulado *O PCB-PPS e a cultura brasileira: apontamentos*, publicado pelo site www.acesa.com, em outubro de 2011.

Neste artigo, Ivan Alves (2011) afirma que uma das possíveis razões para o engajamento político de muitos artistas da época era a sensibilidade, que o PCB também tinha, as mazelas sociais enfrentadas por boa parte do povo brasileiro, principalmente a parte operária.

Também relata que houve atritos com alguns artistas, por tentativas de influência na arte a ser produzida. Essa seria outra visão de como o PCB influenciou a arte produzida na época.

Ainda afirma que o PCB teve papel fundamental na formação cultural brasileira contemporânea, pois influenciou e incentivou a produção artística e de periódicos sobre arte, como revistas, cinema, teatro, jornais, grupos teatrais, etc.

O PCB foi criado em 1922, mesmo ano da Semana de Arte Moderna (semana essa que deu novos rumos à arte brasileira das próximas décadas), tendo vários artistas da época como simpáticos a suas ideias, dentre eles, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Oswald de Andrade, Pagu e Lima Barreto. Outros nomes também se envolveram na arte engajada proposta pelo partido comunista, tais como Jorge Amado, com a publicação do livro *o Cavaleiro da Esperança*, que seria um relato literário da vida de Carlos Prestes, que nessa época era prisioneiro.

No período da ditadura militar a produção de Vandrê entre 1964 e 1973, o PCB sofreu um duro golpe. As forças armadas que governavam o país instalaram uma censura que prejudicou a produção artística na época ou ajudou, já que obrigou os artistas a “esconderem”

mensagens na sua produção, a deixar as obras com mais referências, com mais densidade e até mesmo mais alegorias.

2.3 O CENTRO POPULAR DE CULTURA

Miliandre Garcia de Souza (2007), em seu livro *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*, faz um interessante resumo do que foi essa organização associada à União Nacional dos Estudantes (UNE). A sigla significa Centro Popular de Cultura (CPC), e tinha a intenção de fazer uma arte engajada, uma arte popular revolucionária. Essa organização foi extinta em 1964 com o golpe militar que derrubou Jango. Os militares temiam uma revolta popular a partir do incentivo das canções dos artistas vinculados à extensão da UNE. Consideravam, inclusive, subversivos esses artistas. Farei aqui um resumo das informações dessa pesquisadora.

O CPC teria nascido de uma divergência interna do Teatro de Arena, que se uniu com a UNE. Dessa união surge o CPC. Alguns dilemas têm que ser superados pelo Centro: criticar o capitalismo, mas estar presente nesse sistema. Outro desafio seria fazer com que essa arte chegasse ao público alvo preterido, ou seja, as classes sociais menos favorecidas. Essas duas questões fazem com que Souza crie sua tese de que essas contradições corroboram para que a arte do CPC tivesse esse estilo diferenciado da arte considerada melhor.

Souza (2007) argumenta que o CPC teve como influência um artigo de Carlos Estevan Martins “*Por uma arte revolucionária*”. Esse artigo defendia a criação de uma arte simples, objetiva, com predomínio do conteúdo em detrimento da forma. Ao citar fontes não usadas pela historiografia que analisou a produção artística do CPC, ela mostra que apenas parte dos artistas do CPC usaram desse modelo artístico apontado por Carlos Estevan e adotado pelo Centro como manifesto artístico. O que demonstra como a complexidade e as contradições do CPC não permitem uma análise simples e definitiva de sua arte, como uma arte rebaixada e de pouco valor estético.

Esse debate entre forma e conteúdo também é explicado a partir dos comentários sobre a origem da Bossa Nova. Por ter o samba como parte de suas composições, a Bossa Nova não configura uma ruptura total da música antes produzida no Brasil. Uns críticos apontavam esse novo estilo como mera assimilação do jazz, já outros o apontavam como uma forma de resistência à cultura internacional que invadia o Brasil.

A autora procura desmistificar o caráter panfletário atribuído à arte produzida por artistas vinculados ao órgão em questão. Mostra, ao contrário, a complexidade desse tipo de arte, advinda das inúmeras contradições observadas nas músicas e peças de teatro. Aponta que a análise feita dessa arte é baseada em visões político-ideológicas, que ocasiona um preconceito.

Após fazer uma análise, embora não tão profunda, da Bossa Nova, a autora começa uma outra sobre um artista individualmente. Carlos Lyra, que fez algumas parcerias com Vandré. Exalta Lyra como um artista sincrético e inovador, pois ele misturou elementos da música popular dos morros, da cultura erudita e do jazz.

2.4 OS GOVERNOS MILITARES

Anos antes do lançamento do primeiro LP de Vandré as Forças Armadas já tentavam aplicar um golpe de estado. Usavam para isso a figura e os estereótipos criados pelos grupos de direita e liberais conservadores sobre João Goulart (TOLEDO, 1982, p.13): “o ‘chefe do peronismo brasileiro’, o ‘demagogo sindicalista’, o ‘corrupto negociante’”. Os militares plantavam essa ideia em todo país. E a intensificaram quando Jango foi nomeado ministro por Getúlio Vargas. Chegaram a fazer uma nota pedindo que Goulart não assumisse a presidência do país, quando Jânio Quadros renunciou ao mandato, em 1961.

Essa oposição feroz era justificada, pelo militares, por rumores sobre a posição política de Jango. Os boatos pregavam uma oposição ao capitalismo por parte do político gaúcho. Contudo, não passavam de boatos, pois o futuro presidente era, na verdade, um grande latifundiário e defensor das ideias capitalistas. Apenas pregava um capitalismo mais humano, que favorecesse também os trabalhadores, diferente do capitalismo selvagem, aquele que favorece apenas aos mais abastados e que era defendido pelas elites e pelo exército.

Goulart, mesmo com todo o mal-estar e a oposição dos militares e das classes dominantes, é empossado como presidente. Porém com uma série de limitações impostas por uma emenda parlamentarista. Toledo (1982, p. 20) aponta quais seriam os papéis do presidente e do Conselho de Ministros instituído pela emenda:

O Poder Executivo passava a ser exercido pelo presidente da República e por um Conselho de Ministros (Gabinete Parlamentar), a quem caberia a ‘direção e a responsabilidade da política do governo, assim como a administração federal’. Ao

presidente competiria nomear o presidente do Conselho de Ministros (primeiro ministro) ou chefe do governo e, por indicação deste, os demais membros ministros de Estado. Na verdade, transformava-se o presidente da República em autêntico chefe de Estado, perdendo a sua iniciativa de elaborar leis, orientar a política externa, elaborar propostas de orçamentos etc.

Essa Emenda durou pouco mais de um ano. Vejamos novamente o que diz Toledo (1982, p. 22):

Na curta existência do regime parlamentarista (setembro de 1961 a janeiro de 1963), o país veria sucederem-se três Conselhos de Ministros, além de confrontar com o agravamento de sua situação econômico-financeira e se debater ainda com novas crises político-institucionais. Administrativamente ineficiente e politicamente inviável, o parlamentarismo – sistema natimorto, como alguns o denominaram – teria os seus dias contados dentro da vida republicana brasileira.

3 O HERÓI EM LETRAS DE MÚSICAS DE VANDRÉ E O FUNDO HISTÓRICO: A LUTA DE CLASSES E AS LUTAS ÉPICAS DO POVO

Procuo aqui mostrar uma característica de Vandré: a construção de uma arte que tenta exprimir e/ou estimular uma luta coletiva. Porém, é bem verdade que essa característica não é exclusiva do cantor paraibano, principalmente naquele período de sua produção artística. Vários outros artistas tentaram criar esse ideário de luta coletiva, através da arte, para criticar o poder vigente da ditadura militar.

O motivo para a tentativa de criação da luta coletiva – falo tentativa porque não se pode provar que essas músicas tiveram influência direta nas revoltas e resistências que aconteceram na época e ajudaram a derrubar a ditadura – é bem claro: o abuso de poder e perversidades cometidos pela ditadura militar. Compositores como Chico Buarque, Raul Seixas, Caetano Veloso, Taiguara, Gilberto Gil, Edu Lobo, Sérgio Ricardo e outros, são exemplos desses compositores que criaram canções, e outras artes, que tentavam driblar a censura e fazer uma crítica à ditadura.

