

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

“PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS FLORES”: a hegemonia da MPB no
livro didático

LUCAS PARREÃO COSTA

SÃO LUÍS - MA
2020

LUCAS PARREÃO COSTA

“PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS FLORES”: a hegemonia da MPB no
livro didático.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em História da Universidade
Estadual do Maranhão, para obtenção do título
de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Henrique Monteiro
Silva.

SÃO LUÍS-MA

2020

Costa, Lucas Parreão.

“Pra não dizer que não falei das flores”: A hegemonia da MPB no livro didático. / Lucas Parreão Costa. – São Luís, 2020.

116 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIST), Universidade Estadual do Maranhão, 2020.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Henrique Monteiro Silva.

1. Ensino de História. 2. Livro didático. 3. Música popular brasileira.
I. Título

CDU 93/94 [37:78](812.1)

LUCAS PARREÃO COSTA

“PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS FLORES”: a hegemonia da MPB no
livro didático

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em História da Universidade
Estadual do Maranhão, para obtenção do título
de Mestre.

Aprovado em: 10/07/2020

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Fábio Henrique Monteiro Silva (Orientador)
(PPGHIST/UEMA)



Prof. Dr^a Sandra Regina Rodrigues dos Santos (Arguidora)
(PPGHIST/UEMA)



Prof. Dr. Paulo Manoel Ferreira da Cunha (Arguidor)
(DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO E ARTES/UBI)

Prof. Dr^a. Márcia Milena Galdez Ferreira (Suplente)
(PPGHIST/UEMA)

SÃO LUÍS-MA
2020

AGRADECIMENTOS

Sou um abençoado por ter inúmeras pessoas que me acompanham no dia-a-dia. No meio do caos, me isolo nesse amor incomensurável. Este trabalho não seria possível sem o auxílio desses seres iluminados e quero destacar alguns nomes que foram imprescindíveis nessa dura caminhada.

Em primeiro lugar, agradeço a Deus por ter me dado o dom da vida novamente em 2018. No momento mais sinistro da minha vida ele me mostrou que ainda tenho muitos sentimentos bons para plantar e muito amor para colher.

Queria agradecer à minha mãe, Eunice. Não conheço ser humano mais iluminado, pois por onde passa cativa quem estiver por perto. Sua humildade e vontade ajudar quem precisa me inspira sempre. Incontáveis vezes abdicou de sonhos e objetivos para que eu pudesse realizar os meus. Sem ela, eu não sou nada. E graças a ela concluo mais esta etapa da minha vida.

Gratidão eterna a Janice Milú, minha companheira e amor da minha vida. Nem durante a escuridão nos abandonamos, pelo contrário, criamos nossa própria aurora, enlouquecemos para nos curarmos e seguimos em frente. Ela é meu porto seguro e por diversas vezes, durante o processo de escrita, me consolou, me aconselhou e brigou comigo. Mas agora somos só sorrisos, a síntese do que consideramos felicidade.

Agradeço de todo coração ao meu pai, Jordinan e à minha irmã Luara. Ambos sempre me apoiaram e me ajudaram quando eu mais precisei. Mesmo quando discordamos, nunca me negaram ajuda.

À minha avó Cândida, que me abençoou quando passei no vestibular, quando finalizei minha graduação e agora no momento final do meu mestrado. Sua passagem foi dolorosa para todos os familiares, mas sei que ela nos abençoa e nos ilumina onde estiver. Todo o meu amor à matriarca da família Parreño/Parrião.

Gratidão também à minha família, tias (os) e primas(os), por me proporcionarem momentos maravilhosos, principalmente minhas tias Rozélia, Izenilde e Espírito Santo, que me auxiliaram desde o colégio. Agradeço também a família Silva que me adotou por completo em 2018, principalmente à dona Francisca que muito contribuiu para este trabalho.

Queria agradecer a amizade de algumas pessoas que transformaram minha vida: Marcelo Durans, Erick Leandro e Thaynara Luzo, que estão caminhando comigo há 16 anos; aos meus irmãos de música e de banda PV Silveira, Emílio Furtado e Hakan Leite; à “família de barro” Priscila, Giovana, Karol, Bruna, Izadora, Raíza, Raul, Erick e Luciano, pessoas iluminadas que

estão sempre ao meu lado emanando amor. Aos meus companheiros de luta, que me acompanham desde a graduação, Diogo e Pablo, eternos “primos”.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fábio Henrique Monteiro. Com muita paciência e dedicação, sempre acreditou no meu trabalho. Agradeço todas as leituras, correções e instruções tão atenciosas.

Durante meus seis meses de estadia na cidade de Covilhã, em Portugal, num intercâmbio proporcionado pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) e a Universidade da Beira Interior (UBI), tive o apoio de brasileiros e portugueses muito especiais. Minha gratidão à Alfredo (primo querido), Lilian, Kelly, Sílvia, Camila, Alex, Luciana, Carlos, Tayana, Ana, Elisa, João, Fátima, dona Guilhermina, Paulo Cunha e Rui. Todos me ajudaram de alguma forma e saudade é o que me resta.

Graças a todos, citados ou não, sou um ser humano melhor. Minha memória pode até ter esquecido alguém, mas meu coração não permite tal equívoco. O amor que recebo é gigantesco e tento retribuir da mesma forma, por isso, meu muito obrigado!

(...) Todo amanhã se cria num ontem, através de um hoje (...). Temos de saber o que fomos, para saber o que seremos.
Paulo Freire

“Quem controla o passado, controla o futuro. Quem controla o presente, controla o passado.”
George Orwell

“Apesar de você, amanhã há de ser outro dia.”
Chico Buarque

RESUMO

Este estudo trata da construção da hegemonia da MPB no livro didático. Dessa forma, pretende refletir sobre os fatores que levaram essa hegemonia e de que forma se deu esse processo. Pretende refletir sobre a hegemonia da MPB no livro didático, priorizando as obras aprovadas pelo PNLB 2018, no segmento do ensino médio, mais especificamente do terceiro ano. Como a Música Popular Brasileira foi criada e consolidada entre os anos de 1964-1979, a temática presente nas obras didáticas estudadas é a Ditadura Militar no Brasil (1964-1985). Dessa forma, propomos um manual do professor que descentralize as discussões sobre a MPB, pense outros movimentos musicais da época e, através de análises das canções, dinamize e enriqueça a aula, além de fomentar a consciência histórica entre os alunos.

Palavras-chaves: Ensino de História, Livros didáticos, Música Popular Brasileira.

ABSTRACT

This study deals with the construction of MPB's hegemony in the textbook. This, it intends to reflect on the factors that led to this hegemony and how this process took place. It intends to reflect on the hegemony of MPB in the textbook, prioritizing the works approved by PNLD 2018, in the high school segment, more specifically in the third year. As Brazilian Popular Music was created and consolidated between the years 1964-1979, the theme present in the didactic works studied is the Military Dictatorship in Brazil (1964-1985). Thus, we propose a teacher manual that decentralizes discussions about MPB, think about other musical movements of the time and, through analysis of the songs, streamline and enrich the class, in addition to fostering historical awareness among students.

Key words: History Teaching, Didactic Books, Popular Brazilian Music.

LISTA DE SIGLAS

AI-5 – Ato Institucional Número 5
CPC – Centro Popular de Cultura
CODI – Centro de Operação e Defesa Interna
DCDP - Divisão de Censura e Diversões Públicas
DDT - Dicloro-Difenil-Tricloroetano
DOI – Departamento de Operações Internas
DOPS – Departamento de Ordem Política e Social
ENEM – Exame Nacional do Ensino Médio
FIC – Festival Internacional da Canção
FNDE – Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação
FTD - Frère Théophane Durand
IBEP – Instituto Brasileiro de Edições Pedagógicas
MMPB – Moderna Música Popular Brasileira
MEC – Ministério da Educação
MPB – Música Popular Brasileira
PCN's – Parâmetros Curriculares Nacionais
PNLD – Programa Nacional do Livro Didático
PNLEM – Programa Nacional do Livro para Ensino Médio
PUC – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
UNE – União Nacional dos Estudantes
USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 - HISTÓRIA: a canção e os livros didáticos pela memória	18
1.1 “Sem lenço, com documento”: a canção como fonte histórica.....	18
1.2 “Nada será como antes”: a canção e a memória.....	24
1.3 “Linguagem do alunte”: o livro didático enquanto lugar de memória.....	41
CAPÍTULO 2 - MÚSICA: historiografia, legitimação e características da Música Popular Brasileira	46
2.1 “Quem te viu, quem te vê”: a historiografia da MPB.....	46
2.2 “Na parede da memória: a legitimação da MPB.....	57
2.3 “O que será, que será?”: as características da MPB.....	69
CAPÍTULO 3: ENSINO: análise de dois livros aprovados pelo PNLD 2018 e proposta de produto didático para utilização em sala de aula	77
3.1 “Retrato em preto e branco”: análise da coleção “História Global”	77
3.2 “Fotografia 3x4”: análise da coleção “Conexões com a História”	85
3.3 “Samba de uma nota só”: O Manual Musical do Professor	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS	113

INTRODUÇÃO

Atualmente, a rede pública adquire seus livros didáticos através do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), do Ministério da Educação (MEC), seja para o ensino fundamental, seja para o ensino médio¹. A cada três anos os livros são apresentados pelas editoras, são analisados por pareceristas da área designados pelo PNLD e, quando são aceitos, passam a constar do Guia de Livros Didáticos. Nele os professores da rede pública escolhem o livro que adotarão no próximo ciclo de três anos, e o Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE) negocia a compra com as editoras.

O MEC/FNDE é um grande comprador de livros didáticos. Em 2007, seu orçamento para a compra desse tipo de material era de R\$ 900 milhões de reais e em 2012 o valor chegou a R\$1,6 bilhões de reais². Trata-se, portanto, de um mercado altamente lucrativo, com forte tendência à concentração em grandes empresas como: Saraiva, Abril, FTD e IBEP.

O volume do mercado e o alto faturamento das editoras mostram que é importante pensar a natureza múltipla do livro didático: “ele deve atender as exigências didático/pedagógicas e também às demandas mercadológicas” (BITTENCOURT, 2004, p.78). Segundo Ferreira (2008), para o segmento voltado para as compras do setor público importa menos a orientação contida em uma coleção e mais a sua capacidade de vendagem e aceitação no mercado. Dessa forma, o livro assume a sua dimensão de mercadoria, sujeita a múltiplas interferências em seu processo de produção e vendagem.

Dito isso, no atual contexto de esvaziamento do MEC e tentativa de cerceamento do trabalho do professor em sala de aula, se faz necessário repensar o livro didático e sugerir um material que enriqueça o trabalho do profissional da educação e fomente a consciência histórica nos alunos.

Bezerra (2003) afirma que é dever da escola e direito dos alunos do ensino fundamental e médio, que ao professor se ofereça trabalhar os conjuntos de conhecimentos socialmente elaborados e que se consideram necessários para o exercício da cidadania. Entendemos que a consciência histórica é a ponte para se formar o cidadão. E dentre as várias formas de se trabalhar

¹ No caso do Ensino Médio também há o Programa Nacional do Livro Didático para o Ensino Médio (PNLEM), que não será o objeto dessa pesquisa.

² Sobre os valores das vendas dos livros didáticos ao MEC, ver: FERREIRA, Marieta de Moraes. Desafios do Ensino de História. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 21, nº 41, janeiro-junho de 2008, p. 79-93. E também em <http://portal.mec.gov.br/component/tags/tag/31952?start=20>.

essa consciência em sala, destacamos o uso a canção popular brasileira no ensino de história e mais especificamente no livro didático.

A canção, neste trabalho, é entendida como registro sonoro imbuído de representações sociais que une melodia, harmonia, ritmo³ e texto. Entretanto, a expressão “canção popular” que aqui se utiliza, pode ser considerada um conceito ligado à categoria “música popular”, que não é o oposto de “música erudita”, mas um híbrido de diferentes elementos musicais.

Aquilo que hoje chamamos de música popular, em seu sentido amplo, e particularmente, o que chamamos de “canção” é um produto do século XX. Ao menos sua forma fonográfica[...] adaptada a um mercado urbano e intimamente ligada à busca de excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor, ou alegria). A música popular reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e performáticos[...]. Sua gênese, no final do século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas. Esta nova estrutura socioeconômica, produto do capitalismo monopolista, fez com que o interesse por um tipo de música, intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbanos, aumentasse (NAPOLITANO, 2005, p. 11-12).

Assim, a canção popular é um formato específico da música popular. Embora o termo “canção popular” já fosse usado na linguagem coloquial, desde o final do século XIX, apenas no final do século XX o conceito passou a ser usado recorrentemente, em estudos acadêmicos, para explicar um fenômeno histórico.

Entretanto o conceito de canção que direciona este trabalho vem da contribuição de Miriam Hermeto:

Em termos mais específicos, pode-se definir a canção como uma narrativa que se desenvolve num interregno temporal relativamente curto (em média, de dois a quatro minutos), que constrói e veicula representações sociais, a partir da combinação entre melodia e texto[...]. Produzida em tempos de indústria fonográfica - no seio dela ou em relação com ela, ainda que marginal -, circula majoritariamente por meio de comunicação de massa (rádio, TV e mídias digitais, por exemplo) (HERMETO, 2012, p. 32).

³ Melodia é a parte da música que apresenta uma sequência de notas ou sons. Esse é o papel da escala, na música: Definir quais notas devem participar de uma música, de forma agradável aos ouvidos; harmonia é o conjunto de acordes que serão tocados numa composição; ritmo é a parte da música que determina a velocidade e a intensidade da nota. Cf: FERREIRA, Martins. **Como usar a música na sala de aula**. 8ª ed. São Paulo: Contexto, 2013.

Apesar de estar normalmente inserida numa plataforma temporal curta, a canção carrega inúmeras representações sociais e é amplamente divulgada pelos meios de comunicação de massa. Aliás, é sua curta duração que facilita seu uso em sala de aula para mediação com os alunos, seja com o livro didático ou não.

Este trabalho pretende analisar a hegemonia da Música Popular Brasileira (MPB) no livro didático, priorizando as obras aprovadas pelo PNLD 2018, no segmento do ensino médio, mais especificamente do terceiro ano. Como a Música Popular Brasileira foi criada e consolidada entre os anos de 1964-1979⁴, a temática presente nas obras didáticas estudadas é a Ditadura Militar no Brasil (1964-1985).

A escolha dessa etapa específica do ensino médio também é pelo fato de estar ligada à última fase antes da Universidade e ser proposta de discussão pelas Orientações Curriculares Complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais (2006):

Mais do que reproduzir dados, denominar classificações ou identificar símbolos, estar formado para a vida, num mundo como o atual, de tão rápidas transformações e de tão difíceis contradições, significa saber se informar, se comunicar, argumentar, compreender e agir, enfrentar problemas de qualquer natureza, participar socialmente, de forma prática e solidária, ser capaz de elaborar críticas ou propostas e, especialmente, adquirir uma atitude de permanente aprendizado (BRASIL, 2006, p. 9).

Para que serve o ensino de história? Essa é uma questão interessante pois nos leva a refletir sobre motivo de ensinar/aprender história e o papel do professor dessa disciplina. Hobsbawm (1998) já dizia que ser membro da comunidade humana é situar-se com relação ao passado. A história estuda a vida de todos os homens e mulheres, com a preocupação de recuperar o sentido de experiências individuais e coletivas. Assim mais do que ensinar/aprender os conteúdos de história, professores e, principalmente, alunos, devem se identificar como sujeitos históricos, portadores de uma consciência histórica.

Martins (2014) diz que ensinar história passa por diversos caminhos: o primeiro deles é a consciência histórica. Essa consciência, segundo o autor, se constitui na convivência social. Se dá verticalmente, relativa às gerações de antes e de depois; e horizontalmente, ligada aos atores contemporâneos.

⁴ Esse recorte temporal, assim como o conceito de MPB no presente trabalho, foi sugerido em: NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Belo Horizonte: Autentica, 2005.

Assim, é papel da escola promover a consciência histórica e o professor é o mediador entre ela e os alunos. O cotidiano dos educandos também é um ambiente de apropriação dessa consciência, mas, segundo o autor, é complementar ao ambiente escolar. Martins (2014) nos ajuda a pensar onde acontece a apropriação da consciência histórica, mas é o alemão Jorn Rusen que contribui com a nosso ver, a melhor definição:

[...] quando se entende por consciência histórica a suma das operações mentais com as quais os homens interpretam sua experiência da evolução temporal de seu mundo e de si mesmos, de tal forma que possam orientar, intencionalmente, sua vida prática no tempo (RUSEN, 2001, p.57).

Para o autor, o pensamento histórico teria seu sentido embasado, inconscientemente, no passado que se oferece ao presente, de modo ativo, na vida prática. Este passado, distribuído na sociedade, “se encontraria no presente através da tradição, instituições e estruturas sociais” (RUSEN, 2001, p.83). Dessa forma, o desafio que se apresenta ao ensino de história é tornar o passado consciente, capaz de orientar em direção ao futuro. Rusen propõe a articulação da consciência histórica como superação dos “dados prévios” da tradição.

O conceito de consciência histórica é importante para este trabalho porque diz respeito à sua finalidade. Pensar a canção popular brasileira no livro didático é entender as atuais demandas do ensino e proporcionar uma obra que, através de diversas ferramentas (a canção é apenas uma das infinitas possibilidades), torne o aluno mais crítico, questionador e, principalmente, ciente de que é um sujeito histórico.

Nessa pesquisa, a canção popular brasileira e o livro didático são os objetos e fontes no ensino de história. Objetos porque os estudamos como documentos e fontes porque utilizamos os mesmos como documentação textual como base para o trabalho. Analisaremos como o livro aborda a MPB (letra e música) e outros gêneros musicais da mesma época.

Pensar a utilização da “MPB” no livro didático requer o cuidado com algumas questões. No primeiro capítulo vamos tratar da canção enquanto documento histórico, a relação entre a memória e as canções populares e o livro-didático enquanto lugar de memória.

Para o estudo da canção enquanto documento histórico, utiliza-se o conceito clássico de documento do historiador Le Goff (2003) sobre documento/monumento e o conceito de canção da autora Miriam Hermeto (2012). A canção, assim como qualquer documento, deve ser “demolido”, desmontado para ser reconstruído novamente, pois são produtos de uma relação de poder, onde as sociedades escolhem o que pode ou não ser preservado.

No segundo momento, estaremos ancorados em dois conceitos bases para pensar a relação entre a memória e a canção: “lugares de memória”, do historiador francês Nora (1993) e “memória enquadrada” de Pollak (1989). Assim, a canção é lugar de memória, objeto de disputa e da mesma forma apresenta os seus “enquadradores” (críticos, pesquisadores, historiadores, musicólogos). Por que o público de classe média universitário associa o período do AI-5 apenas a obra de artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso ou Gonzaguinha? E por que este público geralmente só conhece e canta as canções do repertório da MPB? Por que o livro didático de história, ao tratar do tema “Ditadura Militar no Brasil”, “lembra” apenas dos compositores e artistas da MPB? Essas são algumas perguntas que tentaremos responder no presente trabalho.

Para pensar o livro didático enquanto lugar de memória, usamos uma bibliografia pautada principalmente na obra de Silva (2012) e Caimi (2017) que tratam do viés mercadológico do livro e, por isso, trazem à tona o sistema que escolhe o que deve ou não aparecer nesse material.

O segundo capítulo tratará especificamente da Música Popular Brasileira. Inicialmente, trataremos da historiografia sobre a canção no Brasil e a MPB, depois apontaremos dois motivos para a hegemonia deste segmento na memória coletiva brasileira e, por último, pensaremos algumas características da famigerada MPB.

Ao tratar da historiografia sobre a canção popular brasileira não pretendemos apresentar uma análise densa da historiografia da canção brasileira. Apontaremos momentos importantes e pontuais para, o que consideramos, a formação de um campo de estudos sobre música popular na academia e depois analisaremos três obras importantes para o estudo de uma MPB. Nesse primeiro momento estaremos ancorados nos trabalhos de Silvano Fernandes Baia (2011) e Marcos Napolitano (2006).

