

AS CANÇÕES DE PROTESTO COMO PRÉ-TEXTO PARA O DESENVOLVIMENTO DA ÉTICA E DA CIDADANIA

PINHEIRO, P. C.¹, VARGAS, E. S. M.²

RESUMO

RESUMO - Este trabalho pretende chamar a atenção para a importância da música no processo de ensino-aprendizagem de Língua Portuguesa, no sentido de estimular o desenvolvimento de pensamento crítico no aluno, futuro cidadão. O movimento musical, na época da ditadura militar brasileira, produziu inúmeras canções de estilos diversos e, assim, propomos a utilização de algumas letras daquele período, em sala de aula, com o objetivo de estimular nos alunos a produção de sentidos próprios em torno da realidade que os cerca. Grandes compositores como Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Geraldo Vandré e Tom Zé, além de outros, foram porta-vozes de diferentes discursos ideológicos que negavam o autoritarismo, instaurado após o golpe de 1964. Suas composições se destacaram na história da música popular do Brasil porque embalsaram letras que protestavam os desmandos da ditadura. Mas, ao mesmo tempo, cada um desses autores era porta-voz de diferentes segmentos da população, que se dividiam nos conturbados anos da ditadura. Por essas razões foram escolhidas como estratégias de ensino neste trabalho.

Palavras-Chave: Linguagem musical. Comportamento. Cidadania.

Protest songs as pre-text to the development of ethics and citizenship

ABSTRACT

ABSTRACT - The aim of this work is to highlight the importance of music in the teaching-learning process of Portuguese Language, in order to stimulate the production of meanings and critical thinking of the student and citizen. The lyrical and poetical selves are free to Express their subjectivity, and are not bound by formal grammatical aspects. It has its own individual language. Just as the musical movement in the era of the Brazilian dictatorship produced numerous songs in various styles, we propose the use, in the classroom, of some verses from that period, in order to motivate the pupils to produce their own meanings of the reality that surrounds them. Great composers like Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Geraldo Vandré and Tom Zé and others, were spokespersons of different ideological discourses which negated the authoritarianism that was installed after the 1964, military coup; creating compositions under the artillery of military repression. Their compositions are highlighted in the history of Brazilian popular music, as they included verses which protested against the abuses of the dictatorship regime. But at the same time, each of these authors was a spokesperson for different sector of the population, which were divided in the years of unrest during the dictatorship.

Key words: Musical language. Behavior. Citizenship.

¹ Graduado em Letras. Licenciado em Português/Inglês pela Universidade do Vale do Itajaí. C-eletrônico: p1728@terra.com.br.

² Bacharel em Letras. Graduada pela Universidade do Vale do Itajaí – UNIVALI. Mestre em Linguística Aplicada pela Universidade Federal de Santa Catarina, 1987. Professora de Psicolinguística, Linguística e Semiótica da UNIVALI. C-eletrônico: elisa@univali.br.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho em torno da produção de poesia e música no conturbado contexto político e social, na época do regime militar brasileiro, objetiva motivar o estudante a produzir entendimento e sentidos em relação ao seu contexto social, econômico, político, para a gradual geração de níveis de letramento e para a construção da ética e de cidadania.

Música e poesia, como possibilidade de se alcançar resultados mais satisfatórios para a compreensão e o aprendizado do conteúdo formal da Língua Portuguesa, podem ser uma das muitas maneiras de incentivar o aluno a despertar para questões que o levem a desenvolver seu nível de letramento. A poesia, enquanto produção literária, com suas figuras de linguagem, geração de sentidos lúdicos, capacita a emoção para as descobertas individuais em relação à dualidade entre significados e significantes, para a leitura subjetiva do indivíduo em torno de suas relações sociais. Os PCNs de Língua Portuguesa (p. 05) propõem “mudanças qualitativas para o processo de ensino-aprendizagem”, indicam “disposições e atitudes”, que levem a escola formar cidadãos capazes de articular “significativos coletivos [...] de acordo com as necessidades e experiências da vida em sociedade”. Neste sentido, a utilização de textos poéticos em sala de aula, como instrumento para a mobilização de sentidos, pode ser estratégia para levar o aluno a desenvolver entendimento sobre suas questões individuais atreladas às sociais.

Segundo Dallari (2002, p. 14): “A cidadania expressa um conjunto de diretrizes que dá à pessoa a possibilidade de participar ativamente da vida e do governo do seu povo”. Por esta razão, o sujeito sem letramento e sem noção do que é a cidadania, é alguém excluído do processo social, ficando numa posição de inferioridade dentro do grupo social.

De acordo com o Michaelis (1998, p. 908), ética é uma “parte da filosofia que estuda os valores morais e os princípios ideais da conduta humana”. Na verdade, ética e cidadania são questões importantes a serem discutidas em sala de aula, uma vez que a escola prepara o aluno para viver em sociedade.