Mas ao fazer esse tipo de arte, os compositores conseguiram também “reviver” uma característica bastante comum nas narrativas da Grécia e Roma Antigas: a representação coletiva. Claro que não posso afirmar que um conjunto de música de determinado compositor da época da ditadura se constitui em uma epopeia. Até porque a época tinha características histórico-sociais bem diferentes da época da Grécia clássica e do Império Romano. Mas dadas as devidas proporções, posso afirmar que essa luta coletiva é um reflexo do épico nas canções engajadas produzidas. Vale lembrar que há outros heróis. O protagonista, na epopeia, é uma metonímia da nação e dos valores do seu povo. Ele seria o orgulho de todos, teria os ideais de sua nação, uma representação coletiva; já nas canções da Música Popular Brasileira da metade do século passado, o eu épico convoca todos para a luta, ele não enfrenta sozinho o inimigo que impede o progresso de sua nação, até porque não poderia.

A diferença citada acima ocorre simplesmente por uma questão de atualização da forma de vivermos. Em uma época mística, como a da Grécia/Roma, em que as crenças eram mais fortes, boa parte da população acreditava piamente que os deuses influenciavam diretamente as ações de todos e que o herói seria um representante dos deuses e que faria se cumprir o destino anunciado pelos oráculos. Uma época, portanto, que adotava esse tipo de herói. Já em uma época em que sobressai a ciência, a produção em longa escala, as inovações tecnológicas, a individualidade sendo incentivada em todos os aspectos, seria quase impossível um homem

só lutar e conseguir vencer todo um sistema social. Por isso, a união deve ser incentivada, a busca pela coletividade é a única forma de vencer um sistema que oprime a maioria dos trabalhadores que o sustentam. Em outras palavras: cada época tem o herói que convém às suas características histórico-sociais e culturais.

Acontece assim uma atualização de uma característica do herói da era clássica para uma tentativa de heroísmo clássico nos dias atuais. Ao invés da conquista individual do herói, para que se acha o heroísmo clássico, deve existir uma luta coletiva, dessa vez com toda a sociedade oprimida participando do combate, “da luta armada”. Sendo assim, o eco épico ainda permanece no texto moderno: o apelo ao coletivo ainda está presente em um texto muito posterior à era clássica greco-latina. Ou seja, o heroísmo clássico, que seria a luta coletiva de um povo, não pode ser praticado por apenas uma pessoa. Se acaso ele existir nos tempos modernos, deve ser feito de maneira coletiva. É bom lembrar, porém, que, na epopeia e poemas épicos, podem aparecer batalhas (veja-se *Ilíada* e *Eneida*). Mas, é claro que o eixo da ação é o herói, o protagonista, que luta contra um inimigo externo. Todavia, o combate singular ocorrido entre os dois inimigos é, ao meu ver, o momento máximo dessa representação. Mesmo assim, algumas epopeias, não deixam de ter uma conotação coletiva. Na contemporaneidade, porém, a crença no herói, com um pé no mito e outro na história, é inviável, a não ser como mera sugestão artística.

Em outras palavras: a representação coletiva está na epopeia e nas narrativas contemporâneas, porém são construídas de forma diferente, acompanhando as profundas diferenças sociais e ideológicas de cada sociedade e de cada tempo.

Algumas músicas de Vandrê são marcadas pela presença dessa voz coletiva, representante do povo mais humilde, que era privado de direitos. Melhor dizendo: as músicas de Vandrê mostram um clamor popular por melhores condições de vida, uma luta de classes bem nítida (de um lado a maioria da população com muitas privações, de outro lado os militares e empresários mais ricos desfrutando dos privilégios à sua disposição).

Este trabalho não tem, porém, a intenção de analisar esse viés clássico em boa parte da produção artística do Brasil no período negro da ditadura militar. Reconheço essa limitação analítica. Deixo essa possível pesquisa para uma análise futura a quem desejar investigar os motivos pelos quais parte da produção artística brasileira se volta para uma tentativa de luta coletiva do povo.

Essa voz, que está presente em boa parte da obra do compositor paraibano pode ser descrita com uma voz épica. Épica porque, primeiro, representa um clamor popular, como afirmado anteriormente. Segundo, tem ideais nobres, que buscam a justiça, a honra, a piedade,

etc. Características épicas, portanto, essas citadas anteriormente. Essa é a voz do rapsodo: artista que cantava histórias já existentes na Grécia Antiga. Essa figura foi reutilizada por Vandré, consciente ou inconscientemente, pois ele representa melhor o sentimento do povo em relação ao momento histórico vivido.

O período da ditadura militar foi muito violento. Os órgãos de segurança do governo eram mais repressivos e agressivos a quaisquer espécie de manifestação que ameaçasse o poder militar no comando do Brasil. Nesse período surgiu o CCC (Comando de caça aos comunistas), órgão paramilitar de extrema direita, que combatia os opositores do regime, especialmente os comunistas.

4 O “EU ÉPICO” E OUTRAS VOZES: A VOZ DO RAPSODO E A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA LUTA COLETIVA EM LETRAS DE CANÇÕES DE VANDRÉ.

Ao comentar a visão de Karl Marx e Engels sobre as artes, o Lukács marxista, no seu livro *Marxismo e teoria da literatura*, compartilha das ideias dos filósofos alemães, reafirmando-as. Ambos afirmam a influência dos fatores sociais nas diversas esferas ideológicas (LUKÁCS, 2010, p. 19):

A atividade de Engels no campo da literatura foi sempre determinante pelas grandes tarefas da luta da classe proletária. Já em *A ideologia alemã*, Marx e Engels afirmaram claramente que as várias esferas ideológicas (e, portanto, a arte e a literatura) não possuem um desenvolvimento autônomo, mas são consequências e manifestações do desenvolvimento das forças materiais de produção e da luta de classes.

Trabalhando com essa visão, pode-se explicar um dos motivos, em linhas gerais, pelos quais Vandr  fez uma literatura engajada com as lutas sociais e os ideais coletivos, já que o país passava pelo período de ditadura militar que ameaçava a liberdade geral. A op o (consciente ou inconsciente) por constru es literárias em partes épicas do cantor de Música Popular Brasileira pode ter acontecido pela situa o social de crise econ mica, viola o de direitos e liberdade de expressão. Vendo que sua música é um apelo social, um grito coletivo por liberdade e salva o. Características épicas marcadas pelo cunho social de momento.

Há de se ressaltar que o social age como influência, não como fator único, exclusivo e decisivo. As marcas e características est ticas absorvidas do mundo material, de cada época histórica, estão presentes nas obras, mesmo que seja para negar e reafirmar características outras de tempos passados ou antecipar características que podem prevalecer futuramente. Desta forma   válido lembrar que o poder de cria o artística de Vandr  pode ter sido influenciado por ideologias de esquerda e por toda a situa o negativa que o nosso país enfrentava nas décadas de sessenta e setenta do século passado.

O mesmo Lukács marxista reforça essa ideia, desta vez falando sobre a figura do escritor, de uma maneira mais elaborada, vinculada às rela oes sociais impostas pelo capitalismo (LUKÁCS, 2010, p. 79):

[...] Ele, na realidade capitalista, está geralmente abandonado a si mesmo. Deve buscar e encontrar com suas próprias forças o caminho que conduz para fora da

floresta de preconceitos (é bastante significativo o fato de que as obras realistas importantes encontrem quase sempre, mesmo na época da decadência, um vasto e entusiástico público de leitores. Contudo, nas condições do mundo capitalista, esta ação exercida sobre um vasto público pelas obras importantes do realismo em nada altera o fato de que o escritor seja obrigado a procurar e a encontrar sozinho, nadando contra a corrente, o caminho que leva a este modo de representação).