Sobre a legitimação da MPB, o trabalho terá como principais referências os estudos de Vilarino (1999), Alonso (2011) e Araújo (2002). A legitimação desse movimento de Música Popular Brasileira está ligada, principalmente, a dois fatores: os Festivais da Canção e a patrulha ideológica exercida por membros da imprensa aos artistas durante os anos de 1970.

Para caracterizar a MPB, utilizaremos uma bibliografia pautada principalmente nos trabalhos de Napolitano (2005) e Araújo (2002). Segundo estes autores, a MPB foi erguida diante do debate sobre “tradição” e “modernidade” e, apesar de no início, simbolizar a evolução e o moderno, com o tempo, virou um gênero multifacetado dentro dos limites dessa dubiedade

(o velho e o novo). Mesmo com as divergências entre emepistas e tropicalistas no final da década de 1960, o movimento tropical foi incluído no grupo da MPB e aparece como uma linha deste gênero. A hegemonia desta Música Popular Brasileira se deu de forma excludente (outros gêneros musicais da época estão de fora dessa sigla) e elitista, pois seu público majoritário foi e ainda é o público médio e universitário.

No terceiro e último capítulo iremos tratar do produto a ser sugerido. Inicialmente, iremos analisar dois livros didáticos aprovados pelo PNLD 2018: “História Global” e “Conexões com a História”. A análise será feita através do Livro do Estudante e do Manual do Professor de cada livro, onde faremos uma contraposição com o Guia do PNLD 2018. A intenção é verificar como a MPB é abordada nessas obras, principalmente na temática da Ditadura Militar no Brasil nos anos de 1960, época do surgimento e auge desse movimento.

O produto será um manual do professor que contemple outros movimentos musicais dos anos de 1960, e que aborde as canções de forma mais completa: analisando o contexto das músicas, seus cancionistas e intérpretes. O objetivo é que, através da música, o livro didático possa problematizar a sociedade da época, perceber embates ideológicos e fazer alguns paralelos com a atualidade.

CAPÍTULO I

HISTÓRIA: a canção e os livros didáticos pela memória

Pensar a utilização da “canção de protesto” no livro didático requer o cuidado com algumas questões. Inicialmente, iremos analisar a canção enquanto documento histórico e seu uso em sala de aula. Em seguida, o debate se dará na relação entre a canção popular e a memória, trazendo as disputas, permanências e continuidades no imaginário coletivo. Por último, ainda nesse campo da história, analisaremos o livro didático enquanto lugar de memória.

1.1 “Sem lenço, com documento”: a canção como fonte histórica

As transformações pelas quais passou o ensino de história, sobretudo a partir da década de 1980, representaram para os professores ao mesmo tempo o desafio de renovar sua prática e a possibilidade de utilizar diversos recursos resultantes das novas tecnologias. Entretanto, essas novas possibilidades trazem para o professor não só a necessidade de competência técnica, mas também a noção de possuir um senso crítico aguçado para saber o que é de fato contribuição no processo ensino/aprendizado e a melhor forma de utilizá-las.

No final da década de 1970, um grupo de professores de história, de orientação marxista e influenciados pela Escola dos Annales, questionava a organização da área de Estudos Sociais, que diluía as especificidades do ensino de Geografia e História. Os anos de 1980, no Brasil, “assistiram grandes debates sobre a democratização dos direitos sociais e da educação. A utilização de mídias como fotografia e o cinema em sala, surgem nesse contexto” (CUNHA, 2005, p. 64-87).

Diante dessas 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 de história não tem como competir com os meios de comunicação no papel de informar os alunos. Jaime Pinsky (2000) traz uma reflexão sobre o novo papel da educação e do professor diante dessa realidade:

É necessário, portanto, que o ensino de História seja revalorizado e que os professores dessa disciplina se conscientizem 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 (PISNKY,2000, p.22).

Assim, os avanços das tecnologias e, conseqüentemente, dos meios de comunicação, não reduzem o papel do professor, muito pelo contrário. Ao educador de história cabe o desafio de, num mundo globalizado, desenvolver no aluno o senso crítico para inseri-lo no processo histórico como sujeito consciente e transformador.

Os usos da canção popular no ensino de história atendem, em geral, nesse contexto de repensar os recursos pedagógicos em meio ao “boom” de informações que é vivenciado pelos alunos diariamente. Filmes, fotografias, músicas, dentre outras linguagens, são muito valorizados na tentativa de “ilustrar” os acontecimentos históricos.

Essa preocupação em ilustrar historicamente os fatos narrados se configura numa real possibilidade de uso pedagógico da canção, porém ela não é a única e nem a mais importante. Principalmente se levarmos em consideração a tendência contemporânea do ensino de história cujos objetivos são voltados para a formação de capacidades de leitura histórica do mundo.

A música como objeto da cultura também é carregada de historicidade. Assim, sua utilização como recurso didático se torna relevante na medida em que possibilita o desenvolvimento das competências ligadas à leitura e interpretação de textos. 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 (BRASIL, 1998, p. 71).

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 cotidiana. Também possibilitou considerar como documento outros vestígios da vida em sociedade. Nesse sentido a revolução foi ao mesmo tempo qualitativa e quantitativa.

Um dos fundadores dessa escola francesa foi o historiador March Bloch, para quem a história é “a ciência dos homens no tempo” (BLOCH, 2001, p. 55). Esse é um ponto importante para a compreensão deste trabalho. Embora remeta ao já acontecido, o conhecimento histórico é também um conhecimento do presente. Os questionamentos sobre o ontem são feitos hoje e esse é um dos motivos pelos quais a história é constantemente reescrita. Reescrita por diferentes presentes históricos.

Ao definir a disciplina história como ciência, Bloch (2001) aponta que ela é conhecimento produzido por um sujeito, pautado em conceitos e métodos de pesquisa específicos, cujo resultado final deve ser discutido numa comunidade e aceito como algo coerente por ela. E, “assim como todo cientista, o historiador escolhe e tria. Em outras palavras, analisa” (BLOCH, 2001, p. 128).

Miriam Hermeto (2012) nos aponta três fatores para o constante refazer da história. Primeiro, o aparecimento de novos documentos ou de novas perguntas feitas a documentos já estudados, possibilitando novas interpretações. Segundo, porque cada presente coloca questões diferentes para o passado. E terceiro, porque a disciplina histórica também se transforma, com novos conceitos e métodos.

Dessa forma, um dos elementos essenciais para a produção do conhecimento histórico são os documentos de pesquisa, utilizados como fontes para conhecer o passado. E, as fontes históricas também têm sua historicidade, ou seja, têm diferentes significados e usos sociais em tempos diversos.

Entretanto, neste trabalho, os documentos serão tratados partindo da definição de Jacques Le Goff:

O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor o futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe documento verdade. Todo documento é uma mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. [...]. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos (LE GOFF, 2003, pp.537-538).

O documento seria, então, toda e qualquer produção humana que informa sobre o modo de vida e o lugar social de quem os produziu, além de ser produto de uma relação de poder na medida em que a sociedade escolhe o que deve ou não ser preservado. Ele não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é o resultado da sociedade que o fabricou segundo as forças que detinham o poder.

Bittencourt (2004) considera que há, basicamente, dois tipos de material didático: os suportes informativos e os documentos. Os suportes informativos têm enfoque pedagógico explícito e correspondem a todo discurso, veiculado em qualquer suporte, produzido com a intenção de comunicar elementos do saber das disciplinas escolares. Já os documentos dizem respeito aos saberes escolares, mas que no ato educativo são apropriados com finalidade didática. Dessa forma, a canção popular brasileira no contexto das práticas de ensino de história, deve ser considerada um documento.

Quando um professor seleciona determinado documento para compor seu planejamento didático, apresentando-o aos alunos, é fundamental que o analise em várias perspectivas e dimensões. O objetivo é fazer com que os estudantes interajam melhor com a narrativa histórica, de forma que compreendam o documento como produto de uma determinada cultura e contexto histórico.

Bittencourt (2004) também nos adverte que o uso de documentos nas aulas de história justifica-se pelas contribuições que pode oferecer para o desenvolvimento do pensamento histórico: uma delas é facilitar a compreensão do processo de produção do conhecimento histórico pelo entendimento de que os vestígios do passado se encontram em diferentes lugares, fazem parte da memória social e precisam ser preservados como patrimônio da sociedade.

Jaime Pinsky e Carla Pinsky (2003) colocam que o papel do professor é estabelecer a intermediação entre o patrimônio cultural da humanidade e a cultura do educando. Sendo assim, a utilização dos documentos em sala, deve ser pensada no sentido de fomentar uma consciência histórica entre os alunos. A canção popular brasileira é um dos instrumentos para essa conscientização histórica. Mas o uso da música como documento em sala não deve ser feito de forma aleatória.

Miriam Hermeto (2012) destaca cinco dimensões do documento: material, descritiva, explicativa, dialógica e sensível. A autora sugere que, para uma prática pedagógica pautada em estratégias de leitura e escrita da narrativa histórica, busque-se trabalhar com documentos de tipos diferentes.

Segundo a autora, a dimensão material do documento refere-se à relação em que se encontra a narrativa histórica com a qual se pretende trabalhar e o tipo de linguagem em que ela se encontra. O objetivo é compreender como o autor utiliza as especificidades do suporte em que o documento se encontra para comunicar suas ideias. Cada suporte pode dar várias informações sobre a forma como a linguagem cancional se expressa no documento analisado.

Por exemplo, os fonogramas que circulam em discos de 78 rotações tinham uma qualidade de gravação inferior aos atuais, gravados em estúdios com tecnologia mais avançada.

A dimensão descritiva está ligada ao tema e o objeto da narrativa. O propósito dessa dimensão é identificar, além de quem são os sujeitos da ação, perceber qual o tema do texto e a que fatos ou processos históricos se refere. No caso da canção popular brasileira, uma análise didática da dimensão descritiva, segundo Miriam Hermeto (2012) implica refletir sobre a composição básica letra/melodia, identificando os elementos que compõem a narrativa. Devese apontar quem é o narrador, o tema do qual ele trata, a estrutura básica do texto, além do gênero musical e ritmo.

A dimensão explicativa “implica compreender qual o lugar social da produção do texto, quem produziu aquela canção e como ela foi percebida na época” (HERMETO, 2012, p. 146). Observar essa dimensão do documento pode auxiliar a construir estratégias que favoreçam os alunos a ampliarem a noção de historicidade da narrativa, identificando elementos que a compõem implicitamente.

A dimensão dialógica do documento implica refletir sobre a intertextualidade que a canção apresenta. “Trata-se das referências (de pesquisa e culturais) com as quais o texto dialoga e a partir das quais foi construída a narrativa” (HERMETO, 2012, p. 145). A análise dessa dimensão pode facilitar a percepção de que uma narrativa não se produz solitariamente, mas em diálogo com outras. É necessário estar atento para o fato de que, na canção, a intertextualidade é, muitas vezes, melódica, com citações de trechos de outras canções.

Já a dimensão sensível trata-se da identificação dos sentimentos e afetos que mobilizaram a produção e a recepção daquele texto, dando a entender a história como um conjunto de ações que se produzem no seio das relações sociais. Os objetivos dessa dimensão são “identificar que tipos de sentimentos que se expressam na voz do narrador, que tipos de sentimentos mobilizaram o autor do documento a produzi-lo” (HERMETO, 2012, p. 148).

Com base nessa proposta metodológica pela autora, trabalhar a canção como documento em sala de aula significa analisar o contexto da gravação, o cancionista e o performer.

Na elaboração da canção popular como produto cultural, os cancionistas desenvolvem a tarefa de produzir o encontro entre melodia e letra, por isso são os sujeitos primeiros do processo. Pensando a canção como uma forma específica de junção entre melodia e texto, Tatit (2002) atribui ao cancionista uma especificidade:

[...] ele é o sujeito que consegue usar a melodia para convencer o público daquilo que apenas a simplicidade ou a dureza do texto escrito (ou dito) não teriam condições de fazer. E por outro lado, é capaz de usar o texto para atingir o público com significados que a abstração do som ou a complexidade da harmonia não conseguiria sozinha (TATIT, 2002, p.10).

Assim, o cancionista é definido como um malabarista: “aquele que equilibra melodia e texto por meio da grandeza do gesto oral que cria uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana” (TATIT, 2002, p.11).

Os performers são categorizados como arranjadores, instrumentistas e cantores, músicos que determinam o formato final da canção. Muitas vezes, os performers imprimem sua marca na canção de tal forma que passam a ser tratados, eles próprios como cancionistas – muitos deles nunca tendo dedicado-se ao ofício de compor. Especialmente os cantores, porque é em torno da sua figura que a indústria fonográfica foca, em grande medida.

Segundo Miriam Hermeto (2012, p. 53), a performance vocal e corporal do cantor tem tamanho peso, junto com o arranjo e sua execução musical, que costuma atribuir sentidos marcantes à canção popular. Tomemos como exemplo a canção “Let me sing, Let me sing” (1972), autoria de Raul Seixas e famosa na voz do mesmo.

Let me sing, let me sing⁵

(Raul Seixas, 1972)

*Let me sing, let me sing
 Let me sing my rock'n'roll
 Let me sing, let me swing
 Let me sing my blues and go, say
 Não vim aqui tratar dos seu problemas
 O seu Messias ainda não chegou
 Eu vim rever a moça de Ipanema
 E vim dizer que o sonho
 O sonho terminou
 Eu vim rever a moça de Ipanema
 Ei dizer que o sonho
 O sonho terminou
 Tenho 48 quilo certo
 48 quilo de baião
 Num vou cantar como a cigarra canta
 Mas desse meu canto eu não lhe abro mão
 Num vou cantar como a cigarra canta
 Mas desse meu canto eu não lhe abro mão*

⁵ Raul Seixas. “Let me sing, let me sing”, Phillips, 1972. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9QKv0X-PS-0>.

Essa canção, lançada no compacto de mesmo nome, lançou Raul Seixas como artista solo no Festival Internacional da Canção (FIC). O cantor também teve a sua música "Eu sou eu e Nicuri é o diabo", defendida por Lena Rios e Os Lobos que, junto com "Let me sing, let me sing", chegaram à final, obtendo sucesso de crítica e de público.

A canção inicia com um solo de guitarra remetendo aos artistas famosos do rock americano como *Chuck Berry* e *Elvis Presley* (principal influência). A "agressividade" continua no refrão, quando Raul "pede licença" para cantar seu rock: "*let me sing my rock n' roll*".

Já os versos são cantados em português, tendo como acompanhamento uma sanfona, utilizando o baião e o sotaque nordestino na canção. Marcando ainda mais a mistura, Raul interpreta a música com as mesmas acentuações nordestinas na parte do rock e canta no estilo de *Elvis Presley* o baião.

A fusão entre o *rock n' roll* e o baião marcou toda a trajetória do cancionista/performer baiano. A performance de Raul Seixas realça essa mistura, tornando-as marca registrada. O contraste entre letra e voz é interessante: o ritmo nordestino cantado num sotaque estrangeiro e o rock "abrasileirado" pela entonação nordestina.

Conhecer o cancionista e o (s) performer(s) da canção popular brasileira leva os sujeitos do processo ensino/aprendizagem a compreender qual o sentido da canção. A utilização da canção no ensino de história, seja pelo professor ou pelo livro didático, deve estimular os alunos a buscarem este conhecimento. A canção deve ser analisada em todos os aspectos, principalmente se se quer fomentar uma consciência histórica em sala de aula.

1.2 "Nada será como antes": a canção e a memória

A memória – mais do que um processo biológico de obter, armazenar e recuperar informações, é um tema crucial para o entendimento da sociedade e da política. Entretanto, no começo do século XX, a memória era entendida apenas como um fenômeno de cada indivíduo, desvincilhada do social.

Henry Bergson foi um filósofo francês que teve o auge da sua obra entre o final do século XIX e a década de 1930. Ao trabalhar a memória, Bergson dizia que a função do "lembrar" era "evocar todas as percepções passadas análogas a uma percepção presente, recordar-nos o que precedeu e o que seguiu, sugerindo-nos assim a decisão mais útil" (BERGSON, p.266, 1999).

Dessa forma, o filósofo tratava especificamente da memória de cada indivíduo, pensando principalmente os estímulos do nosso corpo e o interior da substância cerebral ligada à memória.

O sociólogo Maurice Halbwachs vai na contramão da análise de uma memória estritamente individual e parte para os questionamentos sobre a força da sociedade em nossas memórias. Da escola durkheimiana, a obra de Halbwachs se destaca por suas referências no campo da psicologia social, especialmente na formulação de uma teoria acerca da memória coletiva, que estabeleceu um vínculo psico-sociológico entre o presente e o passado.

A contribuição ímpar de Halbwachs estava em perceber que – longe de ser um processo que apenas se dá no cérebro humano a partir da atualização de vestígios que foram guardados neurologicamente pelos indivíduos, havia uma dimensão social tanto na memória individual como na memória coletiva.

A memória coletiva é feita de discontinuidades e continuidades. Deste modo, ela assegura a sensação humana e social de unidade e permite que se atravesse os períodos históricos mais transformadores. A memória coletiva faz-se através dos seres humanos que a carregam, e vive dos grupos sociais que são os seus portadores:

Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. 'E porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2006, p. 29).

Michel Pollak (1989) procura avaliar os desdobramentos de sua tendência a enquadrar as memórias individuais em memórias coletivas, chegando à afirmação de que todas as memórias são coletivas e mesmo à eliminação da possibilidade de uma autonomia do sujeito em relação à estrutura social.

Para Pollak (1989), as memórias coletivas contribuem para constituir a ordem social e o que há, na verdade, são disputas entre memórias por determinados grupos de uma sociedade. A memória individual também resulta da gestão de um equilíbrio precário, de contradições e de tensões.

A “problemática dos lugares” surge nesse contexto e este novo conceito partiu da necessidade de aprofundar algumas questões. Através de que ambientes, de que recursos, de que práticas e representações, de que suportes materiais se produz e se difunde a memória coletiva?

A noção de “lugares de memória” abre uma nova perspectiva em termos de organização e percepção da memória coletiva.

Pierre Nora (1993) é um historiador francês que ocupa uma posição particular, o qualificando como uma referência entre os historiadores franceses contemporâneos. Para Nora (1993), símbolos, monumentos, a pedagogia com suas enciclopédias e dicionários, as paisagens, o patrimônio, o território e mesmo a própria língua são “lugares de memória”, o que inclui a própria historiografia.

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos (...) o que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. Valorizando por natureza, mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro do que o passado. Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais (NORA, 1993, pp. 12-13).

A memória, mais relacionada à ficção do que à História, define relevância a tudo que evoca o que passou, garantindo sua permanência reatualizada, ou mesmo ressignificada no presente. A memória, portanto, de acordo com Nora (1993), encontra-se em múltiplos lugares – os lugares da memória.

Le Goff (2003) destaca que a memória coletiva não é somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder, tornando-se um dos mais sólidos alicerces da dominação. Da mesma forma que os fatos são comemorados, “os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores deste mecanismo de manipulação da memória coletiva” (LE GOFF, 2003, p.441). Assim, o ato de esquecer não está relacionado apenas ao aspecto voluntário, pode ser também fruto de conflitos, divergências e de manipulação exercida por grupos dominantes sobre dominados.

Sobre o esquecimento, Paul Ricoeur (2014) trabalha os rastros de uma memória manipulada. Para o autor, algumas narrativas dotam-se de estratégias de esquecimento, onde há uma reconfiguração de ênfase e protagonistas de determinada ação, assim como os contornos dela:

Pra quem atravessou todas as camadas de configuração e de reconfiguração narrativa desde a constituição da identidade pessoal até a das identidades comunitárias que estruturam nossos vínculos de pertencimento, o perigo maior, no fim do percurso, está no manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada – da história oficial (RICOEUR, 2014, p. 446).

Dessa forma, a narrativa torna-se uma armadilha quando passa a ser “canônica por meio de intimidação ou de sedução, de medo ou lisonja” (RICOEUR, 2014, p. 447). O esquecimento, finalmente, passa pelo “desapossamento” dos atores sociais de narrarem a si mesmos.

Essa reflexão acerca da pluralidade de memórias e os conflitos e tensões que as permeiam nos remete a um conceito importante de Michel Pollak (1989): “enquadramento da memória” (POLLAK, 1989, p.8). É o trabalho de enquadramento de uma memória coletiva em um nível mais global permitindo que a História de determinada sociedade passe a ser frequentemente oficializada e contada a partir da perspectiva dos vencedores e líderes, deixando a memória das minorias ou vencidos relegada ao esquecimento.

