



Carlos Gildemar Pontes

DOI: <https://doi.org/10.56814/81gxff47>

AS MARCAS DA VIOLÊNCIA NA CULTURA POPULAR

RESUMO: A Cultura Popular, assim denominada por Integrar um universo de pessoas afeitas às coisas do cotidiano e de um modo de vida reconhecido pelas formas de sociabilidade comum, tem na música um extraordinário veículo de Identidade. Marcas da língua, da região, do folclore, do modo de vivenciar sentimentos são elementos que enriquecem esse identitarismo de forma a unir sujeitos de classe sociais diferentes, mas sintonizados pela absorção da arte como ponto dessa união. Assim, identificamos que há aculturamentos que participam das formas de definir sentimentos e comportamentos sociais. E a música se impõe como uma importante fixação de comportamentos que podem ir do lírico-romântico ao social. Neste último aspecto, a violência compões grande parte das músicas das décadas de 70/80, sendo duas delas, aqui analisadas neste artigo.

PALAVRAS-CHAVE: MÚSICA, VIOLÊNCIA, CULTURA POPULAR

LINHA 2: Identidade, Processo colonial/decolonial e suas representações socioculturais na Literatura e na Sociedade

Carlos Gildemar Pontes

Escritor. Doutor em Letras. Professor de Literatura da UFCG, Coordenador do Círculo de Pesquisa em Literatura, Estudos Decoloniais, Identidade e Mestiçagem – CPLEDIM, ligado à UAL/CFP/UFCG e ao CNPQ.

MARCAS DA VIOLÊNCIA NA CULTURA POPULAR

“É tão escura a noite que já não pode demorar muito a aurora”. Foi com estas palavras que Otto Maria Carpeaux encerrou o prefácio do livro de Ecléa Bosi, *Cultura de massa e cultura popular – leituras de operárias*.¹ E a referência de Carpeaux não é apenas uma frase de efeito, que se quer literária, mas é uma conclusão pessimista a que chegou, depois de ler o livro de Ecléa Bosi.

Nessa percepção de Carpeaux, de que

A leitura das massas do povo brasileiro é problema sério demais para ser proposto aos que vivem a atmosfera rarefeita do estruturalismo, do ‘*new criticism*’, do teatro do absurdo e do ‘*nouveau roman*’. Esse problema só pode ser tratado com instrumentos da pesquisa sociológica.”²

Abre-se aqui uma discussão que pode render discordâncias entre teóricos e críticos da literatura e sociólogos da cultura, notadamente os que se debruçam sobre o fenômeno da cultura popular.

A música popular é um produto da elite cultural e a música “contaminada” é um produto da massa.

Mário de Andrade chama de Populário – “Mário criou o termo “populário” para se referir às manifestações culturais, sobretudo folclóricas, oriundas de uma síntese das “três raças”. Assim, enquanto conferia um grande valor às manifestações artísticas identificadas com um “populário”, Mário, por outro lado, fazia uma crítica veemente ao que concebia como “popularesco”, ou seja, as criações culturais produzidas e veiculadas pelos meios de comunicação de massa”. E mais adiante, em palestra proferida em 1934, Mário realça o caráter descartável da música popularesca,

definindo-a como uma espécie de ‘submúsica, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil em um público em via de transe’. (ANDRADE, apud, NAVES, 2010, p. 9)

Para Mario de Andrade, apoiado na concepção modernista de brasilidade, o populário representaria a cultura popular e o popularesco a cultura de massa.

¹ A referência completa da obra está no final.

² Carpeaux em apresentação do livro *Cultura de massa e cultura popular – leituras de operárias*, de Ecléa Bosi, p, 9.

Estudos nessa direção surgem com mais ênfase a partir da década de 70, do século passado, quando se percebeu a explosão de uma arte voltada para o povo. A música fez a transição do popular para a massa com mais rapidez, dado a eficiência do suporte midiático a seu favor.