2 ANÁLISE DOS DIFERENTES DISCURSOS POÉTICO-MUSICAIS COMO ESTRATÉGIAS PARA A PRODUÇÃO DE TEXTOS NA ESCOLA

Por que levar para discussão, em sala de aula, as diferenças de estilos poético-musicais de um momento sócio-político conturbado? Porque a proposta deste trabalho parte do pressuposto de que o aluno não deve ser somente um mero receptor de informações “didaticamente bem elaboradas”, mas que se torne alguém capaz de articular discurso próprio, no sentido de saber construir textos com coesão e, com isto, poder atingir com clareza seus interlocutores. E a poesia cantada, como gênero literário, é excelente mola mestra que produz inúmeros sentidos capazes de despertar interesse pela produção textual. Assim, de acordo com Rodrigues, (2002, p. 56):

[...] O que está faltando, a nosso ver, é a formulação de uma proposta que realce a ativação do conhecimento de gêneros estabelecidos socialmente e na comunidade discursiva do aluno [...] Sem isso, corre-se o risco de continuarmos incorrendo na artificialidade das produções textuais, executadas como tarefa escolar e destinadas ao leitor-professor-avaliador.

Estimular o aluno a se posicionar é uma estratégia para levá-lo a utilizar suas habilidades de persuasão no ato de produzir textos. Rodrigues (2002) chama a atenção sobre o conceito clássico de retórica, em Aristóteles: “o falante ou escritor; o discurso, ele mesmo; e a audiência” Entretanto, na opinião da autora, a questão da audiência é algo ainda mal formulada. “[...] ainda carece de maiores cuidados nos meios escolares, mesmo de nível superior [...]”

Chamar a atenção do aluno para a linguagem textual da música popular é uma maneira de levá-lo a se posicionar em torno do discurso social, estabelecendo uma relação crítica no ato da comunicação. Para Meurer e

Motta-Roth (1997, 147) “[...] a produção e compreensão de texto envolvem não apenas fenômenos linguísticos, mas também fenômenos sócio-cognitivos”.

No Brasil dos anos 60 havia os ultra conservadores nos quartéis, nas escolas, nas casas e ruas que temiam a crescente onda de ideias comunistas espalhada pelo mundo e principalmente pela América Latina. A revolução cubana em 1959 e a crescente pressão psicológica coletiva mundial gerada pela guerra fria tornavam imenso o medo – de grande parte da população – de o país tornar-se território de “comunistas”.

Em 1964, os generais tomam o poder depondo João Goulart apoiados pela direita reacionária e intervêm em universidades e sindicatos. Suprimiram-se direitos de liberdade à sociedade civil por meio de atos institucionais. O último e mais ditatorial de todos os “atos” foi o de número 5, imposto aos brasileiros em dezembro de 1968 e expirou por determinação dos próprios ditadores, em dezembro de 1978.

“A ideia de que a civilização ocidental e cristã estava ameaçada no Brasil pelo espectro do comunismo ateu invadiu o processo político assombrando as consciências”. (REIS, 2002, p. 28).

Num Brasil assolado por uma inflação galopante entidades trabalhistas rurais e urbanas exigiam reformas. Estudantes mobilizados entoavam palavras de ordem pela “reforma agrária”. Por outro lado, as elites estavam em pânico com aquelas crescentes manifestações populares que colocavam em risco interesses capitalistas. Foi o medo nacional que invadiu as consciências reacionárias e levou às ruas da capital paulista cerca de 500 mil pessoas, numa passeata denominada “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”. Não faltaram palavras de ordem e faixas com dizeres ameaçadores tais como “tá chegando a hora do Jango ir embora” e cômicas: “vermelho só no baton” que davam o tom do medo civil às reformas esquadristas defendidas por grande parte de estudantes, trabalhadores e intelectuais.

Em meio àquele turbulento contexto histórico nacional, jovens compositores embalavam a opinião pública, com suas poesias ritmando melodias que mediam o grau de indignação dos movimentos civis avessos ao governo de ditadores. Foi a época criativa das canções de protesto, da arte engajada na causa pela liberdade de uma nação achatada pela brutalidade dos militares, que torturavam e matavam em nome de “ordem e progresso”. Foi a fervilhante e sonora época dos festivais de canções que lançaram talentosos compositores dividindo opiniões da crítica e do público, como aconteceu com “Caminhando – Para Não Dizer que Falei de Flores”, de Geraldo Vandré, que perdeu o primeiro lugar para “Sabiá”, de autoria de Antonio Carlos Jobim e Chico Buarque de Holanda, no Terceiro Festival Internacional da Canção, em 67, realizado no Maracanãzinho, no Rio de Janeiro. “Caminhando”, com sua letra contundente reforçava palavras de ordem contra os “soldados armados”. A canção de Vandré tornou-se o “hino” de estudantes contestadores e foi palavra de ordem pelos ideais de luta armada contra o estado de exceção instaurado pelo governo despótico.

A plateia formada principalmente pelos estudantes e intelectuais vaiou “Sabiá” por cerca de 20 minutos. Entretanto não foram os compositores Chico e Jobim, nem as intérpretes Cynara e Cybele, nem tampouco os jurados que o auditório vaiava. O repúdio em coro era contra a ditadura militar instaurada desde 64 pelos generais.

