

ENSINANDO E CANTANDO: as bandas *garotos podres* e *cólera* nos primórdios do punk no brasil

TEACHING AND SINGING: THE BANDS ROTTEN BOYS AND CHOLERA IN THE BEGINNINGS OF PUNK IN BRAZIL

Leonardo Guedes Henn¹ - UFN
Ocemar Marcelo Rodrigues² - UFN

RESUMO

O trabalho discute a perspectiva de ensino não formal de determinadas expressões artísticas populares, no caso bandas de rock. Para tanto, adota-se, como centro do estudo, as canções e as posturas públicas das bandas de punk rock, Garotos Podres e Cólera, em seus primeiros anos de trajetória, na década de 1980. Destaca-se, especialmente, as mensagens das canções dos álbuns (discos), Mais Podres Do Que Nunca, da primeira banda citada, e Pela Paz em Todo o Mundo, da segunda. Utiliza-se o método dialético, atentando-se para as múltiplas determinações históricas que incidem no objeto da pesquisa. Conclui-se que as mensagens das letras das canções e as posturas públicas das bandas em questão podem ser consideradas como uma expressão de ensino não formal extremamente significativa, pois integraliza o tipo de relação estabelecida entre os artistas e os seus públicos.

Palavra-chave: Ensino não formal; Arte engajada; Movimentos Socioculturais; Punk Rock

ABSTRACT

The paper discusses the perspective of non - formal teaching of certain popular artistic expressions, in the case of rock bands. To this end, the songs and public positions of the punk rock bands, Garotos Podres and Cólera, in their early years of trajectory, in the 1980s. There are adopted as the center of the study the songs of the albums Mais Podres Do Que Nunca, of the first band quoted, and Pela Paz Em Todo Mundo, of the second. The dialectical method is used, taking into account the multiple historical determinations that affect the object of the research. It is concluded that the messages of the lyrics of the songs and the public postures of the bands in question can be considered as an expression of non-formal teaching extremely significant, since it complements the type of relationship established between artists and their audiences.

Keywords: Non-formal teaching; Engaged art; Sociocultural Movements; Punk Rock

DOI: 10.21920/recei72019513156169
<http://dx.doi.org/10.21920/recei72019513156169>

¹Professor da área de História da Universidade Franciscana (UFN), de Santa Maria/RS. Possui experiência profissional com todos os Anos das Séries Finais do Ensino Fundamental e do Ensino Médio e está há doze anos no Ensino Superior. E-mail: lg Henn@gmail.com / ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0840-1189>

² Graduando em História, na Universidade Franciscana (UFN), de Santa Maria/RS. É pesquisador de iniciação científica voluntário junto ao Projeto do Prof. Leonardo Guedes Henn. E-mail: rodriguespereira.83@gmail.com / ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7504-0961>

INTRODUÇÃO

Entre as tantas dimensões da vida humana, a musical possui relevância especial desde tempos pré-históricos, haja vista os achados de resquícios de instrumentos musicais que remontam o período. Logicamente, como a Pré-História se caracteriza pela ausência de escrita, não há como assegurar se já existia algum tipo de associação entre canto e à música nesta época. Em outras palavras, não há como comprovar a existência de canções no período.

Considerando que canção associa a poesia da letra a um acompanhamento musical, pode-se considerar que suas evidências na História da Humanidade remetem à Antiguidade. Segundo Judson Gonçalves de Lima, “para Aristóteles não havia diferença entre poesia e canto, já que o meio de reprodução daquela se fazia através deste. Até os séculos finais da Idade Média, cantar e declamar uma poesia não significavam coisas muito distintas” (2010, p. 01). Somente posteriormente ao período mencionado há evidências da existência da música instrumental, ou seja, sem associação à poesia.

Os estudos sobre a História da música popular vêm se ampliando numericamente desde a década de 1990 e possuem um caráter interdisciplinar desde a sua origem (NAPOLITANO, 2007, p. 154). Neste sentido, há a presença de profissionais da área das Humanidades: História, Sociologia, Antropologia, Letras, entre outras, bem como de outras áreas, como da própria Música, Comunicação e Semiótica.

Para a área de História as canções se constituem importantes documentos que depõe sobre uma determinada época histórica, especialmente acerca do próprio período e sociedade em que foram produzidas, sem desprezar as idiossincrasias dos seus compositores. Para o historiador Marc Bloch, “a diversidade dos testemunhos históricos é quase infinita” (2001, p. 79). A abordagem histórica sobre as formas musicais permite ainda que o historiador supere a dicotomia entre olhar artístico e olhar científico (MORAES; SALIBA, 2010, pp. 09-10).

Atualmente, não raro, os pesquisadores que se propõe a utilizar músicas ou canções em seus trabalhos com perspectivas históricas defendem a proposta de não somente abordá-las como fontes históricas, mas também como objetos de estudos (HERMETO, 2010, p. 21). Desta forma, torna-se importante analisar a letra relacionada à música e o autor ao contexto social em que a obra foi produzida (BITTENCOURT, 2004, p. 381).

Outra tese importante, à luz das reflexões atuais, refere-se à consideração de que se pode dispensar a exigência de um conhecimento técnico musical por parte do pesquisador, desde que se esteja atento às características essenciais da linguagem musical e ao universo de canções que pretende explorar (HERMETO, 2010, p. 15).

