



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO OESTE DO PARÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO
TECNOLÓGICA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO ACADÊMICO EM EDUCAÇÃO**

ANTHYMIO WANZELLER FIGUEIRA NETO

**MÚSICA POPULAR E CURRÍCULO: REFLEXÕES SOBRE AS
MENSAGENS OUVIDAS PELOS ALUNOS E SUAS POSSÍVEIS
IMPLICAÇÕES EM RELAÇÃO AO CURRÍCULO OFICIAL**

**Santarém-PA
2019**

ANTHYMIO WANZELLER FIGUEIRA NETO

**MÚSICA POPULAR E CURRÍCULO: REFLEXÕES SOBRE AS
MENSAGENS OUVIDAS PELOS ALUNOS E SUAS POSSÍVEIS
IMPLICAÇÕES EM RELAÇÃO AO CURRÍCULO OFICIAL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação – Mestrado Acadêmico em Educação, da Universidade Federal do Oeste do Pará para exame de titulação.

Orientador: Prof. Dr. Doriedson Alves de Almeida

**Santarém-PA
2019**

Ficha catalográfica elaborada pelo Setor de Processamento Técnico da Divisão de Biblioteca da UFOPA
Catalogação de Publicação na Fonte. UFOPA - Biblioteca Central Ruy Barata

Neto, Anthymio Wanzeller Figueira.

Música Popular e Currículo: reflexões sobre as mensagens ouvidas pelos alunos e suas possíveis implicações em relação ao currículo oficial / Anthymio Wanzeller Figueira Neto. - Santarém-PA, 2019.
124f.

Universidade Federal do Oeste do Pará, Dissertação (Mestrado), Instituto de Ciência da Educação - ICED, Mestrado Acadêmico em Educação.

Orientador: Doriedson Alves de Almeida.

1. Indústria Cultural. 2. Currículo Oculto. 3. Formação Cidadã. I. Almeida, Doriedson Alves de. II. Título.

UFOPA-Biblioteca Ruy Barata

CDD 23 - 302.23

Anthymio Wanzeller Figueira Neto

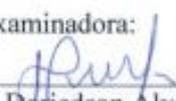
**MÚSICA POPULAR E CURRÍCULO: reflexões sobre as mensagens
ouvidas pelos aluno e suas possíveis implicações em relação ao currículo
oficial**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Oeste do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação.

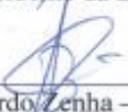
Linha de Pesquisa: Práticas Educativas, Linguagens e Tecnologias - Dimensões formais e não formais de educação e formação pessoal.

Aprovada em: 07/03/2019

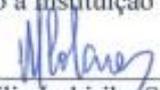
Banca Examinadora:



Prof. Dr. Doriedson Alves de Almeida – UFOPA
Orientador/ Presidente da Banca



Prof. Dr. Leonardo Zenha – UFPA
Examinador Externo à Instituição



Profª. Dra. Maria Lília Imbiriba Sousa Colares – UFOPA
Examinador Interno

Santarém – Pará
2019

AGRADECIMENTOS

Neste momento em que conquisto mais uma etapa de estudo de minha vida por meio da conclusão do curso de mestrado, tenho algumas pessoas a agradecer.

Primeiramente agradeço a Deus por ter me dado a graça desta oportunidade. Aos meus familiares, por estarem sempre presentes me apoiando nesta ou em qualquer outra caminhada que escolho seguir rumo ao conhecimento.

Agradeço aos doutores(as) pertencentes à banca, que se demonstraram dedicados e acessíveis, mesmo lotados de trabalhos.

Em especial, agradeço ao meu orientador pela sua dedicação, por me incentivar e acreditar em mim ao longo de toda esta trajetória.

“Não é a consciência do homem que lhe determina o ser, mas, ao contrário, o seu ser social que lhe determina consciência”.

Karl Marx

RESUMO

Esta pesquisa visa refletir sobre as mensagens veiculadas pelas canções populares de consumo ofertadas pela Indústria cultural enquanto possível voz de um currículo oculto que surge a partir da sua inserção dentro do espaço escolar através dos alunos. A partir dessa ideia de cena musical, buscou-se entender como essas situações musicais podem contribuir ou não para formação e/ou deformação sociocultural dos alunos tendo como ponto de partida a formação cidadã defendida pelo o currículo oficial escolar. Para tal abordagem, tomam-se como referência: Teoria Crítica (ADORNO 1995; 2005), Teoria da comunicação (BESSA 2006; SILVA 2011; JANOTTI JR e Sá 2013); e sobre as relações musicais no cotidiano (BRÉCIA 2003; LOUREIRO 2010; BOZZANO, FRENDA e GUSMÃO 2013). Têm como questões centrais: O que os adolescentes ouvem nas cenas musicais dentro da escola? Qual a mensagem mais ouvida nessa cena? Como essa mensagem pode estar sustentado um currículo oculto no que se refere à formação cidadã defendida pela escola? Basicamente o que interessa são as mensagens ouvidas e disseminadas pelas letras das canções aos adolescentes que participaram deste estudo e que chegam através dos meios de comunicação midiáticos aos mesmos. Perceber a cena musical mais presente dentro da escola com os quais os adolescentes se identificam. As situações de aprendizagem que essas cenas musicais podem proporcionar frente à programação das mensagens da canção ouvida. O estudo tende a contribuir para uma visão diferenciada sobre o papel da música popular de consumo de cunho midiático no cotidiano da escola e os processos de apropriação sociocultural sistematizado pelo currículo oculto a partir das mensagens ouvidas nas cenas musicais existente no contexto escolar.

Palavras-chave: Indústria Cultural. Formação Cidadã. Currículo Oculto.

ABSTRACT

This research aims to reflect on the messages conveyed by the popular songs of consumption offered by the Cultural Industry as a possible voice of a hidden curriculum that arises from its insertion within the school space through the students. Based on the idea of a musical scene, we sought to understand how these musical scenes can contribute to the formation and / or sociocultural deformation of the students, taking as their starting point the citizen formation defended by the official school curriculum. For this approach, we take as reference the Critical Theories (ADORNO 1995, 2005), Theory of communication (BESSA 2006, SILVA 2011, JANOTTI JR and Sá 2013) and on musical relations in everyday life (BRÉCIA 2003, LOUREIRO 2010; BOZZANO , FRENDA and GUSMÃO 2013). They have as central questions: What do teenagers hear in the music scenes inside the school? What is the most heard message in this scene? How can this message be based on a hidden curriculum in relation to the citizen education defended by the school? Basically what matters are the messages heard and disseminated by the lyrics of the songs to the adolescents who participated in this study and who arrive through the media to the same media. The most present musical Scene within the school with which the adolescents identify themselves. The learning situations that these musical scenes can provide in front of the programming of the messages of the song heard. The study tends to contribute to a differentiated view on the role of popular music of media consumption in the daily life of the school and the processes of socio-cultural appropriation systematized by the hidden curriculum from the messages heard in the musical scenes existing in the school context.

Keywords: Cultural Industry. Citizen Training. Hidden Curriculum.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
1.1. DELIMITAÇÃO DO TEMA DE PESQUISA.....	9
1.2. ALGUMAS RAZÕES PARA FAZER ESTE ESTUDO	12
2. A ACULTURAÇÃO MIDIÁTICA ATRAVÉS DA MÚSICA	15
3. MÚSICA: ELEMENTO COMUNICATIVO DA INDÚSTRIA CULTURAL.....	37
4 . CANÇÃO POPULAR DE CONSUMO: A VOZ DE UM CURRÍCULO OCULTO..	57
5. DESVENDANDO O CANTO DA IARA.....	77
5.1. O CONTEXTO DA PESQUISA.....	77
5.2. DA METODOLOGIA.....	78
5.3. SOBRE O ESTUDO DE CASO.....	79
5.4. O DESENHO DA INVESTIGAÇÃO	80
5.5. O TRABALHO DE CAMPO: A COLETA DE DADOS	80
5.6. OBSERVAÇÃO DIRETA	81
5.7. LOCALIZANDO A CENA MUSICAL PARTICIPANTE	82
5.8. O QUESTIONÁRIO	84
5.8.1 Teste do instrumento de coletas de dados.....	85
5.9. PROCEDIMENTOS DE COLETA DE DADOS	85
5.10. DA ANÁLISE	86
5.10.1 Apresentação do resultado geral	86
5.10.2 Apresentação do Resultado (Específico do Texto)	97
5.10.3 Apresentação do Resultado (Específico sobre Currículo Oculto).....	100
5.10.4 O conteúdo oculto no canto da Iara contemporâneo frente ao currículo oficial .	104
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	109
APÊNCIDE – QUESTIONÁRIO.....	116
ANEXO – LETRAS DAS CANÇÕES ANALISADAS NA PESQUISA	118

1. INTRODUÇÃO

1.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA DE PESQUISA

A música faz parte do cotidiano de todos os povos existentes. Não havendo, segundo Loureiro (2003), civilização que não possua música em suas manifestações culturais. Essa realidade permitiu que a música pudesse ser usada em variados contextos, pode-se citar aqui o educacional e doutrinário, em que Loureiro (2003) afirma que contribuição da música como instrumento para tais ações trouxe grandes resultados e contribui com a sociedade em vários contextos. Porém, Loureiro (2003) traz à tona a preocupação do filósofo grego Platão com relação ao poder de alienação que a música pode promover ao ser humano quando usada de maneira irresponsável e/ou descomprometida com o desenvolvimento humano/sociedade. T tamanha era a preocupação dos gregos, em relação ao fato exposto, que o próprio Estado, de acordo com a autora, responsabilizava-se por administrar tal ensino.

Partindo da premissa acima, é possível chegar à conclusão que assim como a música pode ser utilizada para promover um aprendizado voltado para o engrandecimento do homem e sua formação cidadã, ela também pode ser usada para alienar. É claro que a utilização para um ou outro fim estaria diretamente ligada aos interesses e ideologias de quem vai utilizá-la. Ou seja, se a intenção é o engrandecimento, as mensagens contidas nas músicas e ofertadas à sociedade passam a ser pensadas com esse objetivo, sendo a recíproca verdadeira quando o objetivo é o inverso. Em outras palavras, a música pode apresentar um lado benéfico e/ou maléfico à formação da sociedade, dependendo apenas dos interesses de quem vai usá-la e do contexto no qual estará inserida.

Essa afirmação não seria tão preocupante se nos dias atuais essa arte não estivesse tão ligada ao capitalismo através da Indústria Cultural que, segundo os pensadores e estudiosos da escola de Frankfurt, entre eles Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Erich Fromm e Jurgen Habermas, fez da mesma um produto de consumo, bem como um instrumento de disseminação de ideias defendidas pelo próprio sistema capitalista. Nesse contexto, é possível ver o resgate da preocupação com relação à utilização da música elencada por Platão, vindo à tona séculos depois de sua existência.

Essa preocupação aumenta se considerarmos que nos dias de hoje, conforme Martino (2005), é possível perceber a Indústria Cultural se empenhando cada vez mais para tentar transformar todas as manifestações artísticas em mercadorias de consumo, ou seja, a indústria cultural apropria-se de elementos da cultura/arte e oferece à sociedade com intuito de gerar

lucro para ela mesma. Vale ressaltar que o mesmo estudioso destaca que a Indústria Cultural só chegou a esse patamar graças ao avanço dos processos de comunicação ocorrido no século XIX. Na verdade, o desenvolvimento das hoje denominadas Tecnologias de Informação e Comunicação – TICs foi o estopim para o surgimento dessa indústria.

Através do uso das TICs, a Indústria cultural passa a comercializar arte/cultura como forma de entretenimento à grande massa. E todo esse processo, que viria a gerar o mercado do entretenimento, teve na invenção do rádio em 1896 pelo físico italiano Guglielmo Marconi o pontapé inicial para o seu surgimento. Isso se deu principalmente pelo fato dessa invenção ser o primeiro instrumento de comunicação de massa propriamente dito capaz de atingir várias pessoas ao mesmo tempo em poucos minutos.

Porém, embora a invenção do rádio tenha ajudado no surgimento da indústria do entretenimento, é necessário frisar que a finalidade primária do referido aparato tecnológico não era de entretenimento, mas de comunicação. Contudo, com o tempo, viu-se que o mesmo poderia ser utilizado para outros fins, entre eles, o entretenimento e que esse divertimento poderia gerar de lucro. Essa realidade também passou a fazer parte de muitas outras tecnologias criadas posteriormente e que hoje são utilizadas pela Indústria Cultural como ferramenta de propagação e consumo de seus produtos.

Os fatos apresentados acima, em relação ao surgimento da Indústria Cultural, trouxeram grandes preocupações, pois, segundo alguns pensadores, a mesma passou a trabalhar em função de si mesma e o resultado foi que, de acordo com Maranhão (2010), a Indústria Cultural passou a manipular a seu bel prazer a consciência do povo e, assim, colocando as suas ideias. Ou seja, segundo o estudioso, as produções artísticas ofertadas por essa indústria, de maneira informal, passam a funcionar como instrumento de doutrinação. E, nesse caso, a música produzida pela Indústria Cultural, supostamente, também absorve esse caráter.

Os fatos apresentados não podem ser ignorados, principalmente nos dias atuais, pois hoje, graças à evolução das tecnologias de comunicação e informação, a música industrializada está cada vez mais presente no cotidiano das pessoas, principalmente porque a Indústria Cultural apresenta diferentes plataformas, com variados artistas na área musical de acordo com gênero, permitindo que seus clientes possam escolher o que querem ouvir.

Essa possibilidade faz com que comecem a surgir grupos que compartilham do mesmo gosto artístico, denominado por Will Straw de “cena”. Essas cenas nada mais são do que um processo de interação social a partir de um gênero cultural em comum que podem ser entendidos como pequenas tribos urbanas ligadas por um elemento cultural em comum e que

pode ocorrer em qualquer espaço. No caso específico desta pesquisa, o gênero cultural escolhido foi a música/canção popular de consumo (aquela que é ofertada pela Indústria Cultural) e o espaço é a escola.

Escolheu-se a música/canção para que se pudesse tentar entender as mensagens oriundas das letras das músicas ouvidas na referida cena investigada. Essa abordagem acaba sendo importante, pois como explanaremos mais à frente, não existe texto neutro, todo texto traz consigo informações que podem ou não culminar em aprendizado, isso traz à tona a possibilidade dessas mensagens advindas das letras contribuírem para consolidação de um currículo oculto agindo de forma paralela dentro da escola.

Vale ressaltar que, de acordo Costa (2009), currículo, de forma geral, é uma ferramenta educacional construída ao logo do desenvolvimento da sociedade e é utilizada para escolher, em meio a todo o conhecimento produzido pela humanidade e aqueles que são interessantes para compor o repertório de conhecimento do cidadão e que servirão de base para aquisição de novos conhecimentos. Em outras palavras, o currículo norteia todas as ações educativas que a escola desenvolve para a melhoria da sociedade a partir da seleção de conteúdos que venham a ajudar no processo de formação do cidadão e, conseqüentemente, da própria sociedade.

Já o currículo oculto, é o termo, segundo Costa (2009), que se refere a uma atividade de ensino que surge em meio as interações e pode refletir até mesmo no próprio comportamento daqueles que interagem dada a natureza real de seus conteúdos. Ele é assim chamado por não aparecer explícito, mas ocorrendo até mesmo de maneira inconsciente e paralelo ao planejamento curricular formal adotado pela escola.

A partir das perspectivas acima citadas, despertou-se o interesse de investigar a possível existência de um currículo oculto dentro da escola advinda das músicas populares de consumo ouvidas pelos alunos. E na existência do mesmo, tentar desvelar o principal conteúdo disseminado através das canções que pudessem estar potencializando tal atividade dentro do espaço escolar.

Em outras palavras, o presente estudo investiga a música popular de consumo enquanto elemento comunicativo, tendo como foco a possibilidade de suas letras servirem como portadoras de conteúdo de um currículo oculto. Partindo do princípio de qual (quais) a(s) mensagem(s) mais ouvida(s) dentro da principal cena musical presente no cotidiano escolar buscou-se refletir sua possível implicação em relação à formação cidadã defendida pela escola. Acha-se interessante tal abordagem, pois uma vez encontrado um discurso em comum, esse pode servir de elemento chave para que se possa entender até onde essa

mensagem ajuda a potencializar um suposto currículo oculto e assim poderemos saber como este pode vim a interferir no trabalho desenvolvido pela escola e seu currículo oficial referente a tal formação.

O que se pode afirmar é que o objetivo proposto foi o de refletir sobre os discursos (mensagens) transmitidos pelas canções ouvidas pelos alunos e sua possível interferência em relação ao currículo escolar oficial. Afinal, se os textos possuem mensagens, eles são comunicativos, logo, passa ser interessante, aos nossos olhos, refletir sobre as mensagens que os alunos estão consumindo por meio da música que ouvem.

Ressalta-se que, embora estejamos falando sobre canções populares midiáticas de consumo, nossa finalidade não é condenar o consumo dessas músicas e tampouco queremos mortificar o gosto dos alunos em relação às músicas que ouvem. Ao estudo, o que interessa é compreender se as mensagens advindas por meio do gênero musical popular de consumo ofertado pela Indústria Cultural e mais consumidos pelos alunos, no período da pesquisa, poderia servir ou não como potencializadora de um currículo oculto capaz de interferir em relação à formação cidadã defendida pelo currículo oficial da escola.

Dado ao interesse do estudo, o mesmo se volta para os adolescentes, visto que nesta fase já é possível notar a autonomia em relação ao que desejam ouvir, como ouvir e onde ouvir. Assim, a opção por escolher uma escola de ensino médio se apresentou como sendo a mais viável para o estudo, uma vez que esse ciclo de ensino é composto por alunos com as respectivas características.

1.2. ALGUMAS RAZÕES PARA FAZER ESTE ESTUDO

Hoje, com o mundo globalizado, temos a possibilidade de nos concatenar com diversas manifestações artísticas e culturais de diferentes povos. Dentre essas manifestações destacamos a musical. Segundo Zimmermann (2001), a música faz parte de todas as sociedades que se tem conhecimento, portanto, ela é um produto cultural.

Com o passar dos tempos essa arte foi se moldada à realidade em que se fazia inserida e por esse motivo, para muitos, a “música é então considerada fonte de sabedoria” (LOUREIRO, 2003, p. 35). O próprio estudioso faz questão de afirmar que a arte busca na realidade os elementos de sua composição e sendo assim é possível entender que a arte, de modo geral, está repleta de significados dos mais variados gêneros, seja social, econômico, políticos, dentre outros, escondidos em suas entrelinhas.

O problema é que na sociedade contemporânea, graças aos avanços TICs e da industrialização, que ajudaram no surgimento da Indústria Cultural, tornou-se natural ouvir uma música apenas por ouvir, muitas vezes esquecendo que a mesma é uma forma artística de comunicação e expressa - seja de forma objetiva ou subjetiva – desejos e pensamentos, opondo-se ou reforçando ideias que poderão ser, ou não, absorvidas por seus ouvintes. Por esse motivo nos concatenamos com Costa (2015) quando este defende que a música é comunicação e, sendo assim, a mesma não é neutra. Destaca-se que a ideia de Costa (2015) reforça ainda mais o pensamento de Loureiro (2003) apresentado anteriormente.

Essa nova realidade trouxe grandes preocupações, pois, segundo os estudiosos da escola de Frankfurt, a indústria cultural não tem compromisso com o desenvolvimento da sociedade. Seu interesse é apenas o lucro, por essa razão, os estudiosos da referida escola defendem que os produtos culturais oferecidos pela Indústria Cultural apenas trazem o acomodamento e o conformismo para quem os consomem, deixando de lado umas das características da arte que é a de reflexão crítica sobre as coisas. Em outras palavras, a arte vendida em nada contribui para o desenvolvimento da sociedade.

Nesse sentido, pode-se dizer que a música disseminada pela indústria cultural passa a adotar os mesmos princípios. Porém, é importante lembrar que a música ofertada pela indústria cultural, na sua maioria, é a do gênero canção, ou seja, possui letra e, por conseguinte, um texto. Como já dissemos, posteriormente veremos que todo texto é comunicativo, logo, não existe texto neutro.

A abordagem acima se torna mais preocupante se levarmos em conta que a partir da interferência da indústria Cultural na sociedade, começam a surgir grupos que compartilham do mesmo gosto musical, que ouvem as mesmas canções, dando origem ao que Will Straw denominou de Cena. Janotti Jr e Pereira (2013) esclarecem de maneira sucinta que cena pode ser entendida como uma atividade de interação entre pares que possuem a mesma preferência cultural. Ou seja, pessoas que gostam das mesmas coisas, seja música, teatro, dança etc. fazem parte de uma cena, mesmo que nunca tenham contato uns com os outros.

Como se vê, esses grupos de pessoas passam a se relacionar a partir de um gênero cultural em comum, no caso específico desta pesquisa, a cena investigada advém do gênero musical popular de consumo - aquele que é criado e distribuído pela Indústria Cultural com o único objetivo de gerar lucro. Essa abordagem acaba sendo importante, pois como já referenciado, esses agrupamentos independem de espaços geográficos específicos, podendo surgir em qualquer lugar, até mesmo dentro da escola e, uma vez que surgem, acabam funcionando como uma “subcultura” ou ainda tribos urbanas e, como tal, podem promover ou

não de maneira paralela à escola tanto ensino quanto aprendizados através das redes compartilhamento que acabam sendo criadas nesse processo.

Reconhecendo a importância de tudo que foi relatado até aqui, despertou-se o interesse de propor uma investigação que levasse em consideração esse viés comunicativo que a arte possui e, a partir das letras das canções populares midiáticas de consumo mais ouvidas dentro da principal cena musical identificadas entre os alunos, tentar entender se o conteúdo principal da mensagem ouvida poderia servir de interferência em relação ao currículo oficial e em face à formação cidadã defendida pelo mesmo.

Todos esses motivos elencados foram razões para o surgimento deste estudo, por servirem de elementos motivadores. O resultado dessa empreitada encontra-se nos capítulos que compõe este trabalho disposto da seguinte maneira: no primeiro capítulo, falamos sobre o processo de aculturação por meio da música a fim de atender o interesse do sistema capitalista; no segundo capítulo, tratamos sobre a música na qualidade de elemento comunicativo e suas possibilidades enquanto instrumento educativo; no terceiro capítulo, passamos a discorrer sobre a relação música e currículo; e, no quarto capítulo, é apresentado o processo de realização e os resultados obtidos durante a pesquisa.

2. A ACULTURAÇÃO MIDIÁTICA ATRAVÉS DA MÚSICA

O presente capítulo trata do potencial de manipulação que o sistema capitalista adquiriu sobre a sociedade ao longo de sua existência, bem como sua capacidade de se adaptar para ludibriar a mesma a seu bel prazer. Apresenta também o processo de adaptação e transformação que fez da arte/cultura, em especial a música, o produto mais consumido pela sociedade.

Em 1923 inicia-se uma nova fase do pensamento filosófico moderno, com o surgimento da escola Frankfurt que “baseia-se na concepção hegeliano - marxista, bem como (...) fortalecida pelas contribuições da Psicanálise de Freud” (BARBA;SOUSA;ARAÚJO, 2015, p.55). Esse novo marco trouxe algumas discursões em relação à sociedade que ao longo do tempo foram sendo mais aprofundadas.

Entre essas discursões encontram-se aquelas que têm como eixo central a formação cultural dentro de um contexto do imperialismo capitalista, defendida por Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) que ao lado de Herbert Marcuse (1898-1979), Walter Benjamin(1892-1940), Erich Fromm (1900-1980) e Jurgen Habermas (1929-) faziam parte dos primeiros pensadores da referida escola de Frankfurt. Esses teóricos tentaram abordar em diferentes perspectivas a realidade que lhes era apresentada naquele momento a fim de entender o que acontecia naquele período histórico com a sociedade e seu sistema econômico. Por isso,

(...) dedicaram suas pesquisas e publicações a temáticas como sociologia, filosofia da história, estética, economia e filosofia da ciência, tendo como objetivo realizar uma crítica ampla e profunda das estruturas epistemológicas contemporâneas e da organização da sociedade, incluindo análises sobre o capitalismo no século XX, a situação dos trabalhadores, a estrutura familiar na sociedade, estudos sobre música contemporânea, literatura ocidental e indústria cultural. (BARBA;SOUSA;ARAÚJO, 2015, p.55)

Por fim, o resultado dessas abordagens deu início a uma nova corrente filosófica que mais tarde seria denominada Teoria Crítica.

Dentre as pesquisas realizadas, destacamos as que se voltam para a questão da cultural em relação às artes, investigada por Max Horkheimer e Theodor Adorno, pois sobre a luz do Marxismo-hegeliano, esses pesquisadores puderam apreciar e refletir como o poderio capitalista invadia e manipulava questões relacionadas às relações artísticas e culturais fazendo delas produtos/mercadorias geradores de lucro.

Durante o processo de investigação, Horkheimer e Adorno trazem à tona pela primeira vez em 1944, na obra *Dialética do iluminismo*, o termo “Indústria Cultural” sendo o braço do capitalismo responsável por transformar a arte/cultura e, nesse caso, a própria música em produto de mercado.

Nesse sentido, acreditamos que entender sobre o sistema capitalista torna-se de extrema importância para que possamos compreender melhor os objetivos da sua “filha”, a Indústria Cultural. Para tal entendimento, evoca-se o marxismo, pois o marxismo - corrente filosófica inaugurada por Karl Marx (1818-1883) - traz uma reflexão em relação ao capitalismo, o seu modo de geração de lucro e sua forma de manutenção do poder, partindo da visão industrial.

O filósofo afirma que dentre muitos pontos trabalhados pelo Capitalismo a fim de se consolidar em meio à sociedade, a alienação é uma das formas mais eficazes que o sistema utiliza para atingir o objetivo do lucro, pois no “sentido corrente, alienar alguém de alguma coisa é extorquir-lhe essa coisa que lhe pertence” (PENHA, 1987, p. 74). No caso do Capitalismo, extorquir a própria consciência do homem fazendo com que esse seja incapaz de refletir sobre sua própria existência humana.

Ainda discorrendo sobre alienação, é necessário destacar que o termo alienação, dentro da concepção de Karl Marx, está diretamente ligada ao sistema econômico – Capitalismo. Marx se utiliza desse termo nas reflexões que fazem parte de seus manuscritos econômicos (1848), nesses textos, ele vem afirmar que a elite econômica com o intuito de manter no poder semeia a ideia de que tudo na vida, seja material ou imaterial, possui um valor monetário, logo, se faz necessário para se possuir algo: o dinheiro.

Essa ideia, do valor das coisas, acaba ecoando em meio à sociedade, levando as pessoas a venderem sua força de trabalho. Por esse motivo, Marx defendia a ideia de que a alienação se fazia presente, principalmente, no dinheiro. Ele afirma em seus escritos que uma vez enraizada a ideia do valor monetário das coisas, o homem acaba se “coisificando”, perdendo assim sua própria humanidade, tornando-se escravo passivo do sistema. Ou seja, podemos entender a alienação como uma grande mentira utilizada pelo sistema a fim de manipular e dominar a massa trabalhadora.

Volta-se a ressaltar que a análise feita por Marx está ligada diretamente à relação das propriedades dos meios de produção, já que o contexto da época era o início do apogeu da industrialização e a consolidação do capitalismo como sistema imperialista, ou em outras palavras, na relação patrão e empregado. Por esta razão, Penha (1987) se concatena com as

análises de Marx e afirma que a “alienação transforma o trabalho de muitos no capital de uns poucos. A essência do homem, seu ato criador, torna-se bem alheia. O trabalho torna-se mercadoria.” (Ibid. p. 74). Destaca-se que esses fatos apresentados, tornaram-se cada vez mais latente conforme o sistema ia envolvendo com seu manto ideológico o próprio mundo.

Karl Marx, em seus escritos, mostra o quanto o sistema capitalista se fazia astuto e corrosivo à sociedade, porém, embora tenha se esforçado para clarear a ideia sobre o fato, pode-se afirmar que não adiantou muita coisa, uma vez que a alienação conseguiu seu espaço em meio à sociedade com o passar do tempo. E ainda,

(...) a alienação — ilusão da mentira convertida em verdade — monopolizou a vida social, transformando-a numa representação em que tudo o que é espontâneo, autêntico e genuíno — a verdade do humano — foi substituído pelo artificial e pelo falso. Nesse mundo, as coisas — mercadorias — passaram a ser os verdadeiros donos da vida, os amos que os seres humanos servem para assegurar a produção que enriquece os proprietários das máquinas e as indústrias que fabricam tais mercadorias. (VARGAS LLOSA, 2013, p.14)

O resultado desse domínio capitalista e alienador mostrou-se tão forte que com o tempo o referido sistema se expandiu por todo o globo. A verdade é que o capitalismo desde seu surgimento nunca quis ficar atrelado a um espaço local, mas sim atingir um nível internacional como afirma Ianni (1976). Seu interesse sempre foi fazer parte da esfera global e a prova é que durante todo o seu processo de consolidação como o principal sistema mundial, é possível perceber as formações e as ramificações que vão desde um modo material até o intelectual.

Ou seja, como uma grande teia, o sistema capitalista foi se forjando e interligando pontos para que pudesse abarcar o maior número de adeptos a ele. Ressalta-se que, a título de analogia, podemos dizer que o sistema funciona como uma grande pirâmide, em que a classe de maior poder aquisitivo detém o domínio de tudo, por essa razão Ianni afirma que na “sociedade capitalista, a ideologia da classe dominante em geral informa, influencia e predomina no pensamento das outras classes sociais” (IANNI 1976; p. 14).

Karl Marx morreu em 1883, não tendo a oportunidade de apreciar o salto científico e tecnológico que a humanidade presenciou na primeira metade do século XX, bem como consolidação do sistema capitalista ao redor do mundo. Porém, a suas ideias se perpetuaram durante séculos, servindo de base para novas releituras em variados contextos, entre eles o cultural e o artístico advindo dos pensadores do “Instituto de Pesquisa Social – a famosa escola de Frankfurt” (CUNHA; FLORINDO, 2005, p. 266) já referenciado anteriormente.

Já é sabido, após Marx, que o interesse maior do Capitalismo é o lucro para quem está no poder, por esta razão, tanto à “Indústria material e a indústria cultural do capitalismo podem ser reorganizadas segundo os interesses das classes dominantes” (IANNI, 1976, p. 14). De maneira geral, o Capitalismo pensa e repensa as formas de se manter no controle.

Uma das formas utilizadas pelos promotores e defensores do sistema capitalista para adquirir controle sobre a sociedade é reduzir as diferenças através do processo de mediação/generalização. De acordo com Ianni (1976), o sistema analisa as disparidades e convergências entre os pares a fim de conseguir criar um ponto de intercessão entre os atores sociais da massa e assim manipulá-los a seu bel prazer, seja em países menos desenvolvidos ou em países mais desenvolvidos.

Como se pode observar, o sistema capitalista tem suas formas de enraizar, como já demonstrado por Karl Marx, e se pensarmos a respeito do que o estudioso analisou na sua obra “O Capital” (1867), é possível perceber que além de um sistema monetário, ele é um sistema altamente político que visa atender seus interesses próprios, portanto, fazendo de tudo para se manter no topo da pirâmide; e repressivo, uma vez que suas ações culminam na repressão da individualidade em função da singularidade, fazendo com que todos sejam vistos apenas como uma grande massa manipulável através de uma de suas ramificações.

Para se chegar ao nível de manipulação pensada pelo sistema capitalista através da mediação referida, a mesma contempla as estratégias de utilização das chamadas “teses universais”. Temas comuns a todas as pessoas. Destaca-se que esse termo foi apresentado por Jürgen Habermas (1989), também estudioso da comunicação e pertencente à escola de Frankfurt. Em seu livro “Consciência moral e agir comunicativo”, o estudioso faz uma importante alusão em relação ao tema, pois, segundo ele, as “teses universais” têm o poder de aproximar e promover a interação comunicativa entre inúmeros pares diferentes entre si, utilizando para isso somente um discurso que contemple pontos incomuns a todos.

Como afirma Habermas (1989), a universalização de temas é uma das principais formas para se atingir o resultado de homogeneização, justamente por se imbuir de elementos específicos presentes em todas as culturas, ou seja, um elo entre todos. E sabendo-se que tais temas são comuns a todas ou a maioria das culturas, esses passam a serem explorados pelo sistema como forma de mediar às diferenças e dessa forma permitindo que aos poucos se programe uma monocultura que atinja a maioria das sociedades e assim atenda aos interesses do capitalismo e favoreça ao desmanche do pluralismo em favor do unilateralismo cultural.

