
**A CIÊNCIA POLÍTICA EM SALA DE AULA: RECURSOS DIDÁTICOS
E METODOLÓGICOS¹**

<http://dx.doi.org/10.4025/imagenseduc.v5i3.26492>

Naiara Dal Molin*

Marcelo Pinheiro Cigales**

* Universidade Federal de Pelotas – UFPel. naymolin@terra.com.br

** Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. marcelo.cigales@gmail.com

Resumo

A questão das metodologias de ensino na área de Ciência Política há tempos é abordada pela legislação que regula o ensino de licenciatura em Ciências Sociais no Brasil. Este artigo busca discutir alternativas metodológicas para o ensino de conteúdos da área de Ciência Política que abordam conceitos-chave como democracia, participação, representação política e cidadania. A partir do conceito de transposição didática, sugere-se a análise de letras músicas relacionadas às questões políticas e sociais no contexto de redemocratização política no Brasil após a ditadura civil-militar de 1964. Esse recurso didático e metodológico possibilita que o professor sensibilize o aluno e viabilize o aprendizado que pode ser entendido como o processo de transformação de um saber a ensinar em um objeto de ensino.

Palavras-chave: ciência política, metodologia de ensino, transposição didática, democracia.

Abstract. Political Science in the classroom: teaching resources and methodology. The issue of teaching methodologies in the field of Political Science has long been addressed by legislation regulating teaching degree in Social Sciences in Brazil. This paper discusses methodological alternatives for teaching contents in the area of Political Science, addressing key concepts such as: democracy, participation, political representation and citizenship. From the concept of didactic transposition, the analysis of songs related to political and social issues in Brazil in the context of political democratization after civil-military dictatorship of 1964 is suggested. This didactic and methodological resource allows the teacher to sensitize the student and make learning possible which can be understood as the process of transformation of knowledge to teach in an object of teaching.

Keywords: political science, teaching methodology, didactic transposition, democracy.

¹ Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada no IX Encontro Brasileiro de Ciência Política, em 2014.

Introdução

A questão das metodologias de ensino na área de Ciência Política há tempos é abordada pela legislação que regula o ensino de licenciatura em Ciências Sociais no Brasil. A referida legislação aborda a dimensão prática que a área deve ter no processo de formação dos professores, explicitando que teoria e prática devem estar presentes desde o início do curso, de forma a facilitar tanto a aprendizagem como o desenvolvimento de sua prática docente (BRASIL, 2002). Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é proporcionar aos estudantes de licenciatura em Ciências Sociais e aos professores da área uma reflexão sobre a possibilidade de serem abordados conteúdos da disciplina de Ciência Política por meio da música. A música pode ser um recurso para aproximar e relacionar as experiências subjetivas e o cotidiano dos estudantes com conceitos e conteúdos da área de Ciência Política, tais como: democracia, participação, representação política e cidadania em sala de aula.

O referencial teórico se apoia no conceito de transposição didática de Chevallard (2013) para analisar três músicas que tratam de temas relacionados às questões políticas e sociais no Brasil em período que abrange o contexto da ditadura civil-militar de 1964 e da redemocratização. Ressalta-se que as músicas apresentadas devem ser observadas no contexto histórico-social em que foram produzidas. Portanto, não são completas e acabadas, tampouco pretendem servir de padrão para o trabalho com o assunto em voga; buscam propiciar a abordagem do tema de uma maneira interdisciplinar, fazendo com que os alunos possam relacionar seu cotidiano com os conceitos de Ciência Política.

As músicas escolhidas para essa tarefa fazem parte do próprio contexto político e histórico-social que marcou profundamente nosso país, e, ainda hoje, fomentam discussões e temas de pesquisas no campo acadêmico. Para além do conteúdo propriamente dito, destacam-se as canções que se enquadram no gênero da Música Popular Brasileira (MPB). Desse modo, a fim de sugerir alternativas a serem trabalhadas em sala de aula, detalham-se e contrastam-se as seguintes canções: *Disparada*, de Geraldo Vandré; *Apesar de Você*, de Chico Buarque; *E É*, de Gonzaguinha.

Trabalhar com músicas é mais que buscar um recurso didático atrativo para abordar

conceitos em sala de aula; é, também, assumir o compromisso de trabalhar de forma interdisciplinar, pois, além de ser acessível à grande maioria dos alunos, esse recurso é uma expressão artística e cultural que se insere em quase todos os contextos sociais.

Por meio da análise de conteúdo, foi possível contextualizar as letras musicais e relacioná-las com a Ciência Política. A análise de conteúdo pode entender-se como “[...] um conjunto de técnicas de análise das comunicações” (ROCHA; DEUSDARÁ, 2005, p. 308), e objetiva estabelecer uma significação profunda, legítima e científica de um texto ou de um documento. Por meio dessa metodologia, é possível, portanto, “[...] ultrapassar as aparências, os níveis mais superficiais do texto, residindo nesse processo de descoberta a desconfiância em relação aos planos subjetivo e ideológico [...]” (ROCHA; DEUSDARÁ, 2005, p. 310).

A transposição didática por meio da música

O conceito que perpassa este artigo foi trabalhado por Chevallard, que, em seu livro *La transposition didactique: du savoir savant au savoir enseigné*², busca analisar como o conhecimento científico é transposto para conhecimento escolar. Apesar de Chevallard ser um pesquisador ligado ao ensino da matemática, muitas reflexões enquadram-se na análise de outras áreas, como a das Ciências Sociais.

