

CANTANDO A HISTÓRIA: ASPECTOS DA CANÇÃO BRASILEIRA COMO RECURSO DIDÁTICO NA SALA DE AULA

LUÍS GUILHERME RITTA DUQUE*

A utilização de música – mais especificamente, da canção brasileira – como recurso didático nas aulas de História é algo bastante usual. Ela é uma rica fonte de informações, tanto na pesquisa histórica quanto como material pedagógico, na qual é possível encontrar referências sobre tendências, modismos, influências, assim como contextos políticos, culturais e econômicos, apresentando leituras de um tempo vivido. Ela nos permite um precioso acesso para o entendimento da cultura e do comportamento de uma determinada época.

Como coloca Selva Guimarães,

“(...) a canção como evidência, como documento histórico, ultrapassa fronteiras espaço-temporais, e surge carregada de propostas e ensinamentos. Cabe a nós, professores, dialogar com essas fontes com sensibilidade, emoção e crítica, respeitando os limites e as fronteiras discursivas de cada linguagem”.
(GUIMARÃES, 2011:205)

Frequentemente, as canções são utilizadas em sala de aula tendo como foco principal do trabalho sua letra. É evidente que isso é importante, uma vez que as letras trazem consigo leituras de época e vêm carregadas de uma série de referências do tempo em que foram compostas. Porém, é extremamente importante salientar que a utilização da canção como recurso didático apresenta um leque de possibilidades que vão muito além da utilização da parte escrita da obra. A música, a interpretação e as possibilidades tecnológicas, assim como as diferentes versões existentes de uma obra, são apenas alguns dos muitos aspectos presentes nas canções que podem e deve ser considerados quando da utilização dessa fonte no trabalho desenvolvido nas aulas de História.

De forma mais ampla, este artigo trabalha com o uso da canção como recurso pedagógico, o papel da canção brasileira como documento histórico e o entendimento da canção como um todo (letra, música, referências histórico-culturais, público, tecnologia disponível, as diferentes versões, a circulação possível e seus reflexos).

Nesse sentido, é importante salientar que

* Professor da Faculdade Cenecista de Osório. Mestre em História.

“(...) o diálogo-decodificação-aproximação dos ouvintes não ocorre de forma isolada pela letra ou pela música, mas no encontro, tenso e harmônico a um só tempo, desses dois parâmetros básicos e dos outros elementos, que influenciam a produção e a aproximação da canção (...)” (ABUD, SILVA & ALVES, 2010: 62)

De forma mais específica, o texto aqui apresentado trabalha em três faixas. Na primeira, a recorrência de certas tendências na canção brasileira e como elas são apresentadas de formas diversas, influenciadas pelo contexto histórico onde foram produzidas. Na segunda, como a canção brasileira é utilizada como veículo de protesto em distintos momentos históricos. Na terceira, a partir da apresentação de diferentes versões da mesma obra, analiso a *performance* dos intérpretes, as transformações e permanências, as críticas e as homenagens, os recursos tecnológicos disponíveis, nos registros apresentados.

A pesquisa aqui apresentada teve início a partir de um trabalho com outros dois colegas professores, formados na área musical, e ganhou corpo em atividades junto a alunos de graduação em História, nas disciplinas de História do Brasil, ministradas na Faculdade Cenequista de Osório. Proporcionou uma contribuição significativa o trabalho desenvolvido junto a professores e alunos de graduação em uma série de oficinas, que tinham como tema a relação da canção brasileira com a História.

Ritmo e malícia

O que se ouve na música brasileira nos dias de hoje? Muita coisa, em quantidade e diversidade. Não cabe aqui, e não é nem de longe a minha intenção, fazer qualquer juízo de valor sobre os estilos musicais dominantes na música nacional atual. Aliás, pela diversidade apresentada atualmente, nem sei se é possível estabelecer a existência de um ritmo ou estilo dominante. O fato é que a multiplicação de meios de comunicação, as diferentes formas de registro fonográfico, assim como as diversas formas de se ouvir música, tornaram nos últimos tempos cada vez mais fácil ouvir a música que você quiser, quando você quiser e da forma que você quiser.