Brega, sertanejo, funk, forró estilizado foram se moldando a uma cultura que não absorveu bem a música estrangeira imposta no período da ditadura militar, por falta de um componente fundamental, a língua. (pausa) Pouquíssima gente domina uma língua estrangeira no Brasil. A maior parte das músicas, em inglês, tinha um público cativo. Surgiram inúmeros cantores nacionais, usando pseudônimo e cantando em inglês, como Don Eliot (Ralf), Steve McLean (Hélio Eduardo da Costa), Richard Young (Ricardo Feghalli - Roupa Nova), Paul Denver (Carlos Alberto de Souza), Pete Dunaway (Otávio Augusto Fernandes), Dave MacLean (José Carlos González), Christian (José Pereira da Silva Neto), Mark Davis (Fábio Júnior), Tony Stevens (Jessé), Morris Albert (Maurício Alberto Kaisermann), dentre todos, este é certamente o mais bem sucedido entre todos os artistas brasileiros que se propuseram a gravar em inglês nos anos 70. Suas músicas foram sucesso em mais de 50 países, e versões de *Feelings* foram gravadas por Julio Iglesias, Barbara Streisand, Shirley Bassey, Andy Williams, Ella Fitzgerald, Nina Simone, Richard Clayderman e até pela banda The Offspring, numa versão punk. Até Lindsay Wagner, num episódio de *A Mulher Biônica* (1976), cantou essa música!”, Michael Sullivan (Ivanildo de Souza Lima – Renato e seus Blue caps)³, dentre tantos, para aproveitar a onda do estrangeirismo. E todos estes cantores, com seus respectivos sucessos, frequentavam o horário nobre, tendo suas músicas como tema das novelas da Globo. Mas, apesar do reforço das gravadoras que investiam na TV em novelas e programas de auditório e nas rádios, essa cultura “estrangeirizada”, popularizada pelos meios de comunicação, pertence a um contexto histórico. A onda americana veio também com os filmes, a moda, as drogas e a opressão como forma de controle sobre o Estado brasileiro e do Estado sobre o seu povo. E, como no capitalismo o resultado é sempre o lucro, percebeu-se que o mercado era propício para a expressão popular e para o consumo das massas. Então, caíram com força na disputa do quinhão da audiência nas rádios e TVs. A Jovem Guarda se estabeleceu como movimento cultural sem questionamentos da realidade dura dos tempos sombrios da ditadura e muito mais propícia a bailes e festas de uma classe média comportada e semiletrada. A MPB de Chico, Caetano, Gil, Bossa Nova etc., com o cacoete de ser popular, era ouvida pela classe média letrada ou questionadora.

³ Maiores Informações podem ser encontradas em <https://vejasp.abril.com.br/blog/memoria/15-artistas-brasileiros-que-cantavam-em-ingles-nos-anos-70/> (em 10/05/2018)

Paralelamente, surgiu uma música para a massa, intitulada de brega, que falava direto com o povão e revelava suas angústias, suas dores, suas decepções, canalizando tudo para o conflito amoroso. E as rádios e programas de auditório populares como a “Discoteca do Chacrinha” forma palco para a difusão em massa do Brega. Junto a isso, mostrou-se uma face diferente do Brasil, a face do povo. A venda cada vez maior de discos e shows popularizaram rapidamente Amado Batista, Bartô Galeno, Odair José, Fernando Mendes, Reginaldo Rossi, que vendiam tanto quanto Roberto Carlos, que sempre teve o aparato da Globo em seu favor.

As questões relativas à esteticidade dos produtos lançados no mercado ficavam para os críticos, mas ninguém lia os críticos. Aí, Carpeaux contesta a qualidade do produto e a recepção alienada de uma parte da população iletrada em sua maioria ou com baixo nível de letramento e com baixa compreensão da realidade.

Na MPB não há distinção de classe quando percebemos as marcas da violência presentes nas canções. Veremos um exemplo de duas músicas (os créditos estão na referência, ao final) da MPB, uma voltada para uma “elite” cultural, outra para o povão.

Desejo louco, de Fernando Mendes

Não me pergunte quem sou,
De onde vim, pra onde vou,
Sou passageiro do tempo, tô aqui já me vou,
Vim numa estrela sem luz, para não te acordar,
Me transporte da saudade para a realidade,
Aqui vim parar, porque...

Tive esse desejo louco de beijar tua boca,
De morder sua língua, de furar teus olhos,
De arrancar teus cabelos, de te acorrentar,

Nada mais que um momento,
E o meu pensamento ficou em você,
Foram mais de mil horas, que eu vi passar,
No espaço de tempo do nosso olhar, e então...

E, ocupando uma faixa de ouvintes de uma certa proximidade com a arte, temos “Teresinha”, de Chico Buarque.

Teresinha, de Chico Buarque

O primeiro me chegou
Como quem vem do florista:
Trouxe um bicho de pelúcia,

Trouxe um broche de ametista.
Me contou suas viagens
E as vantagens que ele tinha.
Me mostrou o seu relógio;
Me chamava de rainha.
Me encontrou tão desarmada,
Que tocou meu coração,
Mas não me negava nada
E, assustada, eu disse "não".