Neste trabalho, os conceitos de Pollack (1989) (memória enquadrada) e Nora (1993) (lugares de memória) serão primordiais para se compreender a hegemonia da MPB no livro didático. Assim, a canção é lugar de memória, objeto de disputa e da mesma forma apresenta os seus “enquadradores” (críticos, pesquisadores, historiadores, musicólogos). Por que o público de classe média universitário associa o período do AI-5 apenas a obra de artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso ou Gonzaguinha? E por que este público geralmente só conhece e canta as canções do repertório da MPB? Por que o livro didático de história, ao tratar do tema “Ditadura Militar no Brasil”, “lembra” apenas dos compositores e artistas da MPB? Esses são os principais questionamentos do presente trabalho. Entretanto, precisamos contextualizar e mapear os gêneros musicais em evidência durante esses anos de 1960.

Em meados da década de 1960, o campo cultural vivia um processo de reconfiguração, por causa do crescimento das indústrias fonográfica e televisiva, da “consequente ampliação do público consumidor da música popular, das repercussões da estética bossa novista e das mudanças do contexto político nacional” (HERMETO, 2012, p.114).

O Golpe Militar de 1964 produziu um corte significativo na produção musical tanto em função da repressão, quanto de questões próprias do mercado. A criação da MPB se deu com base na resistência ao sistema e na divergência de objetivos (políticos e estéticos), num contexto também, da “era dos festivais”.

Para Miriam Hermeto (2012, p. 114), a MPB foi germinada ainda na bossa-nova. Mas foi “engendrada” entre 1964 e 1968, o ápice da tradição da música popular brasileira. Considerada por Napolitano (2007) uma instituição que reinventou a tradição, conquistou público e crítica e reorganizou o mercado na década de 1960. “A MPB articulou não só tradição e modernidade, mas também o que até então parecia inconciliável: interesses comerciais e ideológicos” (NAPOLITANO, 2007, p. 124).

A MPB tinha como seu principal público as camadas médias escolarizadas e foi popularizada pela TV, formando uma base do mercado fonográfico em pleno crescimento, no espírito da modernização conservadora da ditadura militar. E por que a sigla MPB, já que tinha um segmento de público específico? Napolitano nos dá uma pista:

Neste sentido, por volta de 1965, surgiu a sigla MPB, grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico, mas que, ao mesmo tempo, pudesse sintetizar “toda” a tradição musical popular brasileira. A MPB incorporou nomes oriundos da bossa-nova (Vinícius e Baden Powell, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Nara Leão e Edu Lobo) e agregou novos artistas (Elis Regina, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil e Caetano Veloso, dentre outros), se apropriando e se confundindo com a própria memória musical “nacional popular”. A MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo as novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo nos segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média (NAPOLITANO, 2005, p.64).

A aproximação da canção popular de caráter crítico, a canção engajada, obteve sucesso com o teatro, como por exemplo no show Opinião, em 1964. Ao longo das décadas de 1960 e 1970, grupos de teatro como Arena, Opinião e Oficina, cooperaram com diferentes artistas (Edu Lobo, Chico Buarque, entre outros). Os maiores representantes desse gênero, na época, além dos já citados, eram Geraldo Vandré, Elis Regina e Jair Rodrigues.

Saldanha (2008), para falar do surgimento da MPB remonta à criação do CPC (Centro Popular de Cultura), órgão de orientação política de esquerda vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE). O autor fala de um certo “cansaço” das músicas da bossa nova que tornaram-se “ultrapassadas” diante das mudanças políticas ocorridas no país. Carlos Lyra diz:

[...]a delicadeza da Bossa Nova começou a virar rococó, a música começou a ficar estranha, começou a falar demais de amor, sorriso, flor, aquelas coisas. Só tem uma palavra para isso: rococó. Então eu comecei a me ressentir daquilo, porque naquela época eu já era socialista de carteirinha e fazia questão de que

as coisas tomassem um rumo para a integração dentro do processo social. Nós sentíamos que precisávamos mudar aquela mesmice de amor, sorriso e flor. (LYRA, 2003, p.135-136).

Saldanha (2008) aponta como primeiro produto que pode ser colocado sob este rótulo o disco “Nara”, a estreia da cantora Nara Leão, lançado ainda em 1964, e que reunia composições de artistas identificados com a Bossa Nova (Carlos Lyra, Vinícius de Moraes, Edu Lobo), com a esquerda (Ruy Guerra e Gianfrancesco Guarnieri) e com sambistas tradicionais (Cartola, Moacyr Santos, Zé Kéti), executadas com arranjos sofisticados e o registro vocal moderno da cantora que desejava se livrar do título de Musa da Bossa Nova.

Neste momento, a MPB não pode ser delimitada “esteticamente”, “pois sua instituição se deu muito mais nos planos sociológico e ideológico” (NAPOLITANO, 2003, p.119). Para o autor, a consolidação da sigla se dá em 1965, pois é quando “a MPB encontra o seu ‘outro’ na Jovem Guarda, vista na época como a expressão musical da CIA, como uma atitude de absoluta destruição das mentes dos jovens brasileiros” (NAPOLITANO, 2003, p.128).

Essa oposição da nascente MPB e a música eletrificada (no caso, a Jovem Guarda) era explícita e desembocou na “Passeata contra a Guitarra Elétrica”⁶, liderada pela cantora Elis Regina. Outro ponto importante de se destacar é a relação dos artistas da MPB e a indústria cultural brasileira, que passava por uma reorganização.

Os artistas ligados à sigla disputavam espaço na mídia com os músicos da Jovem Guarda, frequentando e apresentando programas de TV (entre os quais o mais famoso era “O fino da Bossa”, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues na TV Record, entre 1965 e 1967), além de participarem dos Festivais de Música Popular organizados pelas emissoras de TV a partir de 1966.

Napolitano (2003, p. 129) diz que, “até 1967, 68, não havia uma visão necessariamente negativa da ida do artista engajado ao mercado”. Para o autor, este embate midiático acabou com uma vitória da MPB, que passou a assumir o papel central da indústria fonográfica ao final da década.

⁶ A guitarra, na época, simbolizava a invasão da cultura estrangeira no Brasil, o que os críticos e músicos defensores de uma típica música popular brasileira abominavam. Essa resistência era tanta que em 17 de julho de 1967 aconteceu a famosa “passeata contra a guitarra elétrica” em São Paulo. “Foi encabeçada por membros da então MPB, Elis Regina, Edu Lobo e Geraldo Vandré”. (DAPIEVE, 2015, p. 23)

Entretanto, os artistas que mais vendiam nos anos 1970, não eram vinculados à MPB. Araújo (2002) mostra que no topo da lista dos discos “mais vendidos” nessa época estavam Roberto Carlos, Paulo Sérgio, Odair José e Waldick Soriano⁷.

Os três últimos artistas citados fazem parte do gênero chamado de cafona⁸ e estudado pelo historiador Paulo César de Araújo (2002), no livro “Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar”. O autor indica uma invisibilidade deste tipo de canção na atual memória coletiva do brasileiro, sendo que nos anos de 1970 eram as músicas mais tocadas no rádio.

É latente falar em música de protesto durante o período militar no Brasil. Mas foram só os artistas da MPB que foram censurados e combateram o regime? Odair José, desde as suas primeiras gravações de sucesso como “Vou tirar você desse lugar” (1972) e “As noites que você passou comigo” (1972), provocava inquietação nos integrantes do Serviço de Censura de Diversões Públicas da Guanabara. Algumas dessas canções tiveram palavras ou frases inteiras vetadas pela Censura, mas a balada “Em qualquer lugar” (1973) foi interdita totalmente pelos agentes da repressão:

*Em qualquer lugar*⁹
(Odair José, 1973)

*Se você quiser
A gente pode amar
No meio dessa gente
Em qualquer lugar
Dentro do meu carro
Ou mesmo no jardim
Debaixo do chuveiro
Você sorri pra mim
Se você quiser
A gente pode amar
Sobre o tapete ou mesmo no sofá
Na sala ou no quarto
Quem sabe na cozinha
Pois pra mim só importa
Que você seja minha*

⁷ O autor, com base em dados do Museu de Imagem e Som (MIS) no Rio de Janeiro, revela que nos anos de 1970 Roberto Carlos vendeu um pouco mais de 10 milhões de cópias e os cantores Paulo Sérgio, Waldick Soriano e Odair José contabilizam cerca de 8 milhões de exemplares vendidos para cada um. IN: ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não**: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

⁸ Eram canções de artistas que representavam as camadas populares, “não dominavam os códigos da música erudita, tiveram um processo precário de escolarização e produziram canções que se tornaram sucesso nas rádios AM e eram cantadas em todo país”. (ARAÚJO, 2002, p. 82)

⁹ Odair José. “Em qualquer lugar”, Polydor, 1973. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=X_hMC6hO34Q.

Com a “defesa da moralidade e dos bons costumes”, era comum canções que faziam alusão ao ato sexual sofrerem censura. O parecer do diretor do Serviço do Governo afirmou que o texto da música “é descritivo de atitudes comportamentais alusivas ao desejo sexual”. Após o veto, a canção ficou esquecida e só foi gravada doze anos depois com o título de “Quando a gente ama” (ARAÚJO, 2002, p.57).

“Tortura de amor” (1962) de Waldick Soriano e “Meu pequeno amigo” (1974) de Fernando Mendes são alguns exemplos de canções “cafônicas” que foram censuradas e que não faziam e nem fazem parte do panteão da MPB.

Dessa forma, percebe-se que alguns compositores e cantores “cafônicas” também protestavam à sua forma e foram censurados. Mas a hegemonia, principalmente no livro didático – objeto desse estudo, quando falamos em Ditadura Militar é dos artistas ligados à MPB e a Tropicália. Porém não foram os únicos.

Na televisão, programas de auditório com diferentes propostas conquistavam o antigo público do Rádio e atingiam também outros segmentos sociais, como a diversificada juventude brasileira. Jovem Guarda era um desses programas e reunia aos sábados cantores como Erasmo Carlos, Wanderléa e Roberto Carlos.

Outros artistas também integravam essa turma: Jerry Adriani, Ronnie Von, Renato e seus Blue Caps e vários outros. Produziam “um tipo de rock ingênuo mais próximo das baladas norte-americanas do final dos anos 1950 do que da revolução que os Beatles estavam conduzindo na música pop” (HERMETO, 2012, p.116).

Os temas das canções em geral, eram a vida de uma juventude preocupada com diversão, carros, namoros. Um mundo representado como de futilidade e consumo pela MPB nacional popular. O comportamento jovem, como as gírias conquistaram muitos adeptos entre a juventude.

Outra proposta estética diferente da MPB, da Jovem guarda e da música “cafona”, ainda nesse contexto de legitimidade da MPB no campo artístico, foi a pilantragem. Idealizada por Wilson Simonal e Carlos Imperial, a Pilantragem propunha a fusão de sonoridades estrangeiras (jazz, soul e ritmos latinos) com as brasileiras, propondo modernizar a música popular.

Criando vários sucessos, entre eles, “Mamãe Passou açúcar em mim” (Carlos Imperial e Eduardo Araújo, 1966), ou reinterpretando antigos sucessos com uma nova roupagem, o projeto “era declaradamente comercial, valorizava a espontaneidade e a incorporação das novidades da época, propondo uma aproximação com as massas” (HERMETO, 2012 p. 125).

Os pilares desse movimento eram o oposto do que a canção engajada propunha, não apenas pelo apelo ao consumo, mas porque sua figura central era o pilantra, um tipo popular abominado por aqueles que defendiam o eixo do projeto nacional-popular, onde o povo trabalhador e honrado era a base da nação.

Gustavo Alonso (2011), aliás, aponta similaridades entre a Pilantragem e a Tropicália:

Já na época, para o bem e para o mal, críticos, público e os próprios artistas, às vezes, se confundiam. Quando se criticava a tropicália, não era incomum colocar a pilantragem no mesmo saco, desmerecendo-a. E se fosse o caso de elogiar um dos movimentos, o outro acabava também referendado. [...] Assim como a Pilantragem, a Tropicália valorizava a ironia aos códigos convencionais das esquerdas. A diferença é que no estilo de Simonal e Imperial, esse deboche era menos elaborado liricamente. E na tropicália havia uma preocupação maior em ironizar os códigos das direitas (ALONSO, 2011, p. 338-339).

O autor questiona porque o esquecimento da pilantragem enquanto movimento já que as proximidades com a tropicália são latentes. Destaca que nas próprias canções de Caetano Veloso há muitas referências a Wilson Simonal.

Apesar do seu sucesso na segunda metade da década de 1960, a pilantragem não teve longa duração no cenário da música brasileira. Em 1970, Simonal se envolveu em um episódio de uso de membros do DOPS para resolver problemas pessoais, o que acabou em processo judicial, no qual o cantor foi condenado¹⁰. Após cumprir pena, Simonal foi excluído do meio artístico e intelectual. Depois de anos silenciada, a pilantragem vem sendo recuperada através de regravações, até dos próprios filhos de Wilson Simonal e de documentários.

O Tropicalismo é, provavelmente, o tema mais estudado da música brasileira. Sobre ele, há poucos consensos, a não ser o fato de que produziu um novo e significativo corte no fazer da canção popular brasileira, mesmo que, enquanto movimento, tenha tido uma duração muito curta.

¹⁰ Ao descobrir que seu contador, Raphael Viviani, estava o roubando, Simonal contratou dois policiais do DOPS para coagi-lo. Raphael foi conduzido a uma dependência policial onde teria sido torturado e após ser liberado, Viviani acusou Simonal e seus amigos de sequestro e tortura. Wilson Simonal e os policiais foram condenados a cinco anos e quatro meses de prisão, além de um ano reclusos em colônia agrícola. Após apelação, os advogados do cantor conseguiram reduzir a pena para seis meses de detenção, ou seja, quase absolvição. Esse episódio transformou Simonal num apologista ao Regime Militar e “dedo-duro”. IN ALONSO, Gustavo. **Simonal: quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

Tropicália ou *Panis et circenses* (1968). Esse é o nome do disco que revolucionou a música brasileira e influencia até hoje quem faz, produz e pensa música no Brasil. O grupo dos tropicalistas era composto por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Tom Zé, Torquato Neto, Os Mutantes (grupo de rock formado por Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias) e o maestro Rogério Duprat.

Sobre a origem desse movimento, Napolitano demarca:

Esse movimento plural e dinâmico de “abertura-fechamento” teve sua origem na formulação de uma nova “ideia-força” para pensar a tradição musical brasileira: o conceito de “linha evolutiva”, formulado por Caetano Veloso, num debate sobre a MPB, realizado em 1966. Caetano se referia à necessidade de retomar um procedimento de criação musical baseado na “seletividade” da tradição, em função das demandas da modernidade contemporânea ao artista. “Seletividade” em relação ao passado e “ruptura” em relação ao presente, negando o “gosto médio” vigente, foram as bases estéticas dos principais trabalhos do tropicalismo (NAPOLITANO, 2003, p.68).

O saldo do movimento tropicalista foi ambíguo: por um lado ele incorporou outros estilos, materiais sonoros e procedimentos de composição que a MPB nacionalista e engajada dos festivais qualificava como “alienação”. Por outro, iniciou um movimento de aproximação aos tratamentos técnicos ligados ao pop anglo-americano e à uma atitude de vanguarda.

Em termos musicais, os tropicalistas tiveram uma produção incomum para o contexto, por isso chocaram boa parte do público e da crítica com suas canções. Inovaram em termos de gênero, utilizando o rock e o samba canção; em termos de timbres, com a guitarra elétrica e sintetizadores; temas, como o romantismo, o consumo e a sexualidade; e em performances, nos aspectos vocais, corporais e instrumentais.

Não deixaram também de dialogar com as propostas bossa-novistas e com tudo que estava sendo produzido naquele momento. A ideia era “a de que todas as sonoridades, sem restrição, deveriam compor a expressão cancional brasileira” (HERMETO, 2012, p. 118).

Apesar da força, o movimento tropicalista foi curto, principalmente porque sofreu um corte abrupto com o Ato Institucional nº 5 em Dezembro de 1968. A contestação da ordem, implicou na prisão e exílio de Caetano e Gil, os mais populares tropicalistas. Mas o legado desse movimento musical permanece até os dias de hoje.

Apesar da MPB se opor ao movimento tropicalista na época, após o exílio de Caetano e Gil, ambos líderes da Tropicália, os baianos foram incluídos no panteão dos artistas da suposta

Música Popular Brasileira. Essa inclusão denota o viés mais ideológico que estético da sigla MPB e ajuda a entender porque a Tropicália é lembrada na nossa memória coletiva. Ela foi incluída no grupo da MPB.

Saldanha ajuda na compreensão:

O movimento acabou se desfazendo em 1969, com a prisão e exílio de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Porém, suas modificações na estrutura da MPB já haviam sido incorporadas, e mesmo após o fim do tropicalismo, aqueles artistas que haviam participado deste continuaram a ser considerados como artistas de MPB. O conceito amplo do que significava a sigla, que agora abarcava do samba ao rock, já estava consolidado, e foi com este que a MPB iniciou seu processo de institucionalização (SALDANHA, 2008, p. 21).

Se a MPB e a Tropicália são hegemônicas na “memória oficial”, os outros gêneros musicais do período constituem, no conceito de Pollak, “memórias subterrâneas”, pois são oprimidas pela memória coletiva nacional. O autor acrescenta:

Essa memória "proibida" e portanto "clandestina" ocupa toda a cena cultural, o setor editorial, os meios de comunicação, o cinema e a pintura, comprovando, caso seja necessário, o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica [...] A despeito da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas. O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais (POLLAK, 1989, p. 5).

Os silêncios e os “não ditos” estão à margem da memória oficial e configuram essa memória coletiva subterrânea. A Pilantragem, a música Cafona e até a Jovem Guarda, enquanto narrativas “clandestinas”, aproveitam algumas situações para invadirem o espaço público, precisando apenas de uma escuta. O presente trabalho, seguindo os passos de outras pesquisas¹¹, chama atenção para essas vozes silenciadas.

Diante do exposto, os gêneros que não seguiam a “cartilha” da canção engajada/música de protesto eram duramente criticados, e seus artistas/músicos eram vistos como “alienados”¹².

¹¹ Sobre a temática, há os já citados no trabalho: Araújo(2002), Alonso(2011) e Santos (2014).

¹² No segundo capítulo iremos adentrar nesse tema, quando abordarmos a “patrulha ideológica” fomentada por alguns “enquadradores da memória” na época.

Mas o que é música de protesto? Os autores ingleses Jim Samson e Scott (2009) dizem que as canções sempre foram uma arma na luta pelos direitos sociais e um exemplo é a “Marselhesa”, o hino francês composto pelo oficial Claude Joseph Rouget de Lisle em 1792. Entretanto, na década de 1960, “o gênero se populariza em meio à Guerra Fria e o aumento da desigualdade social no mundo” (SAMSON e SCOTT, 2009, p.16). Assim, para o autor “a canção de protesto tem caráter de denúncia, velada ou escancarada, de forma a convidar o leitor para uma análise da própria realidade” (SAMSON e SCOTT, 2009, p.17).

No contexto brasileiro, a canção de protesto está ligada à sigla MPB. Para Vilarino:

Se a MPB tornou-se portadora de uma “mensagem crítica” reforçada pelo arranjo musical, é nos limites e exclusões dessa música que estão os critérios reconhecidos pelo público, pelos festivais e pela crítica, em que a brasilidade era associada ao conteúdo e à participação político-social que a música propunha (VILARINO, 2002, p. 20).

A Música Popular Brasileira (MPB) assume, na sua essência, um caráter contestador e tudo o que fugia a essa regra sofria represálias. A criticidade da canção estava ligada a uma brasilidade.

Galvão (1976) pensa em uma Moderna Música Popular Brasileira (MMPB) e define a singularidade desse gênero:

A proposta nova da MMPB reside nesse compromisso com uma realidade cotidiana e presente, com o “aqui e agora”. Esse compromisso leva-a a adotar a desmitificação militante, derrubando velhos mitos que se encarnavam em lugares comuns da canção popular, como a louvação da beleza do morro e do sertão, da vida simples, mas plena do favelado e do sertanejo (GALVÃO, 1976, p.93).

