



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CAMPUS SOROCABA**

**CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

FÁBIO CHILLES XAVIER

**“O FUTURO NÃO É MAIS COMO ERA ANTIGAMENTE”: O ROCK NACIONAL E
O ENSINO DE HISTÓRIA**

Sorocaba
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

FÁBIO CHILLES XAVIER

**“O FUTURO NÃO É MAIS COMO ERA ANTIGAMENTE”: O ROCK NACIONAL E
O ENSINO DE HISTÓRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos – *campus* Sorocaba para obtenção do título de Mestre em Educação.

Área de Concentração: Formação de Professores e Práticas Educativas.

Professor orientador: Hylio Laganá Fernandes

Sorocaba
2018

Chilles Xavier, Fábio

"O futuro não é mais como era antigamente": o rock nacional e o ensino de História / Fábio Chilles Xavier. -- 2018.

168 f. : 30 cm.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal de São Carlos, campus Sorocaba, Sorocaba

Orientador: Hylío Laganá Fernandes

Banca examinadora: Fábio Lanza, Silvio Cesar Moral Marques

Bibliografia

1. Ensino de História. 2. Rock Nacional. 3. Sociointeracionismo. I. Orientador. II. Universidade Federal de São Carlos. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo Programa de Geração Automática da Secretaria Geral de Informática (SIn).

DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Bibliotecário(a) Responsável: Maria Aparecida de Lourdes Mariano – CRB/8 6979

FÁBIO CHILLES XAVIER

“O FUTURO NÃO É MAIS COMO ERA ANTIGAMENTE”: O ROCK NACIONAL E O
ENSINO DE HISTÓRIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, para obtenção do título de Mestre em 24 de agosto de 2018.
Universidade Federal de São Carlos.

Orientador

Dr. Hylío Laganá Fernandes
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Examinador

Dr. Silvio César Moral Marques
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Examinador

Dr. Fábio Lanza
Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Para meu filho Edu, a quem o fluxo do tempo tem começado a fazer sentido.

Em memória de João Chilles.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, inicialmente, a toda minha família e, em particular, a minha mãe pelos ensinamentos mais fundamentais; ao meu tio Tóne pelo violão que, presenteado há 15 anos, deu outra dimensão ao meu encantamento com a música; e ao meu filho Edu que motivou um especial engajamento com discussões relativas a Educação.

Ao Rodrigo Demarchi, amigo de décadas com quem travei, na adolescência, longos debates sobre letras de músicas, algumas das quais objetos dessa pesquisa.

A todos os alunos com quem já tive a honra de aprender e ensinar nos últimos seis anos de docência.

Às bandas de rock da década de 1980 e em especial aos Titãs, Os Paralamas do Sucesso e a Legião Urbana que me oportunizaram amplas reflexões para essa pesquisa e para a vida.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSCar de Sorocaba e, em particular, ao professor Marcos Martins com quem tive o privilégio de participar das aulas como estagiário docente; e ao meu orientador Hylio Laganá, que me proporcionou o clima de serenidade e autonomia fundamentais para que esse trabalho fosse concluído.

Por fim, uma palavra de gratidão aos meandros, por vezes sórdidos, do acaso que me oportunizaram essa rara e valiosa experiência de pensar e desenvolver uma pesquisa científica.

RESUMO

XAVIER, Fábio Chilles. “O futuro não é mais como era antigamente”: o rock nacional e o ensino de História. 2018. 104 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de São Carlos, *campus* Sorocaba, Sorocaba, 2011.

O presente trabalho é uma pesquisa-ação que buscou identificar possíveis contribuições de músicas do rock nacional para o ensino de História a partir do trabalho como docente de um colégio particular da região de Itapetininga-SP. A música foi entendida aqui, por um lado, como um produto da indústria cultural, sob a perspectiva adorniana; e, por outro, como um importante objeto de mediação cultural, vinculado as concepções socio-interacionistas de Lev Vygotsky. Assim, tendo como horizonte, a partir do ensino de história, a possibilidade de sofisticação de conceitos como “consciência” e “empatia histórica”, abordados por John Rüsen e Peter Lee; buscou-se analisar as contribuições de uma sequência didática desenvolvida com estudantes do primeiro e segundo ano do ensino médio, sobre os conteúdos “Invasão e Colonização do Brasil” e “Revolução Industrial”, tendo como suporte as músicas “Índios”, “Fábrica” e “Capitão de Indústria”; das bandas Legião Urbana e Os Paralamas do Sucesso. Entre os resultados obtidos, com base nas análises realizadas pelos estudantes no decorrer do processo, está a conclusão de que o trabalho realizado oportunizou formulações mentais entre os estudantes que demonstraram envolvimento com agentes históricos de outras temporalidades, e relevantes apropriações conceituais de temas históricos, tendo a música como um dos eixos de aprendizagem. De um modo geral, conceitos espontâneos foram, com o auxílio das músicas, transformados em conceitos científicos.

Palavras-chave: Ensino de História. Música. Rock Nacional. Indústria Cultural. Socio-interacionismo. Consciência Histórica. Empatia Histórica. Os Paralamas do Sucesso. Legião Urbana.

RESUMÉ

Le présent travail est une recherche-action qui a cherché à identifier les contributions possibles des chansons rock nationales à l'enseignement de l'histoire à partir du travail en tant que professeur d'une école privée dans la région d'Itapetininga. La musique a été comprise ici, d'une part, comme un produit de l'industrie culturelle, du point de vue de Theodor Adorno; et, d'autre part, en tant qu'objet important de médiation culturelle, liée aux conceptions socio-interactionnistes de Lev Vygotsky. Ainsi, ayant comme horizon, à partir de l'enseignement de l'histoire, la possibilité de sophistication de concepts tels que «conscience» et «empathie historique», abordée par John Rüsen et Peter Lee; nous avons cherché à analyser les contributions d'une séquence didactique développée avec les étudiants de la première et deuxième année de lycée, sur les contenus "Invasion et Colonisation du Brésil" et "Révolution Industrielle", ayant pour support les chansons "Índios", "Fábrica" et "Capitão de Indústria"; de les groupes Legião Urbana et Os Paralamas do Sucesso. Parmi les résultats obtenus, sur la base des analyses effectuées par les étudiants au cours de le processus, on peut conclure que le travail effectué a donné aux étudiants des possibilités de formulations mentales qui démontraient une implication avec des agents historiques d'autres temporalités et des appropriations conceptuelles pertinentes de thèmes historiques, la musique étant l'un des axes d'apprentissage. En général, les concepts spontanés ont été transformés, à l'aide des chansons, en concepts scientifiques.

Mots Clés: Enseignement de l'Histoire. Musique. Rock National. Industrie Culturelle. Socio-interactionnisme. Conscience historique. Empathie historique. Os Paralamas do Sucesso. Legião Urbana.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 Apresentação	10
1.2 O estado da questão	11
1.3 Contribuições da perspectiva sócio-interacionista	15
1.4 Consciência e Empatia Histórica.....	21
2 METODOLOGIA	27
2.1 Pesquisa-ação	27
2.2 O uso da música	29
2.3 Metodologias de análise musical	32
3 MÚSICA	38
3.1 Perspectivas teóricas sobre a música na Era Industrial.....	38
3.2 Música e Sociedade.....	45
3.3 A Música no Brasil	48
3.4 Surge o Rock	51
3.5 O rock nacional	54
4 O ROCK NACIONAL E O ENSINO DE HISTÓRIA	68
4.1 “Índios”	68
4.2 “Fábrica” e “Capitão de Indústria”	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS.....	99
ANEXOS	106
ANEXO A – Autorização da diretoria da escola para a realização da pesquisa ..	106
ANEXO B – Análises da música “Índios” realizada pelos estudantes do 1º Ano – EM.....	107
ANEXO C – Análises das músicas “Fábrica” e “Capitão de Indústria” realizada pelos estudantes do 2º Ano – EM	144

*“A vida sem a música seria simplesmente um erro,
uma tarefa cansativa,
um exílio.”*

Nietzsche, 1888

1 INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação

Observando pela perspectiva panorâmica que só o tempo enseja, provavelmente o meu profundo mergulho nas letras e nas ondas sonoras de bandas como Legião Urbana, Titãs e Engenheiros do Hawaii na adolescência, foi um dos fatores que, subjetivamente, me fizeram optar pelo curso de História naquele formulário de inscrição para o vestibular da UEL em agosto de 2007. Desde então, quando terminei o curso e extremamente ansioso, comecei a lecionar História em escolas públicas e particulares, uma série de músicas dessas bandas, com constantes reflexões sobre a sociedade, passaram a fazer parte das minhas aulas. Aleatoriamente, algumas estratégias didáticas foram praticadas e experimentadas até que passou a se configurar um interesse mais metódico sobre essa prática educativa.

Inicialmente, o uso dessas músicas buscava responder a três inquietações: 1- como tornar mais claros e interessantes conteúdos, à primeira vista, desconectados da vida concreta dos estudantes? 2 – como atravessar a barreira de apatia e de indiferença dos estudantes em relação a agentes históricos de outras temporalidades? 3 – que estratégias poderiam ser utilizadas para tornar mais pedagogicamente proveitoso o uso dessas canções? No decorrer da prática docente dos quatro primeiros anos de trabalho, essa pesquisa passou a ser formulada e desenvolvida informalmente, de maneira a se delinear certos parâmetros que só foram encontrar respaldo acadêmico e rigor metodológico quando essa pesquisa se vinculou efetivamente à Universidade.

Quanto ao estilo musical escolhido para esse projeto, o rock nacional foi a opção central primeiramente pelo próprio caráter que o rock adquiriu ao longo do tempo (no Brasil, de modo especial na década 1980), sendo conduzido para uma linha crítica, contestadora e, muitas vezes, delatora de problemas sociais; em segundo lugar, pela quantidade de obras desse gênero, presentes no Brasil, com abordagem facilmente aproveitável para as aulas de História. Nesse caso, a pesquisa sobre o uso

do rock nacional nas aulas de História, configurada nesse trabalho, se torna também um exercício de significação identitária ao buscar teorizar, metodizar e investigar uma abordagem que aparentemente tem apresentado contribuições significativas na compreensão dos estudantes sobre determinados conteúdos históricos.

Como na presente introdução estarão expostos os fundamentos pedagógicos e teóricos que embasam essa proposta didática; no segundo capítulo serão pontuados os caminhos traçados nas duas dimensões do trabalho: as metodologias de análise musical e de uso da música em sala de aula. Na terceira parte, seguem os pressupostos que ajudam a pensar o sentido e o papel da música e do rock nacional nessa pesquisa, assim como um histórico da música e, especialmente do rock no Brasil e no mundo. E, enfim, o quarto capítulo, se presta a apresentar os efetivos resultados do trabalho, buscando convergir as análises dos estudantes com a bibliografia selecionada para a abordagem de tais conteúdos históricos e a análise musical pautada numa metodologia científica.

1.2 O estado da questão

Segundo os Parâmetros Curriculares Nacionais de História (1998, p. 55), a música cumpre um papel importante na transposição do conhecimento histórico por se constituir como um tipo de “linguagem alternativa”, que utilizada adequadamente, possibilita a construção do conhecimento histórico a partir de um material diferenciado. Nesse sentido, de carona com as disposições gerais da disciplina histórica, reformuladas no decorrer do século XX pela chamada História Nova, a música, assim como outros tipos informais de diálogo com passado, foi assumida como relevante meio de compreender as ações e relações entre os seres humanos ao longo do tempo. Nas Orientações Curriculares Nacionais de História para o ensino médio (2006, p.73), também as letras de músicas são citadas como parte da “ampliação do conceito de fontes históricas que podem ser trabalhados pelos alunos (...) O importante é que se alerte para a necessidade de as fontes receberem um tratamento adequado de acordo com sua natureza (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2006, p.73). Destaca-se, no entanto, o fato desse material mencionar especificamente

as “letras de músicas”, ignorando as demais dimensões do complexo de sentidos que envolvem a expressão musical.

Um dos primeiros autores a propor o estudo da música como elemento de representações da sociedade foi o brilhante historiador inglês Éric Hobsbawm, a partir de um trabalho sobre a história social do *jazz* estadunidense e como este ritmo se espalhou pelo mundo ocidental (HOBBSAWM, 1990). Desde então, a música tem se tornado presente nas escolas como um eficiente suporte didático pela sua própria dinâmica e forma. Não é raro encontrar professores da educação básica, de modo especial nos componentes curriculares de humanas, fazendo uso da música, também comumente encontrada em livros didáticos e outros materiais de apoio.

Esse trabalho tem como uma das referências mais centrais o clássico livro do historiador Marcos Napolitano: “História e Música: História cultural da música popular” (2002), que, a partir de uma abordagem técnica, histórica e ao mesmo tempo epistêmica, esboça os caminhos teóricos e metodológicos que podem ser traçados numa investigação que tenha a música e sua capacidade de representação social e ideológica por objeto de investigação. Analisando o processo de desenvolvimento da música popular brasileira desde o século XVIII, Napolitano transita por épocas e gêneros musicais afim de demonstrar que os melhores resultados nas pesquisas com música são alcançados quando consideram sua integralidade, quando se esforçam por compreender a concatenação entre os elementos estéticos, ideológicos e históricos que compõem as obras.

Com fundamentos semelhantes, o trabalho de José Geraldo Vinci de Moraes, “História e Música: canção popular e o conhecimento histórico”, levantando discussões sobre as abordagens da ciência histórica sobre a música nos últimos sessenta anos, elabora uma espécie de apologia da fonte musical, ressaltando sua importância e historicidade. O autor identifica nas músicas uma capacidade de “(re)construção de partes da realidade social” (MOARES, 2000, p.212) e assim como Napolitano, estabelece categorias práticas de análise, tendo como eixo o binômio melodia-texto. Também discute o potencial latente das canções populares em contribuir para se “desvendar zonas obscuras da história” (idem), especialmente ligadas a setores submetidos a processos de exclusão social.

Katia Maria Abud (2005), em seu trabalho “Registro e Representação do Cotidiano: A música popular na aula de História”, ao discutir o uso de linguagens alternativas como ferramentas didáticas no ensino de conteúdos históricos, defende a hipótese de que os estudantes em seus contatos imediatos e cotidianos com o mundo, passam a formular “conceitos espontâneos” sobre a vida em sociedade e a História que, ao se articularem com os conhecimentos escolares, possibilitam a sintetização dessas informações e a transformação dos mesmos em “conceitos científicos”. Como exemplo de possibilidade de uso da canção popular no âmbito dessa finalidade, a autora analisa a música “Três Apitos” (1933) de Noel Rosa e suas relações com as mudanças sociais e culturais decorrentes da industrialização brasileira nas primeiras décadas do século XX.

Muito importante para a fundamentação da presente pesquisa, a dissertação de mestrado de Julho Zamariam (UEL, 2011), em vários aspectos serviu de bússola no delineamento de alguns caminhos metodológicos aqui seguidos. Tendo como título “A canção como mediadora cultural no processo de produção do conhecimento em sala de aula”, Julho se propôs a investigar os processos de aprendizagem de duas turmas de 9º ano, numa escola estadual da cidade de Londrina-PR, envolvendo músicas produzidas e divulgadas durante a Ditadura Militar (1964-1985). Sua proposta visava compreender como a música pode contribuir para o rompimento da noção ainda persistente de que a escola é um mero reproduzidor do conhecimento gerado nas universidades. Assim, a partir de canções de protesto de autores como Raul Seixas, Chico Buarque, Elis Regina e Geraldo Vandré; Zamariam desenvolveu sua pesquisa propondo atividades de análises dessas músicas pelos alunos no estudo da Ditadura Civil-Militar e escreveu sobre os efeitos dessa ferramenta pedagógica na aprendizagem.

A “Revista História Hoje” da Anpuh, em edição publicada no primeiro semestre de 2017: “Música e o Ensino de História”, trouxe à tona discussões que vem fortemente ao encontro do tema dessa pesquisa e que evidenciam a relevância da questão. Sob diferentes perspectivas, a música é debatida em sua qualidade de documento histórico e, simultaneamente, de recurso pedagógico e metodológico no trabalho com o ensino básico e o superior. Os artigos, de um modo geral, destacam o potencial político da música, como ferramenta de contestação e resistência; e a exigência de determinados conhecimentos e sensibilidades específicas, por parte do

pesquisador. O artigo de Olavo Pereira Soares “A música nas aulas de história: o debate teórico sobre as metodologias de ensino”, oferece uma proposta metodológica de ensino, com uso da música, na qual se considere a cultura musical dos alunos e que essa seja, inclusive, um dos elementos norteadores do processo de aprendizagem. O texto “Relato de viagem: o livro Apologia da História e o uso de canções no ensino de disciplinas da Área de Teoria e Metodologia da História”, de Edmilson Alves Maia Junior, relata o trabalho realizado com alunos do ensino superior, quando no estudo dos caminhos da investigação histórica, a luz das teorias de Marc Bloch, buscou-se identificar vestígios do passado em canções de amor de variadas épocas e estilos musicais. Luiz Guilherme Ritta Duque, com a pesquisa “Na trilha sonora da História: a canção brasileira como recurso didático-pedagógico na sala de aula” discute possibilidades de uso de canções no ensino de História do Brasil, a partir de reflexões realizadas no curso de graduação em História da Faculdade Cenesista de Osório – RS. Com certa singularidade, o artigo de Carlos Eduardo de Freitas Lima “História por Música: aplicações de um projeto de música popular e ensino de história”, relata a aplicação e os resultados de um trabalho de ensino de história a partir de uma página no Facebook, tendo como objeto de mediação canções populares vinculadas a contextos ou discussões conceituais específicas. E, por último, convém mencionar a pesquisa de Flávia Jovelino Silva, “Ditadura Militar sobre o olhar de composições musicais”, que tendo como documentos históricos, músicas das décadas de 1960 e 1970, desenvolve com seus alunos o conteúdo Ditadura Militar simultaneamente ao momento em que a comunidade em que a escola se localiza, se encontra ocupada por forças do Exército no Complexo da Maré na cidade do Rio de Janeiro.

Podem ser encontradas, então, algumas dezenas de artigos e dissertações de mestrado que discutem o uso da música no ensino de História. A exclusividade da presente pesquisa se encontra, portanto, na qualidade da interação que as músicas estudadas estabelecem com o passado. A maioria dos trabalhos realizados, tem se valido da música como documento histórico a retratar fragmentos de um contexto do qual seus compositores são contemporâneos, testemunhas oculares ou atores sociais envolvidos diretamente com as temporalidades que se ressignificam nos versos de suas canções. Assim, diferentemente de obras que retratam diretamente os fatos históricos presenciados pelos seus autores, caracterizando um modelo mais autêntico de fonte histórica, à exemplo da “Roda Viva” de um Chico Buarque censurado pela

Ditadura Militar, as canções abordadas nessa pesquisa tratam de conteúdos conceituais dos quais os seus compositores não são circunstantes diretos, embora muitos dos temas tratados nessas obras tenham profundas e fundamentais reverberações no presente. A maioria das músicas aqui analisadas remetem-se criticamente a outros tempos históricos num possível esforço de denunciar perversidades ou até mesmo permanências de uma conjuntura indesejável.

1.3 Contribuições da perspectiva sócio-interacionista

Em termos especificamente pedagógicos, as ideias do psicólogo soviético Lev Vygotsky lançam luz sobre essa pesquisa, na medida em que, a partir de uma perspectiva materialista, compreende a educação como um processo de interação mútua entre escola e sociedade, sociedade e indivíduo, indivíduo e indivíduo. Para Vygotsky, o acervo cultural da sociedade tem papel fundamental para a educação das crianças e jovens e, nesse ponto, a música popular, portadora de vários tipos de linguagens e significações, pode ocupar papel importante no ensino. Segundo Olavo Pereira Soares, Vygotsky entende o contexto histórico como a plataforma que possibilita o desenvolvimento do aprendizado:

Entende-se aqui o contexto histórico como as questões estruturais às quais estamos vinculados, tais como as instituições, as leis, o Estado, os processos econômicos, os modos de produção. Mas o meio é também o contexto cultural: o nosso cotidiano, a família, a religião, a escola, os colegas, os artefatos culturais, as músicas que ouvimos. (SOARES, 2017, p. 83)

Parte do grupo de jovens intelectuais que na Rússia pós-revolução desenvolviam teorias num clima de “grande idealismo e efervescência intelectual” (OLIVEIRA, 1997, p. 22), Vygotsky, antes de sua morte prematura aos trinta e sete anos, desenvolveu importantes pesquisas e teorias, buscando, naquele contexto, contribuir para o desenvolvimento de um novo modelo de sociedade e de ser humano, vinculado aos pressupostos revolucionários apregoados na estruturação da então

chamada União das Repúblicas Socialistas Soviéticas; portanto, momento em que se visava idealizar políticas educacionais eficazes e abrangentes.

Tornando, assim, evidente a relação do seu sistema de pensamento com o Materialismo Histórico-Dialético, Vygotsky, ao desenvolver a Teoria Histórico-Cultural, entendia que o ser humano é, até certo ponto, determinado por uma estrutura natural e involuntária (filogênese e ontogênese), mas, também, em grande medida, capaz de construir a si mesmo de forma consciente através de sua ação sobre a realidade (SANTA E BARONI, 2014). Ação essa que passaria, essencialmente, pela relação social, sem a qual, para o autor, a própria humanidade do ser estaria comprometida.

Vygotsky parte da noção de que o funcionamento psicológico não é inato, mas, ao mesmo tempo, não poderia ocorrer simplesmente num processo de transmissão linear. Existem, portanto, segundo o autor, quatro dimensões ou planos de desenvolvimento entre os indivíduos, de modo que o aprendizado aconteceria sendo determinado ou tendo por suporte essas quatro esferas que se correlacionam dialeticamente. O primeiro plano, chamado filogênese diz respeito as disposições biológicas do indivíduo (MOURA, 2016, p. 108), a definição dos limites, possibilidades e características da espécie humana, por exemplo, as características físicas, motoras e neurológicas. A segunda dimensão, a ontogênese, quase tão determinista quanto a primeira, se refere ao processo de desenvolvimento biológico, também característico da espécie, as disposições de maturação (MOURA, 2016, p. 109), os ritmos de desenvolvimento próprios do gênero humano e que proporcionam o amparo físico e cognitivo para os níveis de aprendizagem. Aqui, se encontram as etapas marcadamente temporais e processuais do desenvolvimento humano.

No terceiro plano, fundamentalmente mais diversificado e contingente, se encontra a sociogênese, dimensão social da aprendizagem (MOURA, 2016, p. 109), ou seja, a história da cultura na qual o sujeito se insere e a forma como esse mecanismo de funcionamento cultural interfere e define o funcionamento psicológico; a maneira como a vivência coletiva amparada pelo contexto geográfico e histórico se concatena com a experiência individual. E, por último, a microgênese se define como a construção das singularidades próprias das aprendizagens de cada indivíduo (MOURA, 2016, p. 111). Se referindo aos processos particulares e específicos da aprendizagem individual. Ações concretas de sucessão entre o não saber e o saber.

Os planos de desenvolvimento propostos por Vygotsky, embora funcionem de maneira interdependente, possuem mecanismos e princípios explicativos próprios, o que justifica a referida quadripartição e, nesse sentido, as disposições da presente pesquisa se debruçam mais especificamente sobre os níveis sociais e individuais de aprendizagem, portanto transitam entre a sociogênese e a microgênese na tentativa de compreender melhor as contribuições que determinados elementos da cultura podem oferecer para aprendizagens pontuais.

Frente a essas categorias, o processo educativo acontece, então, para Vygotsky, a partir de três pressupostos centrais: primeiro: a atividade cerebral produtora do pensamento tem bases biológicas; segundo: o desenvolvimento dos indivíduos e, portanto, o processo educativo se dá nas relações com o mundo exterior em um processo histórico e; terceiro: há a necessidade de um sistema simbólico de mediação entre o ser humano e o mundo (OLIVEIRA, 1997, p. 23).

Vygotsky concebe a mediação cultural como um componente extremamente particular da espécie humana. Diferentemente dos demais animais que estabelecem uma relação direta com o mundo e com os objetos do mundo, no caso do ser humano, essa relação acontece intermediada por símbolos e sentidos que o possibilitam abstrair e se libertar da realidade imediata (OLIVEIRA, 1997, p. 26). O trabalho seria uma das atividades em que essa relação mediada com o mundo se torna mais flagrante, afinal está baseada na criação e no uso de instrumentos, ferramentas, e na ação coletiva (OLIVEIRA, 1997, p. 28). E, embora, no mundo animal também haja o uso de instrumentos para atingir determinados objetivos, como já amplamente demonstrado em diversas experiências (VYGOTSKY, 2001, p. 118), essa utilização é, nesses casos, operada frente às necessidades imediatas e casuais, não produzindo acesso a um campo simbólico.

Assim, diante da particularidade humana de se relacionar com o mundo a partir de uma perspectiva semiótica, é que surgiria a nossa capacidade de utilizar as informações ao redor para fundamentar um comportamento voluntário e intencional, dando razão a noção defendida por Jean Jacques Rousseau no século XVIII de que no caso do homem, “a vontade fala ainda quando a natureza se cala [...] A natureza manda em todo animal, e a besta obedece, o homem experimenta a mesma impressão, mas se reconhece livre [...]” (ROUSSEAU, 2006, p. 41). Para o fundador

da pedagogia sociointeracionista é a sofisticação do pensamento proporcionada pela mediação simbólica que provoca iminentemente tal distinção entre a nossa espécie.

Os signos são, nessa perspectiva, como chaves de decifração do mundo e, ao mesmo tempo, como suportes de pensamento que possibilitam ao humano dirigir suas ações sobre a realidade, transcendendo-a psicologicamente, para transformá-la e ser transformado por ela:

Essa capacidade de lidar com representações que substituem o próprio real é que possibilita ao homem libertar-se do espaço e do tempo presentes, fazer relações mentais na ausência das próprias coisas, imaginar, fazer planos e ter intenções. [...] Essas possibilidades de operação mental não constituem uma relação direta com o mundo, libertando o homem da necessidade de interação concreta com os objetos do seu pensamento. (OLIVEIRA, 1997, p. 35)

Dentro dessa discussão, a educação aparece como uma prática necessariamente mediada pelos signos da cultura e mais especificamente pela linguagem, entendida como viabilizadora de formas mais complexas de pensamento e como nexos do tecido social. E é, especialmente, nesse aspecto que a música pode oferecer uma grande contribuição para o ensino da História numa perspectiva sociointeracionista, fundamentalmente por ser um “[...] artefato cultural que auxilia o ser humano a estabelecer relações com o meio” (Soares, 2017, p. 83), contribuindo com o surgimento, até mesmo, de identidades entre os jovens, construção de laços de amizade, formação de grupos e ampliação da consciência de si mesmo e do mundo ao redor, enfim, direcionando o trânsito simbólico que subsidia a construção da aprendizagem.

Em torno do desafio de desenvolver a empatia dos estudantes com os temas estudados nas aulas, assim como no esforço de tornar o conhecimento histórico mais interessante e inteligível, esse trabalho busca se valer da utilização de músicas que proporcionam o acesso a uma reflexão sobre o passado por uma via alternativa, mas que está presente no dia-a-dia dos estudantes e, como será debatido adiante, com relativo vigor conceitual e político.

De acordo com a proposta sociointeracionista de Vygotsky, essa relação com o meio ou com o contexto histórico do indivíduo (família, escola, amigos, instituições, manifestações culturais) se daria a partir da noção de vivências, sendo muito importante a qualidade, a forma e a intensidade dessas relações:

A vivência de uma situação qualquer, a vivência de um componente qualquer do meio determina qual influência essa situação ou esse meio exercerá na criança. Dessa forma, não é esse ou aquele elemento tomado independentemente da criança, mas, sim, o elemento interpretado pela vivência da criança que pode determinar sua influência no decorrer de seu desenvolvimento futuro. (VIGOTSKI, 2010, p. 683-684)

Ao discutir sobre a qualidade dessas vivências na experiência musical e como isso pode variar na maneira de influenciar a formação do indivíduo, Olavo Soares propõe o exemplo de pais que ouvem música erudita e como essa circunstância não deverá significar, necessariamente, que os filhos também tendam a apreciar esse tipo música. Tudo dependerá de como se sentem em relação a essa experiência, o que pode variar, hipoteticamente, para filhos de faixas etárias diferentes:

[...] o irmão mais velho pode ter tido uma relação muito positiva com a música erudita, pois os pais sempre ouviram com ele e isso era algo positivo; com o segundo filho a relação poderá não ter sido a mesma, em virtude de problemas de saúde enfrentados pelos pais, por exemplo, cuja lembrança lhe traz certa tristeza; por fim, o terceiro filho pode não aceitar ouvir a música erudita porque sempre remete aos problemas que essa situação de saúde na família trouxeram. (SOARES, 2017, p. 84)

Dessa forma, pensar na vivência como um aspecto importante da didática escolar, nos leva a perceber que a música, fazendo parte de nossas experiências sensoriais mais profundas e por envolver uma série de percepções e sentidos da nossa experiência consciente e inconsciente, deve ser articulada com muita sensatez e sensibilidade na elaboração de atividades que envolvam esse tipo de material. Afinal, essa interação acontece, especialmente nesse caso, de maneira muito singular e não reconhecer esse aspecto pode limitar as possibilidades de trabalho com a música.

Sob outra perspectiva de trabalho, a música como mediação cultural no processo de aprendizagem incide sobre mais uma noção importante da teoria sociointeracionista: a de que o estudante deve ter uma postura ativa na construção do

conhecimento e não apenas ser um reproduutor ou assimilador de uma informação distante e alheia. Para Siman e Coelho (2015), a apropriação dos conhecimentos pelos estudantes não se processa de forma direta entre o sujeito e o objeto a ser conhecido, “[...] entre esses existe a mediação dos conhecimentos prévios dos alunos e de conceitos históricos, assim como a ação mediada da professora, da linguagem, de signos e de ferramentas e artefatos culturais” (SIMAN E COELHO, 2015). É nesse sentido que a música, como narrativa poética e sonora sobre um período histórico, aparece como potencial ferramenta mediadora, capaz de viabilizar a produção do conhecimento em sala de aula e operar como objeto de análise e crítica por parte dos estudantes em uma postura ativa diante do saber historiográfico.

Privilegiando, assim, o uso de canções na realização da aprendizagem mediada, concebe-se, em diversos aspectos, a importância da instrumentalização desse tipo de “filtro” para acessar os sentidos de determinados fatos ou processos históricos. Por exemplo, ao estimular uma percepção mais crítica com o aperfeiçoamento de uma prática trivial do cotidiano que é a audição musical; ao proporcionar um ouvir mais reflexivo e fundamentado que, dificilmente, ocorreria de maneira espontânea quando o estudante ouvisse determinada canção fora de uma proposta escolar; ao desempenhar um melhor suporte de memória, entre outras razões, por envolver uma linguagem diferenciada e com estímulos sensoriais múltiplos. Ao valer-se de um elemento semiótico com a qualidade de valorizar o componente imaginativo no processo de abstração sobre outras realidades e temporalidades. Portanto, a música pode ser, sem dúvida, um signo que auxilia e potencializa uma maior sofisticação da atividade psicológica do estudante, inclusive por se encontrar estruturada numa linguagem metafórica (fundamentalmente, no caso das músicas utilizadas nessa pesquisa) que ao ser examinada sob a ótica de identificação de confluências com processos históricos, enseja um exercício hermenêutico bastante ativo e dinâmico.

1.4 Consciência e Empatia Histórica

Se faz fundamental estabelecer, em seguida, em que medida a música e o seu uso adequado podem favorecer a apropriação, por parte dos estudantes, de estruturas mentais e conceitos epistemológicos da própria ciência histórica que se mostram de suma importância para justificar o estudo e o ensino desse componente curricular. Para discutir essa questão, serão levantados dois conceitos importantes no debate teórico sobre a didática da história: a consciência e a empática histórica.

“O tempo é mercúrio-cromo, o tempo é tudo que somos” cantou Renato Russo na canção La Nuova Gioventù. O estudo da História, tendo os acontecimentos passados como matéria-prima, estabelece uma ligação inevitavelmente ontológica com o tempo, de modo a ser, potencialmente, o pensamento histórico o principal agente capaz de conferir sentido às experiências humanas e às nossas passagens pelo tempo da vida, proporcionando ferramentas intelectuais que permitam ao ser humano interpretar o mundo a si mesmo sob uma perspectiva dinâmica de transformação.

Em defesa dessa noção, o historiador alemão John Rüsen, entende que o principal objetivo da disciplina História é contribuir para a formulação, por parte do aluno, da chamada “consciência histórica” que, segundo o autor, se constitui como

(...) a soma das operações mentais com as quais os homens interpretam sua experiência da evolução temporal, de seu mundo e de si mesmos de tal forma que possam orientar, intencionalmente, sua vida prática no tempo (RÜSEN, 2001, p. 57).

Diante da contingência que caracteriza a vivência humana, ou seja, nossa peculiar capacidade de responder à natureza com ações que invariavelmente poderiam a todo tempo ser diferentes do que foram e do que são, condição que na filosofia existencialista se convencionou chamar de “condenação à liberdade”, é que se faz possível a História. Assim, a consciência histórica abordada por Rüsen tem como duplo objetivo, simultaneamente, oferecer uma interação racional e reflexiva sobre o passado, sobre a experiência, de tal modo que ela possa contribuir para a ação intencional e racional sobre o futuro. A consciência histórica deve dinamizar a

experiência e a intenção/ação no fluxo do tempo (isso dito frente ao entendimento de que o “não agir” é, também, decisivamente, uma forma de ação).

Menos consensual do que o seu significado propriamente dito, é, entre os estudiosos a conclusão sobre a origem e a manifestação dessa consciência entre as sociedades humanas. Seria essa capacidade intelectual de se localizar e agir no fluxo do tempo uma característica nata ou inata do ser humano? Para Hans-Georg Gadamer, esse exercício cognitivo seria uma exclusividade de alguns grupos humanos mais adentrados em processos de modernização da vida social e cultural em virtude do rompimento com uma estrutura de pensamento mais tradicional: “entendemos por consciência histórica o privilégio do homem moderno de ter plena consciência da historicidade de todo o presente e da relatividade de toda opinião” (GADAMER, 1998, p.17).

Contrariamente, para Rösen, longe de ser uma exclusividade etnocêntrica, o inevitável “pensar historicamente é um fenômeno, antes de qualquer coisa, cotidiano e inerente à condição humana” (Cerri, 2011, p. 29). Para o autor, essa consciência seria uma das próprias condições da existência do pensamento, considerando que a base mais fundamental do pensar historicamente, antes de ser cultural, é natural; noção que adquiriu perspectiva poética na música “Saiba”, de Arnaldo Antunes:

Saiba, todo mundo foi neném
Einstein, Freud e Platão também [...]
Saiba, todo mundo teve infância
Maomé já foi criança [...]
Saiba, todo mundo vai morrer
Presidente, general ou rei [...] (ARNALDO ANTUNES, 2004)

Nascimento, infância, juventude, velhice e morte; “essa base é compartilhada pelo reitor da Universidade de Berlim e pela criança aborígine na Austrália” (CERRI, 2011, p. 29). Assim, qualquer ação ou pretensão, de qualquer povo, em qualquer época, que seja mediada pela experiência individual ou coletiva e que esteja permeada por uma intencionalidade é em si a consciência histórica posta em prática; condição que estabelece a potencial universalidade desse exercício cognitivo. Se não temos controle sobre o Cronos, podemos, ao menos, dar significado, intencionalidade e lógica racional em nossas ações frente aos encontros inéditos com o mundo e o tempo.

Sabendo, então, que a consciência histórica é um exercício de pensamento subjacente à espécie humana, o papel do ensino de História seria o de mobilizar essa consciência e permitir a sofisticação do trabalho intelectual que a condiciona. O papel da escola não é o de criar, mas dinamizar as temporalidades, competências e dimensões do pensar historicamente. Afinal, vários aspectos sociais, cognitivos e filosóficos da consciência histórica podem ser aprendidos ou aperfeiçoados, como a orientação temporal e a narrativa.

Éric Hobsbawm, na introdução do clássico “Era dos Extremos” discute o que, em outros trabalhos, denominou como “presentismo”:

A destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal a das gerações passadas – é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do século XX. Quase todos os jovens de hoje crescem numa espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público da época em que vivem. Por isso os historiadores, cujo ofício é lembrar o que os outros esquecem, tornam-se mais importantes que nunca no fim do segundo milênio. Por esse motivo, porém, eles têm de ser mais que simples cronistas, memorialistas e compiladores. [...] (HOBSBAWM, 1999, p. 13)

O autor, destaca, portanto, a necessidade imperativa de que os historiadores contribuam mais ativamente para as formulações mentais coletivas que integrem, deem razão e vitalidade às três dimensões da noção ocidental do tempo: passado, presente e futuro; ajudem a tecer o fio condutor que conecta essa tripartição cada vez mais desencontrada nas percepções do senso comum e possibilitem, por parte dos indivíduos, a apreensão de um todo temporal mais significativa.