Cabe ainda esclarecer o sentido utilizado para outro conceito fundamental do presente trabalho, o de engajamento artístico. Inspira-se aqui na abordagem do historiador Marcos Napolitano, o qual, por sua vez parte de Jean Paul Sartre. Para Napolitano

O conceito de engajamento, tal como delimitado por Sartre - a atuação do intelectual através da palavra (articulada em prosa e ensaio), colocada a serviço das causas públicas e humanistas -, sofreu no Brasil (e em outros países, sobretudo da América Latina) uma releitura, com todos os problemas e virtudes daí decorrentes. Ao contrário do que defendia o filósofo francês, o espaço de atuação privilegiado do artista/intelectual de esquerda brasileiro não foi a prosa ou o ensaio, embora os anos 50 e 60 fossem pródigos também nesses gêneros, mas as artes que apelavam aos sentidos corpóreos, através de imagens, sons e ritmos (2001, p. 104).

Contemporaneamente, a produção artística se apresenta, em geral, como um produto de consumo no mercado capitalista e tende a ser comercializada com o intuito de produzir o acúmulo de capital pelas grandes empresas do setor. Sendo assim, as mensagens veiculadas pela produção artística somente raramente questionam as engrenagens do sistema e, quando o fazem, não deixam de gerar lucros para os empresários. No entanto, isto não quer dizer que artistas engajados com causas públicas e sociais humanistas não possam alcançar visibilidade e contribuir de alguma forma para a defesa de mudanças sociais ou na luta contra hegemônica, no sentido proposto pelo pensador italiano Antônio Gramsci, o qual considera que, em uma formação social caracterizada pelo modo de produção capitalista, ocorre um embate nas esferas da sociedade civil e da sociedade política, ou Estado, pela produção do consenso espontâneo que legitima a ordem social. Para Gramsci, tratam-se de “planos que correspondem respectivamente à função de “hegemonia” que o grupo dominante exerce em toda a sociedade e àquela “de domínio direto” ou de comando, que se expressa no Estado e no governo “jurídico” (2011, p. 21)”. Para tanto, o plano cultural é lócus de intermitente embate entre ideias e maneiras de pensar propícias à manutenção da dita hegemonia e do *status quo* e àquelas que podem contribuir para a mudança. Ou seja, para a manutenção da ordem é necessária a constante produção do consenso contra as ideias que podem produzir o dissenso. Segundo Bourdieu e Passeron, “numa formação social determinada, a cultura legítima, isto é a cultura dotada da legitimidade dominante, não é outra coisa que o arbítrio cultural dominante... (2014, p. 45)”.

Neste sentido, é interessante destacar o depoimento do cantor e compositor Emicida, rapper que se caracteriza pelo teor crítico social de suas composições, especialmente relacionadas à vida da população negra e pobre das periferias das cidades brasileiras. Ele afirma que aprendeu muito mais sobre História da população negra em canções de rap do que em livros (DIÁLOGOS COM A REVOLUÇÃO RUSSA).

É importante também esclarecer qual acepção da expressão dimensão educativa que esta pesquisa leva em consideração. Remete-se aqui ao sentido de toda educação que não é a escolar oficial das redes regulares de ensino.

Neste sentido, o problema de pesquisa deste trabalho pretende investigar quais são as dimensões educativas, como ensino não formal, de canções populares de compositores, engajados em alguma causa social, seja em relação ao conteúdo de suas letras, quanto às suas posturas públicas? Trabalha-se com a hipótese de que as canções populares de artistas engajados em causas públicas sociais possuem uma destacada dimensão educativa, de caráter não formal.

Considera-se que a análise de conteúdo de letras de canções populares não é a única forma de utilização de canções na sala de aula nas disciplinas ligadas à área de Humanidades, em qualquer nível de ensino. No entanto, pode ser considerada como uma valiosa maneira de se acessar a realidade social, especialmente se os compositores expressam a realidade social na qual estão inseridos.

O trabalho a partir de letras de músicas, que, de alguma forma, expressam a realidade social da população trabalhadora, pretende ser um passo para o afastamento da “educação bancária” ao focar na situação concreta de existência do povo como problema (FREIRE, 2013, p. 120). Isto porque, a música popular é um repertório de memória coletiva (NAPOLITANO, 2007, p.05).

Urge destacar também que as contribuições de várias disciplinas das ciências sociais e humanas devam ser contabilizadas para a tentativa de dar conta de toda a complexidade da realidade social. Aqui, a denominada interdisciplinaridade encontra razão de ser, mesmo diante

das dificuldades de se colocar em prática isto que frequentemente permanece mais como uma carta de intenções, formalizada, mas não praticada.

Outrossim, a análise da produção de artistas que questionem as desigualdades produzidas pelo capitalismo é uma forma de também contribuir de alguma forma com tais reflexões. Neste sentido, considera-se fundamental, que as instituições de ensino superior contribuam, de alguma forma, para uma sociedade democrática e com maior justiça social. “(...) A universidade continua sendo um local de luta social; é uma das poucas instituições na sociedade onde há uma oportunidade para as pessoas pensarem criticamente e documentarem aquela crítica na escrita e na docência (LYNCH; CREAN; MORAN, 2013, p. 325).” Acrescenta-se ainda, parafraseado Karl Marx e Friedrich Engels, que é necessário que os intelectuais contribuam para a modificação do mundo e não apenas para sua interpretação (1998, p. 103).

Entre os historiadores, as principais referências para a pesquisa vêm do marxismo inglês, especialmente de Hobsbawm. Tal historiador advoga que, mesmo diante de todas as dificuldades de se abordar a história do *nosso próprio tempo*, especialmente devido à perda da perspectiva *a posteriori*, ainda assim o historiador ao menos possui melhores condições de avaliar “o que poderia ser”, ou seja, a variedade de gama de possibilidades, as quais muitas delas não estarão ao alcance dos futuros historiadores (1998, p. 254).