Aquele “presente” era conservador e autoritário. A MMPB seria a trilha sonora de uma revolução que não veio. O “moderno” nessa música popular brasileira está exatamente na canção proativa, que consegue beber da bossa-nova e, ao mesmo tempo, ir mais além, incrementando a temática da luta social. Mas só os artistas ligados à essa sigla faziam música de protesto?

Simonal não era um grande compositor e sempre preferiu aperfeiçoar-se como intérprete. Entretanto, isso não o impediu de compor uma das músicas mais contestatórias do ano de 1967, “Tributo a *Martin Luther King*”.

Tributo a Martin Luther King¹³
(Simonal e Ronaldo Bôscoli, 1967)

*Sim, sou um negro de cor
Meu irmão de minha cor
O que te peço é luta sim
Luta mais!
Que a luta está no fim...
Cada negro que for
Mais um negro virá
Para lutar com sangue ou não
Com uma canção também se luta, irmão
Ouve minha voz, oh, yeah! Luta por nós
Luta negra é demais
É lutar pela paz
Luta negra é demais
Para sermos iguais*

Essa canção se mostrou um dos maiores sucessos de Wilson Simonal e foi dedicada ao mártir da luta dos negros pacifistas dos Estados Unidos. O ano de 1967 foi um dos mais conflituosos da história norte americana recente, pois a luta dos negros nos EUA levou a confrontos campais em várias cidades do país.

Mesmo com uma letra forte, tratando do preconceito racial e da luta dos “irmãos de cor”, essa canção não é lembrada como uma “canção de protesto”:

Ao arrumar as gavetas de sua própria identidade, os escritores que estudaram a música popular nunca chegaram a dar o status de “canção de protesto” a “Tributo a Martin Luther King”. Silenciaram sobre a gravação que Simonal fez de “Disparada”, de Geraldo Vandré e Theo de Barros. Esquecem-se de que no mesmo ano de 1967 ele gravou “Balada do Vietnam” (Elizabeth Sanches/David Nasser). A pecha de dedo duro encobre o contestador (ALONSO, 2011, p. 89).

Simonal nunca foi analisado sob o prisma da oposição, da resistência, até porque a “pilantragem”, enquanto movimento, nunca quis se parecer com a MPB. Entretanto, não dá para dizer que o cantor era um completo alienado e que esta canção não se encaixa enquanto “protesto”.

Odair José, no ano de 1973, lançou a canção “Uma vida só (Pare de tomar a pílula). Entretanto, na ocasião, o governo estava empenhado numa campanha de controle de natalidade,

¹³ Simonal e Ronaldo Bôscoli. “Tributo a Martin Luther King”, EMI, 1967. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FH0Ws4Sw0ZE>.

onde foram inaugurados vários postos de distribuição de pílulas no Brasil inteiro. Exatamente no auge da campanha, a música citada ocupava o primeiro lugar das paradas nas rádios. A censura logo a vetou.

Uma Vida Só (Pare de Tomar A Pílula)¹⁴

(Odair José, 1973)

Nossa vida é uma vida só

E nada mais

Nossos dias vão passando

E você sempre deixando

Tudo pra depois

Todo dia a gente ama

Mais você não quer deixar nascer

O fruto desse amor

Não entende que é preciso

Ter alguém em nossa vida

Seja como for

Você diz que me adora

Que tudo nessa vida sou eu

Então eu quero ver você

Esperando um filho meu

Então eu quero ver você

Esperando um filho meu

Pare de tomar a pílula

Pare de tomar a pílula

Pare de tomar a pílula

Porque ela não deixa o nosso filho nascer

Os setores mais conservadores da sociedade acusavam Odair José de atentar contra a tradição, os bons costumes e a família brasileira. Paulo César de Araújo ajuda na compreensão:

Por trás desses discursos estava a ideia básica que norteava as elites brasileiras naquele momento: em vez de dividir o bolo, tentava-se diminuir o número de bocas dispostas a comê-lo. Mas com o lançamento da música de Odair José armou-se um cenário para um embate digno das melhores trincheiras: de um lado, uma campanha apoiada pelo governo militar pedindo à população “Tome a pílula”; de outro, uma canção do rádio dizendo “Pare de tomar a pílula”. Provavelmente alertado para o que poderia ser uma espécie de conclamação à desobediência civil e também porque em um “reinado de terror e virtude” não são toleradas referências explícitas à sexualidade, o governo decretou a proibição do disco de Odair José em todo território nacional. (ARAÚJO, 2002, p.63-64).

¹⁴ Odair José. “Uma Vida Só (Pare de Tomar a Pílula)”, Phillips, 1973. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=E9uVeecglZI>.

Após o acontecido, Odair José deixou o país e partiu para uma temporada em Londres. “Pare de tomar a pílula” permaneceu proibida durante os governos dos generais Emílio Garrastazu Médici e Ernesto Geisel, sendo liberada apenas em 1979, quando o presidente assinou um decreto oficializando a “anistia” de todas as músicas que estavam vetadas pela Censura Federal.

Raul Seixas, compositor baiano de muito sucesso nos anos 1970, frequentemente também era “acompanhado de perto” pelos censores. O historiador Paulo dos Santos (2014), em uma biografia sobre o artista, diz que logo em seu primeiro LP solo “Krig Há, Bandolo”,

Raul fazia crítica ao Regime e a canção “Mosca na Sopa” (1974) é um bom exemplo:

Mosca na Sopa¹⁵
(Raul Seixas, 1974)

*Eu sou a mosca que pousou em sua sopa
Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar
Eu sou a mosca que pousou em sua sopa
Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar
Eu sou a mosca que pousou em sua sopa
Eu sou a mosca que perturba o seu sono
Eu sou a mosca no seu quarto a zumbizar
Eu sou a mosca que perturba o seu sono
Eu sou a mosca no seu quarto a zumbizar
E não adianta vir me dedetizar
Pois nem o DDT pode assim me exterminar
Porque 'cê' mata uma e vem outra em meu lugar*

Raul Seixas, no seu primeiro álbum já se coloca enquanto alguém que veio para incomodar e isso fica claro quando o compositor se identifica como uma mosca na sopa. O (DDT) é uma clara alusão às siglas dos órgãos de informação do governo como o Destacamento de Operação Interna (DOI), o Centro de Operação e Defesa Interna (CODI) e o DOPS Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), este último criado em 1929 e utilizado durante os anos 1970 pelos militares.

Fã de *Elvis Presley* e Luiz Gonzaga, Raul sempre aliou na sua música o rock e ritmos regionais e em “Mosca na Sopa” não é diferente. A música começa com a voz do cantor ressoando sem linhas instrumentais e após a entrada da percussão, percebemos o ritmo afrobrasileiro próximo à capoeira e a cantigas entoadas nos terreiros de candomblé. No meio da

¹⁵ Raul Seixas. “Mosca na Sopa”, Phillips, 1974. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uILahrIRiMA>.

canção tem uma quebra que desemboca num *rock n roll*, exatamente na parte do “DDT”, denotando maior agressividade.

Segundo Santos (2014), a canção não chegou a ser censurada de fato, já que os censores teriam orientado apenas a trocar o verbo "vim" por "vir", no trecho "E não adianta vir me dedetizar". Para o autor, o peso da censura só pousa na obra de Raul Seixas em 1974, com a música “Óculos Escuros”, que foi vetada e proibida de tocar em shows.

(Quem não tem colírio, usa óculos escuros)
 Essa luz tá muito forte tenho medo de cegar
(Quem não tem colírio, usa óculos escuros)
 Os meus olhos tão manchados com teus raios de luar
(Quem não tem colírio, usa óculos escuros)
 Eu deixei a vela acesa para a bruxa não voltar
(Quem não tem colírio, usa óculos escuros)
 Acendi a luz do dia para a noite não chiar
 Quem não tem colírio, usa óculos escuros
 Quem não tem papel dá o recado pelo muro
 Quem não tem presente se conforma com o futuro
(Quem não tem colírio, usa óculos escuros)
 Já bebi daquela água quero agora vomitar
(Quem não tem colírio, usa óculos escuros)
 Uma vez a gente aceita, duas tem que reclamar
(Quem não tem colírio, usa óculos escuros)
 A serpente está na terra o programa está no ar
(Quem não tem colírio, usa óculos escuros)
 Vim de longe de outra terra pra morder teu calcanhar
(Quem não tem colírio, usa óculos escuros)
 Essa noite eu tive um sonho, eu queria me matar
(Quem não tem colírio, usa óculos escuros)
 Tudo tá na mesma coisa, cada coisa em seu lugar
(Quem não tem colírio, usa óculos escuros)
 Com dois galos a galinha não tem tempo de chocar
(Quem não tem colírio, usa óculos escuros)
 Tanto pé na nossa frente que não sabe como andar
 Quem não tem colírio, usa óculos escuros

A Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) deu o seguinte parecer sobre o veto:

Gênero: protesto social; Linguagem: direta, como veículo de mensagem subversiva; Tema: sociopolítico; Mensagem: negativa, induz flagrantemente ao descontentamento e insatisfação no que tange ao regime vigente e incita a uma nova ideologia, contrária aos interesses nacionais... A gravação em tape da melodia em epígrafe, apresenta relevante predominância do ritmo sobre a letra musical, dissonância esta elaborada propositalmente, para que a linha melódica desviasse o interesse, atenção e cuidado que a letra exige, uma vez que a mesma é indubitavelmente estruturada em linguagem ora ostensiva, ora figurada com o propósito de vilipendiar e achincalhar a atual conjuntura sóciopolítica nacional. Isto exposto e calcado no decreto 20493 art. 41, itens

d e g, sou pela NÃO LIBERAÇÃO da referida composição, ou seja, de ÓCULOS ESCURO. (Parecer nº 102007/1973 da Divisão de Censura e Diversões Públicas – Departamento da Polícia Federal. Brasília: 12/11/1973, vide em Processo nº 562, caixa 645, p. 04)

O próprio texto do DCDP classifica a canção como “de protesto”, ao dizer que a mensagem é negativa, pois induz o ouvinte a uma insatisfação com o regime. Mas na memória oficial, Raul Seixas não é lembrado como um compositor que lutou, da sua forma, contra o regime.

A canção só passou na censura em 1974, tendo inclusive entrado na trilha sonora da novela “O Rebu”, da Rede Globo. Entretanto, a letra da música foi modificada, assim como o título: “Como vovó já dizia”.

Como vovó já dizia¹⁶
(Raul Seixas, 1974)

*Quem não tem colírio usa óculos escuro
Quem não tem colírio usa óculos escuro
Minha vó já me dizia pra eu sair sem me molhar
Quem não tem colírio usa óculos escuro
Mas a chuva é minha amiga e eu não vou me resfriar
Quem não tem colírio usa óculos escuro
A serpente está na terra o programa está no ar
Quem não tem colírio usa óculos escuro
A formiga só trabalha porque não sabe cantar
Quem não tem colírio usa óculos escuro
Quem não tem filé come pão e osso duro
Quem não tem visão bate a cara contra o muro
Quem não tem colírio usa óculos escuro
É tanta coisa no menu que eu nem sei o que comer
Quem não tem colírio usa óculos escuro
José Newton já dizia: "Se subiu tem que descer"
Quem não tem colírio usa óculos escuro
Só com a praia bem deserta é que o sol pode nascer
Quem não tem colírio usa óculos escuro
A banana é vitamina que engorda e faz crescer
Quem não tem colírio usa óculos escuro
Quem não tem filé come pão e osso duro
Quem não tem visão bate a cara contra o muro.*

Conforme Santos (2014), a música “óculos escuros” por causa do trecho “é tanto pé na nossa frente que não sabe como andar”, que, cantado rapidamente, parecia “é tanto pé na nossa

¹⁶ Raul Seixas, “Como vovó já dizia”, Phillips, 1974. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wsNkL0LLFWw>.

frente que não sabe comandar". Entretanto, observando a versão que foi finalmente gravada, percebem-se outras alterações.

A primeira estrofe da música foi completamente modificada e o refrão teve os versos “quem não tem papel dá o recado pelo muro/quem não tem presente se conforma com o futuro”, por “quem não tem filé come pão e osso duro/quem não tem visão bate a cara contra o muro”.

Raul Seixas foi um artista contestador e criou um jeito novo de cantar rock no Brasil. Tentou instalar, junto com Paulo Coelho, uma sociedade alternativa no país e acabou sendo preso e torturado, sendo obrigado a ir para um exílio em Nova York no final de 1974. Entretanto, o compositor jamais foi visto como autor de canções de protesto e suas canções não são vinculadas à MPB.

A Música Popular Brasileira está ligada às canções de protesto dos anos de 1960 e é hegemônica na memória coletiva como símbolo de “bom gosto”. Isto foi legitimado pelos “enquadradores da memória” (críticos, academia, mídia e mesmo alguns músicos) que atrelaram esse gênero a uma resistência ao período do Regime Militar. Os gêneros, já citados anteriormente, dessa mesma época, também protestaram à sua maneira e até venderam mais do que os membros da MPB, entretanto estão à margem dessa sigla.

1.3 “Linguagem do Alunte”: o livro didático enquanto lugar de memória

Além de consagrado em nossa cultura escolar, o livro didático tem assumido a primazia entre os recursos didáticos utilizados na grande maioria das salas de aula do Ensino Básico. Impulsionados por inúmeras situações adversas, grande parte dos professores brasileiros o transformaram no principal ou, até mesmo, o único instrumento a auxiliar o trabalho nas salas de aula. Para além de uma ferramenta didática, o livro de história acaba se tornando um lugar de memória, forjado pelos “enquadradores” de uma “memória oficial”, daí a importância de repensá-lo.

O mercado dos livros didáticos tem crescido muito nos últimos anos. Neste contexto, as editoras têm procurado atingir a preferência dos professores como meio de garantir um bom volume de vendas. Para isso, diversas estratégias de marketing também são utilizadas, inclusive campanhas publicitárias em rádio e televisão com a participação de artistas populares.

Além disso, por ser um negócio promissor, tem-se registrado nos últimos anos a oligopolização do setor, bem como a entrada de grandes grupos estrangeiros no campo editorial

brasileiro. Na edição 2008 do PNLD¹⁷, por exemplo, “as 19 coleções didáticas de História aprovadas pertenciam a oito editoras que, por sua vez, eram controladas por apenas seis empresas” (SILVA, 2012, p.810). Assim, a alta das vendas acompanha o crescimento das críticas ao PNLD e aos livros aprovados pelo plano.

Janice Theodoro (2003) coloca que estamos assistindo à crise de modelos: modelo de Estado, do emprego, estamos vivendo a crise do homem moderno. Encontrar soluções para esse período de crise é o maior problema que enfrentamos, mas enquanto professores/historiadores temos que problematizar. Para a autora, uma forma de enfrentar esse período de mudanças e crises é identificando, comparando, traduzindo as questões que cercam nossa realidade, e é papel do professor e também do livro fazer essa mediação.

Percebe-se que o livro de história, muitas vezes, no que diz respeito à canção popular brasileira, cai no senso comum e tenta transparecer uma história mais homogênea e organizada, evitando trazer discussões sobre os conflitos e inflexões.

Silva (2012) reitera que a História, na educação escolar, sofre fragmentações, é excluída ou ameaçada de descarte das grades curriculares porque pode incomodar a ordem vigente. Para o autor, é melhor, para quem governa, que a História apenas apazigue e reafirme o presente, trazendo como exemplo o espectro dos “Estudos Sociais”, durante a Ditadura Militar.

Por isso a importância de questionar o que está sendo aprovado pelo PNLD, sendo que a educação é o motor transformador da sociedade e, por esse motivo, é constantemente violada pela classe hegemônica. Saviani (2010) indica muito bem qual seria o papel da educação dizendo que “o objetivo da educação é conduzir cada indivíduo até a condição de ser capaz de dirigir e controlar quem dirige.”

O livro didático de História assume lugar de grande importância no ensino de História em nosso país, já que o Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) situa-se entre os maiores programas de distribuição de livros didáticos do mundo, proporcionando, assim, profundos impactos no sistema de ensino e no mercado editorial brasileiro.

O PNLD foi instituído por meio de decreto nº 91.542.1985, em substituição a programas anteriores cuja origem remonta a década de 1930. Em seu decreto de publicação se propõe, entre outras prerrogativas, a maior participação dos professores do então denominado 1ª grau,

¹⁷ Guia de livros didáticos que reúne informações produzidos por dezenas de profissionais envolvidos na avaliação de obras nessa edição do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD).

mediante análise e indicação dos títulos dos livros a serem comprados pelo governo e a adoção de livros reutilizáveis.

Caimi (2017) diz que já na década de 1990 começam a ser projetados mecanismos de avaliação dos livros didáticos e a se colocarem em cena a qualidade desses materiais resultando em medidas como a publicação de editais para balizar a avaliação pedagógica e a contratação de universidades públicas para coordenar e analisar as coleções inscritas mediante edital¹⁸.

Além de consagrado em nossa cultura escolar, o livro didático tem assumido a primazia entre os recursos didáticos utilizados na grande maioria das salas de aula do Ensino Básico. Impulsionados por inúmeras situações adversas, grande parte dos professores brasileiros o transformaram no principal ou, até mesmo, o único instrumento a auxiliar o trabalho nas salas de aula. O próprio MEC reconhece que:

O ambiente da sala de aula, o número excessivo de alunos por turma, a quantidade de classes assumidas pelos professores e os controles administrativos assumidos no espaço escolar contribuem para a escolha de práticas educacionais que se adaptem à diversidade de situações enfrentadas pelos docentes. Geralmente, isso significa a adoção ou aceitação de um livro, um manual ou uma apostila, como únicos materiais didáticos utilizados para o ensino (Brasil, 1998b, p. 79).

Neste contexto, o livro didático assume grande relevância no processo ensino/aprendizagem e torna-se um dos grandes responsáveis pelo conhecimento histórico do aluno. Sabe-se que não deve ser a única ferramenta a ser utilizada pelo professor em sala de aula, mas sua importância não deve deixar de ser destacada, assim como suas problemáticas.

Segundo Caimi (2017) uma das grandes limitações dos livros didáticos diz respeito ao enfoque informativo e descontextualizado no tratamento dos conteúdos. O conteudismo traz amplos prejuízos para a aprendizagem histórica, na medida que ignora a realidade e os saberes

¹⁸ O PNLD funciona, grosso modo, da seguinte maneira. Uma equipe de pareceristas formada por professores/pesquisadores de diversas universidades públicas brasileiras e que, mais recentemente, incorporou alguns professores do ensino básico, produz um catálogo com uma resenha de cada uma das coleções aprovadas pela equipe para participar das edições trienais do programa. Por meio do Guia do Livro Didático e/ou de folders publicitários e/ou da análise direta dos livros, os professores de cada escola pública escolhem o livro com o qual trabalharão com seus alunos durante os três anos seguintes. Os livros solicitados em cada escola são encomendados junto às editoras e distribuídos gratuitamente aos estudantes. Cada estabelecimento de ensino pode solicitar novos títulos ou manter a escolha dos mesmos para uma nova compra a cada intervalo de três anos. IN: SILVA, Marco Antônio. A fetichização do livro didático no Brasil. **EDUC. REAL**, Porto Alegre, vol. 37, n.3, p. 803-821, set/dez, 2012.

prévios dos estudantes, pouco contribuindo para a formação de sujeitos críticos e argumentativos, considera o referido autor.

O ensino pautado pela ênfase nos volumes de informações deve ser relocado para uma abordagem crítica, que faça com que o aluno se veja enquanto um sujeito histórico. Longe de memorizações, os livros didáticos devem ensinar a operar com o pensamento e compreender lógicas argumentativas e, acima de tudo, fomentar a consciência histórica entre os alunos¹⁹.

Almeida e Miranda (2012) destacam outro ponto: que a maior parte das coleções trata os campos da Memória e da História como unidades conceituais indiferenciadas, o que implica dizer que os autores, muitas vezes, não dimensionam o lugar de cada campo enquanto operações distintas, porém igualmente importantes, complementares e necessárias ao processo de formação do pensamento histórico.

