

## SÓ DANÇO SAMBA

### A CANÇÃO POPULAR NO ENSINO DA LÍNGUA-CULTURA DO BRASIL

Regina EGITO

*Universidade Federal do Espírito Santo - EFES*

**Resumo:** O sucesso de um curso de línguas estrangeiras depende, entre outros fatores de igual importância, de recursos didáticos adequados. Que professor não desejaria ter em mãos materiais didáticos atrativos e eficientes para tornar a interação em sala de aula mais dinâmica, natural e produtiva? No entanto os manuais disponíveis no mercado, no caso de português como língua estrangeira, não suprem essa lacuna, havendo, assim, necessidade de recorrer a outras fontes para complementá-los. Este estudo integra um trabalho maior que objetiva investigar a produção de materiais didáticos baseados em canções populares brasileiras. Assumindo-se língua e cultura como elementos indissociáveis, as canções populares constituem matéria-prima extraordinária, já que, ao mesmo tempo, são objetos culturais (função de representar culturas e subjetividades) e objetos artísticos (função de expressar emoções e ideias; função estética). Nesse sentido, tanto sua dimensão musical, quanto sua dimensão textual oferecem ricos insumos para o ensino-aprendizagem da língua-cultura brasileira, como demonstramos ao longo deste estudo. Este tipo de matéria-prima — a canção — tem como vantagem permitir que o planejamento seja elaborado a partir dos eventos por ela sugeridos e não, como em geral acontece, para encaixar-se dentro de propósitos e conteúdos previamente estabelecidos.

**Palavras-chave:** Materiais Didáticos. Canções Populares. Interculturalidade.

## DANCE ONLY SAMBA

### POPULAR SONGS IN TEACHING BRAZILIAN LANGUAGE/CULTURE

**Abstract:** The success of a foreign language course depends on appropriate teaching resources, among other equally relevant components. Any teacher would love being able to use teaching material which might convert classroom interaction into a dynamic, genuine, and productive activity. At present, due to lack of such materials in the Portuguese as Foreign Language field (PFL), teachers need to try and make up for it by focusing on new resources. The present analysis is part of a major work aimed at the production of teaching materials based on Brazilian popular songs. They, indeed, supply an extraordinary 'raw material' for their cultural and artistic functions in a strict language/culture interaction. They represent culture and subjectivity as well as emotions and ideas. The study aims at showing the wide variety of input both the lyrics and the tunes supply in teaching Brazilian language and culture. Furthermore,

this kind of material allows a teaching planning based on the material itself, rather than adjusting the teaching to previously determined contents, as it usually happens.

**Keywords:** Teaching Materials. Popular Songs. Intercultural Relations.

## SOLO BAILO SAMBA

### LA CANCIÓN POPULAR EN EL ENSEÑO DE LA LENGUA-CULTURA DE BRASIL

**Resumen:** El éxito de un curso de lenguas extranjeras depende, entre otros factores de igual importancia, de recursos didácticos adecuados. ¿Qué profesor no desearía tener en manos materiales didácticos atractivos y eficientes para volver la interacción en el salón de clase más dinámico, natural y productivo? Sin embargo los manuales disponibles en el mercado, en el caso de portugués como lengua extranjera, no suministran esa laguna, habiendo, así necesidad de recurrir a otras fuentes para complementarlos. Este estudio integra un trabajo más grande que tiene por objetivo investigar la producción de materiales didácticos basados en canciones populares brasileñas. Asumiéndose lengua y cultura como elementos indisolubles, las canciones populares componen materia-prima extraordinaria, ya que al mismo tiempo, son objetos culturales (función de representar culturas y subjetividades) y objetos artísticos (función de expresar emociones e ideas; función estética). En ese sentido, tanto su dimensión musical, cuanto su dimensión textual ofrecen y agregan riqueza para el enseño-aprendizaje de la lengua-cultura brasileña, como vamos a demostrar a lo largo de este estudio. Este tipo de materia-prima – la canción – tiene como ventaja permitir que la planificación sea elaborada a partir de los eventos por ella sugeridos y no, como en general ocurre, para acoplarse dentro de los propósitos y contenidos previamente establecidos.

**Palabras-claves:** Materiales Didácticos. Canciones Populares. Interculturalidad.

### INTRODUÇÃO

Para muitas pessoas, a música é tão fundamental quanto respirar ou alimentar-se. Não é sem razão, portanto, que ela é considerada um alimento para o espírito. Esse alimento, para alguns, pode tornar-se ainda mais prazeroso se a um conjunto de sons harmoniosos se agregam palavras que ajudam a memorizar e retomar, sempre que houver vontade, a melodia.

“Quem canta, seus males espanta”, diz a sabedoria popular, reforçando a tese de que cantar produz efeitos terapêuticos sobre o indivíduo. O canto ajuda a recompor o equilíbrio interior, como algumas pessoas declaram. De tudo isto, é possível concluir que música e prazer mantêm estreita relação. Se ouvir música provoca sensações agradáveis, o ato de cantar uma canção pode proporcionar um bem-estar ainda maior.