O aspecto narrativo adquire significado e importância, especialmente, na construção da identidade: em meio ao movimento contínuo do tempo e da História, ela teria a função de nos lembrar quem somos através da memória individual ou coletiva. Assim, a narrativa constitui a consciência histórica na medida em que acessa nossas lembranças, elabora uma representação mental de continuidade (passado, presente e futuro concatenados) tendo a identidade (tentativa de não perder-se no fluxo do tempo) como núcleo de sentido individual e coletivo da experiência humana.

Desse modo, para Rüsen, “essa competência de orientação temporal no presente, mediante a memória consciente, é o resultado de um processo de

aprendizado” (RÜSEN, 2007, p. 103-104), aprendizado cuja carência poderia se manifestar decisivamente na vida prática dos indivíduos. Ações corriqueiras do nosso cotidiano, são quase imperceptivelmente resultado das nossas ações no tempo histórico. A simples decisão individual de tomar um café pela manhã, remonta a um passado secular do país, quando essa planta foi introduzida no nordeste no século XVIII e nos seguintes teve sua ampliação vinculada à exportação e simultaneamente foi se transformando em um hábito no Brasil. No entanto, nossa vida pública depende mais flagrantemente dos níveis de nossa consciência histórica; na hora de escolher uma profissão, se integrar em um grupo social, simpatizar com um gênero musical, rejeitar ou aderir a um discurso fascista, ou, por exemplo:

[...] se concebo a história como uma mera aparência, e acredito que a essência da realidade está em outro mundo, regido por uma divindade, pode ser que eu não saia da cama antes de fazer uma prece. Essa consciência pode fazer a diferença na hora de decidir entre um abaixo assinado ou uma corrente de orações, ambos visando a paz no mundo. (CERRI, 2011, p. 14)

Enfim, uma consciência histórica que não alcance elaborações mais complexas de pensamento poderia resultar, em última instância, na incapacidade dos sujeitos de agirem em função dos seus próprios interesses (CERRI, 2011, p. 71). A inaptidão de analisar com clareza a dinâmica dos acontecimentos que se desdobram ao nosso redor nos deixaria vulneráveis e submetidos a decisões e ações aleatórias ou submissas, como depositar o seu voto no candidato cujo número ficou mais proeminente na memória devido ao *jingle* de campanha ou como aceitar passivamente medidas governamentais flagrantemente contrárias ao bem comum.

Para Cerri, a formação histórica dos alunos depende apenas em parte da escola, assim, considerar e incluir as outras dimensões da experiência social no debate é de fundamental importância na construção de um pensamento histórico coerente. O ensino de História tem a função de gerenciar a consciência histórica com base nas informações disponibilizadas pela ciência e pela cultura, e nesse ponto fica clara a importância de administrar o sentido de expressões da cultura popular como é o caso da música. Foi identificado, previamente, nas músicas utilizadas nessa pesquisa, o potencial de estimular o exercício de alteridade, necessário para contrapor a noção de “presente contínuo”, discutida por Hobsbawm ou a dificuldade em

conseguir pensar historicamente resgatando o tempo próprio das coisas sobre as quais se pensa, como levantado por Rüsen e Cerri.

Assim, frente a necessidade de um método de trabalho que vincule as experiências presentes com as vivências dos homens e mulheres do passado, chegamos ao segundo importante conceito dessa discussão, abordado pelo filósofo e historiador inglês Peter Lee: a empatia histórica. Termo adotado, inicialmente no Reino Unido, embora não esteja livre de controvérsias, representa com eficácia a noção de que para uma mais qualificada interpretação do passado, os indivíduos “devem ser capazes de considerar (não necessariamente aceitar ou partilhar) as ligações entre intenções, circunstâncias e ações” (Lee, 2003, p. 20) das pessoas que nos antecedem no tempo. Ou seja, a empatia histórica consiste na compreensão do universo de ideias e de possibilidades dos personagens históricos, no intuito de evitar uma visão excessivamente superficial, artificial ou distorcida sobre eles:

A consequência direta de os alunos não compreenderem o passado é que este se torna uma espécie de casa de gente desconhecida a fazer coisas ininteligíveis, ou então uma casa com pessoas exatamente como nós, mas absurdamente tontas. (LEE, 2003, p. 19)

E para que o passado não seja, na perspectiva dos estudantes, essa “casa de gente tonta”, o trabalho com a História na sala de aula deverá considerar um direcionamento de oposição ao senso comum e a desconstrução das obviedades que se apresentam a nós. Afinal, quando estendemos nosso olhar panorâmico sobre a História, devemos ter claro que este não estava disponível para os agentes históricos em questão na iminência e no desenrolar dos fatos.

Sob a perspectiva, então, da empatia histórica, o uso da música nas aulas, ao trazer à tona “cenas do passado” aliadas a uma linguagem multissensorial (ligada, inclusive a dispositivos emocionais), pode possibilitar a produção de sentidos sobre passado vivenciado por outros, ou mais do que isso, pode levantar uma maior preocupação sobre os dilemas enfrentados pelos atores sociais de outros tempos, pois, como afirma o autor:

“A empatia histórica pode ser pensada, não apenas como realização, mas como disposição. Dificilmente se poderá dizer que entenderam a História os alunos que frequentaram a disciplina de História e que mantem uma rejeição completa relativamente às pessoas do passado, que não as veem como

seres humanos com direito ao mesmo respeito que exigimos para nós” (LEE, 2003, p. 21)

A música aparece aqui, então, como uma profícua ferramenta capaz de romper a rejeição em relação aos agentes históricos, possibilitando que a preocupação e o exercício interpretativo sobre uma voz do passado (mesmo que virtual ou analógica, já que as músicas simulam personagens históricos se manifestando em primeira pessoa), proporcione maiores condições para o exercício da empatia e da alteridade necessárias para pensar o tempo e o passado sob os aspectos mais complexos que caracterizam estágios mais avançados de consciência histórica.

2 METODOLOGIA

2.1 Pesquisa-ação

O propósito de converter uma prática educativa ordinária em objeto de estudo, encontra, então, conformação com o que o campo de pesquisa sobre formação de professores tem denominado como pesquisa-ação. Seguimento que ganhou mais notoriedade, segundo Júlio Diniz-Pereira, nas décadas de 1980 e 1990, quando passou a se privilegiar a formação do professor-pesquisador e questões de cunho identitário (DINIZ-PEREIRA, 2013), mas que teve sua conceituação já concebida na década de 1940 pelo psicólogo alemão Kurt Lewin que no pós-guerra passou a desenvolver, junto ao governo dos Estados Unidos, pesquisas de campo dentro de uma abordagem experimental que tinham por finalidade a

[...] mudança de hábitos alimentares da população e também a mudança de atitudes dos americanos frente aos grupos étnicos minoritários. Pautava-se por um conjunto de valores como: a construção de relações democráticas; a participação dos sujeitos; o reconhecimento de direitos individuais, culturais e étnicos das minorias; a tolerância a opiniões divergentes; e ainda a consideração de que os sujeitos mudam mais facilmente quando impelidos por decisões grupais. (FRANCO, 2005, p. 485)

Essa abordagem metodológica tem, então, como pressupostos gerais, a pretensão de mapear a extensão e a natureza dos fenômenos a partir de uma intervenção experimental; ou seja, é um “tipo de pesquisa social concebida e realizada em estreita associação com uma ação, ou com a resolução de um problema” (THIOLLENT, 1985, p. 14). Nessa modalidade de pesquisa, a ação e a investigação se conectam numa espiral dialética que tem como foco a melhoria da prática pedagógica e a produção colaborativa do conhecimento, agindo no campo da prática e investigando a respeito dela (TRIPP, 2005, p. 446); sobressai a prerrogativa de tomada de consciência dos pressupostos que conduzem o próprio trabalho do pesquisador.

Entre as categorizações possíveis de serem estabelecidas no interior desse prisma de pesquisa, o presente trabalho se enquadra no que David Tripp chama de “pesquisa-ação prática”, na qual é o próprio pesquisador que projeta ou escolhe as

mudanças a serem aplicadas no seu desenrolar prático. Tripp identifica, nessa categoria, duas características distintivas:

[...] primeiro, é mais como a prática de um ofício – o artífice pode receber uma ordem, mas o modo como alcança o resultado desejado fica mais por conta de sua experiência e de suas ideias –; e segundo, porque o tipo de decisões que ele toma sobre o quê, como e quando fazer são informadas pelas concepções profissionais que tem sobre o que será melhor para seu grupo (TRIPP, 2005, p. 457).

Maria Amélia Santoro Franco, identifica, em suas observações sobre a pesquisa-ação, no Brasil, três conceituações diferentes. A “pesquisa-ação colaborativa”, na qual a pesquisa, visando a transformação, é solicitada aos pesquisadores por um grupo de pessoas envolvidas no processo a ser investigado; a “pesquisa-ação crítica”, quando uma transformação é vista como necessária a partir de trabalhos iniciais do pesquisador e acaba adquirindo caráter emancipatório em relação a alguma condição de opressão; e a “pesquisa-ação estratégica”, mais aproxima das propostas desse trabalho, a partir da qual apenas o pesquisador planeja, acompanha os efeitos e avalia os resultados da aplicação de um procedimento ou da transformação de uma dada realidade, sem a efetiva participação especulativa ou conceitual dos demais envolvidos na investigação.

Tendo a práxis social como ponto de partida, mas também de chegada (FRANCO, 2005, p. 491), a pesquisa-ação na área educacional, em geral, se consolida, portanto, como uma pesquisa feita por educadores fundamentados pela própria prática, modalidade de investigação que carrega em si uma considerável dicotomia. Se por um lado se torna óbvio o seu benfazejo caráter democrático e de construção do conhecimento a partir das concretudes da sala de aula, da sua realização no ambiente natural da realidade a ser pesquisada; também é necessário ponderar os impasses que podem se manifestar na dificuldade de o professor se desvencilhar da condição de objeto. Sendo assim, a opção pela pesquisa-ação é tomada frente à clareza de suas controvérsias e sob a perspectiva de que suas contribuições são válidas pelo seu potencial democrático, participativo e mobilizador de práticas mais reflexivas e autônomas, uma vez que, segundo Jean Dubost, “[...] a pesquisa-ação é a revolta contra a separação dos fatos e dos valores [...] é um

protesto contra a separação de pensamento e da ação, que é uma herança do ‘laissez-faire’ do século XIX.” (1987, p. 136).

2.2 O uso da música

Ocorre, no entanto, que, embora o seu uso seja já consagrado como meio de despertar a atenção dos estudantes e como forma de tornar o momento da aula mais instigante, não são tão comuns os subsídios que possam oportunizar um bom aproveitamento da música como concreto objeto de investigação e de estímulo ao pensamento e as sensibilidades que essa ferramenta pode proporcionar. Livros didáticos de História, por exemplo, dispõem as músicas como documentos apenas literários e/ou ilustrativos, sem levar em conta as suas demais potencialidades e dimensões hermenêuticas (AMEDI, 2012, p.3). Como afirmado por Circe Bittencourt (2009, p. 380) “[...] se existe certa facilidade em usar a música para despertar interesse, o problema que se apresenta é transformá-la em objeto de investigação [...] Existe enorme diferença entre ouvir música e pensar a música”.

Um outro elemento a considerar, é que nos últimos tempos as escolas foram envolvidas por novas tecnologias, mudando em alguns casos a forma de apresentar e de abordar certos conteúdos. Tem se formado, no entanto, o que Raquel Barreto (2004) chama de “modernização conservadora”, pela qual tem se alterado os formatos, mas as concepções de ensino continuam as mesmas. Vale, assim, perceber que é necessário vincular o uso de novas tecnologias educacionais com novas perspectivas de ensino. É necessária uma coerência conceitual e prática entre conteúdo e forma. Gonçalves Bezerra, ao se referir aos vários tipos de materiais, potencialmente didáticos, afirma que “[...] o importante é que se alerte para a necessidade de que as fontes recebam um tratamento adequado, de acordo com a sua natureza” (BEZERRA, 2010, p. 43). Nessa perspectiva, cada tipo de documento, fonte histórica, ou recursos tecnológicos, possuem suas particularidades e uma necessidade diferente de abordagem; e a música, principalmente, por envolver a combinação de diversos dispositivos sensoriais como audição, leitura e vibração. Afinal, estamos nos referindo a texto, contexto, intenção, ritmo, melodia, entonação,

gênero e diversos outros elementos musicais e poéticos potencialmente portadores de significação.

Especialmente nas décadas de 1980 e 1990, período da gradual redemocratização do País, algumas das canções lançadas por bandas como Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Engenheiros do Hawaii e Titãs, se afirmaram como uma forte manifestação da arte política, trazendo à tona letras com discussões e, até certo ponto sofisticados, conceitos históricos como no caso das músicas “Índios”, “Fábrica”, “A Canção do Senhor da Guerra”, “Capitão da Indústria”, “Homem Primata”, “Desordem”, “Tempo Perdido” e “La Maison Dieu” e nas demais músicas, inevitavelmente, retratava-se, também, o universo social e mental de que os autores partilhavam naquele momento. Nas duas situações, as obras produzidas possuem grande potencial educativo.

Inserido nessa discussão, a presente pesquisa se propôs, então, a fundamentar, orientar e estabelecer critérios quanto a utilização de músicas do rock nacional nas aulas de História no Ensino Médio, tendo como referência três músicas que foram inseridas como ferramentas pedagógicas no estudo de conteúdos do componente curricular História, com turmas de primeiro e segundo ano do Ensino Médio de uma escola vinculada ao Serviço Social da Indústria na cidade de Itapetininga – SP. Ambas as turmas estavam compostas de trinta e dois estudantes, do período vespertino, já bem habituados a proposta sociointeracionista adotada pela rede, condição que os dispõe como suficientemente acessíveis a propostas como a concebida nesse trabalho.

Assim, buscou-se discutir os fundamentos da utilização da música em sala de aula e debater critérios e métodos de análise coletiva de obras musicais, não só como ilustração de contextos históricos, mas também como elemento de “sensibilização” (MORAES, 2000, p. 211) e interação com outras interpretações e representações do mundo. Como apontam Moreira e Kramer, um conhecimento escolar adequado é aquele que possibilita a transcendência ao universo cultural do estudante e para isso “[...] há de se valorizar, acolher e criticar as vozes e as experiências dos alunos” (MOREIRA e KRAMER, 2007, p. 1044). Músicas que fazem parte da cultura de massa são, nesse sentido, um bom ponto partida para valorizar e ao mesmo tempo oferecer novas possibilidades de interpretação ao conhecimento que o estudante já possui.

Oferecer subsídios para melhor interpretar as informações que estão no mundo ao seu redor; assim como, colaborar com o exercício contínuo de familiarizar os estudantes aos próprios métodos de trabalho do historiador.

Foram, portanto, problematizadas letras e melodias de canções do rock nacional, com a seleção de três músicas das bandas Legião Urbana e Os Paralamas do Sucesso, tendo como objetivo instrumentalizá-las para o uso em sala de aula e a identificação de como se desenvolveu a interpretação de determinados eventos e processos históricos, com a inserção da escuta direcionada e análises pontuais por parte dos estudantes sobre os possíveis significados e relações que podem ser estabelecidas, tendo a música como um eixo gravitacional de aprendizagem.

A princípio essa proposta buscou, também, envolver estudantes de escolas públicas, solicitando que professores cedessem suas aulas para o desenvolvimento desse trabalho. No entanto, as duas tentativas, nesse sentido, se mostraram frustradas devido ao estabelecimento de um contexto fragmentado de aprendizagem que já de início conduziu, portanto, a opção pelo trabalho apenas com os meus próprios alunos na escola em que leciono desde janeiro 2016.

A escolha das músicas teve como critérios principais a própria experiência de uso dessas canções nas aulas (antes mesmo da oficialização da pesquisa), e a busca por obras que envolvessem claramente a intenção de representar personagens mediante as contradições de determinados períodos históricos; além disso, que mantivessem ricas qualidades alusivas, tanto em termos textuais como musicais. As canções selecionadas e analisadas deveriam, então, oferecer um suporte para o estudo de conteúdos específicos da disciplina de História. Assim, com “Índios” (Legião Urbana) foi desenvolvido o trabalho sobre o encontro entre o Velho e o Novo Mundo e a conquista dos nativos da América pelos povos ibéricos; e as músicas Fábrica (Legião Urbana) e Capitão de Indústria (Paralamas do Sucesso), juntas serviram como material de mediação para o aprofundamento dos estudos sobre a Revolução Industrial e os movimentos operários de contestação surgidos no século XIX.

O trabalho desenvolvido com os estudantes seguiu a metodologia adotada em anos anteriores envolvendo uma proposta didática orientada pela pedagogia sociointeracionista, sequenciando o levantamento de conhecimentos prévios dos

alunos, aula expositiva, leitura de textos, análise de filmes e, por fim, a audição musical direcionada com solicitação de trabalho escrito sobre os resultados das análises. Essa sucessão, registrada em plano de trabalho docente, teve, então, um reporte na presente pesquisa, na qual se buscou identificar o potencial de construção de sentidos históricos dessas músicas e as principais percepções dos estudantes sobre as obras em correspondência aos conteúdos estudados, os rumos e reverberações da aprendizagem histórica por meio desse emblemático mediador pedagógico com base nos trabalhos elaborados pelos estudantes a partir da sequência pedagógica desenvolvida ao longo das aulas.

2.3 Metodologias de análise musical

Sobre a metodologia de interpretação das tais canções há de se considerar, inicialmente, a complexidade de trabalhar com a análise musical devido a melindrosa condição que a tipifica, de não se configurar como parte da esfera material e que, embora, uma letra impressa possa nos oferecer algum artifício de materialidade, ela manifesta apenas uma parte diminuta do complexo alusivo de uma obra musical, cujo componente mais fundamental está depositado no emaranhado universo das sensações. Por definição, a experiência musical só acontece quando a obra é executada. E podemos dizer que qualquer objeto de investigação é, certamente, portador de incontáveis possibilidades interpretativas, mas, a música possui um embaraço adicional por envolver, simultaneamente, a construção de sentidos literários, verbais, sonoros e até táteis, a se considerar a vibração dos corpos em contato com a música. Além do que, em uma experimentação musical, ou de qualquer outro segmento, parece sempre haver um hiato a ser preenchido pela imaginação do experimentador.

De acordo com Vinci de Moraes (2000, p. 206), a historiografia tradicional tendeu a pensar a música, no último século, destacando três perspectivas principais. Uma primeira que privilegia a biografia do “grande artista”, destacando a noção de gênio criativo e de um indivíduo capaz de trazer para si a direção dos rumos da arte assim como na política os “grandes homens” determinariam o futuro da nação. Por

consequente, outra postura analítica visa focar o estudo na obra de arte em si como portadora de um discurso quase atemporal e a estratégia de esmiuçar o documento com base na estrutura, forma e linguagem se inclina a concebê-la como uma expressão relativamente independente do seu contexto. E, em terceiro, há a propositura em basear os estudos na noção de gêneros ou escolas artísticas de modo a pensar a música como uma linha evolutiva ou sucessória de estilos “que se sucedem em ritmo progressivo e parecem ter vida própria, transcorrendo independentes do tempo histórico a que estão submetidos os homens comuns” (MORAES, 2000, p. 206).

Essas tendências são relatadas aqui na tentativa de se exibir o modelo que se tenta superar na busca de compreender as canções que foram escolhidas como suporte pedagógico dessa pesquisa. Segundo José Geraldo Vinci de Moraes, um bom método de interpretação musical deve se pautar, introdutoriamente, no próprio percurso de construção do conhecimento da ciência histórica, em sua ordinária análise de fontes. Tendo assim, como mais sólido ponto de partida, o contexto em que a música emergiu:

Por tratar-se de um material marcado por objetivos essencialmente estéticos e artísticos, destinado à fruição pessoal e/ou coletiva, a canção também assume inevitavelmente a singularidade e características especiais próprias do autor e de seu universo cultural. Além disso, geralmente uma nova leitura é realizada pelo intérprete/instrumentista. E, finalmente, o receptor faz sua (re)leitura da obra, às vezes trilhando caminhos inesperados para o criador. (MORAES, 2000, p. 2011)

Mais do que reconhecer que o discurso musical não existe isolado do mundo e da sociedade que o criou, essa abordagem que busca reconciliar o texto com o contexto das obras musicais tem por horizonte a tentativa de identificar os complexos culturais multifacetados em termos históricos, identitários e ideológicos que incidem e acabam, também, sendo representados pela canção popular. O estudo do contexto da obra, também inclui investigar como se dá a apropriação pelo público ou pelas instituições e potenciais consequências que ela pode ter produzido no meio em que emergiu. Portanto, não se trata apenas de entender o contexto de produção, mas também de divulgação e repercussão.

O segundo pressuposto da metodologia empregada nas análises das canções nesse trabalho é de que a leitura musical não pode se limitar a uma interpretação textual, “embora, muitas vezes, especialmente numa música estandarizada, as indicações poéticas possam carregar muito mais significação do que os aspectos musicais” (Moraes, 2000, p. 215). Será levada em conta e pormenorizado em seguida, portanto, a importância de se entender o binômio melodia-texto em seus meandros e especificidades, mas também, como a combinação de ambos, eventualmente, pode produzir sentidos que não ocorreriam vistos sob um ângulo apenas de fragmentação analítica.

Compreendendo que a experiência musical ocorre a partir da convergência de elementos de natureza diversa, adota-se aqui como critério de análise, a proposta de Marcos Napolitano de diferenciação entre parâmetros estéticos ou verbo-poéticos e parâmetros musicais de criação e interpretação (NAPOLITANO, 2001, p. 79). Nesse primeiro seguimento, tendo a textualidade como objeto concreto, segue então a sequência procedimental baseada nas indicações do autor:

a) preliminarmente, a identificação da temática geral da canção, que por vezes está claramente indicada já no título ou na proeminência de um refrão, por outras, pode se encontrar envolvida em complexos metafóricos ou abstratos;

b) a identificação dos personagens aludidos na canção como principais ou únicos portadores da fala ou seus possíveis interlocutores;

c) no desenvolvimento, busca-se entender a trajetória narrativa, as imagens poéticas utilizadas e a consciência temporal que é proposta ao ouvinte que, aliás, pode ser variada e na mesma canção constar uma perspectiva presente, mas, que remeta ao passado, ao futuro ou a algum propósito de reparação do passado, como na música “Índios” (LEGIÃO URBANA, 1986);

d) em meio a forma, busca-se entender quais os tipos (ou, por vezes, ausência) de rimas e seus efeitos estéticos na canção, os recursos poéticos de um modo geral e sentidos presentes na combinação das palavras, das expressões ou dos versos;

e) presença de figuras ou gêneros literários como metáforas e alegorias;

f) ocorrência de intertextualidade literária como se pode identificar, por exemplo, na presença de citações literais de Sartre em “O Inferno são os outros” (2005) dos Titãs ou de Santo Agostino na música “Números” (2000) dos Engenheiros do Hawaii.

Não há dúvidas de que existe uma grande distância em potencial entre um texto lido e um texto cantado, ornamentado por acordes, outras intensidades e tons, instrumentos, balanços e ataques rítmicos. Por conseguinte, portanto, transferindo o foco para os aspectos propriamente musicais, temos a se considerar, especialmente, as seguintes perspectivas que, pelo grau de especificidade técnica, serão citadas nas palavras do próprio autor:

- a) Melodia: pontos de tensão/repouso melódico; “clima” predominante (alegre, triste, exortativo, perturbador, lírico, épico etc.); identificação de intervalos e alturas que formam o desenho melódico;
- b) Arranjo: instrumentos predominantes (timbres), função dos instrumentos no clima geral da canção; identificação do tipo de acompanhamento;
- c) Andamento: rápido, lento;
- d) Vocalização: tipos e efeitos de interpretação vocal, levando-se em conta: intensidade, tessitura atingida (graves/agudos); forma de divisão das frases musicais e das palavras que formam a “letra”; ocorrência de ornamentos vocais;
- e) Gênero musical: geralmente confundido com “ritmo” da canção.
- f) Ocorrência de intertextualidade musical;
- g) “Efeitos” eletroacústicos e tratamento técnico de estúdio (NAPOLITANO, 2001, p. 98)

Sobre o item “g”, a intertextualidade musical, ou seja, a citação incidental de trechos de outras obras musicais, temos um interessante exemplo na versão dos Engenheiros do Hawaii da canção “Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones” (1990). A canção que fala sobre um jovem estadunidense que é morto na Guerra do Vietnã (1955-1975) e que se tornou uma espécie de “hino antiguerra” entre a juventude da América do Sul tem, na versão dessa banda, um solo de guitarra com a melodia do “Hino da Independência” do Brasil, composto pelo próprio Dom Pedro I, em que se nota, particularmente, a menção ao trecho “ou ficar a pátria livre ou morrer pelo Brasil” repetido sete vezes em meio a onomatopeias que representam um ti eroteio. Assim, essa menção, além que convergir completamente com a temática da canção, ainda transporta o eixo simbólico do ato de morrer pela pátria para um contexto nacional.

Há de se considerar, ainda, o acirramento do caráter instável dessa combinação de parâmetros que compõem as obras musicais devido ao fato de que as eventuais diferenças de execução da canção são, também, capazes de produzir sentidos adicionais ou diminutos em relação a obra original. Por essa razão, nas músicas propostas aos estudantes para a realização do trabalho, foi indicada uma versão específica de cada uma delas para diminuir as discrepâncias nas disposições gerais das análises e confrontação com os conteúdos das aulas.

Nesse movimento metodológico, a etapa seguinte visa realizar, com o material já mapeado em suas especificidades, a integração das partes que, apenas juntas, são capazes de proporcionar a experiência musical que se busca avaliar nessa investigação, afinal “(...) o efeito global da articulação dos parâmetros poético-verbal e musical é que deve contar, pois é a partir desse efeito que a música se realiza social e esteticamente” (NAPOLITANO, 2001, p. 80). Assim, nessa fase da audição, a dupla natureza da música praticamente desaparece em meio a demanda por um entendimento mais global do objeto.

Nessa fase da interpretação do conjunto da obra já é possível buscar considerar que tipo de emoções a música desperta ou convida a sentir, que tipo de papéis ela veicula, que lugar social de fala é empregado ou que mobilizações corpóreas ela é capaz de estimular. É o momento de verificar em que sentidos o “clima” da letra pode ser confirmado pelas disposições sonoras e explorar com melhor qualidade o que Napolitano chama de “camadas de sentido” das obras musicais:

O grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando ao mesmo tempo as simplificações e mecanismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica e complexa de todo e qualquer documento de natureza estética (NAPOLITANO, 2001, p. 77)

Em síntese, as canções são pensadas nessa pesquisa sob a ótica de fragmentação e reintegração analítica com base nas três dimensões centrais de constituição da expressão musical: a linguagem poética, a linguagem musical e os movimentos históricos e culturais que as perpassam ou, na expressão empregada por José Vinci de Moraes: o tripé melodia-texto-contexto (MORAES, 2000, p. 206).

Obviamente os estudantes que foram orientados a realizar essa interpretação não são conhecedores de teoria musical ou mesmo possuem alguma formação instrumental, mas isso não é um obstáculo para essa proposta, pois “mesmo sem conhecimento técnico, o ouvinte de música popular possui dispositivos, alguns inconscientes, para dialogar com a música” (NAPOLITANO, 2001, p. 80). O que se buscou mobilizar, portanto, foi uma propícia condição de escuta repetida e minuciosa, que deveria ser realizada em ambiente privado para possibilitar uma melhor concentração e feita em duplas para gerar o confronto de asserções na elaboração conjunta de atribuição de sentidos às obras musicais.

3 MÚSICA

3.1 Perspectivas teóricas sobre a música na Era Industrial

O filósofo, sociólogo e músico Theodor Adorno, um dos fundadores da Escola de Frankfurt, é considerado o estudioso que inaugura as reflexões acadêmicas mais sistematizadas sobre a música popular comercial urbana, e, portanto, suas contribuições operam como uma via inicial de acesso às reflexões acerca da relação que essa expressão da vida cultural passa a operar mediante as transformações ocorridas, principalmente, a partir da Segunda Revolução Industrial, em que a música popular é submetida ao processo de reificação, comum a diversos elementos que permeiam a vida social e econômica na sociedade capitalista. Embora visto por muitos como portador de uma abordagem bastante pessimista em relação ao papel que a música desempenharia na subjetividade coletiva dos indivíduos na era da indústria cultural, suas ideias proporcionam um panorama bastante crítico e sólido sobre as relações existentes entre a cultura de massa e os indivíduos, agora convertidos em seus consumidores.

Junto com Max Horkheimer, Adorno cria o conceito de “indústria cultural”, que, explanado de maneira mais geral no livro *Dialética do Esclarecimento* de 1947, é a expressão pela qual nomeia a condição da arte, do lazer e do entretenimento na sociedade capitalista industrial:

A indústria cultural pode se ufanar de ter levado a cabo com energia e de ter erigido em princípio a transferência muitas vezes desajeitada da arte para a esfera do consumo, de ter despido a diversão de suas ingenuidades inoportunas e de ter aperfeiçoado o feitio das mercadorias. (ADORNO, 1947, p. 63)

Segundo esse conceito, a cultura, ao ser revertida em agente, potencialmente, multiplicador de capital e, por conseguinte, sendo submetida a produção, distribuição e consumo sob condições e técnicas industriais; adquire profundas, inéditas e perversas conformações frente às sociedades contemporâneas. Para os autores, a

relação vertical que se estabelece entre a indústria e o consumo, deflagra uma relação, não apenas mercadológica, mas, fundamentalmente, ideológica, uma vez que os mecanismos engendrados são capazes não apenas de adaptar produtos ao consumo, mas, também, de determinar o próprio consumo: “(...) a máquina gira sem sair do lugar. Ao mesmo tempo que já determina o consumo, ela descarta o que ainda não foi experimentado porque é um risco” (ADORNO, 1947, p.63).

Assim, partindo desses pressupostos, Adorno e Horkheimer mapeiam algumas características gerais que a cultura nessa Era passaria a desempenhar, especialmente em seu papel alienante. Para os autores, a música popular se apresentaria como a “realização mais perfeita da ideologia do capitalismo monopolista: indústria travestida de arte” (NAPOLITANO, 2016, p. 21). Muito embora a indústria cultural estenda seus domínios, também fortemente, sobre o lazer e o entretenimento, o que se procura discutir aqui é o viés artístico das obras musicais.

Adorno entendia que a capacidade da arte de provocar a autonomia e a criticidade nos indivíduos estava vinculada à sua possibilidade de exhibir a contradição das coisas, de se opor a sociedade, de abalar as certezas, algo como o Segundo Sol do compositor Nando Reis, a “desalinhar a órbita dos planetas” (REIS, 2001). Assim sendo, a indústria cultural tenderia a comprometer essa inclinação ao operar a partir de lógicas comerciais, e, portanto, dando aos ouvintes ou consumidores de música popular um produto que apenas se adequasse a preferência das massas. E ainda mais do que isso, a possibilidade de manipulação dessas preferências, a partir de lógicas comerciais e industriais. O componente dialético que faz a cultura contribuir para o progresso das sociedades humanas estaria, sob essa ótica, neutralizado pela mão invisível do mercado operando a partir lógicas próprias.

O “fetichismo da mercadoria”, pensado por Marx no livro “O Capital”, adquire um caráter bastante peculiar no caso do “fetichismo da música”, abordado por Adorno, pois a lógica de mercado oportuniza um desenvolvimento no qual a proporção do consumo das produções musicais acaba sendo um dos critérios essenciais de sua apreciação pelo público. Assim, para Adorno, na sociedade industrial, o “valor de uso” de uma obra de arte não poderia mais ser vislumbrado pelo público, apenas o “valor de troca”. Segundo Marcos Napolitano:

[...] consome-se o sucesso acumulado e reconhecido como tal: “fetichismo musical”, consumo de música como mercadoria “autofabricada”, apreciada conforme a medida do seu próprio sucesso e não pela assimilação profunda da obra. Por isso, o valor de troca, corolário do ato de consumo, se torna um prazer em si, vazio e alienante. (NAPOLITANO, 2016, p.25)

Dessa forma, a noção de fetichismo musical, estaria atrelada a uma audição ingênua por parte do público, que sem passar por um processo de reflexão sobre as obras musicais, tenderiam a manifestar o que Adorno chama de “regressão da audição”: (...) toda conexão lógica que exija alento intelectual é escrupulosamente evitada” (ADORNO, 1947, p. 65). Ou seja, uma perda de qualidade na audição moderna de um modo geral, em que a distração e a desconcentração passariam a ser elementos centrais na relação dos ouvintes com a música:

Regressivo é, contudo, também o papel que desempenha a atual música de massas na psicologia das suas vítimas. Esses ouvintes não somente são desviados do que é mais importante, mas confirmados na sua necessidade neurótica [...] Juntamente com o esporte e o cinema, a música de massas e o novo tipo de audição contribuem para tornar impossível o abandono da situação infantil geral. A enfermidade tem significado conservador. (ADORNO, 1996, p.90)

Para o autor, outra entre as características mais relevantes da música popular na era da cultura de massas é a “estandardização”, um processo em que se combinam normas técnicas que padronizam e adaptam a arte aos procedimentos industriais, para que a possa converter numa poderosa máquina de lucros. Aqui estariam inseridos processos de seriação e divisão do trabalho, por exemplo; aqui, a cultura se encontraria com sua declinante e limitante normatização: “Tudo o que vem a público está tão profundamente marcado que nada pode surgir sem exhibir de antemão os traços do jargão” (ADORNO, 1947, p. 61).

Adorno afirmou que a estandardização é a característica fundamental de toda música popular; e, de acordo com suas conclusões, uma das consequências mais sérias desse mecanismo de estruturação industrial para as músicas é de que os ouvintes criam relações mais intensas com as partes da obra do que com o todo, “[...] o ouvinte quer o simples, o conhecido, a parte que lhe agrada. A criação musical inovadora fica bloqueada, na medida em que as agências de comercialização da música querem apenas a fórmula” (NAPOLITANO, 2016, p. 27).

Ao aprofundar a noção de estandarização, Theodor Adorno evidencia que a indústria fonográfica procura, então, superar dois desafios para conquistar o mercado: buscar estímulos inovadores que atraiam o público a partir de induções emocionais e corpóreas; e, ao mesmo tempo, enquadrar esses elementos em um esqueleto musical que esteja dentro do arquétipo que os ouvintes estão historicamente habituados a experimentar. Dessa forma, para o pensamento adorniano, as noções de “gosto” ou “livre escolha” estariam comprometidas, pois não passariam de ilusões do mercado para atrair os consumidores através de diversas técnicas publicitárias e, por exemplo, da promoção de artistas independente do seu talento num contexto em que a técnica se tornaria, explicitamente, mais valorizada e emblemática do que o próprio conteúdo. Afinal, desde que as transformações sociais e econômicas, levadas a cabo pelo desenvolvimento do capitalismo tomaram forma nas sociedades humanas, a própria noção de mercadoria foi radicalmente remodelada em favor de um movimento automático e, por vezes autônomo do objeto sobre o indivíduo.

O quadro, então, que se delineia, é de que a mercantilização da cultura e, particularmente, da música, encorajaria uma visão mais passiva e acrítica do mundo ao diminuir o nível de contradições que o público poderia experimentar ao se deparar com a arte, segundo Marcos Napolitano:

A cultura deixava de ser a esfera de recriação das consciências sobre o mundo e tornava-se um complemento da ideologia do capitalismo monopolista, reproduzindo o sistema ideológico, independente do conteúdo da obra consumida. (NAPOLITANO, 2016, p. 28)

Para Adorno e Horkheimer o desenlace da discussão é tão embaraçado quanto dramático. Uma vez que a tecnologia e as novas propostas filosóficas nos tivessem, relativamente, desviado de um mundo permeado de magias e superstições, teríamos nos deixado seduzir por um novo “anti-iluminismo” agora vinculado a ideologia capitalista e os recursos técnicos por ela empregados. Assim, a indústria cultural teria duas funções estruturais e complementares no sistema capitalista: a geração de lucros e a regulação mental das massas.