Pensar as relações de (in)visibilidade quanto às distinções epistemológicas entre História e Memória nos livros didáticos de História é fundamental para a reflexão do saber histórico escolar, na medida em que, muitas vezes, esse campo de saber é dimensionado como lugar de aquisição de uma dada interpretação do passado tomada como produção histórica unívoca. Nessa perspectiva, o ensino de História se restringe à relativização inerente às operações de Memória, ação comum, sobretudo na educação dos anos iniciais, quando a Memória não se converte em interpretação histórica pautada na construção da historicidade (ALMEIDA; MIRANDA, 2012 p. 279).

Assim, as especificidades das operações de Memória como o lembrar e o esquecer, o ato de arquivar a própria vida, a compreensão da dimensão fragmentária da lembrança a partir do esquecimento e os silêncios encontram relevância junto ao saber histórico escolar, pois são saberes que se constituem como plano de referência de mundo do aluno e que podem ser postos em diálogo com outros tempos.

Os livros representam um papel significativo, porém não exclusivo, no processo de aprendizagem, estando, portanto, longe de responder sozinhos pela qualidade do ensino de história. Um ponto importante, mas que nem sempre tem recebido a devida atenção, é a formação dos professores.

¹⁹ Segundo Jorn Rusen, a consciência histórica está ligada à uma narrativa que toma os acontecimentos do passado com o objetivo de dar identidade aos sujeitos a partir de suas experiências individuais e coletivas e no presente. IN: RUSSEN, J. **Razão histórica**: teoria da história; os fundamentos da ciência histórica. Brasília, DF: UNB, 2001, p. 20-65.

Há uma grande parcela dos cursos de licenciatura em história que ainda persiste na valorização do pesquisador em detrimento do professor e a separação entre academia e ensino. Deve-se pensar a necessidade de iniciativas que levem à integração entre os dois mundos, que reconhecem a importância de uma real aproximação, mas ainda não se encontraram os caminhos efetivos para tanto. Por esse motivo, o livro, para além de uma ferramenta pedagógica, também é um elemento da formação do professor em sala de aula.

O livro didático, apesar de todas as problemáticas, ainda ajuda muito o professor no seu dia a dia. Como já foi dito, não dá para encará-lo enquanto única ferramenta em sala de aula, mas, quando a qualidade é indiscutível, funciona muito bem nas mãos do professor. Entretanto, o livro também deve ser encarado na esfera das relações de poder, como um “lugar de memória”, assim como as canções.

Isso significa que há uma intenção de dizer, implicitamente, o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido. Le Goff (2003) nos chama atenção para os Estados, os meios sociais e políticos que constituem os seus arquivos em função dos usos diferentes que fazem da memória. Barros (2011) chama de “os lugares por trás dos lugares”, pois são criadores maiores e impõem a memória coletiva de modos diversos, gerando os lugares de memória mais específicos.

Cabe ao professor de história usar a “memória” em sala de aula para a libertação e não para o aprisionamento dos alunos. Um material coeso acerca da música brasileira e seus embates no livro didático pode ser um convite para a problematização da própria realidade.

CAPÍTULO 2

MÚSICA: A legitimação da Música Popular Brasileira

Durante as décadas de 1960 e 1970, a MPB se solidificou enquanto movimento e iniciou uma trajetória que desembocaria na hegemonia desse gênero na memória coletiva enquanto música de “bom gosto”. No presente capítulo iremos analisar a historiografia da MPB e dos estudos sobre música popular no Brasil. Depois iremos pensar alguns fatores importantes para a construção da legitimação da Música Popular Brasileira: os festivais da canção e a patrulha ideológica exercida por críticos e jornalistas sobre alguns artistas nos anos de 1970. Por último, analisaremos algumas características da MPB enquanto movimento.

2.1 “Quem te viu, quem te vê”: a historiografia da MPB

Essa primeira parte do capítulo não pretende apresentar uma análise densa da historiografia da canção brasileira. Apontaremos momentos importantes e pontuais para, o que consideramos, a formação de um campo estudos sobre música popular na academia e depois analisaremos três obras importantes para o estudo de uma MPB. Nesse primeiro momento estaremos ancorados nos trabalhos de Silvano Fernandes Baia (2011) e Marcos Napolitano (2006).

Conforme Baia (2011), a porta de entrada da música popular nas universidades brasileiras foram as letras das canções que, durante a década de 1960, apresentaram um grande enriquecimento semântico. O autor aponta que alguns trabalhos pioneiros na área da Sociologia também observaram as transformações dos processos de produção e reprodução musical em curso, mas foi na área de estudos literários que começou a se esboçar um campo de estudos da canção popular.

Desse primeiro momento, Baia (2011) destaca dois textos fundamentais do período: o livro “Música Popular e Moderna Poesia Brasileira” de Affonso Romano de Sant’Anna (2004), que estuda as relações entre música popular e poesia literária e “Música Popular: de olho na fresta”, de Gilberto Vasconcellos (1977), estudo sociológico da linguagem da MPB no contexto da censura do regime militar.

É importante colocar que apesar dos estudos acadêmicos sobre música popular começarem nos anos de 1970, desde os anos 1930 já havia uma discussão sobre as origens, trajetórias e estéticas da canção popular brasileira. Musicólogos, memorialistas e jornalistas escreviam ensaios, reportagens e artigos sobre a canção brasileira e seus rumos. Napolitano nos traz uma contribuição importante:

O debate entre Guimarães e Barbosa pode ser visto como um termômetro das sensibilidades confusas e contraditórias a respeito do tema, uma “primeira camada” de representações acerca do universo social e estético da música popular brasileira, como por exemplo, a relação entre “samba” e “morro”, que se tornou um mito fundador da nossa identidade musical. Já naquela época, as discussões sobre a música popular se pautaram ora pela busca de uma “raiz” social e étnica específica (os negros), ora pela busca de um idioma universalizante (a nação brasileira), base de duas linhas mestras do debate historiográfico que atravessou o século (NAPOLITANO, 2006, p.136).

Para Guimarães (1978), o samba nasceu na Bahia e de lá foi para o Rio, onde tomou forma até se tornar predominante. O samba, para o autor, seria produto dos morros, nasce na periferia e morre quando passa para o disco de vitrola. Ou seja, o samba tendia a morrer quando estabelece relações com o mercado de bens culturais.

Barbosa (1978), por outro lado, afirma que o samba é carioca e que nele a emoção da cidade está musical e poeticamente definida. Para o autor, o carioca seria diferente em tudo, criando assim, a sua música original. Este autor não se refere a uma rota do samba a partir da Bahia, nem ressalta a predominância da “roda” no surgimento de um autêntico samba carioca. Concorda que esse samba nasce no morro, mas é apropriado de diferentes formas pela cidade, sem que isso seja negativo.

Ficam assim delineadas duas vertentes interpretativas que seriam linhas mestras na historiografia do samba. Apesar dos diferentes posicionamentos, ambas narrativas possuem uma concordância fundamental: “fazem enaltecimento, a apologia, a exaltação do samba, elegendo-o como a grande música popular brasileira” (BAIA, 2011, p.29).

Francisco Guimarães, Orestes Barbosa e outras pessoas ligadas ao meio musical popular – jornalistas, músicos e colecionadores - iniciaram uma reflexão sobre a música popular no

Brasil num momento em que eruditos se voltavam para o projeto modernista, os estudos sobre o folclore e a criação de uma música nacional artística²⁰.

Somente nos anos 1950, que se esboçou um pensamento crítico sobre a música popular brasileira. Aqui, cabe destacar o trabalho da Revista de Música Popular, periódico que durou dois anos (1954-1956) e mostrava certo criticismo musical que “buscava se contrapor aos novos tempos do rádio, marcado pela popularidade de fórmulas e gêneros tidos como fáceis, como o bolero, as marchinhas de carnaval e os ritmos caribenhos” (NAPOLITANO, 2006, p.137). A Revista da Música Popular foi a primeira tentativa de sistematizar os procedimentos de pesquisa e discussões sobre música brasileira, como fenômeno cultural de classes populares. O fato é que a influência da revista excedeu sua curta existência.

Os anos 1960 assistirá à consolidação de um moderno pensamento musical, no interior da música popular, que terá reflexos nos debates das décadas posteriores. Foi nessa época que Caetano Veloso fala em “linha evolutiva” da música popular brasileira, repensando a tradição/modernidade na canção nacional. Baia (2011) destaca que os anos de 1960 também tiveram como contribuições textos de Almirante (Henrique Foreis Domingues), compositor ligado ao grupo Vila Isabel, e Lúcio Rangel, um dos fundadores da “Revista da Música Popular”. Ambos significativos para os trabalhos acadêmicos que vieram depois.

Na segunda metade dos anos 1970 a canção popular brasileira desponta como objeto de estudo nos espaços acadêmicos. Entretanto, somente nos anos 1980 a área de história inicia as primeiras pesquisas sobre música popular. Quando esses estudos historiográficos se iniciam, havia uma concepção estabelecida do que seria música popular brasileira: “ela era apreendida como uma certa linhagem desenvolvida em torno da música popular do rio de Janeiro popularizada nacionalmente na década de 1930, através do rádio” (BAIA, 2011, p. 89).

Napolitano (2006) diz que a reflexão sobre a música popular chegava nos anos 1980 tendo uma base ensaística e historiográfica ainda irregular, mas desempenhara um papel decisivo, pois a partir de então, o pensamento sobre a música popular tornou-se mais especializado.

²⁰ Na década de 1930, consolidou-se como corrente hegemônica no campo da música erudita brasileira o projeto do nacionalismo musical brasileiro, destacando uma música nativa, brasileira. Encabeçado por Mário de Andrade, o projeto nacionalista previa a construção de uma música artística brasileira a partir da utilização do material advindo da música popular, entendida como folclore rural e urbano. “Assim, o choro e o samba poderiam entrar na composição desta música brasileira” (BAIA, 2011, p. 24).

Entretanto, os ensaios acadêmicos, artigos e livros dos anos de 1970 e 1980, voltados para uma circulação ampla, ofereceram problemas, questões e novos olhares para o fenômeno da música popular urbana que se constituíram em referências bibliográficas para a historiografia que surgia²¹.

De início os pesquisadores enfrentaram a escassez e as dificuldades em encontrarem fontes primárias, com poucos e desorganizados acervos públicos e parte importante da documentação disponível apenas em arquivos particulares. Dessa forma, as pesquisas sobre música popular que estudavam os eventos das primeiras décadas do século XX, num primeiro momento, recorreram às fontes secundárias, narrativas de memorialistas e à historiografia de pesquisadores não acadêmicos.

Baia (2011) verifica que, por um outro lado, os estudos sobre eventos da segunda metade do século XX, onde as fontes estavam mais disponíveis, se percebia influências estéticas e ideológicas, uma vez que os pesquisadores normalmente tinham vínculos políticos ou afetivos com uma determinada corrente musical.

Por exemplo, o samba carioca da década de 1930, gênero central na construção de um discurso sobre a música popular no Brasil, tinha confluências no pensamento social brasileiro. E a MPB dos anos 1960 canalizou as lutas político culturais daquele momento histórico. Essas duas temáticas foram tomadas como objetos privilegiados nos estudos pioneiros.

Consideramos neste trabalho, assim como Baia (2011), que as linhas mestras para a historiografia sobre canção popular se constituíram nos trabalhos de três autores: José Ramos Tinhorão, José Miguel Wisnik e Arnaldo Daraya Contier. Isso se dá pela originalidade e pelas distintas abordagens metodológicas empregadas para a análise de história da música no Brasil.

Os primeiros livros da vasta obra de Tinhorão já continham o programa que norteia seu pensamento explicitamente definido, além de um tom panfletário e polêmico, um caráter militante, produto de sua atividade de crítico musical na imprensa²². Seus livros foram e ainda são influentes no debate sobre música popular.

²¹ Este processo sobre a formação de um pensamento historiográfico sobre a música popular no Brasil já foi estudado anteriormente por outros pesquisadores do campo. Especialmente os artigos de Marcos Napolitano e a Tese de Silvano Fernandes Baia, cerne dessa parte do trabalho: NAPOLITANO, Marcos. **A historiografia da música popular brasileira (1970-1990)**; síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica; BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. São Paulo: USP, 2011.

²² Não cabe, dentro da proposta deste trabalho, adentrar a fundo na biografia dos autores. A intenção é apenas tentar colocar os professores (público alvo da pesquisa) a par dos debates historiográficos sobre a música popular brasileira. Para ver mais: CONTIER, Arnaldo. Música no Brasil: História e interdisciplinaridade. IN: **História em debate**. Atas do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH/CNPQ, 1991, p.151-189.

Napolitano (2006) diz que durante os anos 1960, Tinhorão tornou-se conhecido “pelas polêmicas que travou na imprensa e pela publicação de verdadeiros libelos contra a “desnacionalização” da música popular brasileira. Entretanto, na década de 1970 é o início da fase propriamente historiográfica do autor, agora, ancorada em fontes primárias, com traços acadêmicos mais demarcados.

Em 1974, foi lançado seu grande clássico: “Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto”. Nesse livro fica mais escancarado a catalogação e os comentários das fontes. Tinhorão (1974, p.38) perpassando pela a história da música popular, analisa a relação da mesma com os meios técnicos, esboçando uma tese que tramita toda a sua produção: quanto mais sofisticado e capitalizado o meio técnico, mais se configura o processo de “afastamento das classes populares em relação a música popular, isolando-as das suas raízes nacionais e sociais”.

É importante destacar a influência marxista na escrita do autor. Para ele, a divisão da sociedade em classes, decorrente do modo de produção capitalista preservado pelas instituições do Estado, faz com que os homens não participem da sociedade como indivíduos, mas como membros de uma classe. Como o modo de produção capitalista determina a divisão da sociedade em classes toda cultura seria então uma cultura de classe. Baía nos traz uma contribuição importante para entender essa linha de pensamento de Tinhorão:

Nesta linha de raciocínio, a cultura das camadas mais baixas fica submetida a uma dupla alienação: em relação à cultura das elites dirigentes do país e em relação a matriz estrangeira que domina essa cultura. Em outras palavras, a cultura das elites dominantes do país é, por sua vez, dominada por uma cultura alienígena. Em última instância, o problema da cultura seria um problema político e a única forma de escapar dessa agressão cultural seria a luta contra a dominação das elites e de libertação nacional (BAIA, 2011, p. 39).

Ancorado nesse instrumental teórico, Tinhorão (1974) chegou às conclusões desfavoráveis em relação a toda produção cultural que não fosse àquela que se desenvolvesse como expressão das camadas mais baixas da população e que estivesse isenta de interferências da cultura de países economicamente mais desenvolvidos. Daí a crítica feroz a bossa-nova, por exemplo.

Tinhorão(1974) foi se tornando mais respeitado na medida em que seus estudos foram ficando mais analíticos e mais consistentes. Salvo as críticas feitas ao autor, é inegável sua importância dentro da historiografia da canção popular brasileira.

José Miguel Wisnik teve formação de pianista erudito, cursou faculdade de Letras e fez mestrado e doutorado em Teoria Literária. Originário do campo de produção erudito, tanto na música como na atividade acadêmica, aproximou-se da música popular na sua atividade de ensaísta, mas sem romper com sua formação original. Baia (2011) diz que, pela sua trajetória, Wisnik sempre esteve numa posição privilegiada para a reflexão que viria desenvolver em seus ensaios sobre a dicotomia entre o erudito e o popular na música brasileira.

Para o Wisnik (1983), a música erudita no Brasil “nunca chegou a formar um sistema onde autores, obras e público entrassem numa relação de certa correspondência e reciprocidade” ao passo que vê na tradição da música popular no país “inserção social, vitalidade e riqueza artesanal” (WISNIK, 1983, p. 54). Ele dialoga com Theodor Adorno²³, mas entende que as elaborações adornianas não poderiam ser transpostas para se pensar a música no Brasil devido as suas especificidades.

No seu livro “Getúlio da Paixão Cearense”, Wisnik (1983) contribuiu com elaborações hoje plenamente assimiladas nas leituras atualizadas sobre a história da música no Brasil, mas que foram inovadoras naquele momento. O autor apresenta uma visão das questões do nacional e do popular na música brasileira e apontou caminhos para a superação das narrativas tradicionais para a história da música no Brasil.

Um dos primeiros a pensar o erudito e o popular na formação da música brasileira, Wisnik (1983) tem uma obra que “constitui uma teoria sócio-histórica sobre a música e a cultura brasileira no qual tem destaque a canção popular” (BAIA, 2011, p.85). O grande mérito do autor está exatamente em ir além desta dicotomia (erudito/popular) e estabelecer novos domínios dentro da pesquisa acadêmica sobre o tema.

Entre os três autores indicados aqui, Arnaldo Contier é o único historiador de ofício. Teve formação musical na linha da tradição europeia, que é o que se ensinava nos conservatórios da época de sua formação, ainda que seu instrumento, o acordeom, tenha presença significativa na música popular do Brasil.

A importância de Contier (1991) na pesquisa sobre música na área de história está relacionada com a afirmação do objeto dentro da disciplina, num momento em que temas como

²³ Theodor Adorno é considerado por muitos “o pai dos estudos” em música popular. “Antes dele, as reflexões sobre música popular ou eram apologéticas, ou eram críticas com base na comparação com o folclore de origem camponesa” (NAPOLITANO, 2003, p.21). Entretanto, Adorno via a música popular como produto da ideologia do capitalismo monopolista, seria a indústria travestida de arte. Desenvolveu suas posições teóricas básicas entre meados de 1930 e 1940 e, apesar das controvérsias, revelou um novo objeto e sua abordagem permanece instigante.

arte e questões culturais ainda não estavam contemplados na pesquisa histórica. Numa época em que fóruns para o debate sobre música popular eram escassos e o objeto ainda não estava consolidado dentro do meio acadêmico, este autor promoveu seminários sobre o tema que contribuíram bastante para a formação de futuros pesquisadores sobre o tema.

O autor foi um dos primeiros pesquisadores da música popular a criticar a ênfase dada ao componente linguístico-verbal na análise da canção. Contier ressalta que:

a música não exprime conteúdo diretamente [...] mesmo quando acompanhada da letra, no caso da canção, o seu sentido está cifrado em modos muito sutis e quase sempre inconscientes de apropriação dos ritmos, timbres, das intensidades, das tramas melódicas e harmônicas dos sons (CONTIER, 1991, p. 162).

Para Contier (1991), o “sentido cifrado” da canção se revela através da análise do contexto histórico no qual o compositor se insere como agente social da linguagem. Ou seja, no estudo da canção popular não se deve analisar somente a letra ou harmonia, ambas estão interligadas. O professor que for utilizar a canção como documento em sala, deve estar ciente dessas questões.

Contier (1991) influenciou uma gama de historiadores que estudaram a música popular e talvez sua grande contribuição foi pensar a valorização da escuta como método de análise da canção. “A escuta do pesquisador que busca romper com o legado historiográfico; a escuta do próprio performer da canção” (NAPOLITANO, 2006, p. 149).

Os três autores indicados foram de extrema importância para os estudos acadêmicos de hoje, sobre música popular. Os maiores herdeiros dessas contribuições historiográficas foram Marcos Napolitano e Paulo César Araújo.

Marcos Francisco Napolitano de Eugênio é, atualmente professor no departamento de História da Universidade de São Paulo (USP), onde formou-se na área e obteve o título de mestre e doutor em História Social. Começou a carreira acadêmica estudando os movimentos populares do final dos anos 1970 que combateram o Regime Militar; seguiu fazendo o doutorado sobre a Música Popular entre 1959-69, pelo eixo engajamento/indústria cultural e continuou a trajetória pesquisando a cultura da resistência ao Regime nos anos 1970 (Música Popular, cinema e imprensa).

Seu grande trabalho, para os estudos de música popular, é o livro “História e Música: história cultural da música popular”, lançado em 2002, no qual Napolitano faz uma análise histórica das diversas vertentes musicais que construíram a música brasileira, em suas diversas formas, gêneros e estilos.

Com bastante influência da obra de Contier, Marcos Napolitano (2002) aponta a necessidade de se compreender as várias manifestações e estilos musicais dentro de sua época, da cena musical no qual está inserida, sem consagrar ou reproduzir valores herdados, transformando o gosto pessoal em crítica histórica.

