

Apontamentos sobre vieses alienantes nos versos da música popular brasileira

Egeslaine de Nez^{1*} e Ralf Hermes Siebiger²

¹Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Av. das Sibipirunas, 4311, Sinop, Mato Grosso, Brasil. ²Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, Mato Grosso do Sul, Brasil. *Autor para correspondência. E-mail: e.denez@yahoo.com.br

RESUMO. Por meio da análise de algumas fases e estilos da música popular brasileira surgidos entre os anos 50 e 80, o presente artigo busca identificar alguns vieses alienantes presentes nas letras de canções compostas dentre os estilos citados. Tem-se como pressuposto o conceito de alienação fundamentado em Marx, traduzido enquanto fenômeno que implique no distanciamento do homem de sua realidade, bem como a concepção de indústria cultural fundamentada em Adorno. A análise de letras de música também fez parte do Cinema Universitário no Projeto de Extensão Formação Continuada de Egressos e Licenciados do “Campus” Universitário do Vale do Teles Pires. O artigo aponta para a necessidade de maior observação por parte da sociedade e principalmente por parte dos educadores no que se refere aos traços alienantes e/ou voltados exclusivamente para o consumo em massa que a produção musical muitas vezes pode assumir, tendo-se em vista a análise crítica desse cenário com vistas à construção de uma cidadania cultural.

Palavras-chave: alienação, música popular brasileira, indústria cultural, cidadania cultural.

ABSTRACT. Points about the alienation verses in the Brazilian popular music.

Through analysis of some phases and styles in Brazilian popular music that emerged between the 1950s and 80s, this article seeks to identify some alienating biases in the lyrics of songs written in the styles mentioned. The study assumes the concept of alienation found in Marx, translated as a phenomenon involving the alienation of man from his reality, as well as the development of a cultural industry as defined by Adorno. The analysis of lyrics was also part of the Cinema in the University Extension Project of Continuing Education Alumni and Graduates of Vale do Teles Pires Campus. The article points to the need for more observation on the part of society and especially by educators, with regard to alienating traits and/or those intended exclusively for mass consumption, which music production can often assume, keeping in mind a critical analysis of this scenario in order to construct a cultural citizenship.

Keywords: alienation, Brazilian popular music, cultural industry, cultural citizenship.

Introdução

O presente artigo trata sobre a temática “música e alienação”, e tem como objetivo analisar algumas fases e gêneros da música popular brasileira à luz das concepções de alienação, destacando-se, para tanto, estilos e canções presentes entre os anos 50 e 80.

É importante se destacar que a música se faz presente em diversos espaços que significam, por sua vez, ambientes de lazer para algumas pessoas, uma forma de ocupação para outras, e para outras, ainda, uma alternativa para se aliviar o estresse das atividades cotidianas por conta da dinâmica da “sociedade do conhecimento”¹ e da informação em que atualmente se vive.

A relevância desta discussão se justifica a partir das muitas compreensões para o termo alienação que

são utilizadas no dia-a-dia, e principalmente pela falta de clareza da população acerca da indústria cultural existente nos bastidores da música como atividade cultural. Ao se consumir “música” enquanto produto e mercadoria cultural é fácil situar o espaço da “diversão” e do “entretenimento” que se estabelece nesta relação. Porém, é algo bem mais complexo conseguir descobrir a intencionalidade mercantil e mesmo ideológica presente em sua produção e difusão.

Enfatiza-se, ainda, a escassa produção científica que compreende a temática “música” e “alienação”. Neste sentido, mais pesquisas se fazem necessárias para se manter a reflexão e a crítica sobre cultura no país. Por isso, o recorte proposto consiste em analisar, de forma crítica, as letras das músicas que historicamente foram veiculadas nos meios de comunicação e, a partir disso, instigar a sociedade

¹Sobre ‘Sociedade do Conhecimento’, ver mais em Duarte (2008).

para uma leitura “mais acirrada” destas no contexto em que surgiram, buscando um olhar crítico da realidade da música popular brasileira.

Alienação e música: aspectos teóricos

Para a abordagem do presente artigo, é necessária a revisão de alguns conceitos que fundamentam a construção de uma análise sobre os vieses alienantes presentes na música popular brasileira, buscando seu destaque e aprofundamento.

Atualmente, há certas concepções do termo alienação que são muito utilizadas no dia-a-dia. Para exemplificar, ao se afirmar que um carro está “alienado”, usa-se a ideia jurídica do termo: é a transferência de um bem em favor de um terceiro. Também se pode referir à gíria, em que o sujeito “alienado” seria aquele que não participa dos fatos da realidade. Ou mesmo pode se atribuir à alienação o sentido legado à cultura literária do Dr. Bacamarte, em Machado de Assis: a perda ou desarranjo das faculdades mentais. Meszáros (2006) indica que “o conceito de alienação pertence a uma vasta e complexa problemática, com uma longa história própria” (p. 31).