O impacto de “Caminhando” foi tão surpreendente que os ditadores, uma semana após o episódio ocorrido no Maracanãzinho decidiram censurá-la. A canção que estava movendo a grande massa estudantil com seu apelo contundente à luta armada afirmando: “quem faz a hora não espera acontecer”, foi proibida de ser executada nas rádios, TVs e locais públicos.

Os generais pretendiam silenciar os gritos da massa, que a poesia de Vandré, num lamento choroso de uma “guarânia” reclamava a “fome em grandes plantações” e ao mesmo tempo denunciava a brutalidade de “soldados armados” contra a nação brasileira. Os mesmos soldados que capturavam e torturavam intelectuais e militantes mobilizados contra o regime vigente. Soldados que aprendiam nos quartéis “antigas lições de morrer pela pátria e viver sem razão”.

O chamado à luta contra a ditadura dos déspotas fardados que “Caminhando” bradava, além de ser um grito de liberdade de um povo foi também a tentativa fracassada de impedir a crueldade das torturas de centenas de brasileiros perseguidos e mortos. Os torturadores e seus comandantes ainda não foram responsabilizados

pelos crimes hediondos que cometeram. Acredita-se que o SNI – Serviço Nacional de Informações, órgão de inteligência dos generais, tenha torturado barbaramente Geraldo Vandré. Entretanto, os torturadores foram “inocentados” pela lei da anistia, promulgada no fim dos anos 70.

Atualmente, familiares das vítimas esperam por justiça. Dos porões das torturas muitos desapareceram e as técnicas para fazer o prisioneiro falar eram diversas chegando a requintes de crueldade:

Maurício Vieira de Paiva, 24 anos, quintanista de engenharia foi ligado a magneto pelos dedos mínimos das mãos. Era a máquina de choques elétricos. Depois de umas descargas o tenente-mestre ensinou que se devem dosar voltagens de acordo com a duração dos choques (...) o objetivo do investigador é obter informações e não matar o preso. Murilo Pinto da Silva, 22 anos, funcionário público ficou de pés descalços sobre as bordas de duas latas abertas. Pedro Paulo Bretãs, 24 anos, terceirista de medicina foi submetido ao esmagamento dos dedos com barra de metal. (GASPARI, 2002, p. 230)

As vaías contra o segundo lugar de “Caminhando” foi a última grande manifestação popular ocorrida no Brasil. Só o que pode romper o angustiante silêncio nacional imposto pelo AI-5 foram os gritos de “gol” da nação brasileira em 1970, quando o país foi campeão da Copa Mundial de Futebol no México.

Ao mesmo tempo em que o contundente discurso poético de “Caminhando” colocava o dedo na ferida dos generais, a romântica “Sabiá”, de Chico Buarque, se fez valer de metáforas nostálgicas do homem em seu exílio, que sonha por um resgate do espaço perdido pelo autoritarismo social, quando escreve estas palavras: “Vou voltar/ Sei que ainda vou voltar para o meu lugar”. “Ligada ainda ao universo das letras nostálgicas do jovem Chico, 'Sabiá' é o avesso da 'Canção do Exílio' (1843), o famoso poema do romântico Gonçalves Dias”. (SILVA 2004, p. 58).

Mas quando “Caminhando”, com seu estilo direto sem muitas metáforas, conhecido como “hino contra a ditadura”, perdeu o primeiro lugar para “Sabiá” a plateia do Maracanãzinho veio abaixo porque só queria saber de “Pra Não Dizer que Falei de Flores” e “Sabiá”, que romanticamente sugeria um retorno a um passado prazeroso estava muito longe de se encaixar no calor do momento de “quem sabe faz hora não espera acontecer”. E os dias daquele momento histórico eram bastante turbulentos. Para onde quer que se olhasse não havia perspectivas de liberdade, principalmente aos olhos da juventude militante que se acotovelava na plateia. Por esta razão o momento era propício ao discurso poético de “Caminhando”; pelo seu engajamento à causa libertária.

Na realidade, “Sabiá” é uma composição que se enquadra numa concepção filosófica que valoriza a “pureza” de uma obra de arte e defende a importância da beleza estética do produto criado; totalmente independente de ligações políticas, sociais ou econômicas. Trata-se de “arte pura” sem envolvimento com discursos sociais. Ao passo que “Caminhando” é o protótipo da arte engajada que faz o artista tomar uma posição diante das circunstâncias de seu tempo, de seu meio social. Sua poesia possui um discurso posicionado contra as “injustiças”. Trata-se de uma obra de arte utilizada como artifício de luta e atuação social. Como se fosse mesmo um soldado, um militante, um defensor dos que não têm voz nem vez, dos oprimidos. Exatamente como Vandré exorta em seu hino contra a ditadura dos generais.