A música popular brasileira é, ao lado do futebol, o produto cultural que mais notabilizou o Brasil no exterior nos últimos sessenta anos. Somos um povo conhecido pela musicalidade, cuja expressão criativa se manifesta sob variados ritmos e estilos musicais. Assim, nada mais natural do que agregar ao trabalho de compositores e letristas um valor linguístico e cultural, atribuindo às canções uma função didática. A ideia é usá-las como canal de acesso à língua-cultura do Brasil, visando ensinar português a falantes de outras línguas. Nessas canções encontramos não só representações que podem compor um variado painel da cultura brasileira, mas também a língua em uso, a língua espontânea do dia-a-dia, ela própria melódica na sua pluralidade de sotaques e variantes dialetais.

Este estudo é parte de um trabalho maior que investiga de que maneira a canção popular brasileira pode ser explorada como mediadora do ensino e aprendizagem do português do Brasil como língua estrangeira. Não se trata, nesse estudo, de escrever uma história da música popular, nem tampouco um tratado a respeito da cultura brasileira. Nosso propósito é elaborar, a partir da interpretação de algumas canções, retratos socioculturais de momentos da realidade brasileira do século XX, naquilo que estes têm de mais relevante e significativo. Em outras palavras, é situar a canção no seu contexto de produção, buscando suas prováveis motivações. Assumimos como pressuposto que as composições, nascendo no bojo de acontecimentos políticos e culturais, de alguma maneira são por estes marcadas. Tal relação fica evidenciada na própria história da música popular brasileira, cujos movimentos e tendências constituem processos naturais de ação e reação a acontecimentos sociais.

Ademais, interessa-nos evidenciar os ecos de outras culturas na nossa cultura musical, mesclando ritmos e sonoridades. Como ressalta Bakhtin (1997), o diálogo que se estabelece entre essas culturas, ao invés de significar uma perda de identidade para alguma delas, na verdade faz com que ambas se enriqueçam mutuamente.

A título de ilustração, apresentamos no final deste artigo a exploração de uma peça expressiva do cancionário popular, em que ocorre esse fenômeno de harmonização de sonoridades diversas.

## 1. CULTURA E IDENTIDADE DOS BRASILEIROS

Hoje você é quem manda/ Falou, tá falado/ Não tem discussão/ A minha gente hoje anda/ Falando de lado/ E olhando pro chão, viu/ Você que inventou esse estado/ E inventou de inventar/ Toda a escuridão/ Você que inventou o pecado/ Esqueceu-se de inventar/ O perdão.

Este é um trecho da canção “Apesar de você”, de Chico Buarque de Holanda, gravada em 1970, em plena ditadura militar. Embora não exista na letra nenhuma referência direta à situação política daquele momento, logo ficou claro para os algozes que se tratava de uma denúncia ao sistema. Por isso, após ter sido liberada pela censura inadvertidamente, a canção foi proibida de ser executada em público. Naquela época havia censura prévia à imprensa e a toda produção cultural. Dessa forma, letristas, como Chico Buarque, tinham que demonstrar competência no manejo da língua das entrelinhas, da ironia, das ambiguidades e metáforas (falando de lado, olhando pro chão, escuridão, pecado) se quisessem driblar a censura.

Além da questão política, muitos outros aspectos estão refletidos nas letras de canções, mostrando “[...] um estilo, um modo de ser e um jeito de fazer coisas” (DA MATTA, 1984, p.15) próprios dos brasileiros. Com as canções, é possível construir um grande painel ilustrativo da cultura nacional, que, como veremos mais adiante, na verdade é um conjunto de culturas. Nelas identificamos temáticas referenciadas nas “coisas do Brasil”, como o cotidiano social, sua história e sua gente, a espontânea miscigenação, a culinária, o carnaval, o futebol, modos de ver a vida, festas, tipos femininos e masculinos. Juntas, melodia e letra traduzem sentimentos de alegria e tristeza, beleza e solidão, o amor em suas mais diversas formas, ciúme, dor, separação, mas também o espírito de luta e resistência do brasileiro e sua esperança na vida.

Como lembra Pesavento (2008), sendo criação humana, a cultura deve ser pensada como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo. Nesse sentido, ela chama a atenção para o fato de a cultura consistir em “uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica”, ou seja, “os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se apresentam de forma cifrada, portando já um significado e uma apreciação valorativa” (PESAVENTO, 2008, p.15).

Uma cultura nacional a rigor é uma construção discursiva que influencia e organiza não só nossas ações, mas também a concepção que temos de nós mesmos. Assim, a partir dos sentidos produzidos sobre “a nação”, com os quais nos identificamos, é que nascem as identidades. Tais sentidos estão contidos nas histórias que são contadas a respeito da nação, nas memórias que relacionam presente e passado e nas imagens que dela se constroem. (HALL, 2003, p. 51)

Vivemos hoje uma situação particular, já que, com a globalização da economia mundial, as nações pós-modernas se tornaram híbridos culturais. Uma das características da globalização é a compressão tempo-espço, em que desaparecem as fronteiras, as distâncias tornam-se mais curtas e os acontecimentos repercutem mais rapidamente em todo o mundo. A esse respeito, afirma Hall (2003, p.67):

A “globalização” se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras regionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado.