Nessa avalanche de tendências, vitaminada pela facilidade de acesso à mídia proporcionado pelas novas tecnologias, sobressaem estilos como o funk, o pagode, o axé

music e o sertanejo universitário, que, partindo muitas vezes de contextos regionais, tomam dimensão nacional através dos mais diversos meios de comunicação. A sensação é de que esses estilos dominam a audição voluntária e a involuntária (aquela de quem está trocando o canal de TV, está compartilhando uma audição do vizinho ou de um transeunte qualquer, na rua ou no transporte coletivo, ou está andando por uma calçada enquanto outra pessoa, passeando de carro, testa a potência do seu som automotivo).

Motivos de festa para uma parcela substancial dos consumidores de música e terror para certos grupos de puristas, os estilos musicais mais executados nos meios de comunicação nos dias de hoje apresentam de forma predominante letras maliciosas e ritmos dançantes. Os exemplos não são poucos; podemos citar “Ai, se eu te pego”, de Michel Teló, “Eu quero tchu, eu quero tcha”, da dupla João Lucas e Marcelo, ou “Balada boa (tchê tchê rere)”, de Gustavo Lima.

A questão é: o que as canções citadas acima têm a ver com as aulas de História e como elas podem de alguma forma ser utilizadas como recurso didático? O ponto de partida é olhar para trás, onde se pode notar facilmente que a malícia nas letras e o ritmo dançante na música não se constituem como uma novidade. A partir de canções atuais de sucesso, é possível estabelecer um paralelo com obras musicais do passado que têm elementos em comum com o que é produzido hoje. Podemos lembrar de canções como o samba “Oh, seu Oscar” (1940), de Ataulfo Alves e Wilson Batista, que trata de forma irônica da história de um homem traído e abandonado pela esposa, ou mesmo a primeira gravação fonográfica brasileira, o lundu “Isto é bom” (1902), de Xisto Bahia, com uma letra de duplo sentido (“Levanta a saia mulata/Não deixa a renda arrastar/Que a renda custa dinheiro/Dinheiro custa ganhar”) e com um ritmo considerado desde o século XVIII como “licencioso”. Outros exemplos interessantes vindos do passado são de canções em que as letras aparecem apenas com uma espécie de acessório do ritmo dançante da canção, como “Alá-Lá-Ô” (1941), de Haroldo Lobo e Antônio Nássara, e Taj Mahal (1972), de Jorge Ben.

A partir dessa relação entre canções atuais e obras compostas no passado, assim como do estabelecimento de elementos em comum entre elas, é possível desenvolver com os alunos

um trabalho no qual, com base no que é produzido atualmente, se busca estabelecer uma ponte com obras que podem proporcionar um processo de aproximação entre o que os alunos ouvem e o que pode ser utilizado como fonte primária e recurso pedagógico no trabalho de sala de aula. Nesse sentido, procurar se inteirar do universo musical dos alunos é essencial, estabelecendo um processo de troca que pode ser vital para o sucesso do trabalho.

Protestando

A chamada canção de protesto, que teve uma presença marcante na produção musical brasileira dos anos 1960, é sem dúvida um importante registro para o desenvolvimento de atividades em sala de aula. Como fonte de análise das relações de dominação e resistência ocorridas durante a ditadura militar brasileira (1964-1985), esse tipo de música oferece um vasto leque de possibilidades de trabalho através de elementos como o engajamento político, as relações com o cotidiano repressivo ou mesmo, através da construção de certos malabarismos poéticos, a relação dos compositores com a censura.

Porém, é importante salientar que a crítica expressa através de composições musicais não é uma manifestação isolada da década de 1960, nem mesmo do período mais amplo no qual durou a ditadura brasileira. Olhando mais uma vez para o passado, é possível notar que a produção musical brasileira dos anos 1940 e 1950 já trazia consigo elementos de crítica social. Como exemplo disso, temos o samba “O trem atrasou” (1941), de Pasqualito, Estanislau Silva e Paquito. Na obra, os autores tratam das dificuldades enfrentadas pelos trabalhadores do Rio de Janeiro com o transporte ferroviário da época (Patrão, o trem atrasou/por isso estou chegando agora/Trago aqui um memorando da Central/o trem atrasou, meia hora/O senhor não tem razão/prá me mandar embora!), situação que, ao que tudo indica, na melhor das hipóteses, não foi totalmente resolvida.