Apesar de o foco não ser nos personagens, no herói dos romances, o teórico húngaro, mostra como a realidade capitalista isola os homens, individualiza a princípios e desejos próprios para dificultar a ação coletiva. As possíveis ações e pensamentos coletivos são potencial ameaça à hegemonia dos poucos que detêm o poder econômico. Por isso, na modernidade, é importante fragmentar o pensamento dos homens para que minimizar possíveis “rebeliões”. É importante também, para o capitalismo, criar especialidades para todos os homens, inclusive especialidades profissionais através da divisão do trabalho. Essa divisão pretende alienar o homem para que ele não conspire contra o sistema e se mantenha a opressão e acumulação de capital.

Como já foi dito antes, o herói do romance, a dominante do sistema, é apenas um reflexo do tipo de homem que se sobressai na sociedade. E essa parece ser uma tendência do homem moderno: apenas alguns têm ideais coletivos. A grande maioria tem apenas desejos individuais. Ou seja, o modelo moderno de homem do capitalismo apresenta algumas características opostas ao modelo da época clássica. Através dessa análise social que Lukács faz, dos dois tipos de heróis, é que podemos chegar à conclusão óbvia.

Ainda citando Lukács (2010, p. 80):

[...] o imenso poder social da literatura consiste precisamente em que nela o homem surge sem mediações, em toda a riqueza de sua vida interior e exterior; e isto num nível de concretude que não pode ser encontrado em nenhuma outra modalidade do reflexo da realidade objetiva. A literatura pode representar os contrastes, as lutas e os conflitos da vida social tal como eles se manifestam no espírito, na vida do homem real. Portanto, a literatura oferece um campo vasto e significativo para descobrir e investigar a realidade.

A “literatura” de Vandr e   vista neste trabalho como uma representa o de conflitos reais que a sociedade vivia. Pois, a opressão sofrida   relatada nas músicas, assim como a voz do rapsodo que clama por liberdade. Esse poder da literatura em descrever o real ganha mais força a partir do realismo, pelas características da escola literária. Sem falar em escritores marxistas que buscaram criar uma obra baseada no que propunha o filósofo alemão.

4.1 ANÁLISE DAS CANÇÕES.

4.1.1 O viés “épico” de Vandré.

Começo citando algumas canções de Vandré que possuem ecos do épico. Faço essas explanações de forma mais geral, para ainda neste capítulo começar a análise de algumas canções desse compositor. Canções estas escolhidas dadas as necessidades e significações para o tipo de análise que desenvolverei. É possível encontrar dois vieses de análise nas canções de Vandré: um épico e outro político. Ambos, porém convergem: um pode ser usado como argumento para confirmar o outro.

Este trabalho procura discutir aspectos, ou ecos, do épico presentes em canções do cantor paraibano. A primeira delas é um “Na terra como no céu” (VIOLADO, 1997, 1 CD, 00:00 a 03:00 m.):

Na terra como no céu, no sertão como no mar/ Nas serras ou na planura/ Esperamos nos salvar/ Estando sempre à altura/ Dos teus caminhos de dar/ reparte entre nós, Senhor, diante do teu altar/ A justiça e a riqueza, que fizemos por ganhar/ Não deixa a gente passar pela fome em tua mesa/ Não viemos por teu pranto/ Nem viemos pra chorar.

A súplica divina já é uma característica épica: os heróis pediam ajuda aos deuses para realizarem suas façanhas. É bom lembrar que os verbos usados no plural indicam a chamada coletiva, a união do povo: “Esperamos”, “fizemos”, “viemos”. Embora nos poemas épicos o natural seja o herói agir só, entendo aqui essa chamada coletiva como uma característica épica: apesar das canções não serem narrativas épicas, falo assim porque essas canções não narram fatos heroicos, elas tratam dos dramas de um povo ou de segmentos de uma nação. Ou seja, o épico aparece não totalmente explicitado, mas como “eco”: lutas de enfrentamento contra a ditadura, por exemplo, ou contra a miséria e a injustiça.

Outro trecho que merece atenção é o da canção “Ventania” (VIOLADO, 1997, 1 CD, 30:45 a 35:18 m.): “Meu senhor, minha senhora/ Vou falar com precisão,/ Não me negue nessa hora/ Seu calor, sua atenção/ A canção que eu trago agora/ Fala de toda nação”. Nos quatro primeiro versos da canção identifica-se uma voz semelhante à de um rapsodo, o que se objetiva em boa parte da obra de Vandré e que é uma característica épica. Além disso, ainda

percebe-se que o rapsodo faz um apelo para todos, pois a canção trata de um tema importante para todos: “toda nação”.

O fragmento de “Ventania” sugere um narrador-cantador oral e a presença de uma assistência, como se supõe a relação entre o rapsodo e o seu público em épocas anteriores à escrita. Assim como a ventania, esse cantador, como um chofer de caminhão, conta, recolhe as histórias do povo, e canta, por “justo anseio geral”.

Em “Hora de lutar”, (VIOLADO, 1997, 1 CD, 17:50 a 20:20 m.): “Capoeira vai lutar/ Já cantou e já dançou/ Não pode mais esperar/ Não há mais o que falar/ Cada um dá o que tem/ Capoeira vai lutar”. A referência à capoeira ganha outras significações: essa luta ou dança cultural passa a ser uma luta política, vista aqui como épica. A atualização da característica épica da nacionalidade é nítida, pois há a referência direta a um aspecto da cultura de uma nação.

Farei agora uma análise mais minuciosa e da íntegra de outras canções que também apresentam ecos épicos ou atualizações desse gênero.

5.1.2 Disparada

Vejamos inicialmente a íntegra da letra da música de Vandr e e Théo de Barros, lançada em 1966 no II Festival Nacional de Música Popular Brasileira, produzido pela TV Record, e ficou famosa pela pol mica decisão do júri em empat -la em primeiro lugar com “A banda”, de Chico Buarque. (VIOLADO, 1997, 1 CD, 23:51 a 28:20 m.):

Disparada - Compositor: Geraldo Vandr e/Theo de Barros

Prepare o seu cora o

Pras coisas que eu vou contar

Eu venho l  do sertão, eu venho l  do sertão

E posso não lhe agradar

Aprendi a dizer não

Ver a morte sem chorar

A morte, o destino, tudo,

A morte e o destino, tudo

Estava fora do lugar
Eu vivo pra consertar
Na boiada já fui boi
Mas um dia me montei
Não por um motivo meu
Ou de quem comigo houvesse
Que qualquer querer tivesse
Porém por necessidade
Do dono de uma boiada
Cujo vaqueiro morreu

Boiadeiro muito tempo
Laço firme e braço forte
Muito gado, muita gente
Pela vida segurei seguia como num sonho
Boiadeiro era o rei
Mas o mundo foi rodando
Nas patas do meu cavalo
E nos sonhos que fui sonhando
As visões se clareando
As visões se clareando
Até que um dia acordei
Então não pude seguir
Valente, lugar tenente
De dono de gado e gente
Porque gado a gente marca
Tange, ferra, engorda e mata
Mas com gente é diferente

Se você não concordar
Não posso me desculpar
Não canto pra enganar
Vou pegar minha viola
Vou deixar você de lado

Vou cantar noutro lugar

Na boiada já fui boi

Boiadeiro já fui rei

Não por mim nem por ninguém

Que junto comigo houvesse

Que quisesse ou que pudesse

Por qualquer coisa de seu

Por qualquer coisa de seu

Querer ir mais longe do que eu

Mas o mundo foi rodando

Nas patas do meu cavalo

E já que um dia montei

Agora sou cavaleiro

Laço firme e braço forte

De num reino que não tem rei

Partindo da afirmação de Staiger “A linguagem épica apresenta. Aponta alguma coisa, mostra-a.” (1975, p. 83), começo a análise. Pode-se notar claramente que na música “Disparada”, aparece nos versos iniciais, a apresentação, esse seria o primeiro aspecto épico desta canção:

Prepare o seu coração pras coisas que eu vou contar/Eu venho lá do sertão, eu venho
lá do sertão/ E posso não lhe agradecer/Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar/E
a morte, o destino, tudo,/ A morte e o destino, tudo/Estava fora de lugar, eu vivo pra
consertar

Staiger fala, inclusive, de uma apresentação das origens de um herói, quando convidado por outro, antes de um duelo. E é exatamente essa apresentação de suas origens que aparece nesse trecho. Não da maneira clássica tradicional, em que o herói apresentava toda sua árvore genealógica, mas de uma maneira um pouco diferente, dadas as circunstâncias históricas e culturais. É o que chamo de atualização do mito: atualizando-se os mitos e as formas de herói, poderá haver atualização também das estruturas dos textos “épicos modernos”.