Todo esse processo, meticulosamente pensado, é de fundamental importância para o sistema capitalista, pois uma vez homogeneizada as massas, a partir dessas teses universais, é possível gerar produtos ou, em outras palavras, mercadorias que serão oferecidas à mesma. É necessário esclarecer que a mercadoria é a principal forma de geração de lucro para o capitalismo e que é necessária a abordagem correta para que essa mercadoria seja entendida por aqueles a quem ela se destina como necessário à vida, algo que lhe traga bem estar e, portanto, passe a ser consumida. Por esta razão Marx (1867, p. 113) frisa que:

A mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa que, por meio de suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de um tipo qualquer. A natureza dessas necessidades – se, por exemplo, elas provêm do estômago ou da imaginação – não altera em nada a questão (...). Tampouco se trata aqui de como a coisa satisfaz a necessidade humana, se diretamente, como meio de subsistência [Lebensmittel], isto é, como objeto de fruição, ou indiretamente, como meio de produção.

Podemos verificar que a necessidade de criar produtos/mercadorias é fundamental para o capitalismo, porém é necessário que a mercadoria oferecida passe a fazer parte da própria necessidade do ser, pois somente assim poderá gerar os fins esperados pelo sistema. Essa necessidade faz parte de todas as ramificações atreladas ao capitalismo entre elas a geração de cultura promovida pela própria Indústria Cultural. Lembremos que o termo “Indústria Cultural” surge a partir de Adorno, e para ele a mesma tem como finalidade diminuir as diferenças culturais partindo da criação de uma cultura comum a todos, uma cultura de massa. Por isso a Indústria Cultural pode ser entendida como “a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais” (ADORNO, 1985, p. 100).

Adorno ressalta que estes padrões são pensados a partir dos aceitos pela sociedade, por isso não encontram resistência quando ofertados, frisa ainda que essa pseudonecessidade trazida à população nada mais é do que o “poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma” (Ibid., p. 100). Partindo dessa premissa, podemos concluir que a indústria cultural é “todo sistema de inclusão da cultura na produção em série, assim como a produção de artigos simbólicos, que, em meio estratégico, produzam necessidades ilusórias” (RAMIRES, 2010, p. 2). Em outros termos, a Indústria Cultural é a vertente do Capitalismo que tem como responsabilidade, não só transformar a arte/cultura em mercadoria, mas também cria meios de fazer com que esse produto ofertado passe a ser tomado pelo maior número de pessoas como algo de necessidade, mesmo que não seja, pois somente assim será possível a mercadoria gerar lucro.

Ressalta-se que o contexto social e histórico foi de fundamental importância para a confecção dessa malha teórica e reflexiva trazida pelos pensadores da escola de Frankfurt, pois estamos falando do desenvolvimento da mídia de massa, através da difusão do rádio e do cinema, pós-segunda guerra mundial, e a expansão da indústria que passa a extrapolar a já consolidada produção de bens de consumo material voltando-se agora para a produção de bens de consumo imaterial.

Segundo Costa (2009-2010), todo o desgaste advindo dos conflitos serviram para a disseminação da ideologia “viva o hoje” que foi muito bem aproveitada pela indústria cultural e cujo resultado foi o surgimento da cultura pop que tomou para si como padrão de medida, “o ser jovem, a boa imagem e o consumismo” (Ibid., p.4). Podemos entender que a Indústria Cultural se aproveitou de uma situação idônea ligada aos conflitos daquele período para inculcar a ideia de que ser jovem não é uma fase, mas um estado que qualquer pessoa podia adotar para si. Ao fazer isso, definiu os padrões de jovialidade a partir de seus interesses, incluindo o consumo de bens materiais e imateriais (roupas, sapato etc. tudo que se liga a boa imagem além da música, cinema, dança etc.). Em resumo, o ser jovem era aquele consumidor dos produtos oferecidos pela Indústria Cultural, independente da faixa etária, embora dessem uma atenção especial aos adolescentes, por serem estes os primeiros a serem convocados para os conflitos, portanto necessitado de “viver o hoje”, pois o amanhã poderia não existir.

O resultado dessa miscelânea de sentimentos permitiu uma transformação favorável à indústria cultural, pois nessa “situação a arte se envolveu com a cultura popular e foi criando uma iconografia e uma estética com a publicidade, o quadrinho, o mundo da televisão e do cinema e dos objetos da vida cotidiana, rompendo as barreiras entre a arte considerada erudita e a popular” (COSTA, 2009-2010, p.3), ou seja, a indústria conseguiu criar e levar ao mercado o seu próprio produto cultural de cunho imaterial a toda sociedade.

Se levarmos em consideração o contexto histórico apresentado, é possível percebermos que embora façamos parte de outra realidade, muito do que Adorno vivenciou e denunciou ainda se prolifera nos dias atuais, principalmente no que tange à mercadoria e necessidades. A verdade é que a Indústria Cultural, independente do contexto do passado ou do contexto atual, é uma vertente do Capitalismo, logo, segue sua forma de pensar, portanto nada advindo dessa indústria ocorre por acaso, ingênuos seríamos se assim pensássemos.

Os primeiros estudos realizados pelos integrantes da Escola de Frankfurt e posteriormente os demais estudos de quem se afinava com a visão apresentada por eles, passaram a mostrar que embora indústria e cultura pareçam duas coisas distintas, dentro do

sistema capitalista elas se fundem em função da ideologia do sistema e das possibilidades que o surgimento de uma indústria de cultura poderia gerar.

O Sistema Capitalista, através da Indústria Cultural, não estava errado em mesclar ambas as visões, pois dentro dessa possibilidade, além do fato de transformar a arte/cultura em mercadoria, destaca-se o potencial que essa junção poderia e pode promover em relação à manipulação da sociedade a fim de atender as necessidades de geração de lucro. Por essa razão Maia e Antunes (2008, p. 1145) afirmam que:

(...) pode-se compreender a indústria cultural a partir da incorporação dos bens culturais à lógica da mercadoria e das consequências mais amplas dessa incorporação, tanto para a cultura quanto para a consciência dos indivíduos. Ela integra o cinema, a televisão, o rádio, revistas, entre outros meios, e o modo de operar a produção, a distribuição e o consumo em todas essas esferas, além das tecnologias que são peculiares a cada uma delas, e culmina na oferta de produtos padronizados.

Dentro do que foi exposto, voltamos a destacar o trabalho de Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) que acabaram por dar início a uma nova corrente dentro da Teoria Crítica, chamada de Semicultura, que tem como objeto de estudo a formação cultural da sociedade sob a ótica da ação do Sistema Capitalista a partir da Indústria Cultural que visivelmente adquiria um poder perante as massas. A Teoria Crítica, fruto dos estudos feitos na escola Frankfurt, é entendida pelos seus adeptos como a chave para entender a sociedade em seus moldes atuais. Uma vez que:

(...) Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) apresentam a teoria crítica como ferramenta que analisa os problemas sociais evidenciados pela cultura de massa, o papel da ciência e da técnica, os sentidos implícitos na modernização dos meios de comunicação, dentre eles, a escola, a educação, as teorias, os métodos e a formação e a deformação da consciência crítica na sociedade. (BARBA;SOUSA;ARAÚJO, 2015, p.56).

Destaca-se que por conta dos estudos feitos por Adorno e Horkheimer com relação à Indústria Cultural e sociedade, percebeu-se a grande importância das TICs como mediadora desse processo, pois os estudiosos mostraram que os avanços tecnológicos nessa área serviram de gêneses para o surgimento da mídia de massa que culminou no nascimento da referida indústria. Percebeu-se ainda que a mídia passou a agir de maneira harmônica com os interesses do Capitalismo, o que fez dela o principal instrumento de manipulação das massas para a geração de lucro, manutenção e domínio do sistema capitalista, e até mesmo para formação cultural da sociedade. Tudo isso graças à influência exercida por seus discursos.

A verdade é que com a ajuda da mídia, a Indústria Cultural pôde desenvolver seu potencial manipulador, pois, para Adorno, a sociedade deixou de ser independente para se tornar dependente em relação a sua própria consciência, pois através do processo de alienação - característica marcante do sistema capitalista - a Indústria Cultural passou a gerir o próprio pensamento humano em todos os seus aspectos, incluindo-se os culturais, por esse motivo afirma que:

A formação cultural agora se converte em uma semiformação socializada, na onipresença do espírito alienado, que, segundo sua gênese e seu sentido, não antecede à formação cultural, mas a sucede. Deste modo, tudo fica aprisionado nas malhas da socialização. Nada fica intocado na natureza, mas, sua rusticidade — a velha ficção — preserva a vida e se reproduz de maneira ampliada. Símbolo de uma consciência que renunciou à autodeterminação, prende-se, de maneira obstinada, a elementos culturais aprovados. Sob seu malefício gravitam como algo decomposto que se orienta à barbárie. (ADORNO, 2005, p.2)

Como se pode notar, o trecho acima traz um novo processo de aquisição de cultura, uma que não “antecede”, mas “sucede” a forma tradicional.

Destaca-se que compreendemos “forma tradicional” como o processo conhecido antropológicamente como endoculturação ou enculturação que, segundo Assis e Nepomuceno (2008), seria aquele que tem relação direta com “modo de vida da sociedade” na qual se nasce. Ou seja, o processo de apropriação da cultura tradicional é algo que ocorre de maneira natural, sem interferência externa, dentro do próprio seio social do indivíduo. Logo, o processo que possui interferência externa, seja ele qual for, incluindo-se a interferência midiática, e que culmina na promoção de uma nova formação cultural, que em muitos casos não interage muito com a cultura tradicional, caracteriza-se como aculturação. Se o processo da cultura tradicional é tido como aquele que ocorre sem interferência externa de dentro para fora, o processo que ocorre de fora para dentro é o que chamamos de aculturação, uma vez que a mesma é:

(...) o processo de troca e/ou fusão entre culturas. Através do contato prolongado ou permanente, duas ou mais culturas permutam entre si seus valores, conhecimentos, normas, hábitos, costumes, símbolos, enfim, seus traços culturais. Nesse processo, uma cultura se caracteriza como doadora e a outra como receptora, o que não significa dizer que este seja um processo de via única, ou seja, quando em contato, todas as culturas podem sofrer mudanças, pois ocorre aí um processo de influxo recíproco. (ASSIS;NEPOMUCENO 2008; p.5).

Outra forma interessante de definir aculturação é que a nosso ver se encaixaria melhor aos moldes contemporâneos, advêm de Coelho (2004, p.36), pois este define a aculturação como sendo um processo

(...) resultante de uma pluralidade de formas de intercâmbio entre diversos modos culturais – cultura erudita, popular, empresarial, etc. – que geram processos de adaptação, assimilação, empréstimo, sincretismo, interpretação, resistência (reação contra-cultural), ou rejeição de componentes de um sistema identitário por um outro sistema identitário. Modos culturais compósitos, como óperas montadas em estádios de futebol, espetáculos de dança moderna apoiados em manifestações de origem popular, como jazz, exemplificam processos de aculturação ou de culturas híbridas. (grifos do autor).

A citação acima acaba por se tornar uma concepção mais contemporânea, por demonstrar algo a mais às misturas, inclusive a aculturação por interesse empresarial, ou seja, de mercado. Essa nova forma de olhar adentra a nossa perspectiva de reflexão sobre os produtos culturais de cunho mercadológicos. O fato é que esse processo de aculturação ou formação de cultura híbrida com propósito mercadológico só é possível graças à mídia, isso porque é ela que, utilizando de todo seu aparato tecnológico e comunicativo, confere o processo de mediação entre sociedade e mercado. É necessário destacar que, segundo os dicionários de língua portuguesa (seja online ou físico), o termo híbrido está ligado ao cruzamento de espécies diferentes e que acaba dando origem a um novo ser (nova espécie). Nesse caso, podemos entender cultura híbrida como aquela que surge como fruto do cruzamento de duas ou mais culturas.

Lembremos que uma das formas que contribuem para a manipulação da sociedade é a aproximação de seus pares por um ponto incomum. Nesse sentido, a mídia ganha destaque, pois a partir de seu discurso acaba igualando as massas a fim de facilitar o gerenciamento desta e contribuir de maneira mais efetiva aos interesses da Indústria Cultural e de seus beneficiados. Essa sua forma de agir mostra o quanto a mídia, utilizando-se de seus recursos, pode influenciar nesse processo de aculturação ou semiformação.

As ideias apresentadas acima mostram o quanto é importante refletir sobre o discurso da mídia, principalmente se levarmos em consideração o pensamento dos estudiosos Pereira e Ruaro (2009, p. 3308) que defendem que:

O contexto sócio-cultural contemporâneo sinaliza mudanças bastante significativas na forma de se comunicar e de organizar o comportamento e a cultura. Uma das principais alavancas dessa transformação é o desenvolvimento de novas tecnologias

da informação e da comunicação, dentre elas a propagação de valores via televisão e, mais recente, a internet.

Destaca-se que, embora o estudioso acima faça alusão à televisão e à internet, reitera-se que por “inúmeros canais se fornecem às massas bens de formação cultural” (ADORNO, 2005, p.6) e conseqüentemente se promove a aculturação. Lembremos que as TICs atuais também fazem parte da rede montada e utilizadas pela Indústria Cultural para levar os seus produtos aos futuros consumidores e, ao fazer isso, elas passam a ajudar no processo de formação cultural. Nesse caso, o processo que ela promove passa a ser entendido como algo que vem de fora para dentro, logo, passa a ser denominado como um processo de aculturação.

Em face da realidade apresentada, as TICs são de fundamental importância para o processo de aculturação desejada pela Indústria Cultural, pois sua utilização é pensada para que as necessidades do Capitalismo cheguem até aos seus alvos, os consumidores. Por essa razão, o livre arbítrio desses consumidores passa a ser até mesmo questionável.

Quando se fala de controle midiático para atender a Indústria Cultural e alimentar o sistema, podemos entender essa tentativa como uma espécie de lavagem cerebral que se tenta colocar à sociedade. Infelizmente essa estratégia se mostra funcional, pois é observável que ela consegue atingir seu objetivo em alguns membros da sociedade, em especial os adolescentes. Porém, o fato dessa estratégia está mais suscetível ao adolescente, não é algo sem explicação. O que acontece é que o adolescente é um ser em maturação e como tal procura referências a serem seguidas e, por terem um relacionamento mais próximo com as TICs, vão procurar as respostas por meio desses recursos. O resultado é que o “adolescente na busca de modelos externos é influenciado através de imagens e estimulado pelo discurso da mídia a ‘adotar’ um comportamento ou modelo (...) tido como padrão, modelos estes muitas vezes ‘ilusórios’ ou conflitantes para o jovem (...)” (PAGNUSSATTI, 2009, p.1657).

Destaca-se, segundo Laplantine (1994), o que nos torna todos os homens iguais “é a sua aptidão à variação cultural”. Isto é, “(...) aquilo que os seres humanos têm em comum é a sua capacidade para se diferenciar uns dos outros, para elaborar costumes, línguas, modos de conhecimento, instituições, jogos profundamente diversos”. (Ibid., p. 22). Ou seja, pensar o ser ou tentar rotulá-lo de uma maneira uniforme, padrão, ou até mesmo dotado de uma monocultura, como tenta fazer a Indústria Cultural através da mídia, é ir de encontro contra a própria natureza do homem que, embora seja uno quando se trata de espécie, torna-se pluralista quando levado para questão social, cultural e histórica.

Partindo dessa reflexão, é possível afirmar que não existe, de maneira natural, uma cultura una, pois os contextos específicos de cada sociedade que irão determinar as características tradicionais de uma cultura. Dessa forma, o que nos difere e nos iguala são as diferenças entre as culturas tradicionais de cada sociedade. Lembremos que essa formação cultural é adquirida através do processo de endoculturação ou enculturação e não são iguais, variando de um local para o outro, reforçando a ideia de que a formação cultural é algo particular diretamente ligada à própria trajetória evolutiva da sociedade onde se insere. Em outras palavras:

Cada realidade cultural tem sua lógica interna, a qual devemos procurar conhecer para que façam sentido as suas práticas, costumes, concepções e as transformações pelas quais estas passam. É preciso relacionar a variedade de procedimentos culturais com os contextos em que são produzidos (...). Fazem sentido para os agrupamentos humanos que as vivem, são resultado de sua história, relacionam-se com as condições materiais de sua existência. (SANTOS, 1949, p. 8).

A argumentação acima nos permite crer que a cultura tradicional seria a impressão digital de uma cultura, a identidade de um povo, ou seja, funciona como a própria assinatura dos membros participantes daquela sociedade. Porém, essa pluralização cultural, como já se mostrou, não é de interesse do sistema, principalmente porque o tradicionalismo cultural às vezes pode atrapalhar o “sossego” do sistema, uma vez que o tradicional embate com os ideais de homogeneização, por esse motivo a Indústria Cultural ataca as estruturas tradicionais de formação cultural. Conforme Adorno (2005, p. 6), as ações atribuídas pela Indústria Cultural e gerida por meio da mídia

(...) ajudam a manter no devido lugar aqueles para os quais nada existe de muito elevado ou caro. Isso se consegue ao ajustar o conteúdo da formação, pelos mecanismos de mercado, à consciência dos que foram excluídos do privilégio da cultura — e que tinham mesmo que ser os primeiros a serem modificados. (...). As condições da própria produção material dificilmente toleram o tipo de experiência sobre a qual se assentavam os conteúdos formativos tradicionais que se transmitiam. Por isso, tudo o que estimula a formação acaba por contrair-lhe os nervos vitais. Em muitos lugares já obstruiu, como pedantismo inócuo ou presunçosa insubordinação, o caminho do amanhã (...).

Vejam como a Indústria Cultural se embate com as culturas tradicionais, pois, como se pode observar, essas formações culturais tradicionais atualmente assumem o papel de “único conceito que serve de antítese à semiformação socializada, o que expressa a gravidade de uma situação que não conta com outro critério” (Ibid., p. 7), isso significa que a contenção da

cultura tradicional é de suma importância para a semiformação criada pela Indústria Cultural, uma vez que aquisição da mesma pode gerar uma conscientização frente ao processo de alienação criado pela mídia, o que não é interessante para o sistema.

Voltamos a frisar que o fato da mídia ser para a Indústria Cultural uma ferramenta importante no processo de aculturação e massificação da sociedade, está ligado à capacidade comunicativa que a mesma possui, pois, segundo os dicionários de língua portuguesa, a comunicação é entendida como a transmissão de informação por meio de um código. A mídia é capaz de interagir com os seus ouvintes.

Bessa (2006) elenca três tipos de comunicação: comunicação interpessoal, que acontece quando pessoas trocam informações entre si; comunicação institucional; que ocorre entre pessoas em função de cargos e funções em uma instituição; e comunicação de massa. Para o referido estudioso, a “comunicação de massa é diferente da comunicação interpessoal e da comunicação institucional, porque não se dirige a pessoas nem a públicos específicos. Ela não se dirige a ninguém e se dirige a todo mundo ao mesmo tempo” (Ibid., p. 26). Essa realidade apresentada por Bessa mostra o viés usado para a consolidação da semiformação da sociedade: a comunicação a todos e a ninguém.

O interessante é que e segundo a Bessa a base da comunicação midiática é a simplicidade na maneira de veicular a informação, uma vez que, como já vimos, ela não precisa comunicar algo a você diretamente, por que ela não se destina a ninguém. Porém, mesmo não sendo direcionada a A e B, ela consegue ser comunicativa. Ou em outras palavras, ela é feita para que todos entendam sem dificuldade alguma.

Como se pode observar, uma comunicação simplificada é algo importante para manutenção das relações de interação entre os pares. Por esse motivo, a mídia aos olhos da indústria cultural e do sistema capitalista, tornou-se a “galinha dos ovos de ouro”, dado que através de seus aparatos tecnológicos cada vez mais desenvolvidos e presentes na vida do ser humano, consegue fazer esse papel junto às massas de maneira cada vez mais eficaz, atestando o que já era alertado pelos pensadores da escola de Frankfurt e que, segundo as concepções defendidas por Maranhão, poderia ser entendido como, nada mais nada menos, um possível retrocesso ao primitivismo humano (MARANHÃO, 2010, p. 5), uma vez que:

A massificação (...) cumpre assim um papel de não elevar a consciência da massa, ao contrário, das mais diversas e ardilosas formas, fragmentar a subjetividade humana para nela introjetar uma objetividade ideológica que retroalimente a própria estrutura dominante (FABIANO, 1998, p. 161).

O interessante é que a mídia não tem um corpo físico para poder se comunicar ou “introjetar” sua ideologia, e é neste momento que a arte passa a ganhar seu destaque em meio a esse processo de massificação e aculturação, pois a arte através de seus artistas é que irá mediar essa troca de informações, uma vez que esse passa a se torna o estereótipo da ideologia. Costa (2009-2010) afirma que ao chegar a esse nível, o artista passa a ganhar um significado, uma importância, torna-se um ídolo e, uma vez idolatrado, passa a fazer parte de uma rede capaz de influenciar seus seguidores.

Costa (2009-2010) ainda faz questão de frisar que a construção de ídolos é de fundamental importância para a Indústria Cultural, porquanto são eles que oxigenam e inflam o mercado através de seus seguidores. É importante lembrar que esse processo de criação de ídolo perpassa por todas as esferas da arte, então a música está inserida.

Sabendo-se que a música está presente nesse contexto de cultura mercadológica, é necessário elencar, a partir de Bréscia (2003) e Zilmmernan (1996), que a música antes de ser mercadoria, é um elemento cultural e uma linguagem artística, um produto social que está presente em todas as culturas, sem exceção. As autoras afirmam que não existe povo que não tenha música em sua formação cultural. Isso nos permite dizer que a mesma pode funcionar como um ponto de intercessão, ou em outras palavras, ela pode ser enquadrada como tese universal, um elemento mediador de interação entre pares.

Segundo as autoras Bréscia (2003) e Zilmmernan (1996), a música além de fazer parte constituinte da cultura enquanto elemento festivo, também era usado como elemento educativo para propagar costumes, crenças etc., e assim perpetuar as bases da cultura tradicional, ou, em outros casos, simplesmente aculturar.

No que tange ao sentido de acultramento, tomemos como exemplo a própria missão jesuítica durante a colonização do Brasil, pois um dos aparatos para sobrepujar a cultura tradicional local indígena em função dos interesses da colonização foi a música. De acordo com os estudos feitos por Loureiro (2003), as músicas utilizadas estavam incutidas da ideologia defendida pela igreja católica daquele momento.

Como dissemos, a música ajudou na catequização, ou melhor, na aculturação dos nativos. Loureiro (2003) destaca que durante o referido processo as músicas que eram ensinadas estavam repletas de conteúdos e mensagens voltadas para esse fim. Destaca-se que a fusão letras e músicas permite o surgimento de um gênero artístico musical em especial, o gênero musical denominado canção. Foi esse gênero o utilizado no processo de aculturação dos nativos no Brasil, isso por que a canção, embora componha o *roll* dos estilos musicais

(como o frevo, a valsa, carimbo, entre outros) para muitos estudiosos, entre eles Caretta (2010), Almeida (2013), Souza (2010), a mesma, além um gênero musical, também se encaixa em outra categoria de linguagem diferente da artística, visto que possui letra, a canção pode ser classificada como linguagem verbal - fato que será abordado em outro momento neste trabalho.

Partindo da premissa de que a música ajudou na aculturação dos nativos durante o processo de colonização do Brasil, é possível retomar todo o discurso antecedente sobre o capitalismo, Indústria Cultural e transformação da arte/cultura à luz da semiformação, haja vista que hoje a música, enquanto produção artística, ganhou uma nova conotação a partir da ação midiática, através de seus artistas e suas letras. O que permite confirmar o que já dissemos antes no que se refere ao fato da

(...) indústria cultural determina toda a estrutura de sentido da vida cultural pela racionalidade estratégica da produção econômica, que se inocula nos bens culturais enquanto se convertem estritamente em mercadorias; a própria organização da cultura, portanto, e manipulatória dos sentidos dos objetos culturais, subordinando-os aos sentidos econômicos e políticos e, logo, a situação vigente (ADORNO, 1995, p.20)

Não esqueçamos que a música é por natureza uma forma de comunicação e, enquanto gênero de linguagem verbal, pode disseminar ideias das mais diversas, o que faz sustentar a possibilidade de utilização como um elemento de aculturação, alienação etc., por parte da mídia/Indústria Cultural ou outra esfera, seja ela qual for.

Infelizmente não há como fugir dessa realidade, a maioria das músicas produzidas neste século para a Indústria Cultural passou a ser usada como produto de prateleira, “destinados sistematicamente ao consumo das massas” (CURTÚ, 2013, p. 16). Ou seja, a música passou a ser uma mercadoria produzida pela indústria cultural e disseminada pela mídia a fim de alienar e sustentar o sistema. Nesse sentido, Adorno nos faz um alerta, pois segundo ele:

[...] não conseguiremos furta-nos a suspeita de que gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real [...] Ao invés do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser reconhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo de reconhecê-lo. O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas. Tal indivíduo já não consegue subtrair seu julgo [sic] da opinião pública, nem tampouco pode decidir com liberdade quanto ao que lhe é apresentado uma vez que tudo o que se oferece é tão semelhante ou idêntico. (ADORNO, 1999, p. 66).

Como vimos, a música pode assumir variadas conotações, e dentro da cultura da Indústria Cultural, passa a assumir o papel de aliança entre as massas e a ideologia capitalista, pois, enquanto categoria de linguagem verbal, em suas letras possui um discurso midiático para todos e para ninguém, porém carregado da ideologia do sistema. E com a ajuda da mídia, a música passa a romper fronteiras, como à própria cultura tradicional, visto que graças à contribuição da mídia de massa, não só a música, mas todos os produtos midiáticos interferem cada vez mais na vida cotidiana, um exemplo é que, de acordo com Pereira e Rauro (2009), “Jargões, formas de se expressar verbalmente e outros modismos são incorporados ao cotidiano da população, especialmente a que mantém nível de interpretação e poder de discernimentos menos evoluídos” (PEREIRA;RAURO, 2009, p.3309). A estudiosa Teca Alencar de Brito traz uma reflexão sobre tal realidade, pois ela afirma que

Uma melodia que ouvimos no rádio e que horas depois insiste em continuar soando em nossos ouvidos resulta de uma organização precisa das alturas e durações: as notas musicais [...] criam uma estrutura sonora que o ouvido humano percebe, reconhece, reproduz e pode anotar, o que possibilita sua reprodução posterior (BRITO, 2003, p. 26)

Essa realidade mostra um reflexo da contenção existente da individualidade, um dos passos apresentados por Karl Max para promover a alienação, pois retira a consciência do homem sem que o mesmo perceba, deixando comprovada a manipulação da Indústria Cultural através da mídia no processo de homogeneizar das massas. Fato que passa a se refletir também no espaço escolar, pois

Nesse *locus* das disputas por legitimidade, mais do que a dominação econômica, está em jogo o poder de estabelecer o que é “brega” ou “chique”, o que está na moda, os *hit parades*, quem é o artista a ser consumido, quais os estilos do momento, ou seja, a dominação simbólica. O processo de medianização promovido pela indústria cultural explicaria os gostos musicais semelhantes dos públicos econômica e socialmente diferenciados, e isso é evidenciado nas escolhas e práticas musicais dos alunos das escolas (...). (SUBTIL, 2011, p. 181)

Lembremos que a escola é um espaço de interação social, portanto permite uma relação entre pares que ali se encontram, e esse relacionamento ganha maior dimensão se levarmos em conta o fato de que essa interação acaba se transformando em aprendizado, fato atestado por Vygotsky (1896-1934). Não esqueçamos que Vygotsky, assim como os pensadores da Teoria Crítica, também se embasou nas obras de Karl Marx para formular sua

teoria denominada de Teoria Histórico-Cultural, em que aborda do desenvolvimento humano em uma visão mais voltada para a psicologia.

Achou-se necessário fazer essa ligação entre Teoria Crítica (semiformação) e Teoria Histórico-Cultural, visto que as duas possuem uma mesma raiz ideológica fundamentadas nas ideias Marxista, embora cada uma trate o tema cultura em aspectos distintos, uma acaba contribuindo para o entendimento da outra, visto que ambas se voltam para sociedade e sua transformações contextuais, destacando as relações que ocorrem entre os sujeitos dentro de um determinado contexto em que ele se encontre, isso é importante saber, visto que,

Com base num determinado contexto, é possível conhecer quais instrumentos são necessários para mediar suas relações sociais. Os instrumentos de mediação podem ser linguísticos ou mesmo aqueles objetos criados, que de alguma forma, sejam necessários para que o homem se constitua humano, sujeito do seu tempo, que dê respostas adequadas às necessidades apresentadas no seu momento histórico. Apropriar-se da cultura é se instrumentalizar com aquilo que a humanidade produziu, e isso não deve ser negado ao sujeito na sua constituição de humano. Negar-lhe a apropriação da cultura é o mesmo que negar-lhe a condição de humano. (NASCIMENTO, 2014, p. 1)

Observemos acima que Nascimento (2014) confirma a ideia das relações sociais entre os pares como princípio de aprendizado, e que este depende de um contexto que serve como elemento mediador. Tomando tal premissa e trazendo para nossa discussão sobre a música midiática enquanto elemento cultural promovido pela Indústria Cultural, disseminada pela mídia de massa, e que se encerre dentro do espaço escolar, a mesma pode passar a servir como esse elo mediador uma vez que une os pares a partir de um interesse em comum.

Visto pelo ângulo da semiformação, o espaço da escola é propício para a difusão de ideias midiáticas, sejam elas quais forem, tendo como mediador a música. Fato também defendido por Subtil (2005) quando este afirma que “a criança adquire a cultura (...) no contato com adultos e crianças mais desenvolvidas, que agem como mediadores, e eu acrescentaria também com a mídia, pela intensiva e extensiva exposição a que são submetidos esses sujeitos”. (Ibid. 2005, p. 65)

Graças à relação Indústria Cultural, Mídia e Interação Social, é plausível considerarmos o surgimento de “tribos musicais midiáticas” dentro da escola, criadas a partir do interesse pelo mesmo estilo musical de massa. Isso porque a Indústria Cultural utiliza-se da mídia por meio das TICs e estas, por sua vez, permitem uma interação entre pares, incluindo-se aí o compartilhamento do produto oferecido por parte daqueles que possuem o mesmo interesse musical em qualquer lugar, inclusive dentro do espaço escolar. Destaca-se

que o surgimento desses referidos grupos, tendo como enlace a música de massa, é o que Will Straw denominou de “Cena”. Segundo o referido autor, a cena pode ser entendida como um determinado

(...) conjunto de atividade social e cultural sem especificação quanto à natureza das fronteiras que os circunscrevem. As cenas podem ser distinguidas de acordo com a sua localização (...) o gênero da produção cultural que lhe dá coerência (...) ou da atividade social vagamente definida em torno da qual elas tomam forma (...). (STRAW in JANOTTI Jr;SÁ, 2013, p. 12)

Tomando tal definição acima, podemos afirmar que nossa conceituação em relação à interação de pares advinda através da música, à qual foi colocada anteriormente como tribos musicais midiáticas, na verdade seria apenas uma forma amazônica de se tratar sobre o assunto em questão, uma vez que a referida nomenclatura compartilharia, a nosso ver, do mesmo significado semântico das referidas cenas musicais. Isso por que vamos encontrar em Janotti Jr e Sá (2013) a ideia de que estas cenas podem promover seu próprio processo de enculturação. De acordo com os autores, o convívio entre os participantes de uma cena acaba ajudando a produzir regras de convívios sociais válidas naquele contexto.

A grande questão aqui não é o surgimento de micro culturas tribais dentro da macro cultura sócio culturalmente constituída e que rege a sociedade de modo geral, mas as origens que dão vida a estas pequenas tribos, pois anteriormente já dissemos que a Indústria Cultural se molda ao seu mercado consumidor, entretanto mantém sua ideologia capitalista, nesse sentido existem músicas para todas as preferências, logo, é possível crer na existência de variadas cenas/tribos dentro do mesmo espaço. Jeder Janotti Jr. mostra uma realidade esclarecedora do que pode ser observado dentro do espaço escolar quando afirma que

Nunca é demais lembrar que no caso da música, quanto maior a afinidade e a paixão maior o grau de repetição do processo auditivo. Quanto mais uma canção encanta em seus aspectos sensíveis, maior a vontade de ouvi-la repetidamente. Muitas vezes, a própria presença nos shows de música ao vivo está atrelada a uma expectativa de presenciar *in loco* de maneira compartilhada experiências que foram vividas primeiramente em escutas privadas. Não é incomum que fãs sigam seus ídolos por shows em lugares diferenciados ou que o público de uma temporada em um mesmo lugar tenha alta percentagem de participantes que se repetem em diferentes apresentações.

Essas articulações entre escutas privadas e a partilha pública de sensibilidades acabam por projetar as cenas musicais como lugares de agenciamento entre circuitos e sujeitos sensíveis que, ao se reconhecerem como participantes de um grupo imaginam-se de maneira fluída através de representações que envolvem práticas individuais do consumo de música, permitindo ao mesmo tempo, vivenciar identidades através de experiências estéticas que são conformadas em demarcações situacionistas e cognitivas de certas “identidades culturais”. Como nos lembra o

filósofo Giorgio Agamben: “Não se trata, com efeito, simplesmente de satisfação ou de amor-próprio: mas é antes, somente através do reconhecimento dos outros, que o homem pode constituir-se como pessoa” (2010, p.61). Não por acaso dentro do círculo de escuta e repetição que marca a apreciação musical nos deparamos muitas vezes com a compulsão a convencer os outros não só sobre a qualidade e o valor de determinada expressão musical, mas também sobre o modo que consideramos correto de ouvi-la. (JANOTTI Jr, 2012, p.3).