Paulo César de Araújo formou-se em jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) no Rio de Janeiro, e em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com mestrado em história social pela Unirio (Universidade do Rio de Janeiro). Ficou muito conhecido quando, em 2006, lançou uma biografia não-autorizada do cantor Roberto Carlos.

Entretanto, sua contribuição historiográfica se deve ao seu livro “Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar”. Através da análise de documentos inéditos, o autor demonstra que os cantores e compositores cafonas dos anos 1970 não eram tão alienados. Foram censurados inúmeras vezes e também enfrentaram o exílio.

A principal qualidade dessa obra é que Paulo Cesar de Araújo (2002) não julga o valor estético das canções citadas. Ele faz uma análise contextualizando a produção da música popular feita entre 1968 a 1978 com o AI-5 e com o “esquecimento” que esses cantores e compositores tiveram ao longo do tempo por não fazerem parte da MPB. Uma contradição, tendo em vista que essa produção musical vendeu milhões de discos Brasil afora.

Tendo a MPB como objeto de estudo desse trabalho, destacaremos três obras seminais para a compreensão desse gênero musical brasileiro enquanto uma instituição cultural: “Música popular e moderna poesia brasileira”, do poeta e crítico Affonso Romano de Sant’Anna (1978); “Música popular: de olho na fresta”, do sociólogo Gilberto Vasconcellos (1977) e “MMPB: uma análise ideológica”, da cientista social Walnice Nogueira Galvão (1976).

Affonso Romano de Sant’Anna é escritor e poeta. Doutor em Letras, apresentou sua tese em 1969 analisando o poeta Carlos Drummond de Andrade. O título do trabalho é: “Drummond, um gauche no tempo”, em que o autor faz um estudo do conceito de “gauche” ao longo de sua obra literária.

“Música popular e moderna poesia brasileira” (1978) tem uma importância seminal no debate inicial sobre a MPB. A perspectiva do poeta e crítico literário, ajudou a consolidar o

reconhecimento acadêmico da qualidade poética das letras de MPB, principalmente dos compositores Chico Buarque e Caetano Veloso. Editado em meados da segunda metade dos anos de 1970, o livro *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira* é uma compilação de artigos e ensaios publicados ou apresentados em seminários a partir de 1968.

No trabalho em questão, o autor traça um paralelo, entre os principais movimentos e estilos literários brasileiros e a expressão poética nas canções populares, desde o modernismo (anos 20) até a poesia marginal (anos 70). Para o autor, “poesia e música popular teriam adentrado numa fase de diálogo quase orgânico, já que a base social de ambos passava a ser a mesma - os estratos médios, letrados e intelectualizados” (SANT’ANNA, 1978, p. 27). Sant’Anna explicava assim o crescimento do interesse do mundo acadêmico pelas “letras” de MPB, sendo o ponto de apoio para uma nova ensaística sobre o tema.

. O autor afirma na introdução que o objetivo do livro é fornecer, tanto a alunos e professores, quanto a compositores e letristas, uma introdução à poesia moderna brasileira e as suas relações com a música popular. Santa’Anna tinha a clara intenção de incentivar uma pesquisa que recém se iniciava.

Napolitano (2006) e Baia (2011) tratando do pioneirismo dessa obra, apontam que ela dialoga entre poesia e letra de música situando assim, uma vertente da música popular onde a qualidade do texto literário das canções era um dos elementos de sua valorização como produto artístico. Entretanto, a questão do texto musical e sua interação com o texto literário não é abordada. Era uma análise “sem som”, as letras das canções tomadas como poesia.

As aproximações entre poesia e música propostas por Sant’Anna tinham o objetivo de quebrar as últimas resistências em relação ao reconhecimento da capacidade poética dos grandes compositores brasileiros, e, sem dúvida, abriram caminho, sobretudo na área de letras, para o surgimento de trabalhos de pesquisa acadêmica em torno da música popular brasileira. Por outro lado, solidificou a ideia de que a MPB estaria ligada à letras complexas e grande valor literário.

Outra obra seminal para esse debate é o livro “*Música Popular: de olho na fresta*”, de Gilberto Felisberto Vasconcelos. O autor é sociólogo e jornalista de Juiz de Fora, Minas Gerais. Doutor em Sociologia pela USP, hoje é professor do Departamento de Ciências Sociais da mesma universidade paulista.

“*Música Popular: de olho na fresta*” é uma coletânea de ensaios publicados pelo autor entre 1975 e 1977. De um modo geral, o livro consagra a expressão linguagem da fresta, que

seria utilizada muitas vezes para se referir ao discurso subliminar presente em muitas das canções do campo da MPB para driblar a censura. A introdução do livro elucida o leitor:

Estes ensaios estão cifrados numa linguagem oblíqua, que se tornou obrigatória hoje em dia na imprensa crítica: a linguagem da fresta, a única talvez que consegue driblar a censura. Esses artigos mantêm afinidade afetiva e eletiva com o seu objeto: a canção popular, a qual se viu obrigada a se valer (como toda produção cultural brasileira) da mesma linguagem. Tal ardil, é claro, tem um preço: elipses constrangidas, psius que passam despercebidos, forçados eufemismos e uma manhosa sinonímia que as vezes deixam um recado truncado; em suma, o risco da fresta não ser decodificada - pelo leitor. Mas à mudez, voluntária ou involuntária, é preferível o verbo engasgado; à cegueira, a esperança (mínima que seja) de um favinho de luz. De olho na fresta. Resolvi deixar intacta a redação original. Um documento a mais da aborrecida época que estamos vivendo (VASCONCELLOS, 1977, p.13).

O livro de Gilberto Vasconcellos teve o mérito de sintetizar a importância política que a música popular assumiu ao longo dos anos 70, sendo um foco de resistência cultural significativo e reconhecido. Para ele, teria sido nos anos 60 que a “matéria política” se incorporou nas canções brasileiras (no movimento da canção de protesto), mas, para Vasconcellos, o sentido político da MPB “moderna” foi ampliado depois do Tropicalismo, assimilando a paródia e a alegoria como figuras centrais da “resistência” à opressão.

Marcos Napolitano (2006) ressalta também que essa obra sintetiza a importância que a música popular assumiu ao longo dos anos de 1970, sendo um foco cultural significativo e reconhecido. E, de fato, para Vasconcellos a MPB, no período que vai de 1964 até aquele presente (1977), talvez seja, dentre as manifestações artísticas, a mais divulgada e popular, mas também, onde “o domínio no qual as contradições sociais da sociedade brasileira tenham penetrado de forma mais violenta (VASCONCELLOS, 1977, p.39).

Ou seja, o autor demarca absorção da canção de protesto pela sigla MPB e, a partir dali, as letras que trazem “as contradições sociais” para o ouvinte, de modo sutil ou não, passam a figurar o panteão das grandes canções.

Na contramão dos dois trabalhos citados Walnice Nogueira Galvão faz duras críticas à MPB na obra “MMPB: uma análise ideológica”. A autora, doutora em Letras, é ensaísta e crítica literária, tendo publicado mais de 30 livros, além de artigos para jornais e revistas.

Numa análise rígida, a autora observa que a intencionalidade da MPB era evasiva exatamente por apontar o sonho e “o dia que virá” sempre em plano mitológico:

Entre a denúncia antimitológica e a proposta que se coloca a mediação de uma nova mitologia... esta nova mitologia assume o gesto de uma proposta, falsa. Os passos são os seguintes: se eu digo que algo está errado, vai implícito nesse dizer um novo passo que será uma proposta de consertar o errado, mas, se eu digo que está errado e, em vez de fazer a proposta de conserto ao nível de errado, diluo a denúncia fazendo propostas ao nível mitológico, então eu apenas propicio a evasão (GALVÃO, 1976, p.95)

Segundo a autora, os cantores e compositores da MPB mantinham apenas o papel de espectadores, negando-se a fazer algo e apenas esperando para ver a chegada de um novo dia. Galvão cita como exemplo a canção Pedro Pedreiro (1966), de Chico Buarque. A letra retrata um personagem que espera pelo trem, pelo aumento de salário e por uma nova esperança. Galvão entende que a MPB não propõe outra coisa a não ser cantar:

Pedro Pedreiro²⁴

(Chico Buarque, 1966)

Mas pra que sonhar

Se dá o desespero de esperar demais

Pedro Pedreiro quer voltar atrás

Quer ser pedreiro pobre e nada mais

Sem ficar esperando, esperando, esperando

Quando “Pedro Pedreiro” é lançada, Chico Buarque ainda não era o ícone da MPB ou da resistência cultural da época. Essa letra, inclusive, é alvo de críticas até hoje, principalmente pela “passividade” do personagem. A autora prossegue:

Entende-se que um público de instrução universitária exija que as canções ventilem problemas sociais, políticos e econômicos. Entende-se também que esse público do privilégio se assuste ante uma proposta ao nível da denúncia e aceite ansioso uma nova mitologia que não o comprometa a agir [...] O gesto de uma proposta encobre um afago ao privilégio (GALVÃO, 1976, p. 95).

É importante colocar que a MPB é, antes de mais nada, uma música que carrega a possibilidade de mudança e do sonho, na qual as metáforas indicam onde chegar. Ramon Casas Vilarino (1999) contrapõe a visão da autora:

²⁴ Chico Buarque. “Pedro Pedreiro”, RGE, 1966. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ukyJzG9IePI>.

Jogar para o amanhã a possibilidade do “mundo melhor”, trabalhar com o futuro a partir da denúncia do presente e “somente” dela, talvez se deva menos a uma opção e mais pela força da repressão, impedindo uma ação menos metafórica e mais agressiva e direta no real (VILARINO, 1999, p.68).

Naquele contexto, mesmo a denúncia já representava um perigo. Não por acaso, muitos artistas foram presos, censurados e alguns até saíram do país por conta da opressão. Entretanto, é inegável a contribuição da obra de Walnice para a historiografia da MPB, principalmente quando a autora utiliza a nomenclatura MMPB:

A Moderna Música Popular Brasileira apresenta uma proposta nova dentro da tradição. Surgida do desenvolvimento da Bossa Nova, que por sua vez já constituiu uma renovação radical da canção, se por um lado persiste a linha intimista que foi a marca registrada da Bossa Nova, por outro lado compõe um projeto de “dizer a verdade” sobre a realidade imediata (GALVÃO, 1976, p.93).

Assim, a Moderna Música Popular brasileira está intimamente ligada à canções participativas e comprometidas com a militância, unindo a tradição (Bossa Nova) e a modernidade (as letras de protesto). Essa MMPB se caracteriza pela intencionalidade participante e informativa, daí o teor literário mais épico.

As três obras citadas foram de extrema importância para a historiografia sobre a MPB, pois além do pioneirismo da temática, trouxeram questionamentos e produtos que ainda hoje são utilizados como referência. Mais ainda, a metodologia de análise sobre a MPB recai diretamente sobre os trabalhos citados.

2.2 “Na parede da memória”: a legitimação da MPB

A MPB construiu-se em cima de uma trajetória que sempre buscou se legitimar através da junção música e poesia e das inovações melódico-harmônicas. A ideia do “bom gosto” é um dos argumentos bases no discurso sobre este movimento. Muitos jornalistas, memorialistas, críticos (enquadradores de memória), e até alguns artistas se utilizam do discurso da superioridade estética para embutir posições políticas. Daí, inclusive, o grande embate entre a MPB e a Jovem Guarda nos anos de 1960. A legitimação desse movimento de Música Popular Brasileira está ligada, principalmente, a dois fatores: os Festivais da Canção e a patrulha ideológica exercida por membros da imprensa aos artistas durante os anos de 1970.

Foi em 1965 que, pela primeira vez no Brasil ouviu-se a palavra “festival” ligada à música brasileira, quando o produtor Solano Ribeiro lançou na TV Excelsior o I Festival Nacional da Música Popular Brasileira. Naquele ano, “Arrastão” foi a vencedora e, para além do sucesso da composição, sua intérprete, Elis Regina, se lançaria numa carreira promissora. As mulheres despontaram nesse festival como grandes intérpretes, além de compositoras. O segundo lugar foi para Elisete Cardoso com “Valsa do amor que não vem” de Baden Power e o terceiro lugar para Claudete Soares com “eu só queria ser”, de Vera Brasil e Miriam Ribeiro.

Já em 1966 Solano Ribeiro transferiu-se para a TV Record, onde os festivais ganharam maior prestígio e atingiram seu ápice. Tanto que, ao nos remetermos àquele tempo, nos referimos aos “festivais da Record”.

A mudança do produtor e criador do festival, em 1966 a TV Excelsior faz o II Festival Nacional da Música Popular Brasileira, obscurecido pela organização e qualidade das finalistas do Festival da Record. Das cinco canções mais bem colocadas, três tiveram mulheres como intérpretes. Elis Regina mais uma vez se destacava. No primeiro lugar, Nara Leão, interpretando “A banda”, de Chico Buarque, dividiu o prêmio com “Disparada” de Geraldo Vandré e Théo de Barros, interpretada por Jair Rodrigues.

A partir de 1966 os festivais ganham maior destaque; até 1968, a MPB terá na Record um espaço privilegiado para desenvolver e apresentar sua mensagem. Todo esse processo de construção da MPB é paralelo a um outro, o da consolidação da televisão brasileira como meio de comunicação de massa, onde o amadorismo cede passagem à profissionalização.

A televisão brasileira foi inaugurada no dia 18 de Setembro de 1950 em São Paulo com a TV Tupi. A primeira transmissão foi feita só no ano seguinte, com a orquestra do maestro Georges Henry, diretor da mesma emissora executando Cisne Branco, de Antônio Manoel do Espírito Santo e Benedito Macedo, no Canal 3. Os jornalistas que passaram a trabalhar nesse novo meio de comunicação vieram do rádio e tiveram seus programas e tiveram seus meios adaptados ao novo meio que estava surgindo.

De acordo com Ortiz, o processo de criação da TV passou pela indústria radiofônica, preocupada mais com o áudio do que com o vídeo, diferente dos Estados Unidos onde esse processo se deu pela indústria do cinema: “ao contrário da TV norte-americana, que se ergueu sob a sólida base da indústria cinematográfica, a nossa TV que recorreu a estrutura do rádio, importando esquemas de programação, ideias e mão de obra” (ORTIZ, 1988, p. 64).

As consequências disso se refletem na grade da programação – já que os programas migraram ou passaram a ter edições em ambos os meios – na utilização de técnicas de linguagem e até na temática das atrações oferecidas. Programas como “Balança, mas não cai”, “PRK-30”, “Repórter Esso” e até o “Cassino do Chacrinha” são exemplos de atrações que saíram diretamente de um meio para outro.

Importante lembrar que nos anos 1950 a TV ainda era artigo de luxo: um aparelho custava quase o mesmo preço de um carro, o que fazia com que só a elite econômica tivesse condições de ter essa tecnologia em casa. O público era pequeno e a programação era constituída de espetáculos de teatro, música erudita, informações jornalísticas e debates políticos.

Outra característica da TV brasileira nessa época é que ainda não existiam os intervalos comerciais. Em geral, os programas eram patrocinados por apenas uma marca e, por isso, acabavam tendo seu nome incorporado ao título da atração: “Repórter Esso”, “Telenotícias Panair”, “Telejornal Pirelli”, “Gincana Kibon” e “Sabatina Maizena” são alguns exemplos. Segundo Ortiz (1988), essa fase da televisão é considerada espontânea e dominada pela inexperiência e ausência de planejamento da instituição constituída pelos velhos homens do rádio.

A partir dos anos de 1960 a televisão começa a se profissionalizar e sair do esquema de improvisado em que estava inserida na sua primeira década de existência. Em 1960 a emissora Excelsior é inaugurada por um grupo de empresários santistas: ela é considerada a primeira emissora brasileira a ser administrada nos padrões empresariais de hoje.

Em seu livro “MPB em movimento: música, festivais e censura”, Ramon Casas Vilarino destaca o pioneirismo da Excelsior e sua importância para a introdução no mercado dos novos artistas vinculados à MPB:

Na década de 60, os festivais tinham muito mais chances de ser criados na TV Excelsior do que nas outras, já que a Excelsior representou, na história da televisão brasileira, um marco de inovação e profissionalização. As novidades foram muitas: fixação de faixas de programação de segunda a sábado; uso de videotapes (numa época em que só fazia programa ao vivo); contratação de profissionais por altos salários; transmissão de telenovelas diárias e musicais, que revelaram ao Brasil grandes compositores e intérpretes como Elis Regina (VILARINO, p.29-28).

Paralelo ao sucesso de sua programação, a TV Excelsior refletia os processos sofridos pela família do patriarca Mário Simonsem. Acusado de desviar 10 milhões de dólares do Instituto Brasileiro de Café, o grupo empresarial viu a popularidade da emissora desabar²⁵.

A queda da então maior emissora do país era acompanhada pelo crescimento da TV Record em São Paulo e da TV Globo no Rio de Janeiro, inaugurada em 1965. Essas emissoras aproveitavam a instabilidade da rival para atrair seus profissionais de maior destaque. À medida que a audiência aumentava na Record e na Globo, a Excelsior afundava, perdendo profissionais e anunciantes, além de acumular dívidas.

A Record de São Paulo investe cada vez mais em musicais como o Fino da Bossa, comandado por Elis Regina e Jovem Guarda, comandado por Roberto Carlos. Em pouco tempo a Record suplantou a Excelsior na preferência do público, mantendo-se nessa posição de 1966 a 1969, coincidentemente, o período de maior sucesso da emissora e dos festivais de MPB.

Em 1967 a Record realiza o memorável III Festival de MPB. Dentre as classificadas, uma surpresa: Roberto Carlos, rei da Jovem Guarda, interpreta “Maria, Carnaval e Cinzas”, de Luiz Carlos Paraná, foi premiada com o quinto lugar. A canção, de tom engajado, muito distante dos temas do movimento paulista: os amores perdidos, as festas e os carros, cantados ao som de guitarras. “Talvez houvesse a consciência de que esse ideário fugia daquele outro preconizado pelo público dos festivais” (VILARINO, 1999, p.59)

*Maria, Carnaval e Cinzas*²⁶
(Luiz Carlos Paraná, 1967)

*Morreu Maria /Quando a folia /Na quarta feira /Também morria
E foi de cinzas seu enxoval /Viveu apenas um carnaval
Que fosse chamada /Então como tantas /Marias de santas /Marias de flor
Em vez de Maria /Maria somente /Maria semente /De samba e de dor
Não era noite /Não era dia /Somente restos /De fantasia
Somente cinzas Pobre maria!
Jamais a vida lhe sorriria
E nunca viria /De porta-estandarte
Sambando com arte /Puxando os cordões
E não estaria /Em plena folia
Nos olhos e sonhos /De seus foliões*

²⁵ Mais sobre a relação entre a música brasileira e o início da televisão no Brasil em: VILARINO. Ramon Casas. **A MPB em movimento**: música, festivais e censura. São Paulo; Ed. Olho d'água: 1999.

²⁶ Luiz Carlos Paraná. “Maria, carnaval e cinzas”, 1967. Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=r-T9yu-ZuD0>.

“Domingo no Parque”, de Gilberto Gil e “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso, classificaram-se, respectivamente, em segundo e quarto lugares. Juntas, representaram a explosão do Tropicalismo, numa tentativa de renovação da MPB trazida pelos dois compositores baianos com imagens cinematográficas acompanhadas por berimbaus e guitarras. Roda Viva, de Chico Buarque ficou com o terceiro lugar e foi música-tema de uma peça homônima. A grande vencedora do festival, “Ponteio”, era uma composição de Edu Lobo e Capinam, sendo interpretada por Edu Lobo e Marília Medalha.

Ponteio²⁷

(Edu Lobo, Capinam, 1967)

*Era um, era dois, era cem
 Era o mundo chegando e ninguém
 Que soubesse que eu sou violeiro
 Que me desse o amor ou dinheiro...
 Era um, era dois, era cem
 Vieram prá me perguntar:
 "Ô voce, de onde vai, de onde vem?
 Diga logo o que tem prá contar"...
 Parado no meio do mundo
 Senti chegar meu momento
 Olhei pro mundo e nem via
 Nem sombra, nem sol, nem vento...
 Quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar...
 Era um dia, era claro, quase meio
 Era um canto falado sem ponteio
 Violência, viola, Violeiro
 Era morte redor, mundo inteiro...
 Era um dia, era claro, quase meio
 Tinha um que jurou me quebrar
 Mas não lembro de dor, nem receio
 Só sabia das ondas do mar...
 Jogaram a viola no mundo
 Mas fui lá no fundo buscar
 Se eu tomo a viola Ponteio!
 Meu canto não posso parar Não!...
 Quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar...*

É interessante pensar que nas três primeiras edições dos Festivais da Música Popular Brasileira, as vencedoras estavam ligadas à canções de protesto. Além de “Ponteio” em 1967, “Arrastão”, premiada em 1965, defendida por Elis Regina, retrata o cotidiano de uma população pouco favorecida no meio social.

