

CANÇÃO POPULAR E ENSINO DE HISTÓRIA: POSSIBILIDADES E DESAFIOS

Jandynéa de Paula C. Gomes

Licenciada em História pela UFPB

Palavras-chave: Ensino de História; Canção popular; Análise historiográfica.

As transformações por que passou o ensino de história, sobretudo a partir da década de 1970, representaram para os professores de história ao mesmo tempo o desafio de renovar a sua prática e a possibilidade de utilizar diversos recursos oriundos das novas tecnologias.

Essa renovação está ligada por um lado à aproximação cada vez mais comum entre a produção acadêmica e o ensino e por outro lado pelo desenvolvimento dos recursos áudios-visuais e sua incorporação à educação de forma geral. Vale lembrar que até mesmo uma nova modalidade de educação surgiu do desenvolvimento tecnológico: a educação à distância. Mas, essas novas tecnologias trazem para o professor não só a necessidade de competência técnica para lidar com elas, como também a necessidade de possuir um senso crítico aguçado para saber o que é de fato contribuição no processo ensino-aprendizagem e a melhor forma de utilizá-las.

Diante das várias possibilidades trazidas pelos novos meios de comunicação, a questão que se coloca é: qual o papel da educação e do professor nessa sociedade da informação? É inegável que o professor não tem como competir com os meios de comunicação no papel de informar os alunos. No caso da história, os últimos anos têm assistido a apropriação do conhecimento histórico pelos veículos de comunicação de massa. Esse fato é comprovado pela imensa quantidade de revistas no mercado tendo como temática a história ou pela produção constante de minisséries e novelas “de época” que usam o panorama histórico para narrar seus enredos. Para refletir sobre o novo papel da educação e do professor diante dessa realidade tomemos a fala de Pinsky (2000, p.22):

É necessário, portanto, que o ensino de História seja revalorizado e que os professores dessa disciplina conscientizem-se de sua responsabilidade social perante os alunos, preocupando-se em ajudá-los a compreender e – esperamos – a melhorar o mundo em que vivem.

Para isso, é bom não confundir informação com educação. Para informar aí estão, bem à mão, jornais e revistas, a televisão, o cinema e a internet. Sem dúvida que a informação chega pela mídia, mas só se transforma em conhecimento quando devidamente organizada. E confundir informação com conhecimento tem sido um dos grandes problemas de nossa educação... Exatamente porque a informação chega aos borbotões, por todos os sentidos, é que se torna mais importante o papel do professor.

Sendo o professor o mediador entre o patrimônio cultural da humanidade e o aluno, seu papel, longe de se reduzir, aumenta cada vez mais. Ao professor de história cabe o desafio de,

nesse mundo globalizado, desenvolver no aluno o senso crítico e as competências humanísticas para se inserir no processo histórico como sujeito consciente e transformador.

A renovação do conhecimento histórico com a introdução de novas concepções de tempo histórico, sujeito, espaço e relações sociais têm possibilitado ao ensino da disciplina a incorporação de temas diversos. Como destaque temos a noção de representações do mundo social que passaram a ser integradas à análise da realidade, juntamente com os demais elementos que a compõe. Diante disso o conceito de cultura foi ampliado e hoje ele engloba também as diversas formas de comunicação criadas pelos seres humanos dentre elas a música.

A música como objeto da cultura é também carregada de historicidade. Dessa forma, sua utilização como recurso didático se torna relevante na medida em que possibilita o desenvolvimento de competências ligadas à leitura e interpretação de textos bem como o contato dos alunos com outras linguagens. De acordo com os PCN's:

Abre-se aí um campo fértil às realizações interdisciplinares, articulando os conhecimentos de História com aqueles referentes à Língua Portuguesa, à Literatura, à Música e a todas as Artes, em geral. Na perspectiva da educação geral e básica, enquanto etapa final da formação de cidadãos críticos e conscientes, preparados para a vida adulta e a inserção autônoma na sociedade, importa reconhecer o papel das competências de leitura e interpretação de textos como uma instrumentalização dos indivíduos, capacitando-os à compreensão do universo caótico de informações e deformações que se processam no cotidiano.