Como se pode observar, o pesquisador reforça a ideia de que pertencer a uma cena é possuir valores não só individuais, mas coletivos que se refletem na própria questão do comportamento que contribui para o surgimento da identidade cultural de seus integrantes, algo que possivelmente acabará se refletindo dentro da escola e posteriormente na sociedade.

Outro ponto importante acaba nos remetendo a Loureiro (2003), pois lembra utilização da música no processo de catequização dos nativos no período da colonização no Brasil, uma vez que podemos entender, a partir da citação acima, que os integrantes de uma determinada cena musical tentam convencer e converter outros a participarem da mesma. Todo esse fato exposto ratifica o pensamento defendido Janotti Jr (2012), posto que o mesmo destaca a existência de um processo de rotulação das cenas musicais como uma forma de demarcação territorial, onde estão envolvidos vários fatores que extrapolam a dimensão musical e perpassam por questões como as de valores culturais, práticas econômicas etc. que por sua vez definem as “vivências identitárias” (Ibid., p.6).

Ter consciência dessa realidade dentro das conjunturas atuais, em que a indústria cultural, como já colocamos, possui a maior parte da produção da cultura musical em circulação nas massas e sobre abordagem dada sobre a teoria da semiformação, é de suma importância uma vez que:

As crianças reproduzem, revelam, expressam e significam as práticas musicais, desvelando sentidos de uma dada cultura num certo tempo e espaço social. É possível compreender que elas se representam como sujeitos particulares nessa sociedade e constroem noções e conceitos pelos sentidos que atribuem à música. Essas representações resultam de mediações operadas por sistemas simbólicos que têm origem social e revelam conhecimentos e vivências intra e interculturais, ou seja, o que é internalizado foi vivido antes socialmente. Para Vigotsky (1979), a criança adquire a cultura (instrumental simbólico) no contato com adultos e crianças mais desenvolvidas, que agem como mediadores, e eu acrescentaria também com a mídia, pela intensiva e extensiva exposição a que são submetidos esses sujeitos. (SUBTIL, 2005, p. 65).

Esse fato apresentado é de grande valia se lembrarmos de que dentro da escola existem variadas faixas etárias, logo, é possível crer na interação entre os pares, mas também entre as

próprias cenas que possam existir no âmbito da escola, pensamento que se torna ainda mais latente se levarmos em consideração que

Antigamente, o ensino era transmitido por meio das relações mais formais e hierárquicas entre mentor e aluno, mestre e aprendiz (...). Nas cenas a relação “vertical” entre mestre e o aluno é transformada na relação espacial entre o fora e o dentro; o neófito avança “horizontalmente”, movendo-se das margens de uma cena em direção ao centro. (JANOTTI Jr; SÁ, 2013, p.13).

Obviamente se estamos falando de um possível ensino e de uma possível aprendizagem que parte de uma relação que foge à formalidade da escola, estamos falando de uma aprendizagem informal e mediado pela própria cena musical. Destaca-se que anteriormente, ao falarmos sobre a cultura tradicional, apresentamos um panorama que se encerre dentro do mesmo contexto, uma vez que esse ensino também não segue o mesmo padrão formal apresentado na escola. Todavia, para que não se possa cometer gafe, definamos o que seria ensino informal.

Segundo Vilela (2005, p. 1),

(...) pode-se falar em três campos da educação: a formal, a não formal e a informal, sendo que a primeira é entendida com um ensino estruturado, sistemático, intencional, que acontece em instituições escolares; a educação não-formal é também intencional, mas é pouco estruturada, sendo que educação informal é resultado da contexto cultural, sendo espontâneo. Green (2001), complementa esses definições, dialogando com dois conceitos: educação formal e aprendizado informal para compreender tanto os âmbitos não-formal e informal. Indo um pouco adiante nessa discussão, deve-se incluir, ao referir-se a campos distintos em educação outras duas idéias: a primeira seria entender a educação como prática social, sendo que para isso é necessário não restringi-la ao universo escolar.

Partindo das disposições expostas e analisando a forma como o ensino se confere dentro das cenas musicais em âmbito escolar, podemos encaixá-lo dentro do conceito apresentado para informalidade, uma vez que o processo vai acontecendo sem que os próprios participantes percebam.

Lembremos que as cenas são pequenos grupos sociais, pois, se as cenas geram ensinamentos informais e se estas estiverem ligadas à Indústria Cultural, é possível pensar que o processo, seja de ensino ou de aprendizado proposto por ela, passa a seguir um discurso que atenda as necessidades dessa filha do capitalismo, o que passa a ser preocupante quando se leva em consideração que estas cenas fazem parte do cotidiano da escola.

Como se pode observar, mais uma vez frisamos a importância de levar em consideração o discurso midiático, como já dissemos, ele acaba muitas vezes consolidando o

pensamento capitalista que se faz presente na Indústria Cultural. Chama-se atenção porque, nesse caso, a cena musical criada a partir da Indústria Cultural, por ser um produto dessa realidade, acaba se imbuindo de tais pensamentos e ideologias. O fato apresentado torna-se mais visto que as cenas musicais que surgem dentro da escola acabam por servir, de certa forma, de panorama da própria sociedade, uma vez que são representações da mesma, como afirmado por Subtil (2005).

Ao julgarmos as cenas musicais como uma representação da realidade, ela passa a ser um elemento para se refletir a sociedade nos dias atuais. Talvez a importância dessa abordagem esteja no fato de que ao considerarmos os dias atuais, estamos conjecturando o próprio cotidiano e ao fazer isso é preciso entender que o mesmo

(...) como lugar da constituição dos laços e da sociabilidade, cotidiano torna-se palco de uma teatralidade prosaica com cenas, atores e enredos que paradoxalmente, se repetem e se renovam. Para Agnes Heller, a vida cotidiana é a vida de todo homem cuja realização caracteriza-se pela heterogeneidade e pela hierarquização de elementos que a configuram. (BRETAS in GUIMARÃES; FRANÇA, 2006, p. 31).

Partindo dessa abordagem, o cotidiano passa a ser um elemento chave para manutenção ou alteração e compreensão da própria sociedade, posto que nele surge a possibilidade de interação plena entre os pares. Essa ideia ganha mais ênfase quando lembramos que a formação de cenas musicais dentro da escola passa a fazer parte dessa realidade.

Destaca-se que:

O cotidiano tem os meios de comunicação como parte integrante, talvez a principal – mas não a única. A liberdade, o conhecimento e a consciência do indivíduo relacionam-se o tempo todo com os meios de comunicação, transformando em uma espécie de experiência primária do cotidiano – sobretudo na medida em que a integração entre mídia e o ser humano aumenta. Os meios físicos de relação entre mídia e seres humanos crescem em individualização. Além do conforto, além da alienação, essas novas relações precisam ser compreendidas como parte de um todo mais amplo: o cotidiano. (MARTINO, 2005, p.18).

A partir da citação acima, é pertinente afirmar que Adorno e Horkheimer estavam certos, pois se o cotidiano possui os meios de comunicação como parte integrante e a Indústria Cultural praticamente a controla, podem afirmar então que a sociedade está a sua sombra.

Dentro da abordagem que fazemos, a música popular midiática de consumo seria este elemento que configuraria o cotidiano a partir da formação ofertada dentro das cenas musicais, contudo, é importante lembrar que para STRAW (In JANOTTI Jr; SÁ, 2013) as

cenar são uma forma de interação entre pares, portanto ela não é fechada, podendo seu membro fazer parte de várias cenas ao mesmo tempo. Outro ponto importante é o fato dessas cenas adentrarem o espaço da escola e agindo de forma paralela já nos permitem interpretar tal ação como um reflexo de aculturação midiática. Algo passivo de preocupação, porque cena musical “se refere a uma instigante articulação entre gênero musical e território, entrecortada por apropriações culturais que incluem indumentária, hábitos, gestos, gírias, e um peculiar sentimento de pertencimento”. (TROTTA in JANOTTI Jr; SÁ, 2013, p. 59). Isto é, ela é capaz de promover ensinamento e aprendizado.

Lembremos que em todo esse processo apresentado a música deixa de ser vista unicamente como uma forma artística, haja vista que nesse caso ela passa a valorizar a sua conotação enquanto ferramenta comunicativa, tanto para ensino quanto para aprendizado. A valorização parte do princípio de que, uma vez dentro do contexto da Indústria Cultural, ela é pensada para transmitir mensagens que atendam o interesse pessoal do capitalismo. Ou seja, a utilização da música como produto que está ligado somente a questão da arte enquanto expressão, mas tem ênfase na arte enquanto forma de comunicação. Por todos os motivos apresentados, torna-se importante levarmos em consideração tal realidade, pois sendo ela uma forma de comunicação, suas mensagens, conteúdos chegam, quer queiramos ou não, à escola.

O autor Caio M. Nocko reforça a ideia de não subestimar a música enquanto produto de consumo ofertado pela Indústria Cultural quando afirma que:

O que se vê – ouve – no Brasil (principalmente nos grandes pólos capitalistas) no momento, são explosões de “meios ritmos” (...) alguns com duração mais prolongada, outros com passagens rápidas pelos grandes meios de comunicação. A música é tratada como produto, como via comercial. Cabe analisar se essa função de mera mercadoria não provoca conseqüências para a nossa ‘saúde’ sócio-cultural, se, como uma linguagem, – que, por isso, influi em nossas mentes – cria metamorfoses nos nossos pensamentos, ainda que inconscientes e o que se pode fazer para transformar essa música, a mídia ou a visão do público diante de tais realizações publicitárias. (NOCKO, 2005, p.149).

E partindo dessa realidade, surge o questionamento sobre o alcance formativo das músicas populares midiáticas de consumo enquanto elemento comunicativo dentro das cenas musicais existentes na escola, uma vez que, se ela transmite mensagens, é necessário termos conhecimento sobre os trâmites desse processo. Fatos que tentaremos explicitar no próximo tema trabalhado.

3. MÚSICA: ELEMENTO COMUNICATIVO DA INDÚSTRIA CULTURAL

O presente capítulo faz uma abordagem sobre alguns aspectos da teoria da comunicação, bem como elenca como a música se encaixa nesse processo comunicativo aos olhos da Indústria cultural.

Refletir sobre a música enquanto formadora de cultura, ou melhor, semicultura, aquela que, segundo os pensadores da escola de Frankfurt, é capaz de incuti padrões pré-definidos e homogêneos, dentro da escola pode parecer um grande desafio se levarmos em consideração apenas o contexto artístico - a arte enquanto elemento contemplação sem nenhum compromisso a não ser com ela mesma, arte pela arte, música pela música. Todavia, se tomarmos como parâmetro a arte enquanto ação comunicativa, a possibilidade de reflexão sobre a música amplia-se consideravelmente.

O fato é que se tomarmos música como elemento comunicativo, acabamos por retroagir a uma das suas possíveis origens, uma vez que, segundo Bozzano, Frenda e Gusmão (2013), Bréscia (2003), Zimmermann (1996) entre outros, não se sabe a razão real que levou ao surgimento da mesma, mas acredita-se que tenha a ver com o ato de comunicar. A verdade é que não havendo uma razão concreta para seu surgimento, nos concatenamos com Bozzano, Frenda e Gusmão (2013) de que o surgimento da música e das artes em geral é um verdadeiro mistério da humanidade e sem solução.

Contudo, embora a música tenha uma origem desconhecida, para muitos pesquisadores, como já colocamos, a ideia da mesma ter surgido por uma necessidade comunicativa é defendida de maneira fervorosa. Tal raciocínio torna-se plausível se levarmos em consideração o fato de que Bréscia (2003) em seu livro “Educação Musical Bases Psicológicas e Ação Preventiva” discorre sobre doze possíveis motivos para o surgimento da música e todos acabam se ligando ao comunicar-se com algo ou com alguém, fato também atestado por Zimmermann (1996) quanto esta afirma que “a música existe porque partiu de uma necessidade profunda de que o ser humano tem de se comunicar (...)” (Ibid, p.7), ou ainda por Bozzano, Frenda e Gusmão (2013) afirmam que:

Não sabemos exatamente a razão pela qual o ser humano inventou a música, mas ela está presente em todas as civilizações e culturas conhecidas. Além da hipótese da presença em rituais desde a Pré-história, vários pesquisadores acreditam que a música tenha surgido da necessidade do ser humano de se comunicar. Fosse por meio de batidas no corpo, no chão, com as mãos, com paus e bastões, ou pelo uso da voz, nossos antepassados podem ter começado a exercitar seu controle sobre o universo sonoro com intenção de

comunicação. Um exemplo é o instrumento conhecido como *talking drum*, (tambor que fala, em português) cujo som é associado à fala em algumas etnias africanas, e que é usado para transmissão de mensagens desde muito antes de qualquer tecnologia atual. (Ibid., p.40)

Como se pode observar, a relação música e comunicação não é algo novo, mas acompanha a própria evolução humana. Para alguns pesquisadores, entre eles Bozzano, Frenda e Gusmão (2013), Bréscia (2003) e Zimmermann (1996), a interação comunicativa entre os pares de uma sociedade é a base para existência da mesma, uma vez que, partindo de tal relacionamento, é possível se definir os trâmites a serem tomados para uma dada vivência em conjunto. Tal funcionalidade só é possível porque é através da comunicação que mensagens passam a circular, permitindo assim um diálogo entre o emissor e o receptor, fato atestado nos trabalhos de Silva (2009), Grossi (2008), Bessa (2006), Habermas (1989) entre outros pesquisadores da área da comunicação.

Segundo Bozzano, Frenda e Gusmão (2013), possivelmente a música já fazia esse papel comunicativo antes mesmo da linguagem verbal. Entretanto, se no passado a mesma já era um meio de “transmissão de mensagens” sem precisar verbalizar, sua potencialidade aumentou quanto se fundiu linguagem do som (música) com a linguagem verbal (escrita e fala), dando origem ao gênero musical canção, pois agora as mensagens poderiam ser mais bem entendidas.

Esse novo fato fez com que a música ampliasse sua potencialidade enquanto ferramenta educativa. Fato atestado por Loureiro (2010) citado outrora, visto que foi a utilização de canções que facilitaram o processo de catequização (aculturação) dos nativos brasileiros durante a missão jesuíta, pois, segundo a estudiosa, canções eram ensinadas aos nativos impregnadas de dogmas cristãos que passavam a ser internalizadas a partir da repetição das mesmas, o que por sua vez culminava na própria recusa da cultura tradicional por parte desses nativos.

Bréscia (2003) já nos alertava sobre essa possibilidade de manipulação e alienação que a música possui, em razão de, segundo a pesquisadora, a música, dependendo de sua finalidade, pode engradecer o homem ou mesmo escravizá-lo e/ou alienando-o, ideia que também se concatena, de certa forma, com os alertas advindos dos estudiosos da escola de Frankfurt.

Relembrar sobre a utilização da música durante ações de catequização torna-se interessante, pois se há um ponto de convergência entre os pesquisadores, segundo Zimmermann (1996), este está no fato de todos defenderem a música como de origem

sagrada. Na verdade, tamanha era a ligação da música com o religioso que, segundo a pesquisadora, “o homem pré-histórico acreditava que afastava os maus espíritos, as doenças e até a morte; vencida as tempestades, os raios; obtinha a chuva e a fertilidade da terra” (Ibid., p. 8).

Destaca-se ainda que a proximidade da música com o religioso permitiu que uma grande parte das evoluções obtidas pela mesma acontecesse dentro da igreja. Um exemplo é a própria música vocal (música cantada) que se desenvolve dentro da igreja até chegar ao meio profano (popular), dando origem ao gênero canção.

Reitera-se que, embora a música de forma geral tenha em sua origem, segundo os estudiosos apresentados, certa ligação com questões religiosas, ela sempre esteve presente também em meio ao profano, fora do contexto religioso, elitista dos reis e aristocratas, acontecendo entre a plebe. A verdade é que a música, seja ela instrumental ou cantada, sempre esteve presente fora dos templos e castelos. O resultado disso, como já antecipou, é o surgimento do gênero canção que nasce em meio ao “profano” de caráter popular.

Segundo Zimmermann (1996), o que impulsionou o nascimento do gênero canção foi o surgimento das cruzadas, pois o povo sentiu a necessidade de se expressar em relação ao que acontecia naquele período histórico. O resultado dessa necessidade se reflete no surgimento de músicas vocais, estas passam a se desenvolver se desligando do religioso e dando início a uma música de caráter mais popular como “meio de diversão” (Ibid. p. 22), que de certa forma nos faz lembrar a abordagem da Indústria Cultural.

Como podemos observar, a partir da idade média, a música vocal profana, agora já denominada canção popular, passa a seguir seus próprios caminhos evolutivos diferenciando-se das músicas religiosas. E um dos principais exemplos advindo da evolução da música popular é o surgimento de “canções com ESTRIBILHO ou REFRÃO, para serem mais facilmente memorizadas”. (ZIMMERMANN, 1996, p. 22, grifo do autor).

Faz-se necessário frisar que, embora se tenha abordado todo um contexto histórico do surgimento da música vocal profana/canção popular, a razão de tal procedimento perpassa pela ideia de mostrar que desde sua origem, a música vocal tem um caráter de comunicação verbal, dado que, independentemente de sua vertente popular ou religiosa, mensagens eram transmitidas através de suas letras, fosse a fim de exaltar o que era defendido pela igreja, fosse para se opor ao religioso exaltando os prazeres da vida carnal. Fato que nos faz lembrar que

necessidades de sobrevivência e também por ser o único a preservar o fruto dessas constantes transformações – a cultura – ao longo da história para que as gerações futuras possam se valer delas sem ter que refazer o caminho já trilhado. (AZEVEDO e ROWELL in SILVA, 2009, p.15).

Dessa forma, o homem pode se mortificar de acordo com o contexto, nesse caso, popularização da canção popular iniciou uma nova realidade musical. Em ambas as situações, religiosa ou popular, o povo que ouvia as referidas músicas passava a ser bombardeado, querendo ou não, por letras com conteúdos variados. E nesse sentido, lembremos que o princípio comunicativo dar-se por interação entre pares em um processo distinto, entre eles e a linguagem verbal, seja ela oral ou escrita. O fato é que tamanha é a representação dessa forma de linguagem em meio à sociedade que nos permite compartilhar da afirmação de que nossas “ações, como em todos os tempos, sempre foram fundadas na força da palavra. É como as palavras as guiassem. A palavra, desde sua gênese, guia homens e mulheres e o próprio homem lhe acena o caminho” (GROSSI, 2008, p. 13).

O autor frisa a importância da linguagem verbal no contexto social como elo entre os homens, justamente por que esta permite a interação comunicativa entre os pares, porém voltamos a destacar que a música possivelmente já fazia esse papel antes da linguagem verbal, o que nos leva a destacar novamente o potencial educativo e/ou formador oriundo da junção dessas duas linguagens - linguagem artística musical e linguagem verbal - que deu origem, por assim dizer, a um gênero híbrido. Essa realidade passou a ser possível uma vez que, a “experiência com a poesia e a música fala diretamente aos sentidos, sensibiliza e flexibiliza o conhecimento e cria situações de aprendizado ético, estético, moral, cultural, político” (GROSSI, 2008, p. 20). Ou seja, o gênero canção anda nesse linear, sendo possível sua utilização na formação ou deformação dos variados aspectos sociais apontados acima.

Atrevemo-nos a colocar formação e deformação partindo da premissa de que as mensagens ouvidas em canções não possuem um só eixo temático, podendo existir diversas letras sobre variados temas, fato que recorda as suas próprias origens, uma vez que no passado se tinha, segundo Zimmermann (1996), três principais vertentes de canções, sendo elas: a canção aristocrática, canção de caráter pessoal e canção de simples narrativa. Cada um destes tinham seus próprios temas de abordagem composicionais.

Ainda em relação à questão levantada por Grossi (2008) anteriormente sobre a possibilidade de formação a partir da música vocal, destaca-se que no mundo em que vivemos existem variados estilos de canções que já ultrapassam as três vertentes iniciais, fruto da própria evolução do gênero ao longo da história, esse fato nos leva a crer que cada um tem

suas próprias abordagens composicionais que os caracteriza, o que chama atenção, uma vez que, sendo essa vertente da música também um gênero verbal, como frisa os estudiosos Caretta (2010), Almeida (2013) e Souza (2010), podemos entender que sua banalização inserida em meio à sociedade poderá impactar na própria banalização da sociedade, ou nas palavras de referido autor: “Banalizar a linguagem é banalizar o pensamento que ela veicula. Se a linguagem se banaliza, os comportamentos e costumes também se banalizarão” (GROSSI, 2008, p.21). Em outras palavras, nesse caso, uma canção que possua uma letra de caráter banalizante pode acabar ajudando a banalizar a sociedade, ou seja, deformar aspecto ou aspectos sociais. Nesse sentido faz-se necessário atenção com a canção, pois

Entre as inúmeras formas musicais, a canção popular (verso e música), nas suas diversas variantes, certamente é a que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas. E provavelmente, (...) ela está muito mais próxima dos setores menos escolarizados (como criador e receptor), que a maneja de modo informal (pois, como a maioria de nós, também é um analfabeto do código musical) e cria uma sonorização muito própria e especial que acompanha sua trajetória e experiências. Além disso, a canção é uma expressão artística que contém um forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo universo urbano, alcançando ampla dimensão da realidade social. (MORAIS, 2000, p. 204).

Para exemplificar tal abordagem, fazemos referência a dois estudos em que se apresenta duas cenas musicais distintas. De um lado a cena do rock e de outro a do samba, ambas pautadas na questão comunicativa interativa que a canção pode promover ou inspirar em relação aos participantes. Infelizmente na primeira cena musical, a cena do rock, os estudos realizados com algumas vertentes do rock volta-se para um lado não muito contemplativo, uma vez que traz a música como algo nocivo ao convívio social por conta de algumas letras de canções.

No referido estudo sobre a cena rock, o pesquisador Pimentel (2004) traz uma reflexão em seu trabalho sobre a preocupação que se tinha nos anos 60 de barrar a música rock, com o discurso de que tais músicas faziam apologia às questões tidas como antissociais na época, entre eles o uso de drogas, sexo livre, protestos, ações violentas e até mesmo ao satanismo.

Ainda sobre o trabalho de pesquisa citado acima, o estudioso toma como exemplo a música “The Number of The Best” da banda Iron Maiden, cuja a letra da música confirma uma tendência satânica como veremos abaixo no trecho traduzido pelo próprio pesquisador

“666 é o número da besta, inferno e fogo foram criados para serem libertados [refrão]... Eu estou voltando, eu irei retornar, e possuir seu corpo e fazer você queimar. Eu tenho o fogo, eu tenho a força, eu tenho o poder para fazer meu mal

tomar seu curso [fim da música]”. (...) [a] banda de *heavy metal* Iron Maiden, formada em 1975 (...) é considerada uma das mais escutadas por adolescentes de todo o mundo. Uma curiosidade é que em 1992, a banda foi proibida de tocar em um *show* que seria realizado no Chile, após solicitação da Igreja Católica, argumentando que a música *Bring Your Daughter to the Slaughter* incitava ao assassinato e *The Number of The Beast* incitava ao satanismo e ao assassinato. Músicas como estas, e inúmeras outras na história da música (...) têm despertado a atenção de pais, educadores, políticos, psicólogos, líderes religiosos, cientistas sociais e diversos estudiosos, sobre a intrigante relação música-comportamento. Quando se revisam alguns fatos ocorridos na história (...) pode-se escusar esse interesse, que consiste em saber qual a potencial influência da música na vida dos jovens. O que ela é capaz de fazer, ou ao menos inspirar. (PIMENTEL, 2004, p. 70).

Nesse primeiro exemplo, nota-se a preocupação gerada em alguns setores da sociedade em decorrência das mensagens que uma canção pode propagar, uma vez que a mesma pode, como vimos, influenciar, nesse caso, de forma nociva.

No segundo estudo temos a cena do samba, partindo da visão de participantes de uma escola de samba trazida por Gordo e Hernandez (in DURTE; JACOMELI; COLARES, 2014). Nesse estudo, os referidos pesquisadores trazem a partir de uma abordagem educativa e interacionista a contribuição das escolas de samba para reflexão e aprendizado sobre variados temas. Para os pesquisadores, a cena do samba, partindo da interação entre os pares que fazem aparte da mesma, pode se constituir

(...) em um espaço muito rico de conhecimento, de saberes e de possibilidade de aprendizagem, pois lá transitam centenas de pessoas, sendo que cada uma carrega consigo seu mundo de experiências vividas, adquiridas pela vivências em diferentes e diversos espaços e contextos culturais, sociais, etc. Para além das trocas culturais e de conhecimento facilitadas pelos ajuntamento de vários sujeitos (...). (GORDO E HERNANDEZ in DURTE; JACOMELI; COLARES, 2014, p. 131).

Queremos deixar claro que a utilização das referidas cenas é apenas de cunho didático e ilustrativo, destacando ainda que nossa intenção não é generalizar e muito menos rotular de maneira nenhuma os estilos mencionados, o que nos interessa nesta exposição é destacar a ação comunicativa que as canções podem possuir em relação aos seus participantes/ouvintes, pois independentes da cena, seja funk, forró, carimbo etc. podemos entender, a partir do que já foi apresentado, que sempre haverá uma mensagem a ser transmitida àquele que escuta a canção. Porém, não necessariamente a mensagem se converterá em resposta por parte de quem ouve, pois temos consciência que os efeitos das canções em relação aos seus ouvintes e apresentadas pelos pesquisadores acima, também estão ligados a outros fatores externos à canção em si – fatores que fogem do propósito deste trabalho, portanto não serão abordados – todavia, vale lembrar que a canção enquanto emissora de mensagem, como se vê no caso da

cena relatada por Pimentel (2004) e Gordo e Hernandez (in Durte, Jacomeli e Colares 2014), entram em consonância com o que já foi elencado por Brescia (2003) e Loureiro (2003) reforçando a capacidade de que a música tem sobre o ser humano.

Bessa (2006), Silva (2011) e Silva (2009), e alguns estudiosos da área da comunicação a partir de seus trabalhos, nos permitem chegar à conclusão de que não existe texto neutro. Tomando tal premissa, é possível afirmar não existir canção neutra, visto que as canções, enquanto elemento comunicativo, estariam carregadas de significados, traços de uma realidade e de uma intencionalidade por parte de seu criador. Tal constatação torna-se mais evidente se tomarmos o discurso Costa (2015) que afirma que devemos considerar “a música como um processo comunicativo é levar em conta que ela (...), associa um organizador-emissor a um receptor através de um conjunto de convenções que permite uma interpretação comum do sentido da organização sonora” (Ibid., p.12).

Tal abordagem, trazida por Costa (2015), reafirma a fluidez que a música possui enquanto elemento comunicativo. Ou seja, podemos entender a música como “um sistema de comunicação singular que se estabelece entre os que emitem a música e os que a recebem, na medida em que os segundos passam, percebem uma ordem específica, um sentido, desejado pelos primeiros” (CANDÉ, 2001, p. 10). Dentro do contexto que estamos trabalhando, pode dizer que esses primeiros nada mais são do que a própria Indústria Cultural que manipula esse produto cultural sem se preocupar com os efeitos que possam causar na sociedade desde que o objetivo do lucro seja alcançado, o que reafirma as menções feitas pelos pesquisadores já citados até aqui.

Ainda sobre esse enfoque da canção não ser neutra, tomemos as canções criadas durante a ditadura militar que ocorreu no Brasil (1964 a 1985), pois nesse período os artistas músicos, opositores ao regime que se instaurou no país, passaram a compor canções cheias de ideologias de liberdade e de defesa da democracia. Todavia, por conta de empecilhos impostos pelo regime, ao fazer tal defesa, promoviam um verdadeiro exercício intelectual, uma vez que essas ideias defendidas pelos opositores da ditadura militar não poderiam está explicitada diretamente nas canções ou tanto a música quanto o artista poderiam sofrer retaliações. Dessa forma, os artistas compositores exploravam todos os recursos que a linguagem verbal e musical poderiam lhes oferecer a fim de burlarem a censura e conseguirem se comunicar com seus pares através de suas canções e assim fazendo suas mensagens serem disseminadas a todos, como se pode ver na citação abaixo:

Na produção musical durante os tempos da ditadura militar, uma atitude comum entre os artistas para não serem barrados pela censura era falar por meio de metáfora, linguagem figurada, usar uma coisa para se referir a outra. A música num primeiro momento poderia ser entendida com um sentido simples, mas se interpretada a fundo veiculava conteúdo de resistência, de provocação ao regime, de convite ao público para reflexão. Muitas músicas foram aprovadas num primeiro momento, mas depois de lançadas, ao perceber seu conteúdo implícito, a censura as proibia. (BOZZANO; FRENDA; GUSMÃO, 2013, p. 227).

Como se pode observar até aqui, a canção como instrumento comunicativo pode ser utilizada para diversos fins. Destaca-se ainda que sua utilização seja algo que já vem de longa data, mostrando-se eficaz em relação ao contexto para qual está sendo empregada. Nesse sentido, não há como vermos a canção unicamente como uma produção artística, ainda mais nos dias de hoje em que a maioria das produções musicais em circulação está ligada a Indústria Cultural e tendo a canção no Brasil como “o mais cotidiano dos objetos de consumo artístico-culturais de massa” (ANDRADE, 2007, p. 14).

Nesse sentido, torna-se necessário lembrar que a maioria das artes, de maneira geral, levada ao público a partir da segunda metade do século XX, quando surge a Indústria Cultural, passa a ser conduzida a partir de princípios capitalistas de geração de lucros. E como já discorremos anteriormente, a canção se torna um produto dessa nova realidade. O fato é que a preocupação com a arte/produto não existiria se as observações e estudos feitos por pesquisadores atrelados principalmente à escola de Frankfurt não apontasse como resultado a capacidade de controle que a mídia exerce sobre a sociedade.

Essa preocupação dos estudiosos da escola de Frankfurt toma latência a partir dos estudos de Jürgen Hebermas sobre comunicação, pois para ele a ação comunicativa está atrelada a três funções, sendo elas: “a função cognitiva de formar pensamentos e representar fatos; a função expressiva de exprimir sentimentos e suciar sensações; por fim, a função comunicativa de comunicar algo, levantar objeções e produzir acordos” (Ibid., 2004, p.99). Ou seja, segundo Hebermas, o processo comunicativo desencadeia o desenvolvimento da consciência, portanto se esse processo é gerenciado por uma base ideológica que vise interesses próprios, como o caso do Capitalismo, a consciência formada tomará para si esses padrões e passará a reproduzi-los de forma natural.

Se levarmos em consideração que a arte é uma via de comunicação, pois como já se viu, um dos seus pressupostos de sua criação nos remete ao ato de comunicar-se, conceito defendido a partir de estudos interpretativos feitos desde as primeiras manifestações artísticas, tendo como base os registros rupestres do princípio da civilização, perpassando por várias fases até chegar ao que consideramos arte nos dias atuais como reforça Bozzano, Frenda e

Gusmão (2013), subtende-se que a mesma também estará dentro dessa perspectiva defendida por Hebermas.

No caso da música canção produzida pela Indústria Cultural, chama ainda mais atenção, pois além de uma via de comunicação artística ainda é uma via de comunicação verbal e, nesse sentido, vale lembrar que nenhum texto é neutro, visto que quando se considera o processo comunicativo, tem sempre uma mensagem para alguém.

Assim como Hebermas, Bessa (2006) também expõe três princípios comunicativos que para ele seriam a base dos estudos das teorias comunicacionais nos dias atuais. No primeiro princípio, a comunicação entendida apenas pela transmissão de mensagem; na segunda, a comunicação é entendida como transmissão de mensagens e respostas; e a terceira, a comunicação é entendida como um processo de interação aberta. Destaca-se que a interação aberta, segundo Bessa (2006), seria a mais utilizada para os estudos na área da comunicação, por compreender que todos assumem a função de todos durante o processo. O interessante é percebermos que podemos tomar essas três propostas como uma releitura daquelas já apresentadas por Hebermas, uma vez que as mesmas, de certa forma, acabam reforçando o que já foi dito pelo estudioso de Frankfurt.

Segundo Silva (2011), muitas Teorias da Comunicação, e para enfatizar tal colocação, no primeiro capítulo de seu livro “Teorias da comunicação nos estudos de relações públicas”, traz a público as principais teorias comunicativas da atualidade, cada uma a partir de uma visão singular por diferentes aspectos, entre eles o social, cultural, capitalista, entre outras, porém todas as teorias apresentadas, independente de sua corrente norteadora, abordam um eixo em comum: a interação entre os pares.