A transposição didática é realizada, segundo o autor, em uma ‘noosfera’, uma esfera pensante, na qual se encontram os aspectos objetivos do conhecimento a ser ensinado. Dessa forma, leis, decretos, pesquisadores, professores, instituições, universidades, especialistas etc. definem o que se ensina e de que forma se ministram os conteúdos escolares.

Na noosfera, pois, os representantes do sistema de ensino, com ou sem o mandato (desde o presidente de uma associação de ensino até o simples professor militante), se encontram, direta ou indiretamente, (por meio da comissão de ética, projetos transacionais, comissões ministeriais) com os representantes da sociedade (pais dos alunos, especialistas da disciplina que militam em torno de seu ensino, os

² Publicado pela primeira vez em 1991 e traduzido para o espanhol com o título *La transposición didáctica: del saber sabio al saber enseñado*, alcançou a quarta reimpressão da terceira edição em 2013 pela editora Aique, de Buenos Aires.

emissários do órgão político). (CHEVALLARD, 2013, p. 28-29)³.

Nesse sentido, para Chevallard (2013), a trajetória do saber passa por três níveis distintos: do momento em que é produzido (conhecimento científico), passando pela escola (conhecimento escolar) e chegando à sala de aula (trabalho interno de transposição). No último estágio, o professor é o responsável pelo planejamento e pela gestão do saber, ainda que possam haver formas de negociação com a turma. Nesse processo, é o professor quem define o conhecimento a ser transposto, que passa a depender, assim, de aspectos subjetivos do ministrante. Dessa forma, as experiências e práticas subjetivas do professor afetam a forma como o saber será transposto.

A transposição didática, nesse sentido, é um conceito importante para se compreender como ocorre o processo de ensino. Este não é algo estático, parado no tempo, imóvel. Há inúmeras variáveis que devem ser levadas em conta, não somente em nível específico, tais como: o conhecimento do professor e do aluno, mas também em nível geral, como o currículo, o curso, os parâmetros curriculares e o próprio campo acadêmico em que o conhecimento é produzido e reproduzido (BOURDIEU, 2012). Conhecer esses aspectos não é simples, pois muitos deles agem de forma dissimulada, legitimando suas práticas e suas concepções. Discutir essas questões nem sempre é confortável para o professor, pois se trata de uma estrutura vertical em que poucos se questionam ‘por que ensinar isso e não aquilo?’, ‘por que aquele conhecimento deve estar no programa e não este?’.

Entende-se que a transposição didática poder ser pensada a partir de diferentes esferas e que, por isso, ocorre de diversas maneiras, não havendo uma fórmula pronta e acabada de transpor saberes. Essa aquisição se dá de forma

³ Traduzido do espanhol: “En la noosfera, pues, los representantes del sistema de enseñanza, con o sin mandato (desde el presidente de una asociación de enseñantes hasta el simple profesor militante), se encuentran, directa o indirectamente, (a través del libelo denunciador, la demanda conminatoria, el proyecto transaccional o los debates ensordecidos de una comisión ministerial), con los representantes de la sociedad (los padres de los alumnos, los especialistas de la disciplina que militan en torno de su enseñanza, los emisarios del órgano político).” (CHEVALLARD, 2013, p. 28-29).

diversificada e pode variar a depender do indivíduo. Cabe salientar, ainda, que a forma tradicional da educação, apesar de todas as críticas que recebeu no decorrer de décadas, até hoje se faz presente em grande parte do cenário educacional brasileiro⁴. Talvez isso aconteça porque custa ao professor encontrar novas abordagens metodológicas que valorizem a experiência dos educandos e pelas quais estes possam relacionar os conteúdos disciplinares com os conceitos da área que se estuda.

Nesse sentido, as músicas apresentadas podem servir para essa prática, desde que se levem em consideração os aspectos do contexto histórico-social em que foram produzidas, assim como os da subjetividade dos alunos e professores. Destaque-se que essa interpretação também faz parte de nossas experiências pessoais, que, de forma geral, orientaram nossas escolhas e análises. Logo, em sala de aula, cabe ao professor conciliar tais aspectos (subjetividade do aluno, subjetividade própria, conceitos científicos que pretende transpor).

Análise das músicas

As três músicas que abordaremos refletem a história política e social do Brasil. *Disparada*, de Geraldo Vandré e Theo Bastos, assim como *Apesar de você*, de Chico Buarque, foram elaboradas no contexto do golpe de 1964, que instalou a ditadura civil-militar e que, no ano de 2014, completou cinquenta anos. Tais canções fazem várias críticas a esse momento político, social e cultural do Brasil, porém não se restringem a isso, haja vista que vislumbram uma democracia possível. Enquanto a primeira é composta antes do AI-5⁵, a segunda retrata uma realidade após esse decreto: a remoção de muitos dos direitos civis, políticos e sociais da

⁴ Para uma literatura crítica sobre a educação consultar as obras de Freire (2005) e Apple (2006).

⁵ Os Atos Institucionais (AI) foram implantados durante o Regime Civil-Militar no Brasil. Conforme Gomes e Lena (2014, p. 81) “[...] os militares adoravam os AI – que viriam a ser normas de natureza constitucional expedidas entre 1964 e 1969 – como medidas precípua de gestão política. Logo no primeiro AI se afirmava que o regime recém instaurado não procuraria legitimar-se através do Congresso, mas, a contrário, o Congresso é que receberia por meio daquele ato sua legitimação. Ao todo foram promulgados 17 AI, que, regulamentados por 104 Atos Complementares (AC), conferiram um alto grau de centralização à administração e à política do país”.

população. As músicas foram produzidas utilizando-se de sentido figurado durante uma época em que criticar o governo poderia ocasionar uma série de represálias, inclusive torturas e mortes. Por sua vez, a terceira música analisada foi composta no período da redemocratização. A música *É*, de Gonzaguinha, reflete o despertar da consciência política da população brasileira nesse período e a exigência da sociedade civil por seus direitos.