A alusão ao “contar”, que é feita no primeiro verso da canção, lembra também a figura do rapsodo em tempos clássicos (ainda mais quando essa referência é feita em uma canção), esse ganhava a vida participando de torneios que avaliavam a capacidade de “cantar” os feitos épicos dos heróis da Grécia e da Roma Antiga, e também dos mitos clássicos. O rapsodo do mundo clássico antigo se assemelha justamente com outra figura típica e tradicional nordestina: o cantador de viola, o homem que faz duelos para animar o público. E a música de Vandré e Théo de Barros em questão parece tratar, sim, desse cantador de viola, dos famosos duelos de cantoria.

Mais um aspecto épico presente neste trecho é a vontade de ajustar padrões sociais que estão desajustados (VIOLADO, 1997, 1 CD, 23,51 a 28,20 m.): “A morte e o destino, tudo/ Estava fora de lugar, eu vivo pra consertar”. É a certeza do herói que vive para defender os fracos e oprimidos do seu povo. E no trecho “eu vivo pra consertar” percebe-se a causa nobre, elevada pela qual o herói se sacrifica. O ímpeto do herói na ação, isto também o caracteriza como épico. Outro aspecto épico ainda encontrado nesse trecho é o tema do destino do herói. O destino é um dos fatores essenciais estruturantes da matéria épica e é anunciado sempre por um oráculo. Em minha leitura da letra o oráculo é questionado, isso corrobora para afirmar mais uma atualização das formas de representar o épico na modernidade. O rapsodo, assim classificando o eu épico da canção de Vandré, têm certeza de que não há o destino e que somente sua intervenção pode modificar o curso da história.

Questionar o destino é afirmar que ele é construído pela ação humana. É desmistificar a ideia de que tudo já é dado e que nada pode mudar. É atentar para o componente ideológico presente na crença no destino em uma época em que avançou, de maneira determinante, o domínio do homem sobre a natureza, a superação de limites. É nesse sentido que um mito, fora de seu contexto original, pode estar em uso com finalidade ideológica. A letra da canção procura desmascarar essa possível intenção: “as visões se clareando, até que um dia acordei”.

A grandeza do herói aparece no verso: “Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo”. Acontece uma inversão: não é o cavalo, e por extensão, o herói, que é levado pelo mundo; mas o mundo é que parece ser conquistado, domado por aquele que deixou de ser “boi”, agora montou e é cavaleiro. Prestando melhor atenção nesse trecho, e à música como um todo, podem-se fazer dois tipos de análises: um, de teor político e social feita a partir de Lukács, comentando Karl Marx, ou do próprio Marx; e outro literário, explorando o rapsodo, o cantador dos mitos clássicos greco-romanos.

Observo, seguindo o segundo tipo de análise, o espírito heroico do eu-épico. A vontade de mudar uma situação social desfavorável (VIOLADO, 1997, 1 CD, 23,51 a 28,20 m.): “E a

morte, o destino, tudo, a morte e o destino, tudo/Estava fora de lugar, eu vivo prá consertar”. Percebe-se a vontade de viver para consertar erros, algo que guarda alguma semelhança com o heroísmo grego: entregavam sua vida para salvar seu povo. Resta lembrar que esse herói de Vandrê tende ao fracasso, diferente dos gregos, os quais eram até auxiliados pelos deuses e que cumpriam os destinos anunciados pelos oráculos. Além de se encontrar sozinho, o eu épico dessa música mora em lugar excluído historicamente, em um local em que seus habitantes sofrem discriminação, visto como inferior: o sertão.

Prosseguindo a análise, agora pelo viés de Lukács, constato a individualidade da “voz” e a necessidade do trabalho para prover o sustento, imposta pelo capitalismo (VIOLADO, 1997, 1 CD, 23,51 a 28,20 m.): “Na boiada já fui boi, mas um dia me montei/Não por um motivo meu, ou de quem comigo houvesse/Que qualquer querer tivesse, porém por necessidade/Do dono de uma boiada cujo vaqueiro morreu”. A necessidade mencionada anteriormente retrata uma forma de “alienação”, segundo os conceitos marxistas, que é perceptível nesse trecho. Ainda reforça o poder exercido pelo patrão nesse tipo de sistema: “não por um motivo meu”. A ascensão para vaqueiro não é necessariamente uma vontade do trabalhador, mas uma necessidade “do dono de uma boiada”: o subordinado é seduzido pela tentação da garantia de um emprego, pela estabilidade de um salário, por não ter de passar necessidades impostas a quem não trabalha.

Nesse trecho pode-se notar também a imagem construída da boiada. Ora, os bois parecem não ter vontade própria. Eles passam o dia comendo nas pastagens: de manhã são conduzidos pelo vaqueiro até o pasto, comem o dia todo; são trazidos em alguma hora do dia para beber água, conduzidos também pelo vaqueiro; são levados de volta para a roça ou colocados no curral. Todas essas ações feitas por um homem a serviço do patrão. Essa metáfora lembra o sistema capitalista: o operário trabalha obedecendo a um gerente, mas que também é submisso à vontade do dono do capital, o dono da indústria. Dão-se alguns privilégios a esse gerente para poder controlá-lo e convencê-lo a oprimir o operário.

O “eu” da canção assume a posição de cavaleiro por causa da morte de um vaqueiro. Deixar de ser boi, ser vaqueiro/boiadeiro é passar a ter o comando da manada (que pode ser vista metaforicamente como o conjunto dos que são guiados, dominados). A partir de então o “eu” experimenta ilusões, mas as “visões” vão se clareando: é o processo de tomada de consciência.

Observando pelo lado das imposições feitas pela ditadura militar, e voltando a falar da voz que procura mover as massas, o chamado coletivo, pode-se notar que essa metáfora também pode ser relacionada aos casos da opressão militar. O governo é o líder (dono da

boiada), comanda as ações. Esse mesmo governo elege coronéis e patentes abaixo (vaqueiros) para fazer o jogo de controle de toda a nação, inclusive através da força, de torturas. E em última instância, o cidadão brasileiro, submisso e oprimido. Mas que a qualquer momento pode ser convocado a participar do batalhão de opressão do governo militar, basta que este necessite de mais soldados.

Agora fica bem mais fácil de entender essa metáfora feita por Vandré e Théo Barros: os bois (cidadãos, operários) estão condenados a serem regidos por um vaqueiro (soldado, gerente, chefe, patrão). Por sua vez, este último pensa mandar, mas são apenas marionetes do poder maior, do dono da boiada (capital, coronéis, presidentes, etc.).

É importante também salientar a negação da vontade do vaqueiro, que era mais um na boiada: “Não por um motivo meu, ou de quem comigo houvesse/Que qualquer querer tivesse”. O homem comum não tinha vontade, nem razões para oprimir seu povo, mas é obrigado pela necessidade financeira. Porém, no trecho que analiso agora, esse homem parece se rebelar e não aceitar a situação deplorável de seu povo. O tal espírito épico coletivo, que precisa ter para tentar lutar contra as forças sociais vigentes. Vejamos agora o trecho do qual falo (VIOLADO, 1997, 1 CD, 23,51 a 28,20 m.):

Boiadeiro muito tempo/ Laço firme e braço forte/ Muito gado, muita gente/ Pela vida segurei seguia como num sonho/ Boiadeiro era o rei/ Mas o mundo foi rodando/ Nas patas do meu cavalo/ E nos sonhos que fui sonhando/ As visões se clareando/ As visões se clareando/ Até que um dia acordei

A ilusão de um subordinado pensando ter poder, influenciado por poucos privilégios concedidos, é vista nesse trecho: “De boiadeiro era um rei”. Essa ilusão, porém, um dia acaba na medida em que esse boiadeiro anda pelo mundo, pelos sonhos que passa a ter até realmente enxergar a realidade e acordar. O despertar pelo qual passa o eu épico acontece depois de sua ascensão social.