Para o trabalho de análise das letras das canções, assume-se uma perspectiva histórica dialética, que vê o movimento histórico como a síntese múltiplas determinações. As letras das canções, são exploradas esmiuçando as suas mensagens e relacionando-as aos contextos históricos em questão e às trajetórias artísticas dos seus compositores. Para tanto, pretende-se interpretar as mensagens diretas e as subjacentes às referidas letras, destacando o conteúdo político e social. Inspira-se, ainda, na prática metodológica de tratamento didático proposta pela historiadora Miriam Hermeto, que consiste no estudo dos documentos didáticos (canções, nesse caso) a partir de cinco dimensões: a material, a descritiva, a explicativa, a dialógica e a sensível (2012, pp. 142-148).

Adota-se também, como referência para a pesquisa, a conceituação de educação não formal elaborada pela socióloga Maria Gohn, que defende que “a educação não-formal é aquela que se aprende no “mundo da vida”, via os processos de compartilhamento de experiências, principalmente em espaços e ações coletivos cotidianas (2006, p. 28)”. A autora acrescenta ainda que “na educação não-formal o grande educador é o “outro”, aquele com quem interagimos ou nos integramos” (2006, p. 29). Em relação aos ambientes nos quais ocorrem o processo educativo, Gohn afirma que “na educação não-formal os espaços educativos localizam-se em territórios que acompanham as trajetórias de vida dos grupos e indivíduos, fora das escolas, em locais informais, locais onde os processos há processos interativos intencionais (a questão da intencionalidade é um elemento importante na diferenciação) (2006, p. 29).” A intencionalidade mencionada pela autora seria um dos critérios de diferenciação entre a educação não formal e a informal, ou seja, a primeira se caracterizaria pela intencionalidade e a segunda não.

Gohn considera ainda que o campo da música tem sido um dos principais veículos da educação não formal. Defende ela que “a música tem sido, por suas características de ser uma linguagem universal, e de atrair a atenção de todas as faixas etárias, o grande espaço de desenvolvimento de programas e projetos da educação não formal” (p. 41, 2014).

O PUNK NO BRASIL: origens

A segunda metade da década de 1970 se caracterizou, mundialmente, pelo início de um período de crise econômica.

A tragédia histórica das décadas de crise foi a de que a produção agora dispensava visivelmente mais rapidamente do que a economia de mercado gerava novos empregos para eles. Além disso, esse processo foi acelerado pela competição global, pelo aperto financeiro dos governos, que - direta ou indiretamente - eram os maiores empregadores individuais, e não menos, após 1980, pela então predominante teologia de livre mercado [...] (HOBSBAWM, 1997, p. 404).

Neste contexto, nos Estados Unidos da América (EUA) e na Inglaterra surgiu um movimento estético e musical, composto principalmente de jovens das classes mais baixas da população, que se caracterizava por afrontar o conservadorismo social com visual e postura acentuadamente agressivas, o punk. Parte de seus integrantes defendiam ideias relacionadas à anarquia social, ou seja, de uma sociedade sem Estado e com tolerância às opções individuais, muito embora alguns simpatizantes do nazismo pareciam se misturar a tal cena. Musicalmente o punk rock era uma reação aos considerados excessos de virtuosismo e sofisticação do progressivo e do hard rock. Propunha uma sonoridade mais simples, crua e agressiva. O visual de seus adeptos visava chocar a sociedade, com couro, botas, tachas de metal, sujeira e cabelos espetados. Bandas como o Sex Pistols tratavam os fãs com cusparadas e xingamentos e recebiam o troco.

Há controvérsias quanto às suas origens. Segundo Friedlander, "Existem duas explicações básicas para o surgimento e a natureza violenta da música punk na Inglaterra de meados dos anos 70. Elas se opõem, mas não são mutuamente excludentes; a combinação delas fornece um fundamento lógico plausível para o nascimento do punk. Uma das teorias cita a economia britânica em declínio como o principal impulso do punk "Esta juventude desiludida cada vez mais numerosa vislumbrava um futuro de subsistência à custa do sistema de previdência social britânico. Os jovens perceberam que para eles não havia futuro, e por isso se revoltaram" (FRIEDLANDER, 2012, p. 354). Outra interpretação do punk o coloca, principalmente em relação ao estilo e atitudes, como tendo origens na escola de arte dos mentores do punk e integrantes das bandas de rock [...] (FRIEDLANDER, 2012, p.354).

Na Inglaterra, os Sex Pistols e o The Clash foram os principais expoentes do punk rock. A primeira com um discurso mais niilista, agressivo e chocante, atentando contra a nobreza britânica. E a segunda, mais identificada com um discurso da esquerda política e aberta para a experimentação musical, com fusões com o ska e o reggae, por exemplo. Nos EUA, que contavam com precursores do punk, como o The New York Dolls, Stooges, Velvet Underground e MC5, entre tantos, pode-se citar os Ramones e os Dead Kennedys, como representantes destacados. Essa última, constituía-se em uma das bandas mais politizadas do punk. Em boa parte de suas letras havia espaço para ataques à direita do espectro político, como na música *Nazi punks fuck off*, na qual criticavam os punks nazistas que estariam no movimento apenas pelo visual e violência.

No Brasil, o denominado ABC paulista e a cidade de São Paulo possuíam uma forte cena punk no final da década de 1970 e início da de 1980, com bandas como Restos de Nada, Condutores de Cadáveres, Inocentes, Cólera, Olho Seco, 365 e Garotos Podres. No Rio Grande do Sul, os Replicantes foi a pioneira.