Quanto aos dicionários de língua portuguesa, esses apresentam uma definição mais primária do termo “alienação”, estabelecendo-o como o estado de separação ou “alheação” da pessoa de alguma coisa que lhe pertencia ou que a ela iria pertencer. Também destacam a figura do “indivíduo alienado”, enquanto sujeito que não participa diretamente da edificação da integridade social, apesar de ser trabalhador e pagador de seus devidos impostos (MICHAELIS, 1998).

Historicamente, a primeira análise teórica conhecida do termo “alienação” foi dada por Hegel, entendendo que o homem, em sua capacidade intelectual plena, era capaz de observar-se de fora: seu Espírito era posto como objeto, em separação do seu Eu, portanto, alienando-se deste. Contudo, para ele, essa superação acontecia levando-se em consideração que essa alienação era produto do Espírito que, por sua vez, naturalmente teria controle sobre a alienação produzida, podendo voltar sempre a tornar-se único novamente (BEDESHI, 1985).

Em oposição a Hegel, a teoria de Feuerbach não vê na alienação algo positivo. Sua tese busca demonstrar como ocorre a alienação na religião cristã, já que nela o homem supõe existir um ser superior contendo todas suas características (imagem e semelhança) do qual o ser humano é dependente (BEDESHI, 1985). Isto é, o homem elege um elemento secundário (Deus) e, diante deste, o

homem, que era primário, passa a estar subordinado. Além dessa alienação religiosa, Feuerbach é claro quanto à contrariedade às ideias de Hegel:

Abstrair quer dizer pôr a essência da natureza fora da natureza, a essência do homem fora do homem, a essência do pensamento fora do pensamento. A filosofia de Hegel tornou o homem estranho a si mesmo, pois apóia todo o sistema sobre estes atos de abstração (FEUERBACH apud BEDESHI, 1985, p. 236).

Já para Marx, o conceito de alienação se refere a uma condição objetiva, historicamente situada, e fruto de um árduo processo de divisão social do trabalho sob os signos do capitalismo e da universalização da propriedade privada (FACINA, 2010). Nesse sentido, Marx cunhou, em 1844, duas perspectivas sobre alienação. Na primeira, trata do processo histórico em que os homens vieram sucessivamente a se afastar da natureza como dos produtos de sua atividade (tais como bens, capital, as instituições sociais e a própria cultura), pois que esses, por sua vez, se imporiam às gerações posteriores como força independente, “coisificada”.

A segunda perspectiva trata-se de uma sensação de estranhamento da sociedade, grupo, cultura ou do eu individual, que particularmente experimentam as pessoas que vivem em grandes cidades, tais como a sensação de “despersonalização” diante da burocracia, ou de impotência para influir nos eventos e processos sociais (FACINA, 2010).

Em suma, para Marx, essas perspectivas incorreriam na transformação do homem de sujeito criativo em sujeito passivo, principalmente no que tange ao trabalho na sociedade capitalista. Esse trabalho, por sua vez, alienava os trabalhadores: (1) de seu produto (que não lhes pertencia); (2) do próprio trabalho (pois que era entendido apenas como um meio forçado de sobrevivência); (3) de si próprios (pois suas atividades não eram deles mesmos, resultando em um sentimento de autoincompatibilidade) e (4) dos outros trabalhadores, uma vez que cada um, individualmente, vendia sua força de trabalho como mercadoria (MARX, 2003).

No século XX, Luckács, seguindo a filosofia marxista, vincula à alienação o termo “reificação”, que seria o ponto culminante da alienação dos homens face aos produtos de sua atividade, que surge do fetichismo da mercadoria nas sociedades capitalistas desenvolvidas. Mais tarde, em 1964, Blauner definiu quatro categorias – também influenciadas por Marx – ao dividir o conceito de alienação em quatro dimensões possíveis de serem testadas face ao ambiente de trabalho: impotência, falta de sentido, isolamento e autoincompatibilidade (OUTHWAITE; BOTTOMORE, 1996).

Assim, as concepções do termo alienação implicam em uma condição de abstração, quer seja de um objeto, quer seja do próprio sujeito; uma espécie de “segundo plano”, intangível, etéreo, que se estabelece a partir da atividade de abstração da realidade de uma forma irrefletida, acrítica, e até mesmo ilusória.

A alienação caracteriza-se, portanto

[...] pela extensão universal da “vendabilidade” (isto é, a transformação de tudo em mercadoria); pela conversão dos seres humanos em “coisas”, para que eles possam aparecer como mercadorias no mercado (em outras palavras: a “reificação” das relações humanas); e pela fragmentação do corpo social em “indivíduos isolados” [...] (MESZÁROS, 2006, p. 39).

Partindo-se da compreensão do conceito de alienação, de seus significados e de suas implicações na sociedade, pode-se estabelecer a relação desse conceito com a música no sentido de se compreender em que medida esta pode sofrer alienação e mesmo tornar-se um agente social alienante.

É em meio às redefinições socioeconômicas estabelecidas a partir da ascensão do capitalismo, da crescente industrialização e urbanização, que surge a “cultura de massa”, a “música de massa”. Esse fenômeno por sua vez é caracterizado, segundo Adorno e Horkheimer (2002), como produto de uma “Indústria Cultural”: ao transformar a cultura e suas formas de expressão em mercadoria, essa cultura massificada seria homogeneizada e homogeneizadora (tanto da arte quanto do pensamento).