Enquanto a concepção filosófica que defende a “arte pela arte” tem suas limitações pelo fato de imaginar que o artista e sua obra devam estar desprovidos das influências do seu meio social; a que defende a arte enquanto função de engajamento, também possui limites “[...] porque corre o risco de sacrificar o trabalho artístico em nome das 'mensagens' que a obra deve enviar à sociedade para mudá-la, dando ao artista o papel de consciência crítica do povo oprimido”. (CHAUI, 2000, p. 65).

Sabiá se encaixa na concepção “formalista”, em que a perfeição e a beleza da forma da arte criada é que realmente contam. Por outro lado, “Caminhando” se enquadra na proposta daqueles que defendem o “conteudismo”, quando o que realmente conta enquanto expressão artística é a “mensagem” da obra independente de “precariedades” relacionadas à falta de valor estético, descuidos criativos, chavões repetitivos, mau gosto, etc.

Entretanto, o discurso poético de “Sabiá” apesar de não estar engajado à causa da luta armada, também não deixa de fazer uma contestação, uma queixa a todo um contexto sufocante de uma nação em crise que bradava por liberdade. Mesmo não atuando na causa dos militantes de esquerda, dentro dessa fase nostálgica e romântica de sua carreira, Chico Buarque expressa a angústia do homem desorientado que perde os laços com suas raízes relembrando um passado que poderá tornar-se futuro: “Vou voltar, sei que ainda vou voltar para o meu lugar/ E é ainda lá que eu hei de ouvir cantar um sabiá”.

[...] a ânsia pelo retorno a uma situação em que não haja dor, em que as barreiras do individualismo possam ruir [...] uma forma de resistência [...] à massificação do mundo industrializado; resistência à sociedade atomizada e mutiladora. (MENEZES, 2001, p. 22)

Chico deseja voltar, acomodar-se sem participar do coro das contestações, mas também faz uma negação a um momento de desprazer e solidão expressando a angústia do cidadão exilado em sua própria terra tomada à força. O homem clama pela sua casa, sua morada, sua terra, seu território aconchegante. O compositor revive um passado em que a paz ainda não havia sido ameaçada, quando a ingenuidade era mais forte que as contingências daquele momento social caótico. Seu desejo de retorno é um apelo por uma antiga segurança solicitada pela alma consciente que apesar de não mais poder “colher a flor que já não dá”, ainda há alguma esperança de se “anunciar o dia” em que o sol não mais será ofuscado pela obscuridade tenebrosa de um ciclo de tempo opressor.

[...] as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós [...] Na vida do homem, a casa afasta contingências [...] Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela o mantém através das tempestades dos céus e das tempestades da vida. (BACHELARD, 1998, p. 195).

A composição do Chico Buarque revela a necessidade de retorno a uma época ainda não incorporada pelo mundo do noticiário eletrônico, de não querer assimilar este outro tempo massificado e transportado pela locomotiva do avanço industrial. Há muita nostalgia em suas primeiras canções. São poesias que relatam impressões de personagens buscando a satisfação ao reeditar um momento perdido. A transitoriedade do tempo é material explorado pelo compositor para ressaltar o imobilismo das personagens que não mais se enquadram no mundo real, do novíssimo tempo em que a música do Brasil das marchinhas de carnaval e do violão da bossa-nova começa a ser invadido por um “estranho e revolucionário” instrumento: a guitarra elétrica importada pelos “alienados” integrantes da jovem-guarda e também pelos loucos, hippies e multicoloridos tropicalistas. Estes últimos começam a incorporar elementos da cultura mundial misturando-se aos nacionais para desencadear um psicodélico movimento dentro da música popular brasileira: o Tropicalismo. Assim como fizeram os modernistas nas artes plásticas e na literatura, na primeira metade do século passado, com sua atitude antropofágica de assimilar elementos culturais estrangeiros para reinventar uma linguagem brasileira.

Então, se Chico Buarque em “Sabiá” retrocede no tempo, o tropicalista Caetano Veloso avança rumo ao futuro em “Alegria, Alegria” que salienta o exagero da pulsação de um cotidiano urbano contrastando com o não compromisso às “coisas sérias” que a cultura ocidental acha essencial a certezas de seguranças econômicas para o futuro de uma nação capitalista, na época, de terceiro mundo. Nos anos 60 foi desencadeado o festejado “milagre econômico brasileiro”. O regime militar para se autopromover e atribuir sua “importância”, na função de comandante do país que “economicamente estava dando certo” investia na propaganda do avanço industrial. Eram instituídos slogans como: “este é um país que vai pra frente”, ou “ninguém segura este país”, ou “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Mas com “Alegria, Alegria” as mensagens propostas eram a de se caminhar “contra o vento sem lenço e sem documento”. Não necessariamente “seguindo a canção” de Vandrê, que, sem meio termos convidava o povo à luta armada. A revolução não era tramada por grupos extremistas que assaltavam bancos para comprar armas e avançar contra o regime dos generais. Como fez o grupo guerrilheiro de Fernando Gabeira, que sequestrou um cônsul americano, no Rio de Janeiro. Era a revolução da alegria “desbundada” que levava à

indignação tanto os reacionários de direita, quanto os extremados militantes das esquerdas. Mesmo assim, Caetano Veloso e Gilberto Gil tiveram que deixar o Brasil e se exilar em Londres. Para o CNI – Serviço Nacional de Informação – dos generais: eram considerados uma ameaça ao sistema.