Antes da análise das músicas, devemos discorrer sobre o conceito de democracia. O período histórico abordado, por abranger uma ditadura no Brasil, caracteriza-se pela falta de democracia. Segundo o clássico estudo de Dahl (2012) sobre poliarquia, duas dimensões são consideradas para a existência da democracia, a saber: a contestação pública e a participação política. Por isso, um regime que contém limitações à competição política e em que parcelas expressivas da população têm negado o direito de voto não pode ser considerado democrático.

Para discutir a forma como essa falta de democracia se expressa no nosso objeto de estudo, passamos à análise da primeira música, denominada *Disparada* e composta por Geraldo Vandré e Theo de Barros.

Disparada

Prepare o seu coração prá coisas que eu vou contar
Eu venho lá do sertão, eu venho lá do sertão
Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradar
Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar
E a morte, o destino, tudo, a morte e o destino, tudo
Estava fora do lugar, eu vivo prá consertar

Na boiada já fui boi, mas um dia me montei
Não por um motivo meu, ou de quem comigo houvesse
Que qualquer querer tivesse, porém por necessidade
Do dono de uma boiada cujo vaqueiro morreu

Boiadeiro muito tempo, laço firme e braço forte
Muito gado, muita gente, pela vida segurei
Seguia como num sonho, e boiadeiro era um rei
Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo

E nos sonhos que fui sonhando, as visões se clareando
As visões se clareando, até que um dia acordei

Então não pude seguir valente em lugar tenente
E dono de gado e gente, porque gado a gente marca
Tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente
Se você não concordar não posso me desculpar
Não canto prá enganar, vou pegar minha viola
Vou deixar você de lado, vou cantar noutro lugar

Na boiada já fui boi, boiadeiro já fui rei
Não por mim nem por ninguém, que junto comigo houvesse
Que quisesse ou que pudesse, por qualquer coisa de seu
Por qualquer coisa de seu querer ir mais longe do que eu

Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo
E já que um dia montei agora sou cavaleiro
Laço firme e braço forte num reino que não tem rei (VANDRÉ; BARROS, 1999).

Pelo significado do título da canção, pode-se ter uma ideia de sua proposta. A música foi interpretada no Festival Popular da Canção por Jair Rodrigues, em 1966. A canção dividiu o prêmio de primeiro lugar com *A Banda*, de Chico Buarque. Contudo, é visível, para quem assiste ao vídeo do festival daquele ano, a preferência do público por *Disparada*.⁶

A canção se insere nas músicas de protesto produzidas durante o período da ditadura civil-militar brasileira, implementada em 1964. A letra se desenvolve numa espécie de narrativa de um boiadeiro que desperta para a realidade vivida naquele momento e retrata a conscientização política desse sertanejo.

É importante lembrar que as artes, de um modo geral, e a imprensa sofreram um duro processo de censura pelo Estado autoritário. No período em que essa música foi composta, houve, por parte do governo militar, uma preocupação com a institucionalização do novo

⁶ O vídeo do Festival de 1966 pode ser visualizado no [link](https://www.youtube.com/watch?v=82dRs2z6iQs)
<<https://www.youtube.com/watch?v=82dRs2z6iQs>>. Acesso em: 02 mar. 2015.

Estado, assumindo grande importância a redação de uma nova constituição. Esta deveria incorporar as várias medidas incluídas nos atos institucionais decretados até aquele momento, a saber: o AI1, AI2 e AI3.

Com o AI-1, foram suspensas temporariamente as garantias da imunidade parlamentar, dando ao Executivo o poder de cassar os mandatos de representantes governamentais. A partir desse ato, os poderes do congresso nacional ficaram drasticamente limitados e muitos poderes foram transferidos ao Executivo. O presidente da república poderia introduzir emendas constitucionais e, pelo mecanismo de decurso de prazo, os projetos considerados urgentes seriam automaticamente aprovados caso o Congresso não tomasse decisão no prazo de trinta dias. O Executivo passou a ter competência exclusiva em legislação financeira ou orçamentária. Além disso, transferiu do Congresso ao Executivo o poder de decretar Estado de Sítio, reservando ao Executivo o direito de rejeitar ou aprovar a iniciativa (ALVES, 2005).

Já o AI-2, segundo Alves (2005), implementou três categorias de medidas destinadas a controlar o Congresso Nacional, o Judiciário e a representação política. Esse Ato determinou a redução da maioria de dois terços para a maioria simples no que concerne ao número de votos necessários à aprovação de emenda constitucional apresentada pelo Executivo. Além disso, estabeleceu o prazo máximo de 45 dias para que o Congresso discutisse qualquer projeto de lei de iniciativa do presidente da república e de trinta dias para que decidisse sobre projetos de urgência.

O ato institucional aumentou o número de ministros do Superior Tribunal Federal (STF) indicados pelo presidente para garantir maioria em caso de interesse do Executivo. Também transferiu aos tribunais militares os processos que envolvessem questões de segurança nacional, eliminando a possibilidade de recurso. Previu, ainda, que o presidente da república e o vice-presidente fossem eleitos indiretamente por um colégio eleitoral: uma eleição que ocorreria em sessão pública com voto nominal. Os direitos políticos seriam suspensos por dez anos para aqueles que desafiassem a segurança nacional e as cassações não teriam substituições.