Um dos primeiros desafios desse trabalho é, portanto, resolver o paradoxo que se apresenta ao se utilizar canções que estiveram no *maistreen* na década de 1980, que foram elaboradas, divulgadas e consumidas dentro dos padrões próprios do que

percebemos aqui como “indústria cultural”; agora como ferramenta para o ensino de processos históricos e sociais. Ao se trabalhar a música nessa pesquisa, há de se vislumbrar, então, que os agentes sociais envolvidos nas canções analisadas produziram marcas de suas visões de mundo e de suas críticas ao próprio sistema de produção industrial da arte que os promovia. Canções como “Geração Coca-Cola” (1985) - Legião Urbana (“Desde pequenos nós comemos lixo comercial e industrial”), “Televisão” (1986) (“A televisão me deixou burro, muito burro demais/ Agora vivo dentro dessa jaula junto dos animais”) e “A Melhor Banda de Todos os Tempos da Última Semana” (2001) - Titãs (“Não importa a contradição, o que importa é televisão/ Dizem que não há nada que você não se acostume/ Cala a boca e aumenta o volume, então”), oferecem uma crítica justamente aos mecanismos de fetichização, estandarização e regressão da audição abordados por Adorno.

Esse tipo de engajamento político bastante evidente por parte dos compositores dessas canções e a possibilidade de seu uso para a educação, nos conduzem a outro filósofo contemporâneo de Adorno, Walter Benjamin. Em seu trabalho “A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica” (1935) Benjamin, a partir de um olhar materialista, enuncia que a singularidade artística, a qual ele denomina como “aura”, fica comprometida pelos processos de reprodução operados pela indústria, esse processo prejudicaria a qualidade das obras e da própria experiência vivenciada pelo público.

Para Benjamin, a qualidade primordial das obras de arte estava originalmente vinculada ao seu valor de culto; ou seja, a sua apreciação ocorria sob aspectos, não exclusivamente religiosos, mas habitualmente espirituais. Uma estátua do neolítico ou detalhes dos afrescos da Capela Cistina não tinham por fundamento uma apreciação coletiva, mas seu valor se relacionava mais fortemente as ligações que essas obras estabeleciam com o sagrado ou com ideias de beleza e de perfeição, assim, para o autor “o valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo” (BENJAMIN, 1955, p. 3). E nesse “valor único”, na “aura”, estaria o sentido mais elementar da expressão artística.

No entanto, a partir do momento em que a arte foi se emancipando do seu caráter ritual e passou a ser submetida a reprodutibilidade técnica, a sua “aura” se

diluiu e perdeu o valor de culto, até então intrínseco ao próprio sentido da produção e apreciação artística. Essa diluição e declínio do valor de culto, foi, no entanto, proporcional a emergência de um novo tomo, o valor de exposição:

A exponibilidade de uma obra de arte cresceu em tal escala, com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica, que a mudança de ênfase de um pólo para outro corresponde a uma mudança qualitativa comparável à que ocorreu na pré-história. Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas [...] (BENJAMIN, 1955. p. 4).

Esse novo valor, capaz de trazer outras perspectivas para a arte, então carregaria consigo a possibilidade de alcance e divulgação antes essencialmente restrita das obras e nesse ponto residiria um componente favorável, especialmente, em comparação com as perspectivas profundamente adversas que arte teria adquirido na era industrial segundo Adorno. O fato de que agora a reprodutibilidade industrial tem a possibilidade de aproximar a arte dos indivíduos, de maneira, inclusive, impraticável no paradigma anterior, quando “[...] a catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto” (Benjamin, 1955, p. 2), é o momento em que o alcance privilegiado por novos suportes e novas concepções, teria o potencial de favorecer o desenvolvimento mais consciente das massas, desde que vinculado a um propósito contemplativo, instrutivo e emancipatório.

Desse modo, inspirado por seu amigo Bertolt Brecht, dramaturgo comunista e tido por muitos como o arquétipo do artista engajado, Benjamin, usando o cinema como referência, defendia a possibilidade de conscientização das massas aliada ao divertimento, mesmo que por meio da reprodutibilidade técnica das obras de arte.

O autor via, assim, com um olhar positivo que a tecnologia pudesse difundir as obras de arte, proporcionando um maior alcance dessas experiências à população, num processo de “democratização” da arte. Afinal, como propõe José Geraldo Vinci de Moraes, “as relações com os meios de comunicação foram, e ainda são, contraditórias, (...) passando pelos mais nítidos e fortes interesses comerciais e ideológicos, chegando a uma incrível divulgação da produção cultural” (MORAES,

2000, p. 2017). Contrariando, então, nesse ponto, as disposições de Adorno, Benjamin acreditava no potencial político da arte e no seu “valor de exposição” como marca da era industrial, em contraposição ao “valor de culto” que a arte possuía antes de sua reprodutibilidade técnica. O valor místico atribuído as obras, agora, mediante aos processos tecnológicos, se tornou anacrônico e deu lugar a um novo valor, o valor de exposição, que mesmo aliado à massificação, traria a “exponibilidade” como marca fundamental dessa era, tornando possível que as experiências culturais alcançassem um número maior de pessoas, desde que se desvencilhasse de uma lógica puramente comercial; uma vez que nesse complexo jogo de forças, manifestações artísticas mais autônomas também encontraram espaços de manifestação entre as frestas da indústria cultural:

(...) parece que de forma um pouco diversa do que imaginou o filósofo alemão e de certo modo saltando fora de seus cerrados esquemas interpretativos, os meios de comunicação também abriram espaços para que gêneros e estilos regionais urbanos originários nas camadas mais pobres emergissem para um quadro cultural mais amplo e pluralizado (...) Esse fato notável permitiu a diversificação e o alargamento das possibilidades de escolha dos artistas e dos ouvintes, certamente ampliando e desenvolvendo seu universo de escuta ao invés de simples e unicamente regredi-lo. (MORAES, 2000, p. 217)

Frente ao confronto das disposições de Adorno e Benjamin sobre traços que a arte tem tomado nas sociedades capitalistas e industriais, esta pesquisa leva em conta, então, a grande tendência alienante e estandarizante que a caracteriza, e, por outro lado considera importante levantar as indagações: que outros caminhos uma ideia ou uma proposta emancipatória aludida numa obra de arte teriam para lograr êxito junto as massas? Afinal, é possível criticar a sociedade, ter algum alcance sem penetrar ou valer-se da Indústria Cultural? Em meio a esse quadro, o valor de exposição abordado por Benjamin representa uma direção importante para pensar o uso de músicas do rock nacional (incontestavelmente moldadas sob o espectro da indústria cultural) para o ensino de História.

3.2 Música e Sociedade

O que é música? Um sentido que atribuímos ao vibrar do universo ao nosso redor e em nós próprios? O brandir dos átomos e das constelações? A oscilação nem sempre harmônica do coração humano? A interrupção rítmica do silêncio? Os dezenove sons da Terra que viajam para além do nosso sistema solar nos arquivos da sonda “Voyager” representando a expectativa humana de sermos ouvidos por outras formas de vida? Sons que nos invadem, nos atravessam e nos levam consigo para as mais variadas sensações estéticas, sociais, transcendentais? Um complexo trânsito simbólico de paisagens sonoras e da cadência de palavras cantadas? Aquilo que, segundo Nietzsche, protege a vida de incorrer num fracasso iminente? Difícil não se submeter a uma licença poética quando o assunto promove experiências tão profundas em nossos sentidos como é o caso da música.

A flauta de osso encontrada numa caverna da Alemanha com, aproximadamente, 35 mil anos (ESTADÃO, 2009), é uma eloquente evidência de como a experiência musical está incomensuravelmente enraizada na trajetória humana. Talvez ainda mais persuasivo, seja o fato de não termos conhecimento sobre a existência de sociedades a-musicais, o que nos leva a perceber que a música tem se constituído como parte significativa do nosso próprio processo de humanização (SOARES, 2017, p. 85). Seja a partir de tradicionais cantos de trabalho rural, canções de ninar, hinos ideológicos ou religiosos, canções de amor, trilhas cinematográficas; os sons carregam visões de mundo e dão o clima de nossas experiências vividas na história; acessam memórias e narrativas, projetam imagens de futuro e permeiam nossa tentativa de preservar instantes preciosos. A música celebra uma conexão bastante singular com o tempo. Arnaldo Antunes dá ritmo a essa discussão com a música lançada no álbum “Um Som” de 1998:

Música para ouvir no trabalho/ Música para jogar baralho/ Música para arrastar corrente/ Música para subir serpente/ Música para girar bambolê/ Música para querer morrer/ Música para escutar no campo/ Música para baixar o santo/ Música para ouvir/ Música para ouvir/ Música para ouvir/ Música para compor o ambiente/ Música para escovar o dente/ Música para fazer chover/ Música para ninar nenê/ Música para tocar novela/ Música de passarela/ Música para vestir veludo/ Música pra surdo-mudo/ Música para estar distante/ Música para estourar falante/ Música para tocar no estádio/ Música para escutar no rádio/ Música para ouvir no dentista/ Música para dançar na pista/ Música para cantar no chuveiro/ Música para ganhar dinheiro/ Música para ouvir/ Música para ouvir/ Música para ouvir/ Música pra fazer sexo/ Música para fazer sucesso/ Música pra funeral/ Música para pular

carnaval/ Música para esquecer de si/ Música pra boi dormir/ Música para tocar na parada/ Música pra dar risada/ Música para ouvir/ Música para ouvir/ Música para ouvir (ANTUNES, 1998).

Nos últimos três milênios temos, então, nos dedicado a elaborar maneiras de estruturar e convencionar socialmente as frequências sonoras que, variáveis entre 20 e 16 mil ciclos por segundo, são possíveis de serem captadas pelo ouvido humano (MORAES, 1983, p.75). Pitágoras, no século VI a.C. ao identificar que uma corda esticada e suspensa sobre uma base de madeira produzia determinado tom e que quando pressionada no centro repetia esse mesmo tom, mas de maneira mais estridente, cria a noção ocidental de “oitava”, ou seja o “espaço possível do discurso musical” (MORAES, 1983, p.75), a partir do qual, no século XI, o monge italiano Guido de Arezzo organizou o sistema de notação musical mais utilizado no ocidente nomeando cada uma das sete notas principais com a primeira sílaba de cada verso de um hino cantado em louvor a São João, originando assim a sequência *dó, ré, mi, fá, sol, lá, si* (SOUZA, 2018). Os sons sendo, então, dados determinados pela natureza, se tornam a matéria-prima a partir da qual o ser humano é capaz de operar suas inventividades e convenções para produzir o que chamamos de música, uma atividade “geralmente coletiva, historicamente delimitada e culturalmente relacionada” (MORAES, 1983, p. 78)

José Vinci de Moraes sintetiza essa discussão de maneira muito profícua:

Esses sons, apresentados na realidade de modo caótico e irregular, na forma de ruídos, adquirem certa periodicidade e ordem, criando ondas vibratórias sinuosas e constantes. Quando elas estão sobrepostas umas às outras de forma harmônica e aliadas aos ritmos e timbres, chegam aos nossos ouvidos e as denominamos de música. Contudo, essa organização musical não ocorre nem se estabelece num vazio temporal e espacial. As escolhas dos sons, escalas e melodias feitas por certa comunidade são produtos de opções, relações e criações culturais e sociais, e ganham sentido para nós na forma de música. (MORAES, 2000, 210)

Portanto, há de se concluir que a música existe apenas frente a intencionalidade exclusivamente humana de executá-la, ouvi-la e entendê-la como tal. A música pressupõe, necessariamente, condições históricas. A dialética relação que se estabelece, então, entre música e sociedade se faz especialmente notável para proveito da presente pesquisa, no sentido de que ela “tem sido, ao menos em boa

parte do século XX, a tradutora de nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais” (NAPOLITANO, 2001, p. 07). Podendo funcionar, ao mesmo tempo como ferramenta de integração ou de exclusão social, podendo servir aos interesses dos diversos polos que tencionam suas forças na coletividade “ora ela volta a ser invocada a fim de reforçar os liames existentes entre os indivíduos de um mesmo clã, ora ele é uma vez mais chamada a auxiliar na alienação dos seres dominados” (MORAES, 1983, p. 14).

José Vinci de Moraes defende que a música como linguagem alternativa ao suporte exclusivamente escrito, ensinaria uma relação mais tangencial com setores menos escolarizados da sociedade, portanto, sendo capaz de revelar e/ou traçar rotas que possibilitem uma melhor compreensão de certas realidades da cultura popular, que desvendem a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia (MORAES, 2000, p. 205), sendo capaz de “(re)construir partes da realidade social e cultural” (MORAES, 2000, p. 212). Em sentido semelhante ao exaltado pela banda Skank em “Uma canção é pra isso” (2006):

Uma canção é prá trazer calor/ Deixar a vida mais quente/ Prá puxar o fio da paixão/ No labirinto da gente/ Prá consertar/ Prá defender a cidadela/ Prá celebrar/ Prá reunir bairro e favela/ Prá clarear a escuridão/ E o mundo encerra/ Prá balançar/ Prá reunir o céu e a terra/ Uma canção é prá fazer o Sol/ Nascer de novo/ Prá cantar o que nos encantou/ Na companhia do povo (SKANK, 2006)

O Brasil tem uma história muito intensa com a música, tanto cultural quando comercialmente já que, segundo Marcos Napolitano, nos configuramos como “uma das grandes usinas sonoras do planeta” (NAPOLITANO, 2001, p. 7). Essa tradição musical, não seria estranho supor, se apresenta de maneira articulada com a fisionomia intercultural e multiétnica que caracteriza a própria estrutura da sociedade brasileira, complexo amálgama de três continentes e algumas dezenas de povos. Assim, estudar as tendências musicais da história brasileira, exige, inicialmente um critério de coesão que, nesse caso será a ordem cronológica em que as emergências, convergências e simultaneidades, por vezes, conflitantes estiveram se articulando ao longo dos últimos, pelo menos, três séculos.

3.3 A Música no Brasil

Portanto, seguindo a temporalização da música popular no Brasil, proposta por Marcos Napolitano, esse texto passa a se pautar pelo seguinte encadeamento histórico da música brasileira: “herança da escravidão, herança europeia, modernismos e vanguardas históricas, utopias nacional-populares, modernização capitalista” (NAPOLITANO, 2001, p. 74). O foco que se estabelece na região sudeste se refere ao fato de se adotar aqui como referência, especialmente, as expressões musicais urbanas em meio ao esforço de se construir um mapeamento temporal da música popular brasileira.

Tendo a cidade do Rio de Janeiro como ponto de convergência tanto interétnica quando inter-regional, até 1950 ela foi o espaço “de encontros e mediações, o Rio forjou, ao longo do século XIX e XX, boa parte das nossas formas musicais urbanas” (NAPOLITANO, 2001, p. 39). Podemos dizer, então, que as primeiras emergências da música urbana no Brasil orbitaram entre duas formas musicais principais que atravessaram os períodos entre o fim da Colônia e o início do Império, foram elas a “modinha” e o “lundu”. A primeira, surgida no final do século XVIII, teve como influência direta a moda portuguesa, mas se mesclou com elementos culturais da colônia, adaptando o vocabulário, os instrumentos e as batidas para uma estrutura mais tropical. Já o “lundu”, possui uma origem marcadamente africana, segundo Marcos Napolitano, trazido pelos escravos bantos, com um ritmo mais acentuado e sensual, acabou sendo incorporado no Brasil como forma-canção e dança de salão. Essas duas tendências conviviam, ademais, com expressões musicais litúrgicas, especialmente praticadas por irmandades religiosas católicas e, após a chegada da Família Real Portuguesa, em 1808, também com música clássica germânica (NAPOLITANO, 2001, 42).

Esse foi o primeiro desenho musical urbano brasileiro mais amplo, já em seus primórdios marcado pelo cruzamento de expressões bastante heterogêneas. E, independente, da forma musical, era caracterizado pelo crucial envolvimento de negros livres e escravizados, já que a “atividade musical profissional ainda era vista, em meados do século XIX, como uma forma de trabalho artesanal, logo, ‘coisa de escravos’” (NAPOLITANO, 2001, p. 42) e, disso decorria, portanto, que os músicos profissionais do Império eram, em sua maioria escravizados.

Foi por volta de 1870 que surgiu, então, o choro, que, sintetizando essa série de tendências anteriores, aparece como uma legítima e típica expressão musical brasileira, caracterizada pela combinação de violão, cavaquinho e flauta; por uma estilística marcadamente instrumental de ornamentos, improvisações e influências do lundu. Mas seria apenas na década de 1930 que um gênero nacional ganharia toda a respectiva consagração social, tendo sua legitimidade, inclusive, interposta pelo governo. O samba, que emergiu no país entre 1917 e 1931 (Sadroni, 2001), teve sua estrutura formada entre as comunidades negras, principalmente, de migrantes baianos, que se estabeleceram no Rio de Janeiro em princípios do século XX. Esse gênero musical se tornou nacional no processo em que alcançou o *mainstream* desenvolvendo-se como o primeiro gênero musical mais enraizado a ser incorporado pela indústria cultural. E, por outro lado, ao ser absorvido, no florescer do Estado Novo (1937-1945), como parte das políticas de condução de uma identidade nacional burocraticamente mediada por políticas governamentais (NAPOLITANO, 2001, p. 53); dando assim um novo tom de complexidade na relação dialética entre música e sociedade no Brasil.

Nas décadas que se seguiram (1940/1950), o rádio se expandiu como um novo e revolucionário ingrediente na construção e difusão da música nacional, no mesmo momento em que os chamados “folcloristas” passaram a utilizar as canções flagrantemente como veículos para a propagação de seus ideários políticos entre as massas em ascendente processo de urbanização; tanto à direita apelando a um patriotismo conformista, quanto à esquerda com a ideia de consciência nacional (NAPOLITANO, 2001, p. 59); ambos os projetos se orientavam pela ideia de que as massas deveriam ter a tradição e uma certa pureza da música de “raiz”, seja ela do “morro” ou do “sertão”, como referência na condução dos seus destinos e da elaboração de um lugar para si na História.

O rompimento dessa mentalidade passou, intencionalmente, a ganhar força, segundo Napolitano, com o aparecimento da Bossa Nova, especialmente a partir de 1958, “em meio a voga existencialista no final dos anos 50” (AGUIAR, 1989, p. 105); com uma proposta de intelectualização das temáticas e sofisticação das bases estéticas das canções: “sutileza interpretativa, novas harmonias, funcionalidade e adensamento dos elementos estruturais da canção (harmonia-ritmo-melodia) que deixavam de ser vistos como mero apoio ao canto” (NAPOLITANO, 2001, p. 62),

enfim, uma tentativa de modernização da estrutura musical de um modo geral. Embora o samba fosse uma grande influência para a bossa, sua estrutura “virava o samba no avesso” como propõe a historiadora Lilia Schwarcz (2015, p. 421), desafiando ritmos e harmonias tradicionais, quando, por exemplo, o compositor João Gilberto criou a chamada batida da bossa: “um jogo de equilíbrio entre o ritmo do canto e o ritmo do violão; nesse jogo, cada sílaba cantada ocupa um lugar milimetricamente exato com os ataques de acorde e os baixos no violão” (SCHWARCZ, 2015, p. 451). E, embora tenha tido uma trajetória curta (1958-1963), porém intensa; suas propostas musicais e poéticas estiveram na raiz de várias iniciativas musicais futuras como as canções de protesto contra a ditadura militar ou o Tropicalismo. De todo modo, um dos elementos mais marcantes da bossa, foi sua capacidade de tradução sonora de um certo “clima de modernização” vivido por diversos setores da sociedade brasileira nos anos do governo de Juscelino Kubistchek (1956-1961).

É, em meio, pois, a essa dissonância entre os projetos da tradição “folclorizada” e da renovação bossanovista que a sigla MPB surge por volta de 1965 como um ponto de equilíbrio entre tendências, à princípio, dissonantes; incorporando artistas da própria Bossa Nova e projetando também novos compositores e intérpretes, a exemplo de Elis Regina, Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso (NAPOLITANO, 2001, p. 64). Durante um certo tempo, entre as décadas de 1960 e 1970, a sigla MPB caracterizou um gênero musical específico que, estilística e ideologicamente pleiteava com o Tropicalismo um espaço entre o público musical urbano. A Tropicália, que passou a se notabilizar por volta de 1968, já se inspirava no pop/rock inglês e estadunidense na tentativa de elaborar um tipo de pop nacional (GROPPO, 2013, p. 173). Essa tendência tinha como marca a vinculação a um movimento cultural mais amplo, influenciado poeticamente pelo concretismo, flertando com uma propositura erudita (vide as canções do clássico *Panis et Circenses*, 1968) e aderindo a tratamentos e recursos técnicos que ganhavam fisionomia na música internacional. As tensões entre a MPB e a Tropicália se atenuaram, apenas, então, a partir do momento em que a censura dos anos mais arbitrários da Ditadura Militar atingiu a ambas, fornecendo a essas duas tendências um bem mais agravoso inimigo comum (NAPOLITANO, 2001, p. 69), assim como a censura pôde favorecer um refinamento da riqueza metafórica que, sem dúvida, se tornou um dos elementos estilísticos mais marcantes da MPB.

Após meados da década de 1970, por conseguinte, com a vagarosa contração dos mecanismos de restrição à liberdade de expressão e opinião, essas manifestações musicais retomaram o fôlego, no entanto, já com novas acomodações hierárquicas, uma vez que nesse momento o tropicalismo já deixava de ser considerado um gênero específico para ser identificado como uma tendência dentro da MPB, que progressivamente foi, também, sofrendo mudanças de concepção até ser entendida como um complexo cultural plural e até mesmo um filtro de organização do próprio mercado (NAPOLITANO, 2001, p. 72). Foi nesse contexto da história e da música brasileira, entre as décadas de 1960 e 1970, que uma nova tendência passou a ter suas investidas no Brasil, ainda ancorada na MPB, em canções de artistas como Rita Lee, Raul Seixas e o grupo “Secos e Molhados”; como parte, então, do próprio processo de mundialização e de adesão da indústria cultural por esse que se tornou, no século XX, o mais importante produto do ramo musical da Indústria Cultural: o Rock (GROPPO, 1996, p. 13).

3.4 Surge o Rock

No entanto, as raízes do Rock se encontram bem mais distendidas no tempo. Simultaneamente ao contexto em que a música brasileira, nos séculos XVIII e XIX se encontrava em plena combinação de ritmos europeus e africanos (por exemplo com a modinha e o lundu), especialmente, no sul dos Estados Unidos, surgia um ritmo muito emblemático da história dos negros escravizados daquele país: o *blues*.

Segundo Luiz Antônio Groppo, esse estilo se desenvolveu como música de trabalho nas fazendas de algodão dos estados do sul dos EUA, e com o ritmo firme que marcava o compasso da colheita, os escravizados improvisavam longamente cantos de lamentação, esperança e temas corriqueiros. Numa escala diferente (a escala do blues), que foi, mais tarde, amplamente apropriada pelo Rock “o blues surge como um tipo individual de canção, comentando a vida cotidiana” (GROPPO, 1996, p. 25) e caracteriza direta ou indiretamente tanto a condição de escravidão, como a situação social marginalizada dos negros nos EUA após 1865. O *blues* acabou se consolidando na cultura popular evocando sentimentos muito heterogêneos ao passo

que refletia a intensa contradição a qual os recém libertos estavam submetidos: por um lado livres, por outro, excluídos; por um lado vislumbrando novas oportunidades, por outro, vítimas de um racismo institucionalizado.

Entre a virada do XIX e o início do século XX, o *blues*, no entanto, dialogando, em parte, com o *jazz*, já se encontrava integrado a vida urbana, tendo sido levado para as grandes cidades do Norte pelos migrantes afro-americanos (GROPPO, 1996, p. 25) e lá, mesmo estigmatizado, como boa parte da expressão cultural negra nos Estados Unidos da primeira metade do século XX, ele foi ganhando cada vez mais popularidade, ao passo que cumpria um papel social bastante proeminente entre seus articuladores. Nesse percurso, quando o *blues* adquiriu um formato mais nitidamente urbano e eletrificado, nos anos 1930, ele foi cooptado por uma indústria fonográfica que por algum tempo havia desprezado suas potencialidades, mas que agora não só o integrava ao mercado como lhe atribuía novos ajustes técnicos e rótulos que o tornaram mais competitivo, como em 1945 com o “*rhythm and blues*” que, para Luís Antônio Groppo, já se constituía, basicamente, como o que se convencionou chamar, anos mais tarde, de “*rock and roll*” (GROPPO, 1996, p. 27). Contudo, já nesse momento, passando a ser adaptado aos jovens brancos de classe média.

Esse foi o contexto preliminar que possibilitou que na região menos modernizada dos Estados Unidos, tivesse origem o mais importante gênero do ramo musical da Indústria Cultural. O rock, também colheu, em suas origens, elementos da música *country and western* e de outras tendências para chegar à década de 1950 como um admirável “amalgama dos mais diversos estilos populares, exóticos e até eruditos” (GROPPO, 1996, p. 10), mas, em sua base mais fundamental, aglutinava a cultura negra e rural do sul dos EUA.

Mesmo considerando a sua particular capacidade musical de amalgama e o fundamental enraizamento de suas letras com a vida cotidiana, o rock só se tornou esse sucesso explosivo na década de 1950, pela combinação de três elementos de esferas muito independentes: a ebulição de uma nova cultura juvenil estrategicamente incorporada pelo mercado, mudanças na estrutura da Indústria Cultural e inovações tecnológicas. Segundo Luís Antônio Groppo:

O rock and roll só poderia ter surgido em meados dos anos 1950, porque, nesse momento, conjugaram-se o processo da Indústria Cultural, o

surgimento da cultura juvenil e o desenvolvimento da tecnologia de produção e reprodução de canções. Por isso, o rock surgiu nos Estados Unidos, que, além de reunir primeiro todas essas características, também possuía a música popular mais apropriada para esse uso mercantil, tecnológico, juvenil (o blues e o country). (GROPPO, 1996, p. 38)

Se por um lado havia, portanto, se constituindo em diversos países, uma mentalidade juvenil aliada ao lazer (com linhas de atuação que sinalizavam se expandir, também, para a arte e a política) que poderia fortuitamente ir ao encontro de uma proposta rítmica dançante e sensual como era o caso do *rock and roll*; por outro, as novas tecnologias de gravação, amplificação e reprodução, ensejavam uma inédita fomentação do mercado fonográfico, ao passo que, também, a difusão da TV aliviava a tensão entre os oligopólios do rádio, aumentando, assim, consideravelmente o número de gravadoras e distribuidoras para tornar esse mercado bem mais amplo e heterogêneo (GROPPO, 1996, p. 34).

Foi a partir da convergência desses componentes que, então, o rock internacionalizou-se num processo levado a cabo pela indústria cultural capitalista, a ponto de seus efeitos serem absorvidos por praticamente todos os países alcançados pela cultura de massa. Como na década de 1960 esse seguimento já havia engendrado as características que passaram a defini-lo, de acordo com Groppo, o gênero começou a ser identificado não mais como *rock and roll*, mas apenas com o termo Rock, que passou a englobar, a partir de então, uma série de subgêneros que surgiram ao longo de sua história e a transpassar, além das fronteiras entre países e continentes, as fronteiras entre as classes, integrando públicos e artistas de maneira bastante emblemática. Quando, por exemplo, segundo Erick Hobsbawm, o rock irrompeu “do gueto de catálogos de ‘Raça’ ou do ‘*Rhythm and blues*’ das gravadoras americanas, dirigidos aos negros pobres dos EUA, para tornar-se o idioma universal dos jovens, e notadamente dos jovens brancos” (HOBSBAWM, 1999, p. 324). Para Groppo, o saldo do Rock na década de 1960 foi, portanto, intensamente transformador econômica e culturalmente:

Nos anos 1960, o Rock atingiu seu ponto máximo em matéria de formulações renovadoras, rebeldes e até potencialmente revolucionárias, bem como quanto a criatividade artística, envolvimento social da juventude e liberdade em relação a indústria fonográfica. (GROPPO, 1996, p. 40)

Passado o momento de transição do *rock and roll* para simplesmente “Rock” e estabelecida a completa adesão da indústria cultural por essa tendência, ocorreu, pois, como eloquente exemplo de como essa indústria “mundializa” a cultura de massa, uma migração do seu eixo criativo, dos Estados Unidos para a Inglaterra, onde seria produzido o maior fenômeno de música juvenil de massa do século XX: a “Beatlemania”. Caracterizados, inicialmente, pelo ritmo “yé yé yé”, com um “rock básico, simples, com letras adolescentes e exploração de um visual ‘jovem’ e atraente” (GROPPO, 1996, p. 49), os *Beatles*, nos dez anos de atividade da banda (1960-1970), interagindo, inclusive, com o movimento *hippie*, a música psicodélica e progressiva; também participaram das transformações estéticas e musicais que tornariam o Rock, principalmente entre fins da década de 1960 e início da 1970, um som cada vez mais plural, simbiótico e erudito. Características que puderam, ao encontro da cultura jovem que florescia, contribuir para torná-la “matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos” (HOBBSAWM, 1999, p. 323), constituindo, assim, novas formas de consumo e posturas éticas, principal e notadamente entre a juventude.

3.5 O rock nacional

Foi, justamente, com essa compleição e anunciando a sua oportuna capacidade de hibridização com ritmos nacionais que o rock passou a se incorporar com algum entusiasmo ao repertório musical brasileiro, com os já citados artistas da década de 1960. Enquanto, internacionalmente, o rock passava, na década de 1970, por uma profusão de estilos, diversificando a música, o visual e o público, radicalizando ou moderando tendências como foi o caso, por exemplo, do *heavy metal* ou da sua aproximação com o *pop*, respectivamente; no Brasil marcado por um período de autoritarismo e resistência cultural e política, as incursões do rock, que oscilavam entre a imitação e a marginalidade, a exemplo de diversas banda punks ligadas a gangues por volta de 1977; não obteve êxito criativo suficiente para adquirir respaldo da indústria fonográfica ou para alcançar grandes públicos. Processo que só

seria vislumbrado na década seguinte, dando origem finalmente a grande explosão do rock nacional.

Em suas análises, Luís Antônio Groppo defende que o grande sucesso que o rock nacional adquiriu nos anos 80, tendo seu auge entre 1983 e 1987, foi o rebento da convergência de duas condições básicas. Por um lado, a juventude que iria criar e consumir esse produto musical estava, segundo o autor, bastante despolitizada se comparada, por exemplo, àquela da década de 1960, engajada em discursos nacionalistas e populistas tanto à esquerda quanto à direita, apreensiva frente as tentativas de criação de um mercado juvenil de consumo cultural. A juventude de classe média não estava, nos anos oitenta, tão organicamente envolvida com movimentos estudantis, festivais, canções de protesto, forças de oposição à ditadura e esse contexto ensejava uma mais promissora adesão a ritmos estrangeiros, antes interpretados por determinados grupos da MPB como “imperialistas” e “alienantes” (GROPPO, 1996, p. 204).

Por outro lado, a indústria fonográfica brasileira se encontrava em meio a uma crise que já havia afetado o mercado internacional de produtos fonográficos e que se via, no Brasil, agravada pela própria crise econômica que se manifestava no país com a estagnação da indústria pós “milagre econômico”, inflação e aumento da dívida, quando, na década de 1980 já havia também o vislumbre de uma transição política, ainda que “lenta e gradual”, dos escombros da ditadura para novas perspectivas democráticas. E, assim, para o autor, o grande êxito mercadológico alcançado nesse momento pelo rock, teria ocorrido tendo por base a combinação desses dois componentes conjunturais:

O mercado de produtos fonográficos que até pouco tempo antes era um dos melhores negócios no Brasil, entrou nos anos 1980 em meio a uma incógnita. A solução acabou sendo o rock nacional, que nada mais fez do que atingir e mobilizar aquela juventude e adolescência desenraizada da cultura nacionalista e das preocupações populistas características da juventude de classe média das décadas anteriores. (GROPPO, 2013, p. 174).

Sob essa perspectiva, então, de ajuste de mercado, o ritmo encontrou na década de 1980 o seu inédito florescimento, muito embora, o espectro do rock já estivesse pairando sobre o Brasil há pelo menos duas décadas, fosse em segmentos

da MPB e da Tropicália, fosse nas bandas *punks* que se multiplicavam furtivamente nas grandes cidades brasileiras; o caso é que nenhuma dessas experiências anteriores foi definitivamente negada na grande explosão do Rock, considerando, por exemplo, “a adesão de Lobão com o Samba, Lulu Santos com a Bossa Nova, Arnaldo Antunes com os procedimentos poéticos do tropicalismo/concretismo” (NAPOLITANO, 2001, p. 75) e as próprias bandas de Brasília emergindo do ventre de uma cultura *punk* alternativa e independente.

Ao longo da década de 1980 é possível observar duas fases principais de emergência do rock; uma primeira ligada a disposições marcadamente mercadológicas com trajes, adereços e sonoridade mais coloridas e a exploração de temáticas mais festivas e superficiais; e um segundo momento, após 1985, em que outras bandas ganham a cena com um repertório mais sério, politizado e com recursos musicais mais sofisticados. Essa oposição fica bastante evidente ao se comparar, por exemplo, a banda “Blitz” com os “Titãs”, respectivamente representantes das duas tendências.

No primeiro momento, então, dentro de um movimento musical que os estudiosos do tema identificam como “*New Wave* nacional” fazendo referência ao estilo de pop-rock surgido entre 1970 e 1980 na Inglaterra e Estados Unidos e reinterpretado a seu modo no Brasil, bandas como a Blitz que, ao contrário dos *punks* não estavam ligadas a um movimento ou a um discurso propriamente dito, antes de terem sido inventadas pelo mercado, foram, segundo Groppo, cooptadas por ele, nesse processo de recuperação do mercado fonográfico (GROPPO, 2013, p. 181). A *New Wave* caracterizou, portanto, o momento em que o rock nacional passou a ser direcionado ao sucesso em larga escala com uma estética *pop* de fácil audição e com uma inédita exploração de recursos audiovisuais, haja vista os próprios clipes da banda Blitz que ensejavam, inclusive, a elaboração de canções teatralizadas dentro de temáticas divertidas e adolescentes, com guitarras e foco em romances e festas. Em 1982, com 870 mil de cópias vendidas do seu primeiro compacto (GROPPO, 2013, p. 182), embalado pelo jingle “Você não soube me amar”, a banda carioca inaugura o grande potencial mercadológico que o rock iria adquirir no país nos anos 80:

Foi este movimento modesto e ingênuo, fraco esteticamente e ideologicamente, quem deu o impulso inicial para a explosão do rock nacional e do mercado juvenil adolescente de discos nos anos 1980, quem motivou as grandes

gravadoras e a mídia, além dos jovens consumidores culturais, a adotar finalmente o pop-rock como principal música de entretenimento. (GROPPO, 2013, p. 180)

Nos dois anos seguintes, as gravadoras empolgadas com o sucesso da promoção dessa “colorida” tendência de diversão noturna, apostaram num estilo cada vez mais brega e infantilizado, agora sim, com a tentativa mais superficializada de emplacar sucessos com bandas que acabaram tendo um êxito bastante momentâneo entre o público, como “Gang 90” e “Radio Taxi”, para rapidamente caírem no esquecimento, exibindo essa característica notável dos sucessos pré-fabricados pela indústria cultural, condição ironizada pela banda Titãs na música “A melhor banda de todos os tempos da última semana” (2001), cujo longo título já expressava uma crítica ao caráter explosivo e efêmero de determinados produtos da indústria cultural. Assim, algumas mudanças vieram a acontecer nesse cenário com a transição do eixo criativo do rock, do Rio de Janeiro para São Paulo-Brasília, a partir de uma série de bandas que tendo sido criadas a partir de 1982, passavam a emergir, inicialmente afinados com esse caráter mais lúdico da *New Wave*, mas já com alguns diferenciais em seu conteúdo. A banda Paralamas do Sucesso, por exemplo, em seu primeiro álbum, em 1983, incorporava satisfatoriamente a *New Wave* com “Cinema Mudo” e “Vital e Sua Moto”, mas também trazia um som mais punk com “Química”.

Para Groppo, essa mudança de eixo foi, portanto, fundamental na transição para a segunda fase do rock nacional, especialmente por volta de 1985 e 1986, quando ocorreram, enfim, as maiores vendas da indústria fonográfica brasileira. O rock paulista tinha uma proposta e um estilo que iam ao encontro da *New Wave* carioca: “enquanto o primeiro era denso, sério, melancólico, urbano, o segundo evocava a ingenuidade, a limitação musical, as risonhas tardes dos adolescentes na praia ou as noites nas danceterias” (GROPPO, 2013, p. 187). A banda paulista RPM, formada em 1983, por exemplo, apresentava novidades com equipamentos de som e imagem muito superiores aos demais grupos, com uma sonoridade veemente e letras com conteúdo político, vocabulário rebuscado e evocando temáticas com tom rebelde que foram bem-sucedidas em mobilizar a juventude, ao menos musicalmente, no contexto da redemocratização. O grupo se tornou, em 1986, o maior vendedor de discos até aquele momento (GROPPO, 2013, p. 191); condição estimulada, em parte,

pelo aumento do consumo no contexto de combate à inflação e congelamento de preços a partir do Plano Cruzado no governo do, então, presidente José Sarney.