Essa “Indústria Cultural” e seu produto – a cultura de massa – por sua facilidade de difusão e consumo, tanto pode se tornar “instrumento de dominação (cultural e política) – seja sobre as culturas étnicas e minoritárias, seja sobre o consumidor que compra, enquanto ideologia consumista e capitalista – como pode servir a questionamentos da ordem estabelecida” (ADORNO; HORKHEIMER, 2002). Porém, numa sociedade em que a reflexão é desmotivada e necessidades são criadas, a arte é recebida em “estado de distração”, e torna-se apenas fonte de entretenimento, numa tentativa de afastamento do cansativo ambiente de trabalho.

Lima (2010) esclarece essa situação, enfatizando a condição da música moderna.

A música moderna, em virtude do sistema capitalista [...] transforma-se em mercadoria de consumo, e o indivíduo é transformado em consumidor, ou seja, torna-se simples objeto de consumir, uma coisa alienada, fora de qualquer contexto ou possibilidade

crítica de produção cultural, longe de ser detentor de qualquer autonomia, em virtude da propagação e da divulgação manipuladora de uma falsa consciência. Dentro desta concepção, a música moderna, para Adorno, exerce o papel de ocultar a situação social ao invés de possibilitar o seu conhecimento [...] (LIMA, 2010, p. 3-4).

Assim, nenhuma forma de arte produzida na sociedade de massa e de consumo seria capaz de sobreviver sem tornar-se bem de consumo e, em decorrência disto, sem ser alienada (NAKAMURA, 2009). Diante dessa condição, pode-se inferir que, nessa sociedade massificada e consumista, a música, inevitavelmente, possuiria um viés alienante, quer seja atribuído como consequência, quer seja produzido intencionalmente.

Procedimentos metodológicos

Este artigo organizou-se a partir de uma rede de pressupostos que definem o conceito de alienação e que podem ser relacionados à música popular brasileira e que contribuem na busca de uma leitura não-ingênua, mas crítica, da música e da indústria cultural.

Nesse sentido, esse trabalho foi realizado num primeiro momento na forma de seminário, na disciplina de Filosofia da Ciência Política e Ética, na Universidade Federal de Alfenas (Unifal), “Campus” de Varginha, Estado de Minas Gerais. Posteriormente, foi discutido e apreciado por professores e acadêmicos no Cinema Universitário – Primeira Edição, no Campus Universitário do Vale do Teles Pires em Colider, Estado do Mato Grosso, na Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat).

Essa atividade fez parte do Projeto de Extensão “Formação Continuada de Egressos e Licenciados do Departamento de Computação”, com a preocupação de se encaminhar metodologicamente uma relação teórico-prática, para não se tender nem para um trabalho teórico desvinculado da prática e nem para a construção de uma prática esvaziada de fundamentação teórica.

Como metodologia da análise das letras das músicas, partiu-se de uma concepção que busque a problematização das temáticas em questão para provocar reflexões. Pretende-se, com isso, que as dificuldades aflorem, e que os caminhos para sua superação sejam desvelados. Nesse sentido, Freire (1987, p. 71) aponta que “problematizar uma situação só é possível na sua dimensão concreta, presente, histórica. Resgatar o passado é analisá-lo criticamente, em relação dialógica com a situação presente; permite que se revele se poderia ter sido

diferente do que foi, e se o presente pode ser diferente do que é, deixando ao futuro a possibilidade e o desejo de ser mais, a possibilidade de transformação”.

Assim, essa atividade foi voltada para a solução de problemas, como busca, indagação, investigação, inquirição da realidade, permitindo elaborar um conhecimento substancial que por sua vez tem auxiliado na compreensão dessa realidade e na orientação de ações futuras.

A definição pertinente de pesquisa utilizada neste artigo se traduz num “diálogo inteligente com a realidade”, tomando-o como processo e atitude, e como integrante do cotidiano. Freire (1987, p. 78) ainda destaca que: “O diálogo é este encontro dos homens, mediatizados pelo mundo, para ‘pronunciá-lo’, não se esgotando, portanto, na relação eu-tu”. É nesse espaço que se instaura o diálogo como estratégia de descoberta, de guia e de proposição. Nesta perspectiva, somente o diálogo implica e favorece a um pensar crítico sobre a música brasileira.

As estratégias que foram utilizadas neste trabalho consistiram em pesquisa bibliográfica e formação de grupos de estudos com levantamento documental sobre a música brasileira. Buscou-se, pela realização desta atividade, a socialização e a construção de instrumentos teórico-práticos que contribuam para uma leitura reflexiva das letras de músicas em relação ao conceito de alienação.

A partir da opção por esses pressupostos, pode-se dizer que a reflexão teórica sobre a realidade não é uma reflexão diletante, mas uma reflexão em função da ação para transformar (FRIGOTTO apud FAZENDA, 1989). É nesta perspectiva que a música brasileira deve ser pensada com relação ao processo de alienação.