O fato político mais importante do AI-2 foi a extinção dos partidos existentes. Como as exigências para a constituição de novos partidos eram muito grandes, na prática, constituiu-se, no Brasil, o bipartidarismo forçado. De um lado,

representando o governo, estava a Aliança Renovadora Nacional (Arena); do outro, uma oposição responsável que oferecesse crítica construtiva ao governo, na visão dos idealizadores do Estado, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB).

Segundo Alves (2005), o Estado começou a construir uma base paralela de poder em seu próprio quadro legal por meio dos atos institucionais, bem como no aparato repressivo. Instaurou-se um conflito permanente entre os dois grupos dentro do Estado. A extinção dos partidos políticos desarticulou a oposição, permitindo ao presidente Castelo Branco aprofundar medidas para a institucionalização definitiva do Estado de Segurança Nacional (ESN).

O AI-3, de 1966, estabeleceu que, a partir daquele momento, os governadores seriam eleitos indiretamente por maioria absoluta das assembleias legislativas. A votação seria pública e nominal. Os prefeitos de todas as capitais teriam de ser nomeados pelos governadores; os de outras cidades, por seu turno, poderiam ser eleitos por voto popular secreto (ALVES, 2005).

Disparada é uma canção engajada politicamente na crítica ao Regime. O narrador da história deixa bem claro que, mesmo não agradando a todos, não se priva de dizer ou de ‘cantar’ o que pensa. Isso se sugere nos versos em que reforça a identidade de sertanejo: “Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradar” (VANDRÉ; BARROS, 1999). A afirmação da identidade de protesto aparece várias vezes na letra da música, como nos versos a seguir: “Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar” (VANDRÉ; BARROS, 1999). A coragem do narrador mistura a noção da coragem do boiadeiro, do vaqueiro, com a coragem para a luta política. A morte causada pelo aparelho repressivo do Estado fez parte da realidade brasileira naqueles anos. “E a morte, o destino, tudo... estava fora de lugar, eu vivo pra consertar” (VANDRÉ; BARROS, 1999). Nesse excerto, há a disposição do narrador em mudar a realidade, em consertar o que está errado; as coisas não deveriam estar fora de lugar, por isso, é preciso acomodá-las. Na afirmação “eu vivo pra consertar” (VANDRÉ; BARROS, 1999) existe mais que uma disposição de mudar a realidade, há um objetivo de vida: ‘consertar’. A apresentação disso é feita em tom de desafio, por alguém que vê a morte sem chorar.

Os versos da segunda estrofe narram a história do boiadeiro. “Na boiada já fui boi, mas um dia me montei [...]” (VANDRÉ; BARROS,

1999). Abordam-se as circunstâncias em que o narrador se torna um boiadeiro “por necessidade/ Do dono de uma boiada cujo vaqueiro morreu” (VANDRÉ; BARROS, 1999). No entanto, a expressão “na boiada já fui boi” (VANDRÉ; BARROS, 1999) pode também referir-se ao fato de que ele fora mais um, sem senso crítico, que apenas seguia o rumo de um grupo, de outros, sem se questionar sobre a realidade que o cercava.

Os próximos versos, que figuram na terceira estrofe, narram a saga do boiadeiro: “Boiadeiro muito tempo, laço firme e braço forte/ Muito gado, muita gente pela vida segurei/ Seguia como num sonho, e boiadeiro era um rei” (VANDRÉ; BARROS, 1999). Retrata-se, neles, o sonho no qual vivem os autores, distante da realidade, de falta de liberdade do país. O trecho pode significar que, no âmbito pessoal, os autores estavam plenamente realizados no cumprimento do ofício de boiadeiro; não obstante, pode significar, de um ponto de vista mais abrangente, em termos das classes sociais, que o boiadeiro era o rei, não era contestado, tinha o domínio do gado e das pessoas hierarquicamente inferiores a ele na escala social. O fato de ser boiadeiro seria suficiente para fazer a felicidade do narrador, uma vez que era uma pessoa realizada por meio do seu ofício, do seu trabalho. Nesse sentido, aponte-se que muitas pessoas, no Brasil, viveram o período da ditadura sem notar a falta de liberdade, as prisões, as torturas e as mortes que ocorreram no período. Pode-se, inclusive, trabalhar com os dados sobre a democracia no Brasil e ver que uma grande porcentagem da nossa população não tem a democracia como um valor a ser defendido nos dias atuais. Por isso, é comum ouvir-se falar que no tempo dos militares não havia tanta desordem, tantos problemas com drogas e tantas favelas como existem hoje.

Os versos seguintes da terceira estrofe “Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo/ E nos sonhos que fui sonhando, as visões se clareando/ As visões se clareando, até que um dia acordei” (VANDRÉ; BARROS, 1999) sinalizam a conscientização política do narrador. Ele acordou de um sonho, que foi interrompido pela consciência da realidade que o cercava. Mas o movimento do mundo rodando nas patas do seu cavalo fez com que houvesse uma mudança, nascendo, assim, a ideia de uma relação causa-efeito entre o movimento e a mudança. Foi a sonoridade estridente da realidade que o despertou daquele sonho, daquela fantasia que vivera até então. Ao contar a história de seu

despertar político, o narrador poderia fazer com que outros também acordassem do sonho para a realidade da ditadura no Brasil. É como se dissesse: Acorda! O Congresso está com seus poderes diminuídos, os partidos foram extintos, não temos liberdade de opinião e de expressão no país! As pessoas estão perdendo seus direitos políticos; estão sendo presas, torturadas e mortas! Não podemos mais escolher nossos governadores e nem os prefeitos das capitais.