Outro grupo paulista que iria ter um sucesso bem mais estável que o RPM ao longo das décadas que se seguiram e que, também, representava essa mudança de paradigma do rock brasileiro é a banda “Titãs”. Composta inicialmente por nove integrantes, a banda foi assumindo, ao longo da década de 1980, um som bastante áspero, com repertório ousado, com poucas canções sobre romance e carregado de referências a temas políticos, sociais, econômicos e filosóficos. Seu demasiado número de integrantes, com variadas inclinações artísticas, oportunizava peculiares arranjos vocais nas canções, tornava o som mais alternativo por não possuir uma voz única de referência, já que possuía vários vocalistas, e favorecia uma dinâmica importante no rodízio de instrumentos e na variedade e visceralidade das composições.

A banda lançou seus primeiros dois discos em 1984 e 1985, inaugurando discussões sociais com músicas como “Marwin” e “Televisão”, mas alcançou seu auge em 1986 com o clássico “Cabeça Dinossauro” no qual praticamente cada faixa atacava alguma instituição da dinâmica social ocidental. Em “Cabeça Dinossauro”, com seus três versos e uma batida de bateria que remetia à um som tribal, à uma cerimônia de sacrifício ou de expurgo, se berrava “cabeça dinossauro/ pança de mamute/ espírito de porco” contra o pensamento conservador e o estereótipo físico e moral dos seus representantes. “Eu não gosto de padre/ Eu não gosto de madre/ Eu não gosto de frei”, da faixa “Igreja”, celebrava o seu nítido ataque ao clero. “Polícia para quem precisa/ polícia para quem precisa de polícia”, da canção número quatro, soava como uma particular afronta, a se considerar que o país saíra de uma ditadura militar no ano anterior ao lançamento do disco. As ironias seguiam com “Família”, “Dívidas”, “AAUU”, “Estado Violência”; e a crítica ao sistema econômico ficava a cargo de “Homem Primata”: “Desde os primórdios/ Até hoje em dia/ O homem ainda faz o que o macaco fazia/ Eu não trabalhava, eu não sabia/ Que o homem criava e, também, destruía/ Homem primata, capitalismo selvagem”. Também fazia parte da proposta do disco produzir o devido desconforto em alguns públicos com a sórdida e pós-moderna “Bichos Escrotos” que saíam dos esgotos para enfeitar lares e nobres paladares.

A banda, ainda em funcionamento na data de elaboração dessa pesquisa, teve, ao longo das décadas que seguiram, diversas oscilações nas temáticas, no próprio gênero e na formação dos integrantes. Os ex-titãs Nando Reis e Arnaldo Antunes, por exemplo, produziram uma sólida carreira solo atraindo novos públicos com uma proposta estética alternativa à fisionomia musical dos Titãs. Ainda em 2014, com apenas quatro dos nove integrantes originais, o grupo lançou o profundamente político “Nheengatú”, buscando estabelecer uma conexão lógica e temática com “Cabeça Dinossauro”, já que nesse último álbum, houve também a tentativa de trazer à tona com as devidas críticas, problemas contemporâneos como a violência policial (“Fardado”), a desigualdade (“Mensageiro da Desgraça”), a futilidade (“Fala Renata”), o machismo (“Flores pra Ela”), a pedofilia (“Pedofilia”) e a homofobia (“Quem São os Animais?”). Assim sendo, o caso é que essa longeva banda, em suas mais de três décadas de atividade construiu um extenso repertório, por vezes, provocativo e conceitual sobre diversificados temas que podem ser estrategicamente utilizados nas aulas de História, Geografia, Sociologia, Filosofia ou Língua Portuguesa; potencialidade atestada, inclusive, pela frequente presença de canções dos Titãs em atividades e livros didáticos desses componentes curriculares. Embora, esse trabalho não aborde na prática o uso de canções dessa banda, o emprego de algumas delas faz parte também das propostas que tem fundamentado essa pesquisa nos últimos anos.

Outra importante banda que fez parte da trilha sonora do Brasil na Redemocratização foram os Paralamas do Sucesso. Com uma sonoridade mais jovial e plácida, constância de acordes menos densos que os Titãs, mas, ainda assim, abordando, também, temáticas politizadas com uso de sofisticados recursos poéticos e metafóricos, a banda mais longeva do país a manter ainda a sua formação original surgiu no Rio de Janeiro em 1983. No entanto, a mentalidade latente que fez parte do processo criativo do conjunto, estava hospedada longe do Rio de Janeiro, longe do mar, embora, virtualmente estivesse bastante conectada com o exterior; por uma série de razões, Brasília, onde os integrantes dos Paralamas haviam morado e se conhecido, foi terreno fértil para a emergência de boa parte das mais importantes bandas de rock da década de 1980. Como aponta Arthur Dapieve, um dos principais biógrafos do Rock de Brasília e especialmente da Legião Urbana, dos escombros da

ditadura, em meados de 1980, o rock da capital federal passou a ser uma das principais vozes dos novos tempos que se alvoravam:

Nesse contexto, o novo rock brasileiro – não somente o do pessoal de Brasília, mas também o da Blitz carioca e do Ultraje a Rigor paulista – iria testar a elasticidade da abertura. Para realmente florescer, o gênero precisa do ar puro da democracia. Não pode existir rock onde há censura. É a circulação de ideias – mais que isso, a capacidade de ter ideias – era o forte em certos segmentos da capital federal. (DAPIEVE, 2000, p. 36)

Diferentemente dos Beatles e dos Rolling Stones, por exemplo, que provinham de famílias de origem proletária (ENCARNAÇÃO, 2009, p. 41), boa parte dos principais roqueiros brasileiros e, especialmente, os do Distrito Federal, eram filhos de militares, diplomatas, políticos, altos funcionários públicos e professores universitários. Dos integrantes dos Paralamas, por exemplo, Herbert Vianna era filho de um brigadeiro que havia sido responsável pelos voos da presidência no Governo do Ernesto Geisel; Bi Ribeiro, filho de um funcionário administrativo que cuidava dos cerimoniais da presidência, também no governo Geisel; e João Barone, filho de um integrante da Força Expedicionária Brasileira. Da Legião, Dado Villa-Lobos era filho de diplomata e, havia nascido em Bruxelas, inclusive, por essa razão; e Renato Russo, filho de um funcionário de alto escalão do Banco do Brasil. Estar ligado a setores de classe média alta foi uma constante entre as principais bandas do Rock Brasileiro, mesmo em São Paulo, alguns Titãs também eram filhos de professores universitários e até de um ex-ministro de João Goulart (ENCARNAÇÃO, 2009, p. 39).

Por consequência, quase todos esses roqueiros no ato de formação das bandas, eram jovens universitários, bem instruídos, bem informados, “bem nascidos”, que falavam inglês, já haviam viajado ou morado no exterior e estavam bastante sintonizados com os rumos e as tendências do rock nos principais polos criativos – a Inglaterra e os Estados Unidos – incorporando assim, a seu modo, os “dois estilos que ressoavam seus acordes no campo musical do rock, isto é, o *punk* e seu derivado menos agressivo e muito mais comportado, a *new wave*” (ENCARNAÇÃO, 2009, p. 45). No entanto, esse proeminente fator de classe, que contribuiu para a mobilização do estilo e da temática das bandas, não impediu que suas canções, quando rapidamente cooptadas pelo mercado fonográfico, caíssem no gosto popular rompendo barreiras de classe e até nacionais, a partir do momento em que os

Paralamas, por exemplo, a partir de suas turnês pela América Latina e Estados Unidos, se tornaram a primeira banda brasileira a ser reconhecida internacionalmente (MAIA e MORTIMER, 2018).

Foi, então, nessa atmosfera, com considerável “capital cultural”, no sentido empregado por Pierre Bourdieu de capital como “conteúdo de poder numa dada relação de forças” (BUSETTO, 2006, p. 115), que os Paralamas ganharam o respaldo das gravadoras e deixaram sua principal marca no rock nacional explorando a vantajosa capacidade de hibridização que o rock tem demonstrado ao longo da sua história. Desde 1981 quando, pela primeira vez, o grupo se apresentou no intervalo do Festival de Música da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, onde estudavam (ENCARNAÇÃO, 2009, p. 56); até o fim da década de oitenta, a banda havia incrementado o seu peculiar som de metais e a combinação com ritmos afro-caribenhos – o samba e, sobretudo, o reggae jamaicano – que proporcionam o festivo som da banda. Característica presente mesmo em canções em que abordam os desalentos do período inflacionário e as expectativas ambíguas sobre a redemocratização no Brasil:

Tentei te entender/ Você não soube explicar/ Fiz questão de ir lá ver/ Não consegui enxergar/ Desempregado, despejado, sem ter onde cair morto/ Endividado sem ter mais com que pagar/ Nesse país, nesse país, nesse país/ Que alguém te disse que era nosso/ Ah, ah, ah, ah.../ Mandaram avisar/ Que agora tudo mudou/ Eu quis acreditar/ Outra mudança chegou/ Fim da censura, do dinheiro, muda nome, corta zero/ Entra na fila de outra fila pra pagar/ Quero entender, quero entender, quero entender/ Tudo o que eu posso e o que não posso/ Não penso mais no futuro/ É tudo imprevisível/ Posso morrer de vergonha/ Mas eu ainda estou vivo/ Segunda-feira, terça-feira, quarta-feira/ Quinta-feira, Sexta-feira, Sábado de aleluia/ Eu vou lutar, eu vou lutar/ Eu sou Maguila, não sou Tyson. (OS PARALAMAS DO SUCESSO, 1989, Faixa 1)

Os Paralamas do Sucesso, se tornavam, assim, mais uma voz importante dos seus contemporâneos na medida em que, em meio a canções mais líricas como “Lanterna dos Afogados”, ou sobre romances mal resolvidos como “Meu Erro”; discussões sobre a violência urbana também eram representadas por “O Beco” (1988): “No beco escuro explode a violência/ No meio da madrugada/ Com amor, ódio, urgência/ Ou como se não fosse nada”; ou por “Bang Bang” (1989): “Mas naquele dia até Deus se escondeu/ Não quis ouvir pedidos de socorro/ A voz da razão sumiu/ Quando a polícia civil subiu o morro”. Tal engajamento em discussões desse gênero,

renderam, inclusive a censura de uma música em pleno período democrático. Em 1995 a Justiça Federal proibiu a execução da música “Luís Inácio (300 Picaretas)” em um show que seria realizado em Brasília, atendendo ao pedido do deputado Bonifácio de Andrada do PTB “que considerou a letra difamatória e ofensiva ao Congresso” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1995). Com versos como: “Luís Inácio falou, Luís Inácio avisou/ São trezentos picaretas com anel de doutor” e “Parabéns, coronéis, vocês venceram outra vez/ O congresso continua a serviço de vocês/ Papai, quando eu crescer, eu quero ser anão/ Pra roubar, renunciar, voltar na próxima eleição”; a música, que citava até nomes de alguns políticos, fazia referência ao escândalo de fraude de recursos públicos conhecido como “anões do orçamento”, que veio à tona em 1993. O refrão remetia ao discurso do, então, deputado que viria a ser eleito presidente da República oito anos após a censura da música, Luís Inácio Lula da Silva, no qual ele dizia haver uma minoria no Congresso trabalhando pelo país e “trezentos picaretas” defendendo seus próprios interesses.

Em termos propriamente estéticos, a banda de Herbert Vianna, Bi Ribeiro e João Barone, se adequava sem muitas ressalvas a essa segunda fase do rock no Brasil, mas com força criativa capaz de reformular a tendência *New Wave* que a antecedia. Segundo Paul Friedlander, o punk era considerado pela indústria fonográfica internacional como muito radical e imprevisível, mas alguns dos seus elementos musicais interessavam ao mercado e a adaptação desses a uma postura mais palatável a indústria esteve na base da formação desse subgênero do rock (FRIEDLANDER, 2003, p. 364). Dessa forma, a *new wave* nacional e, por consequência, os Paralamas, se enquadravam nessa tendência de adaptação ou superação do *punk*:

Os integrantes da *new wave* reproduziram alguns dos feelings musicais minimalistas do punk, inclusive sua base rítmica, mas sem as vocalizações monocórdias ou a falta de harmonizações e solos improvisados. Muitas das letras da *new wave* adotaram a atitude punk de crítica à sociedade, mas sem o elemento de choque. (ENCARNAÇÃO, 2009, p. 50)

Tal “elemento de choque” mais do evocado parecia ser invocado pelos Titãs na sua fase “Cabeça Dinossauro” ou pelo grupo que viria a se tornar a mais importante banda do rock brasileiro: a Legião Urbana. Ambos estiveram mais ligados estética e ideologicamente ao *punk rock* em diversos momentos. No planalto central, em finais

de 1977, havia uma presença latente dessa tendência que correspondia não apenas a um movimento musical, mas a um anseio de retorno as “raízes proletárias do *rock’n’roll*, nascido da contracultura instintiva de negros e de brancos pobres” (DAPIEVE, 2000, p. 35) e é esse ideal que foi, dialeticamente, se encontrar com aquela juventude de classe média, que buscava inventar o seu lugar de cultura entre os escombros de uma Ditadura Militar.

Esse, sem dúvida, parecia ser o “espírito” do “Aborto Elétrico”, banda fundada em Brasília por Renato Russo, André Pretorius e Fê Lemos e em funcionamento entre 1978 e 1981, que com seu som ruidoso, pesado, crítico e escrachado berrava contra as instituições bem antes dos Titãs. “Veraneio Vascaína”, que só seria efetivamente lançada em 1986, pela banda Capital Inicial, ousava trazer à tona a sempre frequente discussão sobre a violência policial num momento em que os militares ainda não manifestavam premência em deixar o poder:

Cuidado, pessoal, lá vem vindo a veraneio/ Toda pintada de preto, branco, cinza e vermelho/ Com números do lado, e dentro dois ou três tarados/ Assassinos armados, uniformizados/ Veraneio vascaína vem dobrando a esquina/ Porque pobre quando nasce com instinto assassino/ Sabe o que vai ser quando crescer desde menino/ Ladrão pra roubar, marginal pra matar Papai eu quero ser policial quando eu crescer (...)/ Se eles vem com fogo em cima, é melhor sair da frente/ Tanto faz, ninguém se importa se você é inocente/ Com uma arma na mão eu boto fogo no país/ E não vai ter problema eu sei estou do lado da lei (CAPITAL INICIAL, 1986).

O nome e até mesmo o símbolo do grupo, semelhante a vogal “Æ”, frequentemente pichado pelas ruas da Capital Federal no final da década de 1970, remetia semioticamente ao símbolo do Anarquismo, teoria social que, mesmo no Brasil, pairava profusamente sobre o movimento *punk*. A banda, no entanto, acabou dando a sua grande contribuição ao rock nacional por ter sido o que Dapieve chama de “banda-matriz” (DAPIEVE, 2000, p. 46), que ao se desmembrar em 1981, iria dar origem aos três principais grupos de rock do Distrito Federal: o Capital Inicial, a Plebe Rude e a Legião Urbana. As canções, que acabaram sendo divididas entre os três, quase que como um espólio de guerra, e que depois, em meados da década de 1980, seriam gravadas pelo Capital e pela Legião, tinham alvos bastante declarados. “Geração Coca-Cola” sobre o Capitalismo e imperialismo estadunidense era não só crítica, como também, propositiva: “Vamos fazer nosso dever de casa/ E aí, então, vocês vão ver/ Suas crianças derrubando reis/ Fazer comédia no cinema com as suas

leis” (LEGIÃO URBANA, 1985); “Fátima”, em tom quase profético, parecia tentar invocar o apocalipse contra seus desafetos: “E as ameaças de ataque nuclear/ Bombas de nêutrons não foi Deus quem fez/ Alguém, alguém um dia vai se vingar/ Vocês são vermes, pensam que são reis” (CAPITAL INICIAL, 1986); e a clássica “Que País É Este?” (LEGIÃO URBANA, 1987) vociferava contra corrupção, hipocrisia, desigualdade, assassinatos, política internacional e sobre a dívida histórica com os nativos do Brasil.

Com a desintegração do Aborto Elétrico, Renato assumiu uma breve fase *folk* na qual, como já era conhecido pelos outros grupos, passou a cantar fazendo abertura dos shows dessas bandas que fervilhavam naquele momento em Brasília, condição favorecida tecnicamente pela simplicidade de acordes que caracterizavam tanto o *punk* como a *new wave*. Elas se formavam, se separavam ou faziam escambo de integrantes com muita frequência. Foi nesse momento musical de Renato que começaram a aparecer as canções que contavam histórias, como “Eduardo e Mônica” e a extensa e épica “Faroeste Caboclo”, que conseguiam cumprir seu objetivo de prender a atenção do público. Na fase acústica do “Trovador Solitário” – nome artístico que Renato Russo assumiu – houve inegavelmente um salto de qualidade nas composições. E a partir do volúvel circuito de bandas de Brasília, a Legião Urbana se formou em 1982.

A conexão entre os Paralamas do Sucesso e a Legião Urbana foi bastante importante no contexto de emergência dos dois grupos. Na verdade, essas conexões foram uma constante entre as bandas da década de 1980. Renato Russo havia sido professor de inglês de Bi Ribeiro e, se por um lado, no primeiro álbum dos Paralamas constava uma música de Renato chamada “Química”, por outro, foi Herbert Vianna quem entregou fitas da Legião Urbana à Rádio Fluminense e quem fez a mediação entre a banda e a gravadora EMI-Odeon (ENCARNAÇÃO, 2009, p. 83). Herbert também colaborou na divulgação de outras bandas de Brasília como a Plebe Rude e praticamente batizou a banda carioca “Biquíni Cavado” (ENCARNAÇÃO, 2009, p. 56).

Sobre Renato Manfredini Junior, o gênio criativo por traz das composições do Aborto Elétrico, do Trovador Solitário, da Legião Urbana e da oitava faixa do primeiro álbum dos Paralamas; havia se graduado em jornalismo pelo Centro de Ensino

Unificado de Brasília e chegou a exercer a profissão por um curto espaço de tempo, também havia sido professor de inglês na Cultura Inglesa; ambos os trabalhos em paralelo com as atividades da primeira banda. Segundo Arthur Dapieve (2000, p. 31), havia dito, literalmente, à família, na adolescência, que seria muito famoso e formaria a melhor banda de rock do Brasil. Suas declaradas influências musicais e bibliográficas incluíam Beatles, Elvis Presley, Bob Dylan, rock progressivo, música clássica, William Shakespeare, Percy Bysshe Shelley, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, Blaise Pascal, Friedrich Nietzsche, Bertrand Russell e Jean-Jacques Rousseau. Inclusive a especial admiração por esses dois últimos com sobrenome de sonoridade parecida, embora de nacionalidades diferentes, lhe rendeu a ideia de homenageá-los com o nome artístico de “Renato Russo” como passou a ser conhecido na década de 1980 (DAPIEVE, 2000, p. 31).

Foi com essas referências que Renato, agora “Russo”, ao lado de Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá, ao longo dos sucessos que emplacaria nos oito álbuns de canções originais da banda, introduziu fragmentos de pensamentos filosóficos de suas leituras em diversas canções. Havia trechos literais de Blaise Pascal no refrão de “Eduardo e Mônica” (1986), a Doutrina de Buda em “Quando o Sol Bater na Janela do Teu Quarto” (1989), Luís de Camões em “Monte Castelo” (1989), uma recorrente citação de textos bíblicos, e diversas referências mais sutis nos versos ou na premissa de dezenas de músicas. Comparável ao que Raul Seixas fazia ao incluir, também, Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, Platão, ou o pensamento hinduísta em suas canções; ambos os compositores canalizaram reflexões abstratas e filosóficas e as fizeram incidir com muito ritmo e poesia no repertório de audição de milhões de jovens brasileiros.

Todavia, ter tanto a dizer num momento de tantas incertezas logo gerou problemas. A intensidade dos temas, as referências místicas, o tom político e moralista, as frases de efeito nos shows e a poderosa expressão vocal de Renato que, por vezes, beirava a contrição religiosa, como na música “Eu Sei (1987)”; deram a muitos fãs a impressão de que a banda flertava com o messianismo. Renato Russo estava se tornando um novo porta-voz da juventude e, na mobilização de ódios e paixões que envolvem processos dessa natureza, não demorou para que surgisse o trocadilho “Religião Urbana” (DAPIEVE, 2000, p. 97) para se referir a esse momento sinuoso em que, ao longo das turnês, os ânimos se alteraram e por diversas vezes

ocorreram conflitos nos shows da banda, com confusões entre os fãs ou com objetos arremessados ao palco em meio a hostilidades contra os próprios artistas.

Com a banda encerrada devido a morte de Renato Russo em outubro de 1996 por problemas de saúde decorrentes da contração do vírus HIV, chegava ao fim um dos grupos com maiores vendas da história fonográfica brasileira e tido por muitos como a mais importante banda de rock do Brasil. No primeiro disco lançado logo após a sua morte, Renato aparecia, com a voz soturna, cantando versos como “estou longe, longe, estou em outra estação” (LEGIÃO URBANA, 1997). Ficavam as canções recheadas de romantismo e de dilemas existenciais do compositor e da própria sociedade brasileira na busca pela ética na esfera pública e privada e, como era de se esperar, a morte desse emblemático personagem da música nacional alimentou ainda mais a mistificação que o rondou ao longo de sua trajetória como *rockstar*.

De forma geral, foi nesse dinâmico processo, que vieram à tona, então, as três mais importantes bandas do rock nacional: os Titãs, Os Paralamas do Sucesso e a Legião Urbana (GROPPO, 2013, p. 21), que foram as principais referências musicais na fundamentação dessa pesquisa sendo, as duas últimas bandas, objeto prático dessa investigação devido ao uso de canções de seus respectivos repertórios para dar suporte ao ensino de conteúdos específicos do componente curricular de História.

Luís Antônio Groppo defende que o rock brasileiro, diferentemente da MPB na década de 1960, não surgiu acompanhado de um movimento ou ideário político. Mesmo com a capacidade que tais bandas adquiriram de centrar seu sucesso no conteúdo crítico e na qualidade musical e não física dos seus integrantes; segundo Groppo, a trajetória do rock brasileiro, caracterizado por evoluções e transições desconexas, representou, essencialmente, o momento em que o mercado juvenil instituiu-se no Brasil, com vinte anos de atraso em relação aos Estados Unidos e entendendo que o rock em si “já descaracterizado como cultura juvenil contestadora, autêntica ou mesmo como arte (...) no Brasil, exceto por alguns setores, o rock é trilha sonora perfeitamente adaptável à vida de consumo e industrialização do capitalismo tardio” (GROPPO, 2013, p. 23). Assim, o conteúdo seria crítico e politizado, mas, antes de tudo, seu corolário, um inegável produto da indústria cultural (GROPPO, 1996, p. 278). De toda forma, como propôs Júlio Maria em reportagem do Estadão em 2014:

“é bom lembrar que as bandas nacionais podem não ter mudado o mundo, mas incomodaram muita gente” (ESTADÃO, 2014).

4 O ROCK NACIONAL E O ENSINO DE HISTÓRIA

4.1 “Índios”

Última música do segundo disco da banda Legião Urbana, “Índios”, lançada em 1986 foi, segundo o guitarrista Dado Villa Lobos, gravada de surpresa. No projeto original, ela seria apresentada ao público apenas no formato instrumental. De acordo com o guitarrista “[...] uma linha melódica harmônica meio bachiana que o Renato tinha criado no teclado” (VILLA-LOBOS, 2015). De surpresa, na hora da mixagem, Renato Russo, vocalista, chegou e apresentou aos colegas a letra que foi gravada, então, logo em seguida, com Renato lendo no papel, e necessitando de uma série de adaptações rítmicas, já que letra e melodia estavam ali se encontrando, em estúdio, pela primeira vez. É significativo notar aqui que o fato de ela ter sido planejada e produzida como música apenas instrumental, indica que a própria melodia, ritmo e arranjos são capazes de portar diversas representações interessantes para suscitar discussões hermenêuticas em sala de aula.

O contexto de elaboração dessa obra corresponde a um momento, como muitos outros, conturbado da vida do cantor. Segundo Carmem Tereza, irmã de Renato (em depoimento a Rede Globo em 2007), após ter cortado os pulsos numa tentativa de suicídio, no momento de recuperação física e psicológica, a música é criada; como uma espécie de pós-punk britânico com cinquenta e dois versos, e carregada de diversas e dramáticas significações psicológicas, sociais e históricas.

Essa canção, em forma e conteúdo, possui amplas possibilidades de trabalho no ensino de história da América. Especialmente por ter sido escrita em primeira pessoa e encarnar, alusivamente, a visão de um nativo sobre o processo de invasão e colonização da América, ela pode representar um auxílio muito significativo no despertar do que Peter Lee (2003) chama de “empatia histórica”, ou seja, a capacidade de colocar-se no lugar de um sujeito histórico, para ampliar a possibilidade de compreensão sobre o passado vivenciado por ele. Esse tipo de abordagem foi, inclusive, bastante constante ao longo da discografia da banda. Essa tentativa de dar

voz lírica a sujeitos históricos em posição de opressão é observável também em músicas como “Fábrica” (na qual se encarna um operário do processo revolucionário industrial), “A Canção do Senhor da Guerra” (onde se aborda o desencontro de interesses entre soldados e líderes mundiais no processo de guerras contemporâneas) e “La Maison Dieu” (que incorpora o discurso de um torturado pela Ditadura Militar).

Assim sendo, a banda possui um acervo profundamente político, com amplas discussões sobre dramas sociais e históricos, que podem ser proficuamente aproveitadas nas aulas de História, sendo que as questões abordadas por essas canções são, muitas vezes, profundas e claramente intencionais.

No trabalho desenvolvido ao longo das aulas cuja proposta didática foi tomada como objeto dessa pesquisa, as temáticas que envolvem essa música, previstas nos conteúdos do primeiro ano do ensino médio, foram trabalhadas de maneira que a proposta de análise musical pudesse fechar os estudos sobre o encontro entre portugueses e nativos do Brasil na transição entre os séculos XV e XVI. A sequência que se estabeleceu foi de uma aula expositiva sobre as Grandes Navegações; outra sobre os aspectos culturais, políticos, econômicos e sociais das chamadas Sociedades Pré-colombianas; e uma terceira sobre a Conquista das Américas do Sul e Central pelos povos Ibéricos.

Foi, então, solicitado que os estudantes elaborassem, em duplas, análises sobre a música “Índios”, que abrangessem os aspectos históricos, literários, poéticos e musicais dessa obra. Essas análises foram realizadas como atividade extraclasse e os alunos entregaram na semana seguinte, quando houve, assim, uma socialização das interpretações feitas por eles. Ao todo foram produzidos doze trabalhos, considerando que alguns alunos não entregaram dentro do prazo proposto. Frisa-se aqui a importância selecionar, entre tantas possíveis produções encontradas na internet, a versão original da música que carrega em si a possibilidade de apresentar as significações mais próximas das intencionalidades dos autores. Portanto, os alunos foram orientados a analisar a versão de estúdio lançada pela banda em 1986 em um álbum com o nome “Dois”.

A seguir será apresentada, portanto, uma desconstrução analítica da referida música, buscando a convergência entre seu conteúdo, a historiografia selecionada sobre o tema e as análises dos estudantes. Os trabalhos entregues pelos alunos foram avaliados, constituíram parte da notação bimestral como tem sido prática rotineira da minha atividade docente e trechos de vários desses trabalhos foram selecionados pelo critério da pertinência e da eventual inclinação a demonstrar o aprendizado a partir da associação entre o conteúdo das aulas e a experimentação musical. Para fins de preservação da imagem dos estudantes, eles serão reportados aqui com letras combinadas de maneira aleatória.

“Índios” traz, já no preâmbulo, uma demonstração do seu conteúdo político. A música possui aspas no título original. Uma possível referência ao histórico erro de Colombo que, ao pretender chegar aos territórios orientais que eram, no século XV, chamados genericamente pelos europeus de “Índias”, planejava navegar para o oeste, confiando na ideia de que a esfericidade da Terra o permitiria alcançar o outro lado do mundo. Assim, ao chegar às ilhas caribenhas em 1492, em uma confusão geográfica, o termo “índio” passou a ser frequente para denominar os povos por ele encontrados na América naquela ocasião. As aspas podem significar, portanto, uma crítica à utilização consolidada dessa palavra ainda por nós, ao invés de autóctone, aborígine ou nativo. Essa perspectiva foi apontada pela dupla de estudantes B e K ao propor que “a música ‘Índios’ com aspas (uma ironia de Renato Russo) fala sobre ‘falsos índios’ que não era os índios da Índia e sim do Brasil” (B e K, 1º ano, 2017).

A primeira estrofe da música nos remete ao contato inicial entre os povos europeus e particularmente os tupinambás, que nos primeiros anos da conquista da costa das terras que viriam a ser o Brasil, tiveram uma relação relativamente amistosa com os portugueses:

Quem me dera ao menos uma vez,
Ter de volta todo o ouro que entreguei
A quem conseguiu me convencer
Que era prova de amizade
Se alguém levasse embora até o que eu não tinha.

Já que nesse momento ainda não havia sido encontrado ouro aqui pelos lusitanos, a palavra “ouro” poderia nos remeter aos outros tipos de riquezas extraídas da Terra das Palmeiras, de modo geral até 1530, principalmente o pau-brasil. Como a relação entre esses povos se alterou bastante ao longo das primeiras décadas do século XVI, a estrofe transmite também a ideia de transição entre o contato pacífico e doravante bastante desvantajoso para uma das partes. Segundo Mario Maestri (1994, p. 9), “[...] da colaboração pacífica e voluntária inicial, os portugueses passaram para a luta pelo controle territorial [...] Os brasis [nativos] foram combatidos, iludidos, escorraçados, aculturados, reduzidos à escravidão, dizimados.” Esse “prelúdio amistoso” entre europeus e nativos foi um dos itens mais apontados nas análises produzidas pelos alunos:

Os portugueses abordaram os índios de maneira amigável e se aproveitando de sua ingenuidade passaram a abusar deles (como mão-de-obra escrava) e explorar os recursos do território recém-descoberto (B e L, 1º ano, 2017);

Essa estrofe está falando do primeiro contato dos portugueses com os índios, que aconteceu de uma forma amigável, mas os portugueses se usaram essa amizade para retirar as riquezas do povo indígena (A e G, 1º ano, 2017);

Esse trecho fala sobre a corrupção, usando como referência os portugueses que mostraram um elo amigável para explorar e tomar para si a riqueza do Brasil (A e A, 1º ano, 2017).

Na segunda estrofe temos a repetição da expressão “quem me dera, ao menos uma vez”, que inclusive se repetirá em quase todas as doze estrofes da música, transmitindo esse desejo do eu lírico, ou seja, a voz que expressa a subjetividade do poeta, de voltar e mudar um passado lamentoso:

Quem me dera, ao menos uma vez,
Esquecer que acreditei que era por brincadeira
Que se cortava sempre um pano-de-chão
De linho nobre e pura seda.

Para Tzvetan Todorov (2003, p. 58) “[...] a conquista tem dois aspectos essenciais: os cristãos vem ao Novo Mundo imbuídos de religião, e levam, em troca, ouro e riquezas”. Nesse sentido, esse trecho parece propor uma oposição de valores representada pelo pano-de-chão *versus* a pura seda, remetendo, por um lado as riquezas entregues aos portugueses (naturais, culturais, humanas) em troca de

objetos com certo valor relativo para os nativos, tanto pela praticidade, quanto pela exotividade, como espelhos, chapéus, machados; mas com valor irrisório para quem os entregava. Toneladas de madeira nativa, defesa em relação a tribos mais hostis, moradias cedidas, filhas e irmãs cedidas aos portugueses como parceiras, tudo em troca do que parecia ser a mais pura seda. Parecia ser.

Na terceira estrofe da canção, chegamos a um momento interessante da análise, em que podemos interpretar como representando um grande choque de visões de mundo nesse que é, segundo Todorov, o “encontro mais surpreendente da história”:

Quem me dera, ao menos uma vez,
Explicar o que ninguém consegue entender:
Que o que aconteceu ainda está por vir
E o futuro não é mais como era antigamente.

Segundo as alunas L e N, “[...] nessa estrofe, acreditamos que Renato fez uma referência ao fato de que os índios achavam que o tempo era circular” (L e N, 1º ano, 2017). Nas sociedades de matriz ocidental, temos uma visão de tempo que envolve ciclos, anos, translações, meses, semanas, estações; mas nossa noção essencial é de um tempo linear, que não se repete. Quando dizemos, por exemplo, 23 de setembro, estamos inserindo esse dia num ciclo de repetições contínuas, há datas como essa, quase ao infinito; no entanto, ao acrescentar o ano: 2013, acabamos por definir um dia singular, que só existiu uma vez. Portanto, correspondendo a tradicional trilogia: passado, presente e futuro, nossa visão de tempo é tradicionalmente representada por uma flecha, uma linha.

Pois bem, para as sociedades pré-colombianas e a esse respeito temos mais referências, principalmente, das sociedades maia e asteca que produziram registros visuais com maior abundância que os nativos do Brasil, a imagem gráfica e mental do tempo é a roda. Segundo Todorov (idem, p. 118), o calendário indígena, “[...] baseia-se na convicção íntima de que o tempo se repete [...] há diferenças no interior de cada sequência, mas uma sequência é idêntica à outra”. Ou seja, para essas sociedades, o tempo era uma sequência circular de acontecimentos na qual tudo o que já aconteceu ainda estaria também por vir; assim, a música abordaria a possível dificuldade de tornar essa ideia inteligível a um conquistador ibérico. A dupla L e N,

comentando o último verso, sobre o futuro, propõem que “[...] nesse pedaço a questão é que antes de os portugueses chegarem, os índios acreditavam que o futuro seria de um jeito, mas depois disso tudo mudou” (L e N, 1º ano, 2017).

Na estrofe seguinte, temos evidenciado mais um desses grandes choques entre visões de mundo fundamentalmente distintas:

Quem me dera, ao menos uma vez,
Provar que quem tem mais do que precisa ter
Quase sempre se convence que não tem o bastante
E fala demais por não ter nada a dizer.

O estágio econômico pré-capitalista em que os europeus se encontravam no processo da conquista do “Novo Mundo”, convencionalmente denominado pelos historiadores como Mercantilismo, tinha como um dos pressupostos centrais a acumulação de riquezas, um modelo econômico focado nas vantagens financeiras, no lucro e que está, evidentemente, no nosso tempo, amplamente mais sofisticado, mas que, naquele momento, passava a se desenhar como paradigma de desenvolvimento econômico entre os estados nacionais emergentes na Europa. O encontro dos mundos americano e europeu é, inclusive, um dos reflexos diretos desse processo de busca por especiarias, visando à geração de riquezas a partir do comércio com o Oriente.

No outro lado do Atlântico, e especialmente no futuro Brasil, tinha-se, no entanto, uma visão relativamente oposta à esses fundamentos. Como simplificado pelo aluno M: “[...] os índios têm a concepção de que só se deve ter o essencial, o indígena na sua cultura não tem necessidade de acumular bens, sem exageros” (M, 1º ano, 2017). Os povos tupi-guaranis, sequer possuíam, por exemplo, a noção de propriedade privada. Havia um desinteresse pelo excedente num contexto de exuberâncias naturais à disposição. Dentro de uma economia de subsistência, a ideia geral que pairava sobre essas sociedades era a de que a natureza lhes sustentava à medida de suas necessidades. O conceito de acumulação soava estranho a esse repertório filosófico dos nativos que, segundo Mario Maestri, não possuíam em seu vocabulário palavras para designar atos como “roubo”, “avareza” ou “inveja”. O estranhamento indígena gerado por esse choque de visões fica claro no discurso de um Tupinambá, registrado pelo missionário francês, Jean de Lery em 1558:

[...] vós outros mair sois grandes loucos, pois atravessais o mar e sofreis grandes incômodos, como dizeis quando aqui chegais, e trabalhais para amontoar riquezas para vossos filhos [...] Temos pais, mães e filhos a quem amamos; mas estamos certos de que, depois de nossa morte a terra que nos nutriu também os nutrirá, por isso descansamos sem maiores cuidados. (PINSKY e BRUIT, 1989, p. 35)

Renato Russo, portanto, a esse respeito, parece bastante claro ao problematizar a soberba, a ganância e o indisfarçável apego aos bens materiais como incompatíveis com alguns arquétipos dos povos nativos do Brasil. A estrofe seguinte insiste novamente em defender a ideia de uma natureza fraterna em contraste com “vícios morais” aos quais o alegórico personagem da música se vê submetido:

Quem me dera, ao menos uma vez,
Que o mais simples fosse visto como o mais importante,
Mas nos deram espelhos
E vimos um mundo doente.

