

Linguagem e canção: uma proposta para o ensino de História.

Marcos Francisco Napolitano d'Eugênio
(*Pós-graduando em História na PUC/SP*)

Maria Cecília Amaral
(*Graduada em História na FFLCH/USP*)

Wagner Cafagni Borja
(*Colégio Palmares — São Paulo*)

RESUMO

Este texto discute questões teóricas que fundamentaram uma experiência de ensino numa escola pública de Taboão da Serra, São Paulo, apoiada na análise de canções populares. Ele valoriza o trabalho com diferentes linguagens para o estudo de História.

ABSTRACT

This text discusses theoretical questions which provide the bases for a teaching experiment involving the analysis of popular songs in a public school in Taboão da Serra, São Paulo. The experiment valorizes works with different languages for the study of History.

A força do texto sagrado reside na sua opacidade. Inacessível às massas analfabetas, a palavra escrita se tornava uma revelação pela via da interpretação dos exegetas. Com o desenvolvimento da "ciência", do saber racionalizado, ocorre a difusão da palavra escrita e nos últimos séculos a crescente alfabetização (ou semi-alfabetização) das massas, até então, analfabetas. A própria legitimação política na época contemporânea passa pelo texto escrito.

Neste momento, nesta mudança, o texto veiculador do saber, da verdade, da ciência, adquire um poder dessacralizador para quem

o lê, mas dialeticamente, tornando-se ele mesmo sacralizado. Exemplo disso é que a força do texto sacralizado continua residindo na sua opacidade, apesar da capacidade de leitura e decifração simbólica-semântica dos códigos ter-se estendido a bilhões de pessoas no mundo inteiro.

A questão é que o processo de alfabetização generalizado na maioria das sociedades, desde o século XIX, não passa pela desmontagem e crítica da própria escritura — cf. R. Barthes — (materialidade textual), seqüência e articulação de significante, cujo significado vai muito além do explícito, do expresso. Assim, numa certa medida, a maioria dos leitores, não por incapacidade mas por falta de treino, continua “analfabeta”. Se assim ocorre com a linguagem escrita, cuja decodificação já é bem difundida, imaginemos, pois, o poder secreto que adquirem outras formas de comunicação, outras linguagens, cujos apelo, fascínio e persuasão residem muito mais no inconsciente. O exemplo mais atual e rico é a linguagem da televisão, o telejornal, por exemplo, essa alquimia entre a força da palavra escrita (o apresentador lê), a marca sonora (o apresentador fala) e a magia visual (o apresentador é visto, bem como as “imagens” que foram notícias no mundo inteiro). Radicalizando, poderemos dizer que o telejornal é o texto sagrado da pós-modernidade.

Opaco e mágico, ele resiste às investidas críticas, que tentam apontar suas lacunas (o que ele esconde), mas se esquecem de criticar sua construção (como ele diz). Este exemplo rápido serve para mostrar que a força da linguagem, na constituição das “consciências” no cidadão moderno, seja ela visual, escrita, sonora, etc., reside na sua opacidade, entre outras propriedades.

Trata-se pois de propor uma decodificação desta linguagem, para além do código explícito, levando-se em conta a construção da “escritura” do discurso (escrito, visual, sonoro, e, no limite, estético), e o processo de sua produção e veiculação (suas implicações sócio-políticas, econômicas). É a desmontagem do texto que, em alguns casos, possui caráter niilista, angustiante e voluntarista. Neste texto (esperamos, nada de sagrado), propomos outro caminho; a crítica entendida como um momento de uma construção de uma práxis, longe de um exercício intelectual fechado.

Na análise das diversas linguagens, porém, esbarramos com um tipo muito complexo e delicado, cuja magia é, ao mesmo tempo, força

e fraqueza, alienante e libertadora: o discurso estético, a linguagem da arte, sujeito e objeto artístico, autônomos e integrados. Assim, como estudá-los, desmontá-los, resguardando-lhes a magia, sem instrumentalizá-los? Eis o nosso desafio quando propusemos um curso de 2.º grau em que se estudasse “História do Brasil” através das canções da chamada MPB (Música Popular Brasileira) produzidas entre 1930 a 1984; enfrentamos esse desafio de quem quer ter um olhar crítico e apaixonado.