Levando em consideração que a música, sobre tudo a canção popular, faz parte do cotidiano da maioria das pessoas, desde aquelas com alto nível de instrução até as que não tiveram a oportunidade de estudar, fica mais fácil articular seu estudo com o ensino de história, sobretudo no nível fundamental e médio. Muitas vezes ela é a única forma de expressão artística com a qual os alunos têm ou tiveram contato ao longo da vida. Ainda que não dominem formalmente os conceitos e componentes da linguagem musical, eles são capazes certamente de identificar, por exemplo, que uma determinada canção foi feita para um determinado contexto observando o seu ritmo. O professor de história, obviamente, teria o papel de situar os alunos a respeito dos elementos pertinentes à análise histórica, ou seja, teria que ressaltar questões ligadas ao contexto histórico de produção da canção, os agentes históricos envolvidos no processo, bem como as motivações implícitas e explícitas presentes na composição.

Ainda é possível pensar, sobre a relação entre canção popular e ensino de história, nos aspectos relacionados às diversas temporalidades nas quais os acontecimentos estão inseridos. O documento musical, sobretudo a canção popular, pode estar relacionado tanto a acontecimentos breves como um evento social, quanto às diversas conjunturas seja de ordem política ou econômica, como também ao ritmo das estruturas sociais. Exemplos disso são as canções produzidas durante o governo dos militares no Brasil. Muitas delas além de denotarem um acontecimento específico (a luta em torno da questão da anistia política), se inserem em determinada estrutura político-econômica (o contexto de repressão e a afirmação da indústria

cultural no país) e, de uma forma mais ampla, abrangem também questões relacionadas à estrutura (as manifestações simbólicas dos seres humanos no tempo).

Ainda a respeito das possibilidades de utilização da música como elemento didático é necessário abordar a questão do papel do ensino de história na preservação da memória. A música, como fruto da realização cultural humana, se constitui também como um elemento a ser preservado. Sua utilização em sala de aula aponta também para a necessidade de preservação do Patrimônio Cultural da humanidade em todas as suas formas. O debate sobre a memória compreende também questões muito pertinentes à música como as formas estabelecidas ao longo do tempo pelas sociedades humanas para a preservação do acervo cultural. Tal orientação também aparece nos PCN's:

O direito à memória faz parte da cidadania cultural e revela a necessidade de debates sobre o conceito de preservação das obras humanas. A constituição do Patrimônio Cultural e sua importância para a formação de uma memória social e nacional sem exclusão e discriminações é uma abordagem necessária a ser realizada com os educandos, situando-os nos "lugares de memória" construídos pela sociedade e pelos poderes constituídos, que estabelecem o que deve ser preservado e lembrado e o que deve ser silenciado e "esquecido".

Como podemos ver as possibilidades da música como recurso didático no ensino de história são ricas e variadas, abordando questões que vão dos conceitos elementares pertinentes à disciplina até os aspectos mais gerais da educação escolar como a formação para a cidadania.

Apesar de todas as vantagens da música para o ensino de história, não devemos eximir esse documento da crítica inerente ao trabalho do historiador. Ainda que o professor-historiador não se ocupe em seu trabalho como pesquisador do documento musical, a crítica documental é necessária se ele quiser utilizar a canção popular ou qualquer outro gênero musical em sala de aula. Foi-se o tempo em que o documento era tido como verdade absoluta, como acreditavam os positivistas, cuja única preocupação era a de comprovar a autenticidade do mesmo e ser fiel o máximo possível ao seu conteúdo. Hoje sabemos que as coisas não são tão simples assim.

A revolução documental apontada pela Escola dos Annales representou a ampliação da noção de documento, pois inseriu o interesse por aquela documentação que expressava a vida das massas anônimas. Também possibilitou considerar como documento outros vestígios da vida em sociedade. Nesse sentido a revolução foi ao mesmo tempo qualitativa e quantitativa. Mas, a crítica ao documento ainda não estava totalmente desenvolvida. Ela só alcança contornos definitivos com a introdução da noção de documento/monumento. O documento passa a ser visto como resultado de uma relação de poder na medida em que a sociedade escolhe o que deve ou não ser preservado. Nas palavras de Le Goff (1996, p.545) "O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder".

Pensar na canção popular como documento histórico requer também a inclusão dela na categoria de documento/monumento. Como elemento de cultura, as produções musicais passam

por clivagens e seleções conscientes e inconscientes. A indústria fonográfica escolhe o que pode ser sucesso. O público escolhe o que lhe agrada ou o que corresponde as suas expectativas. Indo mais longe, podemos dizer que a obra depende da escolha do seu compositor e do que ele “recorta” entre as suas referências musicais. Assim, o historiador que se aventura no trabalho com o documento canção popular seja para enriquecer a sua aula, seja para desenvolver seu trabalho de pesquisa, precisa estar consciente de tal realidade.