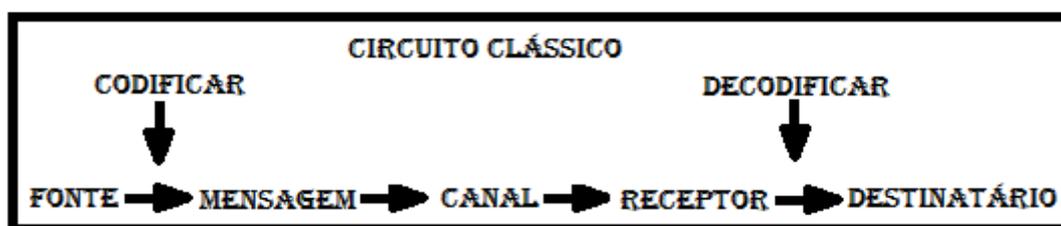
No caso deste trabalho, vale lembrar que a corrente norteadora adotada, volta-se para a Indústria Cultural, ou seja, a mídia como principal elemento comunicativo do capitalismo neste século, capaz de influenciar a transformação da própria sociedade seja de forma positiva quanto de forma negativa através da utilização da música de consumo.

Entretanto, embora, segundo Silva (2011), se tenha teorias, Bessa (2006) defende a existência de apenas três concepções existenciais que sustentam todas as teorias existentes e estão diretamente ligadas as três funções da comunicação apresentado anteriormente. Porém, antes de discorrermos sobre essas três gêneses das teorias da comunicação, é necessário apresentar os elementos que condicionam o processo comunicativo, que são: fonte, destinatário, emissor, receptor, código, canal, mensagem/informação. Sem esses elementos,

não existe comunicação, pois ambas estão entrelaçadas numa relação de todos para todos, já que não existe um sem o outro. Em outras palavras,

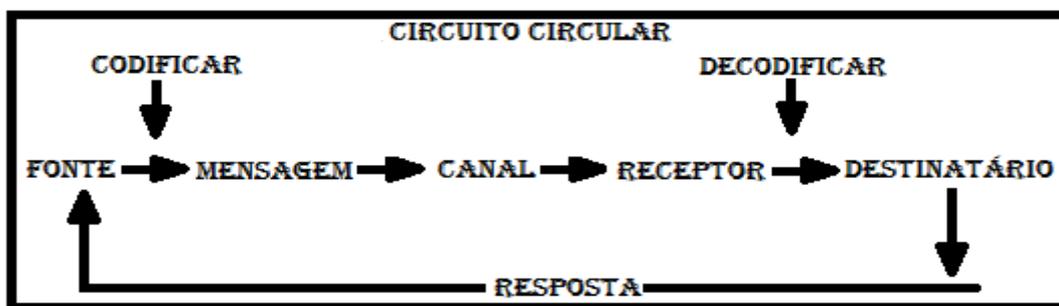
As informações para serem trocadas precisam ser produzidas. Fonte é o produtor da informação: pessoa, instituição, empresa de comunicação. A fonte produz informação para um destinatário, que é o que vai se apropriar dela: pessoa, público, massa anônima. Para que possam ser transportadas, da fonte ao destinatário, é preciso um emissor ou codificador que transforme a mensagem em sinais e um decodificador ou receptor que reconstrua na outra ponta. A informação, como se vê, é o conteúdo da comunicação que vai da fonte ao destinatário por um canal que transporta mensagens codificadas em sinais. (BESSA, 2006, p. 25).

Agora que apresentamos os elementos comunicativos, é possível abordar sobre os três referidos princípios que sustentam as variadas teorias sobre comunicação. No primeiro princípio, Bessa (2006) afirma que a comunicação é entendida como “processo linear que começa com a fonte e termina no destinatário” (Ibid., p. 30). Podemos entender que essa forma de pensar a comunicação coloca o ouvinte (receptor) como um ser passivo no processo comunicativo, cabendo a ele apenas a função de receber a mensagem. Tal conceito serve de base para as teorias clássicas da comunicação. Dante Diniz Bessa ilustra esse conceito com o seguinte esquema:



Fonte: BESSA, 2006, p. 30.

Com relação ao segundo princípio, de acordo com o pesquisador, a “comunicação é um processo circular de interação que vai da fonte ao destinatário e volta” (Ibid., p.30). A partir desse segundo princípio, a comunicação começa a ser pensada a partir da resposta que o ouvinte (receptor) dará àquele que emite a mensagem. E Silva (2011) complementa, esse princípio nasce sob a base positivista e entende que a comunicação se dá através de um processo de interação entre os pares. Bessa (2006) ilustra o referido processo a partir do seguinte esquema:



Fonte: BESSA, 2006, p. 31.

Por fim, o mesmo autor apresenta o terceiro princípio que se mostra mais complexo uma vez que: “Diferente das situações anteriores em que os processos linear e circular são fechados entre fonte e destinatário, aqui o processo comunicativo é visto aberto e imprevisível” (BESSA, 2006, p.31), como se pode notar na ilustração:



Fonte: BESSA, 2006, p. 32.

Ou seja, embora se tenha uma intencionalidade prevista no início do processo comunicativo, o resultado pode não ser o esperado pelo emissor em relação ao receptor, pois vai variar também do próprio contexto e da própria mídia em que a mensagem foi emitida, logo, não há como prever os resultados advindos dos receptores, visto que

As informações estão aí. Foram produzidas e reproduzidas. Interpretadas e recriadas pelos destinatários. Não são mais as mesmas informações que a fonte (...) colocou em circulação. Portanto, há de se considerar também o contexto da troca de informações, além dos elementos e das relações entre eles para saber se há ou não comunicação. (Ibid., p. 32).

Nota-se que, independente da base que sustenta as ideias da Teoria da Comunicação, o olhar se volta para o que podemos considerar como elemento chave, a mensagem, pois é ela

quem leva o pensamento, a ideologia, os conceitos traduzidos - no caso da canção - em linguagem verbal musicalizada ao outro. E como vimos, o pensar num processo comunicativo é algo variável.

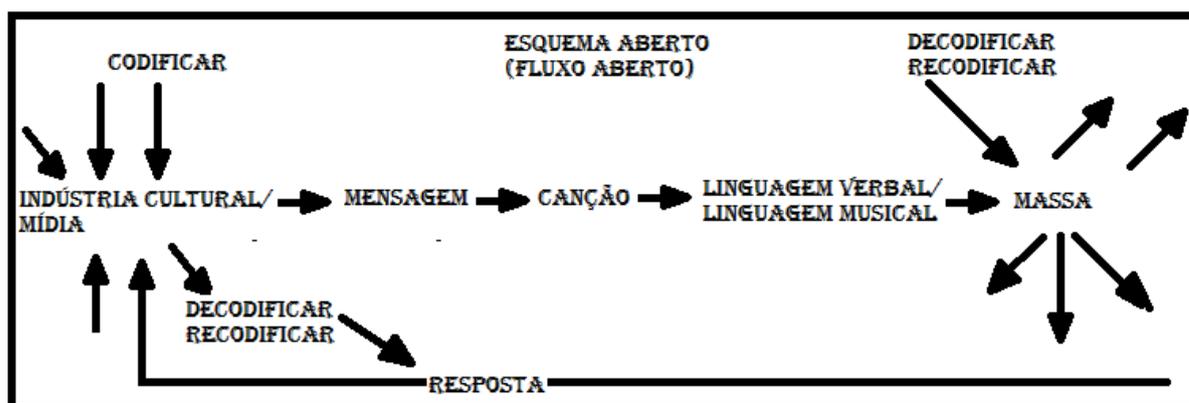
Partindo desse princípio, justifica-se a preocupação dos estudiosos da escola de Frankfurt, uma vez que, conforme Sandro Takeshi da Silva, esses estudiosos se debruçaram em estudar as transformações da arte, de maneira geral, em mercadoria, bem como o empenho da Indústria Cultural em difundir essa ideologia mercantilista que explanava em favor da reprodução técnica das coisas através da mídia. Destaca-se que essa proposta reflexiva é fruto de um contexto específico, contudo, a essência ainda perdura até os dias de hoje, uma vez que:

(...) os meios de comunicação são influenciados por um contexto econômico, social e cultural, além daqueles próprios que detém os meios. Na época da indústria cultural, a manipulação dos públicos passa pelos meios de comunicação e na visão que ali é disseminada, no qual o espectador é colocado na condição de assimilar as ordens propostas pelas exposições midiáticas. (SILVA, 2011, p. 23)

Em outros termos, é notório, nos dias de hoje, a capacidade amplificada que a Indústria Cultural desenvolveu através dos meios de comunicação. Uma vez que também se utiliza da linguagem verbal e levando-se em consideração que a Indústria Cultural propõe uma ideologia própria, seus produtos também passam a se imbuir de tal ideologia, sendo assim, independente da forma artística, podemos entender que o emissário da mensagem, voz que fala, é a própria voz da Indústria Cultural manifestada através das artes/artistas de consumo, incluindo-se a música canção e que chega até as massas através da mídia. Como observado abaixo:

A voz que fala, muitas vezes, acaba por revelar um tipo de voz que é a da persuasão, da retórica da indústria cultural que produz o objeto padronizado. Neste sentido, há uma vertente desta poesia das canções cuja mediação, facilitada pela rapidez da informação, vem formando, com igual rapidez, uma cultura criadora de produtos sobre medida aos modos de vida da infância e da adolescência. (GROSSI, 2008, p. 21).

Partindo de tal premissa, é possível fazer uma releitura dos esquemas apresentados por Bessa (2006) para ilustrar processo comunicativo, tendo a canção como o canal dessa relação Indústria cultural/mídia e massa. Substituindo cada um dos elementos, anteriormente apresentados, pelos seus respectivos correspondentes e tomando por base o esquema aberto. Como podemos ver abaixo:



Fonte: Elaborado pelo autor, 2018

Gostaríamos de reiterar que nosso propósito durante essa abordagem sobre as teorias da comunicação e os elementos que compõem o processo comunicativo, não tem como objetivo discorrer sobre todo certame concernente à ação de se comunicar, mas sim apresentar os requisitos básicos do referido processo para que seja possível trazê-los a este trabalho e desta forma, ser possível chamar atenção para uma reflexão a cerca das mensagens que circulam nas canções midiáticas e que são ouvidas pelos alunos.

Destaca-se ainda que no mundo contemporâneo, tornou-se comum desconsiderar o fator comunicativo da canção, em favor do simples ouvir esquecendo que: “Música é linguagem. A linguagem seja qual for, influencia no pensamento, no raciocínio” (NOCKO 2005, p.149). Claro que não se pretende aqui afirmar que a mesma seria a única forma de comunicação, porém o pretendido é chamar atenção para o fato de que ela possui seus atributos comunicacionais e que estes passaram a ficar despercebido, em meio a tantos outros suportes ofertados no dias atuais.

Por esse motivo é tão importante entender o básico sobre processo comunicativo de maneira geral, uma vez que a canção, como já referenciado, é a produção cultural mais consumida na sociedade, principalmente, pelos jovens. Ou seja, entender o princípio básico da comunicação, pode nos auxiliar na compreensão da mensagem veiculada pelo canal canção.

Destacamos que com o desenvolvimento das novas tecnologias de comunicação, ficou bem mais fácil para a Indústria Cultural através das novas mídias chegar aos mais variados espaços incluindo a escola. Hoje a facilidade de divulgação advinda das novas tecnologias de comunicação móvel, como o celular, *tablete*, *mp3* e *mp4 players*, *iphones*, *ipod* e principalmente a internet, fazem com que as canções cheguem e circulem com mais facilidade entre os seus consumidores e em todos os outros contextos existentes na sociedade.

O que chama atenção nessa realidade tecnológica é que a mesma trouxe uma nova dimensão que vem sendo bem explorada pela Indústria Cultural através da mídia e que surge

com o advento da internet: o ciberespaço. Para se ter uma ideia, ao fazermos um *feedback* em relação aos instrumentos de comunicação de massa e entretenimento, chegaremos, de acordo com Bozzano, Frenda e Gusmão (2013), ao rádio e a TV. Contudo, nem mesmo essas ferramentas chegaram à tamanha abrangência quando comparadas às tecnologias de comunicação e informação contemporânea.

Como se pode observar, a evolução tecnológica dos meios de informação e comunicação ajudou na disseminação das canções como produto de consumo. Para se ter uma ideia, o ciberespaço hoje pode ser considerado um dos espaços mais utilizados na divulgação das canções midiáticas, conforme Castro (2007). É necessário lembrar ainda que, após o surgimento da Indústria Cultural, a mesma se esforça de maneira árdua em sua proposta de formação de um mercado consumidor, não estando preocupada com os efeitos que isso pode causar a curto ou a longo prazo na sociedade, uma vez que:

Inserida nesse meio político-econômico, que trata o presente como único foco – esquecendo-se dos ensinamentos do passado e dos efeitos futuros –, a música, de diversas vertentes e estilos, acaba sendo incluída nos meios com funções claramente econômicas. É essa finalidade que tem gerado debates sobre o atual valor da música. É passagens rápidas pelos grandes meios de comunicação. A música é tratada como produto, como via comercial. Cabe analisar se essa função de mera mercadoria não provoca conseqüências para a nossa ‘saúde’ sócio-cultural, se, como uma linguagem, – que, por isso, influi em nossas mentes – cria metamorfoses nos nossos pensamentos, ainda que inconscientes e o que se pode fazer para transformar essa música (...). (NOCKO, 2005, p. 149)

Tal citação retoma o contexto da Indústria Cultural capitalista, reiterando que a canção veiculada pela mídia é feita para consumo. Essa constatação nos permite realocar a discussão sobre a música/produto - abordado na sessão anterior - dado que assumindo esse papel de “item de prateleira”, a fim de atender as necessidades do capitalismo, a mesma precisa ser atrativa.

Nesse sentido, relembra-se de que a canção, uma vez produto da Indústria Cultural, passa seguir um padrão pré-definido e que está presente desde sua gênese. Tudo é pensado para que tenha a melhor aceitação possível por parte do consumidor. Por este motivo, na maioria das vezes, esse gênero musical híbrido possui um caráter de entretenimento, concatenado com a ideia da Indústria Cultural de mercado.

Todo esse retrospecto sobre Indústria Cultural se fez necessário, pois, conforme já elencamos, o gênero musical canção é comprovadamente um produto de massa da sociedade contemporânea. E trazendo essa realidade para dentro do contexto da música como elemento de comunicação, é possível crer que essa manifestação imaterial toma para si a concepção do

simples para permear não só seu caráter musical, mas também seu caráter verbal. Logo, não só sua forma musical, como também sua forma verbal, passa a ser pensada para atender o mercado.

Pensar sobre a verbalização, em meio aos demais elementos musicais que estruturam e caracterizam a canção, torna-se importante, pois é esse elemento, segundo a releitura do esquema comunicativo apresentado por Bessa (2006) anteriormente, seria o último elo da corrente comunicativa.

Consoante Correa (2011), o cancionista é capaz de se utilizar da sua oralidade cotidiana a fim de utilizá-la como recurso em suas obras, dessa forma, consegue se aproximar de seu ouvinte, passando a ser uma característica que garante a eficácia da canção. Essa abordagem trazida por Correa (2011) abre uma janela que nos permite lembrar um ponto importante que podem servir para justificar a facilidade com que a “canção popular de consumo” conseguiu tanta projeção na sociedade contemporânea, devido à linguagem simplificada baseada no cotidiano das massas.

Analisando os paradigmas apresentados e jogando para o campo da educação, é possível crer que as canções consumidas pelos jovens que frequentam o espaço escolar não fogem a essa regra em relação a uma linguagem simplificada e que se volta ao cotidiano, como já citamos em outro momento, tudo é pensado e repensado pela Indústria Cultural visando à geração de lucro a partir da aceitação e consumo por parte do público.

Destacamos ainda que, além do fato da utilização de uma linguagem verbal facilitada, a canção popular midiática consumida pelas massas se alimenta das ações e até mesmo sintetiza os sentimentos que ocorrem no próprio cotidiano da sociedade, o que faz com que o produto ofertado se aproxime ainda mais da realidade de seus consumidores. Essa estratégia confirma a ideia de tese universal, pois é possível observar o esforço de busca pela similaridade entre os potenciais consumidores, ponto importante para facilitar o elo comunicativo entre a Indústria Cultural e a massa e assim gerar lucro.

A partir dos fatos elucidados até aqui, passamos a ter mais uma justificativa para o fato da canção ter chegado ao topo dos produtos mais consumidos pela massa. O segredo foi aliar uma linguagem simples com elementos do cotidiano e tudo isso atrelado a uma concepção de entretenimento, fazendo com que a mesma se aproxima da realidade em todas as suas nuances. A realidade exposta pode ser confirmada abaixo:

A canção (...) se tornou, ao mesmo tempo, o mais cotidiano dos objetos de consumo artístico-culturais de massa e uma forma estética expressiva, fonte autônoma de

elaboração cultural. Como uma “enciclopédia implícita” da vida cotidiana, reitera sofrimentos, alegrias, malandragens, safadezas; presentifica o imaginário da festa; repensa o destino e expõe contradições sociais. Embora manifestação complexa, sua base é uma só: a elaboração de pulsações dos ritmos e das linguagens do corpo, fazendo-se, então, como uma “rede de recados” de que “o conceitual é apenas um momento: o da súbita à superfície”. (ANDRADE, 2007, p.14).

A pesquisadora nos faz perceber que tudo que compõe a estrutura de uma canção tem uma função comunicativa, ou seja, a “rede de recado” citada não perpassa somente pela linguagem verbal, uma vez que é pensada para agregar variadas formas de linguagem. A autora elucida mais uma vez que a canção ofertada pela Indústria Cultural, em sua existência no contemporâneo, está atrelada ao capitalismo consumista e pode ser entendida como algo voltado para o agora, de cunho puramente efêmero.

Reitera-se que toda a abordagem sobre a Indústria Cultural, retomado nestes parágrafos, agora parte de um contexto comunicativo. Nesse sentido, a reflexão advém dos meios utilizados pela referida Indústria a fim de disseminar suas ideologias através de seus produtos, em especial, por meio da canção. Destaca-se que por ser um produto de consumo, é preciso deixar claro que todos os elementos que fazem parte do produto canção são pensados com intuito de levar uma mensagem, o que passa a confirmar a mesma como elemento comunicativo da Indústria Cultural.

Lembremos que a mensagem é o principal elemento no processo comunicativo, nesse sentido, justifica-se novamente superar o ouvir descomprometido e tentar compreender que tipo de mensagens são veiculadas pela mídia, pois:

(...) estamos nós inseridos em um mundo criado por nossas mentes a partir das informações retidas por nossa percepção. E essa percepção está, de certa forma, sob o *ataque* constante de materiais publicitários em geral. A música utilizada funcionalmente para determinados fins acaba fazendo parte, também, desse nosso mundo. (NOCKO, 2005, p. 150)

Tal abordagem é importante por retomar o início de nossa discussão, atestando mais uma vez a potencialidade da música, não só baseado em seus princípios ligados à comunicação, mas também ligados a seus princípios sociais. Contudo, a autora, ao chamar atenção para essa realidade, frisa novamente a questão da maior parte da música no período contemporâneo está inserida na perspectiva de consumo. Conforme ele,

A música sempre teve funções sociais no decorrer dos tempos; porém, a multifuncionalidade explorada que há hoje nunca existiu. Há música para quase tudo: desde a hora em que se acorda até a hora de dormir (sem querer citar as

terapias do sono). Esse funcionalismo da arte acaba gerando, na maioria dos casos, um esvaziamento estético. A arte torna-se objeto de uso e passa a ser vista pelos (...) a partir de níveis de agrado (aparente) do público. (Ibid., p. 151)

Salientamos ainda, que não queremos questionar a qualidade estética da música produzida atualmente, mas sim trazer uma reflexão sobre a música midiática (música de consumo) e seu papel comunicativo em meio à sociedade, em especial os jovens estudantes, visto que, como já discorreremos, essa manifestação artística se apropria do cotidiano e este, por sua vez, está repleto de conceitos e pré-conceitos, formando um sistema de circulação de mensagens que podem ser potencializadas em massa através da canção.

Ainda com relação ao que foi exposto pelo autor Caio M. Nocko, é possível constatar um fato presente na sociedade atual e que estamos tentando ajudar e desconstruir a partir deste trabalho, que se refere ao ouvir pelo ouvir. Nota-se que, nos dias atuais, é normal desconsiderar o fator comunicativo presente na canção enquanto linguagem musical e linguagem verbal. Essa realidade é preocupante, pois, partindo dos teóricos até aqui elencados, não podemos desconsiderar a mensagem que circula em meio às canções, principalmente aquelas que são ouvidas pelos alunos em ambiente escolar. O teórico traz uma reflexão sobre o perigo dessa omissão, porque ela apresenta um nível de interação comunicativa que perpassa pela canção e que transcende a própria ação consciente. Em outras palavras, a mensagem que circula através da canção que se ouve passa a ser entendida sem que o ouvinte perceba.

Tal realidade nos faz lembrar que dois dos princípios comunicativos (circuito circular e fluxo aberto) defendem a resposta dada a partir do entendimento da mensagem. Como podemos ler na citação abaixo:

Se focalizarmos, por exemplo, a música usada para as atuais *baladas*, vemos um direcionamento de todos os aspectos da música para um determinado fim: a diversão, a recreação e, mais especificamente, os relacionamentos (deixando de lado os consumos). O *funk* que toca nas casas noturnas, atualmente, com sua batida, o *pancadão* característico, gera movimento até inconsciente do corpo. Mesmo os mais tímidos acabam se entregando ao balanço do ritmo. Aliada a essa batida aparece a letra, altamente voltada para os relacionamentos, em diversos níveis. Se observarmos o que tal ritmo ocasionará nas casas noturnas, constatamos um real aproveitamento do que essa música se pôs a realizar. Portanto, pode-se dizer que tal música, em sua funcionalidade, está sendo bem aproveitada: as pessoas dançam e surgem relacionamentos a partir da dança ou mesmo do ambiente gerado pela música. (NOCKO, 2005, p. 151).

Todas as abordagens até aqui descritas reforçam a importância de se entender a canção midiática, a canção que circula entre os jovens, a canção não só como produção artística, mas

como um elemento comunicativo, bem como desconstruir a ideia do ouvir pelo ouvir. Afinal, nesse mundo contemporâneo, não é estranho ver adolescentes com seus celulares, ou qualquer outro aparato tecnológico que permita a reprodução móvel, ouvindo uma canção dentro ou fora da escola, assim como compartilhando essas canções por meio de recurso advindo das TICs, fazendo com que essas músicas passem a se multiplicar de maneira rápida no meio que o circunda.

As abordagens a cerca do gênero canção nos leva a notar que todos os elementos que se desenvolvem dentro desse gênero e que estão sob a sombra do capitalismo jamais podem deixar de serem refletidas, pois, graças ao interesse por geração de lucro, o sistema fez com que essa vertente da arte assumisse um papel importante na sociedade atual, chegando, de certa forma, a ser um retrato da sociedade com todas as suas contradições cotidianas.

É claro que sua peculiaridade híbrida também ajudou bastante na consolidação desse gênero “verbo-musical”, uma vez que o mesmo possui duas vias comunicativas que trabalham harmonicamente em função da mensagem. Ao falar da canção (ANDRADE, 2007, p. 15), afirma que:

A codificação específica de sua linguagem híbrida, composta pelas dimensões da letra, da melodia, da harmonia, do arranjo e da performance, permitiu à canção conectar subjetividades individuais e coletivas e assumir rápida e facilmente uma dimensão social.

Neste sentido, pode-se dizer que a canção é uma forma emblemática da cultura devido à especificidade de sua enunciação: expressa uma voz que simultaneamente fala e canta e, assim, ao mesmo tempo, partilha mensagens, e libera índices, signos, significados e significâncias variados, que vinculam o individual ao coletivo. (...) A moderna canção (...) tornou-se ainda um exemplar, portanto, da difusão social de costumes, comportamentos e valores culturais justamente ao realizar-se como forma de mercadoria isto é, realizando também um valor de troca necessariamente destinado ao consumo.

Independente do estilo do gênero canção que se ouça, seja ele forró, tecno-brega, sertanejo, samba, rock ou qualquer outro, não se pode desconsiderar o seu papel comunicativo, capaz de servir para mudanças sociais. Em outras palavras, não nos é permitido ignorar o poder da música, principalmente após todos os avanços tecnológicos referentes às tecnologias de informação e comunicação, como muitas vezes fazemos, porque voltamos a reafirmar que no mundo contemporâneo envolvido em princípios capitalistas não podemos nos permitir a cair nesse erro, pois

O poder da música é grande. Com o avanço tecnológico e a massificação da cultura, tornou-se ainda maior, penetrando todos os espaços da vida cotidiana. Pensar sobre

esse poder é pensar sobre a cultura contemporânea, cuja massificação tem transformado a própria estrutura da percepção e do conhecimento. Para a educação, essa mutação é de suma importância, pois acarreta o que Michel De Certeau nomeou de cultura estudantil de Caleidoscópica. Por assimilar a rapidez e a fragmentação das massificadas das mídias, a cultura jovem torna-se uma miscelânea de referências diversas, muito pouco diferenciadas e hierarquizadas. (ANDRADE, 2007, 25).

Refletindo sobre a abordagem apresentada, é importante procurar formas de entender uma canção, visto que, como o estudioso deixa claro, existe na canção uma linguagem (uma forma de transmitir a mensagem), existe uma visão de mundo (um contexto) e existe uma perspectiva (algo que se pensa em construir) que está em constante mudança. Ou seja, há toda uma intencionalidade mórfica que não se pode deixar passar despercebido, principalmente dentro do espaço escola.

Quando trazemos a escola para essa realidade, a mesma passa a ser um rico espaço para compreensão dessa ação midiática através da canção. Nesse sentido, reiteramos as palavras de (ANDRADE, 200, p. 26) quando esta afirma que:

(...) O interesse do estudo da canção na educação é, portanto, o interesse por uma linguagem da cultura especialmente forte no Brasil e que diz muito sobre os tempos e as formas de sociabilidades nas cidades contemporâneas, sobretudo no que diz respeito aos circuitos e às culturas Jovens. (...). Em termos sociológicos e históricos, pode-se sustentar que a canção é uma linguagem constituinte e enunciativa de uma desejável e necessária “educação da sensibilidade” tão ou mais importante na formação do jovem do que as artes plásticas e a literatura, cuja importância na formação escolar (e fora dela) é, hoje, inequívoca, e seu espaço, bastante assegurado. (...).

Essa realidade apresentada concatena com nosso pensamento, como podemos perceber, é de fundamental importância entender que a canção é um meio de comunicação, uma vez que toda a abordagem até aqui nos leva a crer que a mídia conversa conosco a todo tempo através das canções, fato que não pode passar despercebido aos nossos olhos e ouvidos.

4 . CANÇÃO POPULAR DE CONSUMO: A VOZ DE UM CURRÍCULO OCULTO

O presente capítulo trata sobre alguns conceitos de currículo, sua função dentro da escola. Toda a abordagem tem como finalidade entender como a música popular de consumo ofertada pela Indústria Cultural pode assumir o papel de potencializadora de um currículo em particular dentro da escola, atrelado aos interesses do sistema capitalista.

Antes de iniciarmos a abordagem sobre o tema, é necessário lembrar que inicialmente se trouxe as transformações que culminaram no surgimento da Indústria Cultural, bem como os fatores que fizeram dessa a maior representação do capitalismo contemporâneo, seguido dos fatores que fazem das canções um elemento comunicativo capaz de influenciar as pessoas por meio de suas mensagens, até mesmo sem que elas percebam.

Torna-se importante tal retomada em função do fato de que em todas as abordagens existe um pano de fundo em comum que são as relações entre os pares por meio da comunicação, uma vez que ela é a base para o convívio em grupo. Por isso, é necessário falarmos que essas relações são fundamentais para o desenvolvimento da sociedade de maneira geral. A história nos mostra que foi através desses relacionamentos que as sociedades se constituíram. Nesse sentido, devemos lembrar que estas relações estão diretamente ligadas ao cotidiano. Logo, o cotidiano acaba como catalizador para a constituição da sociedade, posto que é nele que ocorrem os relacionamentos entre os pares. Em outras palavras:

(...) é possível apreender o cotidiano enquanto categoria de existência, dimensão ontológica de realização da vida que se marca pela experiência. As relações que se dão em diferentes espaços sociais– da família do trabalho, do lazer etc. – moldam o cotidiano, visto como uma ambiência carregada de elementos contraditórios, ocupados por sucessões e irrupções que podem alterar essas sucessões. “O cotidiano é atravessado pelos contrários, e é essa ambiguidade que constitui a substância da experiência” (FRANÇA, 1996). A vida diária habita o cotidiano que, apesar de suas ordenações; permite práticas de desvio e a diversidade de experiência. O cotidiano é, e, si, uma maneira de experimentar a vida. (BRETAS in GUIMARÃES; FRANÇA 2006, p. 31).

Como se pode notar, é no cotidiano que os conhecimentos são construídos a partir da própria experiência do homem. Nessa perspectiva de autoaprendizagem, o cotidiano torna-se o articulador do próprio processo evolutivo da humanidade, visto que é ele que proporciona as experimentações necessárias para a criação de conhecimento.

Porém, se tomarmos o cotidiano como fonte de saberes, o mesmo acaba por fornecer um leque de conhecimentos que mais cedo ou mais tarde levariam o homem a pensar, repensar e até modificar o que deveria ser perpetuado para as novas gerações. Tal postura não

é estranha, uma vez que, partindo de Bretas (2006), podemos chegar à conclusão de que se torna impossível ter acesso a todos os conhecimentos que a humanidade já desenvolveu ao longo de sua existência, por esta razão, desde os primórdios, já era necessário gerenciar e filtrar aquilo que deveria ser ensinado ou não.

Partindo da perspectiva de gerenciar, sintetizar e organizar os conhecimentos surgidos em meio à relação do cotidiano, o homem passa a estruturar seus primeiros processos educativos. Fato atestado por Ponce (2010) em seu livro “Educação e luta de classe”, pois nesta obra o estudioso traz à tona, a partir de uma perspectiva histórica, todo o processo de desenvolvimento da educação, bem como os pensamentos que permeavam esse fazer educação em variados contextos históricos.

Torna-se interessante destacar tal abordagem, uma vez que, a partir da leitura, é possível entender que a educação em suas origens não era algo institucionalizado de maneira regrada, mas algo que acontecia na vivência e nas relações entre os pares. A figura do professor, bem como a escola, não existia. O processo era coletivo, abarcando todos como professores, assim como tomando todos como alunos e tendo a informalidade como mediadora e o próprio local de vivência como escola.

O autor de “Educação e luta de classes”, Anibal Ponce, reforça que as relações do cotidiano são fontes de aquisição de conhecimento para o homem. Inicialmente fruto de suas próprias experiências (conhecimento tácito) o que concatena com ideia apresentada por Bretas (2010). E se tomarmos as primeiras civilizações como ponto de partida para o estudo, a de se convir que nesse período tudo era novo, pois é preciso lembrar que essas sociedades primitivas eram autodidatas. Assim, conforme se descobria algo que pudesse ajudar na sua manutenção existencial, esse novo passava a integrar a vivência do grupo e era mantido para as demais gerações, o que retoma a ideia da seleção de conteúdos a serem elencados durante o processo educativo.

Ponce (2010) mostra que as tentativas de se organizar o ensino foram várias ao longo da história e cada uma com olhar diferente de atuação. O autor deixa claro que o processo educativo vem antes do surgimento da escola, e que a ideia de selecionar conteúdo, em meio a todos os conhecimentos existentes os que eram considerados mais relevantes, já era adotada. Ou seja, a escola, após seu surgimento, apenas toma para si a ideia e responsabilidade de escolher o que se deveria ensinar a partir de sua visão de educação formal.

É necessário frisar o aspecto formal da educação, visto que ele não é a única forma de processo educativo existente. Sendo assim,

(...) ao utilizarmos o termo “formal” (...) diferentes significados poderão ser destacados, pois esse termo pode ter significações tais como: escolar, oficial, ou dotado de uma organização. Assim, a educação musical “formal” pode ser considerada tanto aquela que acontece nos espaços escolares e acadêmicos, envolvendo os processos de ensino e aprendizagem, quanto aquela que acontece em espaços considerados alternativos (...).A autora coloca, ainda, que podem ser considerados não somente os sistemas regulamentados, mas também as práticas que ocorrem no contexto da cultura popular, pois estudos já realizados revelaram que existem formalidades características dessas práticas (...).(WILLE, 2005, p.40)

Embora se coloque também um contexto cultural de cunho popular, é possível perceber que o entendimento de educação formal pauta-se em um processo organizado de forma sistemática. Achou-se interessante trazer tal colocação para desmistificar a ideia que somente a escola detém essa formalidade, fato que o autor também defende ser passível de questionamento nos dias atuais.