Antes de revelarmos o procedimento, devemos pensar na relação da arte, indústria cultural e comunicação (linguagem) de massa, na contemporaneidade, na tentativa de estabelecer alguns pressupostos e indicadores.

“O homem moderno (...) mais do que nunca está sujeito a todos os tipos de manifestações sensoriais e racionais. Seu modo de ser/estar no mundo sofre constantemente oscilações profundas e a cada segundo lhe é exigido optar. Optar diante da informação recebida no sentido de dar respostas e situar-se neste mesmo universo (...). Sua capacidade em decodificar essa informação e revelá-la de modo com uma correta leitura, implica em sua relação com o universo. Quanto melhor estiver capacitado para ler este universo (...) maior será sua capacidade de intervir no conjunto das mensagens, transformando suas relações estruturais” (Cad. PUC n.º 14 Carlos Jardim/Maria Rosa Duarte de Oliveira).

Nas sociedades modernas de massa, que se desenvolveram no séc. XX, a “comunicação de massa”, o conjunto de veículos de “lazer e informação” (rádio, TV, jornal) forma um aparato que por um lado (in)forma consciências e por outro controla-as, servindo, em última instância, à transmissão de mensagens ideologizadas a serviço do poder e das classes dominantes.

A fórmula básica destes veículos comunicativos é manter o *receptor* sem diálogo possível com o *emissor*, que permanece oculto e surge fetichizado, encarnado no próprio veículo de comunicação, esse lugar onde não há sujeito, produtor da mensagem. A linguagem, neste caso, transforma-se em algo transcendente ao homem: sagrada e opaca. O procedimento da construção da mensagem, a escritura, as categorias e os conceitos usados explícita ou implicitamente (eles mesmos portadores do conteúdo) pelo emissor são inacessíveis ao receptor — este não reflete sobre estes elementos e, sim, a *partir* destes elementos. (cf. Paul Ricoeur).

Daí, sua força ideológica. A *coisificação* da linguagem e dos meios de comunicação encontra paralelo na própria *coisificação* do processo produtivo sob o capitalismo, que surge como “coisa em si”, na forma de mercadoria: o produtor não se reconhece nela, alienado que está. Assim, a fragmentação e a coisificação do processo produtivo encontram paralelo na fragmentação e coisificação do discurso (mensagem) nos meios de comunicação de massa.

Trata-se, pois de “ler” esta linguagem (escrita, visual, sonora, etc.) a partir do maravilhoso, como ela surge, reconhecendo o sujeito produtor das idéias e categorias, constituidoras do texto, bem como reconhecer-nos como sujeitos receptores, porém críticos: — exegetas, deste moderno texto sagrado.

Quando a arte e a mercadoria se encontram na indústria cultural, este processo assume uma forma de discurso marcado pela estetização da mensagem (se bem que, devemos ressaltar que a estetização da mensagem não é privilégio da “obra de arte de consumo”). Nos meios de comunicação, como um todo (p. ex., telejornal), este fenômeno aparece mais ou menos marcadamente. Emissor e receptor (ou artista e fã) continuam alheios um ao outro, mediados pelos veículos de comunicação e difusão (livro, disco, galeria, etc.): a obra surge e age a nível dos desejos, numa espécie de sublinguagem em sua camada mais profunda de significação.