Esse trecho, mencionando mais uma vez um objeto comum (espelho) nas trocas iniciais com os portugueses, traz também à tona a questão das epidemias provocadas a partir desse contato, que em toda a América dizimou milhões de nativos. Varíola, gripe, peste; a ausência de anticorpos entre os nativos para tipos de vírus há muito tempo comuns aos euroasiáticos, causava um verdadeiro genocídio entre as populações locais. No caso da conquista dos impérios inca e asteca serviu, inclusive, para os espanhóis como incontrolável recurso de guerra. Na costa brasileira, as crianças eram a parte mais vulnerável, tanto pela questão da fragilidade, quanto pelo fato de que, segundo Maestri (1994), a saliva dos padres fazia parte das cerimônias batismais. Não demorou muito para que os pajés, com certa razão, aproveitassem para dizer que o batismo causava a morte.

Na visão das alunas R e L, nesse trecho há uma “metáfora, onde o espelho possibilitou que os índios vissem que sua tradição estava em crise” (R e L, 1º ano, 2017). Os espelhos que passaram a mostrar o mundo doente, na canção possuem, portanto, dupla possibilidade metafórica. Por um lado, as doenças propriamente ditas; por outro, uma série de convenções que, no olhar dos nativos, poderiam aparecer como degenerantes da vida coletiva. Para a dupla A e A, essa é, inclusive, uma disposição geral da música, propondo “uma crítica à sociedade, utilizando como referência histórica o período da colonização, expondo seu espanto e questionamento

sobre muitas coisas e hábitos, que infelizmente não mudam” (A e A, 1º ano, 2017). A estrofe seguinte aborda, claramente a influência da religião nesse processo:

Quem me dera, ao menos uma vez,
Entender como um só Deus ao mesmo tempo é três
E esse mesmo Deus foi morto por vocês -
É só maldade, então, deixar um Deus tão triste.

Colombo em suas viagens se vê encarregado de uma missão divina. Segundo Pero Vaz de Caminha em sua carta a Dom Manuel, em 1500, na ocasião da chegada da esquadra de Cabral à costa brasileira, um par de toras foi cortado e deles feita uma cruz que após fincada no solo da praia da Coroa Vermelha, serviu de cenário para a primeira missa realizada nessas terras, assistida, segundo Caminha, por cerca de cinquenta nativos. A relação da religião com o processo da colonização foi sempre muito estreita e, por vezes, conflituosa. De acordo com Caio Prado Junior (2006) “[...] ninguém ignora qual tenha sido a parte dos missionários na obra de penetração da civilização ocidental entre os povos mais primitivos [...] antes dos capitais europeus, aparece o crucifixo dos missionários”.

Os alunos B e L sintetizam que essa estrofe “[...] retrata o contraste entre as duas crenças e o desentendimento do índio sobre a religião que lhes foi imposta” (B e L, 1º ano, 2017). E a dupla L e N interpela “[...] como uma pessoa que até então acreditava que deuses eram seres e fenômenos da natureza pode começar a acreditar que só existe um Deus, mas que ao mesmo tempo é três?” (L e N, 1º ano, 2017). O processo de catequização dos indígenas, percebidos, inclusive pelo escrivão Caminha como “sem nenhuma crença”, começa, portanto, logo nos primeiros contatos entre esses povos. Embora, em missão oficial para essa finalidade apenas em 1549 com a chegada de seis missionários acompanhados pelo jesuíta Manuel da Nobrega. A música, então, ironiza como poderia ser difícil a argumentação de que a crença politeísta era um grande absurdo, de que havia apenas um Deus zelando pelas nossas vidas e que esse Deus exclusivo, a propósito, era indecifavelmente fragmentado em três. Que uma parte dessa tríade teria vindo à Terra há muito tempo e sido assassinado por ancestrais milenares destes que vos falavam. Afinal, por que “deixar um Deus tão triste?”.

O refrão da música embora, destoando do restante da canção, seja mais objetivamente representativo dos conflitos pessoais do autor, ainda assim possibilita uma retomada na ideia de tempo circular dos nativos:

Eu quis o perigo e até sangrei sozinho.
Entenda - assim pude trazer você de volta pra mim,
Quando descobri que é sempre só você
Que me entende do início ao fim
E é só você que tem a cura pro meu vício
De insistir nessa saudade que eu sinto
De tudo que eu ainda não vi.

O trecho fala em trazer alguém de volta, na tentativa de retomar um momento precioso, e se conclui com o uso de um paradoxo conceitual. Afinal a saudade, como sensação nostálgica ou agradável de um determinado tempo, por definição, só pode ser sentida em relação ao passado. Ao expressar esse sentimento em relação a algo que ainda virá, o autor põe a lógica do tempo linear ocidental em desarranjo e se coloca mais próximo à noção do tempo como um constante retorno, como uma embaraçada conexão entre o que foi e o que será; como uma roda.

Na oitava, das dez estrofes da música, pode ser identificada uma possível relação com uma crença mitológica dos nativos sobre uma espécie de paraíso terrestre, onde encontrariam abundância e felicidade, o que era chamado de “terra sem males”:

Quem me dera, ao menos uma vez,
Acreditar por um instante em tudo que existe
E acreditar que o mundo é perfeito
E que todas as pessoas são felizes.

Os chamados caraíbas eram como profetas, que vinham de regiões longínquas, visitando as tribos e exercendo grande influência espiritual sobre elas, conduzindo-as, muitas vezes, a grandes migrações em busca “de um paraíso terrestre onde as plantas crescem por si, há fartura para todos, todos são felizes e ninguém sofre, os homens são eternos” (RIBEIRO, 1986, p. 22). Havia diversas variações do mito, alguns acreditavam que essa terra utópica se encontrava no interior do sertão ou além do mar, outros entre as montanhas; mas todos a viam como um lugar de fartura e perfeição, onde “[...] os machados iriam derrubar as arvores, as flechas iriam

caçar nas florestas [...] os guerreiros matariam muitos inimigos” (MAESTRI, 1994, p. 37). Dentre as análises, apenas o estudante M, propôs uma interpretação mais objetiva desse trecho, assinalando que “podemos dizer que foi uma utopia, um mundo onde não existiam colonizadores e colonizados” (M, 1º ano, 2017).

De acordo com o linguista e pesquisador Aryon Dall’Igna Rodrigues, existem 199 línguas que são faladas ainda hoje por diversos povos indígenas em território brasileiro (RODRIGUES, 2013). Segundo Ana Suely Cabral (CABRAL, 2015), os portugueses, ao se depararem com animais e plantas desconhecidas por eles, acatavam os nomes, especialmente utilizados pelos Tupinambás; articuladores de um idioma que, de acordo com a autora, nomeia cerca de 80% da nossa fauna e flora nativa. A estrofe abaixo parece, então, trazer à tona essa latente questão linguística:

Quem me dera, ao menos uma vez,
Fazer com que o mundo saiba que seu nome
Está em tudo e mesmo assim
Ninguém lhe diz ao menos obrigado.

Como resumem as alunas L e N, “cidades, rios, estados, alimentos, foram batizados por palavras de origem indígena, mas isso é uma coisa que nem todos parecem se lembrar” (L e N, 1º ano, 2017). Centenas de nomes de animais, plantas, verbos e, inclusive, de muitas cidades e estados utilizados por nós, possuem evidente origem no idioma dos povos nativos. Capivara, jaboti, capim, pitanga, caju, pipoca, cutucar, Itapetininga, Sorocaba, Sarapuí; essa ampla gama de palavras que compõem o português brasileiro parece ser reivindicada nesse trecho da música.

Encaminhando a discussão para o final da canção, deparamo-nos com uma questão relevante. A visão sobre os povos nativos que permeia toda a música parece ser bastante fundamentada nas ideias do filósofo francês Jean-Jacques Rousseau, autor de grande influência na vida de Renato Russo e que, como já apontado anteriormente, foi um dos nomes que inspirou o nome artístico do líder da Legião Urbana. Nesse sentido, há de se considerar que Rousseau, ao defender o princípio de que o ser humano em “estado de natureza” é um ser de grandes virtudes, livre de certos vícios morais e portador de qualidades superiores, cria o conceito do “bom selvagem”. Esse bom selvagem, para o autor, passaria por um processo de corrupção à medida em que fosse submetido à sociedade civil, à mercantilização, à propriedade

privada, processo que parece ser apresentado na música. Talvez o “índio” de Renato, sendo “aliciado” pelo europeu, fosse o “bom selvagem” de Rousseau, sendo pervertido pela sociedade. O caso é que a estrofe seguinte dá um tom bastante característico dessa concepção:

Quem me dera, ao menos uma vez,
Como a mais bela tribo, dos mais belos índios,
Não ser atacado por ser inocente.

Os conceitos de inocência e culpabilidade não são muito próprios à alçada dos historiadores e a história, muito menos, é um tribunal retroativo. No entanto, debatendo sobre o trecho acima, nota-se que se projeta uma visão bastante romantizada dos povos indígenas que, inclusive, em muitos casos se aliaram aos portugueses na luta contra tribos inimigas, sendo, de determinado ponto de vista, cúmplices da invasão e conquista europeia. Entretanto, analisando todo o processo de uma forma ampla, tendo em vista o grande genocídio praticado pelos povos do além-mar, não só dos corpos, mas também da grande riqueza imaterial dos nativos, a frase “não ser atacado por ser inocente”, embora evoque uma visão idealizada, ainda pode ser um enunciado digno de traduzir o drama da colonização. Sobre esses aspectos, as estudantes L e N, pontuam que:

Nessa estrofe foi criticada a maneira que no mundo todo tiraram proveito da inocência dos índios para a colonização. Essas que eram pessoas donas de inúmeros saberes e uma história tão longa quanto a de qualquer outro povo, mas história essa que foi simplesmente ignorada (L e N, 1º ano, 2017).

Em relação aos aspectos estritamente musicais e sonoros, é necessário chamar a atenção para elementos que caracterizam uma clara sintonia entre forma e conteúdo na obra. Como a música pretende abordar um tema bastante abrolhoso, as mensagens implícitas do som correspondem proliferamente a esses propósitos. Na cultura ocidental, convencionou-se o uso de doze notas musicais, as sete mais comuns e mais cinco intervalos entre algumas delas. Assim, quando combinamos harmonicamente algumas dessas notas, formam-se o que chamamos de acordes. Esses acordes, que costumam servir de acompanhamento para o canto, podem ser diferenciados, dentre outros formatos, como maiores e menores. Os menores, por convenção cultural ou outros possíveis fatores de ordem psicológica, estão

relacionados a sensações de tensão e angústia. Nesse caso, a música “Índios” tem uma predominante frequência dos acordes ré menor, mi menor e si menor em suas estrofes, podendo assim, despertar no ouvinte esse tipo de sentimento melancólico.

Com exceção do refrão, existe um arpejo constante em toda a música, que vai atravessando várias oitavas no teclado. Esse arranjo acaba por produzir uma crescente tensão na canção por utilizar notas cada vez mais agudas dentro da escala básica. A apreensão provocada por esse efeito é sincronizada com a temática angustiante da letra e um lance de voz melancólico do vocalista que se manifesta como um clamor em transe, sem utilização de muita força vocal, mas com ampla força simbólica. O impacto geral do conjunto é claro, a sensação de angústia é duplamente experimentada pelo ouvinte. Somam-se a comoção da música com o sentido da letra.

Entre as análises dos alunos, predominaram adjetivos como música “baixa e triste”, “melodia de suspense”, “batidas dramáticas”, “angustiante”, “tom melancólico”, “desesperador”; mas duas delas chamaram especial atenção pela sensibilidade e criatividade interpretativa em relação aos efeitos sonoros que arrematam a canção: “em certo ponto podemos ouvir ao fundo da música o barulho do sopro do vento que pode estar representando as caravelas que trouxeram os portugueses” (B e L, 1º ano, 2017);

Particularmente ao ouvi-la, temos aquela sensação que não se trata de palavras, e sim, do simples sentir. Outro aspecto interessante é de que o ritmo se encaixa perfeitamente com a letra, pois foi uma época em que muitas pessoas sofreram e a junção de ambos dá a impressão que são os próprios índios relatando sobre o quão difícil foi o descobrimento do Brasil para eles (R e L, 1º ano, 2017).

Nota-se, portanto, que essa concatenação de elementos históricos, poéticos, filosóficos, estéticos e psicológicos, torna a música “Índios” um produto bastante propício para aprofundar os estudos sobre os povos nativos da América, mas, de modo especial do Brasil mediante as contradições do processo de colonização que, por um lado representa um importante encontro de universos culturais e sociais distintos, por outro, um dos maiores – senão o maior – genocídio da história da humanidade. Sendo assim, essa abordagem torna-se muito mais promissora, se considerada uma análise com os alunos que não fique restrita apenas a letra, mas

que consiga também dispor dos aspectos musicais que ajudam a fechar o círculo de sentido de obras musicais com conteúdo tão fecundo e crítico como é o caso desta.

4.2 “Fábrica” e “Capitão de Indústria”

Em entrevista ao *site* de notícias Brasil de Fato, em 2011, Antônio Cândido, de forma quase poética, propõe que o capitalismo e o socialismo são “irmãos gêmeos”, ambos paridos pela Revolução Industrial. No desenvolvimento desse tema, considerado pelo historiador Éric Hobsbawm (1987) como o evento “mais importante da história do mundo”, e, portanto, de fundamental relevância para o entendimento do mundo contemporâneo, em seus mais variados segmentos: geográfico, econômico, político, ideológico, social e cultural, foram utilizadas duas músicas na etapa final do estudo desse conteúdo, passando, no entanto, por outros recursos e estratégias anteriores que pretenderam ensejar um arcabouço geral sobre os processos que conduziram ao surgimento do modo de produção industrial, especialmente ao longo dos séculos XVIII e XIX.

Esse conteúdo, até o momento de elaboração desse trabalho, está previsto no material da rede onde a pesquisa foi desenvolvida no 2º ano do Ensino Médio. Tendo, então, como principais referências no entendimento desse tema, os autores Eric Hobsbawm, Paul Mantoux e Edward Thompson, entende-se nessa proposta de trabalho que a Revolução Industrial não foi propriamente uma revolução tecnológica, mas acima de tudo, um processo de reorganização e sistematização do trabalho a partir de novos pressupostos econômicos, políticos, sociais e culturais: “ela foi simples de modo geral, porque a aplicação de ideias e dispositivos simples, ideias muitas vezes conhecidas havia séculos, muitas vezes pouco dispendiosas, era capaz de produzir resultados espetaculares” (HOBSBAWM, 1979, p. 57).

Essa temática foi, então, introduzida aos alunos do segundo ano da escola em questão, a partir de duas aulas expositivas, que sequenciaram o estudo da Revolução Industrial e as Teorias Revolucionárias do século XIX. O ponto de partida ocorreu com um levantamento dos conhecimentos prévios dos alunos, feito de

maneira dialogada e com o registro na lousa dos dados elencados por eles, especialmente, sobre os impactos que essa revolução proporcionou às sociedades ocidentais ao longo dos últimos dois séculos. Nessa etapa, sob a perspectiva de combinação das vertentes marxistas e culturais, foram abordados conceitos como Revolução Industrial, burguesia, proletariado, manufatura, capital, capitalismo, propriedade privada, tempo, socialismo, anarquismo, luta de classes, mais-valia e alienação.

Em seguida, foi exibido o filme “Tempos Modernos”, escolhido sob o critério de proporcionar uma projeção do sistema de fragmentação do trabalho como parte fundamental do processo da própria Revolução Industrial. Ao assistir ao filme, escrito, dirigido e protagonizado por Charles Chaplin em 1936, os estudantes identificaram e expuseram verbalmente as várias críticas e reflexões sobre o mundo industrializado, conturbado e urbano que se constituía em princípios do século XX. Foram abordados por eles, nessa conversação, os conceitos de linha de produção e fragmentação do trabalho referentes a uma das cenas chave do longa-metragem; os possíveis desarranjos mentais que a vida do trabalhador urbano poderia estar submetida num momento de transição entre formas de organização social, e o contraste entre as perspectivas do trabalhador e do proprietário dos meios de produção, que, respectivamente, aparecem, por um lado, em busca da sobrevivência e, por outro, do lucro exacerbado.

O material didático do segundo ano da rede, elaborado em 2012, aborda essa temática no segundo capítulo intitulado “As Revoluções Burguesas, Industrial e Nacionais”, no qual a Revolução Industrial é tida como um dos movimentos revolucionários que, aliado especialmente à Revolução Francesa, viabilizam a “consolidação da burguesia industrial como camada social dominante” (MOVIMENTO DO APRENDER, 2012, p. 40). Nesse material, estão dispostos textos norteadores que conectam textos historiográficos dos autores ingleses Eric Hobsbawm e Maurice Dobb; e alguns documentos históricos como um texto do autor socialista Friedrich Engels, denunciando as condições de trabalho na Inglaterra; um poema contestatório escrito pelo poeta inglês do século XIX, Percy Bysshe Shelley; alguns trechos do preâmbulo dos estatutos da Primeira Internacional e imagens de cenas de trabalho infantil e de trabalhadores organizados em movimentos de contestação. As propostas de trabalho desse material se enquadram no que o “Guia de Livros Didáticos do MEC”

de 2011 identifica como História Integrada, ou seja: uma abordagem cujo “[...] agrupamento pauta-se pela evocação da cronologia de base europeia, integrando-a, quando possível, à abordagem de temas relativos à História brasileira, africana e americana [...]”.

Essa sequência de trabalho precedeu a utilização das músicas sobre essa temática, de modo que elas aparecem num momento, então, em que os estudantes já possuem uma base geral dos processos que constituem a Revolução Industrial. Foi então solicitado que os estudantes realizassem análises em duplas sobre duas músicas, buscando associá-las com o conteúdo estudado e lançando atenção também aos aspectos sonoros e poéticos das canções. Essas análises foram realizadas em casa e entregues uma semana depois do trabalho ter sido proposto. Após as entregas aconteceu, então, uma socialização geral sobre os estudos realizados, na qual os alunos falaram sobre suas conclusões.

A primeira música apresentada, “Fábrica”, foi composta por Renato Russo e, assim como a música “Índios”, fez parte do segundo álbum da banda Legião Urbana – Dois – lançado em 1986. Sendo a décima primeira faixa do disco, essa música é parte importante da concepção geral do álbum, que começa com um chiado radiofônico, simulando o som de uma rádio sendo sintonizada e, no meio do chiado, ouve-se uma execução em russo do primeiro verso do hino da Internacional Comunista composta em 1871 por Eugène Pottier e que se tornou um dos símbolos dos movimentos de esquerda no mundo todo. Em seguida, um trecho da música “Será” (primeira música do primeiro disco da banda). Essa sutil referência à Internacional Comunista já aparece como uma evidência do caráter político do disco e a intencionalidade de propor reflexões sobre a sociedade a partir de suas faixas. A música “Fábrica” (penúltima faixa), com seus 25 versos, se apresenta numa batida básica de rock sem rimas e, como veremos ao longo da análise, parece completar o círculo de sentido iniciado por essa sutil menção aos ideais socialistas na introdução do álbum.

A segunda música, “Capitão de Indústria”, composta pelos irmãos Marcos Valle e Paulo Sergio Valle, foi utilizada na versão lançada pela banda “Os Paralamas do Sucesso”, em 1996, no álbum “Nove Luas”. O disco como um todo possui algumas músicas com discussões sociais e frequentes referências às identidades culturais do

Brasil. Embora “Os Paralamas” se apresentem como uma banda de Rock, possuem também uma configuração sonora que os aproximam do Reggae e de ritmos latinos, com uma frequente presença de metais (instrumentos de sopro), como é, por exemplo, o caso da música analisada.

Primeiro aspecto digno de atenção é que as músicas, declaradamente discutindo questões ligadas à condição do trabalhador no mundo industrial, temática evidente desde a leitura dos títulos; se iniciam com projeções de um outro mundo possível. Ambas escritas em primeira pessoa reclamam, já nos primeiros versos, a possibilidade de um outro jeito de viver, onde a exploração e a exaustão não seriam parte do cotidiano:

Nosso dia vai chegar
Teremos nossa vez
Não é pedir demais
Quero justiça (Fábrica, 1ª estrofe)

Eu as vezes fico a pensar
Em outra vida ou lugar
Estou cansado demais (Capitão de Indústria, 1ª estrofe)

Há a possibilidade de relacionarmos imediatamente essas duas estrofes com os movimentos utópicos ou científicos, que buscaram refletir sobre outras perspectivas estruturais para a sociedade. Seja o Cartismo na Inglaterra do século XVIII, os falanstérios de Charles Forrier, o cooperativismo de Robert Owen, ou ditadura do proletariado de Karl Marx, é indiscutível que o “próprio espetáculo da atividade industrial, da ampla colaboração organizada que a sustenta [...] gerou o socialismo contemporâneo” (MANTOUX, 1985, p. 4).

Para as estudantes E e N, essas primeiras estrofes poderiam remeter ao desejo dos trabalhadores de voltar ao sistema social anterior a Revolução:

[...] onde os “aprendizes” possuíam condições de moradia, alimentação entre outros, semelhantes ao do seu “mestre”, e eram instruídos pelo mesmo, para futuramente se tornarem chefes. Desde a revolução tal instrução foi extinta, e as chances de “aprendizes” atualmente denominados de trabalhadores se tornarem chefes se tornava cada vez mais escassa. (E e N, 2º ano, 2017)

Para os alunos L e M, esses trechos podem remeter as propostas revolucionárias marxistas:

Nas duas primeiras estrofes é possível compreender uma visão do trabalhador em conversa com seu patrão. Ele relata todo o espírito revolucionário dentro de si, ao dizer que ser dia vai chegar e que quer justiça diante de tanta exploração, um pensamento que Marx propunha para os trabalhadores que buscassem a revolução. (L e M, 2º ano, 2017)

Outra dupla, B e M, identificou nessas estrofes movimentos específicos como o Cartismo, “citado camufladamente, onde o mesmo foi um movimento de operários ingleses que enviaram uma carta ao parlamento exigindo melhoria nas condições de trabalho” (B e M, 2º ano, 2017).

O caso é que, ao mesmo tempo em que o capitalismo se desvencilhava definitivamente das amarras sociais e das estruturas mentais dos séculos anteriores, os ideais socialistas também passariam a compor o cenário europeu no momento em que Marx e Engels acertadamente observariam que o espectro do comunismo rondava a Europa. Portanto, é bastante profícuo que ambas as músicas abordem a revolução industrial e os ideais revolucionários de maneira articulada.

A música Fábrica prossegue num tom intrépido, denunciando as formas de trabalho vivenciadas pelos personagens da canção e usando o termo “escravidão” para caracterizá-las:

Quero trabalhar em paz
 Não é muito o que lhe peço
 Eu quero trabalho honesto
 Em vez de escravidão (Fábrica, 2ª estrofe)

Deve haver algum lugar
 Onde o mais forte
 Não consegue escravizar
 Quem não tem chance (Fábrica, 3ª estrofe)

A utilização desse termo adquire caráter hiperbólico na estrutura da música, embora o regime de trabalho desencadeado pela revolução industrial fosse fortemente calcado na opressão e exploração (em sentido marxista de apropriação de uma parte do trabalho alheio), podendo ser comparado, segundo Éric Hobsbawm, a uma nova forma de servidão “a mecanização e a divisão do trabalho fazem decrescer a força e a inteligência que são necessárias entre as massas, e a concorrência deprime seus salários ao mínimo da simples subsistência” (HOBBSAWM, 1979, p. 61). Além das jornadas de até 16 horas de trabalho, das condições insalubres das fábricas, da

exploração rotineira do trabalho feminino e infantil e da ausência de qualquer tipo de legislação que os preservasse, os salários passavam a decair ao nível de subsistência. Ao ponderar sobre a margem de lucro de suas empresas, os primeiros industriais se deram conta de que os salários eram a parte mais maleável e possível de ser comprimida para maximizar os custos da produção. Em determinado momento, essa redução poderia ser calculada pelo limite fisiológico dos trabalhadores para que, praticamente, não morressem de fome, “[...] como de fato aconteceu com 500 mil tecelões manuais” (HOBBSAWM, 1979, p. 58). Há de se considerar também os castigos físicos impostos, especialmente às crianças que, segundo José Jobson Arruda (1994), podiam ser encontradas desde quatro anos de idade, se equilibrando em pernas de paus para que alcançassem os altos teares das indústrias têxteis. É nesse sentido que a palavra “escravidão” poderia ser pensada nessas estrofes, como definição de trabalho degradante, desumano e extremamente distante de uma respectiva contrapartida.

Entre as análises realizadas pelos estudantes, nove das quinze duplas mencionaram o termo *escravidão* em referência a essas duas estrofes e como forma de caracterizar o trabalho nesse momento de transição para universo industrial. Para os alunos A e V, a noção de *escravidão* poderia se relacionar com a ligação de dependência que passava a haver entre patrões e empregados no momento da apropriação burguesa dos meios de produção: “eram escravos dos burgueses, e não tinham mais escolhas, como antes podiam escolher produzir em pequena escala e vender o excedente” (A e V, 2º ano, 2017). A dupla A e L, usando como referência o texto de Friedrich Engels, presente no material didático da turma, infere que ele “posiciona o trabalhador em uma circunstância tão precária e explorada que pode chegar até ser chamada de *escravidão*” (A e L, 2º ano, 2017). Na maioria das análises em que a *escravidão* é mencionada pelos alunos deu-se a entender que esse novo sistema de trabalho possuía similaridades com a *escravidão*, mas não se colocava como o conceito histórico propriamente dito de efetiva condição de estar submetido à posse de alguém.

Nas estrofes acima também se percebe uma perspectiva positiva em relação ao trabalho em si: “quero trabalhar em paz, não é muito o que lhe peço”, de onde se pode fazer uma referência ao processo autônomo e estimável da produção familiar entre os artesãos da Europa (e em se tratando desse tema, especialmente da

Inglaterra) na lenta transição entre a economia feudal e a capitalista. Neste momento, cada camponês, devidamente equipado com um rio e alguma dúzia de ovelhas, poderia produzir seu tecido de maneira doméstica e vender na feira mais próxima como complemento da renda familiar (MANTOUX, 1985, p. 8). Esse modelo de produção era generalizado pelos reinos europeus até o século XVIII e qualquer que fosse a mercadoria produzida, a identificação entre produto e produtor era direta, pessoal e independente. E essas características do trabalho artesanal viriam a sofrer grande impacto com a Revolução Industrial.

Na estrofe seguinte, a música faz um questionamento sobre as origens das novas condições impostas aos trabalhadores, ao que na análise das alunas A e J, é reportado como “diferença de classe, uma das características do Capitalismo” (A e J, 2º ano, 2017):

De onde vem a indiferença,
Temperada a ferro e fogo?
Quem guarda os portões da Fábrica? (Fábrica, 4ª estrofe)

A “indiferença”, cuja origem é questionada pelo eu lírico da canção, está presente nas análises de Hobsbawm quando destaca que as classes ricas, no decorrer do processo de industrialização, possuidoras dos meios de produção, se viam diante de possibilidades de rendimentos antes inimagináveis. Essas classes chegam a ver, nas duas primeiras gerações da Revolução Industrial, esgotadas as possibilidades de investimentos em suas regiões, condição que vai os conduzir, décadas seguintes, aos empreendimentos imperialistas do século XIX, para adquirir matérias-primas e escoar seus produtos para novos mercados consumidores nos continentes africano e asiático. Essa condição da classe burguesa com inédita potência lucrativa, contrastava agressivamente com a penúria e os infortúnios vividos por uma classe de trabalhadores despossuída e desprezada. Para Hobsbawm, esse cenário tornava cada vez mais generalizada a insatisfação

[...] universal de homens que se sentiam famintos numa sociedade podre de rica, escravizados num país que se orgulhava de sua liberdade, procurando pão e esperança e só recebendo em troca pedras e angústia (HOBSBAWM, 1979, p. 88)

O mencionado “tempero” de ferro e fogo dessa nova sociedade, cada vez mais tecnológica e indiferente, pode ser claramente interpretado como o maquinário e as estruturas de ferro que, de maneira progressiva, passariam a fazer parte da paisagem das grandes cidades; e as chamas da energia a vapor que movia teares, navios e locomotivas nesse grande esforço de produção mobilizado por industriais, operários e inventores da Inglaterra do século XIX. Nesse sentido, o ferro e o fogo seriam respectivamente, as máquinas e as fornalhas que moviam seus pistões.

E a estrofe se encerra com mais um questionamento importante, afinal, “quem guarda os portões da fábrica?”; para os estudantes L e M, se trata de uma ironia, “[...] já que são os próprios trabalhadores que abrem e fecham a empresa, ou seja, tem o poder de comandar o lugar” (L e M, 2º ano, 2017). Entendendo assim que na prática quem sustenta de todas as formas o sistema de exploração são os próprios trabalhadores, o autor da música parece propor uma estrutura interdependente de subordinação semelhante à discutida por Étienne de La Boétie em seu “Discurso da Servidão Voluntária” de 1576.

A questão ambiental e o contraste entre a cidade e o campo, presente na estrofe seguinte e também abordada na música “Capitão de Indústria”, foi bastante mencionada nas análises dos alunos; essa discussão apareceu em onze dos quinze trabalhos entregues.

O céu já foi azul
 Mas agora é cinza
 E o que era verde aqui
 Já não existe mais (Fábrica, 5ª estrofe)

Para os estudantes, de um modo geral, é bastante claro o paralelo que se interpõe entre a industrialização e as transformações do meio ambiente; na maioria das análises, foram destacados os aspectos ligados à degradação: “Há também uma denuncia dos efeitos negativos para o meio ambiente, onde os recursos foram muito explorados, causando demasiada poluição, pela severa ação do homem” (E e N, 2º ano, 2017); “[...] aqui é mostrada a realidade da Fábrica e do que ela pode causar, o céu cinza, as florestas desmatadas” (B e M, 2º ano, 2017). Não obstante, para a dupla A e J, questões mais profundas estão aludidas nessa estrofe:

As pessoas sentiram necessidade de saírem do campo. As terras que antes eram de todos e muito importantes para a vida no campo foram cercadas e

utilizadas pelos burgueses, o que fez intensificar o êxodo rural (A e J, 2º ano, 2017).

Afinal, uma das transformações mais intrínsecas ao processo de industrialização foi a acelerada e abrupta transição da população rural para as cidades ao longo dos séculos XIX e XX. A agitada vida citadina que seria permeada pelas indústrias e pela massa de pobres que as moviam, se perdia em meio a negra fumaça das fábricas de algodão de cidades como Manchester, Londres e Liverpool. A origem desse êxodo rural, que se verificou a partir do século XVIII, está plenamente associada ao fenômeno dos chamados “cercamentos”. Havia até o século XVIII na Inglaterra, ainda como um dos resquícios do período medieval, terras de uso comum, que serviam de amparo para boa parte dos camponeses que ali viviam. Essas terras passariam, a ser, então, cercadas pela nobreza e pela burguesia (ambos os grupos com consideráveis poderes no Parlamento desde a Revolução Gloriosa) para ampliação das pastagens de suas ovelhas, cuja lã era enviada como matéria-prima para as manufaturas; e os camponeses, por decorrência, eram expulsos do campo, para buscarem abrigo em cidades que não estavam preparadas para recebê-los.

Como percebemos, os cercamentos, mencionados pelos alunos, iam ao encontro dos interesses dos industriais de duas maneiras muito profícuas: se por um lado aumentava a matéria prima, por outro, aumentava também a mão-de-obra, na medida em que as cidades seriam cada mais inundadas por uma massa de camponeses, cujas retinas teriam cada vez menos contato com a cor verde e que, todavia, tinham agora um encontro marcado com a cólera, a febre tifoide, a fome e o desemprego. Essa mudança para as cidades provocava também uma grande transformação na identidade desses indivíduos submetidos à urbanização que, segundo Hobsbawm, em meio a esse “deserto de pedra”, passariam a ser reduzidos a uma massa destituída e desmoralizada.

Já na última estrofe da canção, nota-se uma intensificação das posturas frente à realidade que se manifesta:

Quem me dera acreditar
Que não acontece nada
De tanto brincar com fogo
Que venha o fogo então (Fábrica, 6ª estrofe)

As greves e mobilizações dos trabalhadores estiveram presentes no contexto industrial, praticamente desde o início, na primeira metade do século XVIII (MANTOUX, 1985, p. 58). Mas, previsivelmente, esses movimentos radicalizaram suas ações e sofisticaram seus pressupostos ao longo dos séculos que se seguiram. Para os alunos A e L, “segundo Marx, a sociedade capitalista é caracterizada pela luta de classes, que é um confronto existente entre os exploradores e os explorados” (A e L, 2º ano, 2017). A dinâmica que, a partir então dos estudos de Karl Marx, se convencionou chamar de “luta de classes”, apareceu em seis das análises feitas pelos estudantes, que associaram os versos dessa estrofe da música com as agitações, principalmente, ligadas ao Ludismo:

O compositor diz que gostaria de acreditar que nada acontece se eles “desafiarem” os patrões solicitando melhorias. O último verso refere-se aos trabalhadores tomando uma iniciativa contra a “Fábrica” no Ludismo, movimento de operários que quebrava as máquinas como forma de protesto (B e M, 2º ano, 2017).

Podemos definir, de certo modo, essa música como um protesto em prol dos trabalhadores, assim como o movimento dos “quebradores de máquina” que reivindicavam a ameaça de perder seus empregos pelas máquinas, as péssimas condições em que viviam, a jornada de trabalho extensa e a remuneração baixa (A e L, 2º ano, 2017).

A estrofe em questão parece oferecer o fechamento de uma perspectiva de sentido cronológico da música, que vai da reflexão sobre a realidade à denúncia de suas contradições e à ação sobre essa mesma realidade. Com muita sutileza, o autor utiliza o fogo como metáfora, tanto da principal fonte de energia das máquinas, como da ebulição revolucionária que se desenhava; afinal, como propôs Hobsbawm, “[...] a cidade era um vulcão cujos rugidos eram ouvidos com temor pelos ricos e poderosos aos quais assustava a possibilidade de que um dia pudesse entrar em erupção” (HOBSBAWM, 1979, p. 81).

A canção é arrematada por um verso quase perdido e descolado do clima geral da música: “[...] Esse ar deixou minha vista cansada/ Nada demais” (Fábrica, 7ª estrofe). Esse trecho parece estar vinculado à crítica da música sobre a “indiferença burguesa” (estrofe 4) em relação aos infortúnios vividos pela classe trabalhadora; afinal, tal fragmento, como interpretam as alunas B e M, aparenta não ser dita pelo personagem principal da música e sim pelo burguês: “[...] é a parte mais irônica da

música, onde Renato diz que sente a vista cansada por causa do ar poluído da fábrica [...] e como descaso de seus patrões recebe a resposta ‘nada demais’.

A já mencionada canção “Capitão de Indústria” tem como temática principal, dentro da discussão sobre o trabalho no mundo industrial, a alienação em seus desdobramentos econômicos e filosóficos:

É quando eu me encontro perdido
 Nas coisas que eu criei
 E eu não sei (Capitão de Indústria, 3ª estrofe).

Eu não vejo, além da fumaça,
 O amor e as coisas livres, coloridas,
 Nada poluídas (Capitão de Indústria, 4ª estrofe).

Novamente, ao vislumbrar o sistema de produção imediatamente anterior a Revolução Industrial, Paul Mantoux destaca que o tecelão era senhor de sua produção, “[...] não possuía apenas a sua ferramenta, mas também a matéria prima [...] tecida a peça ele mesmo ia vendê-la no mercado da cidade mais próxima” (MANTOUX, 1985, p. 36); e essa condição conferia profundo vínculo entre indivíduo e mercadoria produzida. O trabalhador possuía controle sobre todo o processo produtivo, possuía um envolvimento profundo com a mercadoria a ponto de poder ver a si mesmo na conclusão de uma peça ou tarefa realizada. Entretanto, após o processo gradual que deslocou os meios de produção para as mãos da classe burguesa, que coordenaria o trabalho dos operários em direção a sistematização e especialmente à fragmentação; essa dinâmica identitária entre o trabalhador e o produto sofreu profundas transformações. E é a isso que Karl Marx se refere quando, pela primeira vez, utiliza a expressão “alienação” com relação ao trabalho em seus “Manuscritos Econômico-Filosóficos” de 1844.