Em linhas gerais, os críticos apontam como consequências da globalização sobre as identidades culturais a fragmentação e a desintegração, como resultado da homogeneização; o reforço das identidades regionais como resistência às identidades globais; e o declínio de identidades nacionais e sua substituição por novas identidades híbridas. (HALL, 2003, p.69)

A partir daí, o que dizer sobre a identidade dos brasileiros, quando desejamos estudar suas manifestações culturais? Existe, de fato, uma série de características que identificam os brasileiros, fazendo deles um povo culturalmente coeso e solidário? Algumas pessoas expressam seu ceticismo em relação a esse tema, afirmando que nossa cultura está totalmente contaminada pelo estilo de vida americano. Será verdade? Não existe nada que nos identifique como seres únicos, com nossos valores, sentimentos coletivos e modos de ver a vida?

Em primeiro lugar, como salienta Hall (2003, p.49), “[...] as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*”. Portanto, elas não estão prontas e acabadas; ao contrário, são constantemente construídas e reconstruídas em função de novas circunstâncias que vão

surgindo. Existe, então, uma negociação permanente. Nas palavras de Cucho (2002, p.182), “a identidade é uma construção que se elabora em uma relação que opõe um grupo aos outros grupos com os quais está em contato”.

Esta tese é válida para o contato não só entre grupos externos, como também para os grupos internos de um país como o Brasil, em que a estratificação social cria distanciamentos entre grupos de um mesmo estado, enquanto a extensão territorial (e talvez o preconceito) afasta as populações das várias regiões. Fica claro desde já que não existe uma única identidade para os brasileiros, mas identidades, no plural, em convivência (nem sempre pacífica) e negociação.

Na concepção de Ortiz (1994), citado por Mendes (2002, p.190), não há como negar que o mundialismo<sup>1</sup> não interfere no conjunto das manifestações culturais de uma sociedade, visto que ele se enraíza nas práticas e nos costumes cotidianos. No entanto, ele **não deve ser confundido com uniformidade** (grifo nosso). Com efeito, para Ortiz (1994, p. 29), “uma cultura mundializada corresponde a uma civilização cuja territorialidade se globalizou. Isto não significa, porém, que o traço comum seja sinônimo de homogeneidade”.

É muito pouco provável que ocorram em nosso país as transformações que se deram em outras localidades, sem que haja resistências. No fundo, os brasileiros se preocupam, sim, com a questão da identidade e da dependência cultural. Temos exemplos históricos desse comportamento, por exemplo no início do século XX, com o Movimento Antropofágico. Fundado por Oswald de Andrade, seu objetivo era “a deglutição da cultura do *outro externo*, como a [norteamericana](#) e [européia](#), e do *outro interno*, a cultura dos [ameríndios](#), dos [afrodescendentes](#), dos [eurodescendentes](#), dos descendentes de orientais”<sup>2</sup>. Em outros termos, não se tratava de negar a cultura estrangeira, nem tampouco de imitá-la. A proposta tinha objetivo de agitação cultural e Oswald a difundia em encontros nas casas de amigos, na imprensa, por toda parte. Ironizando a submissão da elite brasileira aos países desenvolvidos, ao lançar em 1928 o Manifesto Antropófago, Oswald de Andrade propunha a “devoração

---

<sup>1</sup> Termo correspondente a globalização. Enquanto este é empregado pelo autor para se referir a processos econômicos e tecnológicos, mundialização é utilizado para designar processos culturais.

<sup>2</sup> Movimento Antropofágico.

cultural das técnicas importadas para reelaborá-las com autonomia, convertendo-as em produto de exportação” (LEE, 1998, p.2) .

A Antropofagia, inicialmente ligada à Literatura, alterou os caminhos das artes brasileiras, fundando um precedente que ecoou, na década de 1960, também na música. A [Bossa Nova](#) e o [Tropicalismo](#) são dois casos típicos de concretização dos ideais de "deglutição" ou "devoração crítica" propostos por Oswald de Andrade. A Bossa Nova foi beber na fonte do jazz americano, que se misturou ao samba brasileiro, construindo uma harmonia sofisticada, e se tornou uma marca de brasilidade. Já o Tropicalismo inverteu os cânones musicais, compondo melodias, ritmos e arranjos inusitados. Seus adeptos misturavam sem nenhum pudor elementos de música erudita, regional e pop, da mesma forma que instrumentos, como guitarras e berimbaus (PERRONE, s/d). Na realidade, uma bela demonstração de vigor criativo e de resistência a o importado e ao pré-estabelecido, no melhor espírito oswaldiano.

## 2. ENTÃO, QUE IDENTIDADE BRASILEIRA?

Em conversas entre amigos, ou mesmo em entrevistas na mídia, são comuns comentários desabonadores ao comportamento social dos brasileiros, à sua ‘falta de educação’, a seu modo de ‘falar errado’ a própria língua. Também é lugar comum afirmar que “o Brasil não tem identidade”.