Apesar do alto índice de analfabetismo e pobreza que assolava o país de norte a sul, o “milagre econômico” agraciava somente o capital estrangeiro, que aqui aportava, para o crescimento e expansão de grupos econômicos imperialistas. A política educacional era de coibir a demanda de cursos superiores, para que fosse difícil o acesso à universidade, capaz de formar profissionais com autonomia de pensamento e conscientes de uma realidade social. Era o tempo do Mobral – Movimento Brasileiro de Alfabetização – e do Projeto Minerva, programas do Ministério da Educação. Crescia a indústria da construção civil, que empregava operários bóias frias em larga escala.

Assim “O país comparado a um imenso canteiro de obras foi tomado por incontida euforia desenvolvimentista [...] Em outro plano, os êxitos econômicos não conseguiram disfarçar as desigualdades sociais [...]”. (REIS, 2002, p. 56)

O próprio general-presidente, Médici, chegou a afirmar que embora houvesse o desenvolvimento econômico no país que os militares governavam, grande parte do povo ia mal. Pois embora houvesse o “milagre econômico” ele beneficiava somente uma pequena parcela da classe média que tinha acesso ao crédito fácil.

O “milagre econômico” privilegiou também trabalhadores autônomos e os operários qualificados, empregados em empresas multinacionais. Essa parcela beneficiada da população era mínima em relação à grande massa de trabalhadores sem qualificação adequada ao desenvolvimento industrial, que habitava as grandes cidades, como também aos pequenos posseiros rurais e bóias frias excluídos do grande sistema político, econômico e social.

E, como para denunciar os “disparates” econômico-culturais, do “milagre econômico”, outro compositor tropicalista, Tom Zé compõe “Parque Industrial”, uma sátira-musical ao comportamento pequeno-burguês dominante num país invadido pela febre desenvolvimentista. Uma nova, prática e moderna maneira de se viver, graças aos benefícios tecnológicos, agora é festejada nos apelos publicitários que reverenciam uma suposta “liberdade econômica”. O compositor aproveita então esse gancho sugerindo o seguinte: “Desperta com orações/ O avanço industrial vem trazer nossa redenção”. E, apesar do enorme atraso cultural e econômico num país com enorme taxa de analfabetismo: “Tem sorriso engarrafado/ Já vem pronto e tabelado/ É somente requeutar/ E usar”. A indústria nacional dominada pelo capital estrangeiro avança a passos largos e o autor simplifica ironicamente essa facilidade da vida moderna neste refrão: “Porque é made, made, made/ Made in Brazil”.

A cultura da civilização industrial converteu o organismo humano num instrumento cada vez mais sensível, diferenciado e permutável, e criou uma riqueza social para transformar esse instrumento num fim em si mesmo. A racionalização e a mecanização do trabalho tendem a reduzir para a labuta o trabalho alienado. A civilização tem de se defender contra o espectro de um mundo que possa ser livre. Se a sociedade não pode usar sua crescente produtividade para reduzir a repressão (...) então a produtividade deve ser voltada contra os indivíduos; torna-se um instrumento de controle universal. (MARCUSE, 1975, p. 94)

Caetano Veloso também se utilizou do deboche ao comportamento social em “Alegria, Alegria” misturando “caras de presidentes, bombas, pernas, bandeiras e Cardinales bonitas”. Nada mais irreverente ao se afirmar que “ela pensa em casamento”, apesar de simplesmente não haver “lenço e nem documento” com os compromissos adultos instituídos. Compromissos desinteressantes para quem “nunca mais foi à escola” como que tentando negar a ordem vigente e embarcar na internacional onda do movimento jovem que noticiavam os jornais “nas bancas de revistas”, que começava a despontar nas universidades norte-americanas denominado “contracultura”. Movimento que negava o conservadorismo e totalitarismo de governos e instituições.

O poeta Gary Snider anunciava: 'Nós somos os primatas de uma cultura desconhecida'. Denominavam-na contracultura e denominavam-se 'hippies'. Os Beatles tinham acabado de gravar "Strawberry Forever" sob o efeito de comprimidos de LSD. O Rolling Stone Mick Jagger foi preso em Londres por carregar alguns cigarros de maconha, e o The Times, a voz do conservadorismo britânico tomou sua defesa, num editorial intitulado: 'Quem arrebenta uma borboleta numa roda de tortura?' (GASPARI, 2002, p. 234).