O contexto social, ainda durante a Ditadura Civil-Militar, caracterizava-se pela ascensão da inflação e do desemprego, que vinham depois do arrocho salarial implementado ainda nos tempos do "milagre econômico" (final da década de 1960 e início da de 1970). O perfil do jovem brasileiro era o de garotos que, de uma hora para outra, perderam o acesso à diversão e ao

consumo. Jovens que buscavam informação e que se sentiam excluídos, marginalizados e muito, muito raivosos. Eram punks, em outras palavras" (ALEXANDRE, 2013, p. 59).

O PUNK COMO ENSINO NÃO FORMAL

As atitudes do punk brasileiro, especialmente da precursora cena do ABC paulista e da própria cidade de São Paulo, era de contestação ao conservadorismo da sociedade, de celebração da juventude rebelde das periferias das cidades e de ataque à burguesia. No entanto, pertencer a uma gangue e confrontar-se violentamente contra os grupos rivais, para muitos era a principal filosofia de vida, como afirmam participantes de tal cena em entrevistas para a produção do filme documental *Botinada* (2006) e para o jornalista Ricardo Alexandre, no livro *Dias de Luta* (pp. 57-64). Neste caso, não havia uma concepção política unificadora para o que se denominava de *movimento punk*. Por outro lado, algumas bandas se caracterizavam por um posicionamento político mais consistente, o que era expresso em suas atitudes e no teor das letras de suas composições. Assim, a banda *Cólera* se destacava pelas canções pacifistas e de teor ecológico. Os *Garotos Podres* se identificavam com o histórico movimento operário brasileiro, com referências à luta de classes e à defesa de uma visão de mundo anarquista.

As referidas características da movimentação social punk paulistana, composta majoritariamente pela juventude moradora das periferias das grandes cidades, que eram constituintes fundamentalmente da classe trabalhadora e adeptas de uma específica expressão sociocultural, aliados ao modo de ser punk, propiciam uma identidade em comum, mesmo diante da heterogeneidade de propostas comentadas anteriormente. Pode-se verificar, assim, alguma coesão de comportamento, seja pela maneira de se expressar, através das roupas, do corte de cabelo, do tipo de canções apreciadas, ou da difusão dessa movimentação toda por meio de fanzines, espécie de revistas montadas artesanalmente, com cópias xerocadas. Sendo assim, inspirando-se em Maria da Glória Gohn (2006, pp. 28-29), classifica-se aqui tal cena como caracterizada por uma dimensão educativa de tipo não formal, pois havia uma intencionalidade de ensino nos atores sociais envolvidos, mormente através dos fanzines, das letras das canções e da postura pública das bandas e de seus adeptos. Não é necessária uma análise aprofundada para constatar, por auto, que aqueles que estavam integrados a tal movimentação sociocultural passavam muito mais horas diárias envolvidos com ela do que com o ensino formal de qualquer tipo. Sendo assim, pode-se considerá-la como importante meio de ensino não formal.

Embora uma variada gama de elementos, tal como o próprio ambiente de socialização e de convivência em que os pertencentes ao movimento punk estavam inseridos sejam fundamentais na sua dimensão educativa, opta-se aqui por centrar a análise em algumas canções das referidas bandas, *Garotos Podres* e *Cólera*, especialmente em suas letras.

BRASIL: fim da ditadura e a redemocratização

Os últimos anos da Ditadura Civil-Militar se caracterizam por uma intensa crise econômica, expressa por significativa taxa de desemprego e pela presença de considerável processo inflacionário.

No início de 1985, terminavam os cerca de vinte anos de Ditadura com a instauração de um governo civil, eleito via eleições indiretas pelo Congresso Nacional. Tancredo Neves, o novo presidente, faleceu em abril nem chegando a iniciar o seu governo. Quem assumiu foi o vice, José Sarney, político com história ligada ao coronelismo e ao partido situacionista durante a Ditadura. Ele se afastara, estrategicamente, das hostes governistas já no seu ocaso. O seu governo

duraria de 1985 a 1990 e se caracterizou por não solucionar a crise econômica, apesar dos vários *planos econômicos adotados*. Além disso, velhas práticas do período ditatorial permaneceram: a repressão aos Movimentos Sociais e às manifestações dos trabalhadores (SILVA, 2000, pp. 396-397) e a continuidade da censura às manifestações artísticas, ainda que de forma atenuada em relação ao que existia até então. Neste sentido, o filme *Je vous salue, Marie*, do cineasta francês Jean-Luc Godard, uma atualização metafórica da história bíblica de Maria e José, chegou a ser proibida, devido à pressão de setores conservadores católicos.

GAROTOS PODRES: luta proletária e defesa da anarquia

A banda de punk rock Garotos Podres, surgiu em 1982 na cidade de Mauá, em São Paulo. Nesta época, havia uma forte rivalidade entre as bandas da Cidade de São Paulo e as bandas do ABC paulista (cidades de Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano, Diadema e Mauá). As duas regiões eram as mais industrializadas do Brasil e as brigas entre gangues punks provenientes de ambas eram constantes. As razões para tal hostilidade são incertas (ALEXANDRE, 2013, pp. 66-67).

Uma das bandas pioneiras do punk da região do ABC, a Garotos Podres apoiava as lutas operárias da região. Uma das suas primeiras aparições públicas foi em 1983, em Santo André, em um concerto em prol do Fundo de Greve dos Metalúrgicos do ABC. Em seus primeiros anos, assim como tem sido ao longo de toda a sua trajetória, as letras e postura pública da Banda sempre estiveram vinculados às causas operárias e ao retratar o cotidiano dos trabalhadores da classe proletária.