Porém, dado o compromisso com o mercado, a indústria cultural formaliza o “clichê” ou linguagem fácil e repetitiva para o consumo; por outro lado o artista, inserido na sociedade, busca uma linguagem comum com o segmento social que consome a sua obra: daí seu procedimento artístico e proposta estética-ideológica (implícita ou explícita) possuírem um nível da significação passível de crítica e desmontagem, onde o racional e as sensações imediatas intuitivas se fundem: neste momento o receptor cria e constrói sua contra-mensagem, ou contradiscurso, deglutindo a obra, instigado pela sua força criativa original. Daí, que paixão e crítica não se anulam, mas dialogam no seio da linguagem. Por outro lado, a obra de arte possui elementos mais objetivos, sócio-históricos (quem produziu, como foi difundida, quem consumiu, qual a mensagem expressa, que gênero artístico. etc.), que constituem o primeiro momento da análise, e que não podem ser negligenciados.

Assim, no seio da comunicação de massa (indústria cultural), a obra de arte, mesmo não se reduzindo àquela, ganha novas conotações e significados sociais.

No momento da desmontagem e análise da obra, o receptor crítico descobre nela não só os elementos da realidade social, mas a tentativa de intervenção nesta mesma realidade.

Intervenção político-estética, não só do autor, mas do público, seu cúmplice. Nessa perspectiva, a realidade não se transforma em *dado* imediato e a cultura em reflexo mecânico (“típico do período”). Realidade e cultura, relação de espelho ou caleidoscópio?

“Definiremos o método (...) como regressivo-progressivo e analítico-sintético; é ao mesmo tempo um vaivém enriquecedor entre o objeto (que contém toda a época como significações hierarquizadas) e a época (que contém o objeto na sua totalização); com efeito, quando o objeto é reencontrado em sua profundidade e em sua singularidade, em lugar de permanecer alheio à totalização (...) ele entra imediatamente em contradição com ela; numa palavra, a simples justaposição inerte da época com o objeto ocasiona bruscamente um conflito vivo” — Sartre em “Questão de Método” in *Pensadores*, p. 176.

A partir desta discussão geral, que serve mais como advertência e pressuposto metodológico, podemos passar ao tema deste ensaio propriamente dito: A *canção* como documento histórico e sua utilização na prática pedagógica do 2.º grau.

Definiremos *canção* como uma totalidade, uma materialidade sonora, portadora de uma mensagem poética e política (querendo ou não; umas mais explicitamente, outras menos...)

Materialidade sonora, que no caso principalmente da “canção de consumo” possui uma penetração social marcante, enquanto arte/mercadoria.

Daí sua importância como documento sócio-histórico, proporcionalmente à sua significação social. Totalidade e materialidade sonoras, que possuem uma sublinguagem que age no desejo, e uma linguagem que a constitui, e como tal deve ser analisada em sua totalidade e materialidade sonoras: linguagem, enfim, passível de leitura, e não desligada das influências de realidade social, o que permite a socialização desta leitura (resguardadas as marcas individuais).

Assim, neste caso, o tema **CANÇÃO**, essa “música popular de consumo” (no bom sentido) expressa uma totalidade de forma e conteúdo: melodia, harmonia, arranjo, interpretação vocal (seu elemento fundamental) e poesia (ou “letra”), portadora de uma outra materialidade temática, construção, vocabulário, categorias, figuras de linguagem. Assim, as ditas materialidades (sonoras) chamadas “letra e música”, podem ser analisadas como complemento e contradição; harmonia e tensão; catarse e estranhamento. No momento desta análise, se o grupo possui conhecimentos técnico-musicais, tanto melhor (desde que não fechada em si); caso contrário, se bem direcionada e fundamentada, a análise não técnica da canção atingirá os objetivos do trabalho, que é o de apontar alguns elementos de reflexão histórica: ou seja, necessariamente (dentro do subjetivos e limites deste trabalho) não é preciso saber “ler” (no sentido técnico do termo) as convenções musicais, embora o trabalho se torne enriquecido caso o professor possua este conhecimento. Nosso método de leitura das canções trabalha com a “totalidade” que chega ao *receptor*, e enfatiza que esta mesma dentro dos limites técnicos (a maioria dos ouvintes são leigos em músicas) pode possuir em *certo nível* de decodificação da materialidade sonora que lhe chega aos ouvidos. Neste sentido, o nosso método procura resgatar a sensibilidade do receptor, dialogando com o elemento racional. Evidentemente uma preparação prévia e com conhecimento musical mínimo será indispensável ao professor (ver bibliografia sugerida).