Na verdade, como aponta Barbosa (2006), a questão identitária ocupa no Brasil uma centralidade pouco comum em outros países. Numa tese de Doutorado que acabou virando livro, Barbosa (2006) investiga um dos temas mais presentes no nosso cotidiano – o famoso jeitinho brasileiro. Seu estudo nos conduz à compreensão do porquê de o jeitinho “ser alçado a elemento paradigmático de nossa identidade social”(BARBOSA, 2006, p.175). Ele é, ao mesmo tempo, representação positiva e negativa.

Usamo-lo como símbolo de nossa desordem institucional, incompetência, ineficiência e da pouca presença do *cidadão* no nosso universo social, louvando, assim, o nosso ‘atual, moderno e irreversível’ compromisso com a ideologia individualista, ou como emblema de nossa cordialidade, espírito matreiro, conciliador, criativo, caloroso, reafirmando nosso eterno casamento com uma visão de mundo relacional (BARBOSA, 2006, p.175).

A verdade é que, de uma forma ou de outra, como prática ou como representação, o 'jeitinho' continua expressando continuidades e permanências que reconhecemos como 'nossas', brasileiras (BARBOSA, 2006). Como fazer o estrangeiro que vem viver em nosso país entender seu verdadeiro significado, sem correr o risco de chocá-lo? Isto não deixaria transparecer uma imagem negativa do nosso povo?

Essa questão também está presente no ensino de português a estrangeiros, em especial nos casos de imersão, quando os estudantes vivenciam situações inusitadas, e muitas vezes constrangedoras, se comparadas à sua própria cultura. Num artigo em que discute a qualidade de materiais didáticos (MD) para o ensino de português a falantes de outras línguas, Júdice (2003) argumenta que a representação de cultura que estes veiculam depende da postura política dos seus elaboradores. Pondera a pesquisadora:

[...] não há um enfoque e um recorte “certos” da realidade a ser capsularizada em material textual e sim a perspectiva do autor do MD sobre o contexto brasileiro, com suas inúmeras e contrastantes faces. O que recortar sem cair na repetição e nos estereótipos fáceis é algo que cada autor deve decidir por si: o país superlativo e/ou o país depauperado? o país do abraço amigo e/ou da agressão banalizada?; da água no feijão e/ou da fome não zerada?; da palavra dos sempre incluídos e/ou da fala dos permanentemente esquecidos?; da era digital e/ou da era da pedra lascada? (JÚDICE, 2003, p.4)

Certo, o primeiro aspecto a ser mostrado é a diversidade cultural existente no país e como essa diversidade é assumida pelo conjunto dos brasileiros. Mais importante, porém, seria mostrar no que, dentro dessa diversidade, há uma convergência de representações que nos permitem dizer que o brasileiro é desta ou daquela maneira. Existe algo que nos una, que nos identifique enquanto nação e povo? Para Ortiz (1994), citado por Mendes (2002), a identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro. Não existe, assim, uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos.

Essa concepção de identidade plural é reforçada por Hall (2003), que chama atenção para o fato de que não nascemos com uma identidade nacional, ela é formada e transformada no interior da *representação*. Hall (2003, p.49) esclarece ainda que

[...] a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um *sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *ideia* da nação tal como representada em sua cultura nacional

Não há, portanto, uma receita pronta, um caminho pré-determinado por onde todos devam passar obrigatoriamente. Até porque temos que saber lidar com as concepções estereotipadas com que nos descrevem. Todos os povos são alvo de estereótipos<sup>3</sup> e nós, brasileiros, não somos exceção. Assim, muitos de nós às vezes temos dúvidas em relação ao que somos enquanto povo. O multimídia Ziraldo (2001, p.330) disse certa vez o seguinte: “Ainda não entendo o Brasil nem serei capaz de dizer exatamente o que é ser brasileiro... [...] Agora, tem uma coisa muito importante: eu me sinto brasileiro”. Tal opinião, é interessante observar, vai ao encontro do que defende DaMatta (2003, p. 18) com toda sua competência:

[...] Quando eu defini o ‘brasileiro’ como sendo amante do futebol, da música popular, do carnaval, da comida misturada, dos amigos e parentes, dos santos e orixás etc., usei uma fórmula que me foi fornecida pelo Brasil. O que faz um ser humano realizar-se concretamente como brasileiro é a sua disposição de ser assim.