O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo (LE GOFF, P.548).

Qual seria então a melhor forma de trabalhar com o documento canção popular? Os historiadores que se debruçam sobre essa questão indicam como melhor caminho a abordagem que promova a articulação entre as duas linguagens presentes na canção: a poética e a musical.

A canção popular é uma categoria em que, ainda que exista uma complexa relação poética, a poesia só possui sentido completo quando cantada. A composição do gênero canção já pressupõe essa articulação, pois quanto maior é a integração entre letra e música, mais fica evidente a qualidade da canção.

Mas, em que precisamente estamos falando quando falamos em linguagem poética? Quais os elementos que a compõe? Napolitano (2002) alguns parâmetros como os motivos, as categorias simbólicas, as figuras de linguagem e os procedimentos poéticos que fariam parte da estrutura verbo-poética da canção. A simples análise desses parâmetros em separado dos componentes da estrutura musical produzirá um trabalho de análise textual. Na sala de aula esse procedimento é muito difundido. Os livros didáticos já a muito incorporaram em seus textos as letras de canções que remetem a determinado assunto. Letras como a de “Mulheres de Atenas” de Chico Buarque são usadas para evidenciar situações históricas, nesse caso, a submissão das mulheres atenienses. Tais procedimentos, ainda que válidos, reduzem o significado e as simbologias presentes na canção. Seria então interessante evidenciar, no caso da canção acima citada, o que levou um compositor brasileiro na década de 1970 a compor uma letra sobre a submissão das mulheres em Atenas. Ou ainda, em que círculos sociais essa canção circulava.

Sobre a linguagem musical elementos como harmonia, melodia, ritmo, arranjo, coloração e vocalização entram na análise. Embora assuste a análise de tais elementos não requer do historiador um profundo conhecimento de música. Aqui também não se pode confundir o trabalho do historiador com o de um músico ou musicólogo. Algumas categorias desses elementos musicais se apresentam na canção de forma muito simples e inteligível e podem enriquecer a análise histórica. Como explica Moraes (2000, p.215):

A(s) melodia (s) principal (is), os motivos musicais, o andamento, os ritmos e a harmonização, são elementos da linguagem musical que podem ser analisados isoladamente e nas relações entre si, pois têm um discurso e características

próprias que normalmente apontam indícios importantes e determinantes para sua compreensão. Mas eles também devem ser compreendidos na lógica do desenvolvimento da visão de mundo do autor que está, obviamente, vinculada também aos aspectos sociais e culturais de um determinado gênero e estilo.

A unidade estrutural formada pela articulação entre linguagem poética e musical é em si carregada de historicidade na medida em que encontra uma solução provisória determinada pelas influências de diversas naturezas. Isso significa dizer que a mesma canção gravada e interpretada por diferentes cantores em momentos diversos não exprimem os mesmos valores culturais e artísticos. Como em qualquer produto artístico-cultural utilizado como fonte histórica a análise do contexto histórico mais geral faz parte do trabalho. A produção, difusão e circulação também fazem parte desse contexto.

A utilização da música como recurso para o ensino de história não pode prescindir do levantamento de algumas questões historiográficas relacionada ao desenvolvimento do conceito de música popular brasileira.

Os estudos sobre música popular no Brasil remontam às formulações de Mário de Andrade. Sem entrar em muitos detalhes sobre esse autor, podemos afirmar que suas formulações se baseavam em uma perspectiva folclorista de exaltação a uma suposta autenticidade da música popular localizada em um espaço: o espaço rural. Portanto, a possibilidade de desenvolvimento de música popular urbana autêntica era descartada por esse autor.

O debate a respeito da música popular urbana só se firmou no Brasil a partir da década de 1930. É o momento ao qual muitos autores se referem como sendo o período de “folclorização da música urbana”. Momento chave para entender a história da música popular brasileira, pois é nesse contexto que o samba se torna o gênero-matriz da nacionalidade.