Cessada a ilusão o cantador, rapsodo, resolve tomar uma decisão e não aceitar mais o que se tem feito contra o povo (VIOLADO, 1997, 1 CD, 23,51 a 28,20 m.):

Então não pude seguir/ Valente, lugar tenente/ De dono de gado e gente/ Porque gado a gente marca/ Tange, ferra, engorda e mata/ Mas com gente é diferente/ Se você não concordar/ Não posso me desculpar/ Não canto pra enganar/ Vou pegar minha viola/ Vou deixar você de lado/ Vou cantar noutra lugar

Canta fazendo questão de ressaltar sua opinião e mostrar como o “patrão” trata de maneira desumana os seus subordinados. E até ameaça se retirar caso não gostem do que “sua música”. Aqui, o cantador dirige-se, também, à assistência que, metonimicamente, pode ser o mercado da música, o que reforça o caráter metalinguístico dessa canção.

A metáfora que é feita comparando o homem dominado com a boiada fica cada vez mais explícita quando se relaciona a dominação aos animais com uma dominação aos homens. A passividade do animal é um fator que ajuda na dominação a ser feita. Já com homens esse trabalho deve ser mais cuidadoso e eficaz. Com gente sempre há o risco de se sofrer um revés, e esse revés também pode ter no herói uma figura expressiva. O herói é quem mobiliza o povo para a luta, chama e o convence a tentar uma melhor condição de vida.

Vejam a parte final da canção (VIOLADO, 1997, 1 CD, 23,51 a 28,20 m.): “Mas o mundo foi rodando/ Nas patas do meu cavalo/ E já que um dia montei/ agora sou cavaleiro/ Laço firme braço forte/ De um reino que não tem rei”. A ideia de mudança prescrita nas voltas do mundo é uma ruptura com o mundo épico e com, em consequência, o herói épico. Pois este mundo, como já falado anteriormente, é fechado em si mesmo, sem espaço para mudanças bruscas e repentinas. É preciso, ao contrário, que se cumpra um destino previsto pelos oráculos.

Essa ruptura com o mundo épico acarreta uma aproximação com o mundo moderno. Se na época clássica a cultura, geralmente, é fechada em si mesma, no mundo atual pode acontecer o contrário: há, na verdade, uma fragmentação cultural, advinda da globalização e popularização dos meios de comunicação. Nesse caso, enxergo outra atualização do mito para o estilo de vida moderno.

Mas embora esteja o estilo aproximado do moderno, vê-se também alguma característica épica: a força do herói. Sabe-se que alguns heróis clássicos têm uma força sobre-humana, como é o caso de Hércules. Outro aspecto interessante a ser citado é a menção ao cavaleiro: figura muito valorizada na Idade Média e que também “vivia” no seu mundo praticamente fechado em si mesmo, com as devidas proporções e diferenças ao mundo grego. Vale lembrar também que outro aspecto épico constatado nesse trecho é o tema da viagem. Tema este presente em várias epopeias: *Eneida*, *Os Lusíadas*, entre outras.

Talvez essa aproximação ao cavaleiro errante da Idade Média e não ao herói épico se dê pelo fato que o primeiro andava o mundo, segundo o próprio nome indica. Ora, se o eu épico da canção, ou rapsodo, se considera um viajante, o natural seria esse tipo de aproximação mesmo. Porém, ainda pode-se observar algum aspecto épico, como já dito, a cultura fechada

da Idade Média, e a figura mais fechada ainda do cavaleiro errante, o qual também gozava de muito prestígio social, tal qual o herói épico.

5.1.3 Cantiga Brava: a chamada coletiva.

Antes da análise, apresento a letra da canção, que foi lançada em 1968 pela gravadora “Odeon” e compunha o LADO A do LP *Canto Geral* (VIOLADO, 1997, 1 CD, 3,00 a 8,01 m.):

Cantiga brava – compositor: Geraldo Vandré.

O terreiro lá de casa não se varre com vassoura
 Varre com ponta de sabre, bala de metralhadora
 Quem é homem vai comigo, quem é mulher fica e chora
 Tô aqui, quase contente, mas agora, vou-me embora

Como a noite traz o dia, com tristeza ou com demora
 Terá quem anda comigo, sua vez e sua hora

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

Uso inicialmente o viés da análise épica. Muito embora tanto este viés de análise quanto o viés de análise marxista, proposto por Lukács, parecem não se distanciarem muito neste trabalho, mas sim convergirem.

Começo a análise da letra dessa canção com o que foi proposto no subtítulo acima: a chamada coletiva para a luta. No caso acima, a luta armada. O início da música é marcado pela apresentação das armas: sabre, metralhadora. Essa apresentação das armas também é uma característica épica que pode ser reconhecida na letra dessa canção. As armas lembram a luta, o duelo, outro fato que se encontra nas epopeias.

Há, porém, que se ressaltar as atualizações que essas características sofrem: a introdução de uma arma existente apenas na modernidade (metralhadora). Adentrando mais ainda nessas atualizações, apontando uma característica épica, mas atualizada para o estilo de vida moderno: o rapsodo desta canção convoca homens para a luta coletiva, para uma brigada militar, formação de guerrilha.

Acontece uma chamada coletiva, por parte do rapsodo, para empreender luta contra um suposto inimigo. Porém, não ocorre o mesmo que na epopeia, em que um herói passa por grandes provações sozinho (pelo menos no plano histórico), ou quase sem ajuda (em alguns casos acontecem grandes batalhas entre exércitos rivais, mas claro que o foco épico continua a ser o herói), para que possa alcançar a glória eterna e livrar seu povo. No caso da canção, para que o povo fique liberto é necessária uma união de todos para lutarem contra as adversidades. A individualidade do herói, que tinha os ideais do seu povo, é transformada em uma união coletiva desse povo. O foco deixa de ser no herói apenas e passa a ser o seu próprio povo. Essa atualização acompanha o estilo de viver da nossa época. O inimigo agora é outro: alguns aspectos do sistema capitalista. Diferente da época clássica, hoje apenas uma única pessoa imbuída de ideias nobres e nacionalistas, não é o suficiente para derrubar todo um sistema econômico e político. Pois esse herói foi “demonizado”, abandonado à própria sorte, isolado. Mesmo havendo essa diferença ainda pode ser apontada uma característica épica nessa chamada coletiva: chamar a coletividade para a luta pode ser uma forma de se contrapor à fragmentação da ideologia contemporânea.

Apesar de não ser citado nenhum “inimigo do povo” nesta canção, pelo momento em que o país se encontrava e a opressão militar, pode-se fazer uma ligação entre esse inimigo e os governantes do país: militares. Deveriam combatê-lo, mesmo que para isso perdessem a vida: uma ação nobre, corajosa, épica para “libertação” da coletividade. Porém, como citado acima, essa luta que deve ser empreendida por todos já descaracteriza o herói épico da era clássica. O que não quer dizer que esse herói deixe de existir no nosso tempo. Na verdade ele apenas foi transformado, transfigurado para as formas de arte que hoje temos.

É preciso, porém, deixar bem claro que o herói clássico greco-latino difere ontologicamente do “herói épico moderno”. Ou seja, o primeiro é um semideus ou

descendente de deuses. Por isso, participa do mundo mítico e histórico. No mundo moderno, mesmo que empreenda ações elevadas, o herói literário é apenas humano e tende a ser demoníaco, problemático, etc.

Sendo assim, “o herói épico moderno” tem um ideal coletivo, busca através do combate armado (pelo menos este que tratamos) a liberdade do seu povo, e tem a honra. Todas essas são características épicas, porém readaptadas para a contemporaneidade.