²⁷ Edu Lobo e Capinam. “Ponteio”, 1967. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=043n6IT9u6c>.

Arrastão²⁸*(Vinícius de Moraes e Edu Lobo, 1965)*

*Eh, tem jangada no mar
 Eh, hoje tem arrastão
 Eh, todo mundo pescar
 Chega de sombra João Joviu!
 Olha o arrastão entrando no mar sem fim
 Eh, meu irmão me traz Yemanjá prá mim
 Minha Santa Bárbara
 Me abençoi
 Quero me casar com Janaína
 Eh, puxa bem devagar
 Eh, eh, eh, já vem vindo o arrastão
 Eh, é a Rainha do Mar Vem, vem
 na rêde João Prá mim!
 Valha-me Deus
 Nosso Senhor do Bonfim
 Nunca jamais se viu
 Tanto peixe assim*

Em 1966, “Disparada”, canção de Geraldo Vandré e Théo de Barros, defendida por Jair Rodrigues, descreve um trabalhador sertanejo tratado como gado e até passivo diante da situação. A canção “convida” o ouvinte a “tomar as rédeas” do seu próprio destino e assumir um posicionamento de mudança.

Disparada²⁹*(Geraldo Vandré e Théo de Barros, 1966)*

*Prepare o seu coração
 Prás coisas que eu vou contar
 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
 E a morte, o destino, tudo
 Estava fora do lugar
 E 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*

²⁸ Vinícius de Moraes e Edu Lobo. “Arrastão”, 1965. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dSBYzTfv3W4>.

²⁹ Geraldo Vandré e Théo de Barros. “Disparada”, 1966. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RNSQMTyvr4>.

O III Festival Interna da Música Popular Brasileira em 1967 foi o mais significativo por três motivos. Primeiro, por que o nível das canções e dos artistas foi superior ao dos anos anteriores e posteriores. As quatro primeiras colocadas são bons exemplos. Essa edição também foi a maior audiência dentre os outros festivais que a Record iria organizar³⁰. E, por último, foi o “lançamento oficial” das ideias tropicalistas com as participações de Caetano, Gil e os Mutantes.

Importante destacar que com o sucesso dos festivais na televisão, A TV Globo, a partir de 1966, passou a realizar também o FIC (Festival Internacional da Canção). Era uma tentativa de fazer frente à programação da Record que crescia e cada vez mais se tornava uma unanimidade. O grande momento do FIC foi a defesa da canção “Pra não dizer que não falei das flores”, em 1968, por Geraldo Vandré.

Com a imposição do Ato Institucional nº 5, seus efeitos fizeram-se sentir na sociedade como todo. O IV Festival de MPB da Record mal havia terminado em dezembro de 1968, quando Gil e Caetano foram detidos em São Paulo, para prestar depoimentos. Os artistas baianos foram “convidados” a saírem do país, assim como Chico Buarque, Geraldo Vandré e Edu Lobo.

Com o AI-5, a atuação dos compositores fica restrita, pois o exílio e a censura prévia baniram a possibilidade de apresentações e a participação em festivais. Houve uma despolitização desses eventos e, conseqüentemente uma derrocada. Vejamos a letra de “Cantiga por Luciana”, grande vencedora do IV Festival Internacional da Canção, da TV Globo, em 1969:

Cantiga Por Luciana³¹

(Paulinho Tapajós e Edmundo Souto, 1969)

*Manhã /No peito de um cantor /Cansado de esperar só
Foi tanto tempo que nem sei /Das tardes tão vazias /Onde andei
Luciana, Luciana /Sorriso de menina / Dos olhos de mar
Luciana, Luciana /Abrace essa cantiga /Por onde passar
Nasceu na paz de um beija-flor /Um verso em voz de amor
Já desponta os olhos da manhã /Pedacos de uma vida /Que abriu-se em flor
Luciana, Luciana*

³⁰ In Vilarino. Ramon Casas. **A MPB em movimento**: música, festivais e censura. São Paulo: Ed. Olho d'água; 1999; e ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense; 1988.

³¹ Paulinho Tapajós e Edmundo Souto. “Cantiga por Luciana”, 1969. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9fges0iTTj0>.

Certamente, músicas como essa, não se destacariam naquele ano se não fosse o cerco imposto à MPB. Vilarino, sobre esse momento, é sucinto ao dizer que “havia música popular brasileira, mas a MPB, sigla que designava uma música propiciadora de reflexão e portadora de uma postura crítica migratória para espaços menos privilegiados” (VILARINO, 1999, p.91). O autor se refere à subjetividade, às “frestas” que os músicos ligados à MPB vão se submeter para “burlar” o sistema.

Os festivais tiveram extrema importância na construção da MPB. Significaram o primeiro contato de muitos compositores e intérpretes com o público e ajudaram a consolidar a sigla enquanto uma música participativa, de protesto. Com o aumento da repressão a partir de 1968, os festivais entraram em declínio e os intérpretes e compositores ligados à MPB passaram a atuar sob a “sombra” dos censores.

Um outro ponto importante para se pensar a institucionalização da MPB é a “patrulha ideológica” que ocorria com alguns artistas brasileiros durante os anos de 1970. Nesse contexto, a abertura política promovida pelos militares possibilitou que os debates no campo cultural voltassem a se acirrar. Dessa forma, alguns artistas declararam-se pressionados a abordar questões sociais em sua obra.

O diretor Cacá Diegues, que havia lançado o filme *Xica da Silva* em 1976, sofreu duras críticas pelo então lançamento de *Chuvas de verão*, em 1978. Cacá foi criticado por parte de artistas, jornalistas e universitários com uma visão ideológica da arte rebatida pelo famoso diretor: “o que existe é um sistema de pressão, abstrato, um sistema de cobrança. É uma tentativa de codificar toda manifestação cultural brasileira. Tudo que escapa a essa codificação será necessariamente patrulhado”³².

Caetano Veloso também sofria muito patrulhamento em sua obra. Em 1977, por exemplo, o cantor lançou o LP “Bicho”, que trazia na abertura do trabalho a faixa “Odara” – palavra do dialeto ioruba que significa “estar bem” ou “sentir-se feliz”:

Odara³³

(Caetano Veloso, 1977)

Deixa eu dançar pro meu corpo ficar odara

Minha cara minha cuca ficar odara

Deixa eu cantar que é pro mundo ficar odara

Pra ficar tudo joia rara

³² Entrevista de Cacá Diegues cedida ao Jornal O Estado de São Paulo, em 1978. In: ALONSO, Gustavo. **Simonai**: quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga. Rio de Janeiro: Record, 2011.

³³ Caetano Veloso. “Odara”, Phillips, 1977. Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=GPrSsnL0NhY>.

*Qualquer coisa que se sonhara
Canto e danço que dará
Deixa eu dançar pro meu corpo ficar odara
Minha cara minha cuca ficar odara
Deixa eu cantar que é pro mundo ficar odara
Pra ficar tudo joia rara
Qualquer coisa que se sonhara
Canto e danço que dará*

A jornalista Margarida Autran disse que “o artista não pode alienar-se da realidade que o cerca e “dançar? Nestes tempos sombrios?”. Ana Maria Bahiana, ao assistir o espetáculo “Bicho Baile Show”, no qual Caetano era acompanhado pela banda Black Rio – grupo carioca que propunha a fusão do samba com elementos do jazz, soul e funk – concluiu que o show era “irresponsavelmente feito para dançar.”³⁴ Caetano respondia:

Eu sou mau para a política; já falei isso mil vezes e pensei que essa afirmação fosse ser entendida como uma espécie de modesta justificada mas, na verdade, foi recebida como uma agressão. (...) Eu faço música, minha energia vai em outra coisa, me sinto ligado a tudo que acontece mas através do que eu faço³⁵.

O jornalista mineiro Henrique de Souza Filho, o Henfil, foi um dos mais atentos patrulheiros ideológicos daquele período. O cartunista, que renovou o desenho humorístico brasileiro, tornou-se conhecido e a partir de 1969, quando seus cartuns começaram a ser publicados no semanário alternativo “O Pasquim”. Henfil fazia do seu trabalho uma arma de combate ao sistema ditatorial e cobrava dos outros artistas o mesmo posicionamento. Segundo Araújo, “para ele não havia meio termo: quem não estava contra estaria a favor da ditadura – regime que havia exilado seu irmão, o sociólogo Herbert de Souza, o Betinho” (ARAÚJO, 2002, p.274).

Nesse contexto, o famoso cartunista criou o personagem “Cabôco Mamadô”, personagem protagonista de um cemitério de mortos-vivos em que eram enterrados os artistas e as celebridades acusadas de colaborarem com o regime militar. O nome era uma referência a uma entidade folclórica da umbanda chamada “caboclo mamador”, espírito de uma criança que morreu ainda na fase de amamentação³⁶.

³⁴ Fala de Ana Maria Bahiana contida em: ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro não: música popular cafona e Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

³⁵ Entrevista de Caetano Veloso realizada em 26/10/1979, In: In: ALONSO, Gustavo. **Simonal: quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga**. Rio de Janeiro: Record, 2011

³⁶ Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Consultado em 02 de agosto de 2019.

Ao participar das comemorações dos 150 anos da Independência do Brasil em 1972, Elis Regina (já ligada à MPB) foi ironizada por Henfil e “enterrada” no cemitério dos mortos-vivos pelo “Cabôco Mamadô”. Tratava-se de um grande evento organizado pelos militares, que se utilizaram da data para celebrar o “milagre econômico”. A cantora apareceu na TV, em pleno governo Médici, regendo um coral de artistas – maioria da TV Globo – cantando o Hino Nacional.

Depois do ocorrido, Elis Regina foi extremamente criticada não só pelo Henfil. “O Pasquim” chamou a artista de “Elis Regente” e ela passou a ser vaiada em alguns shows. O compositor Ronaldo Bôscoli, então esposo de Elis, tratou de divulgar a versão de que sua companheira foi obrigada a participar sob ameaça de prisão, mas a artista já estava “queimada” por participar de um evento alinhado aos militares.

Além de Elis Regina, Ivan Lins também sofreu um patrulhamento do próprio Henfil. Em 1970, o artista defendeu a canção “O amor é meu país”, composição em parceria com Ronaldo Monteiro, no Festival Internacional da Canção (FIC). A música foi muito festejada, chegando a ficar em segundo lugar, perdendo para “BR-3”, dos autores Antônio Adolfo e Tibério Gaspar, interpretada por Tony Tornado e o Trio Ternura.

O amor é meu país³⁷

(Ivan Lins e Ronaldo Monteiro, 1970)

*Eu queria, eu queria, eu queria Um
segundo lá no fundo de você Eu
queria me perder. Ah, me perdoa!
Porque eu ando à toa sem chegar
Quão mais longe se torna o cais, lindo é voltar
É difícil meu caminhar, mas vou tentar
Não importa qual seja a dor
Nem as pedras que eu vou pisar
Não me importa se é pra chegar
Eu sei, eu sei
De você fiz o meu país
Vestindo festa e final feliz
Eu vi, eu vi
O amor, é o meu país
Sim, eu vi, eu vi
O amor, é o meu país*

³⁷ Ivan Lins e Ronaldo Monteiro. “O amor é meu país”, Phillips, 1970. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DNPG3pFWcrc>.

“O amor é meu país” era uma canção de amor pela terra natal. Mas a associação de Ivan à pátria não pegou bem e a entrevista que Ivan Lins concedeu em sua casa à Henfil chega a ser constrangedora.

Henfil: Você nunca fez música por problema de estômago, de fome?

Ivan Lins: Não. Por isso não.

Henfil: Eu chego aqui e encontro você numa casa maravilhosa, quentinha, sem problemas, com uma canjinha maravilhosa que a Lucinha fez pra mim, o uísque que o pessoal está bebendo, e diz que terminou o curso porque quis. Aí tem um esquema de vida burguês. Sempre morou no Rio, ao mesmo tempo nunca teve maiores pendores para o lado social, o que fez você estudar química. Eu estava olhando para seus livros, e tem “Sexus” de Henry Miller, e em geral são romances best sellers de momento. Então, fica mais difícil pra você fazer algo que esteja fora da sua realidade. Você não passa nem perto disso, você não vê?

Ivan Lins: Eu passo perto e vejo, tomo conhecimento.

Henfil: E canta “O amor é meu país”? Você é um cara reacionário?

Ivan Lins: Não. É lógico que não. Eu sou, vamos dizer assim, um rei da corda bamba!³⁸

Ao dizer “eu sou o rei da corda bamba”, Ivan Lins desagradou muito Henfil. Para ele, o artista deveria ter um posicionamento claro, sem hesitação ou opiniões dúbias. A cobrança do cartunista foi radical, chegando a chamar o cantor de burguês dentro de sua própria casa. Ivan Lins foi interpretado como se estivesse “do lado inimigo” (ALONSO, 2011, p.299).

Entretanto, Ivan Lins e Elis Regina são, na memória coletiva, relacionados à MPB. Talvez isso se dê porque esses artistas tentaram se desvencilhar da imagem negativa imposta pelos “patrulheiros” da época. A cantora, por exemplo, se aproximou de Henfil e gravou o “hino da anistia”: “O bêbado e a equilibrista” (1979), composição de Aldir Blanc e João Bosco, que fazia até uma menção ao cartunista e seu irmão.

***O bêbado e a equilibrista*³⁹**

(Aldir Blanc e João Bosco, 1979)

*Caía a tarde feito um viaduto
E um bêbado trajando luto me lembrou Carlitos
A lua, tal qual a dona de um bordel
Pedia em cada estrela fria um brilho de aluguel
E nuvens, lá no mata-borrão do céu
Chupavam manchas torturadas, que sufoco
Louco, o bêbado com chapéu-coco
Fazia irreverências mil pra noites do Brasil, meu Brasil
Que sonha com a volta do irmão do Henfil*

³⁸ Entrevista de Ivan Lins ao semanário “O Pasquim” em 31/10/1972. In: ALONSO, Gustavo. Simonal: quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga. Rio de Janeiro: Record, 2011.

³⁹ Aldir Blanc e João Bosco. “O bêbado e a equilibrista”, WEA, 1979. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=1g_p4Xcn5CE.

*Com tanta gente que partiu numa rabo-de-foguete
 Chora a nossa pátria, mãe gentil
 Choram Marias e Clarices no solo do Brasil
 Mas sei, que uma dor assim pungente
 Não há de ser inutilmente, a esperança
 Dança na corda bamba de sombrinha
 E em cada passo dessa linha pode se machucar
 Azar, a esperança equilibrista
 Sabe que o show de todo artista tem que continuar*

Já Ivan Lins irá reposicionar suas canções com letras mais “engajadas” a partir de 1978, com o álbum “Nos dias de Hoje”. A capa do disco traz o artista barbudo, com óculos escuros e sendo fichado pela polícia. Reflexo da época, o álbum é bem diferente do que o compositor estava acostumado a fazer e traz um Ivan Lins bem distante daquele “burguês” e “alienado” entrevistado por Henfil anos antes. Numa das principais faixas do disco, “Cartomante”, o cantor dispara:

Cartomante⁴⁰

(Ivan Lins, 1978)

*Já está escrito, já está previsto
 Por todas as videntes, pelas cartomantes
 Tá tudo nas cartas, em todas as estrelas
 No jogo dos búzios e nas profecias
 Cai o rei de Espadas
 Cai o rei de Ouros
 Cai o rei de Paus
 Cai, não fica nada*

Diante do clima de euforia por causa da anistia e o retorno dos presos políticos, a canção carrega uma aura de esperança com o fim do regime e o retorno da democracia. A música que fecha o álbum, “Aos nossos filhos”, coincidência ou não, foi regravada por Elis Regina em 1980 (ano de sua morte) e acaba soando como um pedido de “desculpas” de ambos artistas:

Aos nossos filhos⁴¹

(Ivan Lins)

*Perdoem a cara amarrada
 Perdoem a falta de abraço
 Perdoem a falta de espaço
 Os dias eram assim
 Perdoem por tantos perigos
 Perdoem a falta de abrigo
 Perdoem a falta de amigos*

⁴⁰ Ivan Lins. “Cartomante”, EMI, 1978. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MRjorTs7YxM>.

⁴¹ Ivan Lins. “Aos nossos filhos”, EMI, 1978. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5VOomFXtl78>.

*Os dias eram assim
 Perdoem a falta de folhas
 Perdoem a falta de ar
 Perdoem a falta de escolha
 Os dias eram assim
 E quando passarem a limpo
 E quando cortarem os laços
 E quando soltarem os cintos
 Façam a festa por mim*

Ivan Lins e Elis Regina são apenas alguns exemplos de artistas que sofreram com a patrulha de jornalistas em relação aos seus posicionamentos políticos (ou a falta deles). Roberto Carlos, Gilberto Gil, Waldick Soriano, Simonal, Agnaldo Timóteo, a lista é grande.

Os festivais da canção e a patrulha ideológica em torno dos artistas durante os anos de 1970 foram muito importantes para a solidificação da MPB enquanto movimento. Entre 1965 e 1968, os festivais profissionalizaram e lançaram na indústria cultural os principais artistas ligados à sigla. Também foram responsáveis pela associação entre as canções de protesto e a então MPB. A patrulha ideológica de críticos e jornalistas sedimentou, por bem ou por mal, a ideia de que a música de “bom gosto” é a canção participante, ativista.

2.3 “O que será, que será?”: Características da MPB

Em termos geográficos, a MPB surge no eixo Rio-São Paulo, o grande centro urbano do Brasil. Foi um movimento musical com um público em sua maioria de classe média e universitário. “Nesse eixo concentravam-se os meios de comunicação, em especial o rádio e a televisão, além de 90% das gravadoras” (VILARINO, 1999, p.19).

Esteticamente, segundo Napolitano (2005), a MPB surgiu para tentar sintetizar toda a tradição musical popular brasileira. Esse movimento vai incorporar nomes oriundos da Bossa Nova, como Baden Powell, Sérgio Ricardo, Nara Leão, Geraldo Vandré e Edu Lobo; além de agregar novos artistas: Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, entre outros. Assim, ocorrerá uma busca do “morro” e do “sertão” numa guinada à “consciência nacional moderna”.

Para entender melhor, devemos retomar as discussões que se deram com o início da Bossa Nova. Napolitano (2005) e Vilarino (1999) destacam uma folclorização das representações do povo brasileiro desde o Estado Novo (1937-1945), que funcionava como uma estratégia cultural e ideológica na manipulação de uma identidade “nacional-popular”. Dessa forma, verificou-se uma “febre folclorista” que tomou conta dos debates da época e durante

toda a década de 1950 serviu de legitimação para um projeto político que se tornava fundamental na medida em que o país se urbanizava: “chegar às massas populares, seja para reforçar o patriotismo conformista (direita) ou a consciência nacional (esquerda).

Na música isso significava “salvar” a música popular separando o passado glorioso do samba e da canção popular como um todo da popularização (exageros performáticos) e da internacionalização crescente (misturas musicais com o jazz, ruma e bolero).

A Bossa Nova emerge durante esse “projeto de folclorização” da música brasileira e simboliza o surgimento de um pensamento voltado para a valorização da mistura dos gêneros musicais brasileiros com as tendências modernas da música internacional de mercado, como o jazz e o pop:

O projeto de folclorização” da música popular sofreu um grande abalo com a eclosão da Bossa Nova, para a qual o resgate cultural do samba não passava pelo fato folclórico mas pela ruptura estética em direção ao que se julgava “modernidade”: sutileza interpretativa, novas harmonias, funcionalidades e adensamento dos elementos estruturais da canção (harmonia-ritmo-melodia) que deixavam de ser vistos como um mero apoio ao canto(voz). A partir daí, houve uma espécie de limpeza dos ouvidos, desqualificando tudo que fosse exagero musical: ornamentos dramatizantes, tessituras muito compactas, vozes operísticas e letras passionais narrativas. Estas bases estéticas acabaram sendo incorporadas também como forma de pensamento crítico sobre a música popular como um todo (NAPOLITANO, 2005, p. 62).