Em outras palavras, DaMatta (2003) identifica como brasileiro quem se sente brasileiro. Não é sem razão que nossa matriz étnica inicial foi ampliada com novos ‘brasileiros’ de outras nacionalidades que para cá imigraram. Integrados à vida do país, eles se sentem brasileiros, em que pesem dificuldades e pontos negativos. DaMatta (1989, p.19) parece ter descoberto a chave que explica nossas contradições identitárias. Segundo ele, “a identidade se constrói duplamente. Por meio dos dados quantitativos, onde somos sempre uma coletividade que

---

<sup>3</sup> Por *estereótipos* estamos entendendo a concepção defendida por Pereira, apud Magaldi (2007): crenças compartilhadas sobre atributos pessoais, traços de personalidade e de comportamento de um grupo de pessoas. São aprendidos, transmitidos e modificados socialmente (por pessoas ou mesmo pelos meios de comunicação). A difusão de estereótipos culturais pode se dar por meio de anedotas, lendas, provérbios ou piadas, e, dependendo da forma como são divulgados, podem redundar em preconceitos e daí gerar discriminação dos envolvidos.

deixa a desejar; e por meio de dados sensíveis e qualitativos, onde nos podemos ver a nós mesmos como algo que vale a pena”.

### 3. A PROPÓSITO DAS CANÇÕES

Este trabalho se pauta no pressuposto de que a canção popular é não só produto cultural dos mais expressivos, como também se caracteriza como fonte de pensamentos, valores, conceitos e comportamentos do homem brasileiro. Tal é o pensamento do professor e compositor José Miguel Wisnik (1997, p.123), que, a esse respeito, assim se expressa: “Meio e mensagem do Brasil, pela tessitura densa de suas ramificações e pela sua penetração social, a **canção popular soletra em seu próprio corpo as linhas da cultura**” (grifo nosso).

Na mesma direção de Wisnik (1997), opina Macedo (2003, p.43), para quem

[...] a cultura brasileira talhou o cancionero nacional como um dos mais contundentes traços de sua identidade. Intérprete, autora, mediadora de uma sociabilidade complexa e peculiar, **a canção popular tem presença visceral dos momentos mais cotidianos aos mais extraordinários, pontuando biografias, histórias e "História"**. (grifo nosso)

Em geral, quando as canções populares são utilizadas como materiais didáticos, a ênfase recai no texto da letra, na sua interpretação, ficando a estrutura musical relegada a um segundo plano. Isto significa que o entendimento dos sentidos produzidos fica incompleto, já que o ritmo e a melodia, em conjunto com o texto e a *performance*, também são formadores de sentido.

Num estudo sobre a *produção do discurso lítero-musical brasileiro*, Costa (2001) define a canção como um gênero “de caráter intersemiótico”, na medida em que este é “resultado da conjugação de dois tipos de linguagens, a verbal e a musical”. É esta concepção que norteará a elaboração de materiais didáticos aqui proposta. Nunca é demais lembrar que o que cativa o estrangeiro é justamente a materialidade musical. Esta será, portanto, o pretexto ideal para se chegar ao ensino-aprendizagem da língua-cultura do Brasil.

A título de ilustração, será analisada na seção seguinte uma canção da música popular brasileira. Antes, porém, apresentamos um rápido panorama do contexto político-cultural que ensejou a composição, no sentido de encontrar as motivações subjacentes.

#### 4. CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DA CANÇÃO

*A efervescência política e o fim da censura fizeram da década de 80 do século XX um marco na História do Brasil. Após um longo período vivendo sob um regime ditatorial, os brasileiros se mobilizavam para reconstruir a democracia no país, graças à promulgação da Lei da Anistia em agosto de 1979. Assim, a década de 1980 foi pródiga em movimentos sociais, o principal deles sendo a Campanha pelas Diretas, que lutava pelo retorno das eleições diretas para Presidente. Foram realizados comícios nas principais cidades do país, sempre com recorde de público, passeatas que reuniram milhares de pessoas e, finalmente, a eleição de uma Assembleia Nacional Constituinte, com ampla participação da sociedade civil, que promulgou a Constituição Cidadã em 1988.*

Paralelamente, as artes e a cultura se revigoravam, em especial a música popular. Na televisão, um programa em particular, tornou-se muito importante como canal de discussão de temas ligados à condição da mulher brasileira: foi o seriado *Malu Mulher*, realizado pela Rede Globo.

Nascido na transição para o regime democrático, *Malu Mulher* ficou no ar de maio de 1979 a dezembro de 1980, apresentando um total de 79 episódios. Tinha como protagonista a atriz Regina Duarte, no papel de uma dona de casa, com uma filha de 12 anos (Narjara Tureta). Ao descobrir a infidelidade do marido, Malu termina seu casamento e passa por momentos difíceis, tentando reconstruir sua vida com dignidade. Mulheres divorciadas, no Brasil, sempre foram olhadas com desprezo ou malícia e o seriado mostra situações constrangedoras pelas quais Malu tem que passar até se firmar profissionalmente.

*Malu Mulher* foi a mais polêmica e bem sucedida série em termos de audiência da Rede Globo, por discutir sem rodeios (apesar da pressão da censura remanescente) temas como a relação homem/ mulher, as dificuldades da vida conjugal e da vida profissional, a educação dos filhos, nunca antes tratados na televisão brasileira. O impacto do seriado foi tão

grande, que repercutiu em outros países da América Latina e da Europa, os quais compraram o programa e o exibiram com igual sucesso.

