

INDÚSTRIA CULTURAL E EDUCAÇÃO: A MÚSICA COMO FERRAMENTA PARA O ENSI- NO DE HISTÓRIA

César Henrique de Queiroz Porto¹
Vanessa Durães Prudêncio²

Resumo:

Essa pesquisa tem por objetivo apresentar uma discussão a respeito das expressões culturais de massa, sobretudo a música, e, ao mesmo tempo, sugerir uma análise histórica e social de tais expressões, visando, principalmente, utilizá-las como recurso extra-didático para o ensino de História em sala de aula. Para isso, fazemos, inicialmente, uma análise em torno das teorias da indústria cultural, enfatizando a indústria fonográfica no Brasil após a década de 1960. Após o entendimento das diferentes vertentes que discutem a indústria cultural, discorreremos acerca de algumas produções musicais brasileiras que podem servir como fonte de entendimento de determinados conteúdos referentes à disciplina História e sua aplicação em sala de aula para demonstrar que é possível aproximar os conteú

¹Professor Mestre do Departamento de História da Universidade Estadual de Montes Claros e doutorando pela Universidade de São Paulo.

²Acadêmica da Graduação em História-Licenciatura da Universidade Estadual de Montes Claros.

dos ministrados com o cotidiano e a realidade dos alunos.

Palavras-chaves:

Educação, história, música, indústria cultural.

O objetivo central da presente pesquisa, que faz parte de um projeto monográfico ainda em andamento, é apresentar uma discussão acerca das expressões culturais de massa, sobretudo a música, e, ao mesmo tempo, sugerir uma análise histórica e social de tais expressões, visando, principalmente, utilizá-las como recurso extra-didático para o ensino de História em sala de aula. Para isso, fazemos, inicialmente, uma análise em torno das teorias da indústria cultural, enfatizando a indústria fonográfica no Brasil após a década de 1960. Após o entendimento das diferentes vertentes que discutem a indústria cultural, discorreremos acerca de algumas produções musicais brasileiras que podem servir como fonte de entendimento de determinados conteúdos referentes à disciplina História.

As canções aqui utilizadas, privilegiando a análise das letras, quando visando compreender determinado período histórico ou grupo social, podem ser utilizadas como fonte para a pesquisa histórica. Como exemplo da aplicabilidade da música enquanto recurso extra-didático para o ensino da disciplina História, utilizamos algumas canções do rock nacional para demonstrar que é possível aproximar os conteúdos ministrados com o cotidiano e a realidade dos alunos. A música seria, assim, um complemento para as aulas de História que, através de uma linguagem didática, chama a atenção dos estudantes, tornando o ensino mais dinâmico.

A história, como define Agnès Chauveau e Philippe Tétart, em “Questões para a história do presente”, “(...) não é so-

mente o estudo do passado, ela também pode ser, com um menor recuo e métodos particulares, o estudo do presente” (1999, p. 15) e, considerando a música como uma característica marcante da identidade popular, utilizaremos as canções selecionadas como documento de análise histórica. Essa perspectiva interdisciplinar de estudo pertence à pesquisa histórica desde a História Nova, herança da Escola dos *Annales*, século XX, sendo legítimo ao historiador utilizar de fontes diferenciadas para a conclusão de pesquisas em sua área de atuação. Assim, à pesquisa histórica é permitida a apropriação de fontes culturais como objeto de estudo, já que, como descreve Luciano Carneiro Alves, “(...) as manifestações artísticas dialogam com o processo histórico, produzindo interpretações e representações sobre o contexto no qual se inserem” (2002, p. 13).

Para entender a cultura de massas, discutiremos sobre as teorias que abordam tal temática. Em “O que é Indústria Cultural”, Teixeira Coelho explica que esta surge concomitantemente ao aparecimento e crescimento da sociedade capitalista moderna - século XIX - sendo considerada parte do “fenômeno da industrialização” (1980, p. 10) e, consequentemente, objeto de consumo da sociedade. Segundo Adorno, indústria cultural e capitalismo estão intimamente ligados e, no caso da primeira, “o seu desenvolvimento progressivo fluía necessariamente das leis gerais do capital” (ADORNO, 2002, p. 24). Nesse contexto, os produtos da indústria cultural são produzidos e difundidos amplamente. Por esse motivo, são comparados a outros bens de consumo devido a “o uso crescente da máquina e a submissão do ritmo humano de trabalho ao ritmo da máquina; a exploração do trabalhador; a divisão do trabalho.” (COELHO, 1980, p. 10).