Independente das formalizações ou conceituações atuais, lembremos que nas sociedades primitivas já havia um processo educativo organizado, porém não sistematizado. Colocado de outra forma, o processo educacional acontecia tendo o contexto como elemento chave para a referida ação e por esse motivo pode ser entendido como uma educação informal. Uma vez que sobre a educação informal, o pesquisador:

(...) esclarece que o mesmo pode ser visto como “não-formal”, sendo considerado algumas vezes como educação (...) não oficial e outras não escolar, utilizado para referendar o ensino e a aprendizagem (...) que podem ocorrer nas situações cotidianas e entre as culturas populares (...). (WILLE, 2005, p.40)

No entanto, embora a autora esclareça sobre termo informal, sua abordagem, de certa maneira, entra em controvérsia com outros pesquisadores, pois o pesquisador simplifica a educação em educação formal e educação informal, ao passo que outros pesquisadores elencam ainda a educação não-formal. Segundo Bruno (2014), não há como negar uma “trilogia: educação formal, não formal e informal” (Ibid, p.12). A pesquisadora se concatena com Wille quando associa a educação formal ao ensino regular, todavia, passa a destoar no momento que apresenta e conceitua a educação não formal como sendo “todos os processos educativos estruturados e intencionais que ocorrem fora da escola e a informal as aprendizagens realizadas em contextos de socialização (família, amigos, comunidade). (Ibid., p.13).

Tomando como premissa a ideia da trilogia, consideramos necessário elencar os agentes responsáveis pelo processo. Nesse sentido, no que tange a educação formal, Bruno (2014) afirma:

Os ambientes e contextos são normalizados, com regras e padrões comportamentais definidos previamente (...). Desta forma, a educação formal requer tempos e locais específicos, pessoal especializado, organização, sistematização sequencial das actividades, disciplina, regulamentos e leis, órgãos superiores; tem um carácter metódico e organiza-se por idades/níveis de conhecimento. O resultado esperado é a aprendizagem efectiva, certificação e atribuição de diplomas que capacitam os indivíduos a seguir para níveis e graus mais avançados. (Ibid., p.13)

No que se refere à educação não formal, a autora defende que a mesma se pauta nas interações entre os pares e a dissociação em relação a imagem do professor, que nesse caso passa a não ter tamanha importância quanto na educação formal, sendo que:

Na educação não formal o educador é “o outro” (...) com quem se interage ou se integra. O local, espaço ou território onde se educa, assume-se como outra das questões fundamentais nesta distinção, pois acompanha as trajetórias de vida dos grupos e indivíduos fora das escolas, seja em locais informais, seja em locais onde existem processos interactivos intencionais. O contexto ou situação educativa constrói-se em ambientes de acção construídos colectivamente e a participação, regra geral, é voluntária. Nesta modalidade importa destacar a intencionalidade da acção educativa, da participação, de aprender, de transmitir ou trocar saberes. (Ibid., p.13)

Ainda sobre a temática educação, a estudiosa apresenta o processo de educação informal. Para o referido estudioso, as características que definem a educação informal estão ligadas ao processo como ele se realiza, pois no

(...) âmbito da educação informal o agente do processo de construção do saber situa-se nas redes familiares e pessoais, ou nos meios de comunicação. Aqui os espaços educativos não estão delimitados e são fortemente marcados por referências de nacionalidade, localidade, idade, género, religião, etnia, marcados pela espontaneidade dos ambientes, onde as relações sociais se definem segundo gostos, preferências ou pertencimentos herdados. A educação informal está associada ao processo de socialização dos indivíduos, e, neste sentido, desenvolve hábitos, atitudes, comportamentos, modos de pensar e de se expressar segundo valores e crenças do grupo a que se pertence ou se frequenta. A educação informal é um processo permanente e não organizado: os conhecimentos não são sistematizados, são transmitidos a partir da prática e da experiência anteriores, e actua no campo das emoções e sentimentos. Assim, não são esperados resultados *a priori*, eles acontecem a partir do desenvolvimento do senso comum dos indivíduos que orienta as suas formas de pensar e de agir espontaneamente (...) (BRUNO, 2014, p.14)

Tendo claro essa trilogia, é possível perceber que, independente da forma adotada para o desenvolvimento da educação, existe uma preocupação que norteia a ação educativa. Seja em âmbito formal, não formal ou informal.

Ao refletirmos sobre o processo educativo, apresentado até agora, vamos perceber que desde as primeiras civilizações ela sempre esteve entrelaçada a uma proposta de ensino organizada que, embora não de forma sistemática, definia o conteúdo a ser trabalhado, logo, por mais primitivo que fosse o processo educativo, é possível notar a presença de um currículo norteando suas ações em busca de um objetivo pré-definido ou definido durante um determinado contexto ou de vivência.

Destaca-se, mais uma vez, que a consolidação efetiva da escola enquanto espaço de ensino formal fez com que a mesma tomasse para si a sistematização do ensino, logo, adotar um currículo formal para nortear suas ações educacionais, contemplando conhecimentos tidos como os mais importantes na visão daqueles que estavam à frente de suas ações.

Retomando os pressupostos acima, é preciso ter claro o papel e a importância do currículo, pois ele é o elemento chave para o processo educativo. Gomes e Vieira (2009) ressaltam esta ideia e deixam claro que o mesmo não é imutável, o que permite que ele se adapte ao contexto do qual irá fazer parte. Por esse motivo, as autoras frisam que o mesmo:

(...) vem sendo conceituado de diversas formas, entendido em diferentes aspectos, enquanto *nexo* entre a sociedade e a escola, o sujeito e a cultura, o ensino e a aprendizagem. Apresenta-se como um projeto escolar, um plano educativo formalizado, a cultura objetivada, sob um determinado formato, com conteúdos previamente definidos, mas também reflete práticas, experiências cotidianas, ideologias, crenças, valores; uma linguagem simbólica. (GOMES;VIEIRA, 2009 p. 3224).

Nota-se que o termo “currículo” possui uma grande área de abrangência, por conseguinte é essencial que se tenha claro qual o contexto em que ele se empregará. No que tange ao processo educativo, afirma-se que o termo se aplica à organização de conteúdo sobre um assunto ou campo de investigação em particular. Em outras palavras, é a organização do que a escola deverá ensinar aos seus alunos.

Essa necessidade de se ter claro a definição de currículo dentro da esfera educacional, é fruto da própria etimologia da palavra, tendo em vista que:

Etimologicamente, *curriculum* é uma expressão latina significando pista ou circuito atlético – tinha ressonâncias similares com “ordem como seqüência” e “ordem como estrutura” (HAMILTON, 1992, p. 10). Gimeno Sacristán (2000) frisa que o termo vem da palavra latina *currere*, referindo-se à carreira, um percurso a ser atingido.

Enquanto a escolaridade é um caminho/decurso, o currículo é considerado seu recheio, seu conteúdo e guia que levam ao progresso do sujeito pela escolaridade. Forquin (1993, p. 22), reporta que a riqueza semântica da palavra inglesa *curriculum*, vai além de designar apenas uma “categoria específica de objetos pertencentes à esfera educativa (...) do que uma abordagem global dos fenômenos educativos, uma maneira de pensar a educação, que consiste em privilegiar a questão dos conteúdos e a forma como estes conteúdos se organizam nos cursos”. (GOMES;VIEIRA, 2009, p. 3324).

Partindo da citação, observa-se que o termo currículo em sua essência nada tem a ver com educação, porém, por trazer a ideia de progressividade em relação a uma meta final a ser atingida, passa a ser empregada de maneira metafórica no contexto da educação.

Todavia, como vimos, não dá para pensar currículo somente voltado para as questões de conteúdos, mesmo porque, segundo Gomes e Vieira (2009), a própria história do desenvolvimento do currículo mostra que ele passa por constantes mortificações ligadas ao seu contexto histórico que abrangem não só a questão conteúdo, mas também questões ideológicas e sociais.

A partir do que foi dito, não temos como discordar da compreensão trazida por Soares (2013, p. 8), quando este defende a ideia de que o currículo é um instrumento social e educacional que tem como alicerce ações como “conceber/selecionar/produzir, organizar, institucionalizar, implementar/dinamizar saberes, conhecimento, atividades, competências e valores visando uma ‘dada’ formação”.

A abordagem confirma que os elementos constituintes de um currículo extrapolam o mero conteúdo pragmático de uma dada área do conhecimento, abarcando em si elementos que denotam a própria formação histórica, social e cultural da sociedade que se reflete no próprio ato de educar. Em outras palavras, é possível entender que o currículo possui um grande poder de formação, consolidação e transformação da própria realidade a partir dos pressupostos que adota como base de promoção da educação.

Nota-se que os discursos apresentados levam em consideração toda a importância atribuída ao currículo formal da escola para formação além do conteúdo, mas da própria sociedade. Ou seja, subentende-se que a escola, em seu currículo formal, deve contemplar as bases valorais sócio culturalmente constituído e que permeiam o viver em sociedade, como o respeito ao próximo, a igualdade etc. Em outros termos, o currículo formal passa a assumir o papel de formação do próprio futuro cidadão, e essa realidade pode ser comprovada na própria Lei de Diretrizes e Bases da Educação (Lei nº 9.394, de dezembro de 1996) que norteia o fazer educação a nível nacional.

Analisando mais atentamente o documento da Lei de Diretrizes e Bases da Educação a seguinte atribuição formal, logo em seu Art.1º e seus *caputs* têm-se o seguinte texto:

Art. 1º A educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida família, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais.

§ Esta Lei disciplina a educação escolar, que se desenvolvem, prioritariamente, por meio do ensino, em instituições próprias.

§A educação escolar deverá vincular-se ao mundo do trabalho e à prática social. (BRASIL, 1996)

É notado no texto acima o reconhecimento pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação- LDB os diferentes espaços que proporcionam o desenvolvimento educacional, porém ele deixa claro que o referido documento tem como finalidade “disciplinar” o fazer educação no contexto formal realizado nas instituições criadas para estes fins: as escolas. Se pegarmos, ainda, a referida Lei, encontraremos no Art. 22, que fala sobre a educação básica, o seguinte texto: “A educação básica tem por finalidade desenvolver o educando e assegurar-lhe a formação comum indispensável para o exercício da cidadania e fornecer-lhe meios para progredir no trabalho e em estudos posteriores”. (BRASIL, 1996, grifo nosso). Já no Art. 32, referente ao ensino fundamental, o texto diz: “O ensino fundamental obrigatório, com duração de 9 (nove) anos, gratuito na escola pública, iniciando-se aos 6 (seis) anos de idade, terá por objetivo a formação básica do cidadão (...)” (BRASIL, 1996, grifo nosso).

Como se pode evidenciar, o próprio documento explica sua finalidade de reger as ações educativas a partir de uma perspectiva do que se entende por educação formal, confirmando o que outrora já foi relatado sobre os enlaces que norteiam o fazer educação em seu molde formal que por sua vez dão origem a um currículo próprio para essa função. Destaca-se a ênfase dada pela LDB em relação à questão cidadania, pois o termo é recorrente em outros trechos do documento e por isso achou-se necessário esclarecer esse verbete, posto que o mesmo está diretamente ligado ao fazer educação no contexto escolar formal, logo, ao próprio currículo.

Ao se falar sobre cidadania, um dos entraves que se pode encontrar é o fato da complexidade do termo, pois, de acordo com Pinsky e Pinsky (2012), esse significado se molda de acordo com a cultura, por essa razão, para ele, esse termo “não é uma definição estanque, mas um conceito histórico” (Ibid., p. 09). O mesmo pensamento correlaciona com Botelho e Schwarcz (2012), pois estes afirmam que quando se trata do referido verbete, “não existe uma definição consensual ou mesmo análise definitiva de sua história” (Ibid., p.8).

Porém, esses estudiosos frisam que o conceito primário advém da Grécia Antiga e que Aristóteles já discutia sobre o tema no livro “III da Política”.

Os autores ainda afirmam que no livro de Aristóteles ser cidadão é definido como: “ser titular de um poder de decisão não limitado e participar de modo estável do poder decisão coletiva”. (Ibid., p. 08). Esse princípio de participação na sociedade é algo que se mantém latente dentro da definição contemporânea, porquanto Carvalho (2012) afirma que ser cidadão é gozar de direitos civis, políticos e sociais. Afirmando ainda que o “cidadão pleno seria aquele que fosse titular dos três direitos. Cidadãos incompletos seriam os que possuísem apenas alguns dos direitos. Os que não se beneficiam de nenhum dos direitos seriam não cidadãos”. (Ibid., p. 09)

Tomando por base os conceitos apresentados sobre cidadania e ser cidadão, não há como não nos concatenarmos com Campos (2012), dado que a mesma, em suma, deixa-nos transparecer que o cidadão, no contexto atual, é aquela pessoa politizada, que tem consciência de seus direitos e deveres, capaz de refletir e agir, se necessário, em relação a sua realidade. Em suma, cidadão é aquele que possui um pensamento autônomo.

Como se vê, o termo cidadania tão presente nos textos que regem o fazer educação nos moldes formais no Brasil, de fato, é algo complexo, o que nos leva à conclusão de que não há como discordar dos estudiosos aqui citados, haja vista que realmente o termo cidadania possui uma carga semântica instável. Nesse sentido, apresentamos a seguir uma tabela criada por Campos (2012) que sintetiza o que seriam os atributos de uma formação cidadã, como exige o texto da LDB.

Conforme Campos (2012), a relação abaixo cabe a qualquer grupo social e apresentam de forma clara o que Carvalho (2012) já referenciou outrora como direitos civis, políticos e sociais.

Classificação dos direitos de cidadania		
	Definição	Abrangência
Direitos Civis	Garante a liberdade aos indivíduos e procuram assegurar a vida coletiva com base nos princípios da igualdade e do respeito.	Liberdade de ir e vir, de pensamento, de expressão religiosa. Direito à inviolabilidade do lar e da correspondência, à propriedade; direito de reunir-se, de associa-se, de realizar contratos; direito à justiça e de não ser preso arbitrariamente.

Direitos Políticos	Garante a participação dos indivíduos no governo com base no princípio da igualdade.	Direito a associar-se a partido político, de fazer manifestações políticas, de votar, de participar das funções governamentais exercendo cargo público, de apresentar proposta de lei
Direitos Sociais	Procura assegurar o bem-estar aos indivíduos com base nos princípios da dignidade humana e de justiça social e no reconhecimento das desigualdades sociais, com intervenção do Estado para proteger os cidadãos.	Direito à educação, ao trabalho, à saúde, ao lazer, a salário justo, à moradia, à previdência social, à alimentação; direito à assistência e proteção à maternidade, às crianças, aos adolescentes, aos idosos, aos portadores de necessidade especiais e aos desamparados.
Novos Direitos	Conquistados recentemente podem ser entendidos como desdobramento dos anteriores.	Direitos culturais, econômicos e ambientais.

Após o esclarecimento, é possível entender o porquê da LDB dar tanta ênfase na questão da formação do cidadão. Como se pode perceber, o cidadão é a representação maior da sociedade, o resumo de tudo que existe na sociedade fruto do contexto histórico, social e cultural da mesma. Ou seja, a educação formal, dada através das escolas, deve primar, em seu currículo formal, a defesa por essa formação cidadã, pois assim estará cuidando do próprio futuro da sociedade.

No entanto, se o próprio processo de educação apresenta três abordagens distintas, como já vimos anteriormente, o currículo torna-se mais complexo por apresentar mais variações em relação a sua formatação conceitual e funcional. Porém, dada limitação desse trabalho, iremos nos ater apenas ao currículo formal escolar e ao currículo oculto.

Uma vez conceituado o termo currículo e sua importância para o processo educativo e para a formação cidadã, gostaríamos de frisar que assim como se tem uma educação formal, também existe um currículo formal, isto é, um delimitador das ações que serão tomadas pela escola dentro do processo educacional. Em outras palavras, o currículo formal pode ser definido como:

(...) “toda aprendizagem organizada ou conduzida pela escola, que se efetua no contexto de um grupo de maneira individual, no interior ou no exterior da escola”. Nesta mesma concepção, Paul Hirst, também citado por Forquin (1993, p. 23), conceitua currículo como “um programa de atividades dos professores e dos alunos,

concebido de maneira que os alunos alcancem na medida do possível certos fins ou certos objetivos educativos”, onde se nota o entendimento de que existe uma estrutura organizada, disposta sequencialmente, com fins predeterminados. (GOMES;VIEIRA, 2009, p. 3227).

Nesse sentido, vale apenas lembrar que a escola, após seu surgimento, sempre esteve imersa a uma realidade contemporânea, assim, seu fazer educação se liga ao contexto que a circunda. Colocado de outra forma, se o contexto se modifica, a ação escolar também segue seus passos e, conseqüentemente, o próprio currículo formal que permeia esse ambiente passa a ganhar novas formatações. Essa premissa permite confirmar a ideia, apresentada pelos autores, de que o currículo formal está diretamente ligado a concepções que contemplam a ideologia, a antropologia, o social, entre outras.

Costa (2009) deixa claro essa relação direta do currículo formal escolar para com o contexto histórico e cultural mencionado por Gomes e Vieira (2009) quando cronologicamente o pesquisador apresenta algumas concepções que se fizeram presente no campo escolar em variados momentos do percussor evolutivo do homem.

Tomemos alguns exemplos apresentados por Costa (2009), iniciando pelas concepções anteriores ao século XIX, em que currículo centrava-se em valores cristãos e na profissionalização do indivíduo; já no iluminismo, o currículo centrava-se na razão, por isso defendia a inserção das observações e a experiência de vida no processo educativo; no século XX, com o advento da indústria, duas ideologias surgem para a formação curricular (as concepções progressista e a tecnicista); nos anos noventa, final do século XX, surge a concepção pós-moderna, que defende que o currículo deve levar em consideração o contexto histórico.

Como é perceptível, a discussão sobre a formação de um currículo formal escolar é algo árduo que não vem de hoje, todavia, embora se tenha estes embates dentro e fora da escola, segundo Costa (2009), a característica e concepção que impera os currículos da maioria das escolas ainda está diretamente ligada a uma perspectiva tradicional acadêmica e tecnicista. Ou seja, tem como foco principal ensinar regras – incluindo os de conduta moral - e prepara para o mercado de trabalho.

O interessante é que a abordagem apresentada por Costa (2009), se ainda estiver em vigor, de certa forma destoa da concepção atual que deveria nortear a gênese de um currículo formal escolar. Isso porque, consoante com Faria e Salles (2012), o currículo formal escolar nos seus moldes contemporâneo deveria extrapolar o mero tradicionalismo acadêmico tecnicista. Esse fato poderá ser melhor evidenciado a partir da citação abaixo, na qual as

pesquisadoras se juntam a outros defensores da mesma ideia, resgatam alguns conceitos outrora elencados, trazem a nós a definição e abrangência de currículo nos dias atuais. De acordo com elas:

Moreira e Candau (2006, p. 86) definem currículo “como as experiências escolares que se desdobram em torno do conhecimento, em meio a relações sociais, e que contribuem para a construção de identidades de nossos (as) estudantes. Currículo associa-se, assim, ao conjunto de esforços pedagógicos desenvolvidos com intenções educativas”.

Essas experiências, segundo Limas (2006), cumprem o objetivo antropológico de garantir a continuidade espécie, socializando, para as novas gerações, as aquisições e invenções resultantes do desenvolvimento cultural da humanidade.

A partir dessas discussões e definições, conceituamos currículo (...) como um conjunto de experiências culturais de (...) educação, relacionadas aos saberes e conhecimento, intencionalmente selecionadas e organizadas (...) para serem vivenciadas pelas crianças, na perspectiva de sua formação humana. (FARIA; SALLES, 2012, p.32)

Como vimos, após todo o discurso até aqui apresentado, é que, independente da ideologia adotada para a sua construção, o currículo formal escolar passa a ser a bússola apontando o caminho para onde a escola deve direcionar suas ações educativas. Logo, é possível crer que uma parte do sucesso do trabalho da escola está diretamente ligada a ele.

Ainda com base em tudo que foi relatado pelos pesquisadores até aqui citados, pode-se dizer que uma vez que o currículo formal escolar é quem direciona as ações educativas em seu cotidiano, a escola somente deveria, através de suas atividades, ecoar e refletir a própria voz desse instrumento, todavia nem sempre é isso que acontece.

Segundo Soares (2013) e Melo, Oliveira e Veríssimo (2016), o currículo formal escolar não é o único que faz parte do contexto da escola. Esses estudiosos afirmam que os estudos sobre currículo revelaram que as escolas possuem mais de uma forma curricular. Isso justificaria as interações sociais que existem de maneira natural entre os pares dentro do ambiente escolar. Ou seja, são nessas interações sociais entre os pares que novas prioridades vão surgindo e conseqüentemente novas formas de currículos vão adentrando aos portões da escola para trazer seus conteúdos formadores.

Como dito anteriormente, o ensinar e o aprender surgem em meio às relações cotidianas entre os pares, portanto, a própria história mostra que independente de uma instituição ou mesmo de um currículo formal escolar, ela continua e continuará acontecendo de maneira natural. Isso significa dizer que a escola, enquanto espaço formal delimitado, não é o único a se incluir dentro de seus próprios muros. Nesse sentido teríamos dentro da escola

(*a priori*) um currículo formal (adotado pela escola e seguindo a risca todos os critérios antes mencionados), o currículo informal e currículo oculto (base deste estudo investigativo).

Como já se elencou sobre o currículo formal, adentremos nas outras conceituações sobre os demais currículos citados, iniciando pelo currículo não formal. Não iremos nos ater muito a esse currículo, visto que o nosso foco recairá sobre o currículo oculto, mas julgamos importante falar um pouco sobre esse que é um dos que permeiam o espaço escolar.

A base que norteia a existência de um currículo, seja ele formal, não formal, oculto ou qualquer outro, será sempre aquela já prescrita anteriormente e que se volta para o ensino de algo. O que irá diferenciar e identificar uma forma de currículo da outra, será a maneira como esse instrumento agirá dentro da escola e quem o administra dentro do referido espaço.

Tomemos o currículo formal como exemplo. Como foi possível observar, ele é instituído pela escola, gerido pela escola a partir da visão de educação escolar que a instituição de ensino defende. No currículo não formal a ideia é a mesma, porém ocorre em horário extraescolar. Logo, as atividades são tomadas como informais, ou seja:

(...) se realizam, usualmente em bases voluntárias durante o almoço e depois do horário escolar, em fins-de-semana ou durante as férias. Estas últimas actividades – actividades desportivas, clubes, sociedades, jornadas escolares, etc. – são normalmente chamadas actividades “extra-curriculares”, e isto sugere que deveriam ser consideradas em separado e acima do currículo propriamente dito. (KELLY, 1981, p.3)

Em suma, o currículo não formal ainda está ligado à escola e, embora extrapole seu espaço físico, ele se converge para a mesma ideia defendida pelo currículo formal, por essa razão Kelly (1981) passa a classificá-lo como atividade extracurricular. Em outras palavras, uma atividade fora da escola, mas pensada a partir da mesma.

Observemos que o currículo formal e o não formal parecem estar em comum acordo, seguindo uma mesma direção, entretanto essa convergência pode passar a sofrer interrupções quando se trata do currículo oculto. Isso ocorre visto que o currículo oculto, a partir da visão de Rasesa, Balaz e Yazlle (1998), são ações que fogem da organização pesada, ou seja, não está ligada à finalidade do que é proposto.

Vale lembrar que seja o currículo formal ou não ele sempre terá um princípio formador que não pode ser ignorado. Tão grande são as acentuações acerca desse assunto que todos os referenciais teóricos elencados aqui acabam se convergindo para dois vieses importantes denominados normas e valores, ou seja, formação. A verdade é que:

(...) “o currículo está no centro do empreendimento educativo, é o meio pelo qual o ensino se cumpre. Sem um currículo o ensino não teria veículo nenhum através do qual transmitir suas mensagens, encaminhar suas significações, transmitir seus valores”, ressaltando-se aqui a percepção de currículo como um condutor de conteúdos, significados e valores (mensagem) ao receptor (aluno) por meio de um intermediário (o professor). (GOMES;VIEIRA, 2009, p. 3228).

Nesse sentido, assim como a escola deve ecoar em suas ações o seu currículo formal, acredita-se que currículo oculto também é capaz de se fazer ouvir dentro da escola.

Quando se diz que um currículo oculto fala, é preciso lembrar que hoje a escola divide seus atendimentos com um mundo externo que cada vez mais se faz presente dentro do espaço escolar, dada as novas tecnologias e a facilidade que estas possuem em adentrar qualquer espaço da sociedade com seus conteúdos. Destaca-se que essa facilidade tem relação direta com as mídias, por esta razão temos que lembrar que a mídia está em consonância com a Indústria Cultural e um dos elementos explorados por ambas é a arte. É como frisa a autora Anamaria Brandi Curtú, a “(...) arte é linguagem. Sendo linguagem é cultural, portanto, em qualquer cultura podemos pensar em efeitos dessa cultura específica (...)”. (CURTÚ, 2013, p.35)

Essa abordagem fica mais clara se levarmos em consideração que a música é arte, portanto adentra esse caráter exploratório da Indústria Cultural, como denunciava os estudiosos da escola de Frankfurt, logo seria essa canção popular de consumo que assumiria o papel de emissário do currículo oculto dentro da escola. Pensando nessa perspectiva, seria possível afirmar que a mídia de massa, através de seus aparatos tecnológicos, assumiria, em meio à escola, o papel do professor, apontado por Gomes e Vieira (2009). Ou seja, os alunos estariam recebendo a influência e a formação de um currículo oculto, mesmo sem perceberem.

Não é difícil chegarmos a essa constatação depois de tudo que já apresentamos anteriormente. Na verdade, a música popular midiática de consumo é um produto e, portanto, traz em si as características que norteiam a sua construção, assim, a mesma está de acordo com um determinado currículo que se volta para a satisfação de quem o controla. A verdade é que, como já sabemos,

A indústria cultural determina toda a estrutura de sentido da vida cultural pela racionalidade estratégica da produção econômica, que se inocula nos bens culturais enquanto se convertem estritamente em mercadorias; a própria organização da cultura, portanto, e manipulatória dos sentidos dos objetos culturais, subordinando-os aos sentidos econômicos e políticos e, logo, a situação vigente. (ADORNO in MAAR, 1995, p. 20).

A ideia apresentada reforça ainda a possibilidade de que a canção midiática ouvida dentro da escola seja a porta-voz de currículo oculto advindo da Indústria Cultural. Destacamos que para Indústria Cultural adentrar com seu currículo oculto na escola não é algo tão complicado visto que as artes, em geral, é um dos poucos elementos capazes se irradiar e disseminar mensagens de maneira camuflada. Nesse sentido,

O “currículo oculto” designará estas coisas que se adquirem na escola (saberes, competências, representações, papéis, valores) sem jamais figurar nos programas oficiais ou explícitos, seja porque elas realçam uma “programação ideológica” tanto mais imperiosa quanto mais ela é oculta (como o sugerem, por exemplo, as abordagens “críticas radicais” como as de Illich ou dos teóricos da “reprodução”), seja porque elas escapam, ao contrário, a todo controle institucional e cristalizam-se como saberes práticos, receitas de “sobrevivência” ou valores de contestação florescendo nos interstícios ou zonas sóbrias do currículo oficial. (GOMES;VIEIRA, 2009, p. 3229).

Essa abordagem apresentada acaba se concatenado com o pensamento de Vigotski em relação às artes. Pois o mesmo resgata a ideia de que a mesma é comunicação e, independente da linguagem artística, tem sempre algo que faz parte de um plano oculto, mas que deve ser levado em consideração. Por isso ele a firma que:

(...) a obra de arte não é percebida com uma total passividade do organismo, nem apenas com os ouvido ou olhos, mas mediante a uma muito complexa atividade interna em que a visão e a audição são apenas o primeiro passo, o impulso básico. Se a missão de um quadro consiste tão somente em mimar nossos olhos, e a música em proporcionar vivências gratas aos nossos ouvidos, a percepção dessas artes não apresentariam qualquer dificuldade e todos, exceto os cegos e surdos, estariam destinados a percebê-las. Entretanto, o momento da percepção sensorial dos estímulos não passa do impulso inicial necessário para despertar uma atividade mais complexa (...) Christiansen afirma o seguinte: “O entretenimento de nossos sentidos não é o objetivo final do projeto artístico. Na música, o principal é inaudível; nas artes plásticas o fundamental é o invisível e o intangível”. (VIGOTSKI, 2011, p.229)

O inaudível trazido pela música popular de consumo midiático para dentro da escola, no que tange o currículo oculto, seria a principal preocupação, dado que “toda obra de arte é portadora de algum tema material real ou de alguma emoção totalmente corrente no mundo (...)” (VIGOTSKI, 2011, p.233). E como se isso já não fosse preocupante, o teórico ainda elenca que a “arte transforma a realidade não só em construções da fantasia, mas também na elaboração real das coisas, dos objetos e das situações (...)” (Ibid, p.239). Ou seja, um conteúdo de um currículo oculto que adentre o espaço de educação formal, chegue ao aluno sem que a escola perceba e que venha a se divergir com os princípios da educação formal, poderá, se efetivado, refletir-se na própria sociedade.

O currículo oculto, por não possuir ações explicitadas dentro da escola, muitas vezes é ignorado. Tal atitude por parte da escola pode ser entendida como um ato irresponsável, pois se levarmos em consideração que a música popular de consumo é a porta voz de um currículo oculto, então ela está diretamente ligada a uma ideologia como qualquer outro currículo. E se tratando de uma música de consumo, a mesma estaria ligada a Indústria Cultural. Nesse sentido, devemos lembrar que Adorno chama atenção para a ideologia conformista que tanto a Indústria Cultural tenta impregnar na sociedade.

Colocado de outra forma, o currículo oculto que vem com as músicas de consumo possivelmente não terá uma visão de contribuir com o desenvolvimento da sociedade, mas teria como função manter o *status quo* que se baseia em uma ideologia de mercado, bem difere da visão tomada pelo currículo de educação formal, principalmente no que tange a formação cidadã.

Pelos motivos apresentados, voltamos a defender que o currículo oculto não deve ser negligenciado, mas acompanhado de perto pela escola. Principalmente nos dias atuais, em que as tecnologias rompem a própria ideia de espaço geográfico em favor do ciberespaço, dificultando ainda mais as ações formais da escola.

Essa preocupação com os novos espaços de relações sociais que extrapolam o conceito geográfico tem sua justificativa no seguinte pressuposto:

Os avanços tecnológicos da sociedade moderna têm permitido um distanciamento progressivo dos indivíduos de suas referências de tempo e espaço, chamado de desencaixe (...). O espaço concreto cria seu oposto, o espaço virtual, e novas formas de contatos interpessoais. (...) o desencaixe seria o deslocamento das relações sociais de contextos locais de interação e sua reestruturação através de extensões indefinidas de tempo-espaço. Daí emerge o que denominamos de ciberespaço, isto é, um dos processos contemporâneos de desencaixe, promovido pela telemática (GIDDENS in AZEVEDO; MONTEIRO, 2010, p.141).

O que nos chama atenção nessa citação é o termo “desencaixe”, pois se contrapõe a própria ideia de interações sociais diretas, apresentando uma forma indireta de interações mediadas pelas tecnologias e que contribuem para o distanciamento entre os pares. Essa realidade já é visível dentro da própria escola, já que dado os avanços tecnológicos, os alunos, mesmo dentro de um espaço físico como a escola, continuam conectados a um mundo virtual. Principalmente através de seus telefones móveis (celular).

Tamanha é a interação dos alunos com esse aparelho que os novos “telefones celulares funcionam como tubos de ensaio para a tão propalada convergência das mídias, propiciando

ao usuário ver TV, acessar a Internet e ouvir música, além de personalizar seus toques com músicas baixadas diretamente da *web* (...)”. (CASTRO, 2007, p.62)

Tal realidade torna-se preocupante, pois como é possível notar, a telefonia móvel se tornou um dos aparatos tecnológico mais populares da sociedade contemporânea e, conseqüentemente, entre os alunos. Destaca-se que é através desse utilitário que muita das músicas populares de consumo e seus conteúdos passam a transitar dentro da escola.

Abordar sobre ciberespaço pode parecer destoado da temática que estamos trabalhando, porém o próprio espaço virtual que adentra a escola já pode ser tomado como mais uma manifestação do próprio currículo oculto. Porém, não é essa perspectiva que queremos abordar no momento, mas o fato desse espaço também servir de ponte para a Indústria Cultural disseminar energicamente o seu currículo oculto através das músicas aos olhos de todos e não ser percebida. Falar sobre isso é importante, haja vista que:

Não é possível isolar as relações entre música e identidade em ambientes estanques, seja o mundo virtual ou a afirmação urbana do consumo de música através de circuitos de shows ou rotas de festivais. O consumo global de produtos culturais para a música amplifica a própria noção de identidade cultural, que antes estava centrada em nossos locais de nascimento e nas línguas nativas. A culturas de consumo da música hoje apontam para um processo de identificação, “(...)uma falta de inteireza que é 'preenchida' a partir de nosso exterior, pela forma pelas quais nós imaginamos ser vistos por outros”. (HALL, 1999, p.39). (JANOTTI JR;PIRES in JANOTTI JR, LIMA;PIRES, 2011, p. 9).