Análise de letras da música popular brasileira a partir do conceito de alienação

O tratamento da produção cultural e, especificamente, da música no Brasil obedece, em sua trajetória, a preferências circunstanciais existentes historicamente, que são permeadas por suas respectivas conjunturas política e econômica. Esse contexto vem persuadir essa produção ao mesmo tempo que leva o indivíduo a ouvir determinados estilos musicais de acordo com o padrão definido pelo período histórico.

O que se observa, no entanto, é que o “determinismo” de padrões ou gêneros culturais contribui para um processo de alienação dos sujeitos na medida em que repercute em suas ações práticas do dia-a-dia, tais como a indiferença ou a sensação de distanciamento dos processos sociais.

Assim, considerando-se as concepções teóricas iniciais abordadas sobre a alienação (Hegel, Feuerbach e Marx), para se compreender como a música é capaz de alienar o homem, tomou-se como base a concepção marxista. Esse conceito abrange tudo aquilo que é capaz de distanciar o homem de sua essência, de distanciar o homem do homem, tudo que o torna estranho para si mesmo. Contudo, é importante esclarecer que a análise não se limita a apenas uma concepção, visto que todas possuem relações entre si.

Ainda que a conceituação marxista tenha difundido uma visão de alienação “no” e “do” homem, o objetivo não consiste em focar apenas as fases que alienaram o homem por meio da música, mas, sim, apontar como a desconstrução de tal estado pode ser feita analisando os versos das músicas de Música Popular Brasileira (MPB) em geral.

Análise de gêneros da música brasileira

O Samba é um gênero musical que surgiu no final do século XIX. Possui traços marcantes da cultura afro-baiana, e sofreu várias modificações, incorporando, a cada época, novos instrumentos e temáticas (HISTÓRIA..., 2009). A mais evidente foi iniciada por Martinho da Vila com o lançamento do disco “O Samba Está de Volta” no final dos anos 60, época em que a ditadura militar se fortalecia com a instauração do Ato Institucional 5 (AI-5).

Nesse sentido, Napolitano e Wasserman (2000, p. 182-183) destacam que:

Nos anos 30, quando do momento da reformulação da identidade nacional, esse jogo adquiriu ares de política cultural, permitindo um pacto sócio-cultural que garantia a eficácia de uma dupla estratégia: a autenticidade “nacional-popular” para o mundo político/intelectual e o prestígio do sambista pelo reconhecimento das elites.

Isso se percebe na música “Pra que dinheiro”, que faz alusão ao “status” adquirido ao tornar-se sambista. Pode-se observar claramente que o compositor despreza o dinheiro, afirmando que ele é desnecessário, sendo o samba capaz de substituí-lo facilmente. Conforme se destaca nos versos:

Dinheiro pra que dinheiro Se ela não me dá bola
Em casa de batuqueiro Só quem fala alto é viola [...]
Eu era um cara muito solitário
Não tinha mina pra me namorar
Depois que eu comprei uma viola
Arranjo nega de qualquer lugar [...]
Eu tinha grana
Me levaram a grana Fiquei quietinho
Nem quis reclamar
Mas, se levarem
A minha viola, não me segura

Porque eu vou brigar [...] (PRA QUE DINHEIRO..., 2009).

Por meio dessa temática, e fazendo com que a população se distraísse e focalizasse em outros assuntos, o samba incentivou a inconsciência político-social, alienando a população com relação ao governo ditatorial da época. Nesse sentido, o samba “era o ponto de encontro das audiências, e seu reconhecimento pelos intelectuais do Estado Novo, que passaram a defender sua ‘domesticação’, representando o reconhecimento das forças do mercado sobre os projetos estético-ideológicos da elite” (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 183).

O samba, apesar de todas essas características, é tido como símbolo máximo da cultura musical do Brasil perante o mundo. Mas será que ele é visto como apenas um ícone representativo da felicidade e da alegria do povo brasileiro ou é visto como um meio de controle da população (controle esse que é uma das características da alienação)? Acrescenta-se que esse questionamento se estabelece diante de uma realidade caracterizada pela predominância de desigualdades sociais historicamente ocultadas pelos “dominantes do poder”.

Ao final dos anos 60 surgiu a Bossa Nova, que chamava atenção com seu jeito diferente de cantar, com textos bem pronunciados e do cantar-falado, levando a canção para perto do real, como em uma conversa casual, em que eram abordadas temáticas leves e descompromissadas (FESTIVAL..., 2009).

Sem cunho social ou político, o estilo emergente demonstrava certa despreocupação com o que acontecia a sua volta. Apresentava em forma de canção algo íntimo, produto de experiências próprias, ou até mesmo fruto da imaginação do autor. Canções como Tarde em Itapuã, escrita por Vinicius de Moraes, deixava claro esse desinteresse e mostrava os desejos individuais:

Um velho calção de banho
O dia pra vadiar
Um mar que não tem tamanho
E um arco-íris no ar
Depois na praça Caymmi
Sentir preguiça no corpo
E numa esteira de vime
Beber uma água de coco
É bom
Passar uma tarde em Itapuã
Ao sol que arde em Itapuã
Ouvindo o mar de Itapuã
Falar de amor em Itapuã
(TARDE EM ITAPUÃ..., 2009).