Os versos da quarta estrofe simbolizam o período após o despertar político do narrador, que não pode seguir como se nada tivesse acontecido. “E dono de gado e gente, porque gado a gente marca/ Tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente” (VANDRÉ, BARROS, 1999). Trata-se de um alerta, para aqueles que dominam pela força e apostam na subserviência dos demais, de apenas seguir como ruminantes, sem pensar. O narrador, ao diferenciar gado de gente, adverte que pessoas pensam e que podem despertar do sonho para a realidade a qualquer momento. É, ao mesmo tempo, um alerta para as autoridades do ESN, para as classes dominantes de um modo geral, e um chamamento para as classes populares dominadas, ou para a população em geral, para que abram os olhos à realidade. Lembremos que, nesse período, ainda não havia sido decretado o AI-5 (denominado ‘o golpe dentro do golpe’), o mais restritivo dos atos institucionais, que marca a ascensão da linha dura ao poder. Em 1966, havia a esperança de que o Brasil pudesse voltar a ser uma democracia. Essa foi a promessa que os militares fizeram ao assumir o poder em 1964 e que se mantinha em 1966, numa dialética relação entre Estado e oposição (ALVES, 2005).

Os últimos versos da quarta estrofe se referem àqueles que não concordam com a visão do narrador. O narrador afirma que se isso “[...] acontecer/ Não posso me desculpar/ Não canto prá enganar, vou pegar minha viola/ Vou deixar você de lado, vou cantar noutra lugar” (VANDRÉ, BARROS, 1999). Com certeza, haveria quem não concordasse com o canto alusivo ao despertar da consciência política dos autores. Mas os autores não se desculpariam, utilizariam seus versos – que funcionam como um discurso político – para convencerem outros para a causa deles, que era a da liberdade, a de certa dose de igualdade, e que se manifesta no último verso da música: “Laço firme e braço forte num reino que não tem rei” (VANDRÉ, BARROS, 1999). A ousadia e a coragem dos autores, no entanto, foram alvo de repressão. Geraldo Vandré teve sua coragem testada pelo

regime militar, sendo preso e torturado. Hoje, ao assistirmos a documentários e a entrevistas com Vandré, não conseguimos reconhecer o jovem corajoso que escrevera esses versos e tantos outros, que desafiara um regime de exceção com suas lindas canções, conclamando a todos para lutar pela liberdade e falando de flores em tempos de canhões.

Apesar de você

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

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Inda pago pra ver
O jardim florescer
Qual você não queria
Você vai se amargar
Vendo o dia raiar
Sem lhe pedir licença
E eu vou morrer de rir
Que esse dia há de vir
Antes do que você pensa

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Eu pergunto a você
Onde vai se esconder
Da enorme euforia
Como vai proibir
Quando o galo insistir
Em cantar
Água nova brotando
E a gente se amando
Sem parar

Quando chegar o momento
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juro, juro
Todo esse amor reprimido
Esse grito contido
Este samba no escuro
Você que inventou a tristeza
Ora, tenha a fineza
De desinventar
Você vai pagar e é dobrado
Cada lágrima rolada

Nesse meu penar

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai ter que ver
A manhã renascer
E esbanjar poesia
Como vai se explicar
Vendo o céu clarear
De repente, impunemente
Como vai abafar
Nosso coro a cantar
Na sua frente

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai se dar mal
Etc. e tal (BUARQUE, 1978).

A música *Apesar de você*, de Chico Buarque, foi composta em 1970, período imediatamente posterior à decretação do AI-5. Para “driblar” a censura, o autor utiliza uma linguagem figurada, sugerindo que a música trata de uma relação amorosa, na qual a mágoa do autor poderia ser interpretada como decorrente de um amor não correspondido. No entanto, o fato de a música ter claros objetivos políticos fez com que fosse censurada e pudesse ser incluída somente em um álbum de 1978.

O AI-5 deu plenos poderes ao Executivo para fechar o Congresso Nacional, as assembleias estaduais e as câmaras municipais. Também permitiu a cassação de mandatos eleitorais de membros dos poderes Executivo e Legislativo nos níveis federal, estadual e municipal (ALVES, 2005).

Além disso, suspendeu por dez anos os direitos políticos dos cidadãos e a reinstituição do *Estatuto dos Cassados*. O AI-5 previu o direito de emitir, remover, aposentar e pôr em disponibilidade funcionários públicos, juízes, afetando a vitaliciedade, a inamovibilidade e a estabilidade do Judiciário. Deu ao Executivo o poder de decretar estado de sítio, direito de confiscar bens, como, por exemplo, em casos de punição por corrupção.

Um dos direitos civis fundamentais – o *habeas corpus* – foi suspenso em todos os casos de crimes contra a segurança nacional. O julgamento de crimes políticos passou a ser realizado por tribunais militares. O AI-5 deu ao Executivo os direitos de legislar por decreto e de baixar outros atos institucionais ou complementares. Previu também a proibição de

que o Judiciário apreciasse recursos impetrados por pessoas acusadas pelo AI-5. Segundo Alves (2005), o AI-5 marcou o fim da primeira fase de institucionalização do ESN e provocou um padrão constante de sublevação oposicionista contra ofensiva por parte do Estado.