Eis aí uma abordagem extremamente interessante para trabalhar com a canção popular em sala de aula. A utilização de sambas desse período deve contemplar essas nuances mais sutis que estão de alguma forma incorporadas à canção. Também denotam o conflito entre os diversos arranjos musicais que vão sendo introduzidos no samba e a tentativa de estabelecer uma linha melódica comum a que se pudesse chamar de “o samba autêntico”. É possível ainda perceber o conflito entre a “tradição” e as questões mercadológicas bem como da influência dos meios de comunicação de massa – o rádio principalmente – na configuração do gênero canção popular. A atuação das políticas públicas do Estado Novo para a área cultural teve papel importante nesse processo promovendo a clivagem da questão da autenticidade e do crescimento do mercado. Como nos lembra Napolitano (idem, p.183):

O Estado Novo, ao mesmo tempo em que abrigava projetos de pedagogia cívico-nacionalista, cujo equacionamento do problema das origens e da autenticidade era crucial, ao mesmo tempo estimulava as forças do mercado que, no limite, inviabilizavam a manutenção de uma tradição purista, unívoca e linear.

Essa pedagogia estatal impôs às artes de uma forma geral e em especial à música um padrão a ser seguido. No caso do samba houve o incentivo as composições cujas letras fossem adequadas à ideologia do trabalho e do nacionalismo. Temas como o do “malandro regenerado” são comuns em composições da época. A figura do malandro do morro carioca, sambista, boêmio e avesso ao trabalho não coadunava com a configuração da cidadania oriunda do trabalho propagada pelo regime de Vargas. Por isso alguns compositores tiveram que modificar suas letras. Wilson Batista é exemplo de um desses compositores. Em 1941 ele compõe, com Ataulfo Alves, o samba “Bonde de São Januário” em que afirma: “quem trabalha é quem tem razão/eu digo e não tenho medo de errar/ o bonde de São Januário/ leva mais um operário/ sou eu que vou trabalhar/ antigamente eu não tinha juízo, mas resolvi garantir o meu futuro/ sou feliz, vivo muito bem/ a boêmia não dá camisa a ninguém/ e digo bem” (Haussen apud Capelato, 2003, p.128)

Desse período também é boa parte das composições de Heitor Villa-Lobos cujo projeto nacionalista tinha a música como elemento de coesão social e formação nacional. Ainda é possível analisar o conteúdo nacionalista contido em sambas como “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso cujos versos exaltam as belezas naturais da pátria (“Oh, esse Brasil lindo e trigueiro”/ “É o meu Brasil, brasileiro”), dos valores folclóricos (“Abre a cortina do passado”/ “Tira a mãe preta do serrado”/ “Bota o rei congo no congado”), etc.

É possível ainda fazer relações mais amplas com a conjuntura econômica e política em que o país estava vivendo durante o Estado Novo cujos valores e anseios foram transferidos para a arte, como lembra Tinhorão (1998, p.290):

No plano cultural, o espírito de aproveitamento das potencialidades brasileiras que informava a chamada nova política econômica, lançada pelo governo Vargas, encontrava correspondente nos campos da música erudita com o nacionalismo de inspiração folclórica de Villa-Lobos, no da literatura com o regionalismo pós-modernista do ciclo de romances nordestinos e, no da música popular, com o acesso de criadores das camadas baixas ao nível da produção do primeiro gênero de música urbana de aceitação nacional, a partir do Rio de Janeiro: o samba batucado, herdeiro das chulas e sambas corridos dos baianos migrados para a capital.

A canção popular brasileira viveu no final da década de 1950 uma ruptura nos padrões do que até então era considerável aceitável para os parâmetros de autenticidade e nacionalidade da desse gênero musical. O movimento da Bossa Nova (que surgiu em 1958) foi o responsável pelo “corte epistemológico” na música popular brasileira na medida em que incorporou elementos do jazz e da música erudita o que obrigou ao redimensionamento dos parâmetros acima citados. Ao mesmo tempo em que incorpora elementos estrangeiros, o próprio movimento faz uma espécie de resgate dos compositores e do samba “do morro” reivindicando para si o estatuto de samba já que a bossa nova é tida por muitos como um samba tocado diferente. Vale lembrar que esse resgate foi pensado por alguns artistas dentro do movimento bossanovista. É o caso de Carlos

Lira cujo envolvimento com o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE promoveu uma nova clivagem na música popular do Brasil. Essas questões são importantes para evidenciar que o tratamento da história da música como algo linear, formado por estilos musicais que se sucedem de forma organizada no tempo não é viável e suprime os conflitos, tensões e nuances importantes. Por essa razão, a utilização da música como recurso nas aulas de história deve evidenciar todos esses elementos para que dessa forma se aproxime o máximo possível do contexto de produção do material musical.