João Pinto Furtado define que

(...) conceber a plena possibilidade de produção da Obra de Arte no interior da Indústria Cultural traduz a necessidade contemporânea de re-significar o próprio conceito de Arte, no âmbito da sociedade de massa, de modo a expandir sua fruição para além das elites que tradicionalmente tinham acesso exclusivo a este consumo até o século XIX. (1997, p. 124)

O conceito de indústria cultural envolve uma enorme variação de definições, sendo alvo de críticas e, ao mesmo tempo, sendo contraditória e equivocadamente explorado. Não se pode, portanto, reduzir a indústria cultural a uma mera difusora de produtos culturais para as massas consideradas passivas e totalmente receptivas. Um dos objetivos desse trabalho é apresentar uma discussão acerca das principais definições de indústria cultural, com análise centrada na indústria fonográfica, principalmente no Brasil, e discutir a participação da mídia no meio social e suas implicações na formação de mentalidades e posicionamentos, críticos ou não.

Para Theodor Adorno, um dos teóricos da Escola de Frankfurt, vertente de estudos sobre a cultura, sobretudo industrial, surgida na Alemanha no século XIX, os produtos da indústria cultural são fabricados e empacotados em larga escala, não apresentando função ou qualquer propósito, sobretudo social. Inserido num contexto econômico voltado para o mercado, o público consumidor desses produtos culturais estaria, portanto, demonstrando “(...) o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena” (ADORNO, 2002, p. 09). Adorno conceitua a indústria cultural como algo “estandardizado” e marcado pela “pseudo-individualidade”, visão pessimista que demonstra um desgosto explícito por tais manifestações comerciais da cultura e, principalmente, da música, consideradas “(...) a realização mais perfeita da

ideologia do capitalismo monopolista: indústria travestida em arte” (NAPOLITANO, 2005, p. 21).

Mesmo com o seu “azedume intelectual”, como define Marcos Napolitano (2005, p. 21), e sua crítica claramente oposicionista, Adorno trouxe grande contribuição para os estudos em torno da música popular e da arte comercial. Em se tratando da juventude, Adorno explica que, mesmo sem pretensão clara de consumir tais produtos, podemos estar certos de que essa parcela da população estaria pronta para tal. Essa predisposição para o consumo significaria, na visão adorniana³, quase imediatamente, em “(...) posturas de aceitação da ordem social” (THOMPSON, 2002, p. 07), o que resultaria em uma massa sem identidade ou posicionamento crítico. Ele sugere ainda que a indústria, perante o conformismo dos consumidores, adapta-se às necessidades lançadas por ela mesma e define a procura pelos produtos, sendo que o consumidor acaba por se satisfazer com a mesmice produzida em série.

Para João Pinto Furtado, essa teoria destaca

(...) o problema do *individualismo* que, supostamente, emerge como característico das sociedades industriais e pós-industriais, e ao qual estão associados problemas correlatos como os da supressão da cultura tradicional, seja ela popular ou erudita, e o suposto da degeneração do pensamento crítico. (1997, p. 124)

Em suma, os teóricos da Escola de Frankfurt, entendem que a evolução da arte e sua apropriação pelo setor econômico, leva à banalização da mesma e, conseqüentemente, a seu consumo por uma massa despreparada, perdendo, assim, sua autenticidade.

³ Utilizamos ao longo do trabalho a expressão “adorniano” para se referir ao estudo construído por Theodor Adorno acerca da indústria cultural e suas proposições.

No entanto, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin, rompendo um pouco com as críticas categóricas da Escola de Frankfurt à cultura massificada, explica que:

A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova em relação à obra de arte. A quantidade converteu-se em qualidade. O número substancialmente maior de participantes produziu um novo modo de participação. O fato de que esse modo tenha se apresentado inicialmente sob uma forma desacreditada não deve induzir em erro o observador. (1994, p. 192)

Assim, para Benjamin, a cultura de massas seria, ao contrário da visão frankfurtiana de que a indústria cultural destrói a identidade e originalidade da obra, capaz de contribuir para a politização e para moldar o senso crítico do cidadão comum que, a partir de agora, teria acesso ilimitado aos produtos culturais eruditos podendo, inclusive, contribuir com participação ativa na sua produção. Em contrapartida, Umberto Eco questiona se a produção industrial adequa-se às necessidades surgidas naturalmente no mercado e buscadas livremente pelos consumidores ou, pelo contrário, define essas necessidades a fim de orientar a procura. Para ele, a cultura de massas, ou os artistas da indústria cultural, “estão sujeitos à lei da ‘oferta e da procura’” (2004, p. 40) e, dessa maneira, dão ao público somente o que ele quer (2004, p. 40). Tais questionamentos, aparentemente contraditórios, porém pertinentes, são orientadores desse trabalho. Tentamos, portanto, respondê-los ao longo de toda a pesquisa. Ao formular uma definição do que seria a “Cultura de Massas”, semelhante a Theodor Adorno, Umberto Eco associa o desenvolvimento dessa cultura ao crescimento da industrialização. Eco ainda explica que, o consumo de produtos culturais, acontece quando a cultura burguesa da época de seu surgimento começa a ser assimilada pelo proletariado