O segundo me chegou
Como quem chega do bar:
Trouxe um litro de aguardente
Tão amarga de tragar.
Indagou o meu passado
E cheirou minha comida.
Vasculhou minha gaveta;
Me chamava de perdida.
Me encontrou tão desarmada,
Que arranhou meu coração,
Mas não me entregava nada
E, assustada, eu disse "não".

O terceiro me chegou
Como quem chega do nada:
Ele não me trouxe nada,
Também nada perguntou.
Mal sei como ele se chama,
Mas entendo o que ele quer!
Se deitou na minha cama
E me chama de mulher.
Foi chegando sorrateiro
E antes que eu dissesse não,
Se instalou feito um posseiro
Dentro do meu coração.

Se pensarmos no cotidiano de um trabalhador braçal, de um desempregado ou de um explorado qualquer do sistema, preso a uma rede de relações onde a sobrevivência é comum a todos, a música desejo louco pode ser uma mensagem direta contra a sua opressão, que exigirá uma libertação, uma vingança, uma reintegração à humanidade perdida no processo de exploração capitalista. A falta de uma identidade e de um lugar de permanência, bem expresso nos versos iniciais: Não me pergunte quem sou/ De onde vim, para onde vou. Quem é esse homem sem pertencimento? O que pode esperar da vida? Que recompensa lhe

aguarda? Terá sonhos? Questões que o próprio eu lírico responderá numa sentença “Sou passageiro do tempo, tô aqui já me vou”. Que tempo é esse para quem não sabe o seu lugar?

A primeira estrofe não indicia qualquer tipo de fúria à qual será lançado o eu lírico na estrofe seguinte. A presença de um outro, a quem o eu lírico quer que preencha seu desejo em “Nada mais que um momento / E o meu pensamento ficou em você, / Foram mais de mil horas, que eu vi passar, / No espaço de tempo do nosso olhar, e então...

Essa loucura da paixão, refletida no olhar que se perdeu poderia ser impelida a uma busca incessante do amor, mil juras para conquistar e tudo o mais que caiba para quem está apaixonado, mas o “Desejo louco”, inexplicavelmente é de “...de beijar tua boca, / De morder sua língua, de furar teus olhos, / De arrancar teus cabelos, de te acorrentar.

E nestes quatro versos se reforça em refrão qual seria o desejo louco deste ouvinte. Não é preciso muito esforço para entender que a atualização dos direitos humanos, a valorização da mulher e das minorias, através de uma política de exercer o politicamente correto como princípio civilizacional, não estava presente nas décadas dos anos 80 para trás. Cabe aqui uma indagação e ao mesmo tempo uma constatação. As causas do feminicídio atual não guardariam relação profunda com o tipo de música que se ouvia neste período? Evidente que sim. Então, o que se deve fazer diante das músicas que invocam a violência e suas consequências na atualidade? Ainda não temos a resposta, mas enquadrá-las na história e associá-las ao período sombrio da ditadura militar talvez seja um ponto de partida para compreender esta temática. Precisamos, mais que isso, estudar profundamente os aspectos sociológicos e antropológicos, pois trata-se de uma atividade cultural que embalou gerações com suporte midiático e sem contestações em sua época.

A segunda canção, “Teresinha”, de Chico Buarque, que integra o Álbum *Ópera do Malandro*, de 1978, pode ser vista na mesma perspectiva, embora a crítica musical burguesa tenda a atenuar os efeitos da violência em função de, na pena de Chico Buarque, a denúncia se torna “poética”, e na pena de Fernando Mendes, é brega ou qualificação que o valha.

Dividida em três estrofes, a música do Chico traz a relação de uma mulher com vários homens. A novidade empreendida pelo compositor é que o eu lírico na música é representado por uma mulher. Sem entrar no mérito da competência criativa, a arte não se explica pelo ser homem ou mulher. Não há uma arte masculina, uma feminina, uma infantil etc., há simplesmente a arte. O uso ou a incorporação cultural dela é que a fará identifica-se com esse ou aquele grupo, esta ou aquela tendência. Ao adotar a perspectiva da mulher, a canção não se dirige a um público pela condição social ou política, o mesmo trabalhador braçal ou desempregado que ouviu “Desejo louco”, de Fernando Mendes, poderá ouvir “Teresinha”, de Chico Buarque e sentir o mesmo desejo de se enfurecer. De identificar nela uma puta de muitos homens. Como o ouvinte que absorveu “Teresinha” na sua *playlist* da

época ouvia também “Desejo louco”, mas sua atitude em relação à catarses poderá ter sido completamente diferente. A violência travestida na ignorância, do bêbado, da indiferença do desocupado pode ser tão cruel quanto a que deseja “furar os olhos”, da primeira letra.