Também no início de 1980 um outro programa produzido pela Globo alcança grande repercussão, contribuindo para enriquecer as discussões sobre a questão feminina na sociedade civil. Era um programa de variedades direcionado ao público feminino, por isso mesmo chamado TV Mulher. Apresentado por Marília Gabriela e Ney Gonçalves Dias, o TV Mulher tinha três horas de duração e ia ao ar ao vivo de segunda a sexta-feira, inicialmente apenas para São Paulo, Rio de Janeiro e Juiz de Fora. “Com formato jornalístico, *TV Mulher* foi o primeiro programa televisivo voltado para a mulher moderna<sup>4</sup>, à diferença das produções anteriores, cujo público-alvo era composto por donas de casa” (MEMORIAGLOBO, acesso em: 8/1/2012). Estava estruturado em várias seções de curta duração, que abordavam assuntos como o comportamento sexual e os direitos da mulher, até então considerados tabu. Enfim, era um programa ágil e bem acabado.

A partir de 1983, o programa passou a ser visto em todo o Brasil. Entre os destacados profissionais que apresentavam as diversas rubricas do programa, estava a sexóloga Marta Suplicy, que, pela primeira vez na TV brasileira, discutiu questões como orgasmo, impotência, menstruação. Ao longo dos seis anos em que esteve no ar, o programa passou por algumas reformulações, inclusive trocando profissionais e renovando rubricas. Sem dúvida, cumpriu um importante papel educativo, informativo e cultural junto à sociedade. De acordo com informações contidas no site Memória da Globo em junho de 1986, durante as férias, o programa foi definitivamente retirado do ar, sendo substituído pelo infantil *Xou da Xuxa*.

O Brasil da década de 90 havia se livrado do regime de exceção e eleito seu primeiro Presidente depois de quase 30 anos. Persistia ainda a onda inflacionária e planos econômicos foram implementados, incluindo um confisco monetário que fez a população revoltar-se e ficar em estado de alerta. Paralelamente, denúncias de corrupção no governo circulavam na imprensa e acabaram provocando uma reação organizada de grupos de jovens, que saíram às ruas posicionando-se contra essa situação. Foram as célebres manifestações de “*caras*

---

<sup>4</sup> Por mulher moderna entende-se a mulher de classe média, com escolaridade superior, inserida no mercado de trabalho e no mercado de consumo. (MEMORIAGLOBO).

*pintadas*”, que, pouco a pouco, ganharam as ruas do país, aprofundando a grave crise política que o Brasil vivia. Como resultado, o Congresso aprovou, em dezembro de 1992, o *impeachment* do Presidente Collor, insistentemente exigido nas ruas pela população

Ao lado de maior participação política, todos esses acontecimentos trouxeram também maior liberdade de criação e expressão artísticas. Assim, no âmbito da música popular, os anos 90 caracterizam-se por uma pluralidade de estilos convivendo harmoniosamente. Além das novas roupagens assumidas pelo samba, destaque para o pagode, sobressaem o axé, a música sertaneja, o *rap*, o *rock nacional*, a *soul music* e o *reggae*, *entre outros*. ***Um fenômeno que também se tornou uma marca desse período foi o aparecimento de grande número de mulheres intérpretes e compositoras, enquanto do lado masculino as novidades eram mais em termos de grupos e bandas.***

Foi nessa década que se consolidou como tecnologia de ponta da indústria fonográfica o CD (*compact disc*). Se, por um lado, essa novidade tecnológica facilitou o processo de registro e prensagem dos discos, barateando os custos, por outro lado, a médio prazo, provocou uma crise sem precedentes na indústria fonográfica transnacional, dadas as facilidades oferecidas por outras mídias que permitiam copiar o CD a partir de um disco-matriz. Isto mudou substancialmente a relação compositor/intérprete e público consumidor, fazendo cair as vendas de CDs. Em vista disso, para compensar a diminuição drástica das vendas, cantores e cantoras passaram a ir pessoalmente até os fãs, isto é, passaram a realizar shows ao vivo por todo o país com uma frequência muito maior, criando novas relações de mercado entre eles.

Este cenário histórico-social conformou a criação artística e cultural dos anos 80 e 90 no Brasil. Podemos observar seus efeitos na canção apresentada a seguir, da qual analisamos alguns aspectos.

## 5. UMA CANÇÃO DA DÉCADA DE 90

A escolha da canção *Mama África* foi motivada não só pelo tema em si — a presença do negro na realidade socioeconômica do país — mas também pela forma como este foi desenvolvido pelo autor, o compositor e cantor paraibano Chico Cesar. Em geral, as canções

que retratam perfis femininos nessa época focalizam a mulher de classe média que se apodera das suas conquistas, muitas delas inspiradas pelo Movimento Feminista da década anterior. E aí reside o aspecto inusitado de Mama África, uma mulher da classe D, uma cidadã dificilmente representada dessa forma em nosso cancionário. A composição explora tanto questões identitárias da nacionalidade, quanto questões de gênero. Lançada em 1995, foi o primeiro grande sucesso de Chico Cesar, que tinha se transferido dez anos antes para São Paulo. É ele próprio o intérprete na gravação.