que, por sua vez, passa a manter as expressões burguesas em seu meio, respeitando os limites de suas possibilidades de produção autônoma e adequando à sua condição social específica. Sobre isso, Eco ainda discorre que

A cultura de massa não é típica de um regime capitalista. Nasce numa sociedade em que toda a massa de cidadãos se vê participando, com direitos iguais, da vida pública, dos consumos, da fruição das comunicações; nasce inevitavelmente em qualquer sociedade de tipo industrial. (2004, p. 44)

Refutando a idéia desenvolvida por Adorno, Umberto Eco explica que os produtos da indústria cultural

Feitos para o entretenimento e o lazer, são estudados para empenharem unicamente o nível superficial da nossa atenção. De saída, viciam a nossa atitude, e por isso, mesmo uma sinfonia, ouvida através de um disco ou do rádio, será fruída do modo mais epidérmico, como indicação de um motivo assobiável, e não como um organismo estético a ser penetrado em profundidade, mediante uma atenção exclusiva e fiel. (2004, p. 41)

Eco conclui, citando Hannah Arendt, que a indústria reduz as obras musicais clássicas a produtos de consumo já que acabam se tornando trilhas sonoras cotidianas, usadas para “ritmar sua atividade através de uma ‘música de uso’ para ser consumida a nível superficial” (2004, p. 59).

Para alguns teóricos, a cultura industrializada, sobretudo o cinema comercial, além de relacionar-se com o meio social, às vezes de forma negativa, é, em determinados momentos, apropriada politicamente como método para persuasão da massa. Sobre isso, Walter Benjamin, ao discorrer acerca da obra de arte enquanto instrumento de *marketing* político, diz que o fascismo apropriou-se do cinema na tentativa de estabilizar a economia e proteger os interesses nacionais o

que, como conseqüência, “(...) aliviou temporariamente a crise” (1994, p. 172). É visível essa utilização da indústria cultural como via para a divulgação de estratégias políticas. O cinema hollywoodiano, por exemplo, é frequentemente explorado como divulgador dos modos de vida norte-americanos.

Vemos por exemplo que, na música “Geração Coca-Cola”, do álbum “Legião Urbana” (1985), a banda Legião Urbana explora essa temática ao citar que *desde pequenos somos programados a receber o que vocês nos empurraram com os enlatados dos USA / Desde pequenos nós comemos lixo comercial, industrial*, se referindo à juventude brasileira do século XX em relação aos produtos norte-americanos aqui consumidos. E diz ainda que *agora chegou nossa vez, vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês*, apontando, talvez, que, naquele período, aqueles jovens iriam, também, produzir arte comercial. Esse exemplo pode ser de grande valia para ajudar no entendimento da população jovem brasileira do período pós-ditadura.

Talvez por esse motivo a mídia como um todo recebe críticas e acusações, sendo apontada como “manipuladora” das massas que, aparentemente, não têm qualquer posicionamento ou resistência perante tal manipulação. Da mesma forma, Adorno e Horkheimer criticavam a forma como o nazismo alemão, financiado pelo capitalismo em plena ascensão, utilizava da mídia para legitimar seus ideais e consolidar sua política. Pensando como tais escritores, entendemos que o contexto em que suas obras estão inseridas é de suma importância para o entendimento das mesmas. Ambos, judeus que viviam na Alemanha, sofreram com as perseguições nazistas sendo por isso declaradamente contra tal regime. Assim, os posicionamentos em suas obras refletem parte de suas experiências pessoais.

John B. Thompson, na obra “A Mídia e a Modernidade”, desenvolve uma argumentação que vai de encontro às proposições de Theodor Adorno e, dessa forma, tenta desconstruir parte do que propôs a Escola de Frankfurt, considerando as teorias frankfurtianas retrógradas e, conseqüentemente, obsoletas. Para Thompson, a comunicação é “um tipo distinto de atividade social que envolve a produção, a transmissão e a recepção de formas simbólicas e implica a utilização de recursos de vários tipos” (2002, p. 25). Assim, seus estudos tentam mostrar que os consumidores não seriam totalmente passivos ou sem identidade.