Em "Alegria, Alegria", Caetano Veloso denuncia os horrores praticados pelo regime militar, não de uma forma contundente como Vandrê em "Caminhando", mas através de metáforas psicodélicas que misturam palavras e imagens que a princípio parecem não querer dizer nada, mas que simplesmente expressam toda a situação caótica daquela época em que militantes de esquerda se organizavam para a luta armada, ao mesmo tempo em que os torturadores impunemente praticavam seus crimes e a humanidade festejava a chegada dos astronautas americanos à Lua. Caetano então, alegremente anuncia: "O sol se reparte em crimes/ Espaçonaves, guerrilhas/ [...] O sol nas bancas de revista/ Me enche de alegria e preguiça/ Quem lê tanta notícia [...]."

O Tropicalismo tematizando os mitos urbanos conseguiu fazer a desarticulação das ideologias vigentes: redescobriu um Brasil em que se sufocam relações sociais, contrapõem o erótico ao político, a tradição ao presente, o grito ao silêncio. (CYNTRÃO, 2002, p. 48).

"Parque Industrial" choca ao exteriorizar a crítica à realidade nacional tornando possível a coexistência entre o demasiadamente arcaico de uma tradição religiosa num país predominantemente católico – quando o compositor sugere à nação o "despertar com orações" as inevitáveis transformações do "avanço industrial"; com o ultra moderno das "garotas-propaganda e aeromoças". Ao mesmo tempo – e ainda contraditoriamente – não esquece de salientar que apesar do "sorriso engarrafado" há "ternura no cartaz". Esses elementos contraditórios presentes das composições tropicalistas mostram que seus autores não elegem nenhuma verdade como absoluta. Utilizam o próprio caos denunciado pelo eu poético, que se fragmenta em diversas entidades perdidas num jogo de incertezas. Sendo assim, a estética alegórica das canções tropicalistas é apresentada por meio de fragmentos heterogêneos em que se chocam impressões trazendo à tona tanto o humor quanto a melancolia, como também a percepção da realidade por meio de elementos oriundos de movimentos poéticos anteriores como o concretismo.

A revolução estética da poética tropicalista assimilou o que estava sendo criado pelo movimento de artistas de estilo psicodélico mundial, como a canções dos Beatles e Rolling Stone, entre outros, que se utilizavam das imagens inconscientes encorajadas e liberadas por substâncias entorpecentes, para diagnosticar uma realidade de castração à liberdade de uma geração "incompreendida". Uma excepcional explosão de imagens inconscientes denunciando a repressão do sistema político e cultural brasileiro está bastante presente em "Tropicália", quando Caetano devaneia: "Os urubus passeiam a tarde inteira entre os girassóis". Uma metáfora que incorpora um discurso surrealista vomitando uma queixa debochada sobre o obscurantismo social daquele momento histórico. Os "urubus" de Caetano são os mesmos "soldados armados" em "Caminhando", de Vandrê. Só que ao invés de estarem "quase todos perdidos de armas nas mãos", segundo o manifesto de Vandrê, "eles" perdem a oportunidade de gozar de um Brasil tropical, na visão de Caetano, e ainda tornam triste a alegria dourada dos nossos ensolarados girassóis. Mas apesar dos "girassóis, o autor, numa visão alucinógena denuncia o crime e a impunidade quando afirma que "uma criança sorridente feia e morta estende a mão". Para em seguida anunciar que apesar de toda loucura social verificada no país ainda criança, "na mão direita tem uma roseira autenticando eterna primavera". Isto é, apesar de haver somente "uma rua antiga, estreita e torta" há também a ingênua felicidade de sentir o prazer de um coração que "balança um samba de tamborim".

Se em 64 fora possível 'preservar' a produção cultural, pois bastaria liquidar seu contato com a massa operária e a camponesa, em 68, quando os estudantes e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura e a vida do movimento. (SCHWARTZ, 2004, p. 9).

A perseguição política do regime dos ditadores foi absurda, como a cara e perfil de todas as “republichetas” latino-americanas guiadas pelos interesses do imperialismo americano, na época da guerra fria. Entretanto, a voz do povo teve poder maior que as armas e a ignorância dos generais. E como a produção literária representa a linguagem de uma época, de uma nação, de uma cultura, vale à pena ressaltar o canto de Caetano: “Absurdo/ O Brasil pode ser um absurdo/ Até aí tudo bem nada mal.../ Pode ser absurdo/ Mas ele não é surdo/ O Brasil tem um ouvido musical/ Que não é normal.

3 A MÚSICA COMO ESTRATÉGIA DE ENSINO E FORMAÇÃO DO ALUNO: ALGUNS EXEMPLOS

[...]O estudo apenas do aspecto formal, desconsiderando a inter-relação contextual semântica e gramatical própria da natureza da linguagem, desvincula o aluno do caráter intra-subjetivo, intersubjetivo e social da linguagem. [...] (BRASIL, 2001, p. 6-9)

Se o conhecimento e a percepção da linguagem que se socializa em sala de aula estão sempre em processo de transformação, uma vez que a linguagem não é estática e se fundamenta na vivência de grupos nem sempre homogêneos, a produção metafórica das canções de protesto contra fato um social, pode ser um excelente gancho para se compreender a diversidade de linguagens a ser explorada, na escola.