Como obra marcante da linha canção de protesto, temos “Roda viva” (1967), de Chico Buarque. Composta nos primeiros anos da ditadura militar e participante de um dos mais concorridos festivais da música popular brasileira dos anos 1960, o III Festival da Record, a

referida canção conta a história de um artista que alcança o estrelato e, a partir disso, passa a se sentir sufocado pela mídia. O clima da canção, expresso na letra e na música, é pesado, como pode ser notado nos versos iniciais da obra: “Tem dias que a gente se sente/como quem partiu ou morreu/A gente estancou de repente/ou foi o mundo então que cresceu...”.

A canção deu origem a uma peça de mesmo nome, que, encenada a partir de 1968, passou a ser sistematicamente perseguida de forma violenta por grupos de extrema direita, tendo alguns de seus atores sequestrados e agredidos. A obra de Chico Buarque, ainda que não trate diretamente do assunto, marca um momento em que a ditadura iniciada em 1964 começa a se fechar, o que aconteceria de fato no final de 1968, oficializado com a edição do AI-5. “Roda viva” é um bom exemplo de como uma canção deve ser analisada além da letra. O arranjo e a melodia trazem consigo um clima sufocante, de angústia e desencontro frente a uma situação limite.

Dando um salto cronológico para a década de 1980, temos uma obra com outro estilo e ritmo. Composta pela banda punk Detrito Federal, “Desempregado” (1985), de Podrão, Mila, Bosco, Cascão, mostra a revolta de um indivíduo que, sem dinheiro algum para pagar as suas contas, resolve ignorar as suas dívidas: “Foram lá em casa me perturbar/com mil contas para eu pagar/Joguei-as na privada sem pestanejar”. Mais adiante na letra, os autores completam: “Eu não pago água/ eu não pago luz/Eu não pago telefone/Eu não pago gás!/Eu não pago ônibus/ Eu não pago BNH/ Eu não pago gasolina/Eu não pago nem um sofá/Se você quer saber/ Se você quer saber/Eu não pago nada, eu não pago nada!”.

Composta em uma época em que o punk rock ainda não tinha sofrido um processo de domesticação, “Desempregado” expõe com virulência as dificuldades vivenciadas por um indivíduo que passava por uma situação muito comum entre os cidadãos brasileiros da década de 1980, frente à inflação e à violenta recessão econômica vivida naquele período. Ainda que menos famosa, a Detrito Federal foi uma das muitas bandas originadas no “boom” do rock brasileiro dos anos 1980, entre as quais podem ser destacadas Legião Urbana, Capital Inicial e Plebe Rude.

Na prática pedagógica, dois elementos podem ser salientados a partir das obras expostas acima. Em primeiro lugar, apontamos para o fato de que utilizar a canção como

forma de protesto não é exclusividade de um período determinado do passado brasileiro. Isso aparece em momentos diferentes, com roupagens diferentes, evidentemente influenciadas pelos temas e tendências de uma época. Em segundo lugar, é possível mais uma vez buscar um trabalho de aproximação entre aquilo que os alunos ouvem e as possíveis fontes primárias sonoras utilizadas nas práticas pedagógicas. A ideia aqui é desenvolver com os alunos um trabalho de sensibilização para a presença dos mais variados tipos de crítica (social, política, de costumes...) nas canções brasileiras através dos tempos e a partir disso buscar a permanência desses elementos nas canções ouvidas por eles no dia a dia, procurando construir com isso uma ponte com as obras produzidas no passado.

Versões: da paródia à homenagem

Diferentes versões de uma mesma canção podem transformar radicalmente o sentido original da composição. A interpretação, o arranjo ou mesmo os instrumentos utilizados na gravação podem construir uma roupagem diferente ainda que uma canção mantenha a mesma letra e a mesma partitura da gravação original.