A idéia de massa, nas explicações de Thompson, possui um equívoco conceitual, já que se refere a uma totalidade e homogeneidade de pensamentos inexistentes, reduzindo o seu significado a uma questão de quantidade (2002, p. 30). O importante seria, desse modo, definir a comunicação de massa não como a quantidade de consumidores atingidos e sim a disponibilidade e acessibilidade das produções culturais para a sociedade que as consome. Toda a discussão adorniana acerca da indústria cultural sugere, segundo Thompson, uma falsa visão de que a massa é composta de uma enorme quantidade de personagens sem autonomia, passivos, desprovidos de autenticidade e que aceita os produtos lançados na mídia de forma acrítica. Quanto ao termo comunicação, tem-se a idéia de uma constante troca de informações. Porém, referindo-se à “comunicação de massa”, trata-se de um processo de transmissão simbólica (THOMPSON, 2002, p. 31) onde os consumidores e os produtores “não são parceiros de um processo de intercâmbio comunicativo recíproco” (THOMPSON, 2002, p. 31).

Thompson entende que a expressão “comunicação de massa”, nos dias de hoje, não é mais tão adequada, devendo sua utilização ser cercada de todos os cuidados. A explicação para isso seria a significativa mudança nos meios

de comunicação e nas formas de produção cultural, sendo mais apropriado, assim, o uso do termo “mídia”, para evitar duplas interpretações. Thompson conclui ainda que “o desenvolvimento dos meios de comunicação se entrelaçou de maneira complexa com um número de outros processos de desenvolvimento que, considerados em sua totalidade, se constituíram naquilo que hoje chamamos de ‘modernidade’” (2002, p. 12). A mídia seria, portanto, um recurso inerente a uma sociedade moderna.

A visão apresentada por Thompson assemelha-se com as propostas da Escola Progressista-Evolucionista ⁴, sobre a qual discorre Waldenyr Caldas, e que consideram o fenômeno da cultura de massas democrático e pluralista (1986, p. 38). Nessa perspectiva, a difusão em grande escala de bens culturais, ao contrário das idéias que alguns críticos apresentam, possibilitaria a “elevação dos padrões educacionais, o aumento da riqueza e do lazer” (CALDAS, 1986, p. 39). Em resumo, os anti-frankfurtianos da Escola Progressista-Evolucionista acreditam que a sociedade de massa:

(...) é o resultado do pluralismo e da democracia. O capitalismo industrial moderno propicia, naturalmente, a integração social e elimina o caráter subserviente a que a população estaria submetida, segundo a Escola de Frankfurt. E mais do que isso, elimina, através da industrialização da produção em grande escala e barata, o monopólio que a classe dominante sempre teve da alta cultura. (CALDAS, 1986, p. 39)

Vale ressaltar que consideramos tais teorias, embora não aplicáveis em sua integridade, de suma importância para o entendimento não somente da arte enquanto reprodutível

⁴ Vertente de estudos sobre a cultura, sobretudo industrial, que contrapõe à Escola de Frankfurt.

industrialmente, mas da sociedade como um todo e, principalmente, da juventude como consumidora de produtos culturais “enlatados”.

A acessibilidade a produtos culturais pela massa trabalhadora, até então restrita à parcela social com nível econômico mais elevado, representa uma grande evolução na difusão das artes, mesmo que, para a massa, algumas vezes, isso não resulte em erudição e sim em puro entretenimento.

A indústria cultural e suas inúmeras características seria, portanto, uma via para o entendimento desse meio social, através do estudo da representatividade desses produtos e da recepção dos mesmos pela massa consumidora. Esse processo de integração, mesmo que dispar, entre o produtor e o consumidor, pode ser de grande valia para os estudos acerca do meio social e, nesse caso, juvenil, já que, algumas vezes, representa o pensamento predominante em determinada parcela da sociedade em determinado tempo e espaço.

As explicações no caso específico da música, expõem que, antes do período de larga industrialização, a apreciação da música chamada erudita estava restrita às camadas mais economicamente favorecidas da sociedade. Com o advento do rádio, principalmente, a assimilação da “cultura superior” pelas camadas “inferiores”, de que trata Umberto Eco, foi possibilitada e popularizada.

Segundo Asa Briggs e Peter Burke, “(...) o rádio trouxe mais barulho para o mundo, inclusive música ambiente, não apreciada por pessoas que sentem que a música deve ser ouvida com atenção” (BRIGGS; BURKE, 2004, p. 169). Do mesmo modo, o rádio no Brasil, sobretudo na década de 1950, servia para transmitir canções a um público cada vez maior e, até as músicas clássicas, eram utilizadas como pano de fundo para a atividade diária de negras, pobres e empregadas domésticas (NAPOLITANO, 2006, p. 14).