A canção começa inovando no ritmo: Chico César não escolheu um samba, o que seria mais natural, pensando numa aproximação com as origens africanas. Mama África<sup>5</sup> é um *reggae* de melodia dançante. Talvez porque o compositor quisesse lembrar que os filhos da mãe África estão espalhados por outros países, tão diversos quanto os ritmos que embalam suas manifestações culturais. A canção tem letra fácil e metáforas elaboradas. É nítida a homenagem à mulher negra trabalhadora, que enfrenta muitas dificuldades e é alvo de preconceitos e discriminação, principalmente por ser mãe solteira. Sem alternativa, essa mulher tem que deixar os filhos sozinhos em casa para poder trabalhar, porque disso depende o sustento da família.

Mama África/A minha mãe/É mãe solteira/E tem que/Fazer  
mamadeira/Todo dia/ Além de trabalhar/Como empacotadeira/Nas  
Casas Bahia...

A dona de casa nordestina representada na canção pode ser tomada como representação de milhares de outras brasileiras que enfrentam as mesmas dificuldades na luta pela sobrevivência. Ampliando o alcance dessa representação, observa-se a referência às raízes africanas da formação do homem brasileiro e da nossa cultura. Por meio dela, Chico Cesar (ele próprio um afrodescendente) faz uma aproximação entre o trabalho escravo de que foram vítimas nossos ancestrais negros e a escravidão a que está ainda sujeita a personagem da canção, que se desdobra para dar conta de suas obrigações como mãe e chefe de família.

Chico César frisa a condição de pobreza dessa mulher, que consegue manter os filhos com um emprego humilde. Não é sem razão que ela trabalha “como empacotadeira das Casas

---

<sup>5</sup> Ver letra completa em ANEXO.

Bahia”<sup>6</sup>. Além do nome da empresa, Bahia é também uma referência ao estado da Bahia, onde mais de 70% da população se declara negra, segundo o último Censo, e onde a cultura afro está maciçamente representada.

Outra referência direta à África está nos versos *Deve ser legal/Ser negão no Senegal* (repetidos a certa altura pelo cantor como se fosse uma crítica velada), talvez uma forma de denunciar, de forma indireta, a discriminação aos afrodescendentes ainda existente no país. O raciocínio é o seguinte: se deve ser legal ser negão no Senegal, um país de maioria negra, no Brasil isso está longe de acontecer, já que os negros só aparentemente são aceitos com naturalidade, apesar da miscigenação existente.

Mesmo se tratando de um texto sintético, a letra da canção consegue exprimir adequadamente as aflições de uma mãe que se sente exaurida nas suas forças, mas ainda zela pelo bem-estar dos filhos, quer lhes dar carinho e atenção. Num registro coloquial, Chico César marca a afetividade das relações familiares com diminutivos (*filhinho, dengum*), além de usar gíria (*rola o maior jazz*) e um regionalismo baiano (seus filhos se *olodunzam*<sup>7</sup>). O ponto alto é o refrão, que se repete muitas vezes e reforça a representação da mulher negra e pobre, sozinha, mãe e trabalhadora.

Interessante observar que, durante a canção, o ponto de vista do enunciador é alternado com frequência, sem que haja uma marcação explícita. No refrão, assume a primeira pessoa (A minha mãe), enquanto nas demais estrofes, há uma terceira pessoa, que ora dialoga diretamente com um *tu (você)*,

Filhinho tem que entender  
Mama África vai e vem  
Mas não se afasta de você...  
.....  
Filhinho dá um tempo

---

<sup>6</sup> Casas Bahia = loja de departamentos onde se encontra um pouco de tudo, de eletrodoméstico a móveis. Destinada a um público mais popular, que busca compras a crédito.

<sup>7</sup> Olodunzar, neologismo criado a partir da palavra *olodum*, de origem iorubá, que, no ritual do Candomblé significa “Deus dos deuses” ou “Deus maior”. Olodum também é o nome de um grupo cultural existente na Bahia, que visa ao resgate, valorização e preservação da cultura negra, tendo como um dos seus princípios as lutas antirracistas e contra a violência em todos os níveis. *Olodunzar* significa *dançar feliz*. [http://www.facom.ufba.br/com112/olodum\\_e\\_timbalada/olodum\\_o\\_que\\_e.htm](http://www.facom.ufba.br/com112/olodum_e_timbalada/olodum_o_que_e.htm)

É tanto contratempo  
No ritmo de vida de mama...

ora se torna narrador:

Mama África tem  
Tanto o que fazer  
Além de cuidar neném  
Além de fazer dengüim  
.....  
Quando Mama sai de casa  
Seus filhos se olodunzam  
tem calo nos pés  
Mama precisa de paz...  
Mama não quer brincar mais

Letra e melodia se articulam com perfeição num reggae dançante, que “pega” facilmente e permanece na memória dos ouvintes. Toda a intencionalidade de homenagear a herança africana na criação dos filhos brasileiros é reforçada pela sonoridade musical, num ritmo marcado pela batida da guitarra elétrica do início ao fim.