Falei acima da honra. Esse aspecto épico pode ser encontrado nas seguintes passagens da música em questão (VIOLADO, 1997, 1 CD 3,00 a 8,01 m.): “O que sou nunca escondi/ Vantagem nunca contei/ Muita luta já perdi/ Muita esperança gastei/ Até medo já senti/ E não foi pouquinho não/ Mas, fugir, nunca fugi/ Nunca abandonei meu chão”. O eu lírico, rapsodo, sente-se honrado de sua sinceridade em “nunca esconder o que é”; não esconde suas derrotas e seu medo, mas exalta, ao mesmo tempo, a esperança de vencer; honra-se mais ainda de nunca ter fugido de uma luta e nunca ter abandonado o seu chão. O espírito de nacionalidade é muito forte no rapsodo dessa canção. Procura de todas as maneiras livrar seu povo dos malefícios pelos quais está passando, mas não quer deixar seu lugar, de forma alguma. Esse espírito nacionalista é também encontrado em *Camões*, em *Os Lusíadas*, por exemplo, sempre dadas as devidas proporções e diferenças, é claro. Até na *Eneida* vê-se esse espírito nacionalista: Eneas foge, ajudado pelos deuses, pois é preciso que se forme uma nova Tróia. Ou seja, há o empreendimento na criação de uma nova nação.

Outro aspecto épico a ser evidenciado é o tema da partida ou viagem que antecede a luta, já mencionada na análise da canção anterior e que se repete novamente nessa: “Quem é homem vai comigo, quem é mulher fica e chora”.

Voltando a análise para o viés político/ideológico aqui adotado, novamente falando sobre a chamada para a luta armada, percebe-se um incentivo à investida das classes mais pobres contra as elites econômicas, basta ler esse trecho (VIOLADO, 1997, 1 CD, 3,00 a 8,01 m.): “O terreiro lá de casa, não se varre com vassoura”. É nítida a curta descrição de uma casa tipicamente de bairro pobre: a alusão ao terreiro e a vassoura.

Parte da canção que também merece atenção é (VIOLADO, 1997, 1 CD, 3,00 a 8,01 m.): “Como a noite traz o dia, com tristeza ou com demora/ Terá quem anda comigo, sua vez e sua hora”. Há uma certeza da vitória, aos que lutam a favor da causa defendida. É o que confirma a asserção de Rosenfeld (1996, p. 26): “[...] concepção historicista, baseada na certeza da transformação radical, na visão do homem como ser histórico”. Ao falar isto para classificar o herói moderno, o teórico em questão me dá aporte para mostrar mais uma atualização do herói épico na modernidade: existe uma certeza irreduzível em uma

transformação social radical, com a união de todos, ou seja, o próprio homem como agente da história. E isso se pode perceber claramente nesse trecho da canção. O rapsodo ainda faz uma comparação entre a passagem eterna do dia para noite e vice e versa para anunciar a vitória do seu grupo. Essa certeza apoiada por essa comparação lembra o destino nas grandes epopeias. Esse destino tem que se cumprir e o herói tem plena consciência disso. É o que se observa nesse trecho: a certeza e a consciência de que a luta será recompensada com a vitória, demore o que demorar, haja o que houver. Mas, embora esse seja o desejo expresso pelo rapsodo da canção, sabe-se que, no plano da histórica, na contemporaneidade, a vitória é incerta e só pode surgir da luta, não de uma predestinação.

Essas características épicas perceptíveis nesta canção estão todas atualizadas para as necessidades dos dias atuais. É preciso perceber isso: que as características épicas ainda se fazem presentes nos textos contemporâneos, mas não podem, em nenhuma hipótese, ser as mesmas da Grécia e Roma antigas, pois estas se referem a um tempo mítico, fechado, e aquelas se referem ao plano da história.

5.1.4 Arueira.

Canção lançada em 1968 pela gravadora Odeon e também integra o LP Canto Geral, faz parte do LADO B deste LP (VANDRÉ, 2007, 1 CD, 29,40 a 32,48 m.):

Arueira- Compositor: Geraldo Vandré

Vim de longe, vou mais longe
 Quem tem fé vai me esperar
 Escrevendo numa conta
 Pra junto a gente cobrar
 No dia que já vem vindo
 Que esse mundo vai virar

Noite e dia vêm de longe
 Branco e preto a trabalhar
 E o dono senhor de tudo

Sentado, mandando dar
 E a gente fazendo conta
 Pro dia que vai chegar
 E a gente fazendo conta
 Pro dia que vai chegar

Marinheiro, marinheiro
 Quero ver você no mar
 Eu também sou marinheiro
 Eu também sei governar
 Madeira de dar em doido
 Vai descer até quebrar
 É a volta do cipó de arueira
 No lombo de quem mandou dar
 É a volta do cipó de arueira
 No lombo de quem mandou dar

Começo pela análise épica. O tema da viagem está novamente presente nesta canção (VANDRÉ, 2007, 1 CD, 29,40 a 32,48 m.): “Vim de longe, vou mais longe”. Esta viagem é incerta, sem um local ainda definido a se chegar. Mas, novamente a certeza da vitória é louvada: acredita-se, também, que o destino é certo e somente um, a vitória do povo que luta contra o poder vigente. A fé a que o rapsodo faz referência também é uma característica épica: ele acredita em algum tipo de entidade “fora da realidade”. Digo fora da realidade porque não há menção a uma figura espiritual e sim a alguma coisa, que nem é citada. Vê-se então outra atualização do mito, pois se na antiguidade o herói tinha fé nos deuses, na modernidade ele se apega a outras coisas, como as ideias filosóficas, por exemplo. Novamente a chamada coletiva é vista aqui na letra desta canção. O rapsodo convoca o povo para a luta armada. Conforme já dito, é praticamente impossível que apenas um homem, o herói, saia desafiando o poder vigente para que seu povo possa ter seus anseios atendidos. O rapsodo sabe disso e empreende a tentativa de uma luta coletiva, ao invés da individual, já que não possui mais o auxílio dos deuses (VANDRÉ, 2007, 1 CD, 29,40 a 32,48 m.): “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”. A chamada coletiva, revestida do sentimento nacionalista e de mudança da ordem de poder

presente nesse verso “Pra junto a gente cobrar” pode ser vista como atualização do épico nessa canção.

Há na canção o incentivo a uma luta pelas mudanças que interessam à “gente”. Embora o eu épico, como sujeito do discurso se apresente em primeira pessoa, representa uma coletividade, uma “gente”.

Outro fator épico é a alusão ao setor militar (VANDRÉ, 2007, 1 CD, 29,40 a 32,48 m.): “Marinheiro, marinheiro/ Quero ver você no mar/ Eu também sou marinheiro/ Eu também sei governar”. A referência ao militarismo lembra os exércitos que lutavam pela causa do seu povo: na guerra de Tróia, por exemplo. Lembra o embate épico, a luta, o desafio, o confronto. Mas nesse mesmo trecho, pode-se perceber uma crítica ao governo militar: “Marinheiro, eu também sei governar”. Ora, nessa época, do lançamento do LP, 1968, os militares já tomavam conta do país. A citação a uma das forças armadas (Marinha, Exército, Aeronáutica) pode ser lida como uma crítica. Principalmente quando se vê claramente o “também sei governar”: uma crítica direta à forma de governo dos militares e um aviso de que o povo também merece representação política. E é aqui que enveredo no outro campo de análise aqui proposto: o político social.

Ora, essa falta de representação política se dá por conta da opressão que o “povão” sofria por parte dos militares, que também concediam privilégios para as classes mais ricas do país. Indo mais além na análise, mostro agora uma intenção comunista do rapsodo da canção, comunista nos moldes de Lukács, ao teórico húngaro comentar as considerações de Marx e Engels sobre a arte (VANDRÉ, 2007, 1 CD, 29,40 a 32,48 m.): “Noite e dia vêm de longe/ Branco e preto a trabalhar/ E o dono senhor de tudo/ Sentado, mandando dar/ E a gente fazendo conta/ Pro dia que vai chegar/ E a gente fazendo conta/ Pro dia que vai chegar”. Nosso “cantador” faz o jogo épico moderno muito bem nesses versos: existe uma classe dominante que aliena através do trabalho, obrigando o homem a seguir seus dogmas sociais e essa classe precisa ser combatida, destronada. Posição bem nítida nos versos: “E o dono senhor de tudo/ Sentado, mandando dar/ E a gente fazendo conta/ Pro dia que vai chegar”. Além de o dono explorar o trabalho de outros homens, ele “manda bater” nos seus subordinados.