Na segunda metade da década de 60 surgiu um movimento musical denominado Jovem Guarda.

Além de mesclar música, moda e comportamento da época, nele não havia, declaradamente, cunho político-social. O movimento, que foi feito para agradar ao público jovem, tinha por expoentes Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa e sua música era baseada no *Rock`n`Roll* dos anos 60 (HISTÓRIA..., 2009).

Como se pode notar em suas letras, as temáticas abordavam o amor, a vida de classes médias, a despreocupação do jovem e fazia com o que o jovem da época não se concentrasse nos problemas políticos pós-golpe de 64, isto porque infelizmente não havia maiores possibilidades de ação nesse momento histórico.

Em músicas famosas como “Quero que vá tudo pro Inferno” (de Roberto Carlos e Erasmo Carlos), nota-se uma despreocupação com toda a realidade, em que o amor é o mecanismo que toma parte central na alienação do pensamento do homem.

[...] E que tudo mais vá pro inferno
De que vale a minha boa vida de playboy
Se entro no meu carro e a solidão me dói
Onde quer que eu ande tudo é tão triste
Não me interessa o que de mais existe [...] (QUERO QUE VÁ TUDO PRO INFERNO..., 2009).

É claro o modo como nem a vida de *playboy*, nem ter o carro e nada mais importam tanto como a solidão. A temática é recorrente: além da vida tranquila e materialmente completa, geralmente enfatiza que, além disso, nada tem sentido. É interessante se destacar que a perda da identidade do jovem brasileiro submetido a padrões estéticos internacionais é um sintoma da existência de uma juventude alienada que, ao invés de voltar para a crítica da sociedade de consumo, fazia do consumo o seu modo de ser.

O gênero da Tropicália surgiu em um tempo em que nada podia ser dito, especialmente a verdade, com o Congresso Nacional fechado e imprensa censurada. Nasceu quando um grupo de artistas baianos (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Os Mutantes, entre outros) se uniu nas apresentações dos Festivais de Música Popular Brasileira (de 1967 a 1969), promovidos pelas emissoras de TV da época. Na impossibilidade de se pronunciar contra a Ditadura em suas canções, os tropicalistas adotaram como principal característica a ironia e o deboche (NAPOLITANO; VILLAGA, 1998). Toda essa movimentação pode ser percebida numa das letras de Caetano Veloso, apresentada abaixo:

Caminhando contra o vento Sem Lenço e Sem Documento “(referência a LSD)”
No sol de quase dezembro Eu vou...

O sol nas bancas de revista “(alusão ao jornal SOL)”
 Me enche de alegria e preguiça
 Quem lê tanta notícia
 [...] Por entre fotos e nomes
 Sem livros e sem fuzil
 Sem fome, sem telefone
 No coração do Brasil [...] “(indicação dos
 desaparecidos políticos)”
 (ALEGRIA ALEGRIA..., 2010 – grifos e comentários
 nossos).

Napolitano e Villaça (1998) enfatizam que o Tropicalismo era o espelho do sincretismo brasileiro, pois mesclava em um único caldeirão as mais diversas tendências, como a cultura popular brasileira e as inovações extremas na estética. Esse estilo pretendia subverter as convenções, transgredir as regras vigentes, tanto nos aspectos sócio-políticos, quanto nas dimensões da cultura e do comportamento.

Logo depois de sua "explosão" inicial, transformou-se num termo corrente da indústria cultural e da mídia, ora apresentado como face brasileira da contracultura (pois que era um momento que se pretendia ser de reflexão sobre o papel da canção na sociedade brasileira), ora apresentado como ponto de convergência das vanguardas artísticas (NAVES, 2001).

A Tropicália não era exatamente uma nova modalidade musical, mas principalmente uma renovada forma de agir e de participar com ares críticos e transformadores do cenário cultural nacional. Napolitano e Villaça (1998) indicam que o movimento incorporou as intenções de crítica cultural, dos impasses e dilemas gerados pela modernização da sociedade brasileira no universo do consumo, ajudando a problematizar (e, quando não, a confundir) a própria dicotomia cultura “versus” consumo.

Mitificado como última vanguarda brasileira, o Tropicalismo se beneficiou das próprias clivagens da indústria cultural que ele ajudou a problematizar. Naves (2001) apresenta que pode ser visto como puro senso de negócio a incorporação quase imediata do movimento (ao menos no campo musical), realizada pelo conjunto da indústria cultural. Ao problematizar o consumo da canção (e a canção enquanto consumo), o Tropicalismo abriu um leque de novas possibilidades que a diretriz ideológica do nacional-popular, já em crise como gênero reconhecível pelo público, não mais comportava.