O primeiro momento do trabalho se constitui na seleção das *canções*, em função de alguns temas trabalhados no conteúdo de história do Brasil. Este momento fica a critério do professor, e não se constitui no objetivo deste ensaio direcionar a seleção do material. Evidentemente há canções cujo significado histórico é relevante. E trabalhar o tema do “nacionalismo” sem falar da canção “Aquarela do Brasil” se constitui em uma omissão séria. A questão da linguagem e do método de análise será fator essencial na seleção das canções para o curso. Por exemplo, optamos pela seleção de um *conjunto* de canções produzidas numa época e procuramos analisá-las “em bloco”. Ou seja, jamais priorizar uma dada canção como “mais característica do período” e sim procurar contrapô-la a outras canções da mesma época, que por vezes chegam a ter um conteúdo antagônico às outras do mesmo bloco. A essa “integração horizontal” do trabalho, corresponde a uma integração vertical ou temporal-his-

tórica”: procuramos mostrar como temas e procedimentos artísticos foram recuperados num outro momento e contexto históricos. Um exemplo de desmontagem: analisar a canção tropicalista, no contexto histórico, ou seja, sua relação com outros movimentos musicais (p. ex., canção de protesto, jovem guarda) e na tradição do modernismo antropofágico. Ou seja, integração horizontal e vertical, operada no momento da análise. Por outro lado, a análise do texto-canção “in bloco”, baseia-se na noção de intertextualidade, pressuposto teórico enriquecedor da discussão e crítica do texto. Esta noção nos diz que “todo texto se significa em outro, remete a outro, dialoga com ele num jogo lúdico e inspirado, num jogo relacional ou mesmo racional. Ele se constrói, destruindo o outro” (Maria dos Prazeres Marinho Gomes — Cad PUC n.º 19, p. 41). Assim podemos recolocar o documento artístico no debate CULTURAL que lhe deu origem e inspiração, ao mesmo tempo que descobrimos seu contexto sócio-histórico

Por sua vez, o conteúdo do ensino de história, através do qual pretendemos conhecer um dado contexto sócio-histórico, sofre um contraponto enriquecedor através das discussões surgidas da análise das canções, implodindo as explicações históricas, fechadas e unidimensionais. No limite, a própria linguagem do professor se “musicaliza”, “historizando” a linguagem da canção.

MÓDULOS A SEREM ANALISADOS (BLOCOS)

MÓDULO I — Aquarela do Brasil
Conversa de Botequim
Samba do Arnesto
Um “Baião” Qualquer

MÓDULO II — Desafinado
Rua Augusta

MÓDULO III — Quero que vá tudo pro Inferno
Disparada
Baby
É Proibido Proibir
Caminhando

MÓDULO IV — Eu te amo meu Brasil
Apesar de Você
Ouro de Tolo

MÓDULO V — Choque Banderoso
Nego Dito
Kid Supérfluo
Inútil

ANEXO

Procedimento acerca do uso do documento-CANÇÃO.

a — ANÁLISE DA “LETRA”

- Leitura
- Levantamento inicial de informações, feito junto à classe, cabendo ao professor estimular a PERCEPÇÃO.
 - Qual o tema da canção?
 - Como o autor desenvolve o tema? Que posicionamento ele assume?
 - Quais os elementos/figuras/categorias que aparecem na letra?
- Sistematização das informações recolhidas no levantamento inicial (ver quadro).
- Problematização e questionamentos das informações/leituras percebidas na canção.
 - Contrapor “forma/conteúdo” da “letra” da canção.*
 - Contrapor com as informações colhidas na análise da “letra” das canções do mesmo bloco de análise.
 - Quadro comparativo.