O que se pode perceber através da afirmação acima é que o currículo oculto presente nas canções populares de consumo está cumprindo seu papel de formação de identidade, seja em ambientes geograficamente localizados, seja em ambientes virtuais. A verdade é que enquanto o currículo formal possui limitações por uma questão geográfica, afinal, foi pensada para funcionar dentro da escola, o currículo oculto não possui essa limitação e por isso também se faz presente no próprio ciberespaço.

É claro que uma ação dentro do ciberespaço é algo difícil para a escola realizar, porém, dentro de seu espaço físico, a mesma tem o dever de agir em relação a esses conteúdos, principalmente se esses não se conectarem ao currículo formal da escola. Uma intervenção da escola dentro desse contexto é de suma importância, pois segundo Melo, Oliveira e Veríssimo (2016), o que chama a atenção dos pesquisadores em relação ao currículo oculto é “que se verifica que seus efeitos na ‘transmissão’ de valores, na

socialização e nas atitudes dos alunos têm sido maiores do que aqueles que são observados na utilização do currículo oficial da escola”. (MELO;OLIVEIRA;VERÍSSIMO 2016, p. 197)

Nota-se que se falou muito sobre o currículo formal escolar, evidenciando os seus eixos norteadores, entretanto, embora se tenha elencado sobre o currículo oculto, pouco se especificou sobre esses possíveis eixos. Antes de falar sobre o assunto em questão, queríamos chamar atenção para o fato de que, apesar de abordar neste trabalho o currículo oculto pelo prisma da semiformação, Indústria Cultural e a mídia, mesmo objeto pode ser pensado e refletido por diferentes concepções teóricas. Dito isso, lembremos que:

A indústria cultural vende cultura. Para vendê-la, deve seduzir e agradar o consumidor. Para seduzi-lo e agradá-lo, não pode chocá-lo, provoca-lo, fazê-lo pensar, trazer-lhe informações novas que o perturbem, mas deve devolver-lhe, com nova aparência, o que ele já sabe, já viu, já fez. A “mídia” é o senso comum cristalizado que indústria cultural devolve com cara de coisa nova. (CHAUÍ, 2009, p.31).

Na citação a cima, já é possível ter uma visão de proposta curricular que a indústria cultural defende e age ocultamente dentro da escola. Ou seja, a referida citação confirma ainda mais a ideia de um currículo que prima pela manutenção do *status quo* e que em nada se concatena com a formação cidadã defendida pelo currículo escolar formal. Notemos ainda que a visão de mercado age diretamente nos conteúdos que serão trabalhados nos produtos oferecidos. Nesse sentido, a indústria cultural passa a oferecer variedades de produtos musicais. Sobre tal contexto, podemos resgatar e citar o surgimento de variadas cenas musicais fruto dessa manipulação, pois

A música popular massiva se organiza em gêneros para atender a um consumo variado e segmentado, uma classificação fundamental para as estratégias da indústria da música que envolve tensões sociais e uma prática econômica na qual produzir uma diversidade mercadológica é parte de um sistema complexo denominado indústrias culturais. O gênero reflete nas opções da audiência, no trabalho de artistas, produtores, críticos, empresários, nas relações de poder e nas pressões comerciais inerentes ao jogo econômico do qual o negócio da música é parte fundamental. (VLADI in JANOTTI JR;LIMA;PIRES, 2011, p.71).

Em outros termos, embora se apresente como uma opção nova, esse novo não foge a um padrão que se esconde à vista de todos. Lembramos que o currículo formal escolar possui como visão primária preparar para a convivência em sociedade. Porém, o currículo adotado pela indústria cultural não tem esse princípio como tópico norteador. Assim, podemos tomar

por eixos desse currículo os seguintes pontos apresentado por Chauí (2009) e que estariam contemplados nas músicas que são ouvidas pelos alunos dentro do espaço escolar:

(...) 1. de expressivas a se tornarem reprodutivas e repetitivas; 2. de trabalho de criação a ser constituído em eventos para consumo. 3. de experimentação do novo a ser transmutarem em consagração do aprovado pela moda e pelo consumo. 4. duradouras a se tornarem parte do mercado da moda, passageiro, efêmero, sem passado e sem futuro. 5. de formas de conhecimentos que desvendam a realidade e instituem relações com o verdadeiro a se converterem em dissimulação, ilusão falsificadora, publicidade e propaganda. (CHAUÍ, 2009, p.34)

Tomando tal abordagem como algo que possa está ocorrendo dentro da escola, tendo como estopim as músicas que ali circulam, podemos chegar à conclusão que a escola vive então um embate de forças, uma vez que ideias de formação se confrontam dentro do educandário a partir de duas visões claramente antagônicas: de um lado o currículo formal que defende o cidadão autônomo e reflexivo; e do outro, o currículo oculto trazido pelas músicas midiáticas de consumo que prima pela “alienação” tal qual os estudiosos da linha de Frankfurt já alertavam.

Dentro desta perspectiva é possível afirmar que independente da cena musical que predomine na escola, seja de forma direta ou indireta, se estiver ligada à Indústria cultural, possivelmente estará de acordo com o seu currículo oculto de interesses definidos. Ou seja, os conteúdos que passam a circular através das mensagens em meio aos alunos dentro do próprio ambiente escolar, possivelmente, irão se opor em algum momento ao currículo formal escola.

Para se ter uma ideia do transtorno que o currículo oculto dentro dessa perspectiva poderia trazer, basta lembramos que, conforme Chauí (2009), Adorno e Costa (2009-2010) entre outros estudiosos, tudo para a Indústria Cultural vira entretenimento, incluindo guerras, genocídios, greves, enfim, todas as mazelas que deveriam servir de motivo para reflexão, passa a ser tomado de um naturalismo que de nada ajuda no desenvolvimento da sociedade e vão de encontro à ideia de formação cidadã defendida pelo currículo oficial.

O maior exemplo desse entretenimento alienador foi encontrado na década de 60 nos Estados Unidos da América, pois nesse período,

Foi a época de uma transformação radical na mentalidade, em que o pop era uma maneira de viver; seus padrões de medida eram o ser jovem, a boa imagem e o consumismo. Frente a angústia da longa Guerra do Vietnã, que fazia aumentar a sensação de impotência e a consciência da futilidade das coisas, a proclamação de fazer o amor e não a guerra ia se reforçando dia a dia como atitude vital, junto a tudo o que tivesse um sabor hedonista, de modo que o transcendente se tornava anacrônico e fora de lugar. (COSTA, 2009-2010, p.3)

Notemos que o currículo da indústria cultural pode se fazer oculto não só na escola, mas na vida de forma geral. E isso pode se tornar nocivo para a própria sociedade, uma vez que a indústria cultural não quer seres pensantes, mas - como já referenciado por Adorno (1903-1969) em seus estudos - quer pessoas alienadas sem a capacidade de enxergar o que está a sua frente.

Tomando os alertas dos estudiosos da escola de Frankfurt em relação à indústria cultural, acreditamos que identificar as músicas que circulam dentro da escola já permite que se tenha uma visão dos conteúdos trazidos para dentro do espaço de ensino formal, a fim de poder compreender e combater certos preceitos e preconceitos que possam ir de encontro com a proposta defendida pela escola.

O próprio fato de reconhecer a existência de um currículo oculto que circula dentro da escola já é um passo importante até mesmo para tentar combater certo analfabetismo funcional que foi instituído pela indústria cultural e que a escola acaba por contribuir para a sua manutenção quando o ignora. Entende-se por analfabetismo funcional a pessoa que sabe ler e escrever, porém não consegue interpretar além do que é dito ou mostrado.

Por todos os motivos levantados, defendemos que a escola passe a observar e ouvir as músicas que os alunos escutam em seu espaço, pois através dessa ação poderá decodificar essas mensagens e se os conteúdos forem de encontro com o que se prega através de seu currículo formal, agir a fim romper com o possível currículo oculto maniqueísta imposto pelo capitalismo através da mídia de massa e assim contribuirá ainda mais com a sociedade e de fato para a formação cidadã que tanto prega e defende.

5. DESVENDANDO O CANTO DA IARA

Neste capítulo será apresentado o caminho metodológico percorrido pelo pesquisador ao longo de todo o processo de investigação, além da socialização das análises obtidas em relação ao objeto estudado.

Antes de iniciarmos este capítulo que se destina aos resultados obtidos através da pesquisa, achamos necessário dar uma explicação acerca do título dado a este capítulo. A Iara, segundo as histórias que ouvimos quando criança, é um ser encantado que pode habitar lagos e igarapés da Amazônia. Ela é um ser perigoso, pois, reza a lenda, que a mesma possui um canto tão doce e belo, que com a sua melodia é capaz de fazer suas vítimas aceitarem de bom grado ir com ela para o fundo das águas onde a mesma habita. O interessante é que a vítima tem consciência que não irá mais voltar vivo, mas vai assim mesmo.

E levando-se em consideração que este capítulo apresenta os trâmites utilizados durante o processo de pesquisa, além dos resultados obtidos através das análises feitas em relação às mensagens que se esconde em meio às canções que os alunos ouvem, achou-se interessante fazer essa analogia, pois poderíamos até mesmo dizer que a Indústria Cultural seria a Iara contemporânea que tenta envolver suas “vítimas” através de suas canções. Com base no que já foi apresentado, podemos dizer que tal pensamento é passivo de defesa, uma vez que Indústria Cultural se utiliza de formas variadas para tentar ludibriar as massas e fazê-las acreditarem que a arte /mercadoria que lhes oferece é necessário para as suas existências. Em outros termos, assim como a Iara, as canções populares de consumo também escondem seu verdadeiro objetivo que, neste caso, é a de formação de consumidores.

Por fim, todo o processo de investigação sobre o tema está contemplado nas seções que se seguem até chegarem às análises e apresentações de resultado.

5.1. O CONTEXTO DA PESQUISA¹

A Escola Estadual de ensino Médio Amadeu Burlamaqui Simões está localizada na zona urbana ao leste do Município de Alenquer, situada na Tv. José Leite de Melo, nº 1039, bairro do Aeroporto. A referida escola situa-se em localização favorável, contendo em sua proximidade logradouros importante para a comunidade como: Câmara Municipal de

¹ Todos os dados foram fornecidos pela escola, e se fazem presente em seu Plano Político Pedagógico PPP.

Vereadores, feira do produtor rural, Secretaria Municipal de Saúde, farmácias, clube, creches, padarias, açougues, igrejas, supermercados, bem como escolas estaduais e municipais. A mesma pauta-se em princípios democráticos de educação, e afirma adotar a linha teórica do pesquisador e professor José Carlos Libâneo, a “Teoria Crítico Social dos Conteúdos”. Nesse sentido, o homem é visto como alguém que transforma e é transformado nas relações que acontecem em uma determinada cultura. Essa concepção dá embasamento às ações contempladas no projeto político pedagógico da escola que tem por objetivo educar, formar e transformar.

A Escola Estadual Amadeu Burlamaqui Simões, ao longo dos anos, vem desenvolvendo uma trajetória histórica no campo educacional, o que se torna semelhante a outros ambientes escolares que presam pela educação como ponto de partida para a construção e transformação social do ser humano. Sua dimensão educativa desdobra-se nos valores críticos sociais e no desenvolvimento pleno dos seus educandos.

A escola inclui em sua proposta de ensino práticas educativas que favorecem aos seus alunos, bem como aos docentes na busca pela apropriação de novos conhecimentos e reconstrução dos que lhes já é concebido. Tornando-a assim um campo de experiências educacionais que se fundem no sentido de contribuir com o desenvolvimento de todos envolvidos no processo de ensinar e aprender e na construção coletiva da autonomia da escola que deve ser entendida como um espaço de construção e reconstrução social, política e cultural.

A Escola Estadual de Ensino Médio Amadeu Burlamaqui Simões, no meio urbano ao leste do Município de Alenquer-Pará, tem uma área de aproximadamente 35.000m e conta com 01 diretoria, 01 secretaria, 01 sala de professores, 01 sala para coordenação pedagógica, 01 arquivo, 01 copa cozinha, 08 banheiros (sendo 03 para o sexo masculino, 03 para sexo feminino e 02 para os funcionários), 01 sala para biblioteca (dividida ao meio, funcionando a biblioteca e uma sala de aula nos três turnos), 01 laboratório de informática (equipamento impróprio para o funcionamento, sendo utilizada para os instrumentos e ensaios musicais da banda da escola), 12 salas de aula e 01 laboratório multidisciplinar.

5.2. DA METODOLOGIA

O presente estudo trata sobre os conteúdos ouvidos pelos alunos adolescentes entre 14 e 20 anos através das canções midiáticas de consumo dentro do ambiente escolar, e dessa

forma tentar desvelar o currículo oculto que essas canções ajudam a divulgar, assim como a relação que esse currículo pode ter na formação ou deformação dos alunos em relação ao que a escola defende como necessário para uma formação cidadã.

Para tal estudo, adotamos os procedimentos ligados à pesquisa qualitativa:

A expressão *investigação qualitativa* tem sido usada como designação geral para todas as formas de investigação que se baseiam principalmente na utilização de dados qualitativos, incluindo a etnografia, a investigação naturalista, os estudos de caso, a etnometodologia, a metodologia de histórias de vida, as aproximações biográficas e a investigação narrativa (...). (OSÓRIO;MEIRINHOS, 2010, p 50)

Ainda sobre a pesquisa qualitativa:

Na perspectiva das abordagens qualitativas, não é a atribuição de um nome que estabelece o rigor metodológico da pesquisa, mas a explicitação dos passos seguidos na realização da pesquisa, ou seja, a descrição clara e pormenorizada do caminho percorrido para alcançar os objetivos, com a justificativa de cada opção feita. Isso sim é importante, porque revela a preocupação com o rigor científico do trabalho, ou seja: se foram ou não tomadas as devidas cautelas na escolha dos sujeitos, dos procedimentos de coleta e análise de dados, na elaboração e validação dos instrumentos, no tratamento dos dados. Revela ainda a ética do pesquisador, que ao expor seus pontos de vista dá oportunidade ao leitor de julgar suas atitudes e valores. (ANDRÉ, 2013, p. 2013).

De acordo com a autora, embora se tenha uma flexibilidade nos trâmites das pesquisas, as mesmas são tratadas de forma séria e responsável para que os resultados tenham respaldo para a comunidade.

5.3. SOBRE O ESTUDO DE CASO

Tomando por base tal definição e levando-se em conta o caráter da pesquisa em questão, optou-se por adotar como método o estudo de caso, visto que, segundo Yin (2001), em um estudo dessa natureza, “a clara necessidade pelos estudos de caso surge do desejo de se compreender fenômenos sociais complexos” (ibid. p. 21). Ainda sobre a escolha do referido método, além deste desejo, encontra-se a possibilidade de se aprofundar nos conhecimentos advindos do objeto de estudo, haja vista nos permitir ir à origem da fonte, uma vez que “o estudo de caso consiste na observação detalhada de um contexto, ou indivíduo, de uma única fonte de documentos ou de acontecimento específico” (BOGDAN;BIKLEN, 1994, p.89).

Além dessas definições, outra vantagem em relação à escolha de tal procedimento metodológico seria a flexibilidade que a mesma dá ao pesquisador durante a pesquisa, já que:

Ao longo da pesquisa, o pesquisador pode, pois, mostra-se mais criativo, mais imaginativo; tem mais tempo de adaptar seus instrumentos, modificar sua abordagem para explorar elementos imprevistos, precisar alguns detalhes e construir uma compreensão do caso que leve em conta tudo isso, pois ele não mais estará atrelado a um protocolo de pesquisa que deveria permanecer o mais imutável possível (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 156)

Levando-se em consideração as definições trazidas até aqui e fazendo um paralelo com a proposta de se aproximar das canções midiáticas de consumo, um elemento artístico e comunicativo que faz parte da vivência dos jovens, inclusive dentro da escola, o estudo de caso, a nosso ver, é o que melhor se encaixa com a ideia da pesquisa.

5.4. O DESENHO DA INVESTIGAÇÃO

Dentro do contexto advindo do estudo de caso, existem quatro possibilidades de abordagem de investigação, Yin (2001) classifica estas vertentes norteadoras de acordo com as características do projeto de pesquisa. Assim, conforme o estudioso, o projeto pode ser classificado como: “(a) projeto de caso único (holístico), (b) projeto de casos únicos (incorporados); (c) projeto de casos múltiplos (holístico) e (d) projeto de casos múltiplos (incorporados)” (Ibid. 63).

Tomando por base as características do projeto de pesquisa em questão, podemos afirmar que o desenho tomado para nortear as atividades investigativas foi o relacionado à proposta de estudo de caso único, pois, segundo o Yin (2001), tem como característica principal sua “natureza reveladora” (Ibid. 63).

5.5. O TRABALHO DE CAMPO: A COLETA DE DADOS

De acordo com Yin (2001), o estudo de caso, quando se trata de coleta de dados, possui um vasto repertório, pois o mesmo “conta com muitas das técnicas utilizadas pelas pesquisas históricas” (Ibid. p. 27). O pesquisador frisa que, embora se tenha um leque de opções advindo das técnicas de pesquisas históricas, existem duas fontes de evidência que são muito utilizadas dentro do contexto do estudo de caso e que não fazem parte desse conjunto,

sendo elas a técnica de observação direta e a técnica da série sistemáticas de entrevistas. No nosso caso, utilizamos a técnica de observação direta.

5.6. OBSERVAÇÃO DIRETA

A utilização e justificativa para a utilização da técnica de observação direta, como um dos instrumentos de coletas de dados, ocorreram do fato de que, conforme Yin (2001), essa técnica permite visitar o *locus* da pesquisa que se torna de grande valia, dada as possibilidades de observações que podem ser criadas durante este contato do pesquisador e o local pesquisado. Com relação às possibilidades de observações inerentes a esse contato, o autor afirma que as mesmas “podem variar de atividades formais a atividades informais de coleta de dados” (YIN, 2001, p. 115).

Ainda sobre as observações formais e informais, o pesquisador destaca que ações que se voltam para as atividades de cunho formal são aquelas que incluem “protocolos de observação” que permite a quem está pesquisado “avaliar a incidência de certos tipos de comportamentos durante certos períodos de tempo no campo” (Ibid., p. 115). O próprio estudioso destaca alguns exemplos, como “observações de reuniões, atividades de passeio, trabalhos de fábricas, sala de aula e outras atividades semelhantes” (Ibid., p. 115). Já em relação às observações de cunho informal, ele afirma que são aquelas que não são programadas e, portanto, podem ser realizadas durante o processo de “observações diretas ao longo da visita de campo, incluindo aquelas ocasiões durante às quais estão sendo coletadas outras evidências (...)” (Ibid., p. 115).

Como foi possível observar, através da técnica da observação direta é possível não só ir atrás do que já se planejou, mas também observar fatos novos que venham a se apresentar em relação à pesquisa e que poderão até mesmo virem a ser utilizados para enriquecer o trabalho final. A verdade é que se optou também por esta técnica, visto que através dela tornou-se possível, em diversos momentos, visualizar de maneira mais clara a relação que os adolescentes possuem com as músicas que consomem dentro do espaço escolar, sem se tornar evasivo. Por exemplo, em vários momentos foi possível observar alunos nos corredores consumindo música de variados estilos e *hits* sem que os mesmos ficassem incomodados com a minha presença, no entanto ficavam desconfortáveis ao verem seus professores se aproximarem, fazendo com que quase instantaneamente desligassem seus aparelhos e os escondessem para não mais ouvirem suas músicas.

Ainda com relação à observação direta, a utilização de diário de campo nessa etapa foi de suma importância para o registro de alguns acontecimentos que poderiam vir a ser utilizados, o que confirma o que o teórico frisa com relação a esse tipo de documento resultante de observação, pois, para ele, essas provas geralmente são “úteis para fornecer informações adicionais sobre o tópico que está sendo estudado” (YIN, 2001, p. 115).

Nesse estudo, não há como não destacar o quanto foi válido a participação em *lócus*. Na verdade, ter esse contato com o local de pesquisa foi se tornando um procedimento metodológico, pois foi possível verificar as manifestações espontâneas de consumo musical dos alunos, o que nos ajudou a pensar nas estratégias que levariam ao encontro da cena e da música mais presente dentro do território escolar.

Destaca-se que em um primeiro contato com o local pesquisado, o ecletismo musical parecia não existir, haja vista que a maioria das manifestações era realizada de maneira tímida, através da utilização de fone de ouvido. Ficando visível apenas um único estilo, uma única cena musical atrelada ao “fórró amazonense”. Essa visibilidade se dava por conta dos participantes dessa cena ouvirem suas músicas em som ambiente, o que possibilitou notar uma adesão por parte dos alunos pertencentes à referida cena ao repertório gravado naquele período pela banda Fórró Ideal.

5.7. LOCALIZANDO A CENA MUSICAL PARTICIPANTE

Embora notássemos a manifestação clara da cena musical atrelada ao fórró amazonense, à delimitação das cenas, bem como a análise das canções mais ouvidas, dependia da capacidade de ir além das aparências, pois era notório que muitos alunos levavam músicas para ouvirem na escola, mas faziam essa audição, como já dito, de maneira discreta, com a utilização do fone de ouvido. Em muitos momentos, era possível observar roda de conversas em que alunos interagiam entre si com um lado do fone de ouvido acoplado em quanto o outro ficava livre para interagir com os demais, ou ainda isolados ouvindo suas canções. Fato observado e registrado no diário de campo desde o primeiro dia como disposto a baixo:

Em 7 de junho demos início as observações na escola Estadual Amadeu Bulamarques Simões localizada na zona urbana da cidade de Alenquer- PA. Nesse primeiro momento, a ideia era saber se os alunos ouviam música dentro do espaço da escola. Nesse primeiro dia de observação, notou-se, ainda fora do espaço da escola, uma grande gama de alunos com seus aparelhos de telefonia móvel ouvindo

música, alguns com fone de ouvido, outros utilizando o alto-falante do próprio aparelho para fazer a sonorização do ambiente. Notou-se que essa realidade se matinha dentro dos grupos que se formavam fora da escola enquanto esperavam a entrada. Percebeu-se que nas rodas de conversas que se criavam fora do espaço escolar, existiam quase sempre alguém que conversava ouvindo música em seu fone de ouvido, ou dentro do grupo um aparelho era eleito para ficar tocando a música que servia de pano de fundo para o diálogo que se seguia. Dentre as músicas que se podiam ouvir o estilo mais presente era o forró pé de serra de Manaus (Bandas: Bagaceiros do Forró e Forró Ideal). Os portões abrem às 13h15 para a entrada dos alunos e, nessa entrada, os que ouviam as músicas como som ambiente passam a desligar as músicas de seus aparelhos ou unem-se aos que adentram a escola munidos de seus fones ouvidos. Notou-se que os alunos vão até suas respectivas salas e retornam ao refeitório para esperar o sinal que indica que o professor está indo iniciar suas atividades docentes em sala e durante esta espera o cenário mostra-se parecido com o observado fora do espaço da escola, alguns alunos em grupos, outros sozinhos, a diferença é que no caso de grupos de alunos que estão ouvindo música, passam a fazer isso com fone ouvido, um lado do fone de ouvido na orelha, para ouvir a música e outro lado livre para ouvir e interagir com os colegas, já os que ouvem sozinhos, se isolam em meio a multidão e utilizam os dois lado fone. (Diário de Campo, 07/07/2018, grifo nosso).

Diante do fato apresentado, fazia-se necessário saber quais outras cenas estavam presentes naquele espaço escolar, uma vez que somente através dela e de sua canção mais ouvida é que poderíamos dar continuidade ao trabalho. Portanto, resolvemos dar oportunidade aos professores, uma vez que eles já conviviam há mais tempo com os alunos.

De início, procuramos o professor de arte e ele afirmou que ao falar sobre música em suas aulas costumava perguntar sobre o gosto musical dos alunos e a resposta geralmente recaía naqueles que mais estivessem em evidência no momento. Segundo ele, o que os alunos mais ouviam, naquele momento, eram os artistas sertanejos. O professor chegou a dizer que a melhor maneira de saber dos alunos o que eles ouviam era através da utilização de questionário, forma que ele usava em suas aulas, pois, para o professor, as respostas eram mais sinceras do que as ditas verbalmente.

Já em conversa com outros professores, os mesmo defendiam que as músicas mais ouvidas pelos alunos eram as pertencentes à cena do forró amazonense, uma vez que era só o que eles ouviam na escola.

A contribuição dos professores foi de fundamental importância, pois acabou mostrando uma possível realidade camuflada, uma vez que existiam duas opiniões divergentes, uma baseada na observação e outra baseada em ações sistemáticas dentro de uma atividade específica.

De posse das informações advinda dos professores, já se fazia necessário definir os alunos que participariam do estudo, já que somente através deles seria possível encontrar a cena e conseqüentemente a canção ou canções mais presentes a serem analisadas. Nesse

sentido, por está ligado à vertente artística da música, optou-se por desenvolver a pesquisa nas turmas que contemplassem a disciplina de arte. Nesse caso, como a escola escolhida trabalha somente com ensino médio, as únicas turmas onde se ofertam tal disciplina são as de 1º ano, e como a referida escola funciona nos três turnos, por uma questão de prazo a ser cumprido, optou-se por se fazer a pesquisa somente nas turmas do turno vespertino.

Destaca-se que, mesmos após a delimitação de participantes, os aptos ainda eram um número muito grande, o que nos levou a pensar em uma ferramenta que nos desse a resposta em relação à cena e a canção mais ouvida de maneira mais rápida. Então resolvemos acatar a sugestão do professor de arte e assim formular e aplicar um questionário voltado para o que se almejava, uma vez que, esse instrumento “permite alcançar rápida e simultaneamente um grande número de pessoas” (LAVILLE; DIONE, 1999, p. 184).

Contudo, reconhecemos a restrição que esse tipo de instrumento possui em relação aos detalhamentos e aos elementos não verbais, a sua utilização também se justifica por ser um modelo pré-estruturado capaz de manter o direcionamento ao foco do assunto estudado, diferentemente do que, a miúdo, pode ocorrer em respostas advindas por entrevista. Em outras palavras, “facilita a compilação e a comparação das respostas escolhidas e permite recorrer ao aparelho estatístico quando chega o momento da análise” (LAVILLE; DIONE, 1999, p.184), o que se torna, a nosso ver, mais eficaz dado o tempo e o número de participantes da pesquisa.

5. 8. O QUESTIONÁRIO

Vale ressaltar que o questionário é “um documento com perguntas e outros tipos de itens que visam obter informações para análise” (BABBIE, 2003, p. 504). No caso em questão, o documento pensado para o presente estudo possuiu na sua maioria perguntas de cunho fechado, cujas as respostas já se faziam presentes e se ofertavam em regime de múltipla escolha, porém, também possuiu algumas questões de caráter aberto, possibilitando respostas discursivas por parte dos participantes (ver Apêndice I).

Os conteúdos das perguntas constituintes do questionário visaram identificar um panorama geral em relação ao consumo de música midiática por parte dos pesquisados, bem como permitir um desenho sobre essa relação no que tange ao espaço escolar do qual também fazem parte.

O questionário contempla 09 (nove) perguntas e, para uma questão de otimização em relação aos dados levantados, até a III questão todos os participantes são levados em

consideração, porém, após a referida questão, somente os que tiveram como escolha de resposta, em relação à mesma, *sim* ou *às vezes* continuaram aptos a participarem do estudo, e os que escolheram a resposta *não*, foram automaticamente dispensados, não tendo mais suas respostas levadas em consideração.

5.8.1. Teste do instrumento de coleta de dados

Sabendo-se da importância do instrumento escolhido para estudo, optamos por fazer um teste prévio. Nesse primeiro momento, formulou-se um piloto do instrumento que foi levado a um grupo de 10 voluntários que possuíam as mesmas características daqueles que fariam parte na íntegra da pesquisa. Os voluntários levaram para as suas residências o piloto do questionário e ficaram livres para fazerem as suas considerações em relação às possíveis dúvidas que pudessem surgir durante o teste do instrumento. Após a devolução, as considerações foram analisadas e os resultados foram utilizados para melhorar a clareza das perguntas e de suas respostas.

5.9. PROCEDIMENTOS DE COLETA DE DADOS

Nos dias 09 e 08 de outubro, após a autorização da direção da escola, foram utilizados um total de 100 (cem) questionários, tendo como único critério para o preenchimento do mesmo a presença do aluno em uma das 04 (quatro) salas de 1º ano durante a atividade de coleta de dados, não levando em conta outras informações a não ser a idade.

Os alunos que faziam parte da turma de 1º ano e que receberam o questionário se mostraram participativos e, talvez pelo fato da pesquisa se tratar de música, o interesse em responder o questionário era nitidamente visível. Esse interesse, em alguns momentos, deixou-nos constrangido, visto que o número de questionários escolhidos foi previamente definido 100 (cem), levando-nos a ter que explicar e dispensar alunos que não estavam presentes na sala durante a aplicação do questionário, bem como alunos que se faziam presente, mas não puderam responder por já se ter atingido o número de questionários definidos.

Após 02 (dois) dias de coleta de dados, demos início a mais uma fase da pesquisa, a análise dos dados que serão apresentados a seguir.

5.10. DA ANÁLISE

Quando falamos em análise de dados, concatenamo-nos com o pensamento de Bagdan e Biklen (1994), pois estes defendem que essa fase é um momento de fundamental importância para o estudo, uma vez que é nesse período que o pesquisador irá refletir, analisar e sintetizar todo o material colhido a fim de construir seu relatório final.

Nesse sentido, é necessário frisar que a estrutura utilizada nas análises, contemplou dois planos: um *geral* e outro *específico*. No plano geral, levou em consideração cada item em sua totalidade da amostra das respostas dadas a partir do questionário. Com relação ao plano específico desse estudo, o mesmo se deu com base nas letras das canções da cena musical mais presente entre os alunos dentro do espaço escolar. Para tal análise, teve como base de estudo a teoria da análise do discurso.

5.10.1 Apresentação do resultado geral

Os dados do plano foram tabulados com ajuda do editor eletrônico de planilha do programa *Microsoft Word*, como se verá a seguir.

Levamos em consideração algumas categorias que serviram de base para a criação do questionário aplicado como a regularidade, local, recurso material usado e o estilo musical pertencente ao gênero canção (necessário para definição da cena preponderante). Os resultados veremos a seguir:

TABELA 1 – Identificação do estilo musical dos alunos

Qual o estilo de música que você mais gosta atualmente?	Total Geral
Axé	00
Forro	02
Funk	04
Gospel/religiosa	08
Pagode/Samba	00
Pop/rock	01
Rap	03
Sertanejo/forró/arrocha/sofrência	20
Outros	00

(Continuação)

(Conclusão)

Não gosto	00
Que se declara participante de uma cena	39
Mais de um	61
Total de participantes	100

Fonte: Elaborada pelo autor, 2019

A partir da **tabela 1**, já é possível ver que existe um ecletismo de gostos musicais dentro da escola. O que confirma a defesa de Loureiro (2003) em relação o fado da música fazer parte da sociedade de maneira geral, pois nem um dos participantes se manifestou de maneira negativa ao gostar de música. Destaca-se também o fato de 61% declararem o gosto por mais de um estilo musical, o que confirma o fato apresentado por Andrades (2007) no que se refere a música ter se tornado o objeto mais consumido pela sociedade, uma vez que o resultado mostra que a maioria dos participantes consomem mais de um gênero musical.

Outro fato percebido, nessa tabela, relaciona-se a questão da cena mais latente ser a do Sertanejo/forró/Arrocha/sofrência, pois, no período da pesquisa, era esse estilo musical que estava em evidência nas mídias. A realidade apresentada, acaba sustentado a ideia de Adorno (1995) em relação ao fato de que a Indústria Cultural tem a capacidade de interferir na vida cultural da sociedade.

Destaca-se que o fato de apresentar a cena mais presente como uma junção de elementos, sertanejo/forró/arrocha/sofrência, dá-se por conta da relação existente entre os artistas e seu material de trabalho. O que ocorre é que no contexto atual da indústria cultural, os artistas mais citados transitam entre todos estes estilos que compõem a referida cena em seus trabalhos. Ou seja, o próprio estilo tem como característica esse ecletismo apresentado. Essa fato traz à tona a questão da legitimidade musical apontada por Subtil (2011), pois deixa claro que o artista midiático, para atender os interesses da Indústria Cultural, precisa adotar essa pluralidade em seus trabalhos.