Para os objetivos do presente trabalho, selecionaram-se as letras de duas canções emblemáticas dos primeiros anos da Banda a fim de se proceder a uma tentativa de interpretação das mensagens que expressavam. Em outras palavras, para explorar quais seriam as intenções de ensino de seus compositores. O critério de escolha reside na avaliação, por parte dos pesquisadores, de que são canções significativas, para se compreender o teor da visão de mundo expressa pelos compositores da Banda no início de sua trajetória. Elas compõem o primeiro álbum lançado pela Banda, em 1985, denominado de *Mais Podres Do Que Nunca*.

No *Álbum* em questão, a tônica das canções reside em temas como a defesa da visão de mundo anarquista, a luta contra os fascistas, a exaltação da liberdade individual; a crítica ao consumismo capitalista e à manipulação ideológica promovida pelas classes dominantes.

A primeira composição escolhida aqui é a canção denominada de *Anarquia Oi!*.

Um dia você vai descobrir /que todos te odeiam/e te querem morto/pois
você/representa perigo/ao poder!!!/Anarquia oi, oi! 4x/Eles não querem /que
você viva/destrua o sistema/antes que ele o destrua/Não acredite/em falsos
líderes/pois todos eles/vão te trair/Anarquia oi, oi! 8x
/Anarquia/Anarquia/Anarquia oi, oi! 4x (GAROTOS PODRES, 1985).

A letra da canção em questão se trata de uma veemente defesa da visão de mundo anarquista, que consiste em uma escola de pensamento de perfil bastante heterogêneo, com raízes no século XIX. Os seus defensores criticavam as injustiças da organização capitalista de sociedade, que viam como caracterizado por desigualdades sociais e por propiciar uma sensação ilusória de liberdade individual. Consideravam que, sob o capitalismo, o Estado servia como um instrumento de dominação ideológica burguesa sobre a classe operária. Defendiam,

consequentemente, a dissolução do Estado Burguês, sem substituí-lo por nenhuma outra forma estatal, mesmo que fosse controlado pela classe operária, pois temiam que esse automaticamente redundaria em autoritarismo e restrições às liberdades. Neste sentido, são significativos os versos: *não acredite em falsos líderes, pois todos eles vão te trair*. Não viam, então, necessidade de existir uma forma estatal centralizada, pois julgavam que os próprios trabalhadores associados poderiam se autogerir. Somente assim, acreditavam que se poderia chegar a uma sociedade com liberdade plena.

As ideias anarquistas, desde o século XIX, possuem alguma presença no globo, ainda que se caracterizassem historicamente por uma expressiva diversidade. Situação explicada pela própria aversão a lideranças centralizadoras, a partidos políticos, ou a qualquer burocratização de uma *escola de pensamento* ou *doutrina* (VARES, 1992, p. 8) Movimentações operárias e sociais inspiradas por tal visão de mundo tiveram expressiva relevância na Europa e na América a partir de meados do século XIX e nas primeiras décadas do XX. Após uma atuação destacada na Guerra Civil Espanhola (1936-1939), houve um certo ofuscamento do anarquismo mundialmente, ainda que nunca tenha desaparecido.

Na virada da década de 1970 para a de 1980, os movimentos dos jovens punks na Europa e nos EUA, adotaram, de forma adaptada e não-homogênea ideias anarquistas que se agregaram a outras características que os identificavam, tais como: um comportamento agressivo e organizado sob a forma de gangues; a crítica social; o som cru e básico do *rock and roll* rápido, intenso, barulhento e básico, que utilizava poucos acordes; um visual que visava chocar a sociedade, com coturnos, jaquetas de couro, roupas rasgadas, cabelos moicanos e coloridos; entre outras.

É importante destacar que a sonoridade do rock do Garotos Podres, se enquadrava no que era considerado, desde o início da década de 1980, na Grã-Bretanha de *streetpunk* ou *Oi!* (uma saudação). O público adepto de tal subgênero era composto por gangues de jovens suburbanos *skinheads* tanto fascistas quanto antifascistas, que parecem ter sido as precursoras. Logicamente, os Garotos Podres podem ser vistos como pertencentes ao segmento antifascista, embora, ironicamente em 2013 a Banda passaria por período conturbado quando dois de seus integrantes na época passassem a defender publicamente ideias politicamente conservadoras, tais como demonstrações de simpatia com a repressão policial e de críticas às políticas de valorização dos Direitos Humanos. Tal situação gerou a reação de outros dois componentes, incluindo o único remanescente da sua fundação, Mao Jr., professor de História e autor da maioria das letras de toda a trajetória do Grupo. O nome chegou a ser disputado, até que, em 2018, os componentes conservadores desistiram de continuar fazendo shows, aparentemente abandonando suas pretensões ao nome. De certa forma, esse episódio, no qual integrantes da Banda assumiram posturas conservadoras recentemente pode ser um indicativo da precariedade da consistência de convicções políticas e filosóficas por parte de um segmento dos adeptos do movimento punk.

A segunda canção, que se optou por abordar, denomina-se Insatisfação. A escolha por ela se explica por ela destacar, em tom crítico, vários acontecimentos econômicos e sociais da época.

Insatisfação 4x/Vivemos num mundo/De insatisfação/Ninguém está contente/Com a inflação/Greves no ABC/Guerra no Oriente Médio/Os dias estão passando/E não descubrem o remédio /Greves passeatas/E tudo mais/Tudo isto está acontecendo/Pela causa da paz/Mas por interesses pessoais/Pessoas estão se vendendo/Pensam em ganhar mais/Mas não sabem o

que estão fazendo/Insatisfação 4x/Insatisfação é o que estou vivendo/Ligo a TV e só vejo pessoas morrendo/Insatisfação 4x/Insatisfação é o que estou vivendo/Ligo a TV e só vejo pessoas morrendo/Insatisfação 4x (GAROTOS PODRES, 1985).