Para muitos críticos da massificação da cultura musical, o principal problema desse tipo de manifestação é a banalização de obras que deveriam receber melhor apreciação e aproveitamento. Marcos Napolitano defende que a canção também ajuda a pensar a sociedade e a história (2005, p. 11), não devendo receber a atenção simplista de trilha sonora banal utilizada como passatempo nos momentos de ócio ou nas atividades rotineiras. Da mesma forma podemos justificar o estudo de toda e qualquer manifestação cultural, pois, segundo José Luiz dos Santos, “a principal vantagem em estudá-las é por contribuírem para o entendimento dos processos por que passam as sociedades contemporâneas” (2007, p. 26).

Com o crescimento das produções musicais em série, decorrente da apropriação de costumes musicais burgueses pelas camadas populares, surge o conhecido embate entre “erudito” e “popular” que, além de conflitar “níveis de refinamento” de dois blocos sociais, explicitam as próprias tensões sociais e lutas culturais da sociedade (NAPOLITANO, 2005, p. 14). Em tal debate pode estar a explicação para o “desgosto” adorniano pela “cultura popular”, a quem preferiu chamar de “Indústria Cultural”, haja vista sua suposta “inferioridade” perante a cultura erudita.

Na música não é diferente. Para os críticos eruditos, no momento de sua criação, “a música popular trabalhava com os restos da música erudita e, sobretudo no plano harmônico-melódico, era simplória e repetitiva” (NAPOLITANO, 2005, p. 15). Dessa forma:

Mais do que um produto alienado e alienante, servido para o deleite fácil de massas musicalmente burras e politicamente perigosas, a história da música popular do século XX revela um rico processo de luta e conflito estético e ideológico. Neste processo, os vários elementos que formam a música popular foram tema de dis-

cussões (formais e informais), alvo de políticas culturais (estatais ou não), foco de apreciações e apropriações diferentes, objeto de formatações tecnológicas e comerciais (NAPOLITANO, 2005, p. 18).

O debate em torno da divisão “popular” e “erudito”, mérito não assumido por este trabalho, seja na música, no teatro ou em qualquer outra manifestação artística, mostra as diferentes visões e conceitos em torno da cultura como um todo. Podemos concluir que a cultura, em seus mais diferentes aspectos, representa o embate político-social existente entre as camadas da sociedade. Também por esse motivo, é legítimo ao educador utilizar da música, enquanto uma característica marcante da cultura e identidade de um povo, para ilustrar a aplicação de conteúdos muitas vezes considerados maçantes e repetitivos pelos alunos de todos os níveis de ensino.

No plano nacional, a música popular, principalmente dos anos 1960 e 1970, é considerada, tanto pelos críticos especializados como pelo cidadão comum, crítica e engajada. A música pode ser entendida como um reflexo do pensamento de parte das pessoas que viviam naquela época e, quando utilizada para ilustrar determinado conteúdo nas aulas de história, podem permitir um maior entendimento das preocupações, anseios e situações diversas que essa parcela da população vivia. A geração que atravessou o período de Ditadura Militar e, através da música, lutou pela liberdade de expressão e criação artística, é amplamente reconhecida e, mais tarde, viria a criticar e desmerecer a geração seguinte que, a partir da década de 1980, modificaria a forma de fazer música popular no Brasil.

Assim, “ao longo dos anos oitenta (...) já tinha se tornado lugar-comum no Brasil a afirmativa de que a própria década de 80 tinha sido, sob todos os aspectos, a década perdida” (1997, p. 125). E continua dizendo que “a atividade

econômica, a participação política, os movimentos sociais e a produção cultural eram, nessa perspectiva (...), vistos sob o pejorativo enfoque de involução” (1997, p. 125). Nesse mesmo sentido, Renato Russo ironiza ao tratar os jovens de sua própria época como *nossa grande geração perdida*⁵, em referência à crítica que parte do senso comum e da qual, por fazer parte daquela geração, discordava.