Talvez seja por esse motivo que o autor inicia a música afirmando o poder de mando do Estado. “Hoje você é quem manda/ Falou tá falado/ Não tem discussão”. As consequências dessa falta de liberdade de opinião vêm logo a seguir: “A minha gente hoje anda/ Falando de lado/ E olhando pro chão, viu” (BUARQUE, 1978).

A responsabilidade por tudo o que estava acontecendo é imputada ao governo ou ao Estado repressor: “Você que inventou esse estado, e inventou de inventar toda a escuridão”. Esse Estado não perdoa, não permite oposição, segundo o autor: “Você que inventou o pecado/ Esqueceu-se de inventar o perdão” (BUARQUE, 1978).

Na segunda estrofe, percebemos o estado de espírito do autor, que acredita na mudança do rumo político do país. “Apesar de você”, desse Estado autoritário, desse governo... “Amanhã há de ser outro dia”. Em seguida, surgem várias expressões que demonstram essa esperança e esse otimismo: “enorme euforia”, “Água nova brotando/ E a gente se amando sem parar” (BUARQUE, 1978). Ao mesmo tempo que crê na mudança, o autor adota um tom provocativo em relação ao governo. Isso fica evidente no trecho: “Como vai proibir/ Quando o galo insistir em cantar” (BUARQUE, 1978). Percebemos que o autor deseja dizer que não se pode calar a todos o tempo todo.

Ao analisarmos a letra dessa música, percebemos que Chico Buarque dedica somente a primeira estrofe para falar da escuridão da ditadura, enquanto nas três estrofes restantes encontramos a alternância entre essa grande expectativa por mudança e a crítica ao governo, ao regime e ao presidente. A provocação fica evidente nos versos: “Inda pago pra ver/ O jardim florescer qual você não queria”. O autor afirma que o governo (que aqui poderia parecer se tratar de um amor não correspondido) “Vai se amargar/ Vendo o dia raiar/ Sem lhe pedir licença”. Em tom sarcástico, o autor afirma que “E eu vou morrer de rir/ Que esse dia há de vir/ Antes do que você pensa” (BUARQUE, 1978).

Na penúltima estrofe, temos novamente o refrão: “Apesar de você/ Amanhã há de ser outro dia”. E, diante dessa nova situação que se afigura, o presidente terá de admitir “A manhã

renascer/ E esbanjar poesia”. O governo é questionado: “Como vai se explicar [...]”, lembrando que, em algum momento, depois das mudanças e do retorno à liberdade, o governo será chamado para explicar as prisões, as torturas e as mortes, bem como o cerceamento da liberdade. Afinal de contas “O céu vai clarear de repente, impunemente” (BUARQUE, 1978). Esse último termo tem uma função importante na letra, ao remeter à ideia de punição. Um regime que pune constantemente seus críticos não poderá punir para sempre aqueles que desejam a mudança política, aqueles que buscam a luz que vem clarear o horizonte, ou seja, acabar com a escuridão. Afinal, não há como punir, nem como abafar o coro do povo que está a “cantar na sua frente” (BUARQUE, 1978).

Na última estrofe, ressurgem a dura realidade de um regime sem liberdade, de “Todo esse amor reprimido/ Esse grito contido/ Esse samba no escuro”. Mas, novamente, temos a presença da esperança em um momento de redenção, no qual “Esse meu sofrimento/ Vou cobrar com juro, juro” (BUARQUE, 1978). Quando esse momento chegar, e quando o regime ou o presidente tenham a fineza de ‘desinventar’ a tristeza, será um momento de acerto de contas do governo com seu povo. Afinal, “Você vai pagar e é dobrado/ Cada lágrima rolada/ Nesse meu penar”. E a música é encerrada num tom ameaçador, apontando para esse novo dia, no qual o governo “[...] vai se dar mal/ Etc. e tal” (BUARQUE, 1978).

O tom provocativo de Chico Buarque lhe causou perseguições durante todo o período do regime militar. O compositor chegou a utilizar pseudônimos para enganar a censura. *Apesar de você* é um dos exemplos da criatividade de um compositor que, por meio das figuras de linguagem, expressa o desejo de mudança em um tempo no qual não se podia dizer abertamente o que se pensava, não impunemente, como bem retrata a letra.

É
a gente quer valer o nosso amor
a gente quer valer nosso suor
a gente quer valer o nosso humor
a gente quer do bom e do melhor
a gente quer carinho e atenção
a gente quer calor no coração
a gente quer suar mas de prazer
a gente quer é ter muita saúde
a gente quer viver a liberdade
a gente quer viver felicidade
É
a gente não tem cara de panaca

a gente não tem jeito de babaca
 a gente não está com a bunda
 exposta na janela pra passar a mão
 nela
 É
 a gente quer viver pleno direito
 a gente quer é ter todo respeito
 a gente quer viver numa nação
 a gente quer é ser um cidadão
 (GONZAGA JUNIOR, 1988).

A música *É*, de Gonzaguinha, foi lançada em 1988. Nesse mesmo ano foi promulgada uma nova constituição para o país. Segundo Gomes,

A Constituição de 1988 consagrou um novo patamar para os direitos da cidadania no Brasil, expandido os políticos, resguardando os civis e incorporando os sociais. Desse modo, tornou-se conhecida como a ‘Constituição Cidadã’, particularmente por inaugurar novas dimensões de direitos, como o direito do consumidor, e por fortalecer instituições, como o Ministério Público, cujo papel na salvaguarda da cidadania tem-se demonstrado valioso e crescente (GOMES, 2002, p. 63).