Como coloca Napolitano,

“No caso da música popular o registro fonográfico se coloca como o eixo central da experiência musical, principalmente porque a liberdade do *performer* (cantor, arranjador ou instrumentista) em relação à notação básica da partitura é muito grande.” (NAPOLITANO, S/D:01)

O *performer* tem um papel essencial no produto final da gravação, assim como na execução ao vivo da obra. Porém, outros elementos podem ser acrescentados, tais como os recursos tecnológicos disponíveis na época, que vão desde novos tipos de instrumentos musicais, como guitarras e baixos elétricos, até estúdios e técnicas de gravação mais avançadas.

Os elementos elencados acima podem ser notados em diferentes versões de “Coração materno” (1937), de Vicente Celestino. Na versão original, esse tango-canção interpretado pelo próprio autor tem um clima de dramaticidade sinistra ao contar a história de um rapaz apaixonado que, como prova de amor, oferece o coração da própria mãe para a sua

pretendente. Emoldurada pela voz de tenor do compositor/intérprete, a letra ganha tons sombrios ao contar as desventuras de um homem levado às últimas consequências por conta da sua paixão: “Chega à choupana o campônio/Encontra a mãezinha ajoelhada a rezar/Ragaille o peito o demônio/Tombando a velhinha aos pés do altar”.

O tom excessivamente trágico da canção, evidenciado na sua letra, arranjo e interpretação, era uma das características do estilo de Vicente Celestino, que, no início da carreira, dedicava-se à música popular e ao canto operístico. Como elemento marcante do seu estilo, o artista trazia consigo um romantismo dramático nas suas performances.

Um novo registro de “Coração materno” seria gravado pouco mais de trinta anos depois, no disco “Tropicália, ou Panis et Circensis” (1968), uma obra coletiva que contou com a presença de vários artistas, como Os Mutantes, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Nara Leão e Caetano Veloso. É deste último outra versão dessa canção, na qual o cantor, acompanhado pelo arranjo de Rogério Duprat, faz uma homenagem aos excessos de Vicente Celestino. Como colocam Severiano e Mello,

“(…) Em 1968, ‘Coração Materno’ foi utilizado com grande repercussão por Caetano Veloso, no disco *Tropicália*, simbolizando o culto ao cafona. Em flagrante contraponto à versão patética de Vicente Celestino, Caetano deu-lhe uma interpretação linear e fria, acompanhado por uma orquestração de Rogério Duprat, numa generosa e propositada caricatura *kitsch* original (...)” (SEVERIANO & MELLO, 1997: 156).

Na busca daquilo que eles chamavam de “som universal”, os tropicalistas misturavam o internacional com o local, trabalhando com formas inovadoras para dar um novo sentido a um conteúdo já existente. Outros exemplos que seguem essa prática podem ser aqui citados, como a versão debochada dos Mutantes para “Chão de Estrelas”¹ (1937), de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas, ou a homenagem de Gilberto Gil para “17 léguas e meia” (1950), de Carlos Barroso e Humberto Teixeira, que tem na interpretação de Luiz Gonzaga a versão original. De forma semelhante, mas muito tempo depois da explosão do tropicalismo, mais recentemente,

¹ Para a análise dessa versão, ver: PARANHOS, Adalberto. Ciladas da canção: usos da música na prática educativa. Documento digital do programa Adobe Reader disponível em <http://www.faced.ufu.br/colubhe06/anais/arquivos/442AdalbertoParanhos.pdf>.> Acesso em 18/03/2013.

o grupo Los Hermanos gravou uma versão para o brega “Eu vou tirar você desse lugar” (1972), de Odair José, na qual exageram no tom piegas na interpretação.

A ideia a ser trabalhada aqui é que uma canção não se faz só da letra ou da partitura, como já foi citado; elementos como arranjo, interpretação, instrumentação ou mesmo os recursos tecnológicos disponíveis não só podem dar outra roupagem à obra como até mesmo podem dar um sentido diferente para a canção. Como coloca Paranhos,

“Quando não permanecemos reféns da mera literalidade das letras das canções, aí sim estamos aptos a perceber que o significante não se acha irremediavelmente comprometido com um significado único, esvaziado de historicidade. Na perspectiva aqui adotada, uma canção está longe de reter um sentido fixo, pré-fabricado ou predeterminado. Afinal, examinada dialeticamente, a produção de sentidos, como parte de uma espécie de jogo polissêmico, abriga múltiplas leituras possíveis, por mais ambíguas e contraditórias que sejam. O sim pode transmutar-se em não, e vice-versa, ou em talvez.” (PARANHOS, 2006: 4830).