O condicionante cultural na falta de perspectiva do oprimido levará a recepção das duas músicas para públicos diferentes, embora se saiba que a prática da violência esteja ligada a fatores que vão além da condição financeira, social ou cultural.

O fato de “Teresinha” integrar uma peça contextualizada no mundo do malandro, estará mais reforçada ainda a letra no universo da violência de onde o malandro tira o seu sustento. No fundo, malandro e trabalhador são peças de um mesmo jogo. O jogo da vida no mundo da sobrevivência.

Voltando à leitura de Ecléa Bosi, no universo pesquisado, composto por operárias, o grau de leitura delas refletia um modo de vida da maioria da população brasileira. A análise de Ecléa Bosi com base nos questionários e no conhecimento e recepção do contato com as operárias revelou o que Carpeaux constata com um certo pavor, uma

Dolorosa a situação das suas mentes seduzidas e exploradas. É trágica a imaturidade emocional dessas jovens operárias, e é trágico o abismo de ignorância e de equívocos em que se debatem. Trágico, porque se trata de um ‘sample’ bem escolhido da maioria da nação brasileira. Aos otimistas só se pode responder que com gente assim educada não se construirá a muito falada futura grandeza do Brasil.⁴

E chega a imputar uma culpabilidade do que ocorre aos intelectuais dirigidos que encaminham suas escolhas para um universo que diferencia erudito de popular pelo fator econômico. Trata-se da síndrome de cachorro vira-lata, de adotar o estrangeiro como moda a ser seguida, desvalorizando o que é nosso, como bem detectou José de Alencar, no século XIX, e o expôs em *Como e porque sou romancista*, quando fala da moda em citar os europeus como forma de se inserir no universo cultural como intelectual.

Na Apresentação ao livro de Ecléa Bosi, Dante Moreira Leite, chama atenção para um aspecto importante para quem quer se debruçar sobre a pesquisa no Brasil, em especial a pesquisa na área cultural, Ecléa Bosi

Traz para a reflexão do estudioso brasileiro, uma nova realidade: a leitura da classe operária. E para os que se preocupam com os problemas culturais do mundo contemporâneo, propõe um dos maiores desafios para o educador: o encontro do mundo geométrico da verdade acadêmica e da beleza formal

⁴ Carpeaux apud Bosi, *op. cit.*, p. 10.

com a vida cotidiana – origem e destino de toda cultura autêntica. (LEITE, Apud BOSI, 12)

Quando vemos a violência estetizada em canções, envoltas em um padrão técnico de construção poética, com melodias aprazíveis, como as que foram compostas nas décadas de 70 e 80, podemos perceber como a arte consegue metamorfosear a realidade dura do operário, da prostituta, do oprimido e excluído, em momentos de lazer que despertam paixão e saudade de um tempo que foi suspenso pela ditadura, mas que não apaga o desejo de extravasar alegrias, tristezas, raiva e até a violência, como formas de representar pelas canções a humanidade que há em cada um, dentro de um contexto de miséria ou de conforto.

As letras das canções deste período, refletem bem o modo de vida e as angústias de classes sociais distintas, com cada uma delas expressando sua catarse de acordo com a sua identidade cultural e social, conforme seu papel na engrenagem que move o fazer humano e a arte como sua representação mais fiel.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Júlia Falivene. *A invasão cultural norte-americana*. São Paulo: Moderna, 1988 (Coleção Polêmica).
- BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular*. Leituras de operárias. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 1986
- CARPEAUX, Otto Maria. Prefácio. In: BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular*. Leituras de operárias. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 1986
- HOLLANDA, Chico Buarque de. Teresinha. *Ópera do malandro*. Direção Luiz Antônio Martinez Correia. 1978.
- LEITE, Dante Moreira. Apresentação. In: BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular*. Leituras de operárias. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 1986
- MENDES, Fernando. Desejo louco. *Álbum Fernando Mendes*. São Paulo: Polyvox 1976.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- PONTES, Carlos Gildemar. *Crítica da razão mestiça – Hibridização e desordem na formação da identidade brasileira*. Fortaleza: Acauã, 2021.
- SAID, Edward. *Representações do intelectual*. *As conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- Artistas brasileiros que cantavam em inglês. <https://vejasp.abril.com.br/blog/memoria/15-artistas-brasileiros-que-cantavam-em-ingles-nos-anos-70/>
Acessado em 10/05/2018