A indústria cultural no Brasil tem características próprias, devido aos costumes e relações sociais únicas. Consideramos que a música industrializada dos anos 1980 apresenta, diferente das críticas, conteúdo de engajamento político e protesto. Consideramos ainda que tal música teve uma recepção específica por parte dos fãs, sendo, inclusive, apropriada como discurso dos jovens da época e, dessa forma, podendo servir de parâmetro para o entendimento dessa parcela da população no referido período. Orientada inevitavelmente pelo mercado fonográfico e, devido a isso, visando a obtenção de lucro, os artistas da época, principalmente do rock, possivelmente utilizaram de suas posições notórias para, além de divulgar sua música, explorar temáticas com vistas à conscientização dos consumidores. Para Luciano Carneiro Alves, essa música “(...) não deixa de ser uma manifestação legítima apenas porque é produzido na esfera da indústria cultural” (2002, p. 26).

Para entendermos a aplicabilidade da música como complemento para o ensino de história, sobretudo o rock, estilo musical escolhido para a análise deste trabalho, tentamos expor uma breve análise sobre a relação do rock com os consumidores, sendo importante lembrar o seu surgimento e a forma como se firmou enquanto um estilo musical.

⁵ Trecho da música “Natália” do CD “A Tempestade” (1996), da Banda Legião Urbana.

Como toda grande novidade musical, o rock'n roll - ou simplesmente rock - para a juventude norte-americana da década de 1950 (ALVES, 2002, p. 30), logo no início, chamou a atenção pela renovação estilística, alcançada através da mistura de tendências negras, herdadas do rhythm and blues (R&B), e brancas, buscadas no pop e na country music, e pela fácil aceitação no meio consumidor jovem. O rock traz consigo o elemento que consideramos mais importante para a análise aqui sugerida, características contestadoras que, segundo Alves, nem sempre são apresentadas "(...) da mesma forma, podendo estar nas letras, músicas, comportamentos ou em nada disso" (2002, p. 26).

No período pós-Segunda Guerra, a economia mundial estava em plena ascensão, sobretudo nos Estados Unidos da América (EUA). Esse contexto de prosperidade econômica é um dos fatores mais importantes para o aparecimento do rock'n roll norte-americano e sua rápida aceitação no mercado fonográfico. A juventude, principal consumidora desses produtos culturais, "(...) representava agora uma massa concentrada de poder de compra" (HOBSBAWM, 2008, p. 322), motivo pelo qual o rock é absorvido e veiculado amplamente.

Eric Hobsbawm define que

A cultura jovem tornou-se a 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. (2008, p. 323)

O rock é composto por elementos herdados de tendências musicais brancas e negras já consolidadas à época de seu surgimento. Mas não podemos reduzir essas influências às bases unicamente musicais. Por trás dos acordes e da musicalidade, encontram-se grandes influências compor

tamental e político-ideológica. A soma dessas diferentes influências resultou na antítese rock'n roll, onde percebemos traços importantes dessas raízes diversas, porém de forma inovadora. As tendências negras são do rhythm and blues (R&B), que inspira "(...) gestos corporais entusiasmados e livres" (FRIEDLANDER, 2008, p. 34), do blues com suas letras e harmonias melancólicas e temáticas que circulavam pelas adversidades da vida, e do jazz que contribuiu com sua batida dançante e os solos de saxofone que fazem parte do rock clássico. Com isso, a música negra caminhou, a partir da inclusão "(...) da guitarra e o abandono de temas depressivos" (FRIEDLANDER, 2008, p. 33), para o que hoje conhecemos como rock'n roll - rock and roll em tradução livre "sacudir e rolar", expressão que faz referência aos movimentos das danças da música negra, consideradas muito "sexualizadas" à época. Da música branca, o rock herdou características do folk americano, com suas batidas ao violão, e do country que, assim como o R&B, narrava experiências vividas pelos artistas, como infidelidades, proporcionando, como demonstra Paul Friedlander, "(...) uma alternativa para as canções melosas e rimadinhas da música popular da época" (2008, p.36).

Em suma, o surgimento do estilo rock'n roll

(...) como uma das faces do inconformismo desses jovens de classe média dos países mais ricos do mundo capitalista foi a adesão, na área da música popular, a um ritmo negro-americano que expressava sua marginalidade dentro da mesma sociedade posta em questão, foi sob a inspiração dessa música – o rhythm and blues transformado em rock'n roll pelos brancos revoltados – que se instituiu (...) o padrão sonoro destinado a configurar uma música particular do inconformismo jovem. (TINHORÃO, 1998, p. 333)

Somando todas essas características, o rock chegou então à sua fórmula de sucesso. Como toda manifestação cultural, com o passar do tempo, o rock vai agregando outras características e valores. A era do rock clássico se restringe à década de 1950 e o seu principal alvo de críticas era o tradicionalismo da sociedade e a falta de liberdade, inclusive sexual, resultado dos costumes estabelecidos. Uma das principais características do movimento é o impacto na sociedade por seu caráter contestador que pode apresentar-se como uma forma de oposição aos costumes das sociedades tradicionais, ao sistema político, ao capitalismo ou à guerra. Em cada contexto é observado um tipo de manifestação oposicionista.