Entre as análises feitas pelos estudantes, cinco abordaram a alienação sob essa perspectiva. Para a dupla J e G, “mesmo participando de todo o processo, ele [o trabalhador] não usufrui do produto final, já que o patrão é o dono das ferramentas” (J e G, 2º ano, 2017). A dupla A e I escreveu, se referindo a esses trechos, que “dá-se a entender que ele fica perdido ao que ele fez em seu trabalho, pois ele não vê o que ajudou a produzir de fato pronto, pois ele só produz uma parte do produto” (A e I, 2º ano, 2017). Para os estudantes A e L, a questão identitária apareceu como um ponto relevante nessa discussão: “isso resume claramente a situação em que o trabalhador

se encontra quando alienado; ou seja, não há tempo de ter e nem de ser, então, não há liberdade para exercer nem mesmo a sua identidade” (A e L, 2º ano, 2017). E a dupla A e V conseguiu sintetizar esse tópico de maneira bastante congruente:

Após a Revolução, perdeu-se o domínio do processo de produção, agora, o trabalhador não vê mais o início do processo e o produto final, ele participa apenas de uma parte, usando as ferramentas que agora pertencem ao patrão, ou seja, no final do dia, nada do que produziram pode ser levado, o que gerou protestos diante dessa nova visão de mundo para o “ex-artesão” era muito mais gratificante ver seu produto ser vendido e valorizado pois ele dominava a técnica, do que agora fazer parte apenas de uma linha de produção (A e V, 2º ano, 2017).

Essa abordagem sobre a dissociação entre o trabalhador e a mercadoria vai incidir, em outras estrofes da música, numa reflexão sobre o tempo no mundo industrializado e como a “tirania do relógio” pôde causar um descompasso entre o trabalho e a vida:

Eu não tenho tempo de ter
O tempo livre de ser
De nada ter que fazer (Capitão de Indústria, 2ª estrofe)

Ah, eu acordo pra trabalhar
Eu durmo pra trabalhar
Eu corro pra trabalhar (Capitão de Indústria, 5ª estrofe)

Embora o relógio mecânico seja uma invenção medieval de fins do século XIII (FRANCO JUNIOR, 2008), o seu uso e difusão esteve, também, ligado ao movimento de transformação cultural e técnica provocado pela Revolução Industrial. Afinal, o ritmo intermitente e autocontrolado pelos artesãos independentes de forma generalizada até o século XVIII, era regulado por variáveis naturais (estações, marés, luas) e culturais (dias santos, ou o simples desejo de permanecer mais tempo na cama pela manhã). Edward Thompson lista uma série de maneiras de se contar o tempo, utilizadas por sociedades pré-industriais:

Em Madagascar, o tempo podia ser medido pelo “cozimento do arroz” (cerca de meia hora) ou pelo “fritar de um gafanhoto” (um momento). Registrou-se que os nativos de Cross River dizem: “o homem morreu em menos tempo do que leva o milho para assar” (menos de quinze minutos). [...] no Chile do século XVII, o tempo era frequentemente medido em “Credos”: um terremoto foi descrito em 1647 como tendo durado o tempo de dois credos; enquanto o cozimento de um ovo podia ser estimado por uma Ave-Maria rezada em voz alta. Na Birmânia, em tempos recentes, os monges levantam ao amanhecer,

“quando há bastante luz para ver as veias na mão” (THOMPSON, 1998, p. 269).

Nota-se, portanto, que os novos mecanismos de contagem e controle do tempo adotados nos sistemas de produção, iriam alterar profundamente a visão de mundo das pessoas nessa, relativamente, ligeira transição para o trabalho nas fábricas quando o tempo passou, definitivamente, a se transformar em moeda, dando origem a expressões como “gastar tempo”, “perder tempo”, ou o mais representativo de todos: “*time is money*”. E essa alteração da visão sobre o tempo é um ótimo exemplo de como mudanças simples, acontecendo dentro das quatro paredes dos barracões das fábricas, puderam ser parte importante de um processo que revolucionou quase a totalidade do planeta. Tão representativa, inclusive, dessa revolução, que a imagem escolhida por Chaplin para a abertura do seu filme “Tempos Modernos” (1936), foi um gigantesco relógio.

Aludir ao tempo e sobre o seu caráter monopolizador da energia vital numa música sobre o trabalho nas fábricas é, então, bastante profícuo para propor uma reflexão com os estudantes sobre esse conceito na era industrial e para estabelecer comparações com outros contextos históricos. Entre as análises dos estudantes, esse foi um dos temas que mais mereceu destaque, aparecendo em treze dos quinze trabalhos entregues pela turma.

Para a dupla B e M, essas estrofes demonstram “uma vida que se guia e se normatiza em torno do trabalho, pois ele define a hora de acordar, dormir, etc.” (B e M, 2º ano, 2017). Em várias análises foram mencionadas as extensas jornadas de trabalho vivenciadas pelos operários e a ausência de tempo para o lazer: “[...] acabam ficando presas a vida inteira ao trabalho e acabando por não aproveitarem a única vida que se tem” (G e L, 2º ano, 2017);

Tal revolução extinguiu da vida dos operários o lazer, já que em consequência da enorme demanda de produção, para acumular cada vez mais capital, trabalhadores foram submetidos a longas jornadas de trabalho que ultrapassavam de 15-18 horas diárias, não restando tempo para diversão, e tornando a rotina de tais indivíduos monótona (E e N, 2º ano, 2017);

Depois fala como o homem não tem tempo pra nada e vive para trabalhar. As jornadas de trabalho em de 15-18 horas e houve a introdução do relógio, a forma de ver a vida e o tempo mudou (A e J, 2º ano, 2017).

Já dupla A e V destacou, inclusive, os aspectos musicais que ajudam a atribuir sentido nesses trechos:

[...] parece um relato de pessoas que perderam a vida e agora só acordam pra trabalhar, essas pessoas estão cansadas de tal rotina e é possível perceber pelo ritmo em que é cantado (A e V, 2º ano, 2017).

Na percepção dos estudantes parece, então, haver, como aponta Eduard Thompson, a noção de que o “trabalho” e a “vida” se encontram dissociados, diferentemente do contexto pré-industrial quando “[...] não há grande senso de conflito entre o trabalho e o ‘passar do dia’” (THOMPSON, 1998, p. 270); quando a pressa, segundo Pierre Bourdieu, era vista como falta de compostura combinada com ambição diabólica. Os alunos demonstraram ter entendido essas duas estrofes como representação da monótona rotina e do antagonismo de interesses presente nos grupos sociais que integram o sistema de fábricas.

Em relação aos aspectos propriamente musicais das canções, podemos dizer que as propostas estéticas e as sensações causadas por cada uma delas, é bastante diversa. É como se estivéssemos diante de um folheto revolucionário do século XIX com “Fábrica”, e de um desabafo terapêutico de anteontem com “Capitão de Indústria”. Ambas as músicas são construídas em primeira pessoa, elemento importante na sensação de envolvimento que elas produzem no ouvinte; e ambas trazem à tona um desenho da sociedade industrial, esteiras, fumaça e suor; a partir versos, poesia, guitarras e trompetes. Mas, para chegar nesse ponto em comum, exploram sensibilidades diferentes.

Partindo do “ouvir emotivo” e “intelectualizado” (MORAES, 1983), é possível perceber dentro dos aspectos sonoros/poéticos da música “Fábrica”, uma introdução que produz certo descompasso. Há um arpejo brusco de guitarra, que parece concorrer com um arranjo dramático de órgão. Ambos os sons são superados por uma batida de bateria que dá densidade à música e enseja a entrada da voz. O órgão dramático some e dá lugar à predominância de uma escala de guitarra, que

atribui clima mais otimista ao arranjo. A dupla A e I, apresentou a seguinte percepção sobre esse trecho:

Uma introdução alucinante, com guitarras e teclados, explodiu ao som da bateria, dando a deixa para Renato iniciar a canção. Tipicamente uma canção de rock, onde conseguimos perceber que eles querem colocar “ordem” na música com um som mais durão. (A e I, 2º ano, 2017)

A voz do cantor, então, se impõe de maneira muito afirmativa, com rompantes de fúria em alguns trechos mais proeminentes, como registram em suas análises os alunos A e V, representa-se a “revolta dos trabalhadores no ar de protesto expresso pela voz de Renato” (A e V, 2º ano, 2017).

No decorrer da música, é possível notar que os trechos em que se projeta um cenário otimista de futuro quando as coisas seriam melhores, são usados os acordes inteiros Ré e Sol, e, não obstante, nos momentos em que a letra adquire tom reivindicatório é que aparecem as sequências com acordes menores: Dó, Si Menor, Lá Menor, Sol, Ré, Dó, Mi Menor; essa alternância de acordes colabora, então, com a oscilação de sensações que a música vai provocando no ouvinte. E toda essa sequência é acompanhada por um som de bateria que apareceu em algumas das análises dos estudantes comparada ao ruído das linhas de produção: “A melodia da música remete às constantes batidas das máquinas, que lembra a produção intensa” (A e V, 2º ano, 2017).

A canção, chegando em suas partes finais, adquire tom enigmático com os versos “Esse ar deixou minha vista cansada/Nada demais” que como apontado anteriormente, poderia ser interpretado como a voz do burguês que tem outra percepção, bem menos funesta, da realidade da fábrica. Especialmente o trecho que encerra a canção: “nada demais”, é repetido oito vezes e é em seguida suprimido pelo retorno do órgão e do som tétrico que inicia a canção. A impressão causada pelas vozes e arranjos que compõem essa parte, pode remeter à sensação do despertar de um sonho, como se essa fala final trouxesse o personagem central de volta à realidade e como se todo o restante da canção entre som de órgão inicial e o final fosse um obstinado delírio.

Em relação aos aspectos musicais e poéticos de Capitão de Indústria, temos então a mobilização de outras sensibilidades e provocações. A música começa com uma introdução de metais, guitarras e bateria que já de início denotam o clima mais leve e conformado em que a letra será ambientada. A marcante oscilação melódica que ocorre especialmente nas partes em que a letra é mais incisiva em sua crítica; ainda fica limitada por uma batida de bateria que permanece constante e sugere a regularidade do “tic-tac” de um relógio.

A música, em acentuada coesão com a letra, oferece ao ouvinte uma sensação de repetição e cansaço; e esse olhar foi a proposta interpretativa de algumas das análises dos estudantes: “Capitão de Indústria reflete no desabafo emocional, tanto pela suavidade do ritmo, quanto pelo clamor de uma vida diferente” (E e N, 2º ano, 2017); “essas pessoas estão cansadas de tal rotina e é possível perceber pelo ritmo que é cantado” (A e V, 2º ano, 2017); “a música se repete várias vezes, assim como os movimentos realizados pelos trabalhadores” (J e G, 2º ano, 2017). Colabora com essas noções, a própria expressão de lamento do vocalista na interpretação da faixa, a escala de contrabaixo, que fica mais proeminente para dar o tom do refrão e a interjeição exclamativa “Ah” no início da estrofe, que é repetida três vezes, sempre finalizada com o verbo “trabalhar”, que aparece nove vezes na versão dos Paralamas do Sucesso.

As duas canções em termos textuais e musicais se mostraram, portanto, muito profícuas, cada uma a seu modo, na colaboração com a prática pedagógica e com a aprendizagem desses conteúdos referentes a Revolução Industrial e aos seus desdobramentos no decorrer do próprio processo histórico, mas também, no mundo contemporâneo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A elaboração dessa pesquisa-ação foi, em meio aos esforços conceituais e proposições analíticas, um profundo exercício identitário ao favorecer a possibilidade singular de um professor-pesquisador refletir, ponderar e produzir conhecimento acerca de sua própria prática, da dinâmica de interações sociais em que se insere e, principalmente, de oferecer contribuições sobre forma de pensar e utilizar a música como recurso didático. Sem dúvida, uma oportunidade de pensar a ação pedagógica sob um ângulo alternativo e com uma maior valorização da dimensão prática. Afinal, trata-se de um procedimento já em uso, sendo transformado em pesquisa e submetido a fundamentação teórica. De um modo geral, o trabalho pôde oferecer respostas as inquietações iniciais, principalmente em relação a mobilização da empatia e a verificação qualitativa de estratégias que tornassem o uso da música mais eficiente como procedimento de estímulo a aprendizagem. Além de corroborar com estudos já realizados no âmbito de metodologias ativas de trabalho.

Considerando como um dos pontos centrais dessa pesquisa a possibilidade de pensar, particularmente, a música entre os vastos elementos que, potencialmente, fazem a mediação simbólica da nossa da nossa espécie com o mundo e com os demais seres; foi possível identificar, na prática, diversas demonstrações das contribuições desse artifício na sofisticação da consciência histórica ao oportunizar um exercício mais apreensivo em relação as pessoas do passado, a empatia histórica e as reverberações mentais dessa aprendizagem numa eventual capacidade mais elaborada de autopercepção no fluxo do tempo. Condição favorecida pela expressividade das canções selecionadas que demonstraram claro potencial de significação, problematização e sensibilização para as questões levantadas no estudo de determinados conteúdos do componente curricular História.

Se mostrou, também, praticável que artefatos nitidamente criados nos processos de reprodução do capital, dentro dos mecanismos, segundo Adorno, “alienantes” e estandarizados da indústria cultural, pudessem ser mobilizados para favorecer uma posição intelectual mais crítica dos estudantes em relação ao passado, desde que esse tipo de escuta possibilitada pelo “valor de exponibilidade” que a arte adquiriu na era industrial esteja vinculada a uma metodologia coerente com perspectivas educacionais e emancipadoras. Há razões para pensar, inclusive, que

ao se oportunizar ao estudante uma disposição mais atenta em relação a essa escuta musical ou a outras expressões da cultura de massa na escola, isso pode engendrar uma interpretação menos ingênua do dissonante mundo das produções culturais organicamente submetidas as lógicas do mercado.

Necessário destacar aqui a contribuição que a música e, particularmente, que o rock demonstra na sua capacidade de despertar a consciência crítica ou, quando menos, uma mais proeminente mobilização das impressões em torno de conceitos, personagens, histórias e temporalidades diferentes. Nota-se que, especialmente, as canções utilizadas nessa pesquisa podem ter essa finalidade intensificada pelo evidente intento dos seus autores em produzir discussões e abordagens conceituais na discussão de circunstâncias dilemáticas do passado e suas persistentes reverberações no presente; condição claramente possibilitada por um contexto de efervescência e amadurecimento musical, crítica e poética percebido no processo de redemocratização do Brasil ao longo da década de 1980, que, embora permeado, fundamentalmente, pelos processos da indústria cultural, puderam exprimir uma visão de mundo bastante específica e, por vezes, alternativa sobre os problemas sociais, econômicos e políticos do país.

Em relação ao processo pedagógico, há de se fazer a ressalva de que nem todos os estudantes demonstraram a disposição analítica esperada ou não tiveram suas análises citadas no trabalho por constituírem ponderações muito semelhantes as já citadas ou interpretações identificadas como pouco reveladoras da aprendizagem. Houve, portanto, a opção por elencar os trechos que melhor evidenciassem a aquisição de conhecimento sobre os conteúdos abordados. De forma conclusiva, porém, foi possível notar que os alunos, em sua maioria, estiveram receptivos a interpretar mensagens e significações que a própria ordenação e efeitos musicais e dimensões poéticas, eventualmente, poderiam oportunizar, assim como se observou a elaboração de formulações interpretativas sobre o passado, ensejadas pela experimentação musical. Isso se deve, sem dúvida, em parte ao fato de esses estudantes estarem em meio a uma rede que adota o sociointeracionismo como pressuposto pedagógico e mobiliza um certo esforço institucional para que essa perspectiva didática esteja presente. Os alunos, enfim, não leram Thompson, Hobsbawm ou Mantoux, mas se apropriaram de concepções e interpretações feitas pela historiografia, a partir da combinação entre as aulas e um tato mais minucioso

com as músicas. Além de, potencialmente, oferecer um suporte mnemônico na apropriação de conteúdos, conceitos espontâneos dos alunos puderam, com o auxílio das canções, ser sintetizados, como propõe Kátia Abud (2005, p. 310), em conceitos científicos.

REFERÊNCIAS

- ABUD, Kátia Maria. **Registro e representação do cotidiano: a música popular na aula de História.** Cad. Cedes, Campinas, vol. 25, n. 67, p. 309-317, set./dez. 2005.
- ADORNO, Theodor W, HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- _____. **O fetichismo da música e a regressão da audição.** In: **Os Pensadores.** São Paulo: Abril Cultural, 1996.
- _____. Sobre Música Popular. In: **Adorno** (Col. Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1994.
- AGUIAR, Joaquim Alves. **Música Popular e Indústria Cultural.** Campinas: UNICAMP, 1989.
- AMEDI, Nathália da Costa. **Novas fontes nas aulas de História, desafios e proposições: o caso da música.** Virtual Books: 2012. Disponível em: <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=alunos&id=464>. Acessado em: 05 out. de 2014, 14:17:00.
- ANTUNES, Arnaldo. **Música para ouvir.** In: Um Som, 1998. Faixa 1.
- ANTUNES, Arnaldo. **Saiba.** In: Saiba, 2004. Faixa 1.
- ARRUDA, José Jobson. **A Revolução Industrial.** São Paulo: Ática.1994.
- AZANHA, Gilberto. VALADÃO, Virginia Marcos. **Senhores destas terras: Os povos indígenas no Brasil.** São Paulo: Atual, 1991.
- AZAMBUJA, Luciano. **Canção, ensino e aprendizagem histórica.** Revista História Hoje, v. 6, nº 11, p. 31-56 - 2017
- BALDISERRA, Adelina. **Pesquisa-ação: uma metodologia do “conhecer” e do “agir” coletivo.** Sociedade em Debate, Pelotas, 7(2):5-25, Agosto/2001.
- BARRETO, Raquel Goulart. **Tecnologia e educação: trabalho e formação docente.** Educ. Soc., Campinas, vol. 25, n. 89, p. 1181-1201, Set./Dez. 2004.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução.** São Paulo: Abril, 1975.
- BEZERRA, Hollien Gonsalves. **História na sala de aula.** 6 ed. São Paulo: Contexto, 2010.

- BITTENCOURT, C. M. F. **Ensino de História: fundamentos e métodos**. São Paulo: Cortez, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. In: THOMPSON, E. P. **Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial**. In.: ---. Costumes em comum. Trad. Rosaura Eicheberg. Editora Schwarcz, São Paulo:1998. p. 267 – 304.
- BRANCATO, Jr. **Era Um Garoto Que Como Eu Amava os Beatles E Os Rolling Stones**. In: Engenheiros do Hawaii: O Papa é Pop. BMG: 1990. Faixa 2.
- BRASIL. MEC. **Guia de livros didáticos: PNLD 2011: História**. Brasília, MEC, SEB, 2010.
- BUSETTO, Áureo. **A Sociologia de Pierre Bourdieu e sua análise sobre a escola**. In: CARVALHO, Alonso Bezerra; SILVA, Wilton Carlos Lima da (orgs). Sociologia e educação. Avercamp, 2006.
- BURKE, Peter. **Variedades de História Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- CABRAL, Ana Suelly. Entrevista concedida a EBC: **Palavras indígenas nomeiam a maior parte das plantas e animais do Brasil**, Adriana Franzin, 2015. Disponível em: <http://www.ebc.com.br/infantil/voce-sabia/2015/10/palavras-indigenas-nomeiam-maior-parte-das-plantas-e-animais-do-brasil>
- CAMINHA, P. Vaz de. **A carta de Pero Vaz de Caminha**: reprodução fac-similar do manuscrito com leitura justalinear, de Antônio Geraldo da Cunha, César Nardelli Cambraia e Heitor Megale. São Paulo: Humanitas, 1999.
- CAZUZA. **O Tempo Não Para**. In: O tempo não para. PolyGran: 1988. Faixa 6.
- CERRI, Luís Fernando. **Ensino de História e consciência histórica**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2011.
- CHERMAN, Alexandre. VIEIRA, Fernando. **O tempo que o tempo tem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- CORTELLA, Mario Sergio. **A escola e o conhecimento**: fundamentos epistemológicos e políticos. 14 ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- DAPIEVE, Arthur. **Renato Russo**: o trovador solitário. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- DOBB, Maurice. **A Evolução do Capitalismo**. 9ª ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- DUBOST, J. **La intervention psycho-sociologique**. Paris: PUF, 1987.

DUQUE, Luís Guilherme Ritta. **Na trilha sonora da História: a canção brasileira como recurso didático-pedagógico na sala de aula.** Revista História Hoje, v. 6, nº 11, p. 295-314- 2017.

ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. **“Brasil mostra a tua cara”:** rock nacional, mídia e a redemocratização política (1982-1989). Assis: UNESP, 2009.

ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra.** São Paulo: Global, 1986.

FLAUTA de 35 mil anos é o mais antigo instrumento musical. Estadão, São Paulo, 24 Junho 2009.

FRANCO, Maria Amélia Santoro. **Pedagogia da Pesquisa-Ação.** Educação e Pesquisa, São Paulo, v.31, n.3, p. 483-502, set./dez. 2005.

FRANCO JUNIOR, Hilário. **Somos todos da Idade Média.** Revista de História da Biblioteca Nacional, São Paulo, 1 mar. 2008.

Pesquisa, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 483-502, set./dez. 2005.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários à prática educativa. 43. Ed., São Paulo: Paz e Terra, 2011.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social.** 2. ed. Trad. A. Costa. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FROMER, Marcelo. PESSOA, Ciro. REIS, Nando. **Homem Primata.** In: Cabeça Dinossauro. WEA: 1986. Faixa 11.

GROPPO, Luís Antônio. **O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil.** Campinas: UNICAMP, 1996.

_____. **Gênese do rock dos anos 80 no Brasil:** ensaios, fontes e mercado juvenil. Música Popular em Revista, Campinas, ano 1, v. 2, p. 172-96, jan.-jun. 2013.

HOBBSAWM, Eric. **Da Revolução Industrial ao Imperialismo.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1979.

_____. **A Era das Revoluções.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. **Era dos Extremos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **História Social do Jazz.** São Paulo: Paz e Terra, 1990.

IVIC, Ivan. **Lev Semionovich Vygotsky.** Recife: Massangana, 2010.

JUNIOR, Edmilson Alves Maia. **Relato de viagem: o livro Apologia da História e o uso de canções no ensino de disciplinas da Área de Teoria e Metodologia da História.** Revista História Hoje, v. 6, nº 11, p. 118-141 – 2017.

KOLL, Marta de Oliveira. **Vygotsky: Aprendizado e desenvolvimento: um processo sócio-histórico.** São Paulo: Scipione, 2010.

LEE, P. "**Nós fabricamos carros e eles tinham que andar a pé**": compreensão das pessoas do passado. In: BARCA, I. (Org.). *Educação histórica e museus*. Braga: Centro de Investigação em Educação; Instituto de Educação e Psicologia; Universidade do Minho, 2003. p. 19-36.

LERY, Jean de. **Viagem a Terra do Brasil.** Biblioteca Histórica Brasileira, São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LIMA, Carlos Eduardo de Freitas. **História por Música: aplicações de um projeto de música popular e ensino de história.** Revista História Hoje, v. 6, nº 11, p. 216-236 - 2017

MAESTRI, Mário. **Terra do Brasil: a conquista lusitana e o genocídio Tupinambá.** São Paulo: Moderna, 1994.

MAIA, Bruno. MONTIMER, Bernardo. **Os Paralamas do Sucesso/Biografia.** Disponível em: <http://osparalamas.uol.com.br/biografia/>. Acessado em 01/02/2018.

MANTOUX, P. **A revolução industrial no século XVIII.** São Paulo: Hucitec / Campinas: UNESP, 1985.

MARIA, Júlio. **Quando o rock nacional tinha voz na política.** Estadão, 24 de agosto de 2014.

MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista.** São Paulo: Martin Claret, 2015.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais.** Terceiro e Quartos ciclos do Ensino Fundamental II: História. Brasília: MEC, 1998.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO. **Orientações Curriculares para o ensino médio, volume 3: Ciências Humanas e suas Tecnologias.** Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2006.

- MONTEIRO, John Manuel. **Negros da Terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e música: canção popular e conhecimento histórico**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, 2000. p. 203-221.
- MORAES, J. Jota. **O que é música**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MOREIRA, Antonio Flávio Barbosa. KRAMER, Sonia. **Contemporaneidade, educação e tecnologia**. Educ. Soc., Campinas, vol. 28, n. 100 - Especial, p. 1037-1057, out. 2007.
- MOURA, Elaine Andrade. **Os Planos Genéticos Do Desenvolvimento Humano: A Contribuição De Vigotski**. UNITAU, Taubaté/SP - Brasil, v. 9, n 1, edição 16, p. 106 - 114, Junho 2016.
- NAPOLITANO, M. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- PRADO JUNIOR, Caio. **Evolução política do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- NETO, Olímpio Cruz. BRAMATTI, Daniel. **Censura a Paralamas é inconstitucional**. Folha de São Paulo, 28 de junho de 1995.
- NETTO, José Paulo. **Introdução ao Estudo do Método em Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- OLIVEIRA, Marta Khol de. **Vygotsky: aprendizado e desenvolvimento: um processo sócio-histórico**. São Paulo: Scipione, 1997.
- PINSKY, Jaime. **História da América através de textos**. São Paulo: Contexto, 1989.
- REIS, Nando. **O Segundo Sol**. In: Infernal, 2001. Faixa 5.
- RENATO Russo **Por Toda a Minha Vida**. Direção: Ricardo Waddington. Produção: Globo, 2007. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=3C7MeFL7GI0&t=1978s>
- RIBEIRO, Berta. **O Índio na história do Brasil**. Rio de Janeiro: Global, 1983.
- RODRIGUES, Aryon Dall'Ígna. 2013. Línguas indígenas brasileiras. Brasília: Laboratório de Línguas Indígenas da UnB. <http://www.laliunb.com.br/>

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e dos fundamentos da desigualdade entre os homens**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

ROSSI, Fabiane Tamara. **Aula de História com Zeca Baleiro: uso da música-canção como recurso didático no Ensino Médio**. Revista História em Reflexão: Vol. 2 n. 4 – UFGD - Dourados jul/dez 2008.

RÜSEN, Jorn. **A razão histórica: teoria da história**; fundamentos da ciência histórica. Brasília, DF: UNB, 2001.

RUSSO, Renato. **“Índios”**. In: Dois. Emi-Odeon Brasil, 1986. Faixa 12.

RUSSO, Renato. **A Canção do Senhor da Guerra**. In: Música para Acampamentos. Emi-Odeon Brasil, 1992. Faixa 3.

RUSSO, Renato. **Fábrica**. In: Dois. Emi-Odeon Brasil, 1986. Faixa 11.

RUSSO, Renato. **Geração Coca-Cola**. In: Legião Urbana. Emi-Odeon Brasil, 1984. Faixa 6.

RUSSO, Renato. **“Índios”**. In: Dois. Emi-Odeon Brasil, 1986. Faixa 12.

RUSSO, Renato. **Que País É Esse?**. In: Que País É Esse. Odeon Brasil, 1987. Faixa 1.

RUSSO, Renato. **Tempo Perdido**. In: Dois. Emi-Odeon Brasil, 1986. Faixa 6.

SANDRONI, Carlos. Feitiço decente. Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 2001.

SANTA, Fernando Dala. BARONI, Vivian. **As raízes marxistas do pensamento de Vigotski**: contribuições teóricas para a Psicologia Histórico-Cultural. Kínesis, Vol. VI, nº 12, dezembro de 2014, p.1-16.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **Brasil: uma biografia**/Lília Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Satarling – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SESI. **Movimento do Aprender**: 2º ano Ensino Médio. São Paulo: SESI-SP Editora, 2014.

SHELLEY, Percy Bysshe. **Os Homens da Inglaterra**. In: HUBERMAN, Leo. História da riqueza do homem. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SILVA, Flávia Jovelino. **Ditadura militar sob o olhar de composições musicais**. Revista História Hoje, v. 6, nº 11, p. 255-271 – 2017.

SILVA, Kalina Vanderlei. SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2013.

- SIMAN, Lana Mara de Castro. COELHO, Araci Rodrigues. **O papel da mediação na construção de conceitos históricos**. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 40, n. 2, p. 591-612, abr./jun. 2015.
- SKANK. **Uma canção é pra isso**. In Carrossel, 2006. Faixa 2
- SOARES, Olavo Pereira. **A música nas aulas de história: o debate teórico sobre as metodologias de ensino**. Revista História Hoje, v. 6, nº 11, p. 78-99 – 2017.
- SOUSA, Rainer Gonçalves. **A origem das notas musicais**; Brasil Escola. Disponível em <<https://brasilecola.uol.com.br/curiosidades/a-origem-das-notas-musicais.htm>>. Acesso em 12 de julho de 2018.
- TAVARES, Joana. **Entrevista com Antônio Cândido**, 2011. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/node/6819/>
- TEMPOS MODERNOS. Direção: Charles Chaplin, Produção: Patriciu Santans, EUA, 1936.
- TITÃS. **Desordem**. In: Jesus não tem dentes do país dos banguelas. WEA: 1987. Faixa 9.
- THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-Ação**. São Paulo: Cortez, 1985.
- THOMPSON, E. P. **Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial**. In.: ---. Costumes em comum. Trad. Rosaura Eicheberg. Editora Schwarcz, São Paulo: 1998. p. 267 – 304.
- TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- TRIPP, David. **Pesquisa-ação: uma introdução metodológica**, Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466, set./dez. 2005
- VALLE, Paulo Sergio. VALLE, Marcos. **Capitão de Indústria**. In: Nove Luas. Emi-Odeon Brasil, 1996. Faixa 5.
- VYGOTSKY, L.S. **A construção do pensamento e da linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ZAMARIAM, Julho. **A canção como mediadora cultural no processo de produção do conhecimento histórico em sala de aula**. 2011. Dissertação. Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

ANEXOS

ANEXO A – Autorização da diretoria da escola para a realização da pesquisa



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS-
CAMPUS SOROCABA

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA REALIZAÇÃO DE PESQUISA

Eu, REGINA MONETTA COLÓ, diretora da Escola SESI-124, RG nº 20.984.243, CPF nº 151.802.878-04, autorizo FÁBIO CHILLES XAVIER, RG nº 447189049, CPF nº 37367871897, professor de História desta unidade escolar e aluno do Programa de Mestrado em Educação da UFSCar – Sorocaba, matrícula nº 18711230, sob a orientação do Prof. Dr. Hylío Laganá Fernandez; a realizar um reporte de suas aulas como um dos objetos da pesquisa: O ROCK NACIONAL E O ENSINO DE HISTÓRIA, que, apoiado no segmento de investigação chamado de pesquisa-ação, se valerá de observações, análises de trabalhos dos estudantes e do próprio processo de ensino-aprendizagem com o objetivo primário de identificar como o uso direcionado de músicas do Rock Nacional pode oferecer contribuições na assimilação de determinados conteúdos históricos. Importante reiterar que os procedimentos pedagógicos analisados já são prática comum de trabalho do professor nessa unidade, que essas sequências didáticas constam em Plano de Trabalho Docente e estão em conformidade com a proposta sócio-interacionista adotada pelas escolas do SESI-SP.

O pesquisador acima qualificado se compromete a:

- 1- Obedecer às disposições éticas de proteger os participantes da pesquisa, garantindo-lhes o máximo de benefícios e o mínimo de riscos.
- 2- Assegurar a privacidade das pessoas citadas nos documentos institucionais e/ou contatadas diretamente, de modo a proteger suas imagens, bem como garantir que não utilizarão as informações coletadas em prejuízo dessas pessoas e/ou da instituição, respeitando deste modo as Diretrizes Éticas da Pesquisa Envolvendo Seres Humanos, nos termos estabelecidos na Resolução CNS Nº 466/2012, e obedecendo as disposições legais estabelecidas na Constituição Federal Brasileira, artigo 5º, incisos X e XIV e no Novo Código Civil, artigo 20.

Itapetininga, 30 de janeiro de 2017

REGINA MONETTA COLÓ

ANEXO B – Análises da música “Índios” realizada pelos estudantes do 1º Ano – EM

①
BL

ANÁLISE DA MÚSICA "ÍNDIOS"

Análise da letra:

A letra da música, sendo analisada em um contexto histórico, retrata o momento em que os colonizadores chegaram ao Brasil e a influência que isso teve na vida da população nativa. Os portugueses abordaram os índios de maneira amigável, e, se aproveitando de sua ingenuidade passaram a os abusar (como mão-de-obra escrava) e explorar os recursos do território recém descoberto (nessa caso, o seu Brasil), como pode se notar nos versos a seguir: "Quem me dera ao menos uma voz| Ter de volta todo o ouro que entreguei a quem| Consegui me convencer que era prova de amizade| Se alguém levasse embora até o que eu não tinha".

Na escrita também são retratados os impactos que a chegada dos portugueses ao Brasil teve na cultura indígena, que foi minimizada. Em seu lugar foram impostas valores europeus e também a religião predominante, a católica, que se opunha as crenças politeístas dos nativos. Os índios foram, também, ensinados a falar a língua dos portugueses, tendo sua língua original desvalorizada.

Um exemplo dessa situação é o trecho "Quem me dera ao menos uma voz| Entender como um só Deus ao mesmo tempo é três| E esse mesmo Deus foi morto por vocês| Sua majestade, então, deixaram Deus tão triste" que retrata o contraste entre as duas crenças e o desentendimento do índio sobre a religião que lhes foi imposta.

Em alguns trechos como: "E é só você que tem a cura pro meu vício| De insistir nessa saudade que eu sinto| De tudo que eu ainda não vi" e "Nos deram espelhos e vimos um mundo doente| Tentei chorar e não consegui" nota-se um tom nostálgico, que pode ser interpretado como, para o índio, a saudade de um mundo antes da chegada dos portugueses, onde viviam livres com sua própria cultura, a certa tristeza pelas consequências desse acontecimento.

Análise da música (melodia):

A melodia tem um tom melancólico que combina com a letra e a monotonidade da voz do cantor, em certo ponto podemos ouvir ao fundo da música o som do sopro do vento que pode estar representando as caravelas que trouxeram os portugueses ao nosso país.

2
AG

Com relação à letra:

1. Quem me dera ao menos uma vez

Ter de volta todo o ouro que entreguei a quem

Conseguiu me convencer que era prova de amizade

Se alguém levasse embora até o que eu não tinha

- ✦ Essa estrofe está falando do primeiro contato dos portugueses com os índios, que aconteceu de uma forma amigável, mas os portugueses usaram essa amizade, para retirar as riquezas do povo indígena.

2. Quem me dera ao menos uma vez
Esquecer que acreditei que era por brincadeira
Que se cortava sempre um pano de chão
De linho nobre e pura seda

- ✦ Essa estrofe está contando que os homens brancos e a Igreja católica, sempre viram os indígenas como inocentes.

3. Quem me dera ao menos uma vez
Explicar o que ninguém consegue entender
Que o que aconteceu ainda está por vir
E o futuro não é mais como era antigamente

- ✦ Essa estrofe fala de a vida dos indígenas, na chegada dos europeus mudou completamente, eles foram escravizados ou mortos e os que sobreviviam, fugiam.

4. Quem me dera ao menos uma vez
Provar que quem tem mais do que precisa ter
Quase sempre se convence que não tem o bastante
Fala demais por não ter nada a dizer

- ✦ Nessa estrofe, está falando da ambição do povo branco, coisa que não era característica dos índios.

5. Quem me dera ao menos uma vez
Que o mais simples fosse visto

Como o mais importante

6. Mas nos deram espelhos e vimos um mundo doente

2
AG

✚ Essa estrofe conta sobre, o objeto que fez mais sucesso no escambo, foi o espelho.

7. Quem me dera ao menos uma vez

Entender como um só Deus ao mesmo tempo é três

E esse mesmo Deus foi morto por vocês

Sua maldade, então, deixou Deus tão triste

✚ Junto com os colonizadores, chegou a religião católica, que junto aos jesuítas, tinham como objetivo, catequizar os índios.

8. Eu quis o perigo e até sangrei sozinho

Entenda

Assim pude trazer você de volta pra mim

Quando descobri que é sempre só você

Que me entende do início ao fim

✚ As tribos no Brasil, sempre lutaram e devido essa resistência, muitos morriam, as vezes uma tribo inteira.

9. E é só você que tem a cura pro meu vício

De insistir nessa saudade que eu sinto

De tudo que eu ainda não vi

✚ Saudades da época antes da chegada dos colonizadores.