Um trecho digno de comentário é (VANDRÉ, 2007, 1 CD, 29,40 a 32,48 m.): “Madeira de dar em doido/ Vai descer até quebrar/ É a volta do cipó de arueira/ No lombo de quem mandou dar”. A certeza da vitória é tão grande que o rapsodo faz questão de mostrar que não tem dó ou piedade dos que hoje “oprimem”. Essa falta de piedade quiçá pode ser observada como uma característica épica: a consciência de que é necessário fazer valer o destino, fazer

com que aconteça tudo o que está sendo prometido. O cumprimento do destino é uma característica épica e visível nessa parte. É preciso castigar para que esse erro não aconteça no futuro novamente.

Esse pensamento coletivo, anticapitalista do rapsodo, também pode ser visto, no caso estudado aqui, como épico. Nessa música, se imbricam mais ainda o épico e o social político: o ideal de coletividade para a derrubada do sistema econômico e o monopólio político dos militares unido à tentativa de derrubada através da peleja, da luta armada. Agora se percebe de maneira mais clara essa atualização do épico. Essa presença do épico nos textos modernos, porém de forma diferenciada, aproximada para as lutas coletivas atuais.

5.1.5 Da voz individual ao chamado coletivo: “caminhando e cantando”

Esta composição se transformou num ícone dentre todas as canções de protesto produzidas no Brasil sob a égide do regime militar. Foi lançada no “Festival Internacional da Canção”, em 1968, produzido pela Rede Globo. Nessa ocasião foi contemplada com a segunda colocação. Veio a perder para “Sabiá”, de Chico Buarque de Holanda e Tom Jobim. Novamente começo com a íntegra da letra da canção (VIOLADO, 1997, 1 CD, 38:11 a 42:06 m.):

Prá não dizer que não falei das flores (caminhando) – Compositor: Geraldo Vandré.

Caminhando e cantando

E seguindo a canção

Somos todos iguais, braços dados ou não

Nas escolas, nas ruas, campos, construções

Caminhando e cantando e seguindo a canção

Pelos campos há fome

Em grandes plantações

Pelas ruas marchando, indecisos cordões

Ainda fazem da flor seu mais forte refrão

E acreditam nas flores vencendo o canhão

Vem, vamos embora que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora não espera acontecer

Há soldados armados, amados ou não
Quase todos perdidos de armas na mão
Nos quartéis lhes ensinam antiga lição
De morrer pela pátria e viver sem razão

Nas escolas, nas ruas, campos, construções
Somos todos soldados, armados ou não
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somos todos iguais, braços dados ou não

Os amores na mente, as flores no chão
A certeza na frente, a história na mão
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Aprendendo e ensinando uma nova lição

Vem, vamos embora que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora não espera acontecer.

O título dessa canção “Pra não dizer que não falei das flores” carrega uma ironia em relação à temática das outras músicas aqui analisadas e também de boa parte da obra de Vandrê. O rapsodo das canções sempre faz referências à luta e aos combates para que se pudesse derrubar a ordem social vigente e o regime político que a mantém. Começa a letra da canção falando em flores, algo que pode se contrapor às armas. E esse contraponto está presente em toda a canção.

Todavia, mesmo não havendo um chamado explícito para uma luta armada, é possível encontrar uma chamada coletiva nessa canção, até mais fácil de identificar do que nas outras. Começo a análise, pois, pela parte épica.

Esse rapsodo se diferencia do modelo épico de herói por alguns pontos: este é elevado, com qualidades maiores do que as que possuem as pessoas comuns, ou seja, ele é um ser diferenciado dos outros homens, e esta distinção é bem evidente nos poemas épicos; já aquele deixa bem claro o nível de igualdade de todos os homens, inclusive dele próprio (VIOLADO,

1997, 1 CD, 38:11 a 42:06 m.): “Somos todos iguais, braços dados ou não”. O emprego do verbo “ser”, na primeira pessoa do plural no tempo presente do modo indicativo, indica igualdade entre quem canta e a pessoa a que se refere. Isso não quer dizer que o épico tenha cedido totalmente o espaço para o moderno. Ao contrário, o épico ganhou uma nova roupagem para os tempos modernos: encontrar uma nova forma em que se possa trazer o épico para as representações artísticas contemporâneas. O chamado para a resolução de um problema social que afeta a todos também é vista aqui como uma característica épica.

O envolvimento coletivo é encontrado no seguinte verso: “Nas escolas, nas ruas, campos, construções”. Essa representação coletiva é necessária para quebrar a ordem de poder vigente no país. Esse verso mostra os diversos setores sociais que se envolvem, ou deveriam se envolver, com o movimento proposto: escolas, trabalhadores, urbanos, agricultores, operários. Todos, com uma característica social em comum: a de serem subordinadas a um tipo superior de poder, ou seja, serem de classes menos privilegiadas socialmente.

A “voz” do rapsodo na canção vê dois tipos de soldados: os que de fato o são, mas são questionados na letra: são “indecisos cordões”, “perdidos de armas na mão” e morrem pela pátria, mas vivem sem razão. Esses estariam a serviço de uma causa sem glória. Já os heróis convocados pela letra da canção a se unirem e a agir precisam “seguir a canção”, marcar e cantar em uníssono, pois são todos iguais (são todos oprimidos). Estes se encontram nas escolas, nas ruas, nos campos, nas construções e estariam a serviço de uma causa gloriosa. O agir, metaforizado no caminhar, cantar e seguir a canção seria a única saída para superar a falsa paz (metaforizada pela flor). Todos teriam que ser heróis.

Ao apresentar dois exércitos com dois ideais diferentes, o rapsodo também faz referência ao confronto, ao embate, que também é característica épica: o duelo entre dois povos distintos; no caso da canção o duelo seria entre o mesmo povo, mas com uma divisão social, cada parte com seu próprio ideal a ser defendido.

Nos versos “pelos campos há fome / Em grandes plantações” explicita-se a opressão social por meio de um sugestivo paradoxo: é como se o modelo de sociedade “plantasse” a fome.

Com base em Lukács (2010), pode-se perceber que nessa canção o ideal de revolta e destituição do poder vigente é incentivado a vários setores sociais que são excluídos das decisões políticas e econômicas do país. Não pretende para tanto, fazer uso da violência, como cita o próprio rapsodo da canção. Porém, o protesto pacífico é o tema central da canção. Um protesto que reúne diversos setores da sociedade, como falei antes o chamado coletivo.

Como se vê, os dois tipos de análise convergem para o mesmo fim: a confirmação da persistência de aspectos épicos nos textos modernos.

Conforme Rosenfeld (1996, p. 26), ao comentar o Teatro de Arena:

[...] O mito é a-histórico, visa sempre ao igual, arquetípico, não reconhece transformações históricas fundamentais. Os fenômenos históricos são, para ele, apenas máscaras através das quais transparecem os padrões eternos. Sua visão temporal é circular, não há desenvolvimento. O mito salienta a identidade essencial do homem em todos os tempos e lugares. Esta certamente, não é a concepção do Nós do Teatro de Arena concepção historicista, baseada na certeza da transformação radical, na visão do homem como ser histórico.

Essa certeza da reversão das condições sociais também é um fator que se percebe em toda a obra de Vandrê aqui analisada. Dessa vez essa certeza se faz presente nos seguintes versos: “Ainda fazem da flor seu mais forte refrão/ E acreditam nas flores vencendo o canhão”. Ainda ganha reforço nos versos seguintes: “Vem, vamos embora que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora não espera acontecer”. Além da esperança na mudança de sociedade há também o incentivo à ação: vai passando a caminhada e os caminhantes chamam outros, que apenas observam, para participar também desse protesto. Pois, não se deve esperar, mas sim fazer acontecer. É como se a canção convocasse todos a serem heróis.

A referência ao contexto histórico da época é evidenciada de forma explícita: “Há soldados armados, amados ou não/ Quase todos perdidos de armas na mão/ Nos quartéis lhes ensinam antiga lição/ De morrer pela pátria e viver sem razão”. Segundo o rapsodo os soldados passam por algum condicionamento: devem amar a pátria acima de tudo, se possível for até morrer, sem ter algum motivo relevante. Os soldados estão na rua para conter o protesto. Mas o rapsodo coloca também os militares como comandados, ou seja, aqueles que também devem se unir ao movimento, pois também fazem parte de uma classe social subordinada, vejamos: “Somos todos soldados, armados ou não”. Ainda reforça essa igualdade entre manifestante e soldados com o verso: “Somos todos iguais, braços dados ou não”.