Na música “Botaram tanta Fumaça”, de Tom Zé, as ideias ressaltadas pelo movimento se apresentam de forma bastante articulada:

[...] Botaram tanto lixo,
 botaram tanta fumaça,
 Botaram tanto lixo
 por baixo da consciência da cidade,
 que a cidade
 tá, tá tá tá tá
 com a consciência podre [...]
 (BOTARAM TANTA FUMAÇA..., 2010).

Vale ressaltar aqui o impacto do autoritarismo na cena musical brasileira, entre 1968 e 1981, e a lógica da repressão e do controle do Estado autoritário sobre os músicos. Durante todo esse período, “o controle da circulação das canções e da realização de shows com cantores esquerdistas (ou simpatizantes) marcou a atuação dos órgãos de censura e repressão, voltados principalmente (mas não apenas) contra o gênero MPB” (NAPOLITANO, 2004, p. 103).

Ante essa lógica de censura, a esfera da cultura era vista como suspeita, um meio onde os “comunistas” e “subversivos” estariam particularmente infiltrados, procurando confundir o cidadão “inocente útil”. Todas as manifestações contra a moral dominante ou sobre a ordem política vigente eram vistas como suspeitas, ou mesmo que escapassem aos padrões de comportamento do conservadorismo (NAPOLITANO, 2004). Para a música, o conteúdo das letras, a “performance”, as declarações do artista durante os shows, também poderiam indicar um “perfil suspeito”.

Nesse sentido, Napolitano (2004, p. 105) ainda enfatiza que:

Dentro dessa esfera, o campo musical destacava-se como alvo da vigilância, sobretudo os artistas e eventos ligados à MPB (Música Popular Brasileira), sigla que desde meados dos anos 60 congregava a música de matriz nacional-popular (ampliada a partir de 1968, na direção de outras matrizes culturais, como o “pop”), declaradamente crítica ao regime militar. A capacidade de aglutinação de pessoas em torno dos eventos musicais era uma das preocupações constantes dos agentes da repressão (grifo do autor).

Entre as décadas de 50 e 80, surgiram alguns grandes compositores do país como Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Gilberto Gil, e, marginalmente, Tom Zé, Luis Melodia, Sérgio Sampaio, Wally Salomão (NAPOLITANO, 2004). É curioso notar que compositores como Chico Buarque e Gilberto Gil, por exemplo, conseguiram trazer à tona canções que não falavam apenas de amor, mas canções que, disfarçadamente ou não, tentavam mostrar ao público a realidade política e social do país.

Ilustrando-se essa conjuntura, a partir de 1971, os shows do denominados “Circuito Universitário” passam a ocupar a maior parte dos informes e relatórios do regime militar. Napolitano (2004) enfatiza que o inimigo número um do regime passou a ser Chico Buarque, seguindo-se a lista por nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Gonzaguinha e Ivan Lins (todos ligados ao universo musical). Para o regime militar, a música inspirava o processo de desalienação do indivíduo por meio das letras das músicas e das ações objetivadas por eles:

Na segunda metade da década, os agentes da repressão destacam os espetáculos de massa ligados às campanhas políticas e às entidades de oposição, com destaque para o Comitê Brasileiro de Anistia, a Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência e o Comitê Brasil Democrático (NAPOLITANO, 2004, p. 109).

Como exemplo, na letra da música “Pedro Pedreiro”, Chico relata a imobilidade social de um cidadão suburbano, cujas crenças são baseadas no senso comum, cidadão que acredita que a loteria federal poderia ser a sorte grande que mudaria sua realidade social, ou a de seu filho, a esperar também. Conforme a letra incita:

Pedro pedreiro pensamento esperando o trem
Manhã parece, carece de esperar também
Para o bem de quem tem bem de quem não tem
vintém
Pedro pedreiro fica assim pensando
Assim pensando o tempo passa e a gente vai ficando
prá trás
Esperando, esperando, esperando, esperando o sol
esperando o trem, esperando aumento desde o ano
passado para o mês que vem [...] (PEDRO PEDREIRO..., 2010).

Nela, o compositor coloca o indivíduo avulso à sociedade e destaca a imobilidade do sujeito (Pedro) diante de sua realidade social, sempre esperando, e esperando. Processo semelhante é ilustrado na letra da música “Construção”, na qual um operário também é alienado pelos valores sociais correntes e, na sua condição de avulso, a sociedade, por sua vez em sua condição alienada, ignoraria quase totalmente a morte em passeio público, a não ser pela vítima se encontrar na contramão. Tem-se, portanto, o sujeito como fardo social:

Subiu a construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima
Sentou pra descansar como se fosse sábado
Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe

Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
Dançou e gargalhou como se ouvisse música
E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
E flutuou no ar como se fosse um pássaro
E se acabou no chão feito um pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego [...] (CONSTRUÇÃO..., 2010).

Já na música “A Novidade”, Gilberto Gil aponta o quanto parte da sociedade está vinculada à sensação de prazer por parte daqueles que têm no carnaval sua fonte de satisfação.

A novidade era o máximo
Do paradoxo
Estendido na areia
Alguns a desejar
Seus beijos de deusa
Outros a desejar
Seu rabo prá ceia..
Oh!
Mundo tão desigual
Tudo é tão desigual
Ô Ô Ô Ô Ô Ô Ô!
Oh!
De um lado esse carnaval
De outro a fome total
Ô Ô Ô Ô Ô Ô Ô!
(A NOVIDADE ..., 2009).