10. Quem me dera ao menos uma vez

Acreditar por um instante em tudo que existe

E acreditar que o mundo é perfeito

E que todas as pessoas são felizes

✦ Como seria sem os homens brancos, os nativos vivendo a sua cultura. AG

11. Quem me dera ao menos uma vez
Fazer com que o mundo saiba que seu nome
Está em tudo e mesmo assim
Ninguém lhe diz ao menos obrigado

✦ Os índios tem uma visão diferente da do homem branco, entendendo ser responsável em relação ao planeta.

12. Quem me dera ao menos uma vez
Como a mais bela tribo
Dos mais belos índios
Não ser atacado por ser inocente

✦ Muitos índios foram atacados, principalmente pela mão-de-obra escrava.

13. Eu quis o perigo e até sangrei sozinho
Entenda
Assim pude trazer você de volta pra mim
Quando descobri que é sempre só você
Que me entende do início ao fim

✦ As tribos no Brasil, sempre lutaram e devido essa resistência, muitos morriam, às vezes uma tribo inteira.

14. E é só você que tem a cura pro meu vício
De insistir nessa saudade que eu sinto
De tudo que eu ainda não vi

✦ Saudades da época antes da chegada dos colonizadores.

15. Nos deram espelhos e vimos um mundo doente
Tentei chorar e não consegui

✦ Os indígenas viram a mudança do mundo deles, enxergando agora o resultado da exploração do Brasil.

Q
AG

Com relação à música:

Uma musica baixa e triste, entrando em conjunto com a letra, que não é algo feliz.

③

LN

NOMES:

1º Ano A – Ensino Médio

Análise da Música : "Índios" – Legião Urbana

**"Quem me dera ao menos uma vez
Ter de volta todo o ouro que entreguei a quem
Conseguiu me convencer que era prova de amizade
Se alguém levasse embora até o que eu não tinha"**

Essa parte faz referência ao fato de que na colonização, os portugueses extraíram boa parte do ouro presente no Brasil, conseguindo isso a base de falsas promessas e sempre mostrando uma imagem amigável, levando embora até o que índios não tinham, ou não sabiam que tinham.

**"Quem me dera ao menos uma vez
Esquecer que acreditei que era por brincadeira
Que se cortava sempre um pano de chão
De linho nobre e pura seda"**

Dessa parte podem ser feitas duas análises: a visão do índio, simplesmente não acreditando que para esbanjar poder em tudo o que faziam os portugueses usavam linho nobre e pura seda como pano de chão. E também os portugueses, que por outro lado não acreditavam como os índios podiam ser tão simples e ignorantes (do seu ponto de vista do que são essas duas coisas) ao ponto de usar linho nobre e pura seda como pano de chão.

"Quem me dera ao menos uma vez
 Explicar o que ninguém consegue entender
 Que o que aconteceu ainda está por vir

③
 LN

Nessa estrofe, acreditamos que Renato fez uma referência ao fato de os índios achavam que o tempo era circular

"(...) E o futuro não é mais como era antigamente"

Apenas a sequência da parte anterior, fizemos a análise e chegamos a conclusão que (do nosso ponto de vista) nesse pedaço a questão é que antes de os portugueses chegarem, os índios acreditavam que o futuro seria de um jeito, mas depois disso tudo mudou.

"Quem me dera ao menos uma vez
 Provar que quem tem mais do que precisa ter
 Quase sempre se convence que não tem o bastante
 Fala demais por não ter nada a dizer"

Nessa parte ele fala como quem tem tudo quer sempre mais e não se convence com o seu muito e acha que é pouco.

"Quem me dera ao menos uma vez
 Que o mais simples fosse visto como o mais importante
 Mas nos deram espelhos
 E vimos um mundo doente"

Essa parte critica como seria interessante se os mais simples e os mais necessitados fossem vistos como os mais importantes e tivessem tanta prioridade na saúde, educação e trabalho, quanto em economia, preocupação governamental e social.

"Quem me dera ao menos uma vez
Entender como um só Deus ao mesmo tempo é três
E esse mesmo Deus foi morto por vocês
Sua maldade, então, deixaram Deus tão triste"

(3)
LN

Essa parte da música mostra e críticas a religião e catequização forçada aos índios, pessoas que até então acreditavam que trovões e chuvas eram frutos de deuses naturais.

Como uma pessoa, que até então acreditava que Deuses eram seres e fenômenos da natureza, pode começar à acreditar que só existe um Deus, mas que ao mesmo tempo é três?

"Eu quis o perigo e até sangrei sozinho, entenda
Assim pude trazer você de volta pra mim
Quando descobri que é sempre só você
Que me entende do início ao fim
E é só você que tem a
Cura pro meu vício de insistir
Nessa saudade que eu sinto
De tudo que eu ainda não vi"

Nessa parte não fica muito explícita a relação que tem com os índios, e pode ser que nem mesmo tenha.

"Quem me dera ao menos uma vez
Fazer com que o mundo saiba que seu nome
Está em tudo e mesmo assim
Ninguém lhe diz ao menos obrigado"

Aqui, fica clara a ideia de que no mundo todo (mas principalmente no Brasil) idades, rios, estados, alimentos foram batizados por palavras de origem indígena, mas isso é uma coisa que nem todos parecem se lembrar

(3)
LN

**"Quem me dera ao menos uma vez
Como a mais bela tribo
Dos mais belos índios
Não ser atacado por ser inocente"**

Nessa estrofe, foi criticado a maneira que no mundo todo tiraram proveito da inocência dos índios para a colonização. Essas que eram pessoas donas de inúmeros saberes e uma história tão longa quanto a de qualquer outro povo, mas história essa, que foi simplesmente ignorada.

**"Nos deram espelhos e vimos um mundo doente
Tentei chorar e não consegui"**

Por fim, na última estrofe Renato cita a primeira que nos passa pela cabeça quando se fala sobre índios e portugueses: Os espelhos.

Esse que foi um dos principais materiais usado nas trocas feitas com os índios. Essas que normalmente eram extremamente injustas, portugueses mostravam espelhos aos índios como se fossem algum item mágico, e eles, justamente por não saberem, acreditavam.

④
RL

Análise da música Índios:

A letra da música remete aos Índios no olhar histórico e mostra o ponto de vista dos mesmos em relação a sua colonização, feita pelos portugueses, mas também fala sobre como as pessoas fazem de tudo para o seu próprio bem, mas acabam esquecendo do mal que causam as outras (incluindo a história pessoal de Renato Russo).

A relação colonizado e colonizador é vista claramente. A primeira estrofe conta que os portugueses se fizeram amigos dos Índios ao chegarem no Brasil e assim, foram tomando tudo o que eles tinham, suas riquezas pessoais, e até o que não era deles, o que pertencia a natureza, no caso, o Pau-Brasil e isso mostra a inocência desses nativos, mais explícito na segunda estrofe.

Com a chegada dos colonizadores, o Índio brasileiro foi escravizado e morto, o que mudou completamente o futuro desse povo, que vivia uma vida que fora destruída pela ignorância e ambição dos portugueses, que precisavam dessa acumulação de bens, diferentemente dos indígenas, que não tinham essa necessidade, além de serem uma sociedade igualitária (terceira, quarta e décima primeira estrofe). Mas com o escambo (troca de mercadorias), essa igualdade de bens, já não mais existia, já que eles trocaram o que tinham por diferentes coisas, sendo que o espelho, foi o objeto de mais sucesso e quando o autor diz "mas nos deram espelhos e vimos um mundo doente", vemos uma metáfora, onde o espelho possibilitou que os índios vissem que sua tradição estava em crise. Os portugueses também impuseram a religião católica para os Índios, que eram politeísta (acreditavam em vários deuses) e trouxeram pessoas para catequizá-los (quinta estrofe).

O refrão da música, conta sobre a luta pela sobrevivência indígena e contra os colonizadores e também dá a entender que sentiam saudade da época antes da chegada do colonizador, pois depois disso a vida deles jamais foi a mesma.

Na nona e na décima estrofe, diz sobre a cultura desses índios e sua preocupação com a natureza, além de uma possível imaginação remetida a vida sem os portugueses.

Referente ao instrumental, pode-se perceber o contraste entre a troca de melodia, passando de uma "calma e fraca" para outra mais "agitada e forte", sugerindo o ar melancólico de angústia/desespero e tristeza que ela carrega. É impressionante o quão boa é a música, a ponto de poder entendê-la sem ver a letra. Particularmente, ao ouvi-la temos aquela sensação que não se trata de palavras, e sim, do simples sentir. Outro aspecto interessante é de que o ritmo se encaixa perfeitamente com a letra, pois foi uma época em que muitas pessoas sofreram e a junção de ambos dá a impressão que são os próprios índios relatando sobre o quão difícil foi o descobrimento do Brasil para eles.

Introdução

⑤
JN

A música mostra os primeiros anos de descobrimento do Brasil e um pouco da convivência dos colonizadores europeus (portugueses) e os colonizados (índios). E o cantor mostra a vontade de voltar ao passado cantando "quem me dera a penas uma vez....."

Análise da letra

(S)
JN

A primeira estrofe conta o primeiro contatos dos portugueses com os índios, que aconteceu de forma amigável, mais com isso os portugueses se aproveitaram em tirar todas as riquezas visíveis e não visíveis do índio.

Na segunda estrofe fala que os índios eram vistos como inocentes pelos brancos, e mostra como eles se arrependem disso.

Terceira estrofe fala que a chegada dos portugueses e a colonização mudaram tudo, e tudo mudou, e nada voltou a ser como era antes.

Quarta estrofe os índios se referem aos portugueses que com suas ambições de bens materiais, podem pensar que tudo que tem, ainda não será o suficiente.

Quinta estrofe mostra um momento histórico, pois os portugueses davam bugigangas (espelhos, chocalhos, pentes etc) em troca a mão de obras dos nativos (escambo e a palavra dada quando á troca de mercadoria por trabalho).

Sexta estrofe mostra junto com a colonização a chegada da religião.

Sétima estrofe com a colonização houve a resistência e com isso veio as lutas de índios e portugueses, e muitas vezes levando a morte de índios.

Oitava estrofe mostra a saudade que os índios sentem antes da sua colonização.

Nona estrofe dá a entender que cada um com a sua cultura são mais felizes.

Décima estrofe mostra que os portugueses não agradeciam, nem as pessoas e muito menos a natureza. Só iam explorando a todos e principalmente a natureza.

Décima primeira estrofe as tribos eram atacadas pelos europeus por conta da mão-de-obra escrava.

Décima segunda, décima terceira e décima quarta estrofe repete a exploração dos portugueses.

Análise da música (batida)

As batidas são bem dramáticas algumas vezes e bem triste.

⑥
GM

Análise da Música "Índios" do grupo Legião Urbana.

Nome : _____ Ano : 1ºA

Nºs : _____ Professor : Fábio Chilles

Quem me dera ao menos uma vez

Ter de volta todo o ouro que entreguei a quem

Conseguiu me convencer que era prova de amizade

Se alguém levasse embora até o que eu não tinha

- Os primeiros contatos entre os portugueses e os indígenas aconteceu de uma forma "amigável", os portugueses acabaram utilizando esse comportamento dos índios para retirar as riquezas até o momento, no caso , o Pau-Brasil.

Quem me dera ao menos uma vez

Esquecer que acreditei que era por brincadeira

Que se cortava sempre um pano de chão

De linho nobre e pura seda

- Os indígenas sempre foram vistos como "inocentes" pelos portugueses ,principalmente pela igreja católica.

Quem me dera ao menos uma vez

Explicar o que ninguém consegue entender

Que o que aconteceu ainda está por vir

E o futuro não é mais como era antigamente

- Com a chegada dos europeus, a vida no continente americano mudou, muitos índios acabaram sendo escravizados ou mortos e os que sobreviveram tiveram que se deslocar para o interior do território.

Quem me dera ao menos uma vez

Provar que quem tem mais do que precisa ter

6
GM

Quase sempre se convence que não tem o bastante

Fala demais por não ter nada a dizer

- A ambição do homem branco é uma das características que mais se diferencia da dos índios, o indígena na sua cultura não tem a necessidade de acumulação de bens.

Quem me dera ao menos uma vez

Que o mais simples fosse visto

Como o mais importante

Mas nos deram espelhos e vimos um mundo doente

- Um dos objetos que mais fizeram sucesso na situação entre os índios e os brancos foi o espelho. Essa cordialidade entre as duas culturas acabou levando a mudanças na vida do índio e no seu território.

Quem me dera ao menos uma vez

Entender como um só Deus ao mesmo tempo é três

E esse mesmo Deus foi morto por vocês

Sua maldade, então, deixaram Deus tão triste

- Juntamente com os colonizadores chegou a religião católica, principalmente através dos jesuítas que tinham como objetivo catequizar os nativos.

Eu quis o perigo e até sangrei sozinho, entenda

Assim pude trazer você de volta pra mim

Quando descobri que é sempre só você

Que me entende do início ao fim

- A resistência indígena sempre existiu no Brasil, muitas das tribos lutaram contra o colonizador, essa luta pela sobrevivência muitas vezes levou a morte de tribos inteiras.

E é só você que tem a cura pro meu vício

De insistir nessa saudade que eu sinto

De tudo que eu ainda não vi

6
GM

- Podemos entender como "saudades da época antes da chegada do colonizador".

Quem me dera ao menos uma vez

Acreditar por um instante em tudo que existe

E acreditar que o mundo é perfeito

E que todas as pessoas são felizes

- No trecho, podemos entender como uma alusão a vida indígena sem a presença do homem branco, com os nativos vivendo de acordo com sua cultura.

Quem me dera ao menos uma vez

Fazer com que o mundo saiba que seu nome

Está em tudo e mesmo assim

Ninguém lhe diz ao menos obrigado

- Os índios tem uma visão de mundo diferente da do homem branco com mais responsabilidades em relação ao planeta.

Quem me dera ao menos uma vez

Como a mais bela tribo

Dos mais belos índios

Não ser atacado por ser inocente

- Muitos índios foram atacados pelos europeus principalmente em busca de mão-de-obra escrava, seja, para trabalhar nos primeiros engenhos de açúcar ou mesmo para serem enviados para Europa como seres exóticos.

Eu quis o perigo e até sangrei sozinho, Entenda

Assim pude trazer você de volta pra mim

Quando descobri que é sempre só você

Que me entende do início ao fim

E é só você que tem a cura pro meu vício

De insistir nessa saudade que eu sinto

De tudo que eu ainda não vi

Nos deram espelhos e vimos um mundo doente

Tentei chorar e não consegui

- Nesse último trecho vemos a mudança no mundo indígena com o índio enxergando o resultado da exploração do Brasil.

6
GM

7

AA

ANÁLISE:

A letra da música "Índios", composta por Renato Russo, faz uma crítica a sociedade, utilizando como referência histórica o período da Colonização, expondo seu espanto e questionamento sobre muitas coisas e hábitos, que infelizmente não mudam, como o fanatismo religioso, a rivalidade moralista, econômica e cultural, há tempos enraizada no ser humano, que com a sua ignorância e vaidade só quer saber de provar que é o melhor e mais "sábio" de sua espécie.

7
AA

INDIOS – LEGIÃO URBANA

**Quem me dera ao menos uma vez
Ter de volta todo o ouro que entreguei a quem
Conseguiu me convencer que era prova de
amizade
Se alguém levasse embora até o que eu não tinha**

Esse trecho fala sobre a corrupção usando como referencia os portugueses que mostraram um elo amigável para explorar e tomar para si a riqueza do Brasil.

**Quem me dera ao menos uma vez
Esquecer que acreditei que era por brincadeira
Que se cortava sempre um pano-de-chão
De linho nobre e pura seda**

Fala sobre a vontade de esbanjar e se aparecer dos portugueses até nas coisas mais simples enquanto os índios davam o devido valor a cada coisa mas sempre na sua simplicidade.

7 AA

**Quem me dera ao menos uma vez
Explicar o que ninguém consegue entender:
O que aconteceu ainda está por vir
E o futuro não é mais como era antigamente**

Com o passar do tempo, é claro que as coisas se modificaram, situações e cenários mudaram radicalmente, mas os erros continuam sendo cometidos com a mesma ignorância que nos levará a próxima destruição que sempre será pior que a anterior.

**Quem me dera ao menos uma vez
Provar que quem tem mais do que precisa ter
Quase sempre se convence que não tem o
bastante
E fala demais por não ter nada a dizer**

Aqui é ressaltada mais um dos problemas que cegam a humanidade a ganância e o desleixo com a sabedoria.

(7)

AA

**Quem me dera ao menos uma vez
Que o mais simples fosse visto como o mais
importante**

**Mas nos deram espelhos
E vimos um mundo doente**

A crítica é feita a corrupção governamental, mas também aponta cada um de nós, pois a vaidade e egoísmo de olhar apenas para o próprio umbigo deixa de lado as coisas que realmente são importantes a se discutir e intervir, como a fome, a educação e a saúde.

**Quem me dera ao menos uma vez
Entender como um só deus ao mesmo tempo é
três**

**E esse mesmo deus foi morto por vocês
É só maldade então, deixar um deus tão triste**

Fala sobre a hipocrisia existente entre os fanáticos religiosos que pregam uma coisa mas continuam no pecado sem muito respeito a aquilo que dizem acreditar e a forma como eles tentam impor sua religião aos demais.

7 AA

**Eu quis o perigo e até sangrei sozinho, entenda
Assim pude trazer você de volta pra mim
Quando descobri que é sempre só você
Que me entende do início ao fim**

O autor diz que tentou se suicidar por pensar demais em todos esses problemas que acabou o entristecendo.

**Quem me dera ao menos uma vez
Acreditar por um instante em tudo que existe
E acreditar que o mundo é perfeito
E que todas as pessoas são felizes**

Fala sobre como seria bom se o mundo fosse realmente algo diferente e sensato, que desse mais valor as coisas simples, diferente dessa rotina repleta de tirania.

**Quem me dera ao menos uma vez
Fazer com que o mundo saiba que seu nome
Está em tudo e mesmo assim
Ninguém lhe diz ao menos obrigado**

Esse trecho Renato fala sobre o Deus que todos se esqueceram, que vai além dos parâmetros

religiosos, é a síntese pura do amor e da união que se esquecem de agradecer e contemplar.

7
AA

**Quem me dera ao menos uma vez
Como a mais bela tribo
Dos mais belos índios
Não ser atacado por ser inocente**

Nesse trecho ele critica a exploração dos índios por sua inocência e pureza.

**E é só você que tem a cura pro meu vício
De insistir nessa saudade que eu sinto
De tudo o que eu ainda não vi**

Esse trecho demonstra o mínimo de esperança que o autor ainda tem na humanidade, a esperança de ver a evolução das pessoas e melhorias no mundo.

7
AA

**Nos deram espelhos
E vimos um mundo doente
Tentei chorar e não consegui**

Nessa parte o autor deixa explicito seu desapontamento em enxergar todos esses problemas e os expor, mas também sua triste conformação de que não tem muito o que se fazer já que cada um precisa tomar consciência e mudar por si para melhorar o todo.

Introdução

8

M

Analisar a musica "índios- Legião Urbana" e estabelecer uma relação com o conteúdo passado em sala de aula. A música faz referência á época que houve a descoberta e a chegada dos portugueses ao Brasil. Em sua letra, descreve o primeiro contato entre os portugueses e os índios, respectivamente colonizadores e colonizados. Conta a historia e expõe o quanto os indígenas sofreram e foram explorados pelos colonizadores. Tanto a letra quanto a melodia fazem referência a essa época. Analisei estrofe por estrofe da música.

Desenvolvimento

8
M

Música:

**Quem me dera ao menos uma vez
Ter de volta todo o ouro que entreguei a quem
Conseguiu me convencer que era prova de amizade
Se alguém levasse embora até o que eu não tinha**

Na primeira estrofe faz referencia aos primeiros contatos entre os portugueses e os índios, nos quais os portugueses fizeram os índios acreditarem q eles eram amigos. Então os índios, inocentes, acreditaram e os portugueses se aproveitaram e roubaram todas as riquezas dos índios, desde riquezas visíveis até a extração do pau-brasil

**Quem me dera ao menos uma vez
Esquecer que acreditei que era por brincadeira
Que se cortava sempre um pano de chão
De linho nobre e pura seda**

Os indígenas eram muito inocentes e acabaram por acreditar nos portugueses. Os homens brancos e a igreja católica acreditavam e sabiam dessa inocência indígena.

**Quem me dera ao menos uma vez
Explicar o que ninguém consegue entender
Que o que aconteceu ainda está por vir
E o futuro não é mais como era antigamente**

Com a chegada dos colonizadores, os índios tiveram suas vidas totalmente modificadas. Os portugueses interferiram na sua cultura, na sua rotina e nos seus hábitos. Por tanto, os índios tiveram de "mudar seus planos para o futuro". Muitos foram escravizados e mortos, e os que restaram tiveram de deixar suas aldeias.

**Quem me dera ao menos uma vez
Provar que quem tem mais do que precisa ter
Quase sempre se convence que não tem o bastante
Fala demais por não ter nada a dizer**

Nessa estrofe faz referencia a ambição exagerada do homem branco, fator principal que se diferencia dos indígenas. Os índios tem a concepção de que só se deve ter o essencial, o indígena na sua cultura não tem a necessidade de acumular bens, sem exageros. Já o homem branco não se contenta e quer sempre mais, ambicioso.

**Quem me dera ao menos uma vez
Que o mais simples fosse visto como o mais importante
Mas nos deram espelhos e vimos um mundo doente**

Os índios foram vistos como objeto, nada que tivesse importância. Foram explorados, roubados, vendidos e escravizados. A relação do espelho é que, os portugueses deram de "presente" espelhos aos índios e fizeram-nos acreditar que aquilo era coisa de outro mundo, e que valia mais do ouro. Os portugueses manipularam os indígenas.

**Quem me dera ao menos uma vez
Entender como um só Deus ao mesmo tempo é três
E esse mesmo Deus foi morto por vocês
Sua maldade, então, deixaram Deus tão triste**

Os portugueses queriam catequizar os índios. Então trouxeram a igreja católica, que fez os índios se converterem. Tirando-os da sua própria religião. Trouxeram um "deus diferente".

**Eu quis o perigo e até sangrei sozinho
Entenda
Assim pude trazer você de volta pra mim
Quando descobri que é sempre só você
Que me entende do início ao fim**

Houve resistência indígena, o que resultou em muitos índios mortos, tribos desfeitas e fugitivos. Os homens brancos tinham maior preparação e acabaram com quase todas as aldeias nativas.

**E é só você que tem a cura pro meu vício
De insistir nessa saudade que eu sinto
De tudo que eu ainda não vi**

Podemos dizer que esse trecho a saudade faz referência ao tempo antes do colonizador chegar. Onde tudo era bom.

**Quem me dera ao menos uma vez
Acreditar por um instante em tudo que existe
E acreditar que o mundo é perfeito
E que todas as pessoas são felizes**

Podemos dizer que foi uma utopia, um mundo onde não existiam colonizadores e colonizados. Apenas os índios vivendo na sua cultura e seus hábitos.

8
M

**Quem me dera ao menos uma vez
Fazer com que o mundo saiba que seu nome
Está em tudo e mesmo assim
Ninguém lhe diz ao menos obrigado**

Os índios tinham a concepção de cuidado com a natureza, coisa que o homem branco não tem. Os indígenas retiram apenas o essencial, não desmatam e nem poluem. Cuidam da natureza como cuidam da sua casa. E ninguém enxerga isso. Se todos nós tivéssemos a cultura indígena de cuidar da natureza, o mundo seria bem melhor.

**Quem me dera ao menos uma vez
Como a mais bela tribo
Dos mais belos índios
Não ser atacado por ser inocente**

Os índios foram atacados pelos portugueses para se tornarem escravos nos engenhos, por serem inocentes os portugueses maltratavam e matavam sem dizer nada.

**Eu quis o perigo e até sangrei sozinho
Entenda
Assim pude trazer você de volta pra mim
Quando descobri que é sempre só você
Que me entende do início ao fim**

Houve resistência indígena, o que resultou em muitos índios mortos, tribos desfeitas e fugitivas. Os homens brancos tinham maior preparação e acabaram com quase todas as aldeias nativas.

**E é só você que tem a cura pro meu vício
De insistir nessa saudade que eu sinto
De tudo que eu ainda não vi**

Podemos dizer que esse trecho a saudade faz referência ao tempo antes do colonizador chegar. Onde tudo era bom.

**Nos deram espelhos e vimos um mundo doente
Tentei chorar e não consegui**

Nesse último trecho podemos ver os índios vendo o quanto os colonizadores acabaram com o país. Os indígenas viram o resultado da exploração no Brasil, o que acabou com a vegetação e riquezas nativas.

Continuação do Desenvolvimento

(8)
M

Melodia:

A melodia um tanto calma. Parecer ter um barulho de chocalho, usado pelos índios nas suas musicas. A melodia lembra até uma musica de suspense.

Conclusão:

8
M

Na musica entendemos claramente que os portugueses chegaram e fizeram o que bem entenderam, não houve em momento nenhum a preocupação europeia com os nativos. Os indígenas sofreram muito com a colonização, pois perderam sua cultura, sua casa, sua liberdade e até sua religião, pois o catolicismo foi imposto pelos portugueses. Sem falar na extração de minérios e plantas nativas brasileiras. Podemos concluir que, os colonizadores transformaram um território nativo em um continente cem por cento explorados e consequentemente destruídos.

⑨
CV

Quem me dera ao menos uma vez

Ter de volta todo o ouro que entreguei a quem

Conseguiu me convencer que era prova de amizade

Se alguém levasse embora até o que eu não tinha

a letra da musica começa assim, falando sobre as riquezas que os indigenas nativos do brasil entregaram aos portugueses quando eles vieram aqui.

Quem me dera ao menos uma vez

Esquecer que acreditei que era por brincadeira

Que se cortava sempre um pano de chão

De linho nobre e pura seda

os indigenas eram muito inocentes pois trocavam mercadorias caras como madeira e minerios por pechinchas.

Quem me dera ao menos uma vez

Explicar o que ninguém consegue entender

Que o que aconteceu ainda está por vir

E o futuro não é mais como era antigamente

os europeus chegaram ja metendo o barraco,escravizando e desimando muitas tribos então eles tiveram que se mudar de suas terras e viver outra vida.

Quem me dera ao menos uma vez

Provar que quem tem mais do que precisa ter

Quase sempre se convence que não tem o bastante

Fala demais por não ter nada a dizer

os colonizadores eram muito consumistas a vista do indio explorado, que estava alimentando um saco branco de ambição.

Quem me dera ao menos uma vez

Que o mais simples fosse visto

Como o mais importante

9
CV

Mas nos deram espelhos e vimos um mundo doente

o índio vivia do necessário, mas quando ele viu um espelho pela primeira vez foi um momento mágico pois aquilo era muito diferente do que eles tinham e enquanto o Brasil estava sendo explorado eles trocavam a mercadoria por espelhos feitos em Portugal.

Quem me dera ao menos uma vez

Entender como um só Deus ao mesmo tempo é três

E esse mesmo Deus foi morto por vocês

Sua maldade, então, deixaram Deus tão triste

os portugueses queriam colonizar o Brasil então eles trouxeram a cultura deles até aqui, inclusive a religião que era muito diferente do que os índios acreditavam.

Eu quis o perigo e até sangrei sozinho

Entenda

Assim pude trazer você de volta pra mim

Quando descobri que é sempre só você

Que me entende do início ao fim

tinham tribos que nunca foram com a cara dos brancos e outras que ficaram bravas depois de um tempo quando se cansaram de ser escravos deles então muitas tribos se voltaram contra os portugueses.

E é só você que tem a cura pro meu vício

De insistir nessa saudade que eu sinto

De tudo que eu ainda não vi

os índios queriam a volta da época que eles ficavam de boa nas terras deles sobrevivendo sem o europeu.

Quem me dera ao menos uma vez

Acreditar por um instante em tudo que existe

E acreditar que o mundo é perfeito

E que todas as pessoas são felizes

nesse trecho está se referindo a época antes do europeu.

9
CV

Quem me dera ao menos uma vez
Fazer com que o mundo saiba que seu nome
Está em tudo e mesmo assim
Ninguém lhe diz ao menos obrigado

o índio tratava a natureza com respeito e não compreendia o porque de tanta exploração do português.

Quem me dera ao menos uma vez
Como a mais bela tribo
Dos mais belos índios
Não ser atacado por ser inocente
os europeus atacavam as aldeias buscando escravos.

10 BK

A maioria das letras do Renato Russo mostra pelo menos uma parte ou uma fase de sua vida e da banda, na música "índios" com aspas (uma ironia de Renato Russo) que fala sobre "falsos índios" que não era os índios da Índia e sim do Brasil, que seria o ponto principal da música. Mostra os valores culturais, sociais e econômicos de antes, e que até hoje não mudaram.

INTERPRETAÇÃO DA LETRA:

"Quem me dera ao menos uma vez

Ter de volta todo o ouro que entreguei a quem

Conseguiu me convencer que era prova de amizade

Se alguém levasse embora até o que eu não tinha."

Nessa primeira parte ele diz que gostaria de ter todo o ouro e outras riquezas que lhe foram tiradas, com um gesto falso de amizade, quando as caravelas de Cabral chegaram, levaram dos índios tudo o que tinha ou o que nem faziam ideia que tinham.

"Quem me dera ao menos uma vez

Esquecer que acreditei que era por brincadeira

Que se cortava sempre um pano-de-chão

De linho nobre e pura seda."

Existem várias maneiras de interpretar essa parte, por exemplo, podemos dizer que os portugueses achavam que os índios eram tão ingênuos e ignorantes e ponto de trocar pano de chão por linho nobre e pura seda, como maneira de metáfora, ele utiliza esses termos.

"Quem me dera ao menos uma vez

Explicar o que ninguém consegue entender

Que o que aconteceu ainda está por vir

E o futuro não é mais como era antigamente."

Aqui Renato, tenta dizer que a maneira como as pessoas pensavam do futuro antigamente, não é a mesma forma que as pessoas pensam do futuro atualmente, pelo fato de que as pessoas estão diferentes, agem e pensam de forma diferente das pessoas daquela época.

"Quem me dera ao menos uma vez

Provar que quem tem mais do que precisa ter

Quase sempre se convence que não tem o bastante

Fala demais por não ter nada a dizer."

(10)
BK

Na verdade, essa é a parte Obvia da música. Ele diz que quem tem muitas coisas sempre vai achar que não é o suficiente e vai querer cada vez mais e por isso fala de mais quando não se tem mais o que dizer.

"Quem me dera ao menos uma vez

Que o mais simples fosse visto

Como o mais importante

Mas nos deram espelhos e vimos um mundo doente."

Nesse trecho ele diz como seria interessante se os mais simples e pobres fossem vistos com mais importância e tivessem tanto a prioridade na saúde, educação e trabalho, quanto em economia, preocupação Governamental e social. E os espelhos são vistos de forma ironica, como materia de troca muito valioso, o espelho era um simples artefato que era utilizado nas caravelas para os homens se barbearem, e era trocado por preços absurdos com os indios.

"Quem me dera ao menos uma vez

Entender como um só Deus ao mesmo tempo é três

E esse mesmo Deus foi morto por vocês

Sua maldade, então, deixaram Deus tão triste."

Antigamente os índios acreditavam que cada coisa na natureza era movida através de um Deus diferente, e quando foram colonizados os portugueses enfiaram em suas cabeças que "um só Deus ao mesmo tempo é três" e que eles haviam matado esse Deus.

"Eu quis o perigo e até sangrei sozinho

Entenda

Assim pude trazer você de volta pra mim

Quando descobri que é sempre só você

Que me entende do início ao fim."

Essa é a parte mais intrigante da música, Renato Russo realmente quis o perigo. Antes de fazer a música, ele tentou se matar cortando os pulsos ("e até sangrei sozinho"). Renato Russo sempre se preocupava com a sociedade (em todos os seus discos isso fica muito evidente), por isso nessa parte ele diz que assim como ele devemos nos preocupar mais com a sociedade e com os que mais necessitam. Pessoas mais pobres deveriam ser as merecem a nossa atenção pois são pessoas que não tem nada, e não buscam o que já tem. Vivem para viver, e não por viver.

"E é só você que tem a cura pro meu vício

De insistir nessa saudade que eu sinto

De tudo que eu ainda não vi."

10
BK

Acreditamos que aqui ele fala sobre Deus, Quem entende a cura para o vício de insistir nessa saudade de tudo o que ainda não foi visto, é Deus. Deus que entende o "vício"(suicídio)

"Quem me dera ao menos uma vez

Acreditar por um instante em tudo que existe

E acreditar que o mundo é perfeito

E que todas as pessoas são felizes."

Renato Russo diz com ironia, que seria ótimo se pudéssemos acreditar em tudo o que existe e que todas as Pessoas são felizes. E de maneira crítica, diz que a sociedade não deveria ter se fechado nesse mundo egoísta, onde nada está bom e suficiente.

"Quem me dera ao menos uma vez

Fazer com que o mundo saiba que seu nome

Está em tudo e mesmo assim

Ninguém lhe diz ao menos, obrigado."

Nessa parte ele tenta falar sobre o Deus interior, aquele Deus que ninguém que não necessita de intolerâncias, brigas e igrejas. O Deus que não precisa da Religião para existir. O Deus que é Deus, não o que é Igreja.

"Quem me dera ao menos uma vez

Como a mais bela tribo

Dos mais belos índios

Não ser atacado por ser inocente."

Aqui ele diz que seria bom se os índios (de várias maneiras de saberes) não fossem atacados por serem inocentes ou por apenas serem diferentes.

"Eu quis o perigo e até sangrei sozinho

Entenda

Assim pude trazer você de volta pra mim

Quando descobri que é sempre só você

Que me entende do início ao fim. E é só você que tem a cura pro meu vício

De insistir nessa saudade que eu sinto

De tudo que eu ainda não vi."

Já falamos dessa parte, mas queríamos dizer que Renato tinha esperanças de algo melhor, porque ele esperava isso da sociedade e do país, como já havia dito em outras musicas, que e essa

10
Bk

saudade de tudo o que ainda não foi vista, é a esperança. É a crença do que existe agora, tendo em vista o futuro pela frente.

"Nos deram espelhos e vimos um mundo doente

Tentei chorar e não consegui."

Deram os espelhos aos índios em troca de tudo. Ou seja: Deram coisas simples e sem valor, só que de grande valor e curiosidade aos índios, e em troca, pegaram coisas sem valor para os índios e de extrema importância e interesse para os portugueses.

E a parte do "tentei chorar e não consegui" quer dizer que mesmo depois de se cortar e sem crença na sociedade, ele ainda tinha esperança, mas que de certa a tal esperança acaba e a gente acaba se conformando, ou quer dizer que tem tanto nojo da sociedade que não consegue chorar por ela.

(11)

JM

Análise da música "Índios" de Legião Urbana.

A música "Índios" da Legião Urbana nos proporciona a fazer uma análise histórica através de sua letra. Com ela, podemos perceber os primeiros anos de descobrimento do Brasil e um pouco da relação entre colonizador e colonizado.

"Índios" é escrita com aspas, para nos mostrar a grande ironia de Renato Russo. É uma música que fala de falsos índios, ela retrata os "índios brasileiros" e não dos "índios das Índias".

"Índios" fala sobre como as pessoas fazem a cabeça das outras para conseguirem o que querem, sem honestidade nenhuma, somente enganando. Retrata também sobre como escondem a verdade e nunca estão satisfeitas, mas não olham para si próprias e para o mundo que está cada vez mais doente, o futuro já não é mais como se via antigamente. É bem notável em algumas partes na melodia serem dramáticas e tristes, pois mostra a angústia e os sentimentos do autor.

ANEXO C – Análises das músicas “Fábrica” e “Capitão de Indústria” realizada pelos estudantes do 2º Ano – EM

Relação entre as músicas e a revolução industrial

①
AJ

As músicas “Fabrica – Legião Urbana” e “Capitão de Indústria- Os Paralamas do sucesso” ouvidas em classe fazem grande referência as consequências da revolução industrial.

Na primeira música diz que quer trabalhar em paz, um trabalho honesto em vez de escravidão ela faz referência à luta de classes, pois agora o trabalho não era mais de subsistência. As pessoas sentiram a necessidade de sair do campo. As terras que antes eram de todos e muito importantes para a vida no campo foram cercadas e utilizadas pelos burgueses, o que fez intensificar o êxodo rural.

* citado

Na décima terceira linha a música diz “De onde vem a indiferença?; Temperada a ferro e fogo; Quem guarda os portões da fábrica?” fala sobre a diferença de classes, uma das características do capitalismo, considerado filho da rev. Industrial.

Logo em seguida, na mesma música é citado “O céu já foi azul, mas agora é cinza. O que era verde aqui já não existe mais” ainda falando sobre o êxodo rural e também a mudança de vida das pessoas com a urbanização. Elas não viviam mais no campo, agora eram “programados” para trabalhar exaustivamente em uma indústria.