Uma das referências da letra está centrada no contexto econômico e social brasileiro abordado anteriormente. A inflação persistente e crescente afligia os trabalhadores, que viam seu poder aquisitivo progressivamente diminuído. Na região do ABC, tal situação era o estopim para o acirramento dos movimentos grevistas.

A canção menciona também a situação do Oriente Médio, na qual os interesses das potências ocidentais no petróleo, força motriz da disputa capitalista a partir do século XX, estimulavam relações com os conflitos da região que não se inspiravam em sentimentos humanitários ou desejos da obtenção do apaziguamento. Desta forma, vários conflitos aparentemente religiosos eram suscitados por interesses econômicos, como a Guerra Irã contra Iraque, o massacre de Sabra e Chatila, no Líbano, entre outros.

Importa destacar que não se pretendeu proceder a uma análise exaustiva do conjunto da produção da Banda e tampouco uma retrospectiva histórica da sua carreira, mas sim alertar para a riqueza, em termos educativos, da relação do artista com seu público. Ao se refletir acerca do que significava para os adeptos de um grupo como os Garotos Podres, o teor das mensagens das letras das canções, veiculado por um tipo de melodia que agradava instantaneamente seus seguidores, além de outros aspectos de não somenos importância, como o visual das roupas, a postura pública, não há como desprezar a força da perspectiva educativa de tal relação. Há claramente uma intenção de ensino. Será que o ensino escolar formal despertava em tal público uma influência maior? Talvez a resposta seja impossível, mas o que importa é o caráter retórico da pergunta, para se argumentar em favor da relevância de tais tipos de exemplos de ensino não formal.

CÓLERA: pacifismo e preservação do planeta

Em meados dos anos oitenta, mais precisamente no ano de 1986, foi lançado por umas das bandas precursoras do punk no cenário nacional, a Cólera, o álbum *Pela Paz em Todo Mundo*³. Tal obra fonográfica marcou a transição no processo ideológico da banda. Ela se caracterizava por possuir uma temática marcada cada vez mais pela busca da pacificação em detrimento da violência que marcou o seu disco anterior, *Tente mudar o amanhã (1985)*.⁴

A banda Cólera teve seu surgimento no ano de 1979, inserida no contexto do surgimento das primeiras bandas com a temática dita punk no Brasil. O grupo trazia em sua gênese os

³ A banda Cólera lançou o *Pela Paz em Todo Mundo*, produzido de forma independente pelo selo Ataque Sonoro. Este trabalho contou com 14 músicas dispostas da seguinte forma: Lado A: 1 - Medo; 2 - Funcionários; 3 - Somos Vivos; 4 - Alternar; 5 - Multidões; 6 - Direitos Humanos; 7 - Guerrear; Lado B: 1 - Vivo na Cidade; 2 - Humanidade; 3 - Alucinado; 4 - Continência; 5 - Não Fome!; 6 - Adolescente; 7 - Pela Paz.

⁴ O álbum *Tente Mudar o Amanhã* configurou-se como trabalho de estreia da banda. Ele foi produzido de forma independente, pelo selo Ataque Frontal, de propriedade do próprio vocalista e guitarrista Redson, o que garantiu plena liberdade na composição. O disco apresenta 20 músicas dispostas da seguinte forma: Lado A; 1-1.9.9.2; 2 - Marcha; 3 - Nabro 3; 4 - São Paulo; 5 C.D.M.P.; 6 - Agir; 7 - Palpebrite; 8 - Duas Ogivas; 9 - Amnésia; 10 - Passeata; Lado B; 1 - Amanhã; 2 - Eu Não Sou Você; 3 - Rasgando no Ar; 4 - Burgo - alienação; 5 - Sarjeta; 6 - Distúrbios; 7 - Violar suas Leis; 8 - Condenados; 9 - Não Existe Mais; 10 - Em Você.

mesmos temas abordados pelas outras bandas do movimento punk na cidade de São Paulo e da zona do ABC paulista: o cotidiano violento das gangues punks.

Entre os anos de 1979 e 1981, ainda com a formação original, com Redson (baixo e voz), Pierre (bateria), Kinno (voz) e Hélio (guitarra) ainda apresentava uma característica de exacerbação da violência. Tal qual os punks paulistas (bandas e o público apoiador) eram caracterizados como sujeitos que procuravam desafiar a ordem estabelecida. Deste modo, eram costumeiramente vistos pela sociedade como violentos, praticantes de diferentes modos de agressão, seja visual ou física, travestidos num viés de resistência e desabafo em relação à situação que se encontrava uma parte da população brasileira. Ironicamente, tal postura era refutada por Redson, líder e fundador da banda, que foi um dos pioneiros da cena punk paulistana. Como relatado por ele no Documentário *Três Acordes de Cólera*: “eu não tinha esta postura punk, eu sempre fui, já pacifista antes de ser punk, coisa esta de não violência e tudo mais, quando os punks começaram com essa coisa, eu não me envolvia muito com as ideias dos punks que eram voltados para este tipo de situação (2005) ”.

Para se compreender o contexto da produção da identidade da banda no decorrer da década de 1980, que a fez se distinguir das demais, deve-se ter a percepção da realidade ao qual o grupo estava inserido. Era um contexto político e econômico conturbado, caracterizado pelos momentos finais da Ditadura Civil-Militar e pela inflação.