* Para tal, levar em conta o vocabulário, estrutura poética, procedimento de construção da obra etc. em relação à mensagem simbólica/expressa da letra.

b — ANÁLISE DA “MÚSICA”

- Audição.
- Levantamento inicial de informações musicais.
 - Gênero musical.
 - Arranjo/instrumental.
 - Melodia/harmonia.
 - Interpertação/Arranjo vocal

c — SÍNTESE — “Letra/música”

- Contrapor as informações colhidas nos itens *a* e *b*.
- Interpretação das informações — Qual o *projeto/mensagem* que a canção veicula.
- Como ela o faz em sua totalidade (letra/música, forma/conteúdo).
 - Há contradição ou harmonia entre forma/conteúdo etc...?

d — HISTORICIZAÇÃO DA OBRA/Documento.

- Em função dos conteúdos estudados, como as informações e interpretações se enquadram?
- Contextualização da produção da obra (em relação à época).
- Releitura e problematização da obra como *Projeto* artístico/ideológico (em relação ao presente).

- 1) Análise da letra da canção
- Processo.
 - Leitura.
 - Levantamento inicial de informações, com a classe, cabendo ao professor estimular a percepção:
 - = Qual o tema da canção?
 - = Que posições o Autor expressa?
 - = Quais os elementos/categorias que aparecem na letra?
 - O professor organiza as informações, contrapondo as análises das canções.
 - Problematizar/ e questionar as informações do conteúdo da canção. Contrapor com a forma da letra (vocabulário, estrutura poética, procedimento, etc.)
- 2) Análise da música.
- Ouvir.
 - Levantamento inicial:
- | | | | |
|--|---|--|--|
| <p>“Eu te amo, meu Brasil”.
(1970, Dom e Ravel).
Por que ama o Brasil?</p> <ul style="list-style-type: none"> — Lugar da harmonia. — Ideologização da natureza. — Brasil: categoria harmônica, identificado à natureza; praias, céu, sol, terras brasileiras, coração verde-amarelo. — Nação = natureza que se torna mais bela quando percebida em seu interior (praias do Brasil, sol de meu país, etc.) — A Nação: História = Natureza. A nação segue o curso natural, vigiado por Deus (“A mão de Deus abençoou”). O homem/cidadão nada pode mudar de seu destino. — Resta ao mesmo <i>amar</i> a nação Brasil pois a natureza/nação é boa e harmônica. O homem deve se integrar à mesma (plantar amor). — Carnaval = apoteose nacional. | <p>“Apesar de você”.
(1973, censurada; Chico Buarque de Hollanda).</p> <ul style="list-style-type: none"> — Quem é o “você”? Um outro. Quem impede a felicidade do eu. — Natureza: lugar de liberdade. — Povo (minha gente) livre, lugar de harmonia como expressão. — Povo redimido provoca uma tensão que impede a harmonia. — “Outro” oculto na letra: possui um caráter impositivo (“Falou tá falado”). — Eu submisso (falando de lado, olhando pro chão). — Povo = Liberdade = Natureza. Tudo impedido pelo outro, que o faz sofrer por “não dizer”, “não cantar”, “não amar”. — Como resolver a tensão. No amanhã, quando o | <p>“Ouro de tolo”.
(1973, Raul Seixas).</p> <ul style="list-style-type: none"> — Letra construída sobre a contradição e a insatisfação do protagonista (“Eu devia estar contente”). — Insatisfação centrada no eu, dissociada da natureza (interior/exterior). — Eu auto-reprimido por aceitar estruturas sociais (emprego, Corcel 73, apartamento em Ipanema, etc.) — Eu alienado gera autocritica (“decepcionado, ficar alparado, sujeito chato, idiota”). — Insatisfação interior (tensão). Como resolvê-la? — Busca interior: misticismo. — Carnaval: 4ª-feira de cinzas, vazio. — Gênero: pop-brega. — Arranjo: orquestra, harmonia que se choca com a letra e aumenta efeito melancólico. | <p>“Ouro de tolo”.
(1973, Raul Seixas).</p> <ul style="list-style-type: none"> — Letra construída sobre a contradição e a insatisfação do protagonista (“Eu devia estar contente”). — Insatisfação centrada no eu, dissociada da natureza (interior/exterior). — Eu auto-reprimido por aceitar estruturas sociais (emprego, Corcel 73, apartamento em Ipanema, etc.) — Eu alienado gera autocritica (“decepcionado, ficar alparado, sujeito chato, idiota”). — Insatisfação interior (tensão). Como resolvê-la? — Busca interior: misticismo. — Carnaval: 4ª-feira de cinzas, vazio. — Gênero: pop-brega. — Arranjo: orquestra, harmonia que se choca com a letra e aumenta efeito melancólico. |
|--|---|--|--|