Nos versos que se seguem na canção também se enxerga a mesma certeza de mudança constatada nas músicas anteriormente analisadas (VIOLADO, 1997, 1 CD, 38:11 a 42:06 m.): “Os amores na mente, as flores no chão/ A certeza na frente, a história na mão/ Caminhando e cantando e seguindo a canção/ Aprendendo e ensinando uma nova lição”. A luta é cada vez mais evidente: as armas das quais estão munidos, as flores, já estão no chão. Apoiados pela

luta histórica que foi empenhada até então. Sem falar na confirmação da mudança no verso: “Aprendendo e ensinando uma nova lição”.

Essa canção contrasta com as demais. Enquanto nas anteriores vê-se apenas um chamado coletivo, com a esperança na mudança, nessa percebe-se já uma movimentação, em forma de protesto para derrubar o poder vigente. Nas anteriores encontra-se uma chamada para a luta armada, o rapsodo convoca o povo para destituir o poder através da violência, da guerrilha; já nessa o rapsodo faz um apelo pacífico. A chamada coletiva ainda está presente, mas dessa vez perde o caráter “violento” que tinha até então. A alusão à flores prova esse argumento. Ao meu ver, a flor aqui é usada como um símbolo de paz, ironizada pelo rapsodo. Afinal de contas, é impossível que elas vençam um canhão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caráter híbrido das canções de Vandr e é confirmado com as teorias que servem como base para a análise deste trabalho. Os teóricos do épico, tomados como apoio para a análise ora empreendida, como Rosenfeld (1996), Silva e Ramalho (2007), Cabral (2000), Staiger (1975) e Luk acs discutem a presença de características de um gênero em outros gêneros literários.

Conforme se observou ao longo desta pesquisa, existe em todas as músicas analisadas dois vieses que convergem em uma luta coletiva: o primeiro, a chamada coletiva, algumas vezes para a luta armada; o segundo, uma mudança de sistema político para outro que favoreça as classes trabalhadoras. O segundo viés serve de argumento para sustentar a ideia defendida neste trabalho: haver ecos do épico em uma obra contemporânea.

A hipótese principal desse trabalho (a de indicar uma persistência das características épicas em can es de Vandr e que pertencem ao conjunto de obras da modernidade) se confirma, com apoio nos teóricos acima mencionados. Como foi ilustrado, com as letras das can es, Vandr e, consciente ou inconscientemente, constrói um cantador que incentiva a coletividade, chama o seu povo para a luta e busca mudar uma ordem social vigente. Todas essas são características épicas e aparecem nas can es aqui analisadas, mostrando a persistência de aspectos épicos na modernidade. É bom enfatizar, porém, a atualiza o das características do épico: mesmo que sejam nítidas, elas se apresentam de forma diferente, o herói é apenas histórico, luta para mudar seu destino sem auxílio de uma entidade espiritual. Essas mudanças, é claro, são advindas do estilo de vida contemporâneo. Mas isso não inviabiliza a caracteriza o desses ecos como épicos na obra analisada.

Considero também ter havido êxito no exame da hipótese que sugere a presença do hibridismo de gênero nas can es analisadas. Foi visto que essas can es, apesar de fazerem parte de um conjunto de obras da modernidade, apresentam também a presença de ecos  picos. Isso lhes confere características de mais de um gênero: produzido a partir de uma estrutura da modernidade, mas com uma temática que, além de tratar de um problema da modernidade, recebe influência do  pico. Essa mistura, como exemplifiquei no capítulo teórico, torna híbrida algumas can es de Vandr e.

Compreendo, ainda, que essa discussão pode motivar novas discussões sobre o hibridismo em obras literárias, na música de Vandr e ou de outro compositor. Ressalto, aqui,

o fato de que a obra do compositor paraibano foi pouco estudada, até então, pelos pesquisadores.

Por fim, vale a pena iniciar uma pesquisa sobre o lirismo que contrasta com os ecos épicos destas canções. Essa característica, além de destacar, como objeto de estudo, o hibridismo, pode também colaborar para a compreensão do épico: afirmei, no capítulo teórico, que mesmo nas epopeias, que conta com maior incidência da matéria épica, é comum encontrarmos passagens líricas. Essas passagens podem ser usadas para reforçar a grandeza do herói ou dar relevância a alguma passagem significativa, por exemplo.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. **Estética da criação verbal**. Tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira revisão da tradução Marina Appenzellerl. — 2' cd. — São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BRASIL, Jornal do. **Na ditadura, militares complicam artistas em documento: Nomes como os de Roberto Carlos e Clara Nunes estão em informe do Exército em 1971**. Encontrado em: <http://www.jb.com.br/pais/noticias/2012/09/05/na-ditadura-militares-complicam-artistas-em-documento/>. Acessado em 30 de março de 2016.

CABRAL, Otávio. **O trágico e o épico pelas veredas da modernidade**. Maceió: EDUFAL, 2000.

CAMPOS, André Malta. **O MC Homero e o Rapsodo Max BO: A épica grega na linguagem do rap**. In: ETD - Educação Temática Digital, Campinas; Vol 15, No 3 Temático set./dez. 2013. p. 523-533.

FILHO, Ivan Alves. **O PCB-PPS e a cultura brasileira: apontamentos**. Encontrado em: <http://www.acesa.com/gramsci/?page=visualizar&id=1417>. 2011. Acessado em 03 de Fevereiro de 2015.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética, volume IV/ tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle**. Consultoria Victor Knoll. – São Paulo: EDUSP, 2004.

JÚNIOR, Milton Marques. **Honra, glória, destino e piedade: introdução à épica clássica**. In: Graphos. João Pessoa, v. 9, n. 2, 2007.

KOTHE, Flávio. **O herói**. - 2.ed. - São Paulo: Ática, 1987.

LUKÁCS, Gyorgy. **Marxismo e teoria da literatura**. - seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. - 2.ed. - São Paulo: Expressão popular, 2010.

_____. **A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica**. - tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. - São Paulo: Duas Cidades, 2009.

MARCUSCHI, L.A. **Produção Textual, análise de gênero e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica**. In: Temáticas. Campinas, 19(37/38): 25-26, jan./dez. 2011.

PALMAR, Aluizio. **Documento do exército revela nomes de colaboradores da ditadura no meio artístico**. Encontrado em: <http://www.documentosrevelados.com.br/repressao/forcas-armadas/documento-do-exercito-revela-nome-de-delatores-no-meio-artistico/>. Acessado em 30 de março de 2016.

RAMALHO, Christina. **Poemas épicos: estratégias de leituras**. - 1 ed. - Rio de Janeiro: Uapê, 2013.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2ª ed. 1996.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da./RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: tempo brasileiro, 1975.

TOLEDO, Caio Navarro. **O governo Goulart e o golpe de 64**. – 5.ed. São Paulo: editora brasiliense, 1982.

VANDRÉ, G. Geraldo Vandré Especial // Tudo o que o Grande Mudo da MPB disse na primeira gravação que faz para uma TV depois de décadas: (Hoje, ele garante:” Não existe nada mais subversivo do que um subdesenvolvido erudito”): **depoimento**. [21 de setembro, 2010]. **Rio de Janeiro: G1, Dossiê Geral: o blog das confissões. Entrevista concedida a Geneton Moraes Neto.**

VANDRÉ, GERALDO. **5 anos de canção**. São Paulo : Som maior, 1966. 1 LP.

_____. **Canto geral (os originais)**. Rio de Janeiro: Emi music, 2007, 1 CD.

_____. **Das terras de Benvirá**. São Paulo: Philips, 1973. 1 LP

_____. **Geraldo Vandré**. Brasília: Áudio Fidelity, 1964. 1 LP.

_____. **Hora de Lutar**. São Paulo: Continental, 1965. 1 LP.

VIOLADO, QUINTETO (Intérp.). **Quinteto canta Vandré**. Amazônia: Atração fonográfica, 1997. 1 CD.