Nesta época, a Banda passou por mudanças. O processo iniciou no ano de 1981 com a saída de Hélio e Kinno, e a entrada de Val Pinheiro, que se tornaria o novo baixista e a passagem de Redson para guitarra e voz, marcando o início da “alteração temática” nas letras das músicas da banda, à medida que passaram a buscar a conscientização do sujeito para a causa do pacifismo internacional. Pierre Pozzi, baterista da banda e irmão de Redson comenta sobre o contexto que marcou a produção do LP na época.

Não existia um contexto para isso ou aquilo. Na verdade, era uma abordagem geral sobre tudo o que acontecia em todo o planeta, independentemente de qualquer segmento ou situação específica. Era uma situação que afetava a tudo e a todos simultaneamente, e que nos levou a fazer as músicas com letras e pegadas que despertassem nas pessoas a necessidade da conscientização global sobre todos os problemas pelos quais o mundo estava passando. De uma simples discussão do dia-a-dia até a devastação e destruição da fauna e da flora, passando pelos conflitos religiosos, sociais, culturais, pessoais, familiares, e a total estupidez do uso de armas de destruição em massa. Tudo estava caminhando para um caos generalizado – não que isso tenha deixado de existir nos dias de hoje (VICE BRASIL, 2016).

Influenciado pela mudança de perfil artístico da Banda, o álbum *Pela paz em todo o mundo* pode ser considerado como um disco inovador no punk mundial, pois se configurou como o primeiro LP de uma banda punk com uma proposta nitidamente pacifista. O Álbum incluía a *Declaração Universal dos Direitos Humanos*⁵ no seu encarte Além disso, a Banda organizava passeatas antiviolência. De todas principais bandas de sua época, o *Cólera* foi, sem

⁵ Após o término da Segunda Guerra Mundial, como resultado das atrocidades contra o ser humano cometidos na mesma, foi criada a Declaração Universal dos Direitos Humanos, que delineiava os direitos humanos básicos. O Documento foi adotado pela Organização das Nações Unidas em 10 de dezembro de 1948. Foi esboçado, principalmente, pelo canadense John Peters Humphrey, contando, também, com a ajuda de várias pessoas de todo o mundo.

dúvida, a mais persistente e fiel às origens - Redson preferiu criar um grupo paralelo de *new romantic*⁶, o Rosa Luxemburgo, a interferir na proposta inicial do grupo. (ALEXANDRE, 2013, p. 79).

O destaque do Disco era a canção *Pela Paz*, que deixava claro a preocupação com o indivíduo em sua relação com a sociedade nos dizeres (*Tem vinganças de governos / Tenho medo da guerra / Mas quem se importa? / Mas quem se importa? / Eu me importo, eu me importo!*). Já nos próximos versos, levanta a bandeira do pacifismo internacional (*Pela paz, pela paz/Pela paz em todo mundo!*). “Tem vinganças religiosas/ Tem vinganças de raças/ Tem vinganças de governo/ Tenho medo da guerra/ Mas quem se importa? / Mas quem se importa? / Eu me importo/ Eu me importo!/ Pela paz, pela paz/ Pela paz em todo mundo!”

As mensagens de *Pela Paz Em Todo Mundo* conservam características que, ainda nos tempos atuais, são motes de discussões na sociedade: ecologia, autogestão, antimilitarismo, pacifismo e apoio mútuo, bandeiras que fizeram e fazem parte da Banda até dias atuais. Val, baixista e *backing vocal* do Cólera, recentemente em entrevista ao site Tenho Mais Discos que Amigos, explica sobre a continuidade do trabalho da banda e suas mensagens nas letras.

As coisas por aqui não mudam nunca. Não só a mensagem do Cólera, como a do Ratos de Porão, Garotos Podres, Inocentes e todas essas bandas... no Brasil, nada adianta. Então nossas mensagens são válidas vai saber até quando. Eu imagino que tenham validade pra sempre. É só você pegar todas as músicas que foram produzidas em 83, por exemplo. Falávamos de corrupção, governos ruins... tudo isso serve pra hoje (Tenho Mais Discos que Amigos, 2018).

Pode-se observar que, ao tomar como elemento central da sua produção artística a causa do pacifismo, o grupo se contrapôs à postura majoritária entre os punks da cena paulista e brasileira no período, que era, muitas vezes, contraditória aos ideais de inspiração anarquista. A Banda expressava em suas composições, quando criticava a desigualdade social e não fazia menções à violência entre as gangues.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto ao longo do texto, reitera-se a defesa das canções populares, especialmente as que intencionam o engajamento em alguma causa social ou política, como eivadas de uma perspectiva intensamente significativa de ensino não formal. O tipo de relações que se estabelece entre o artista popular, no caso os integrantes de bandas de punk rock, e o seu público possui uma força educativa inegável, mesmo que o processo de ensino não ocorra nos ambientes escolares formais.

As dimensões estéticas, políticas e sociais das obras das bandas Garotos Podres e Cólera transcendem em muito o que poderia ser uma audição descompromissada e meramente ocasional. Os seus fãs e seguidores não se caracterizam por um envolvimento efêmero e superficial com suas obras artísticas, seja na época dos primeiros álbuns, a década de 1980, foco

⁶ Seu som é marcado pela utilização maciça de sintetizadores, linhas de baixo marcantes e/ou bateria eletrônica, melodias cativantes, muitas vezes se associando ao Synthpop. É o estilo de música mais proeminente da década de 1980. A MTV ajudou a divulgar o movimento, promovendo seus videoclipes. Os artistas significantes, totalmente New Romantics ou que se integraram ao movimento de alguma forma (musical) foram Duran Duran, Culture Club, dentre outras.

deste artigo, como nos dias atuais. As mensagens de crítica às desigualdades sociais, de defesa do comportamento contestador dos punks e da preocupação com a causa ecológica, no caso da Cólera, certamente podem ser vistas como caracterizadoras de uma relevante relação de ensino, tão ou mais forte, quiçá, que as do ensino formal.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. 2 ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

BITTENCOURT, Circe. **Ensino de História: fundamentos e métodos**. São Paulo: Cortez, 2004.