TABELA 1.1 – Quantitativo de estilos (gêneros)

Quantas vezes um estilo (gênero) se repete nas combinações	Total Geral
Axé	04
Forro	28
Funk	31

(Continuação)

(Conclusão)

Gospel/religiosa	28
Pagode/Samba	07
Pop/rock	19
Rap	14
Sertanejo/forró/arrocha/sofreência	48
Outros	06

Fonte: Elaborado pelo autor, 2019

A **tabela 1.1** foi elaborada a partir de informações advindas das combinações apresentadas pelos 61% que admitiram gostar de mais de um estilo. Achou-se interessante sua elaboração para mostrar que novamente a cena música do Sertanejo/forró/arrocha/sofreência ganha destaque, sendo a que mais aparece nas combinações elencadas. Outro fato que chama atenção, relaciona-se a presença de que alguns gêneros que não apareceram pontuadas na **Tabela 1**, mas que agora passaram a estar presentes dentro desse “multiverso” de combinações musicais apresentadas pelos alunos.

TABELA 2 – Quantitativo de como os alunos tomaram conhecimento do estilo e interesse

Como você passou a conhecer e se interessar por este estilo?	
Rádio	17 (07 somente rádio)
Internet	50 (37 somente internet)
Cinema (filme)	01
Televisão	18 (05 somente televisão)
Vídeo/DVD	14 (05 somente Vídeo/DVD)
Colegas	15 (02 somente colegas)
Escola	08 (01 somente na escola)
Família	09(05 somente família)
Outros	02 igreja (01 somente igreja)
Afirmam uma única fonte	64
Mais de uma fonte	36
Total de participantes	100

Fonte: Elaborado pelo autor, 2019

O resultado apresentado mostra a ligação defendida por Martino (2005) em relação da interação entre as TICs é a sociedade, pois é possível confirmar essas ferramentas presentes na vida dos participantes. Nota-se que 37% confirmam que tiveram seu primeiro contato com o estilo que mais ouviam durante o período da pesquisa por meio da internet. O que demonstra o quanto essa ferramenta se tornou importante tanto para o conhecimento, quanto para o consumo de alguns estilos musicais. Fato defendido e apresentado por Castro (2007).

Destaca-se ainda que o percentual de 37% apresentado em relação ao uso da internet para conhecimento e consumo de música passa a ter um aumento de 13% quando levado em consideração os participantes da pesquisa que utilizam, além da internet, outros meios destinados ao mesmo fim. Ou seja, é possível afirmar que 50% dos pesquisados utilizam a internet como principal forma de consumir música. Salienta-se que as plataformas mais utilizadas durante o período de investigação, voltado ao conhecimento e consumo de música, eram as plataformas online de áudio e vídeo Youtube.com e a plataforma de áudio suamusica.com.

TABELA 3 – Identificação de quantitativo de alunos que ouvem música na escola

Você traz música para ouvir na escola?	Total Geral
Sim	32
Às Vezes	31
Não ouvem na escola	37
Total de Participantes	100

Fonte: Elaborado pelo autor, 2019

A **Tabela 03** chama atenção em virtude do fato de que 63% dos alunos participantes da pesquisa confirmam que ouvem música na escola em algum momento – situação já percebida durante o período de observação. Destaca-se que o fato em questão reafirma a ideia de Andrade (2007) em relação a música ter se tornado um objeto do cotidiano, isto é, presente a todo momento e em todo lugar, não havendo restrição ao seu consumo. Em outras palavras, ouvir música ou não passa a ser uma decisão pessoal, como no caso dos 37% que optam por não ouvirem música em ambiente escolar.

TABELA 4 – Panorama de como a música é ouvida na escola

Como você faz para ouvir suas músicas na escola?	Total Geral
APARELHOS PORTÁTEIS	
IPOD	04
Telefone Celular	53
Aparelho de som Portátil (Pendrive/mp3)	06
Não ouvem na escola	37
Total de Participantes	100

Fonte: Elaborado pelo autor, 2019

A **Tabela 4** confirma novamente a presença das TICs inserida no dia a dia da sociedade, pois se levarmos em consideração os participantes da pesquisa que utilizam *ipod* (4%) e aqueles que utilizam telefone celular (53%), temos um total de 57% dos participantes que usam aparelho de telefonia móvel para o consumo de música. Salienta-se que tal situação só é possível em virtude dos aparatos incorporados aos aparelhos de telefonia móvel que já foram apresentados por Castro (2007) e permitem, além da comunicação, ouvir música, ver televisão, ter acesso a diversos conteúdos através da internet, o que, segundo o pesquisador, justificaria o fato desses aparelhos estarem tão presente em meio à sociedade. Todavia, embora a telefonia móvel seja apresentada como principal forma de consumo de música, vale ressaltar que todos os demais aparelhos utilizados com essa finalidade dentro do espaço escolar também são de cunho portátil.

Tabela 5 – Identificar se a música consumida é em grupo ou sozinho

Ao ouvir suas músicas na escola você faz isso:	Total Geral
Sozinho	62
Em grupo	23
Não ouço na escola	15
Total de Participantes	100

Fonte: Elaborado pelo autor, 2019

A **Tabela 5** demonstra o grau de consumo musical pelos participantes da pesquisa dentro do espaço escolar. Nessa tabela, dois dos pontos merecem destaque: o primeiro se refere ao ato do aumento de participantes que admitem ouvir música que no início era de 63% e agora, levando em consideração o ouvir sozinho ou em grupo, vai para 85%; o segundo ponto é a diminuição do grupo composto por 37% para 15% do número de participantes que afirmam não ouvirem música na escola.

A segunda alteração torna-se ainda mais interessante se partirmos da perspectiva de que os 23% disseram que ouvem música em grupo, pois se levarmos em consideração que a diminuição 37% para 15% resulta em uma subtração de 22%. É possível afirmar que o grupo que compõem os 23% são formados pelos que não levam música para escola, porém se juntam aos que levam para realizar audições em conjunto.

Os dados apresentados anteriormente nos levam a confirmar a capacidade que a música possui em promover enlace entre pares por possuir uma função social, como foi apresentado Zimmermann (1996), Loureiro (2003) e Nocko (2005), além de contribuir com o pensamento de Azevedo e Rowell (In SILVA, 2009) quando estes afirmam a capacidade de interação que os seres humanos possuem em relação aos seus pares e a natureza de forma geral.

Evidencia-se que em relação aos 62% que afirmam ouvir suas músicas sozinho, nesse contexto passa a ser relativo, uma vez que, como já exposto em outro momento, a utilização do aparelho celular com o fone de ouvido permite uma escuta individual, mesmo que o ouvinte esteja interagindo com outros colegas. Fato também percebido durante as observações em *lócus*. A realidade exposta pode ser considerada um exemplo que confirma o pensamento de Giddens (in AZEVEDO; MONTEIRO, 2010) em relação aos novos tipos de relações que passaram a existir após o avanço das TICs e que ele chama de desencaixe, haja vista que o sozinho passa a ser entendido não mais pelo significado da palavra, mas pelo contexto em que está inserido.

TABELA 6 – Identificação do momento em que a música é ouvida na escola

Em que momento você costuma ouvir suas músicas na escola?	TOTAL GERAL
Durante a entrada	11
Nos intervalos das aulas	24
No recreio	25
Na saída da escola	20
Durante as aulas	05
Não ouvem	15
TOTAL GERAL DE PARTICIPANTES	100

Fonte: Elaborado pelo autor, 2019

Na **Tabela 6**, nota-se uma diferença entre os períodos de consumo musical dentro do espaço escolar. A tabela em questão revela um consumo musical mais acentuado durante os períodos sem atividade docente, chegando a um total geral de 80%. Destacamos que, segundo a tabela 6, os períodos de mais consumo ocorrem entre os intervalos das aulas (24%) e durante o período do recreio (25%). Alternando-se com a entrada e a saída da escola.

Outro fato presente na **Tabela 6** é a confirmação de uma parcela, mesmo que mínima (5%), que afirmam ouvir suas músicas durante as aulas. Esse fato chama atenção, pois já se pode perceber a presença de um currículo oculto existente em meio à escola. Tal pensamento passa a ser plausível quando se leva em consideração que o currículo oficial, segundo Faria e Salles (2012), rege padrões que devem ser seguidos por todos, inclusive alunos. E nesse caso, o uso de celulares fora de um contexto didático é vetado aos alunos em sala de aula.

A **Tabela 6** pode ser entendida como mais uma subdivisão dos dados coletados. Ela mostra todas as músicas que estavam sendo consumidas pelos alunos durante o período da pesquisa dentro das cenas encontradas. Ela ainda desvela a principal cena musical existente entre os alunos, bem como a canção mais consumida naquele momento. Como poderá ser visto a seguir.

TABELA 7 – Identificar as músicas e artistas que são ouvidos pelos alunos

Qual o artista e a música que você mais ouve atualmente?			
Gênero Canção. Estilo: Sertanejo/Forró/Sofrência/ Arrocha			
Nome (s) do artista (s)	Nº de vezes	Canção mais citada	Nº de vezes
Marilia Mendonça	12	Ciumeira	09
		Bay, Bay	03
Zé Neto e Cristiano	06	Largado as traças	04
		Status que eu não queria	01
		Armadura	01
Wesley Safadão	05	Cara errado	02
		Novinha você é uma flor	03
Jorge e Mateus	03	Menina maluquinha	03
Luan Santana	03	Sofazinho	02
		Mc lençol e Dj travesseiro	01
Maycon e Vinícius	02	Felicidades pra você	01
		Moça do espelho	01
Humberto e Ronaldo	02	Não fala não pra mim	02
Mateus e Kauan	02	Amando sem parar	02
Henrique e Juliano	01	Quem pegou, pegou	01
Joelma	01	Abismo de Paixão	01
Léo Magalhães	01	Isso cê não conta	01
Lucas Lucco	01	11 vidas	01
Mano Walter	01	Juramento do dedinho	01
Naiara Azevedo	01	Chora no meu colo Bebê	01
Pablo	01	E ai bê?	01
Simone e Simaria	01	Um em um milhão	01
Simone a musa da vaquejada	01	Você foi embora	01
Total de Participante da Cena Musical			44
Gênero Canção. Estilo: Funk/Batidão			
Aldair Playboy (Batidão)	05	Amor falso	04
		Aquela nega	01
Mc Bruninho (Batidão)	04	Jogo do amor	04

(Continuação)

Mc Ruanzinho (Batidão)	03	Sou Favela	03
MC Bruninho Braz (Funk)	02	Amorzinho	02
MC LAN (Funk)	02	Mozão (nós dois já era)	02
Mc Kevinho (Funk)	02	Tubalatum	02
Mc Lucas e Mc Orelha (Funk)	01	Preta perfeita	01
Mc Pedrinho feat Dj Kalfani (Funk)	01	Amor	01
Total de Participantes da Cena Musical			20
Gênero Canção. Estilo: Hip-Hop/Rap			
Tribo da Periferia	04	Imprevisível	04
Grupo 1K	02	Você vai entender	02
Hungria	02	Lembranças	02
Ao cubo	01	1980	01
Projota	01	Rebeldia	01
Total de Participantes da Cena Musical			10
Gênero Canção. Estilo: Pop Rock Nacional/Internacional			
Kell Smith	04	Era uma vez	04
Melim	03	Meu abrigo	03
Detonautas	01	O dia que não terminou	01
Dua Lipa & Blackpink	01	Kiss and make up	01
Imagine Dragons	01	Belivere	01
Shawm Mendes	01	Nervous	01
Vitor Kley	01	O sol	01
Total de participantes da Cena Musical			12
Gênero Canção. Estilo: Gospel			
Damares Gospel	04	Sabor de Mel	04
Gabriela Rocha	02	Eu navegarei	02
Isadora Pompeo	02	Minha Morada	02
Anderson Freire	01	Acaba meu coração	01
Anjos de resgate	01	Tua família	01
Celia Sakamoto	01	O veredito	01

(Continuação)

(Conclusão)

Comunidade católica colo de Deus	01	Abba Pai	01
Daniel e Samuel Gospel	01	Escrito por Deus	01
Juliano Son	01	Lindo és	01
Total de participantes da Cena Musical			14
TOTAL GERAL			100

Fonte: Elaborado pelo autor, 2019

É possível perceber que a maioria dos artistas citados fazem parte da cena Sertanejo/forró/arrocha/sofrência, diretamente ligados a Indústria Cultural. Como produtos, esses artistas, durante o período de pesquisa, estavam tendo suas imagens e músicas sendo ofertadas em emissoras de TV, de Rádio e pela internet. Acha-se necessário frisar que a maioria dos artistas que possuem suas músicas mais consumidas, dentro da referida cena, no período da pesquisa possuíam o selo da empresa Som livre pertencente ao Grupo Globo e, por ser produto da empresa, era comum ver comerciais de suas produções musicais na rede de TV Globo a nível nacional e internacional.

A estratégia adotada para a massificação dos artistas por meio das TICs é um prova de que Adorno (2005) não se enganou quando chamou atenção para uma possível semiformação socializada, pois os dados demonstram que o fato da cena Sertanejo/forró/arrocha/sofrência está mais latente entre os pesquisados se liga a todo um investimento que é realizado para esse fim. Para se ter uma ideia desse investimento, durante o período da pesquisa, em meio a programação da TV Globo (canal aberto), pertencente ao mesmo grupo que administra a empresa Som Livre (Grupo Globo), era comum a propaganda dos novos trabalhos dos artistas Zé Neto e Cristiano, Luan Santana, Marília Mendonça, Pablo, Naiara Azevedo, Jorge e Mateus, Wesley Safadão e Mano Walter, todos pertencentes à principal cena musical encontrada e citados pelos participantes da pesquisa.

Porém, embora se tenha a maioria dos artistas citados atrelados a uma grande empresa do entretenimento a nível nacional e até mesmo internacional, existem exceções como no caso de Aldair Playboy (Gufo Records), Tribo da Periferia (Kamika-z Produtora) , Kell Smith (Midas Music) e Damares (Sony Music), artistas que mesmo sem o apoio, durante o período da pesquisa, de uma grande empresa do ramo fonográfico, conseguiram ter seus trabalhos reconhecidos se tornando os mais ouvidos e consumidos dentro das demais cenas encontradas.

TABELA 9 – Motivos que fazem os alunos ouvirem e gostarem das músicas

O que chamou atenção na música que você mais ouve atualmente e que fez você gostar dela?	Total Geral
O ritmo	09
A Letra	34
O ritmo e a Letra	57
Total de Participantes	100

Fonte: Elaborado pelo autor, 2019

Tabela 9 foi criada a partir da aproximação das respostas dos participantes pertencente às cenas musicais encontradas. Nota-se que 34% afirmam que a letra fez com que eles passassem a consumir seus estilos, enquanto 57% frisam que o que chamou atenção para o consumo de seus estilos foi a combinação ritmo e letra. Se levarmos em consideração que os 57% falam da questão letra e juntarmos os 34%, teremos um total de 91% que afirmam que um dos meios de aproximação do estilo consumido é a letra da canção. Se levarmos em consideração que, de acordo com Grossi (2008), a palavra é capaz de guiar as ações do ser humano, não é estranho que as cenas tenham como principal base estruturante as letras.

Contudo, não podemos desconsiderar a questão rítmica, pois como já nos disse Correia (2011), todo processo de gênese da canção (letras/ritmo/melodia) é pensado sempre com intuito de conseguir consumidores para aquele estilo ofertado. Ou seja, é possível perceber por meio da tabela 9 a funcionalidade da estratégia utilizada pela Indústria Cultural, pois o produto acaba chegando ao consumidor, seja por conta do ritmo, da letra ou de ambas. Como no caso dos 57% dos participantes.

TABELA 10 – Sensações causadas pelas músicas ao serem ouvidas pelos alunos

Qual a sensação que a sua música mais ouvida traz a você quando a ouve?	Total Geral
Relaxamentos	36
Sentimento emotivos	64
Total de Participantes	100

Fonte: Elaborado pelo autor, 2019

Se analisarmos a tabela em questão, teremos a nítida visão de que os alunos admitem consumir música em dois contextos. O primeiro ligado à questão emocional/sentimental, o segundo ligado ao relaxamento. Ambos os contextos confirmam as reflexões apresentadas pelos estudiosos ligados à escola de Frankfurt e seus adeptos em relação à Indústria Cultural, pois todos aqueles que foram citados nesse trabalho defendem a ideia de que a Indústria Cultural nasceu e se mantém por meio da venda de entretenimento. O fato que chama mais atenção é a questão do uso do consumo de música dentro da perspectiva do emotivo, razão pela qual leva 64% ao consumo desses estilos.

A questão anterior chama atenção, visto que reaviva o pensamento de Herbermas (1989) com relação às teses universais, uma vez que se utiliza de tema comum a todos. Nesse caso, se liga aos sentimentos emotivos. Esse fato acaba por confirmar mais uma das estratégias adotadas pela Indústria Cultural para garantir consumidores em qualquer estilo musical que venha a ser oferecido pela mesma.

5.10.2 Apresentação do Resultado (Específico do Texto)

A análise das letras das canções levou em consideração três conceitos distintos, mas que se aproximam quando olhado por um viés da comunicação. O primeiro seria a teoria literária, que traz a nós a ideia de que:

(...) um texto literário suscita a seu respeito observações que não constituem propriamente o resultado de uma reflexão ou análise, de uma ocupação metódica, mas apenas o registro de um sentimento, uma impressão, um julgamento emanado da subjetividade. Muitas vezes, as pessoas terminam de ler um romance e, comentando-o com amigos, resumem a opinião sobre ele através de adjetivos muito usuais nessas circunstâncias: “bonito”, “bem escrito”, “emocionante”, ou “enojado”, “monótono”, “ruim”... (SOUZA, 1990, p.15)

A utilização desse conceito parte do princípio de que o gênero musical canção é um gênero literário, portanto, também desperta tais sensações em seus ouvintes sem uma prévia reflexão. Fato já justificado em outro momento e reiterado pelo resultado da pesquisa. Outra questão que levamos em consideração na escolha da teoria literária é que a mesma nos dá subsídios que permitem isolar as mensagens contidas dentro do texto da canção para uma análise mais detalhada das mesmas, uma vez que uma função dela é:

(...) minimizar ou até eliminar a emoção e o prazer proporcionado pela leitura, bem como os julgamentos acerca das obras lidas, uma vez que tais elementos – emoção,

prazer, julgamento – implicavam expansões subjetivas, incompatíveis, portanto, com a objetividade própria à ciência. (SOUZA, 1990, p. 31)

Em outros termos, a teoria em questão passa a tratar os textos como objetos passivos de investigação e não mais como uma produção artística, definindo assim critérios para cientificar os dados coletados não por mero prazer estético, mas por uma análise racional do que está sendo apresentado na obra. Ressalta-se que o caso em questão foi de grande importância para o desenvolvimento do trabalho, pois proporcionou um olhar científico sobre os textos das canções coletadas.

O segundo conceito é o da análise do discurso, pois já afirmamos e defendemos que a canção é um gênero híbrido literário e musical ao mesmo tempo, assim, era necessário encaixar sua parte textual, nosso objeto de estudo, dentro de uma das perspectivas literárias existentes. Nesse sentido, a referida teoria nos deu aporte teórico para que pudéssemos a partir de suas características textuais apresentadas pelas canções classificá-la como uma narrativa.

Essa visão tornou-se importante, pois, uma vez entendida o texto da canção como uma narrativa, foi possível classificar a intenção comunicativa do referido texto, conforme a abordagem de Dooley e Levinson (2003), em narrativa de “Sucessão Temporal Contingente”, cujas as ações que ocorrem são resultados de ações prévias ou em uma narrativa de “Orientação de Agente” em que se verifica se os eventos ou ações são controlados por um agente (aquele que executa a ação).

Essa classificação dada pela análise do discurso a partir da visão defendida pelos autores, vem nos ajudar a entender melhor o efeito comunicativo que a canção traz em si, pois desde o reconhecimento dessas duas categorias, é possível discernir se o discurso narrativo contido nas letras das canções é:

Um discurso PROCESSUAL (“como fazer isso, como era feito, como costumeiramente acontece”) (...). Um discurso COMPORTAMENTAL (exortação, homenagem fúnebre, certos discursos de candidatos políticos etc.) (...). Finalmente, EXPOSITIVO (orçamentos, artigos científicos, etc.) (...). (DOOLEY; LEVINSON, 2003. p. 21)

Partindo dos conceitos acima, ao analisarmos as letras das canções, chegamos à conclusão que possuímos canções somente com característica de Sucessão Temporal Contingente, cuja a ação prévia leva a realização dos atos descritos nas canções. No entanto, com relação ao efeito comunicativo, teremos canções tanto de cunho processual quanto comportamental, não havendo de caráter expositivo.

Ao observar que a maioria das canções citadas se encaixa dentro da perspectiva do discurso processual, já é possível especular uma intensão de ensino, pois como vimos a sua característica se volta para esse fim, o que já demonstraria uma inclinação a um currículo oculto existente.

Vale ressaltar que a análise específica feita até aqui levou em consideração apenas questões estruturais do texto de maneira individual como eles se apresentam. Era necessário entender os mesmos de forma coletiva, uma vez que todas as canções citadas fazem parte de uma estrutura pertencente à Indústria Cultural. Uma vez feita essas análises prévias, a concentração voltou-se às mensagens trazidas através dos textos das canções consumidas pelos alunos dentro da escola, a fim de entender se as mesmas possuíam alguma proximidade entre si ou não.

Para chegar a esse resultado, o terceiro conceito utilizado foi o procedimento de análise do sujeito coletivo. A escolha de tal técnica parte da questão de que a mesma, conforme Oliveira Júnior, Pacagnan e Marchiori (2013), tem como finalidade extrair dos textos de vários autores analisados dentro de um mesmo contexto as ideias centrais que eles apresentam, aproximá-las e assim criar uma síntese geral da ideia defendida pelos mesmos. Essa síntese passa a ser entendida como discurso do sujeito coletivo.

Notemos que a técnica se aplica a textos de autores diferentes, porém dentro do mesmo contexto, ou seja, análise do discurso do sujeito coletivo aplicado às canções estudadas passou a ser a melhor opção, visto que esse procedimento, uma vez que as canções são textos diferentes, contudo, dentro de um mesmo contexto (Indústria Cultural).

Tomando por base o exposto acima, caso fosse encontrado uma ideia que se repetisse em todas as canções, um discurso defendido que se entrelaçasse, esse seria a ideia defendida e passaria a ser entendido como componente de um currículo oculto.

Durante o período de análise, ficou claro um tema em comum entre as canções consumidas pelos alunos, os sentimentos emotivos. Partindo de um processo de aproximação entre os discursos apresentados nas letras das canções, iniciou um novo processo de estudo já fazendo relação entre as abordagens trazidas por esse currículo oculto e suas implicações na formação cidadã defendidas pelo currículo oficial da escola, como veremos a seguir.

5.10.3 Apresentação do Resultado (Específico sobre Currículo Oculto)

Como já foi relatado, o tema mais recorrente nas canções coletadas nas cenas mais presentes entre os alunos estão relacionados aos sentimentos emotivos (amor, raiva, alegria, repudio etc.). O que diferencia a abordagem de uma canção para a outra é justamente a forma como esse sentimento se apresenta, pois em alguns momentos ele aparece como “carrasco” de seu possuidor, levando-o ao sofrimento e outras vezes como seu “redentor”, salvando ou ainda modificando uma condição vivencial de caráter fútil e dando ou modificando significado de vivência da pessoa que o desenvolve, partindo de uma submissão espontânea à situação.

A tabela abaixo traz somente as principais músicas ouvida nas cenas encontradas e que serão analisadas de forma que nesse momento passarão a ser analisadas de forma individual. As ideias que serão expostas podem ser confirmadas através das da leitura das letras que se encontram anexas.

Tabela 11 – Identificação das canções, artistas e cenas

Nome da Canção	Artista	Cena
Ciumeira	Marília Mendonça	Sertanejo/forró/arrocha/sofrência
Amor falso	Aldair Playboy	Funk/Batidão
Imprevisível	Tribo da Periferia	Hip-Hop/Rap
Era uma vez	Kell Smith	Pop Rock Nacional/Internacional
Sabor de Mel	Damares	Gospel

Fonte: Elaborado pelo autor, 2019

Em relação à canção Ciumeira², pertencente à cena Sertanejo/forró/arrocha/sofrência e gravado por Marília Mendonça a partir do contexto apresentado na canção, podemos evidenciar dois momentos: um momento com situações de submissão por conta de um sentimento afetivo desenvolvido; e o outro é a evolução do referido sentimento emotivo para um sentimento de posse em relação à pessoa amada. Esses dois momentos distintos podem ser evidenciados no seguinte trecho da canção:

² Todas as letras das canções citadas na tabela 11 foram analisadas e seu texto encontram-se anexas.

No começo, eu entendia, mas era só cama, não tinha amor. Lembro quando você dizia vou desligar porque ela chegou.
 E agente foi se envolvendo, perdendo o medo. Não tinha lugar e nem hora pra dar um beijo. Coração não tá mais aceitando, só metade do seu: Te amo. (...).
 (MARÍLIA MENDONÇA, 2018)

Destaca-se que durante o refrão da canção “Ciumeira” a ideia de sentimento de submissão que evolui é reafirmada, deixando claro os motivos e razões para tal situação emocional.

Com relação a canção “Amor falso” pertencente à cena Funk/Batidão e gravado por Aldair Playboy, ao contrário da música “Ciumeira”, o sentimento emotivo evidenciado não é o de posse, muito menos o de submissão, é o de decepção amorosa. Na narrativa encontrada na canção, é possível perceber o descontentamento do narrador com a sua situação amorosa. Fato evidenciado no seguinte trecho da canção: “Abre o jogo, acabou. Pra quê esconder esse falso amor? Eu confiei, me entreguei. Meu coração logo se machucou...” (ALDAIR PLAYBOY, 2018).

A lamentação sobre a situação amorosa se perpetua nas demais estrofes até chegar ao refrão em que o narrador demonstra o auge de sua insatisfação, chegando, de forma sarcástica, a agradecer o fato de ter sido iludido pela pessoa com quem se envolvia. Ou seja, é possível dizer que o sentimento emotivo de caráter afetivo apresentado se transforma em um sentimento emotivo de caráter de indignação. Tal transformação pode ser observado no seguinte trecho da canção: “Parabéns pra você, que me fez entender que minha paixão não é você. Obrigado por demonstrar esse amor falso (...)” (ALDAIR PLAYBOY, 2018)

Com relação à canção “Imprevisível” pertencente à cena Hip-Hop/Rap e gravado pelo grupo denominado Tribo da Periferia, é perceptível um sentimento emotivo de indignação e contra o conformismo. Durante as estrofes, a ideia trabalhada se volta para o aproveitar as oportunidades que aparecem no momento, não se prendendo a projetos futuros que podem não vim a acontecer. Em outras palavras, nessa canção o conceito de efêmero passa a ser valorizado, pois evidencia que tudo é passageiro, logo, não se deve esperar pelo incerto e criar as próprias certezas. Essa ideia pode ser observada no seguinte trecho da canção: “Nem liga se o banco de trás virar rave. Se eu já repeti várias vezes esse som. Daqui pras quatro é louça. Janela vai tremer na rua toda” (TRIBO DA PERIFERIA, 2018). É possível perceber, no referido trecho, a necessidade de aproveitar as oportunidades do momento independentemente da situação.

O sentimento emotivo de indignação e contra o conformismo é reforçado no refrão de forma enérgica quando o narrador declara: “Desculpa minha lombra³ (uuoh). Foda-se a insônia (uuoh), pois quem dorme sonha, quem vive realiza. E eu eleve o nível (do imprevisível). Desculpa minha lombra (menina). Foda-se a insônia (insônia), pois quem dorme sonha, quem vive realiza essa porra toda” (TRIBO DA PERIFERIA, 2018). Ou seja, o trecho deixa claro que não se deve ser conformista, mas que se deve abraçar as oportunidades que aparecem e se tornar imprevisível em relação ao que supostamente já é esperado pelos os que estão a sua volta.

Com relação à canção “Era uma vez”, pertencente à cena pop rock e gravada por Kell Smith o sentimento emotivo evidenciado é o de decepção amorosa. O narrador antes de confirmar tal decepção, retorna a sua infância, elencando o fato da inocência que fazia com que os problemas eram resolvidos de maneira simples. Essa ideia pode ser observada no seguinte trecho:

Era uma vez
 O dia em que todo dia era bom
 Delicioso gosto e o bom gosto das nuvens serem feitas de algodão
 Dava pra ser herói no mesmo dia em que escolhia ser vilão
 E acabava tudo em lanche
 Um banho quente e talvez um arranhão
 Era uma vez, era uma vez, era uma vez, era uma vez
 O dia em que todo dia era bom (...). KELL SMITH, 2018)

Toda a nostalgia em relação à infância, apresentada nas estrofes, passa a ser esclarecida no refrão, quando o narrador admite o sofrer por amor após ter chegado à idade adulta. Ao fazer esta admissão, o narrador passa a defender que a dor amorosa é mais dolorida do que aquelas adquiridas através dos hematomas resultantes das brincadeiras de sua infância. Isto é, podemos entender que o narrador insinua que os hematomas são algo já esperado em virtude dos momentos de brincadeiras e peraltices infantis, portanto, em algum momento vão acontecer. Porém, uma desilusão amorosa nunca é esperada por um adulto, por esta razão a dor seria mais intensa. Toda essa ideia pode ser melhor evidenciada no refrão em questão: “É que a gente quer crescer, e quando cresce quer voltar do início, porque um joelho ralado dói bem menos que um coração partido (...)” (KELL SMITH, 2018).

Com relação a canção “Sabor de mel”, pertencente à cena gospel e gravada por Damares, temos o inverso do sentimento de indignação e contra o conformismo apresentado

³ Lombra: Gíria utilizada por alguns grupos como sinônimo de loucura.

na canção “Imprevisível”, pois, nesse caso, defende-se um conformismo por conta de ideias religiosas. Na canção em questão, o narrador retoma do teocentrismo, em que Deus é no centro de tudo e que todos estamos à mercê de suas vontades. Assim, os infortúnios que possam ocorrer na vida de uma pessoa que acredita em Deus são obras divinas e que servem como provação para futuras bênçãos, cabendo à pessoa apenas aceitar e continuar acreditando na providência divina. Essa realidade pode ser observada no trecho a seguir:

O agir de Deus é lindo.
Na vida e quem é fiel,
No começo tem provas amargas,
Mas no final tem sabor de mel.
Eu nunca vi um escolhido sem resposta
Porque em tudo Deus lhe mostra uma solução.
Até as cinzas ele clama e Deus atende.
Lhe protege, lhe defende
Com suas fortes mãos. (...) (DAMARES, 2008)

Nota-se que a mensagem está diretamente ligada às pessoas religiosas, a fim de justificar os infortúnios que ocorrem mesmo com aqueles mais fervorosos com sua religiosidade. Essa perspectiva conformista e da espera da interseção divina se mantém dentro das estrofes e se fortifica no refrão quando defende que a perseverança na fé em meio as tribulações são sempre recompensadas no momento certo por Deus. O fato em questão pode ser melhor evidenciado nas frases que compõem o refrão a seguir:

Quem te viu passar na prova
E não te ajudou
Quando ver você na benção
Vão se arrepender
Vai estar entre a plateia
E você no palco
Vai olhar e ver
Jesus brilhando em você
Quem sabe no teu pensamento
Você vai dizer
Meu Deus, como vale a pena
A gente ser fiel
Na verdade a minha prova
Tinha um gosto amargo
Mas minha vitória hoje
Tem sabor de mel (...) (DAMARES, 2008)

Ao final das análises, podemos dizer que a música/canção popular midiática de consumo, independente do estilo, tem como ponto chave de seu currículo oculto a valorização dos sentimentos emotivos. Se tomarmos por base tal ideia, é possível dizer que ideologias que

permeiam tais canções se aproximam das defendidas pelas gerações artísticas pertencentes ao período Romântico das artes em que a emoção estava acima da razão.

Nesse sentido, é necessário frisar que o período romântico foi um movimento anti-iluminismo⁴, marcado pela valorização da emoção em detrimento da razão, ocorrido no século XVIII, e se levarmos em consideração que a finalidade da Indústria Cultural se liga ao entretenimento lucrativo, ou seja, que prima pela emoção e não pela racionalidade, podemos concluir que as ideologias defendidas por tal período artístico se adaptam harmoniosamente aos interesses desse braço do capitalismo.

Tal premissa passa a ser dedutível, partindo de um ponto de observação que acaba servindo de ponte entre os dois mundos – Período Romântico/Indústria Cultural. Esses pontos que destacamos é a ideia de sentimento bucólico advindo por conta de sentimentos emotivos variados que servia de clichê, defendido no período Romântico, e que serve como “ingrediente” fundamental para esse estilo de música consumido pelos alunos durante o período da realização desta pesquisa, evidenciando essa simbiose atemporal.