Vale ressaltar que, nesse período, ao entrar em contato com as letras de algumas músicas - a partir da arte de alguns compositores e cantores de forma sutil e às vezes até subliminar -, o público conheceu os problemas que a sociedade enfrentava e, por vezes, ignorava completamente. Em muitas situações, seja de forma pejorativa (Tom Zé) ou diretamente (Zeppelin e Chico Buarque), esses compositores indicavam que os indivíduos não podiam estar tão ligados àquilo que as modas pregavam ou que o sistema induzia, ou seja, uniformizando todos a desejos, referendando a sociedade do consumo.

É imprescindível ainda se comentar que os bregas (Reginaldo Rossi, Odair José, Agnaldo Timóteo, Diana, entre outros) começaram a fazer sucesso logo após a Jovem Guarda, promovidos pela indústria fonográfica no período pós AI-5, no momento em que durante a ditadura militar houve maior endurecimento da censura (que atingia em cheio a MPB mais engajada na crítica ao regime militar). Por essas e outras razões que os artistas bregas foram acusados de alienados pelos críticos mais engajados da época (FACINA, 2010).

Considerações finais

A música tem sua trajetória ditada não só pelos anseios dos músicos, mas pela trajetória política e

econômica da sociedade brasileira, com sua temática variando de acordo com o sistema de poder vigente. Quanto aos períodos e gêneros musicais abordados, constata-se que os músicos também viviam a mesma realidade da população brasileira de exclusão, discriminação, e dominação, o que vêm aproximar a sociedade de suas composições em determinados momentos, mesmo porque existe “poder” em suas letras e atitudes.

A análise das letras das músicas sob o reflexo do conceito de alienação pode fornecer pistas interessantes e relevantes para a compreensão do processo histórico da sociedade e ampliar o leque de discussões a respeito dessa temática. Observa-se a alienação da música à ideologia imperante, a separação e deturpação de valores de vários estilos musicais surgidos e a implementação de valores conservadores, conformistas e reacionários nas temáticas que se ouvem hoje em dia.

Nesse sentido, sobre a questão da alienação, não se trata de usar o conceito como uma categoria de julgamento em relação à música brasileira consumida e apropriada pelas massas, mas, ao contrário, de compreender como se dá o fenômeno cultural inserido numa condição alienada característica da própria sociedade capitalista, considerando-se a perspectiva marxista.

De acordo com Johnson (1997), por um lado, a cultura popular seria interpretada como banal, homogeneizadora, comercial e entorpecedora da mente das pessoas, tornando-as passivas e fáceis de controlar; um instrumento utilizado pela elite para defender seus interesses. Por outro lado, seria um veículo para resistência contra a cultura de grupos dominantes, tornando-se uma “arena cheia de diversidade, conflito e luta sobre o conteúdo da cultura e, portanto, da forma de vida social” (p. 61).

Vale frisar também que a música, historicamente, se torna um novo meio de ascensão social e econômica ao transformar-se em mercadoria. Verifica-se essa característica nos meios de comunicação e acordos comerciais entre os detentores deste e os do direito sobre a música, que concorrem e contribuem para a manutenção dessa condição comercial da cultura. A indústria cultural oferece “aquilo que a massa deseja ver” e, ao mesmo tempo, estabelece rígido controle social sobre este desejo com o objetivo de ampliar o público que a consome.

De qualquer maneira, quanto à relação que se estabelece entre os sujeitos e a música, Adorno, citado por Pucci (2003), indica que há uma experiência concreta do homem, gerando um conhecimento histórico sobre a música. Há os

indivíduos que, uma vez expostos às obras musicais, aprendem a “pensar com os ouvidos” (p. 3). Isto quer dizer também que o toque artístico dado pela música não invade o pensamento como algo “alienígena”, mas pode imprimir ressonância na vida dos indivíduos.

Assim, segundo Nakamura (2009), se estabelece uma relação entre as versões de mundo construídas na linguagem (num plano supostamente teórico) e a realidade experimentada cotidianamente (num plano associado à prática); e se estabelece a relação entre cultura e sociedade. Dessa forma, enquanto prática social e política, a cultura seria capaz de mudar a sociedade com a qual interage. Da mesma forma, Valls citado por Lima (2010), indica que a alienação não será superada apenas pelo terreno musical, mas também pela transformação da sociedade.

Em suma, é necessário que a população reserve momentos de preocupação social para exercer sua cidadania por meio da mobilização: é necessária a diversão para os sujeitos, para a sociedade, porém, evitando-se sua alienação. Ante essa demanda, Nakamura (2009) estabelece que a cultura de massa como prática alienada pode ser desconstruída e reconstruída a partir de uma perspectiva crítica. Se o modo como ela é feita for alterado, se a intenção por trás de sua produção deixar de ser meramente o comércio e o consumo, talvez ela possa emergir e venha a alterar seu papel de sustentadora da ordem consumista-capitalista e tornar-se contestadora. Portanto, é imprescindível evitar a alienação instigando-se a prática de uma “cidadania cultural” nos cidadãos.