Não demorou muito para que o rock se tornasse também uma mercadoria muito lucrativa na mão de gravadoras, rádios, cinema e televisão, chamando a atenção, principalmente, pela aceitação do “produto rock” pela juventude consumidora. Mesmo sendo rapidamente absorvido pela indústria cultural, o rock não deixaria de lado o seu caráter contestador, uma das principais marcas desde a sua criação. Dessa forma, “(...) passou a fazer parte de um complexo jogo no âmbito da indústria cultural” (ALVES, 2002, p. 35). Assim como outras manifestações culturais, o rock não se reduz a um estilo meramente musical, pois influencia também comportamentos, maneiras de vestir e até posicionamentos políticos e sociais.

Em meados da década de 1970, o rock produzido no Brasil já é uma realidade. Alguns de seus maiores ídolos, como Raul Seixas, utiliza das perspectivas do rock clássico ao produzir sua música e expor seus pensamentos: a crítica às convenções sociais. Em “Ouro de Tolo”, por exemplo, Raul Seixas diz que devia estar feliz por ter conseguido comprar um Corcel 1973, carro que, na época, era o “sonho de consumo” de grande parte da sociedade e que, talvez, para ele,

não tivesse o sentido atribuído pela maioria das pessoas. A música jovem começa a tomar o lugar das “antigas” MPB e Bossa Nova, haja vista que muitos de seus principais artistas estavam fora do país devido ao exílio político. É importante ressaltar que, segundo Marcos Napolitano, “(...) naquela época, nem toda canção feita no Brasil, em português, era considerada MPB. A sigla se tornava quase um conceito estético e, sobretudo, político, traduzindo uma música engajada, com letra sofisticada (...)” (2006, p. 85). Assim, considerando que o país atravessa um período de censura e repressão, os artistas da MPB enfrentavam dificuldades em divulgar seus trabalhos.

Por se tratar de um estilo amplamente popular no meio jovem, o uso do rock, nesse caso nacional, torna-se bastante atrativo para turmas do ensino fundamental e médio. A proximidade com a realidade desses estudantes e a diversificação da velha didática quadro e giz, pode maximizar o rendimento e incentivar o gosto pelos estudos. Para discorrer, por exemplo, acerca da década de 1960 e 1970 no Brasil, período de Ditadura Militar, o professor pode utilizar músicas de artistas como Raul Seixas, ou clássicos da MPB, como Caetano Veloso e Chico Buarque, como objeto de análise, pois apresentam a visão de determinada parcela da população jovem daquele período.

A juventude das décadas de 1960 e 1970 ficou fortemente marcada pelo engajamento político e, no caso da juventude artística musical, pelas músicas de protesto ao governo. Grandes nomes da Música Popular Brasileira (MPB), como Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso, sofreram com a censura e a retaliação por parte dos militares. Napolitano explica que “(...) como os artistas, jornalistas e intelectuais foram os únicos atores sociais que mantiveram algum espaço de liberdade de expressão após o golpe, a nova onda autoritária, pós AI-5, recaiu com especial vigor sobre eles”

(2006, p. 100). Por esse motivo, o estilo musical predominante daquele período, a MPB, “(...) tornou-se sinônimo de música comprometida com a realidade brasileira, crítica ao regime militar e de alta qualidade estética” (NAPOLITANO, 2006, p. 57)

Por volta do ano de 1978, com a presidência de João Figueiredo, começa-se a perceber uma significativa dissolução do apoio à ditadura militar e, conseqüentemente, a volta paulatina da democracia. João Figueiredo propõe, dando continuidade à política anterior de Ernesto Geisel, uma abertura “lenta e gradual”, sempre dentro dos parâmetros militares impostos inicialmente. O fim da Ditadura militar era iminente. A geração que lutara contra o governo militar experimentaria, a partir de agora, a liberdade política, social e artística que tanto buscaram.

Em oposição à imagem engajada e participativa atribuída aos jovens dos anos de ditadura (1960 e 1970), a geração dos anos 1980 foi duramente criticada e comparada à dos anos anteriores. Comparações essas que os apontavam, dentre outros termos, como despolitizados e passivos politicamente. No campo da música, os mesmos artistas que lutaram contra a ditadura, agora resistiam às novas tendências musicais emergentes.