A segunda música diz “Eu não vejo além da fumaça; O amor e as coisas livres coloridas; Nada poluídas” mostra as consequências da Revolução Industrial: As pessoas não têm mais tempo para as coisas livres, coloridas, pois as indústrias tomaram as cidades e tudo se tornou cinza.

tempo

Depois fala como o homem não tem tempo para nada e vivem para trabalhar. As jornadas de trabalho eram de 15-18 horas, e houve a introdução do relógio, a forma de ver a vida e o tempo mudou.

2
AV

Na música de Renato Russo, podemos perceber a relação com os direitos trabalhistas, a busca pelo trabalho honesto e remuneração justa, que condiz com a carga horária de trabalho, além da poluição gerada pelas fábricas que "escureceu" o céu.

No início da Revolução Industrial, os funcionários das fábricas trabalhavam por até 12 horas, nesses, se incluíam mulheres grávidas, idosos e até mesmo crianças, sem condições de trabalho, segurança, ou um salário suficiente para uma vida digna. Eram escravos dos burgueses, e não tinham mais escolhas, como antes podiam escolher produzir em pequena escala, e vender o excedente.

A melodia da música remete às constantes batidas das máquinas, que lembra a produção intensa, e a revolta dos trabalhadores representada pelo ar de protesto expresso pela voz de Renato.

A segunda música- Capitão de Indústria dos Paralamas do Sucesso parece um relato de pessoas que perderam a vida, e agora só acordam para trabalhar, essas pessoas estão cansadas de tal rotina, e é possível perceber pelo ritmo em que é cantado.

Após a Revolução, perdeu-se o domínio do processo de produção, agora, o trabalhador não vê mais o início do processo e o produto final, ele participa apenas de uma parte, usando as ferramentas que agora pertencem ao patrão, ou seja, no final do dia, nada do que produziram pode ser levado, o que gerou protestos diante dessa nova visão de mundo, para o "ex-artesão" era muito mais gratificante ver seu produto ser vendido e valorizado- pois ele dominava a técnica- do que agora fazer parte apenas de uma linha de produção.

A música possui várias batidas, remetendo também à incessante rotina das máquinas, que não permite ao trabalhador possuir tempo para o lazer, e antes ele possuía, já que não tinha a obrigação de trabalhar todos os dias.

citar
(esse trecho
e melodia
adquire tom
de lamento)

1/2

(3)
EN

A partir da análise das músicas nacionais "*Fábrica*" da banda Legião Urbana e "*Capitão de Indústria*" de Paralamas do Sucesso, é possível perceber características que se relacionam com os assuntos vistos em aula, tais como Revolução Industrial e suas consequências influentes no sistema econômico e social, que revolucionou os meios de produção e reprogramou a vida dos trabalhadores com a industrialização, criando relações e condições trabalhistas, consagrando-se universalmente conforme o tempo, desenvolvimento e avanços tecnológicos. Essa Revolução também trouxe alguns aspectos negativos e desiguais que incitaram o capitalismo e também algumas revoltas e críticas pela exploração da mão-de-obra dos operários, que passaram a lutar pela conquista de seus direitos e regularização, assim como a luta de classes (até mesmo referente a Karl Marx) e liberdade de expressão, exemplificada nessas duas músicas.

L.C.

As músicas também utilizam recursos instrumentais para reforçar a mensagem que passam, para denunciar os aspectos trabalhistas, que movimentam todo o sistema econômico, com críticas que despertam certa revolta e desabafo nos versos que recorrem ao ritmo.

Assim, na música de Renato Russo, *Fábrica*, é evidente apenas por escutar os solos musicais a agressividade do ritmo, que exala a necessidade de justiça dos versos "Eu quero um trabalho honesto, em vez de escravidão", que pode ser analisado pelo fato de máxima exploração dos operários, pelo aproveitamento dos "mais fortes", como diz a música, sobre estes, que lucram e enriquecem, enquanto ainda há miséria e cansaço dos que lutam a cada dia por sua própria sobrevivência.

Já a música *Capitão de Indústria*, reflete no desabafo emocional tanto pela suavidade do ritmo, quanto pelo clamo de uma vida diferente, em que haja igualdade, honestidade e apenas o essencial para viver, não sendo isso o dinheiro, que comanda a tudo e a todos, que escraviza a humanidade e determina todas as suas condições, considerando também a questão do tempo, onde acredita-se que há tempo para tudo, e que deve-se seguir a mesma rotina cansativa.

Há também a denúncia dos efeitos negativos para o meio ambiente, onde os recursos foram muito explorados, causando demasiada poluição, pela severa ação do homem que não conseguiu até agora suprir sua ganância. E que isso ainda compromete a qualidade de vida das pessoas, que são obrigadas a se encaixarem a esse regime de sobrevivência, aceitando respirar o ar poluído de suas cidades poluídas, traçando o físico de um mundo desumano, que prioriza o capital, ao invés da liberdade e do direito de viver, valorizando e estimando preço sobre estas.

Ambas as músicas fazem uma denúncia em relação ao tempo, onde utilizam aspectos os quais a Revolução Industrial, impossibilitou aos trabalhadores. Na canção *Capitão da Indústria* tal crítica é bastante trabalhada, logo no início são apresentados fatos que demonstram que tal revolução extinguiu da vida de operários o lazer, já que em consequência da enorme demanda de produção, para se acumular cada vez mais capital, trabalhadores foram submetidos a longas jornadas de trabalho que ultrapassavam de 15-18 horas diárias, não restando período para diversão, e tornando a rotina de tais indivíduos monótona, fato que a música também relata, onde se vivência uma vida baseada apenas no trabalho e as adversidades encontradas para se chegar ao mesmo diariamente. Na música *Fábrica* a denúncia se encontra explícita, e inconscientemente completando a apresentada pela canção dos Paralamas do sucesso, já que é requisitado apelo por uma carga horária honesta, ao invés de semelhante a dos períodos de escravidão, as quais trabalhadores estavam submetidos em decorrência da necessidade por maior lucro, como citado anteriormente.

A canção *Fábrica* também demonstra apelo por mais oportunidades, já que súplica por um local semelhante aos vivenciados antes da Revolução Industrial, onde os "aprendizes" possuíam condições de moradia, alimentação entre outros, semelhantes ao do seu "mestre", e eram instruídos pelo mesmo, para futuramente se tornarem chefes. Desde a revolução tal instrução foi extinta, e as chances de "aprendizes" atualmente denominados de trabalhadores se tornarem chefes se torneasse cada vez mais escassa.

(3)
GN

Tempo

Citado

ANÁLISE DAS MÚSICAS "FÁBRICA" E "CAPITÃO DA INDÚSTRIA"

4
AL

❖ Fábrica-Legião urbana:

A música "Fábrica", que tem o Renato Russo como compositor, apresenta uma série de pensamentos que causam uma profunda reflexão sobre a luta de classes.

Podemos definir, de certo modo, essa música como um protesto em prol aos trabalhadores, assim como o movimento dos "quebradores de máquina", que reivindicavam a ameaça de perder seus empregos pelas máquinas, as péssimas condições em que viviam, a jornada de trabalho extensa e a remuneração baixa.

L.C.

A canção também aborda a relação entre o capitalista e o empregado, que é aquele que vende sua força de trabalho, sendo subjugado por uma força econômica e ideológica, chamada de capital. Visto que, segundo Marx, a sociedade capitalista é caracterizada pela luta de classes, que é um confronto existente entre os exploradores (burguesia, donos das indústrias) e os explorados (trabalhadores ou proletariado).

Nos versos que dizem "[...] eu quero um trabalho honesto/em vez de escravidão [...]" podemos observar que a voracidade dos capitalistas em produzir e lucrar cada vez mais (como é dito no texto "A situação da classe trabalhadora na Inglaterra" de Friedrich Engels) posiciona o trabalhador em uma circunstância tão precária e exploradora que pode chegar até ser chamada de escravidão. Devido a isso vemos na composição a menção dos Direitos Humanos quando é dito "Não é pedir demais/Quero justiça", que expressa a busca de melhores condições de trabalho, melhores oportunidades e menos indiferença com os operários.

Além disso, é citada as consequências desse modo de produção para todos, inclusive para o meio ambiente em relação a poluição (céu cinza) e o desmatamento (o que era verde já não existe mais).

❖ Capitão da Indústria- Os Paralamas do Sucesso:

A música "Capitão da Indústria" expressa uma situação em que a maioria da população se apresenta diariamente, a alienação relativa ao trabalho. Isso porque, em uma sociedade capitalista, o trabalho e a produção é essencial, mas esse aspecto passa a ser algo maléfico a nossa qualidade de vida quando passamos a ser consumidos por nossos empregos e deixamos de ter um tempo livre para o lazer e descanso, achando que essa ação irá nos levar para algum lugar, mas a grande questão é "será que o trabalho repetitivo e em excesso realmente nos edifica?".

Um trecho que nos chamou atenção foi "Eu não tenho tempo de ter /O tempo livre de ser /De nada ter que fazer", já que isso resume claramente a situação em que o trabalhador se encontra quando alienado; ou seja, ele não há tempo de ter e nem de ser, então, não há liberdade para exercer nem mesmo a sua identidade.

Citação sobre tempo

Além disso, a canção mostra que há casos em que o operário nem ao menos sabe o que está produzindo ("É quando eu me encontro perdido /Nas coisas que eu criei /E eu não sei"), o que mostra a falta de conhecimento em relação ao seu próprio trabalho.

④ AL

Resumindo, a composição aborda a loucura vivenciada pela sociedade em busca de cumprimento de metas de qualidade de produção, e a ausência dos prazeres individuais.

Lembrando que nas duas músicas a ideia de Revolução através do Socialis-
mo é exibida.

Na década 1980, no Brasil, ocorria o início da crise da dívida no país, onde diversos trabalhadores perderam seus empregos, e diversos outros continuaram a acordar cedo para se submeterem a horas de "escravidão". Com todo este acontecimento houveram diversas insatisfações por parte das classes baixas, as mais afetadas, já que trabalhavam para tentar sobreviver. Um exemplo da insatisfação foi o grupo musical Legião Urbana, que em 1986 no LP intitulado Dois lançou a música Fábrica.

(S)
LM

LC

Durante toda a música é possível ver a crítica feita aos acontecimentos da época, como a superexploração dos burgueses, falta de direitos perante os proletariados e a poluição gerada pelas indústrias. Nas duas primeiras estrofes é possível compreender uma visão do trabalhador, em conversa com seu patrão. Ele relata todo o espírito revolucionário existente dentro si, ao dizer que seu dia vai chegar e que quer justiça diante de tanta exploração, um pensamento que Marx propunha para os trabalhadores que buscassem a revolução. Além disso, também há citações a necessidade de direitos humanos e o fim da escravidão que eram submetidos.

Na estrofe seguinte surge a expectativa de um novo trabalho, para que desta vez seja justo em todos os pontos, com o fim da escravidão e a melhora do modo de serviço. Ao citar: "Onde o mais forte não consegue escravizar. Quem não tem chance" é possível relacionar o burguês com proletariado, já que esse tem mais poder diante dos trabalhadores, fazendo com que o empregado seja apenas um objeto diante de um grande sistema capitalista.

A quarta estrofe inicia com uma crítica em relação a indiferença do patrão e o empregado, esse que menospreza o trabalho duro que o trabalhador faz. Ela então termina com o questionamento "Quem guarda os portões da fábrica?", que acaba sendo uma ironia, já que são os próprios trabalhadores que abrem e fecham a empresa, ou seja, tem o poder que comandar o lugar.

✶

A música termina com citações a poluição gerada pelas indústrias, dizendo que o céu não é mais azul, e que o verde presente na cidade não existe mais. Nas últimas linhas também surge uma crítica, na seguinte fala: "De tanto brincar com fogo. Que venha o fogo então", que dá a entender do que eles podem fazer, foram brinquedos nas mãos dos burgueses, e esses brinquedos irão se revolucionar.

LC

"Capitão de indústria" é uma canção do compositor Marcos Valle, interpretada no oitavo álbum dos Paralamas do Sucesso: Nove Luas. Embora a interpretação da letra seja bastante simples, nem sempre o trabalhador brasileiro se percebe nessas condições. Isso porque quanto maior o grau de alienação, menos o tempo de reflexão sobre a vida e o processo de autoconhecimento. Será que o trabalho repetitivo e em excesso realmente nos edifica?

(S)
LM

"Eu às vezes fico a pensar /Em outra vida ou lugar /Estou cansado demais"

A necessidade de fuga apontada logo nos primeiros versos da música, se contradiz na sequência, onde se expõe o inverso:

"Eu não tenho tempo de ter /O tempo livre de ser /De nada ter que fazer"

Assim, não há tempo de ter e nem de ser, e não há liberdade nem possibilidade de saída ou de ociosidade, então, não há liberdade para exercer nem mesmo a própria identidade, que muitas vezes se dilui somente no papel do trabalhador.

tempo

"É quando eu me encontro perdido /Nas coisas que eu criei /E eu não sei"

O eu-lírico busca respostas para compreender porque mesmo dentro de tanta criação e produção com suas próprias mãos, não haja conhecimento de si e de seu lugar no mundo.

"Eu não vejo além da fumaça, O amor e as coisas livres, coloridas, Nada poluídas"

Nesse trecho se demonstra parte da alienação e da loucura vivenciada pelo sujeito que em meio da fumaça do chão de fábrica ainda consegue sentir que existe amor e liberdade, e alguma possibilidade de dias melhores, pela esperança impressa em coisas mais coloridas e limpidas que ele ainda enxerga.

"Ah, Eu acordo prá trabalhar /Eu durmo prá trabalhar /Eu corro pra trabalhar!"
Fica bem claro a intenção de demonstrar uma vida que se guia e se normatiza em torno do trabalho, pois ele que define a hora de acordar, dormir etc.

"Eu não tenho tempo de ter /O tempo livre de ser /De nada ter que fazer"

Como o escritor coloca o correr pra trabalhar na frase anterior, que lembra concorrência, competição e cumprimento de metas de qualidade, creio que o significado da repetição neste momento é apontar a falta do tempo para o lazer (para poder descansar, brincar, relaxar e até ficar atoa)

"Eu não vejo além da fumaça /Que passa e polui o lar /Eu nada sei"

Neste ponto o lar pode significar a família que ele se priva de encontrar e dispensar tempo /dedicação. Então esse trabalho (representado pela palavra fumaça) contamina /afeta suas potencialidades em casa.

Música "Fábricas":

Mostra a realidade das fábricas e cidades, do preço e das causas que as fábricas nos trazem. Fala sobre o direito dos trabalhadores, e sempre que ouço a música, imagino uma revolução acontecendo. Uma revolução por trabalho honesto, que faria muitos e muitos trabalhadores se rebelarem contra seus patrões.

"...nosso dia vai chegar, teremos nossa vez. Não é pedir demais: Quero justiça, quero trabalhar em paz. Não é muito o que lhe peço - Eu quero um trabalho honesto em vez de escravidão..."

Aqui, é como se fossem os trabalhadores e operários falando para seus patrões e responsáveis, empresários e pessoas donas de outras terras, dizendo que "o dia deles vai chegar" e que a vez de vencer, está próxima. Vemos a menção dos "Direitos Humanos", quando é dito "Não é pedir demais/Quero justiça", é como se eles buscassem seus direitos por trabalho, pois continuam dizendo que querem trabalhar em paz, e pedem novamente que querem trabalho honesto e então dizem a palavra que pode nos mostrar a total realidade: Escravidão.

Uma introdução alucinante, com guitarras e teclados, explodiu ao som da bateria dando a deixa para Renato iniciar a canção. Tipicamente uma canção de rock, onde conseguimos observar que eles querem colocar uma "ordem" na música, com o som mais durão.

Música "Capitão de Indústria":

Na primeira estrofe da música, o trecho "...eu não tenho tempo de ter, o tempo livre de ser, de nada ter que fazer..." está ligado ao fato da "briga" entre trabalho e lazer. Ele trabalha tanto que não lhe sobra tempo para ser livre, ter um estilo de vida em que o trabalho não seja uma obrigação para troca financeira, sua sobrevivência.

No trecho que se segue "...é quando eu me encontro perdido, nas coisas que eu criei e eu não sei...", dá-se a entender que ele fica perdido ao que ele fez em seu trabalho, pois ele não vê o que ajudou a produzir de fato pronto, pois ele só produz uma parte do produto, na maioria das vezes só "apertando o botão". Também pode ser entendido da maneira como ele contribuiu para a industrialização e não faz ideia de como isso ocorreu. Na segunda estrofe, a primeira frase é "...eu não vejo além da fumaça...", que significa o mundo industrializado e sua poluição ambiental das fumaças com substâncias tóxicas liberadas nas indústrias e na queima de combustível dos automóveis nas estradas.

Comparação das músicas:

As músicas fazem comparação a desigualdade em que os trabalhadores enfrentavam dentro das fábricas. Mostram também sobre a revolução industrial desde que as fábricas foram instaladas nos centros, onde existia a hierarquização de patrão e empregado e o salário era por tempo trabalhado. Mostram também a desvalorização do trabalhador e nas músicas eles pedem mais justiça e querem poder ter mais voz na sociedade e no trabalho.

A segunda músicas, diz mais especificamente sobre o capitalismo, onde infelizmente o trabalhador só tem tempo para trabalhar e não tem tempo de aproveitar o tempo livre de ser, fazendo crítica de que o homem vive em função do trabalho e não tem tempo seu próprio tempo.

6

AI

tempo

Objetivo:

⑦
BM

Com este trabalho iremos analisar as músicas "Fábrica" do Renato Russo e "Capitão de Indústria" dos Paralamas Do Sucesso, onde relacionaremos as letras das canções com os conteúdos aprendidos em sala de aula.

- “Fábrica”-Renato Russo.

⑦
BM

A música “Fábrica” do compositor Renato Russo, está totalmente ligada a Revolução Industrial e os Ideias Revolucionários do Século XIX, onde apresenta frases e acontecimentos que podem ser relacionados diretamente ao contexto histórico da época.

*“Nosso dia vai chegar,
Teremos nossa vez.
Não é pedir demais:
Quero justiça,
Quero trabalhar em paz.”*

Na frase destacada acima, o Cartismo é citado camufladamente, onde o mesmo foi um movimento de operários ingleses que enviaram uma carta ao parlamento com 8 milhões de assinaturas, exigindo melhoria as condições de trabalho.

*“Não é muito o que lhe peço
Eu quero um trabalho honesto
Em vez de escravidão.
Deve haver aigum iugar
Onde o mais forte
Não consegue escravizar.”*

Aqui, é quando o compositor representa a desvalorização do trabalhador, que não recebia o merecido e mostra o trabalhador pedindo seus direitos e que querem trabalhar em paz e então dizem a palavra que mostra a realidade da época: escravidão.

**"De onde vem a indiferença
Temperada a ferro e fogo?
Quem guarda os portões da fábrica?"**

⑦
BM

Essa parte refere-se ao fato dos patrões não se importarem com os trabalhadores, as indiferenças ocorridas nas Fábricas e o fato de quem realmente mandar nelas serem os proletariados.

**"O céu já foi azul, mas agora é cinza
O que era verde aqui já não existe mais.
Quem me dera acreditar
Que não acontece nada de tanto brincar com fogo,
Que venha o fogo então."**

Aqui, é mostrado a realidade da Fábrica e do que ela pode causar, o céu cinza, as florestas desmatadas, todas colocadas com ironia. O compositor diz que gostaria de acreditar que nada acontece se eles "desafiarem" os patrões solicitando melhorias. O último verso refere-se aos trabalhadores tomando uma iniciativa contra "A Fábrica" no Ludismo, movimento de operários que quebrava as máquinas como forma de protesto.

L.C.

**"Esse ar deixou minha vista cansada,
Nada demais."**

O refrão é a parte mais irônica dessa música, onde Renato diz que sente a vista cansada por causa do ar poluído da Fábrica. E como descaso de seus patrões, recebe a resposta: "Nada demais...", o que muitas vezes ocorre, pois os operários são máquinas enquanto servem ao patrão e não tem valor algum, pois eles dão seu bruto trabalho, e o que ganham, não se compara ao que o patrão ganha em suas costas, o patrão, que não respira o ar poluído, que não vê as árvores caídas e a realidade das Fábricas.

circ

- “Capitão de Indústria” - Paralamas do Sucesso

⑦
BM

“Capitão de indústria” é uma canção do compositor Marcos Valle, interpretada por Paralamas do Sucesso.

*“Eu às vezes fico a pensar
Em outra vida ou lugar
Estou cansado demais*

*Eu não tenho tempo de ter
O tempo livre de ser
De nada ter que fazer”*

Esses versos mostram sobre a jornada de trabalho exaustiva dos operários e do fato dos donos de fábricas quererem homens trabalhando como máquinas, vivendo para trabalhar, sem tempo para o lazer.

*“É quando eu me encontro perdido
Nas coisas que eu criei
E eu não sei”*

O compositor cita a fragmentação do trabalho durante a Revolução Industrial, onde cada operário produzia uma única peça e quase nunca sabiam o produto final.

***“Eu não vejo além da fumaça,**
O amor e as coisas livres, coloridas,
Nada poluídas”*

Como na música da Legião Urbana, o compositor deixa claro a paisagem composta por fumaças das indústrias que tomaram todo o verde das árvores e o azul do céu.

"Ah, eu acordo prá trabalhar

Eu durmo prá trabalhar

Eu corro prá trabalhar!

Eu não tenho tempo de ter

O tempo livre de ser

De nada ter que fazer"

⑦
BM

Aqui está representada a jornada de trabalho, o fato do trabalhador só trabalhar e não ter tempo e nem condições para fazer outra coisa, demonstra uma vida que se guia e se normatiza em torno do trabalho, pois ele que define a hora de acordar, dormir, etc...

tempo

"Eu não vejo além da fumaça

Que passa e polui o ar

Eu nada sei"

Neste ponto o ar pode significar a família que ele se priva de encontrar e de dar tempo e dedicação. Então esse trabalho, representado pela palavra fumaça, contamina/afeta sua vida pessoal.

O resto da música continua retratando a mesma coisa. Percebemos que as duas composições são uma crítica aos problemas que os trabalhadores sofreram depois da Revolução Industrial no século XIX, com excessivas cargas de trabalho e não sendo recompensados adequadamente com o salário.

Comparações:

8
JB

Podemos notar na música "Fábrica", o contexto social ocorrente durante a Revolução Industrial, como a falta de leis trabalhistas e a situação em que encontravam os trabalhadores explorados e sem opção de trabalho e sobrevivência, já que compara a forma de trabalho com a escravidão no trecho "... Eu quero trabalho honesto em vez de escravidão..."; A música utiliza um ritmo acelerado como ocorria nas linhas de produção busca de maior lucro com base no capitalismo onde a natureza foi cada vez mais abusada na busca de recursos naturais e emissão de poluentes.

Na segunda música "Capitão de Indústria" de os Paralamas do Sucesso, é retratado o dia à dia do trabalhador que dedica sua vida ao trabalho, já que era forçado indiretamente pelas causas sociais, governamentais e econômicas, como representado nos trechos "...Eu acordo prá trabalhar, eu durmo prá trabalhar, eu corro prá trabalhar..."; Mesmo participando de todo o processo ele não usufrui do produto final já que o patrão é o dono das ferramentas de trabalho como nos trechos "...Quando me encontro perdido nas coisas que criei...", mostrando a relação de patrão e funcionários; A música se repete várias vezes assim como os movimentos realizados pelos trabalhadores para cumprir sua única função nas linhas de montagem.

Trabalhar ou viver?

9
GL

A Revolução Industrial decorreu através de indústrias domésticas, em que era uma produção familiar, onde os mais sábios, geralmente os pais, passavam seu conhecimento para os inexperientes, formando assim uma hierarquia de Mestre e Aprendiz. Porém, conforme a tecnologia avançava, as produções familiares se transformaram em fábricas e a hierarquia passou a ser: Patrão e Empregado.

Apesar de ser um avanço que melhorou a vida de muitos, nem todos foram beneficiados, houve diversos protestos daqueles que eram contra, que foram prejudicados financeiramente e daqueles que, no futuro, estariam cansados e doentes, devido ao descuido com a própria saúde.

Com isso, vários artistas, dentre eles, os cantores da Legião Urbana e do Os Paralamas do Sucesso, realizavam os protestos em canções que repercutiriam o Brasil, demonstrando a insatisfação presente nos trabalhadores sofridos.

A letra da música "Fábrica" da Legião Urbana, declama abertamente sobre as consequências maléfica que ocorreram devido a Revolução Industrial. Delatando sobre a falta dos direitos trabalhistas nos trechos:

*"Quero justiça,
Quero trabalhar em paz.
Não é muito o que lhe peço
Eu quero um trabalho honesto
Em vez de escravidão."*

Além de mencionar a poluição do meio ambiente que as fumaças das fábricas liberam, destruindo as paisagens que já foram apreciadas:

*"O céu já foi azul, mas agora é cinza
O que era verde aqui já não existe mais.
Quem me dera acreditar
Que não acontece nada."*

Os Paralamas do Sucesso também participaram dos protestos e lançaram a música "Capitão de Indústria". Com uma composição simples e clara, a revolta contra as indústrias e a exploração dos trabalhadores está explícito em quase todos os trechos da canção. Já na primeira estrofe, é relatado sobre liberdade inexistente, em que a pessoa é obrigada a trabalhar em algo o tempo todo, deixando de ser uma pessoa, e sim uma "máquina":

*"Eu não tenho tempo de ter
O tempo livre de ser"*

9
GL

Como na música da Legião Urbana, é indispensável a citação da transformação do meio ambiente deplorável, que, ao invés de paisagens, só se vê as fumaças das indústrias:

**É quando eu me encontro perdido
Nas coisas que eu criei
E eu não sei
Eu não vejo além da fumaça
O amor e as coisas livres, coloridas
Nada poluídas.
[...]*

*Eu não vejo além da fumaça que
Passa
E polui o ar."*

Os artistas deixam bem claro como é a rotina dos trabalhadores, em que tudo o que ocorre e os horários programados são pensados primeiramente no emprego. Como se o trabalho fosse o centro e acima de tudo.

*"Ah
Eu acordo prá trabalhar
Eu durmo prá trabalhar
Eu corro prá trabalhar"*

Como pode-se ver, a Revolução Industrial gerou consequências mundiais, boas e ruins. Durante esse processo de adaptação, houve inúmeros protestos de diversas maneiras (nas ruas, músicas, pinturas, poesias, etc.) dos artesões que foram desvalorizados e trabalhadores debilitados na saúde e até mesmo fisicamente, devido aos limites que foram ultrapassados para, talvez, ganharem um aumento de salário. Além dos que protestavam a favor do meio ambiente, manifestando os riscos perigosos dos problemas ambientais que estamos nos submetendo a sofrer, devido as fumaças tóxicas que são liberadas pelas indústrias.

Por fim, está claro que em ambas músicas analisadas acima, há uma necessidade de rever e criar direitos para os trabalhadores, porque, ao invés do trabalho se tornar uma parte da vida, ele ocupou o espaço todo. Porém, deve-se viver e não sobreviver!

Os assuntos discutidos em sala, e as músicas apresentadas estão diretamente ligadas a: **Revolução Industrial** e **Ideias Revolucionárias** do século XIX, ambos envolvendo o capital e trabalho.

REVOLUÇÃO INDUSTRIAL

Conjunto de mudanças que ocorreram na Europa nos séculos XVIII e XIX. A principal exclusividade dessa revolução foi à substituição da manufatura para as máquinas. Fatores fundamentais: Indústria doméstica, o Burguês é portador de uma nova visão do mundo, na qual quer ganhar sempre mais, Marinha poderosa (começa a produzir mais do que vai consumir), colônias, o relógio (o tempo possui grande influencia).

IDEIAS REVOLUCIONÁRIAS

Consiste nas ideias do **Ludismo**: movimento de operários ingleses do século XIX que buscavam quebrar as máquinas como forma de protesto, contra as más condições de trabalho, e também o **Cartismo**: movimento de operários ingleses do século XIX, que enviou uma carta ao parlamento com 8 milhões de assinaturas exigindo melhorias nas condições de trabalho e a democratização.

COMPARAÇÃO

A primeira música de autoria do grupo Legião Urbana, "Fábrica" estabelece relação com a Revolução Industrial, pois retrata uma rotina de trabalho quase incessante, onde os de classe mais baixa são obrigados a trabalhar diariamente quase como escravos para gerar lucro para aqueles de maior estatura social, "o mais forte", segundo a música. Os operários são praticamente confinados na fábrica, como no trecho "o céu já foi azul mas agora é cinza", onde o salário dos trabalhadores é baixo, assim como as oportunidades e condições precárias. Esses não têm direitos trabalhistas.

Cada acorde da música alucinado representa uma revolução, uma iniciativa para que tudo isso acabe e os patrões ouçam sua voz que representa a todos os menos privilegiados. O ritmo lento sugere reclamação e desânimo de uma rotina da qual são obrigados a viver, contra a vontade.

A segunda música do Paralamas do Sucesso, "Capitão de Indústria" também relaciona pontos como a falta de direitos básicos do trabalhador e o excesso de carga horária no emprego. A vida desses se resume em exercer ofício para indústria sem prazo de validade, que é privar da liberdade. Esses não têm nada mais do que a vida operando máquinas, a qual ele se refere e ironiza como poluição.

O ritmo lento sugere reclamação e desânimo de uma rotina sempre igual, a qual são obrigados a viver, sem vontade.

10
AF

10
AF

Análise das Musicas

(11)
GL

A música "Fabrica" fala da exploração do trabalhador, e das consequências disto tudo para todos, inclusive para o meio ambiente quando ele diz que "o céu já foi azul, mas agora é cinza", ou seja a poluição. É um protesto contra todo tipo de exploração, e que a escravidão ainda não acabou, pois ela continua disfarçada em forma de exploração, pelos empresários. Ela expressa em seus versos a relação entre o capitalista e o empregado, entre aquele que vende sua força de trabalho ao capital, e é subjugado por essa força econômica ideológica, é como se fosse um desabafo de um trabalhador que não aguenta mais tanta mentira e desonestidade.

Mostra a realidade das fábricas e cidades, do preço e das causas que as fábricas nos trazem, primeiramente, é como se fossem trabalhadores e operários falando para seus patrões. Quando é dito "Não é pedir demais, Quero justiça", é como se eles buscassem seus direitos no trabalho, pois continuam dizendo que querem trabalhar em paz. Quando dizem sobre as expectativas e os pensamentos sobre novos empregos e serviços, pois é exatamente assim que é a mudança de emprego: a imaginação do próximo emprego, como sendo melhor em todos os pontos. No caso, o ponto seria a escravidão e o modo de serviço. Quem escraviza, seriam os patrões, e os escravizados, os sem oportunidades que pegam o trabalho e viram máquinas.

Também diz que sente a vista cansada por causa do ar poluído da Fábrica. E como descaso de seus patrões, recebe a resposta: "Nada demais...", o que muitas vezes ocorre, pois os operários são máquinas, enquanto servem ao patrão, não tem valor algum, pois eles dão seu bruto trabalho, e o que ganham, não se compara ao que o outro ganha, em suas costas, o outro, que não respira o ar poluído, que não vê árvores caídas e a realidade das Fábricas.

Na música "Capitão de Industria" do Os Paralamas do Sucesso, retrata a insatisfação do trabalhador, onde é um representante da classe operária, onde apenas pensa e trabalhar: "Eu acordo prá trabalhar Eu durmo prá trabalhar Eu corro prá trabalhar". Claramente não está feliz com o seu cotidiano e sonha com uma outra vida, no primeiro verso já deixa bem claro isso.

No trecho: "Eu não vejo além da fumaça O amor e as coisas livres, coloridas Nada poluídas". O trabalho o tirou todas as coisas boas, agora ele enxerga em fumaças todos os prazeres da vida.

12

ML

Análise da música "Capitão de indústria"

A parte da letra em que ele fala "Ah, Eu acordo prá trabalhar, Eu durmo prá trabalhar, Eu como pra trabalhar. Eu acredito que ele tenha a intenção de mostrar como nós vivemos pelo trabalho, fazemos tudo na vida em torno dele, tanto acordar, dormir e comer, apenas para garantir a sobrevivência, já que o trabalho é uma obrigação nos dias atuais .

Ao dizer "Eu não tenho tempo de ter, O tempo livre de ser, De nada ter que fazer, acho que ele quer mostrar que não tem tempo para as coisas simples e necessárias, o lazer, descansar, e até pensar, devido ao trabalho, que ocupa grande parte do seu tempo.

Toda a letra em si, mostra como o trabalho é para alguns, desde a 1ª Revolução Industrial, ela traz à tona o que o trabalho nos proporciona, em que vivemos em torno dele, muitas vezes em condições desumanas, não temos tempo para pensar, não temos tempo para o lazer, não somos livres, vivemos sem perspectivas de vida, enfim, vivemos para trabalhar e sobreviver e não simplesmente para viver.



D S T Q Q S S / /

FABRICA

(12)
ML

A segunda música chamada Fábrica, é possível perceber que ele não quer ser forçado a algo, ele apenas quer um trabalho honesto, ele a conta em forma de protesto, gritando, e sua melodia parece com de ferramentas e máquinas.



All related characters and elements are trademarks of and © DC Comics. (s16)

LG

Nome:

8,5

13

2ºA

12/06/2017

Professor: Fabio Chilles

As musicas da banda legião urbana e dos Paralamas do sucesso acabam tratando como um todo a revolução industrial. A musica "fabrica" da legião urbana como visto no trecho "deve haver algum lugar; onde o mais forte não consegue escravizar, quem não tem chance" retrata a luta de classes, onde o patrão escravizava seus funcionários.

Enquanto a musica "capitão de indústria" dos Paralamas do sucesso mostra a visão de um funcionário que não faz nada além de trabalhar, como é dito na musica "eu acordo para trabalhar, eu durmo para trabalhar, eu corro para trabalhar", enquanto a indústria acaba cada vez mais com o mundo, explorando a natureza e poluindo o meio ambiente.

O ritmo de ambas as musica é em um tom alto, chamando a atenção do povo como se fosse um protesto, alertando a sociedade para que venhamos a refletir, pensando em como vivemos nossas vidas, sendo explorados, vivendo apenas para fazer uma única função ate o momento de nossa morte.

(14)

JV

Os operários passavam a maior parte do tempo dentro das fabricas, como no trecho "o céu já foi azul, mas agora é cinza", o salário dos trabalhadores era baixo, também eram poucas as oportunidades, tudo isso fora as condições precárias, eles também não tinham direitos trabalhistas etc.

Os acordes da música alucinado representa uma revolução, uma iniciativa para que tudo isso acabe e os patrões ouçam sua voz que representa a todos os menos privilegiados.

A segunda música do grupo Para-lamas do Sucesso, que se chama "Capitão de Indústria" também fala pontos como à falta de direitos básicos do trabalhador e o excesso de carga horária no emprego. A vida desses se resume em exercer ofício para a indústria, que os priva da liberdade. e esses trabalhadores não vivem nada mais do que a vida operando máquinas, a qual ele se refere e ironiza como "poluição".

O ritmo lento sugere reclamação e desânimo de uma rotina da qual são obrigados a viver sobre abusos da indústria.

Na primeira música é possível notar, que ele pede para ter um trabalho honesto, que ele não seja forçado a fazer algo que ele não goste, *fazendo referência ao tempo colonial, onde havia escravidão*, e que ganhe algo exercendo aquele trabalho, acreditando que exista um lugar onde as pessoas não sejam escravizadas. Na segunda música, aborda sobre o trabalho e o tempo, onde ele reclama de que não tem mais tempo para mais nada, tudo se resume no trabalho, que é o que acontece nos dias atuais, *onde as pessoas se dedicam muito ao trabalho, e acaba não sobrando tempo para si próprias*, dedicando sua vida toda ao trabalho para mais tarde ser dispensada.

As duas músicas fazem um pouco de referência aos dias atuais, onde as pessoas trabalham como escravos, sem descanso, para ganharem pouco, e ainda assim sustentarem suas famílias, acabando por exercer algo por ser a única coisa que ela pode fazer, e não por gostar daquilo, e acabam ficando presas a vida inteira ao trabalho, acabando por não aproveitarem a única vida que se tem, pois enquanto trabalhamos, temos o dinheiro, mas nos falta tempo, e quando somos idosos, temos dinheiro e tempo, mas não temos condição de fazer, pelo estado físico. Algumas pessoas se doam por inteiro nos trabalhos, para no final, serem menosprezadas, mandando embora, deixando uma irregularidade em aberta.



15

GL

Tempo