BLOCH, Marc. **Apologia da História: ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BORDIEAU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino**. 7 ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014.

Botinada: a origem do Punk no Brasil. Direção: Gastão Moreira: ST2, 2006. 1 DVD (110 min.), colorido.

CÓLERA. **Pela paz em todo o mundo**. São Paulo: Ataque Frontal, 1986.

Diálogos com a Revolução Russa. 1917: O Ano Que Abalou O Mundo. Ciclo de Debates. 10. **Arte e Revolução**. Vídeo. Organização: SESC e Boitempo Editora. Disponível em [<https://www.youtube.com/watch?v=-1HE2rmoie8>] Acesso em: 15/11/2017.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 54 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: uma história social**. 7 ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

GAROTOS PODRES. **Mais podres do que nunca**. São Paulo: Rotten Records, 1985.

GOHN, Maria da Glória Gohn. Educação Não Formal, Aprendizagens e Saberes em Processos Participativos. **Investigar em Educação**, II^a Série, Número 1, 2014. Disponível em [https://ec.europa.eu/epale/sites/epale/files/gohn_2014.pdf] Acesso em: 30/04/2018.

GOHN, Maria da Glória Gohn. Educação não-formal, participação da sociedade civil em estruturas colegiadas nas escolas. **Ensaio: aval. pol. públ. Educ.**, Rio de Janeiro, v.14, n.50, p. 27-38, jan./mar. 2006. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-40362006000100003&lng=en&nrm=iso&tlng=pt] Acesso em: 15/11/2017.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Vol. 2. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

HERMETO, Mirian. **Canção popular brasileira e ensino de História: palavras, sons e tantos sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

HOBSBAWM, Eric. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LIMA, Judson Gonçalves de. Não é música. É canção. In: **XX Encontro Regional de História: História e Liberdade**. ANPUH/SP - UNESP/Franca. 06 a 10 de setembro de 2010. Disponível em

[\[http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XX%20Encontro/PDF/Autores%20e%20Artigos/Judson%20Gon%20E7alves%20de%20Lima.pdf\]](http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XX%20Encontro/PDF/Autores%20e%20Artigos/Judson%20Gon%20E7alves%20de%20Lima.pdf) Acesso em: 15/11/2017.

LYNCH, Kathleen; CREAN, Margaret; MORAN, Marie. *Igualdade e justiça social: a universidade como um Local de Luta*. In APPLE, Michael W.; BALL, Stephen J.; GANDIN, Luís Armando (orgs.). **Sociologia da Educação: análise internacional**. Porto Alegre: Penso, 2013, pp. 324-333.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé. Apresentação. In MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). **História da música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010, p. 09-32.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº 28, 2001, p. 103-124. Disponível em [\[http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2141/1280\]](http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2141/1280) Acesso em: 15/11/2017.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

Que esse grito não seja em vão! Tributo ao Cólera. Direção: Raphael Ericshen; Tiago Barbare. São Paulo: 3filmgroup 2013. Disponível em [\[https://www.youtube.com/watch?v=63NubigNFKc\]](https://www.youtube.com/watch?v=63NubigNFKc) Acesso em 12/12/2018.

RIBEIRO, Eduardo. O 'Pela Paz em Todo Mundo' do Cólera ainda é um dos maiores discos de rock do mundo. **Vice Brasil**. Disponível em [\[https://noisey.vice.com/pt_br/article/kwzni9/colera-pela-paz-em-todo-mundo-30-anos\]](https://noisey.vice.com/pt_br/article/kwzni9/colera-pela-paz-em-todo-mundo-30-anos) Acesso em: 11/12/2018.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *Brasil, em direção ao Século XXI*. In LINHARES, Maria Yedda (org.). **História Geral do Brasil**. 9 ed. Rio de Janeiro: Elsevier/Campus, 2000.

TEIXEIRA, Rafael. Conversamos com o Cólera, medalhão do punk brasileiro que superou trauma para lançar um novo disco. Tenho mais discos que amigos. Disponível em [\[http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2018/04/11/tmdqa-entrevista-colera-disco-novo\]](http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2018/04/11/tmdqa-entrevista-colera-disco-novo) Acesso em: 11/12/2018.

Três acordes de cólera. Direção: Paula Harumi; Thais Heinisch. São Paulo: TV PUC - Programa Comunicantes - Canal Universitário de São Paulo, 2005. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=fg3iLoO6hj8&t=564s&list=PLgofmjiHaaqFR_JhAKdsDYyScHIMWHeK&index=27] Acesso em: 11/12/2018.

VARES, Luiz Pilla. **O anarquismo**. 2 ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1992.

VIEIRA, Tiago de Jesus. A defesa da legitimidade suburbana do *punk* nacional nos estudos da década de 1980. **Revista Sapiência: Sociedade, Saberes e Práticas Educacionais**, UEG/Campus Iporá (Goiás), v.5, n.2, p.109-122, Ago./Dez., 2016. Disponível em [<http://www.revista.ueg.br/index.php/sapiencia/article/view/5938/4122>] Acesso em: 11/12/2018.

Submetido em: agosto de 2018

Aprovado em: janeiro de 2019