A nosso ver, tal premissa não seria de todo mal se essa releitura romântica não estivesse atrelada à Indústria Cultural e suas ideologias próprias ligadas ao capitalismo, pois, uma vez feito isso, o contexto de fruição de tais ideologias, dependendo de como serão levadas a público, podem interferir negativamente no trabalho de formação cidadã adotado pela escola que defende a autonomia do ser humano.

5.10.4 O conteúdo oculto no canto da Iara contemporâneo frente ao currículo oficial

Como se pode observar, o conteúdo apresentado pela Iara contemporânea (Indústria Cultural) e que faz parte de um currículo oculto presente nas canções consumidas pelos alunos, direciona-se apenas para a formação de consumidores, confirmando o que aqui já foi dito sobre a manutenção do *status quo* abordado por Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), e confirmado posteriormente por outros pesquisadores apresentados neste trabalho. Ou seja, as músicas consumidas pelos alunos durante o período da pesquisa não levam a uma reflexão mais profunda capaz de contribuir para uma formação cidadã dentro das características apresentadas pelos estudiosos que compõem este estudo e como propõe a LDB. Logo, já se tem uma divergência em relação à proposta curricular formal

⁴Web site Só historia: Iluminismo foi um movimento intelectual que surgiu durante o século XVIII na Europa que defendia o uso da razão (luz) contra o antigo regime (trevas) (...).

defendida pela escola que leva em consideração os aspectos outrora apresentados em relação à formação cidadã e que não se concatenam com a ideia nem de alienação, nem de conformismo.

Durante a pesquisa, um dos pontos que também chama atenção é a grande importância dada pelos alunos às canções que ouvem, talvez por conta da questão da tese universal, uma vez que a teoria em questão cria a possibilidade de que eles adquiram empatia pela narrativa apresentada na canção e que unidos ao conjunto da obra, ritmo e a letra fazem com que determinada canção seja mais consumida do que outras pertencentes a mesma cena. Essa realidade pode ser, de certa forma, motivo de preocupação se levarmos em conta que Nock (2005), Andrade (2007) e Grossi (2008) já mostram que a canção pode incutir suas mensagens, até mesmo modificar comportamento, mesmo sem que o ouvinte perceba. Assim, a Indústria Cultural, pela massificação desses temas românticos e conseqüentemente de suas ideologias, poderia está criando uma nova geração romântica em pleno século XXI.

O problema não é o tema romântico em si, mas a própria ideologia que, a nosso ver, já não atende à necessidade da sociedade. O fato é que a sociedade evoluiu e, querendo ou não, formar cidadãos com ideologias do século XIX, em que se defendia que a razão deveria ser deixada de lado em função da emoção, soa como um retrocesso da sociedade de maneira geral, principalmente se levarmos em conta que essa ideologia passa a ser reforçada com a ideia de imediatismo e efemeridade das coisas. Pensamento também defendido pela Indústria Cultural.

O certo é que em tempos atuais em que a ciência evolui e acontecimentos que afetam diretamente as estruturas tradicionais e conservadoras da sociedade ocorrem a todo momento, a racionalidade é algo que não pode ser deixada de lado em função da emoção, pois muitas vezes a emoção pode nos levar a sermos intolerantes em determinadas situações em que a razão nos levaria a uma diplomacia, evitando, dessa forma, conflitos desnecessários.

Pensar tal perspectiva de ideia apresentada acima passa a não ser tão desprovido de credibilidade se resgatarmos as ideias já expostas neste trabalho, como as de Curtú (2013), Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), Chauí (2009), entre outros, que nos alertam do poder de formação que a música, principalmente do gênero canção, possui. Lembremos também que Vigotski (2011) afirma que o perigo não está no que se ouve, mas naquilo que não se ouve.

É perceptível que, embora o sentimento emotivo apresentado nas canções esteja ligado, de certa forma, ao romantismo, o problema não está no tema Romântico, mas nas

ideologias pertencentes a esse currículo oculto que se apresenta nas canções ofertadas pela Indústria Cultural aos seus consumidores a todo o momento. A nosso ver, tais ideias não ajudam na formação cidadã defendida pela LDB, pela escola e esperada pela sociedade.

Por todas as razões expostas, defendemos que a escola deve se esforçar para conseguir desenvolver uma sensibilidade auditiva em relação às canções consumidas pelos alunos. Isso é necessário, visto que foi possível perceber através da investigação feita que essas músicas adentram o espaço da escola, circulam em seus corredores e embora pareçam desprovidas de conteúdos que possam interferir no trabalho da mesma, nem sempre isso é verdade. O certo é que dependendo da música ouvida, ela pode incluir conteúdos que podem ir de encontro com a formação defendida pela educação escolar contemporânea. Em outros termos, não dá pra escola fechar seus ouvidos para essa realidade ou poderá está sendo omissa da sua função primária de contribuir com o desenvolvimento da sociedade.

Infelizmente não foi possível ir mais a fundo para saber até onde o efeito nocivo dessas canções atinge diretamente os alunos, ficando a dica para próximas investigações. Reiteramos que não dá mais para a escola fingir que essas canções de consumo midiáticas não fazem parte da sua realidade, ou ainda punir o aluno que insiste em consumir tais músicas na escola, pois, a nosso ver, a escola ao tomar tais ações estaria fechando os olhos para uma realidade já existente e ajudando ainda mais a Indústria Cultural a atingir seus objetivos.

Sabemos que não é fácil para escola nos dias atuais competir com a Indústria cultural e toda a sua logística, porém, como vimos, a escola é a referência em formação cidadã desde sua criação, logo, chama-se novamente a atenção para uma escuta sensível capaz de refletir sobre o que se ouve. Acredita-se que a partir do momento que tal escuta passar a ser exercitada dentro do ambiente escolar, ela ajude os alunos dando-lhes condições de reflexão sobre o que ouvem, deixando de lado o ouvir pelo ouvir, trazendo à tona o ouvir comprometido dotado de consciência, pois assim, a escola estará cumprindo com o seu currículo formal e dessa forma contribuindo para a formação cidadã que tanto defende.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao descrever e analisar as letras das canções consumidas pelos alunos, este estudo espera ter contribuído para uma visão diferenciada em relação a escuta dos gêneros musicais ofertados pela mídia de massa e que faz parte da vida dos nossos estudantes. Destaca-se novamente que a proposta deste trabalho não é o de julgar, mas o de trazer a reflexão sobre o tema em questão e assim dar possibilidade de uma escuta consciente e não meramente automatizada.

Destacamos o desejo de que a partir desse estudo possa ser contemplada a possibilidade da existência de um currículo oculto que surge através da preferência musical dos alunos, seja possível para a escola propor ações pedagógicas não para banir ou reprimir essa manifestação, mas tendo consciência de sua existência, possa se apropriar delas com o intuito de convertê-las em elementos que contribuam com o próprio currículo oficial da escola no que tange a formação cidadã.

Ressaltamos ainda que, embora se tenha limitado este estudo a uma Cena musical, é possível perceber o quanto o espaço escolar é eclético em relação às preferências de escuta dos alunos, pois o estudo revelou variadas tribos musicais urbanas dentro do mesmo espaço interagindo entre si. Esse fato não pode passar despercebido, principalmente se levarmos em consideração que cada cena pode possuir mensagens diferentes das encontradas por conta do próprio estilo musical. Há possibilidade do conteúdo oculto abranger bem mais do que foi exposto aqui.

Os resultados apresentados e divididos através deste estudo são apenas a “ponta de um iceberg” bem maior e que fazem parte do cotidiano de muitas escolas, porém, acreditamos ser importante para que a escola, enquanto principal instituição de formação de novos cidadãos, passe a levar em consideração as mensagens que o aluno ouve enquanto consome a canção de sua preferência.

Por fim, reiteramos que a música é arte e arte é comunicação, a mesma não pode ser ignorada pela escola, pois se assim fizer, estará contribuindo para que o currículo oculto circule sem nenhum filtro, despejando os conteúdos que quiser sem cuidado algum em meio a seu espaço. Vale lembrar que a música tem sua capacidade de formação e deformação, sendo assim, é fundamental que a escola amplie seus horizontes criando a capacidade

identificar os conteúdos perniciosos que chegam a seu espaço através das canções que os alunos consomem e que podem interferir na formação cidadã que tanto defende através do seu currículo oficial.

REFERÊNCIAS

- “**Resumo - O Iluminismo - Pensadores e características**” em *Só História*. Virtuoso Tecnologia da Informação, 2009-2019. Disponível em <http://www.sohistoria.com.br/resumos/iluminismo.php>>. Acesso em: 01 jan. 2019.
- ADORNO, Theodor W, 1903-1969. **Indústria cultural e sociedade / Theodor W. Adorno**; seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida. Traduzido por Juba Elisabeth Levy... [et al.]. — São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ADORNO, Theodor W, 1903-1969. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. In: Theodor W. Adorno: textos escolhidos. São Paulo: Nova Cultura, 1999.
- ADORNO, Theodor W. A filosofia e os professores. In: _____. **Educação e Emancipação**. São Paulo: Paz e Terra, 1995. p. 51-74.
- ADORNO, Theodor. W. **Teoria da Semicultura**. Universidade Federal de Rondônia (UFRO). Centro de Hermenêutica do Presente Ano IV, Nº191 agosto - Porto Velho, 2005. Volume XIII maio/agosto. (primeira versão).
- ADORNO, TheodorW. **Introdução à Sociologia da Música**: doze preleções teóricas / Theodor W. Adorno; tradução Fernando R. de Moraes Barros.- São Paulo: Editora Unesp, 2011. 420 p.- (Coleção Adorno).
- ANDRADE, Julia Pinheiro. **Cidade Cantada**: Experiência Estética e Educação. Tese (Mestrado em Educação) – Universidade de São Paulo/Faculdade de Educação. 2007. 199 p.
- ANDRÉ, Marli. Revista da FAEEBA – **Educação e Contemporaneidade**, Salvador, v. 22, n. 40, p. 95-103, jul./dez. 2013.
- ASSIS, Cássia Lobão; NEPOMUCENO, Cristiane Maria. **Estudo contemporâneo de cultura** – Campina Grande: UEPB/UFRN, 2008. 15 fasc. – (Curso de Licenciatura em Geografia – EaD). 236 p.
- AZEVEDO, Hudson Lobato; MONTEIRO, Henrique Pontes Ferreira. **O ciberespaço em uma reflexão geográfica**. VÉRTICES, Campos dos Goytacazes/RJ, v. 12, n. 3, p. 139-147, set./dez. 2010. Disponível em: <http://essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/vertices/article/view/779>>. Acesso em: 08 abril, 2018.
- BABBIE, Earl. **Método de pesquisa de survey**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2003.
- BARBA, Clarides Henrich de; SOUSA, Camila Felisberto; ARAÚJO, Elizângela Mendes de. **O repensar da indústria cultural no contexto da educação e da formação da sociedade**. Rev. Igarapé, Porto Velho (RO), v.1, n.5, p. 54 - 67, 2015. Disponível em:<<http://www.periodicos.unir.br/index.php/igarape/article/view/1362>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

BESSA, Dante Diniz. **Teorias da comunicação**. Brasília: universidade de Brasília, 2006.

BEYER, Ester (org). **Ideias em educação musical**. Porto alegre. Mediação, 1999.

BOGDAN, R.; BIKLEN, S. **Investigação qualitativa em educação**: uma introdução à teoria e aos métodos. Porto: Porto, 1994.

BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). **Cidadania, um projeto em construção**: Minorias, justiça e direitos. 1ªed. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

BOZZANO, Hugo Barbosa; FRENDA, Perla; GUSMÃO, Tatiane Cristina. **Arte em Interação**. 1. Ed. São Paulo: IBEP, 2013.

BRASIL; Ministério da Educação. **Base nacional comum curricular**. Educação é a base. Brasília Mec, 2017. Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/documentos/bncc-2versao.revista.pdf>>. Acesso em: 16 abril, 2018.

BRÉSCIA, Vera Lúcia Pessagno. **Educação Musical**. Bases psicológicas e ação preventiva. Capinas – SP. Editora Átomo, 2003.

BRITO, Teca Alencar de. **Música na educação infantil**. Proposta para formação integral da criança. São Paulo: Petrópolis, 2003.

BRUNO, Ana. **Educação formal, não formal e informal**: da trilogia aos cruzamentos, dos hibridismos a outros contributos. Revista online Medi@ções.Instituto Politécnico de Setúbal-Escola Superior de educação. Vol. 2, Nº 2. 2014. Disponível em:<<http://mediacoes.esse.ips.pt/index.php/mediacoesonline/article/view/68>>. Acesso em: 03 março, 2018.

CAMPOS, Helena Guimarães. **A história e a formação da para a cidadania**: nos anos iniciais do ensino fundamental. 1º ed. São Paulo: Livraria Saraiva, 2012.

CARETTA, Álvaro Antônio. **A constituição do ethos na canção popular brasileira**. ESTUDOS LINGUÍSTICOS, São Paulo, 39 (3): p. 747-758-, mai.-ago. 2010. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/39/v2/EL_V39N3_04.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2018.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil**. O longo caminho. 15º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CASTRO, Gisela G. S. **Música, Juventude e Tecnologia**: Novas práticas de consumo na cibercultura. Revista LOGOS 26: comunicação e conflitos urbanos. Ano 14, 1º semestre 2007: Disponível em:<http://www.logos.uerj.br/PDFS/26/04_GISELA%20_CASTRO.pdf>. Acesso em: 05 abril, 2018.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**. 2 ed. Salvador: Secretaria de cultura, Fundação Pedro Calmo, 2009. 68 p. – (Coleção Cultura é o que?).

COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural**. 3. ed. São Paulo: FAPESP/ Iluminuras, 2004.

CORREA, Priscila Gomes. **Do cotidiano urbano à cultura: as canções de Caetano Veloso e de Chico Buarque**. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo. – São Paulo: 2011.246f. Disponível em:<www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde.../2011_PriscilaGomesCorrea.pdf>. Acesso em: 04 março, 2018.

COSTA, Márcio Leonardo Monteiro. **A mídia na formação da identidade dos artistas sertanejos de São Luís: uma análise cultural**. Porto Alegre 2015. Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Disponível em:<repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/7789>. Acesso em: 05 março, 2018.

COSTA, Thiago Ramires da. **A construção do popstar: A figura Estratégica do Ídolo das Massas na Industria Cultural**. Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação Ano 3 - Edição 2 – Dezembro de 2009 - Fevereiro de 2010. Disponível em:<<https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/35427/38146>>. Acesso em: 02 jan. 2017.

COSTA; Glauciaglivian Erbs da. **Aonde se esconde o currículo oculto? Dispositivos e rituais que silenciam vozes no currículo escolar**. Dissertação de mestrado em educação. UNIVALI-UNIVERSIDADE DO VALE DO ITAJAÍ. ITAJAÍ (SC).2009. 128f. Disponível em:<<http://www.livrosgratis.com.br>>. Acesso em: 04 abril, 2018.

CUNHA, Eliel Silveira; FLORINDO, Janice (orgs). **Grandes Filósofos**. Bibliografias e obras. São Paulo – Nova cultura, 2005.

CURTÚ, Anamaria Brandi. **Música, educação e indústria cultural: o loteamento do espaço sonoro**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

DOOLEY, Robert A.; LEVINSOHN, Stephen H. **Análise do discurso**. Conceitos básicos em linguísticas. Tradução: Ruth Julieta da Silva e John White. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.
DUARTE, Décio Pena; JACOMELI, Mara Regina Martins; COLARES, Maria Lilia Imbiriba Sousa (orgs). **Teoria e Prática em Educação pela Pesquisa**. Colaborador: Ancelmo Alencar Colares. Santarém-Pará: Gráfica Litorânea, 2014.

FABIANO, Luiz Hermenegildo. **Indústria Cultural e Educação Estética: reeducar os sentidos e o gesto histórico**. In: ZUIN, Antonio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno; Ramos-de-Oliveira, Newton (orgs). **A educação danificada: contribuições à teoria crítica da educação**. Petrópolis/São Carlos: Vozes/UFSCAR, 1998.

FARIA, Vitória Libia Barreto de; SALLES, Fátima. **Currículo na educação infantil: diálogo com os demais elementos da proposta pedagógicos – 2 ed. [ver. e ampl.]**.-São Paulo; Ática, 2012. 248p. (educação em ação).

GOMES, Ângela de Castro Correia; VIEIRA, Leociléa Aparecida. **O currículo como instrumento central do processo educativo: uma reflexão etimológica e conceitual.** IX Congresso Nacional de Educação – EDUCERE – III Encontro Sul Brasileiro de Psicopedagogia. 26 a 29 de outubro de 2009 – PUCPR. Disponível em: <<http://educere.pucpr.br/p52/anais.html>>. Acesso em: 06 jun. 2018.

GROSSI, Maria Auxiliadora Cunha. **Literatura e informação estética: A oralidade pelas vias da poesia e da canção e seus usos na educação.** Universidade de São Paulo – Faculdade de Educação, 2008. Tese de Doutorado. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-18022010-105123/pt-br.php>>. Acesso em 03 fev. 2018.

GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera (Orgs). **Na mídia, na rua: Narrativa do cotidiano.** Belo Horizonte: Autêtica, 2006.

HABERMAS, Jürgen. **Consciência Moral e agir comunicativo.** Trad. De Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

HABERMAS, Jürgen. **Verdade e Justificação.** Ensaios Filosóficos. Trad. Milton Camargo Mota. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. **Dialética do esclarecimento,** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

IANNI, Octavio. **Imperialismo e cultura.** Petrópolis, vozes, 1976.

JANOTTI JR, Jeder Silveira; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (orgs.). **Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet.** – Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

JANOTTI JR, Jeder. **Loucos por Música: cenas musicais, circuitos culturais, colecionadores e consumo de música em novos territórios sonoros.** Comunicon. São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.espm.br/download/Anais_Comunicon_2012/comunicon/gts/gtdois/Jeder.pdf>. Acesso em: 03 dez. 2017.

JANOTTI Jr. Jeder; SÁ, Simone Pereira de. (orgs). Guararema, SP: Anadarco, 2013. **Coleção comunicação e cultura.** 167p.:il.

Kelly, A. V. (1981). **O currículo. Teoria e Prática.** São Paulo: Harbra. Pp. 03-07. Disponível em: <http://www3.uma.pt/jesussousa/DocumentosCCPCCDoutoramentoBrasil_ficheiros/3Definircurriculo.pdf>. Acesso em: 31 maio, 2018.

LAPLANTINE, F. **Aprender antropologia.** Trad. Marie-Agnés Chauvel. 7. ed. São Paulo:

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas.** Adap. Lana Mara Siman. Porto Alegre: ARTMED; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

LOUREIRO, Alícia Maria Almeida. **O ensino de música na escola fundamental**. Coleção Papirus Educação. Campinas, SP: Papirus, 2003.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A Arte e desenvolvimento** (Teoria e Prática). Pará, Instituto das artes do Pará (IAPE) 1999, V.2.

MAAR, Wolfgang Leo. **À guisa de introdução: Adorno e a experiência formativa**. In: In: ADORNO, Theodor W. **Educação e Emancipação**. São Paulo: Paz e Terra, 1995. p. 11-28.

MAIA, Ari Fernando; ANTUNES, Deborah Christina. **Música, Indústria Cultural e limitações da consciência**. Revista Mal-estar e Subjetividade – Fortaleza – Vol. VIII – Nº 4 – p. 1143-1176 – dez/2008. Disponível em:<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482008000400013>. Acesso em: 17 dez. 2017.

MARANHÃO, Carolina Machado Saraiva de Albuquerque. **A Massificação da Cultural e a Indústria Cultural em Adorno. XXXIV encontro da ANPAD**. Rio de Janeiro – Setembro de 2010. Disponível em:<<http://www.anpad.org.br/admin/pdf/eor918.pdf>>. Acesso em: 02 dez. 2017.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Comunicação: troca cultural**. Coleção questões fundamentais da comunicação; 6/coord. Valdir José de Castro. São Paulo: Paullus, 2005.

MARX, Call. O Capital. Disponível em: *LeLivros.site*. Acesso em: 02 dez. 2017

MARX, Karl. **Manuscritos econômicos-filosóficos**. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

MELO, Fabíola Cristina; OLIVEIRA, Maria Betânia Pereira de; VERÍSSIMO, Melina Teixeira da Costa. **Quais são as vozes do currículo oculto?** Evidência, Araxá, v. 12, n. 12, p. 195-203, 2016. Disponível em:<<http://www.uniaraxa.edu.br/ojs/index.php/evidencia/article/view/506/485>>. Acesso em 12 maio, 2018.

NASCIMENTO, Suzi Rosana Maciel Barreto do. **O homem como “ser social e histórico”**: contribuições da psicologia histórico cultural para a escolarização de alunos com deficiência intelectual. X ANPED SUL, Florianópolis, outubro de 2014. Disponível em: http://xanpedsul.faed.udesc.br/arq_pdf/293-0.pdf. Acesso 02/02/2018.

NOCKO, Caio M. **A sociedade da música da mídia**. Anais III fórum de pesquisa científica em arte. Escola de música e belas artes do Paraná. Curitiba, 2005. Disponível em:<<http://www.embap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=18>>. Acesso em: 02 dez. 2017.

OLIVEIRA JÚNIOR, Paulo Frederico Paganini; PACAGNAN, Mario Nei; MARCHIORI, Marlene. **Contribuições da Metodologia do Discurso do Sujeito Coletivo (DSC) para Investigaçãoda Estratégia como Prática**. VI encontro de estudos em estratégias – ANPAD. Bento Gonçalves-RS 19 a 21 de maio de 2013.

OSÓRIO, António; MEIRINHOS, Manuel. **EDUSER**: revista de educação, Vol 2(2), 2010.

PONCE, Aníbal. **Educação e luta de classes**. Tradução: José Severo de Camargo Pereira. – 23. Ed. – São Paulo: Cortez, 2010.

SILVA, Carmem Luci da Costa et al. **Teorias do discurso e ensino**. 2009.

SILVA, Sandro Takeshi Munakata da. **Teorias da comunicação nos estudos de relações públicas** [recurso eletrônico] / Sandro Takeshi Munakata da Silva. – Dados eletrônicos – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011.

SOARES, Josevandro Chagas. **O currículo escolar e os atos de currículo**: contribuições no processo de formação de identidades. Espaço do currículo, v.6, n.1, p.7-19, Janeiro a Abril de 2013. Disponível em:<<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/rec/article/view/15990>>. Acesso em: 31 dez. 2018.

SOUSA, Roberto Acízelo de. **Toeria da Literatura**. Série Princípios. 3ª edição. Editora Ática-São Paulo. 1990.

SOUZA, José Peixoto Coelho de. **A CANÇÃO NA ÓTICA DOS GÊNEROS DISCURSIVOS: UMA CONSTELAÇÃO DE GÊNEROS**. Cadernos do IL. Porto Alegre, n.º 40, junho de 2010. p. 123-133. Disponível em:<http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/viewFile/24911/pdf_1>. Acesso em: 13 dez. 2017.

SUBTIL, Maria José Dozza. **Mídias, música e escola**: práticas musicais e representações sociais de crianças de 9 a 11 anos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 13, 65-73, set. 2005. Disponível em:<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revista_abem/ed13/revista13_artigo7.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2017.

SUBTIL, Maria José Dozza. **Mídias, música e escola**: práticas musicais e representações sociais de crianças de 9 a 11 anos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 13, 65-73, set. 2005. Disponível em:<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revista_abem/ed13/revista13_artigo7.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2017.

VARGAS LLOSA, Mario. **A civilização do espetáculo [recurso eletrônico]** : uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura. Tradução Ivone Benedetti. - 1. ed. - Rio de Janeiro : Objetiva, 2013.

VIGOTSKI, L. S. A educação Estética. In: _____. **Psicologia pedagógica**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VILELA, Cassiana Zamith. **Aprendizado musical informal e ensino musical formal** – um estudo de caso com banda de adolescentes. XIV encontro anual da ABEM. Belo Horizonte, 2005.

WILLE, Regiana Blank. **Educação musical formal, não formal ou informal:** um estudo sobre processos de ensino e aprendizagem musical de adolescentes. Revista da Abem, nº 13. Setembro de 2005. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/323>>. Acesso em: 03 março, 2018.

YIN. R. **Estudo de Caso:** planejamento e métodos. Porto Alegre: Bookman, 2001.

ZIMMERMANN, Nilsa. **A música através dos tempos.** São Paulo: Paulinas, 1996.

7) Que tipo de música você traz para ouvir na escola atualmente? Indique o nome do grupo ou artista. (se não souber o nome da música escreva um trecho da canção).

8) O que lhe chamou atenção em relação a essa música?

O ritmo A letra O ritmo e a letra nada

9) Qual a sensação que essa música desperta em você enquanto a ouve?

ANEXO – LETRAS DAS CANÇÕES ANALISADAS NA PESQUISA**Ciumeira**

Gravado por: Marília Mendonça

No começo, eu entendia
Mas era só cama, não tinha amor
Lembro quando você dizia
Vou desligar porque ela chegou

E a gente foi se envolvendo, perdendo o medo
Não tinha lugar e nem hora pra dar um beijo
Coração não tá mais aceitando
Só metade do seu: Te amo.

É uma ciumeira atrás da outra
Ter que dividir seu corpo e a sua boca
Tá bom que eu aceitei por um instante
A verdade é que amante não quer ser amante

É uma ciumeira atrás da outra
Ter que dividir seu corpo e a sua boca
Tá bom que eu aceitei por um instante
A verdade é que amante não quer ser amante
É uma ciumeira atrás da outra

E a gente foi se envolvendo, perdendo o medo
Não tinha lugar e nem hora pra dar um beijo
Coração não tá mais aceitando
Só metade do seu: Te amo

É uma ciumeira atrás da outra
Ter que dividir seu corpo e a sua boca
Tá bom que eu aceitei por um instante
A verdade é que amante não quer ser amante

É uma ciumeira atrás da outra
Ter que dividir seu corpo e a sua boca
Tá bom que eu aceitei por um instante
A verdade é que amante não quer ser amante

Amor Falso

Intérprete: Aldair Playboy

Compositores: Walber Cassio

Abre o jogo, acabou
Pra quê esconder esse falso amor?
Eu confiei, me entreguei
Meu coração logo se machucou
Noite do meu lado
Fico aqui imaginando
Mas como pude cair
Nessa farsa de amor?
Parabéns pra você
Que me fez entender
Que minha paixão não é você
Obrigado
Por demonstrar esse amor falso
Parabéns pra você
Que me fez entender
Que minha paixão não é você
Obrigado
Por demonstrar esse amor falso
Abre o jogo, acabou
Pra quê esconder esse falso amor?
Eu confiei, me entreguei
Meu coração logo se machucou
Noite do meu lado
Fico aqui imaginando
Mas como pude cair
Nessa farsa de amor?
Parabéns pra você
Que me fez entender
Que minha paixão não é você
Obrigado
Por demonstrar esse amor falso
Parabéns pra você
Que me fez entender
Que minha paixão não é você
Obrigado
Por demonstrar esse amor falso
Parabéns pra você
Que me fez entender
Que minha paixão não é você
Obrigado
Por demonstrar esse amor falso
Parabéns pra você
Que me fez entender

Que minha paixão não é você
 Obrigado
 Por demonstrar esse amor falso

IMPREVISÍVEL
Tribo da Periferia

Nem liga se o banco de trás virar rave
 Se eu já repeti várias vezes esse som
 Daqui pras quatro é louça
 Janela vai tremer na rua toda

Desculpe minha lombra (uuoh)
 Foda-se a insônia (uuoh)
 Pois quem dorme, sonha
 Quem vive, realiza
 E eu elevo o nível (do imprevisível)

Desculpe minha lombra (menina)
 Foda-se a insônia (insônia)
 Pois quem dorme, sonha
 Quem vive, realiza essa porra toda

De mim, se pode esperar tudo
 Menos isso que cê tá pensando agora
 E o resumo é muito mais que uma longa história pra contar
 É o sabor do desprazer, e a aurora
 É como um beijo com gosto de vodka
 Porque aprendi cedo a fugir da lógica
 Ter como maior medo a rotina metódica
 E vi que o segredo de uma vida sólida
 É quebrar estatística, deixa o mundo girar
 Já pensou se eu parasse naqueles dias de chuva
 Em que a lama atrapalhava e o Sol insistia em brilhar?
 A vida amedrontava mais do que a viela escura
 Mas me provocar loucura é só mais uma dádiva

Era uma Vez
 Intérprete: Kell Smith
 Compositora: Keylla Cristina Dos Santos Batista

Era uma vez
 O dia em que todo dia era bom
 Delicioso gosto e o bom gosto das nuvens serem feitas de algodão
 Dava pra ser herói no mesmo dia em que escolhia ser vilão
 E acabava tudo em lanche

Um banho quente e talvez um arranhão
 Era uma vez, era uma vez, era uma vez, era uma vez
 O dia em que todo dia era bom
 Era uma vez
 É que a gente quer crescer
 E quando cresce quer voltar do início
 Porque um joelho ralado dói bem menos que um coração partido
 É que a gente quer crescer
 E quando cresce quer voltar do início
 Porque um joelho ralado dói bem menos que um coração partido
 Dá pra viver
 Mesmo depois de descobrir que o mundo ficou normal
 É só não permitir que a maldade do mundo te pareça normal
 Pra não perder a magia de acreditar na felicidade real
 E entender que ela mora no caminho e não no final
 Dava pra ver, a ingenuidade, a inocência cantando no tom
 Milhões de mundos, e universos tão reais quanto a nossa imaginação
 Bastava um colo, um carinho
 E o remédio era beijo e proteção
 Tudo voltava a ser novo no outro dia
 Sem muita preocupação
 Era uma vez, era uma vez, era uma vez, era uma vez
 O dia em que todo dia era bom
 Era uma vez
 É que a gente quer crescer
 E quando cresce quer voltar do início
 Porque um joelho ralado dói bem menos que um coração partido
 É que a gente quer crescer
 E quando cresce quer voltar do início
 Porque um joelho ralado dói bem menos que um coração partido
 Era uma vez (era uma vez)

Sabor de Mel

Intérprete: Damares

Compositores: Gilson Vieira Da Silva / Joran Ferreira Da Silva

O agir de Deus é lindo
 Na vida de quem é fiel
 No começo tem provas amargas
 Mas no fim tem o sabor do mel
 Eu nunca vi um escolhido sem resposta
 Porque em tudo Deus lhe mostra uma solução
 Até nas cinzas ele clama e Deus atende
 Lhe protege, lhe defende
 Com as suas fortes mãos
 Você é um escolhido
 E a tua história não acaba aqui

Você pode estar chorando agora
 Mas amanhã você irá sorrir
 Deus vai te levantar das cinzas e do pó
 Deus vai cumprir tudo que tem te prometido
 Você vai ver a mão de Deus te exaltar
 Quem te ver há de falar
 Ele é mesmo o escolhido
 Vão dizer que você nasceu pra vencer
 Que já sabiam porque você
 Tinha mesmo cara de vencedor
 E que se Deus quer agir
 Ninguém pode impedir
 Então você verá cumprir cada palavra
 Que o Senhor falou
 Quem te viu passar na prova
 E não te ajudou
 Quando ver você na benção
 Vão se arrepender
 Vai estar entre a plateia
 E você no palco
 Vai olhar e ver
 Jesus brilhando em você
 Quem sabe no teu pensamento
 Você vai dizer
 Meu Deus, como vale a pena
 A gente ser fiel
 Na verdade a minha prova
 Tinha um gosto amargo
 Mas minha vitória hoje
 Tem sabor de mel
 Tem sabor de mel
 Tem sabor de mel
 A minha vitória hoje
 Tem sabor de mel
 Tem sabor de mel
 Tem sabor de mel
 A minha vitória hoje
 Tem sabor de mel
 Deus vai te levantar das cinzas e do pó
 Deus vai cumprir tudo que tem te prometido
 Você vai ver a mão de Deus te exaltar
 Quem te ver há de falar
 Ele é mesmo o escolhido
 Vão dizer que você nasceu pra vencer
 Que já sabiam porque você
 Tinha mesmo cara de vencedor
 E que se Deus quer agir, ninguém pode impedir
 Então você verá cumprir cada palavra
 Que o Senhor falou

Quem te viu passar na prova
E não te ajudou
Quando ver você na benção
Vão se arrepender
Vai estar entre a plateia
E você no palco
Vai olhar e ver
Jesus brilhando em você
Quem sabe no teu pensamento
Você vai dizer
Meu Deus, como vale a pena
A gente ser fiel
Na verdade a minha prova
Tinha um gosto amargo
Mas minha vitória hoje
Tem sabor de mel
Tem sabor de mel
Tem sabor de mel
A minha vitória hoje
Tem sabor de mel
Tem sabor de mel
Tem sabor de mel
A minha vitória hoje
Tem sabor de mel
Tem sabor de mel
Tem sabor de mel
A minha vitória hoje
Tem sabor de mel
Minha vitória
Hoje tem sabor de mel
Minha vitória
Hoje tem sabor de mel
Sabor de Mel