## **PALAVRAS FINAIS**

Apresentamos algumas reflexões iniciais dentro da proposta de construir materiais didáticos a partir de canções populares. Ensinar uma língua é também ensinar sua cultura. É por meio da língua que se produz e veicula cultura, e ainda, que se realizam apropriações e trocas culturais.

Nesse sentido, tomamos como ponto de partida a formulação de Bahktin (1997) citada por Stam (1992, p.78), de que “é só através dos olhos de uma outra cultura que uma cultura estrangeira se revela da maneira mais completa e profunda”. Mama África seria um ótimo pretexto para levantar uma discussão sobre a matriz racial que constitui o homem brasileiro, comparando-a com a de outros povos. Os cursos de português realizados no Brasil, via de regra, reúnem estudantes de várias nacionalidades, desde latino-americanos e europeus, passando por americanos, nórdicos, africanos e asiáticos. Assim, seria interessante para todos não só conhecer as etnias de base dos diversos países representados na sala de aula, como

também discutir a sua posição na sociedade e a existência de mecanismos sociais de discriminação.

A abordagem intercultural que adotamos para ensinar português a falantes de outras línguas faz da sala de aula um espaço de interação entre culturas, em que semelhanças e diferenças são confrontadas num ambiente de respeito e tolerância. Propõe-se um diálogo entre as culturas, que se enriquecem mutuamente, visando atingir a meta maior, aqui resumida nas palavras emprestadas de Trouche (2004, p.5): promover, pela mediação de canções, “uma compreensão mais profunda em nível humano, realizando uma troca de experiências de vida e modos de ser diferentes, conduzidos pelo fio da língua – o código que perpassa toda a linguagem.”

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. Trad. Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARBOSA, Lívia. *O jeitinho brasileiro*. A arte de ser mais igual do que os outros. Rio de Janeiro: Campus/Elsevier, 2006.
- COSTA, Nelson Barros da. *A Produção do discurso lítero-musical brasileiro*. São Paulo, 2001. Tese de Doutorado, PUCSP.
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Trad. Viviane Ribeiro. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2002.
- DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz T. da Silva, Guacira L. Louro. 8.ed. Rio de Janeiro: D P&A, 2003.
- JÚDICE, Norimar. Ensino do português do Brasil numa perspectiva sociocultural. Material didático em foco. *Cadernos do CNLF*, série VII, n. 8, Língua e Ensino, 2003. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno08-06.html> Acesso em: 20/7/2011
- LEE, Ana. *Evento discute antropofagia e globalização*. Folha de São Paulo, Ilustrada, 14/ago/1998.

MACEDO, Valéria. Totem e Tabuleiro. O corpo da baiana nos requebros da canção. *Revista Sexta-feira*, n.4, Corpo, 1998.

MAGALDI, Zuleima. *Estereótipos culturais no Ensino de Língua Portuguesa para estrangeiros*. Monografia (Especialista em Ensino de Línguas Estrangeiras Modernas) – Centro Acadêmico de Línguas Estrangeiras Modernas da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2007.

MEMORIAGLOBO. Disponível em:

<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/027723.GYNO-5273-249902.00.html>

Acesso em 8/1/2012

MENDES, Edleise. Aprender a língua, aprendendo a cultura: uma proposta para o ensino de Português Língua Estrangeira (PLE). In CUNHA, M.J. Cavalcanti; SANTOS, Percília (Orgs.). *Tópicos em português língua estrangeira*. Brasília: Ed. UnB, 2002.

MOVIMENTO ANTROPOFÁGICO. Disponível em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento\\_antropofagico](https://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento_antropofagico) Acesso em: 16/4/2017.

ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEREIRA, Marcos E. *Psicologia social dos estereótipos*. São Paulo: Pedagogia e Universidade, 2002.

PERRONE, Charles. *Pau-brasil, antropofagia, tropicalismo e afins*. O legado modernista de Oswald de Andrade na poesia e na canção brasileira dos anos 60/80. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/en/leituras-complementares/2584> Acesso em: 16/4/2017

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

STAM, Robert. *Bakhtin – da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

TROUCHE, Lygia M. G. Interfaces culturais no ensino de português para estrangeiros. *Cadernos do CNLF*, série VII, n. 8, Língua e Ensino, 2004. Disponível em:

<http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno08.html> Acesso 25/7/2012.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: Bosi, A. (org.). *Cultura brasileira - temas e situações*. São Paulo: Ática, 1997.

ZIRALDO. Somos um povo infantil. In: SOBRAL, M; AGUIAR L. A. (Org.) *Para entender o Brasil*. São Paulo: Alegro, 2001.

**Regina EGITO**

Professora do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, onde atua na área de Linguística e Língua Portuguesa. Durante dez anos ensinou Português Língua Estrangeira no Centro de Línguas e orientou estagiários para atuarem nesse projeto. É Mestre em Educação, com ênfase em Ensino e Linguagens e, atualmente, Doutoranda em Língua e Cultura na Universidade Federal da Bahia, onde desenvolve pesquisa sobre Materiais Didáticos para o ensino de PLE/ PSL.