Esse caminho indica que, sim, a música aliena; porém, também pode ser um legítimo recurso para “desalienar” os indivíduos. Segundo Lima (2010), mesmo que a música não seja capaz de transformar a sociedade pode superar a alienação, e sua contribuição é importante para que exista uma revolução social. Desta forma, a transposição da alienação para Meszáros (2006) é uma tarefa educacional, exigindo uma verdadeira “revolução cultural”. Essa tarefa de transcender as relações sociais de produção alienadas sob o capitalismo, aqui especialmente identificadas na indústria cultural, deve ser concebida como uma estratégia educacional socialista que não poderá ser confundida com nenhuma forma de utopismo educacional.

Referências

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. In:

- ALMEIDA, J. M. B. (Org.). **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 36-48.
- ALEGRIA ALEGRIA (Caetano Veloso). Disponível em: <<http://www.letras.terra.com.br/caetano-veloso/43867/>>. Acesso em: 13 maio 2010.
- A NOVIDADE (Gilberto Gil). Disponível em: <<http://www.letras.terra.com.br/gilberto-gil/46179/>>. Acesso em: 11 nov. 2009.
- BEDESHI, G. Alienação. **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985. p. 236.
- BOTARAM TANTA FUMAÇA (Tom Zé). Disponível em: <<http://www.letras.terra.com.br/tom-ze/164866/>>. Acesso em: 13 maio 2010.
- CONSTRUÇÃO (Chico Buarque). Disponível em: <<http://www.letras.terra.com.br/chico-buarque/45124/>>. Acesso em: 10 mar. 2010.
- DUARTE, N. C. **Sociedade do conhecimento ou sociedade das ilusões?** 2. ed. São Paulo: Autores Associados, 2008.
- FACINA, A. **Indústria cultural e alienação**: questões em torno da música brega. Disponível em: <http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao1/Adriana_Facina.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2010.
- FAZENDA, I. **Metodologia da pesquisa educacional**. São Paulo: Cortez, 1989.
- FESTIVAL músicas brasileiras. Disponível em: <<http://www.paixaeromance.com/60decada/001aber60/haber60.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2009.
- FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- HISTÓRIA da jovem guarda. Disponível em: <<http://www.jovem-guarda.com/historiadajovemguarda.htm>>. Acesso em: 12 nov. 2009.
- HISTÓRIA do samba. Disponível em: <<http://www.sambacarioca.com.br/historia-do-amba.html>>. Acesso em: 2 dez. 2009.
- JOHNSON, A. G. **Dicionário de sociologia**: guia prático de linguagem sociológica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- LIMA, F. C. **Don Giovanni e o jazz**: o erotismo musical frente a indústria cultural. Disponível em: <<http://www.revistapandora.sites.uol.com.br/Kierkergaard/fransmar.pdf>>. Acesso em: 21 dez. 2010.
- MARX, K. **Manuscritos econômicos-filosóficos**. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- MESZÁROS, I. **A teoria da alienação em Marx**. São Paulo: Boitempo, 2006.
- MICHAELIS. **Dicionário escolar da língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 1998.
- NAKAMURA, S. **Machinassiah**: heavy metal, alienação e crítica na cultura de massa. 2009. 236f. Dissertação (Mestrado em Filosofia, Letras e Ciências Humanas)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- NAPOLITANO, M. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, v. 24, n. 47, p. 1-24, 2004.
- NAPOLITANO, M.; VILLAÇA, M. M. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. **Revista Brasileira de História**, v. 18, n. 35, p. 1-23, 1998.
- NAPOLITANO, M.; WASSERMAN, M. C. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**, v. 20, n. 39, p. 1-23, 2000.
- NAVES, S. C. **Da bossa nova à tropicália**: contenção e excesso na música popular. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- OUTHWAITE, W.; BOTTOMORE, T. **Dicionário do pensamento social do século XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- PRA QUE DINHEIRO (Martininho da Vila). Disponível em: <<http://www.letras.terra.com.br/martininho-da-vila/>>. Acesso em: 10 nov. 2009.
- PEDRO PEDREIRO (Chico Buarque). Disponível em: <<http://www.letras.terra.com.br/chico-buarque/45160/>>. Acesso em: 10 mar. 2010.
- PUCCI, B. A filosofia e a música na formação de Adorno. **Educação e Sociedade**, v. 24, n. 83, p. 1-23, 2003.
- QUERO QUE VÁ TUDO PRO INFERNO (Roberto Carlos e Erasmo Carlos). Disponível em: <<http://www.letras.terra.com.br/roberto-carlos/48671/>>. Acesso em: 11 nov. 2009.
- TARDE EM ITAPUÃ (Toquinho). Disponível em: <<http://www.letras.terra.com.br/toquinho/49123/>>. Acesso em: 13 nov. 2009.

Received on September 21, 2010.

Accepted on January 24, 2011.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.