A música analisada retrata, de modo vivo, o período da redemocratização no Brasil e a efervescência dos movimentos sociais que despontaram após longos anos de ditadura civil-militar. Registram-se, nesse sentido, os movimentos populares de bairros, o movimento feminista e o movimento sindical. Este último destacou-se com as greves do ABC paulista, que se concentraram, principalmente, no período de 1978 a 1980 e que se espalharam no tempo e no espaço.

A canção foi composta após o fim do ESN implantado no Brasil, quando se buscava uma participação política mais intensa. Nesse momento histórico-político, os brasileiros viram frustrada a aprovação da emenda *Dante de Oliveira* no Congresso, que propunha eleições diretas para presidente da república. A campanha *Diretas Já* conseguiu reunir milhares de pessoas em praças públicas, numa demonstração de participação política, exigindo o direito de escolher o presidente.

O compositor Gonzaguinha mistura as esferas pública e privada na música, colocando como sujeito ‘a gente’, e passa a listar uma série de direitos no horizonte do conceito de cidadania. Esse, por exemplo, é um conceito-chave que pode ser trabalhado com a música. Podemos utilizar o clássico conceito de Marshall

de cidadania, cunhado na obra *Cidadania, classe social e status*, na qual o autor resgata o desenvolvimento da cidadania no fim do século XIX e no século XX. Marshall divide o conceito em três partes: civil, político e social. Nas palavras do próprio autor:

O elemento civil é composto dos direitos necessários à liberdade individual – liberdade de ir e vir, liberdade de imprensa, pensamento e fé, o direito à propriedade e de concluir contratos válidos e o direito à justiça [...]. Por elemento político se deve entender o direito de participar no exercício do poder político, como um membro de um organismo investido da autoridade política ou como um eleitor dos membros de tal organismo [...]. O elemento social se refere a tudo que vai desde o direito a um mínimo de bem-estar econômico e segurança ao direito de participar, por completo na herança social e levar a vida de um ser civilizado de acordo com os padrões que prevalecem na sociedade (MARSHALL, 1967, p. 63-64).

É nesse sentido que podemos entender a música de Gonzaguinha como uma versão poética da exigência de direitos no Brasil. Numa mistura de questões ligadas às esferas pessoal ou privada, ou ligadas a sentimentos como amor, carinho e atenção, prazer, humor, o compositor traz também os direitos coletivos. Ele afirma “a gente quer é ter muita saúde, a gente quer viver a liberdade” (GONZAGA JUNIOR, 1988). Isso remete aos direitos sociais, como o direito à saúde, bem como aos direitos civis e políticos, como o direito à liberdade, que envolve os direitos de ir e vir, e à livre expressão, tão cerceados no período da ditadura civil-militar.

Gonzaguinha encerra a primeira parte da música com a expressão “a gente quer viver felicidade”. Para se ter felicidade, precisamos ter nosso amor, receber carinho e atenção, ter muita saúde, viver a liberdade. As marcas da visão coletiva do autor estão presentes na reincidência das expressões ‘a gente’ e ‘nosso’.

Até o humor é ‘nosso’. Afinal, ter calor no coração pode não significar algo individual, mas algo da gente brasileira. O carinho e a atenção não têm de ser necessariamente individuais, podem ser o carinho e a atenção das autoridades, dos políticos ou daqueles que tomam as decisões públicas. A música fala em nome dessa gente brasileira que estava expressando suas vontades nesse momento. Por isso, o termo ‘quer’ tem um significado-chave na letra e remete a várias

demandas contidas no querer do povo ao longo da história do país.

É o momento de expressar esse 'querer mais' da população, sufocada por 21 anos de ditadura e sem acesso ao mínimo de bem-estar, assolada pelo arrocho salarial e pela inflação. Essas pessoas tiveram pouca participação política ao longo da nossa história e não figuraram como atores políticos importantes na independência do país, nem na proclamação da república. Elas tiveram os direitos sociais 'concedidos' pelo Estado após 1930, antes mesmo de os direitos civis e políticos lhes serem assegurados.

Entendemos essa letra como uma tentativa de abordar a visão da população brasileira e de seus quereres. Ao mesmo tempo que o autor afirma isso na primeira estrofe, na segunda, afirma o que não é. A interjeição de negação tem um papel fundamental. Afinal, "a gente não tem cara de panaca/ a gente não tem jeito de babaca..." Isso pode ser analisado do prisma de que estava havendo uma conscientização da população em busca dos seus direitos fundamentais e de que não seria fácil enrolar o povo com promessas vãs. Assim, "a gente não está com a bunda exposta na janela pra passar a mão nela" (GONZAGA JUNIOR, 1988).

Podemos trabalhar, nesse momento, em sala de aula, com a noção de consciência política da população e do despertar na luta por direitos. O autor sinaliza o fato de que o povo – a população ou essa gente – sabe dos seus direitos e não se deixará enganar facilmente.

Na última estrofe da música, Gonzaguinha afirma que "a gente quer viver pleno direito/ a gente quer é ter todo respeito" (GONZAGA JUNIOR, 1988). Esses versos remetem à busca da plenitude dos direitos, tão distante de ser alcançada no Brasil – um dos países mais desiguais do mundo. Aparece, após, outra categoria fundamental para se entender a visão do autor: a noção de respeito. Por um lado, Gonzaguinha traz a visão da população, exigindo dos governantes e das elites do país o respeito que pouco demonstraram pelo povo ao longo da nossa história. Por outro lado, o respeito pode ser interpretado como aquele que o povo deve ter pelo bem público, fazendo a sua parte para que as coisas funcionem.