Assim também pode ser visto o contexto musical dos anos de 1960. Como herdeiro da ruptura da bossa nova, nesse período se configurou a mistura musical que se convencionou chamar de MPB. Sob essa sigla, várias tendências se acomodam ao mesmo tempo em que se cria novos parâmetros de gosto e afirmação cultural de grupos sociais, determinando o que deveria ser o nacional-popular. Nesse sentido é que Napolitano (idem, p.64-65) afirma:

A MPB foi pensada a partir da estratégia de “nacionalização” da Bossa Nova que traduzia uma busca de “comunicabilidade e popularidade”, sem abandonar as “conquistas” e o novo lugar social da canção. Por outro lado, os novos intérpretes não só traziam a memória da “bossa” recente (Edu Lobo, por exemplo), mas também da bossa renegada do bolero e do *hot-jazz* (como Elis Regina). Chico Buarque, por sua vez, trazia de volta à cena musical a memória do samba urbano dos anos 30 (Noel), marcando sua obra inicial (1966-1970) como um conjunto heterogêneo de expressão do samba, com predominância de elementos da “velha” e da “nova” bossa.

A década de 1960 iria ainda assistir ao surgimento do Tropicalismo que veio mexer de forma definitiva com os parâmetros culturais até então aceitos num jogo de ruptura e assimilação. Nesse período são criados dois pólos de oposição dentro da música popular brasileira: os emepistas e os tropicalistas. Essa oposição, alimentada pela crítica da época e enraizada nas análises historiográficas, colocou de um lado a MPB tida como purista e avessa às influências estrangeiras, e o movimento Tropicalista como carregado de estrangeirismos e aglutinador de modismos. Na prática essa oposição era difícil de sustentar, pois as canções do grupo denominado emepistas continham elementos de várias tradições culturais. Portanto, o historiador-professor deve tomar o cuidado de não reproduzir visões parciais e carregadas de preconceitos ao escolher canções do período para trabalhar. A explicação desse processo pelo qual passou a nossa música popular também serve para levar os alunos a refletirem sobre a peculiaridade das realizações culturais que, diferente dos fatos econômicos e políticos, não podem ser agrupadas em blocos homogêneos seguindo uma perspectiva cronológica inequívoca (se é que isso é possível para alguma área da história).

Vale ressaltar também que a partir de 1968 e a instalação do AI-5, tanto emepistas quanto tropicalistas foram perseguidos pela censura do governo militar, pois independente das questões musicais específicas, ambos representavam ameaça à ordem vigente. Nas palavras de Napolitano (idem, p.70), para a ideologia de segurança nacional então vigente

O alvo tanto podia ser as letras políticas e socialmente engajadas de Chico e Vandré quanto as atitudes iconoclastas e a crítica comportamental de Caetano e Gil. Guerrilha e maconha, comunismo e androginia, Revolução Cubana e Paris 68 ocupavam o mesmo lugar no imaginário confuso do conservadorismo de direita (...)

A conjuntura política da época proporcionou a acomodação das tensões entre os dois grupos de produção musical do período que acabaram por constituir como um novo parâmetro de gosto musical da música popular brasileira. Nesse processo também colaborou a nova realidade vivida pela indústria fonográfica a partir da década de 1970 que tende a homogeneizar os produtos culturais limitando o espaço para inovações e experimentalismos. Os anos 70 e as décadas seguintes foram também o período do surgimento de outras tendências musicais que foram sendo acomodadas de acordo com o padrão de audiência formado nos anos anteriores. O resultado foi a configuração de várias tendências e estilos musicais sobre a sigla MPB, do *rock* “nacional” ao samba de “raiz” e ao mesmo tempo a desqualificação dos outros gêneros que não correspondiam ao padrão de gosto (ou bom gosto) já estabelecido.

As décadas de 1980 e 1990 marcadas pela proliferação de inúmeras gravadoras e da diversificação dos estilos musicais atendendo a um mercado cada vez mais crescente. Contextos específicos como as micaretas produziram gêneros musicais também específicos. A relação com o mercado é real e cada vez mais interfere na produção musical brasileira. No entanto, preconceitos a parte, o Brasil continua sendo um lugar privilegiado para se pensar sobre a produção musical. E o historiador atento a ela, pode fazer do seu trabalho em sala de aula um espaço para experiências múltiplas e instigantes.