A sonoridade musical, o ritmo e a lírica poética despertam interesse para o estudo da Língua Portuguesa e para o debate em torno do comportamento social. Sendo assim, utilizando a temática dessas canções propomos os seguintes exercícios.

Música 01: Parque Industrial (Tom Zé)

Retocai o céu de anil
Bandeiras no cordão
Grande festa em toda a nação.
Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção.
Tem garota-propaganda
Aeromoça e ternura no cartaz,
Minha alegria num instante se refaz
Pois temos o **sorriso** engarrafado
Já vem pronto e tabelado
É somente requeijar e usar
Porque é made, made, made in Brazil

O autor utiliza o vocábulo **sorriso** para fazer uma denúncia contra a mídia oficial dos anos 60, no Brasil, quando a nação brasileira estava sob o comando de um regime militar, que impedia liberdade de expressão. No contexto de sua época, o poeta denuncia a “falta de verdade” nos slogans e propagandas sobre a economia brasileira, que vivia num momento denominado “milagre econômico”.

1. O que significa para você, no texto acima, o vocábulo **sorriso**?
2. Com relação a esta metáfora poética que utiliza este substantivo, quando você acha que o verbo **sorrir** é algo que pode não expressar uma verdade entre as pessoas?
3. **Sorrir** pode ser um consentimento em relação a uma má ação, sua, ou de outra pessoa?
4. Metáfora é o emprego de um termo com significado de outro em vista de uma relação de semelhança entre

ambos. É uma comparação subentendida. Identifique e explique a ocorrência de metáforas no texto acima.

5. O “milagre econômico” dos anos 60, no Brasil, levou o governo da época a investir em propagandas para aumentar o consumo. Você acha que somente o poder de compra garante total felicidade para alguém?

Música 02: Caminhando – Para não dizer que não falei de flores (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

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

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

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

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

1. Nesta canção ocorre uma antítese (figura de linguagem que consiste no emprego de termo com sentidos opostos) numa das frases: identifique.

2. Por meio da metáfora: **a história na mão**, o compositor sugere aos ouvintes a criação de uma nova realidade social. Observando o Brasil contemporâneo, o que você apagaria e o que incluiria, para transformar e melhorar a história da nação brasileira?

Música 03: Sabiá (Chico Buarque de Holanda e Tom Jobim)

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá e é ainda lá
Que eu hei de ouvir cantar
Uma sabiá
Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Vou deitar à sombra de uma palmeira
Que já não há
Colher a flor, que já não dá
E algum amor. Talvez possa espantar

As noites que eu não queira
E anunciar o dia
Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Não vai ser em vão
Que fiz tantos planos
De me enganar
Como fiz enganos
De me encontrar
Como fiz estradas
De me perder
Fiz de tudo
E nada de te esquecer
Vou voltar...

1. Em **Sabiá** o eu lírico tem necessidade de voltar a viver algo que foi perdido e diz: “[...] Fiz tantos planos/ De me enganar/Como fiz enganos/ De me encontrar. Analisando a frase em questão, você acha que podem existir planos e projetos pessoais que são enganos? E que enganos podem levar a alguém se encontrar? Comente algo sobre isso.
2. Na frase, Como fiz estradas/ De me perder, ocorre um **Paradoxo**. Explique o significado desta figura de linguagem.
3. Em **Sabiá**, o autor deseja, futuramente, voltar a um lugar onde viveu no passado. Que lugar é este e o quê o impede de voltar?
4. Chico Buarque não participou de movimentos, como os tropicalistas; contra as instituições “caretas”, nos anos 60. Nem defendeu a luta armada, como Geraldo Vandré, em “Caminhando”. Você acha que Chico foi omissos, quando jovem, em relação à sua história? Você acha que, necessariamente, as pessoas têm que levantar bandeiras em prol de causas sociais? Qual é a grande causa de sua vida? O que você tem feito para conquistá-la?

Música 04: Alegria, Alegria (Caetano Veloso)

Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro (eu vou)
O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas (eu vou)
Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot
O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia (eu vou)
Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos (eu vou)
Por que não? por que não?
Ela pensa em casamento

E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço e sem documento (eu vou)
Eu tomo uma coca-cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola (eu vou)
Por entre fotos e nomes
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil
Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito (eu vou)
Sem lenço, sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo amor
Eu vou por que não
Por que não, Por que não? Por que não?

1. O quê o autor está querendo dizer com a frase “Sem lenço, sem documento”?
2. Em “O sol se reparte em crimes/ Espaçonaves guerrilhas” o autor está querendo dizer que haverá uma invasão de extraterrestres ao planeta terra?
3. Em Alegria, Alegria Caetano Veloso escreve “Sem lenço/ Sem documento/ Nada no bolso ou nas mãos”. Em Para não dizer que falei de flores, Geraldo Vandré escreve “Há soldados armados, amados ou não/ Quase todos perdidos/ De armas na mão”. Qual o significado do vocábulo “**mão**” inserido no contexto de cada uma dessas canções?