Em termos de prática pedagógica, principalmente no que diz respeito à formação de professores de História, os exemplos citados são importantes no sentido de alertar para a influência do contexto histórico-cultural na versão de uma determinada obra musical.

Considerações finais

O trabalho aqui apresentado teve como objetivo explorar diferentes possibilidades do uso da canção brasileira como recurso pedagógico. Focar os possíveis exercícios desenvolvidos em aula nas letras das canções pode gerar atividades interessantes, mas, por outro lado, pode se constituir em um significativo limitador do potencial de uma obra musical como fonte histórica. Como foi colocado no decorrer deste trabalho, considerar as permanências (como a forte presença do ritmo e da malícia na música brasileira, ou a utilização da canção como veículo de protesto) e as mudanças (como o fato de que diferentes versões de uma obra, registradas em diferentes épocas, podem trazer consigo toda uma gama de mudanças – que podem ser sociais, culturais, políticas, tecnológicas, etc. –, fazendo com que a canção tenha o seu sentido original alterado) pode enriquecer de forma significativa a utilização da música brasileira como recurso pedagógico.

A diversidade da Música Popular Brasileira oferece incalculáveis alternativas didáticas nas aulas de História. Porém, para que essa fonte seja utilizada da melhor maneira possível, é importante que ela seja considerada nos seus mais diversos ângulos, a fim de se obter um bom aproveitamento do seu potencial.

Referências bibliográficas

ABDUD, Kátia Maria, SILVA, André Chaves de Melo, ALVES, Ronaldo Cardoso. **Ensino de História**. São Paulo: Cenage Learning, 2010.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Ensino de História: fundamentos e métodos**. São Paulo: Cortez, 2008.

CALLADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DUQUE, Luís Guilherme Ritta. **A Canção Brasileira na Sala de Aula: possibilidades pedagógicas**. Documento digital do programa Adobe Reader disponível em <<http://seer.ufrgs.br/aedos/article/view/30639>> Acesso em: 25 de março 2013.

DUQUE, Luís Guilherme Ritta. **Quinze canções para compreender a ditadura militar brasileira: a música como prática pedagógica em História nos ensinos básico e superior**. In: BARROSO, Vera Lucia Maciel [et al.]. **Ensino de História: desafios contemporâneos**. Porto Alegre: Est: Exclamação: ANPUH/RS, 2010.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuú, 2002.

GUIMARÃES, Selva. **Didática e Prática de Ensino de História: experiências, reflexões e aprendizados**. Campinas: Papirus, 2003.

LOPES, Ney. **Sambeabá: o samba que não se aprende na escola**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Folha Seca, 2003.

MARCONDES, Marcos (editor), MELLO, Zuza Homem de (seleção de verbetes). **ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: Popular**. São Paulo: Art Editora, Publifolha, 2000.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e música: canção popular e conhecimento histórico.** Documento digital do programa Adobe Reader disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2987.pdf>> Acesso em: 18 de março 2013.

NAPOLITANO, Marcos. **Música & História.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **O Fonograma como fonte para a pesquisa histórica sobre música popular – problemas e perspectivas.** Documento digital do programa Adobe Reader disponível em <http://www.musimid.mus.br/2_doctos/Marcos%20Napolitano%20O%20fonograma.pdf> Acesso em: 18 de março de 2013.

PARANHOS, Adalberto. **Ciladas da canção: usos da música na prática educativa.** Documento digital do programa Adobe Reader disponível em <<http://www.faced.ufu.br/colubhe06/anais/arquivos/442AdalbertoParanhos.pdf>> Acesso em: 18 de março de 2013.

SEVERIANO, Jairo, MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol.1: 1901-1957.** São Paulo: Ed. 34, 1997.

SEVERIANO, Jairo, MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol.2: 1958-1985.** São Paulo: Ed. 34, 1998.