Visando contrariar tais críticas, algumas bandas de rock, como a Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Titãs, dentre outras, através de suas letras contestadoras, expuseram os anseios da juventude de sua época, somando rebeldia e crítica política e social. Marcos Napolitano, explica que:

A MPB, o samba e o rock acabaram formando uma espécie de frente ampla contra a ditadura, cada qual desenvolvendo um tipo de crítica, atitude e crônica social que forneciam referências diversas para a idéia de resistência cultural. A

MPB com suas letras engajadas e elaboradas (...) e o rock com seu apelo a novos comportamentos e liberdades para o jovem das grandes cidades. (2006, p. 111-112)

Partindo para a análise de canções, utilizaremos como exemplo a música “Canção do Senhor da Guerra”, da banda Legião Urbana, para exemplificar que as músicas do período aqui analisado, tratam não somente de questões inerentes àquela população e àquela época, mas podem trazer também, conteúdo histórico e social, e podem ser utilizadas para ilustrar outras disciplinas, ou mesmo outros conteúdos da disciplina história.

Nas estrofes dessa canção, Renato Russo expõe uma análise simples e objetiva sobre os efeitos das guerras ao redor do mundo. Quando diz que Existe alguém esperando por você, que vai comprar a sua juventude e convencê-lo a vencer, Renato Russo descreve a situação de jovens soldados recrutados obrigatoriamente para as guerras, bem como da pressão sofrida por eles para defender sua nação. Nas estrofes seguintes, Mais uma guerra sem razão, e já são tantas as crianças com armas na mão, mas explicam novamente que a guerra gera empregos e aumenta a produção / Uma guerra sempre avança a tecnologia, mesmo sendo Guerra Santa, quente, morna ou Fria / Para quê exportar comida se as armas dão mais lucros na exportação?, entende-se que o foco de discussão seria a indústria da guerra, que geraria empregos e aumentaria significativamente a produção de armas e similares, e faz, ainda, uma referência à Guerra Fria, que bipolarizou o mundo (EUA, como representante dos interesses capitalista e URSS dos interesses comunistas) e que, através de uma disputa comercial entre os principais envolvidos, levou ao crescimento significativo de pesquisas e desenvolvimentos de armas de alta tecnologia.

Seguindo com uma análise superficial, podemos perceber que, de uma forma mais geral, a música faz uma crítica à indústria que as guerras movimenta e aos resultados desastrosos disso e, ao dizer, que belíssimas cenas de destruição, não teremos mais problemas com a super população, percebemos uma clara ironia em relação às inúmeras mortes resultantes de uma guerra. Em suma, essa canção pode servir de ilustração para exemplificar o conteúdo, muitas vezes complicado para o estudante, de forma mais aproximada à linguagem jovem, por se tratar de uma música de rock nacional, de uma banda popular no meio juvenil.

Da mesma forma, outras canções também podem servir de apoio nas aulas de História, o que tornaria o ensino mais atrativo, simples e conseqüentemente com melhores resultados. Por fim, entendemos que a música, enquanto expressão cultural de grande atração para o jovem, pode servir como uma ferramenta de relevante utilidade em sala de aula, pois pode representar determinado conteúdo de forma mais didática, facilitando o entendimento e acabando um pouco com a idéia de que a história é uma disciplina maçante.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ALVES, Luciano Carneiro. **Flores no Deserto** - A Legião Urbana em seu próprio tempo. Uberlândia: UFU, 2002. (Dissertação de Mestrado)

ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z**. As idéias do líder da Legião Urbana. Campo Grande, MS: Letra Livre, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

CALDAS, Waldenyr. **Cultura de massa e política de comunicações**. São Paulo: Global, 1986.

CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe (Org.). **Questões para a história do presente**. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural?** São Paulo: Brasiliense, 1980.

CONVERSAÇÕES com Renato Russo. Campo Grande, MS. Letra Livre.

DAPIEVE, Arthur. **Renato Russo, o Trovador Solitário**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. 6 Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: uma história social**. São Paulo: Record, 2008.

FURTADO, João Pinto. **A música popular brasileira dos anos 60 aos 90: apontamentos para o estudo das relações entre linguagens e práticas sociais**. In: Pós-história. São Paulo: Assis-SP, 1997.

HOBSBAWM, Eric. **A Era dos Extremos: Breve século (1914-1991)**. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

MARCHETTI, Paulo. **O diário da turma 1976-1986**. A história do rock de Brasília. São Paulo: Conrad, 2001.

MUGNAINI, Ayrton. **Breve história do Rock**. Rio de Janeiro: Claridade, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: Utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura?** São Paulo: Brasiliense, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: 34, 1998.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.