Música 05: Tropicália (Caetano Veloso) Sobre a cabeça os aviões

Sob os meus pés os caminhões
Aponta contra os chapadões
Meu nariz
Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No planalto central do país...
Refrão Viva a bossa, sa, sa
Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça
O monumento é de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde atrás da verde mata
O luar do sertão
O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga
Estreita e torta
E no joelho uma criança
Sorridente, feia e morta
Estende a mão
Refrão: Viva a mata, ta, ta

Viva a mulata, ta, ta, ta, ta
No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina
Coqueiro, brisa
E fala nordestina
E faróis

Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E no jardim os urubus passeiam
A tarde inteira
Entre os girassóis

Refrão: Viva Maria, ia, ia
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia

No pulso esquerdo o bang-bang
Em suas veias corre muito pouco sangue
Mas seu coração
Balança um samba de tamborim
Emite acordes dissonantes
Pelos cinco mil alto-falantes
Senhoras e senhores
Ele põe os olhos grandes
Sobre mim

Refrão: Viva Iracema, ma, ma
Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma

Domingo é o Fino da Bossa
Segunda-feira está na fossa
Terça-feira vai à roça
Porém,
O monumento é bem moderno
Não disse nada do modelo do meu terno
Que tudo mais vá pro inferno
Meu bem!
Que tudo mais vá pro inferno
Meu bem!...

Refrão: Viva a banda, da, da
Carmem Miranda, da, da, da

1. Qual a diferença de sentidos entre a função dos pássaros Sabiá, em “Sabiá”, e “Urubus”, em Tropicália?
2. O que o poeta está querendo exprimir aos misturar elementos de sentidos antagônicos como Urubus e Girassóis?
3. As composições “Para não dizer que falei de flores” e “Tropicália” foram escritas nos turbulentos anos 60, época de censura e de negação à liberdade de expressão. Ambas as composições fazem uma crítica ao contexto

social e político daquela época. Qual das duas se utiliza de inúmeras metáforas para denunciar e criticar? Qual das duas canções é mais direta em relação à realidade de seu tempo? Com qual das duas você se identifica mais? Por quê?

4. Em *Tropicália*, Caetano Veloso narra que “Uma criança feia e morta estende a mão”. Analisando as metáforas inseridas na letra de *Tropicália*, qual a sua opinião com relação à prostituição infantil, às crianças que vendem mercadorias nos sinais de trânsito e aos adolescentes que praticam a violência dentro e fora da escola?

4 CONCLUSÃO

A linguagem metafórica na poesia da música popular brasileira, dos anos 60, revela multiconceitos de uma nação que busca uma identidade no roldão de um contexto histórico confuso e turbulento. Mostra antagônicos olhares que apreendem diversos sentidos e estabelecem as diferenças. Diferenças sociais, culturais, econômicas e principalmente estéticas; para construir um mosaico de ideias que relatam a história de um povo.

História comentada nas canções, que através de sua lírica poética definem diferenças de um filtro sensível – e ao mesmo tempo revelador – por simbolizar diversidade cultural. Diferenças na unidade de um conjunto que nos mostra como se definem comportamentos, como os diferentes elegem seus discursos e constroem uma realidade motivada por dinâmicas multimídias, como determinado fato histórico gera diversidade de opiniões.

A sala de aula é um espaço coletivo onde individualidades se formam. Individualidades subjetivas que produzem leituras diferentes, em torno do discurso contido nas entrelinhas do texto didático e oficial. Estimular a participação do aluno para o questionamento de discursos oficiais, sem agressões gratuitas pode ser excelente estratégia escolar para a formação do novo cidadão.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais – Língua Portuguesa**. 3. ed. Brasília, DF: MEC, 2001.
- CHAUÍ, M. **Convite à filosofia**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- CYNTRÃO, S. H. (Org.) **Tropicalismo, e explosão e seus estilhaços**. 2. ed. Brasília: UNB, Imprensa Oficial 2002.
- DALLARI, D. de A. **Direitos humanos e cidadania**. São Paulo: Moderna, 2002.
- GASPARI, E. **As ilusões armadas – a ditadura envergonhada**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MARCUSE, H. **Eros e civilização: uma interpretação do pensamento de Freud**. 6. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1975.
- MENEZES, de B. A. **Poesia e política em Chico Buarque**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- MEURER, L. J. e MOTTA-ROTH, Dd. (orgs) **Esboço de um modelo de produção de textos – parâmetros de textualização**. Santa Maria: Editora da Universidade Federal de Santa Maria, 1997.
- MICHAELIS. **Dicionário da língua portuguesa**. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1992.
- PASCHOALIN & SPADOTO. **Gramática: teoria e exercícios**. 4. ed. São Paulo: FDT S.A., 1996.
- REIS, A. D. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. 5. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.
- RODRIGUES, B. B. Expressando a Língua Portuguesa e seu ensino e perspectiva. **Revista de centro de ciências da educação**, Florianópolis, v. 20, nº1, jan/jun., 2002.
- SCHWARZ, R. **Cultura e política**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra 2004.

SILVA, B. F. **Chico Buarque**. Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2004.