- = Gênero musical.
 - = Arranjo/Instrumental.
 - = Melodia/Harmonia.
 - = Interpretação do cantor/autor.
- 3) Síntese — Letra/Música em função da interpretação da mensagem e da historicização da obra.
- Gênero: marchinha estilizada (marcha como ordem coletiva).
 - Refrão: reafirmação da mensagem ("Eu te amo meu Brasil" — eu/meu).
 - Cantada em dueto.
- outro que hoje comanda não mais existir. Então, o povo realizará sua vingança (gozo, euforia).
- Carnaval: festa da liberdade, da expressão, apoteose popular.
 - Gênero: samba, expressões populares?
 - Refrão: reafirma a necessidade da expressão, libera angústia.
- Interpretação arrastada e teatral.
 - Não há refrão: angústia num crescendo, cantada num *continuum*.

BIBLIOGRAFIA

- Sobre Música Popular Brasileira:
- BAHIANA, A. M. e outros. *Anos: 70: Música Popular*. Europa Emp. Graf. e Editora Ltda., Rio de Janeiro, 1979.
- CAMPOS, A. *O balanço da Bossa*. Col. Debates. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1974.
- FAVARETTO, C. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. Kairós Livr. Editora, São Paulo, 1979.
- Fascículos da História da MPB. Ed. Abril Cultural.
- HOLANDA, H. B. *Cultura e participação nos anos 60*. Col. "Tudo é História", Ed. Brasiliense. São Paulo, 1984.
- SANTANNA, A. R. *Música popular e Moderna Poesia Brasileira*. Ed. Vozes, Petrópolis, Rio de Janeiro, 1978.
- TINHORÃO, J. R. *Pequena história da Música Popular*. Ed. Vozes. Petrópolis, Rio de Janeiro, 1974.
- WISNIK, J. M. e SQUEFF, E. *Música*. Col. "O nacional e o popular na cultura brasileira". Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.
- Bibliografia geral:
- BARTHES, R. *Aula*. Ed. Cultrix, São Paulo, trad. Leyla Perrones-Moisés. s/d.
- BENJAMIM, W. *Obras Escolhidas* v. 1. Trad. J. Marie Cagnein, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1985.
- CHAUI, M. *Cultura e Democracia*. Ed. Moderna, São Paulo, 1982.
- DE DECCA, E. *1930: O silêncio dos vencidos*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1981, 2.^a ed. 1984.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. Ed. Vozes, Petrópolis, Rio de Janeiro, 1977.
- FREITAG, B. *Escola, Estado e Sociedade*. Ed. Cortez, São Paulo.
- HABERMAS, J. "Técnica e Ciência enquanto ideologia". In: Textos Col. "Os pensadores". Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1983.
- SAVIANI, D. *Escola e Democracia*. Ed. Autores/associados/Ed. Cortez. São Paulo, 1983.
- ILVA, Marcos (org.) *Repensando a História*. Ed. Marco Zero, Rio de Janeiro, 1984.