Nos últimos versos, dois conceitos fundamentais podem ser trabalhados de forma individual ou conjunta: o de nação e o de cidadão. Nos versos "a gente quer viver uma nação/a gente quer é ser um cidadão" (GONZAGA JUNIOR, 1988), remete-se à ideia

de uma nação na qual a cidadania tenha um papel central.

A nação brasileira foi um tema de preocupação de diversos pensadores e artistas brasileiros que, desde José de Alencar, tentam consolidar nossa identidade. A preocupação central de Gonzaguinha, porém, talvez não seja a questão da identidade nacional baseada na raça, embora, com certeza, os tópicos da desigualdade e do preconceito racial estejam presentes quando se trata de cidadania. O acesso aos bens e às informações, em nosso país, sempre esteve relacionado a questões raciais e de gênero.

A nação presente na música de Gonzaguinha é uma nação de direitos plenos, na qual o povo quer ser cidadão. É uma nação que respeita os direitos das pessoas que querem expressar suas opiniões e suas vontades (o querer é a expressão da vontade na música). Vontades que devem ser respeitadas por aqueles que tomam as decisões, pois a população expressa sua visão por meio da luta por direitos, cada vez mais presente na sociedade brasileira.

A música também pode ser vista como um sinal de alerta para o despertar da consciência política da população brasileira no processo de redemocratização: seja com base num viés crítico representado na luta pelos direitos, seja por meio de um momento de esperança, de um novo tempo de maior participação política. O período em que se compôs a música *É* foi um momento crítico do ponto de vista econômico, com hiperinflação e um endividamento externo crescente do Brasil, no qual era cada vez mais difícil às classes mais baixas ter boa qualidade de vida. A discussão leva à abordagem de uma temática sempre presente e atual, a da constituição da nação brasileira: uma nação que, para Gonzaguinha, não pode prescindir da cidadania.

Considerações finais

Após essa reflexão, concluímos que trabalhar com a música nas aulas de Ciência Política é buscar uma metodologia diferenciada para a transposição de conceitos. A transposição didática tem papel fundamental nesse processo, pois, por meio dela, o professor pode sensibilizar o aluno e viabilizar o aprendizado, que se entende como o processo de transformação de "[...] um saber a ensinar em um objeto de ensino" (CHEVALLARD, 2013, p. 45), em outras palavras, é o conhecimento científico transposto em conhecimento escolar.

Esse processo não pode ser entendido como vertical e finito, mas contínuo, dialogado e prazeroso. Além disso, praticizar a teoria e teorizar a prática (FREIRE, 2005) são movimentos intelectuais que precisam ser exercitados cada vez mais nos cursos de Ciências Sociais, e a música pode se tornar um suporte importante para a realização dessa tarefa.

Desse modo, foi possível abordar categorias e conceitos da área de Ciências Sociais que podem ser aplicados na prática educativa nas aulas de Ciência Política, tais como: democracia, ditadura, cidadania, representação, governo, nação, corrupção, participação política etc. Mais que uma proposta metodológica, busca-se conciliar a teoria com uma prática que esteja contemplada no cotidiano do aluno para, assim, possibilitar a concretização do que se prevê nas resoluções concernentes ao ensino de licenciatura em Ciências Sociais no ensino superior (BRASIL, 2002).

Referências

ALVES, M. H. M. **Estado e oposição no Brasil: 1964-1984**. São Paulo: Edusc, 2005.

APPLE, M. W. **Ideologia e currículo**. 3. ed. Artmed: Porto Alegre, 2006.

BOURDIEU, P. **O Poder simbólico**. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BUARQUE, C. Apesar de você. In: _____. **Chico Buarque**. São Paulo: Polygram/Philips, 1978. [ano de composição 1970]. CD-Rom.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Conselho Pleno. **Resolução CNE/CP 1 de 18 de fevereiro de 2002**. Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica, em nível superior, curso de licenciatura, de graduação plena. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rcp01_02.pdf>. Acesso em: 23 out. 2015.

CHEVALLARD, Y. **La transposición didáctica: del saber sabio al saber enseñado**. 3. ed. Buenos Aires: Aique Grupo Editor, 2013.

DAHL, R. **Poliarquia: participação e oposição**. São Paulo: EDUSP, 2012.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 41. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GOMES, V. L. C.; LENA, H. de. A construção autoritária do regime civil-militar no Brasil: Doutrina de Segurança Nacional e Atos Institucionais (1964-1969). **OPSIS**, v. 14, n. 1, p. 79-100, set. 2014.

GOMES, A. de C. **Cidadania e direitos do trabalho**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GONZAGA JUNIOR, L. É. In: _____. São Paulo: Warner Music Group, 1988. CD-Rom.

MARSHALL, T. H. **Cidadania, classe social e status**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

ROCHA, D.; DEUSDARÁ, B. Análise de conteúdo e análise do discurso: aproximações e afastamentos na (re)construção de uma trajetória. **Alea**, v. 7, n. 2, p. 305-322, 2005.

VANDRÉ, G.; BARROS, T. de. Disparada. In: RODRIGUES, J. **500 anos de folia**. São Paulo: Trama, 1999. [ano de composição 1966]. CD-Rom.

Recebido em: 11/02/2015

Aceito em: 06/04/2015