Esse trecho de Napolitano reflete todo o “culto” que se formou em torno do movimento (e posteriormente sobre a MPB) e que resistiu ao tempo acabando por se tornar um pensamento que foi erigido quase como uma “história oficial” da canção popular brasileira.

Entretanto, quando a Bossa Nova surge recebe críticas daqueles que achavam que a “legítima” música brasileira não deveria se misturar com outros ritmos estrangeiros, como o jazz. Tinhorão, por exemplo, taxava esse movimento como uma espécie de “entreguismo musical”, contrapondo o outro grupo, que defendiam a tradição com elementos da modernidade, como Carlos Lyra e Sergio Ricardo.

A temática da tradição e modernidade também aparece no trabalho do historiador Paulo César de Araújo (2002). Para o autor, a pluralidade de memórias sobre a música brasileira nos anos de 1950 estava dividida em dois grandes grupos. Com o símbolo de “tradição” e “autenticidade” em nossa música, ficaram marcados os nomes de Nelson Cavaquinho, Noel

Rosa, Wilson Batista, Cartola, vertente interpretativa chamada de “nacional popular”. A segunda vertente, chamada de “modernidade”, é o grupo sob o signo da “evolução”, no qual

fazem parte: Dick Farney, Lúcio Alves, Tom Jobim, João Gilberto e a geração posterior com Caetano Veloso, Edu Lobo e Gilberto Gil.

Por isso, Napolitano (2005) fala que a MPB foi pensada a partir da ideia de “nacionalização” da Bossa Nova, buscando ampliar a comunicação sem abandonar as conquistas de Tom Jobim e João Gilberto.

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 de 1930(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 (NAPOLITANO, 2005, p.65).

Dessa forma, voltando ao nosso ponto de partida para caracterizar a MPB, a busca do morro e do sertão estão inseridas nesse movimento da canção popular que tenta sintetizar a tradição e a modernidade na música brasileira. O samba urbano e o jazz da bossa nova, aliados à temática engajada formam o núcleo dessa MPB.

Importante colocar que duas temáticas recorrentes nesse movimento que se formava era o sertão e a reforma agrária. O espetáculo Opinião, de 1964 é bem elucidativo nesse sentido. Escrito por Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes e dirigido por Augusto Boal, esse espetáculo mesclava o musical com o teatro, constituindo-se num primeiro ato de resistência ao golpe militar. O elenco era formado por Nara Leão (que depois foi substituída por Maria Bethania), João do Vale e Zé Kéti.

O show trazia à cena canções que contemplavam os dilemas da nossa sociedade, dando maior atenção para o grande latifúndio, a miséria e injustiça no sertão. Nara e João, em “Sina de Caboclo” exigiam a reforma agrária:

Sina de Caboclo⁴²

(João do Vale e J. B. de Aquino, 1964)

Mas plantar pra dividir

Não faço mais isso não

Eu sou um pobre caboclo

Ganho a vida na enxada

O que eu ganho é dividido

Com quem não plantou nada

Se assim continuar

Vou deixa o meu sertão

Mesmo com os olhos cheios d'água

E uma dor no coração

⁴² João do Vale e J. B. de Aquino. “Sina de Caboclo”, 1964. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Nr3GNxi9QhY>.

O começo da canção é apenas voz e violão e a interpretação de Nara é quase como um grito, um desabafo, mas que revela a tristeza do pequeno agricultor que tem que dividir sua produção “com quem não plantou nada”. Em outro momento emocionante do espetáculo, João do Vale problematizava a miséria do nordestino com a seca em Carcará:

Carcará⁴³

(João do Vale e José Cândido, 1964)

*Carcará, lá no sertão
É um bicho que avoa que nem avião
Ou é um pássaro malvado
Tem o bico volteado que nem gavião
Carcará quando vê roça queimada
Saí voando e cantando
Carcará, vai fazer sua caçada
Carcará, come inté cobra queimada
Mas quando chega o tempo da invernada
No sertão não tem mais roça queimada
Carcará mesmo assim não passa fome
O borrego que nasce na baixada
Carcará, pega, mata e come
Carcará, não vai morrer de fome
Carcará, pega mata e come.*

João do Vale nasceu em Pedreiras, cidade do Estado do Maranhão e conhecia bem a realidade do sertão e das injustiças sociais que ocorriam na sua terra. O baião, ritmo típico do Nordeste, casa com a linguagem também típica do autor e aparece em expressões como: “inté”, “avoa” e “invernada”.

A favela e o morro também apareciam na narrativa do “Opinião”. Zé Kéti, carioca, autor do icônico samba “a voz do morro”, trazia as populações urbanas menos favorecidas com “o favelado”:

A voz do Morro⁴⁴

(Zé Kéti, 1964)

*O morro sorri, a todo momento
O morro sorri, mas chora por dentro
Quem vê o morro sorrindo
Pensa que ele é feliz, coitado
O morro tem sede
O morro tem fome
O morro sou eu
O favelado*

⁴³ João do Vale e João Cândido. “Carcará”, 1964. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ITmqGj-sRUo>.

⁴⁴ Zé Kéti. “A voz do morro”, 1964. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1DHN0O3ObPA>.

Entretanto, após a participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil no Festival da TV Record de 1967, a MPB não seria mais a mesma. O impacto do movimento tropicalista na música brasileira exigiu a revisão das bases estéticas e valores culturais que norteavam a MPB e, de certa forma, obrigou uma “abertura estética” a outras influências que não os gêneros ligados ao samba, bossa nova, ou “de raiz”. Para Celso Favareto:

Procurando articular uma nova linguagem da canção a partir da música popular brasileira e dos elementos que a modernização fornecia, o trabalho dos tropicalistas configurou-se como uma desarticulação das ideologias que, nas diversas áreas artísticas, visava interpretar a realidade nacional (FAVARETO, 1996, p.22)

Num debate sobre a MPB em 1966, Caetano formulou o conceito de “linha evolutiva”. O compositor se referia à necessidade de retomar um procedimento de criação musical baseado na “seletividade” da tradição, em função das demandas da modernidade contemporânea ao artista. “Seletividade em relação ao passado e ruptura em relação ao presente, negando o gosto médio vigente, foram as bases estéticas e culturais dos principais trabalhos do tropicalismo” (VELOSO, 1997, p.69).

A “retomada da linha evolutiva” tinha o objetivo de sintetizar tradição e ruptura, iniciando uma nova fase para a música popular brasileira. Um novo momento em que a criação musical se confundia com a própria crítica musical e se exigia um posicionamento do artista em relação ao passado e ao presente. Dessa forma, o movimento tropicalista valoriza a obra de João Gilberto e Luiz Gonzaga, mas também procura dialogar com o reggae de Bob Marley e a guitarra dos Beatles.

Porém, a segunda metade da década de 1960 foi um período de embates no meio musical. De início, o grupo da MPB hostilizava a Jovem Guarda, que se defendia. Mas quando os tropicalistas surgiram, sugerindo uma “geléia geral” e um “bat macumba iê iê”, também foram atacados por aqueles que defendiam as “músicas de protesto” e estavam ligados àquela vertente nacional/popular. Sobre a Jovem Guarda, Elis Regina se posicionou:

Esse tal de iê, iê, iê é uma droga: deforma a mente da juventude. Veja as músicas que eles cantam: a maioria tem pouquíssimas notas e isso as torna fácil de cantar e de guardar. As letras não contem qualquer mensagem: falam de bailes, palavras bonitinhas para o ouvido, coisas fúteis. Qualquer pessoa que se disponha pode fazer uma música assim, comentando a última briguinha com o namorado. Isso não é sério, nem é bom. Então, por que manter essa aberração?⁴⁵

⁴⁵ “Elis Regina Revida à Ofensiva da Jovem Guarda – ‘Esse tal de Iê Iê Iê é uma droga’” - 02/04/1966. In: Vilarino. Ramon Casas. A MPB em movimento: música, festivais e censura. São Paulo: Ed. Olho d’água; 1999.

Nessa época, era comum os artistas se “alfinetarem” através da imprensa e Jorge Ben respondia, sempre que podia, em alto e bom som àqueles que ele chamava de “subversivos do samba”.

Recebo gelo, piadinhas, indiretas e críticas dos subversivos do samba, a turma do samba social. Não tenho nada contra eles, mas deixem que eu cante minhas composições para o público que eu quiser, junto com os cantores que eu quiser e acompanhado pelo instrumento que me for conveniente... Outra coisa: a música minha e de cantores da Jovem Guarda, como Roberto e Erasmo Carlos – por sinal também podados pelos subversivos do samba – é simples, acessível, fácil de guardar. Por isso, sem o pernóstico do jazz impostado e de letras sociais ela é cantada por todo mundo, por crianças que mal sabem falar, por jovens e por adultos. O que quer dizer: é sucesso, mesmo sofrendo esnobação e pichação dos subversivos do samba.⁴⁶

Além das críticas às letras da Jovem Guarda, havia o sentimento contra a guitarra elétrica, por isso Jorge Ben reivindica cantar suas composições acompanhado do instrumento que lhe for conveniente. O nome “subversivos do samba” também chama atenção, pois configura uma ironia àqueles que faziam ou defendiam o “samba social”, ou samba de protesto.

A MPB tornou-se portadora de uma mensagem crítica reforçada pelo arranjo musical. Esses critérios foram reconhecidos pela crítica e, principalmente, pelo grande público através dos festivais da época. Quando Caetano e Gil surgem com o Tropicalismo, sofrem inúmeras críticas, pois a “brasilidade” não era tão patente em suas canções. A preocupação dos tropicalistas era mais estética do que política e os dois compositores era frequentemente chamados de “alienados”.

Nós sabíamos que grande parte da MPB reagia mal ao que estávamos fazendo: Edu Lobo, Francis Hime, Wanda Sá, Dori, Sérgio Ricardo e, mais que todos, Geraldo Vandré, mostravam-se muito irritados, meio decepcionados conosco. Não esperávamos que Chico tivesse uma posição substancialmente diferente (VELOSO, 1997, p.230)

Em uma entrevista no ano de 1972, ao ser questionado sobre seu distanciamento da política e das canções de protesto, Caetano respondeu:

Uma vez me perguntaram porque eu não fazia mais política, e eu respondi: você acha que o toque do violão de Baden Powell é da esquerda ou da direita? Porque uma coisa não tem nada a ver com a outra. Tal ou qual opinião política não valida, como também não invalida, o trabalho da arte de ninguém⁴⁷.

⁴⁶ “Subversivos do Samba Perseguem Cantor – Jorge Bem faz Inimigos porque Aderiu ao Iê, Iê, Iê.” 26/03/1966. In: VILARINO. Ramon Casas. **A MPB em movimento**: música, festivais e censura. São Paulo: Ed. Olho d’água; 1999.

⁴⁷ Entrevista a Simon Khouri, da Rádio Jornal do Brasil do Rio de Janeiro, série Especial, em 22/08/1974.

Dessa forma, percebe-se que havia um embate entre esses grupos que era fomentado pela imprensa e pelos próprios artistas. A repressão do regime militar, após o AI-5, que recaiu sobre tropicalistas e emepibistas acabou criando uma espécie de “frente ampla” musical, numa união para a resistência cultural à ditadura. Segundo Napolitano “o exílio de Gil e Caetano, assim como o de Geraldo Vandré e Chico Buarque lembrava que havia um inimigo em comum: a censura e a repressão imposta pelo regime” (NAPOLITANO, 2005, p. 69-70). Nesse contexto, Caetano e Gil foram incorporados à MPB e hoje é quase impossível, pela memória oficial, não associá-los a este grupo.

A partir dos anos de 1970, consolidou-se uma tendência altamente hierarquizada que definia o lugar dos artistas no mercado e o tipo de produto musical a ser oferecido ao grande público consumidor. No topo dessa hierarquia musical estava a MPB, tida como “cultura” pelo “bom gosto” dos setores intelectualizados ou pelas ousadias das “vanguardas” jovens. Assim, a década assistiram uma remodelação da MPB com o surgimento de novos artistas como Ivan Lins, Gonzaguinha e João Bosco ligados ao MAU (Movimento Artístico Universitário), os Novos Baianos, os “malditos (Jards Macalé, Sérgio Sampaio e Luiz Melodia) e o regionalismo dos novos artistas nordestinos (Elba Ramalho, Zé Ramalho, Geraldo Azevedo, Alceu Valença e Fagner).

Retomando o estudo do historiador Paulo César de Araújo (2002), ao tentar explicar o silêncio da memória sobre certos compositores e intérpretes ligados à geração da música cafona, elabora uma hipótese que nos é muito útil para entender a hegemonia da MPB na memória coletiva da sociedade brasileira.

Assim, para o autor, o silêncio e a negligência com que certos compositores e artistas são tratados explica-se pelo fato de que eles não se enquadravam no padrão estético das elites culturais (enquadradores da memória) que não viam suas produções nem como parte da “tradição” nem da “modernidade”.

E será ancorado nestas duas vertentes interpretativas – a da tradição e a da modernidade – que, a partir de meados dos anos de 1960, o público de classe média e formação universitária passará a eleger os cantores/compositores de sua preferência. Uma parte desse público, mais identificado com a linha “nacional/popular”, preferirá ouvir Paulinho da Viola, Zé Keti, Cartola, Nelson Cavaquinho, Clementina de Jesus, e menos Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa; uma outra parte, mais identificada com o que eu defini de “universal-popular”, preferirá ouvir Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Milton Nascimento, e menos Zé Keti, Cartola, Nelson Cavaquinho e Clementina de Jesus. Mas são exatamente todos estes artistas – os da

“tradição” e “modernidade” – que hoje formam aquilo que o público de classe média qualifica de MPB (ARAÚJO, 2002, p. 343).

É interessante essa identificação do público de classe média e formação universitária na qualidade de principais ouvintes dessas duas vertentes. Ainda que com o tempo outras classes sociais passaram a consumir a música de Caetano Veloso ou Chico Buarque, é do segmento médio e universitário que saem os críticos, pesquisadores, historiadores, musicólogos da música popular. Assim, há biografias sobre sambistas como Wilson Batista, Sinhô, análises sobre a produção musical de Noel Rosa, Dorival Caymmi; estudos e ensaios sobre a obra de Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Gilberto; e teses sobre o Tropicalismo, a Bossa Nova e, principalmente, sobre o Samba: samba-enredo, samba-malandro, samba-canção, etc.

Dessa forma, a MPB foi erguida diante do debate sobre “tradição” e “modernidade” e, apesar de no início, simbolizar a evolução e o moderno, com o tempo, virou um gênero multifacetado dentro dos limites dessa dubiedade (o velho e o novo). Mesmo com as divergências entre emepistas e tropicalistas no final da década de 1960, o movimento tropical foi incluído no grupo da MPB e aparece como uma linha deste gênero. A hegemonia desta Música Popular Brasileira se deu de forma excludente (outros gêneros musicais da época estão de fora dessa sigla) e elitista, pois seu público majoritário foi e ainda é o público médio e universitário.

CAPÍTULO 3

ENSINO: análise de dois livros aprovados pelo PNLD 2018 e proposta de produto didático para utilização em sala de aula.

Nesta última parte trataremos do produto a ser sugerido. Inicialmente, analisaremos dois livros didáticos aprovados pelo PNLD 2018: “História Global” e “Conexões com a História”. A análise será feita através do Livro do Estudante e do Manual do Professor de cada livro, onde faremos uma contraposição com o Guia do PNLD 2018. A intenção é verificar como a MPB é abordada nessas obras, principalmente na temática da Ditadura Militar no Brasil nos anos de 1960, época do surgimento e auge desse movimento. Finalmente, iremos propor o “Manual Musical do Professor” enquanto produto, para ser utilizado em sala de aula.

3.1 – “Retrato em preto e branco”: análise da coleção “História Global”.

A coleção “História Global”, composta por três volumes destinados ao Ensino Médio e organizada por Gilberto Cotrim, orienta-se pela perspectiva cronológica e integrada de conteúdos relacionados à História da Europa, da África, da Ásia, da América e do Brasil, com ênfase em seus aspectos políticos, econômicos e sociais.

Gilberto Cotrim, autor da coleção, é historiador graduado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e licenciado pela Faculdade de Educação da USP. Defendeu Mestrado em Educação e História da Cultura pela Universidade Mackenzie e cursou filosofia na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Há uma seção que tem o objetivo de “enriquecer” os capítulos com análises de fontes históricas e de historiadores chamada de “box”. São textos destacados que propõem uma abordagem menos formal das temáticas estudadas. Três “boxes” aparecem ao longo dos capítulos: “Em questão” traz ao livro textos de historiadores ou de pesquisadores, contrapondo ou complementando a interpretação apresentada no texto principal. “Documento” apresenta uma fonte histórica, estimulando a interpretação e a reflexão sobre alguns fatos apresentados no livro. No box “saiba mais” há textos e imagens complementares aos temas discutidos no capítulo.

Além dos “boxes”, há outras seções como: “treinando o olhar”, “compreendendo” e “oficina de História”. A primeira trata de análise de imagens, a segunda seção apresenta algumas questões de compreensão do conteúdo estudado no capítulo. A “oficina da História”

tenta aproximar os conteúdos do livro das discussões acadêmicas, além de propor questões de vestibulares e ENEM.

No Manual do Professor, em sua parte comum, expõem-se os pressupostos teóricos e metodológicos, a concepção da obra, a avaliação pedagógica, a perspectiva interdisciplinar e a discussão sobre o tratamento da História. O foco da coleção é a produção de um conhecimento escolar na área da História, que se fundamenta em obras da historiografia e da pedagogia já consagrada no século XX e são interligadas de forma aleatória em todos os volumes, sugestões de leituras extras, como trechos de textos e livros acadêmicos de determinados assuntos abordados nos diversos capítulos, para a formação complementar do professor. Entretanto, percebemos algumas incongruências no Livro do Estudante e no Manual do Professor.

O capítulo 14, intitulado “Governos militares”, o livro realmente foca apenas nas questões políticas, econômicas e sociais. No box “Documento”, sob o título de “Canções de protesto”, o livro convida o aluno a analisar a letra de “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré.

Pra não dizer que não falei das flores (caminhando)⁴⁸
(Geraldo Vandré, 1968)

*Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somo todos iguais, braços dados ou não
Nas escolas, nas ruas, campos, construções
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Vem, vamos embora que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer
Pelos campos há fome em grandes plantações
Pelas ruas marchando indecisos cordões
Ainda fazem da flor seu mais forte refrão
E acreditam nas flores vencendo o canhão
Há soldados armados, amados ou não
Quase todos perdidos de armas na mão
Nos quartéis lhe ensinam antigas lições
De morrer pela pátria e viver sem razões
Nas escolas, nas ruas, campos, construções
Somos todos soldados, armados ou não
Caminhando e cantando, seguindo a canção
Somos todos iguais, braços dados ou não
Os amores na mente, as flores no chão
A certeza na frente, a história na mão
Aprendendo e ensinando uma nova lição
Caminhando e cantando e seguindo a canção*

⁴⁸ Geraldo Vandré. “Pra não dizer que não falei das flores (caminhando)”, 1968. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1KskJDDW93k>.

Como escreve Samson e Scott (2009), “música é som” e assim, a análise somente da letra de uma canção não pode se dá apenas no sentido textual. Pensar a harmonia e o cancionista\performer, no caso dessa canção específica, é essencial para que o aluno contextualize o documento que lhe é posto para estudo. Cabe ao professor oferecer complementos didáticos para este tipo de abordagem do livro utilizado em sala, seja com músicas, filmes ou poemas. No trato da canção, a letra não é o bastante.

É interessante até se pensar na música escolhida pelo livro-didático para abordar a “canção de protesto” durante o período ditatorial. Geraldo Vandré apresentou “Pra não dizer que não dizer que não falei das flores” no dia 29 de Setembro em 1968, durante o III Festival Internacional da Canção. A canção ficou em segundo lugar, mas a sua repercussão foi imediata, pois se tornou uma espécie de “Marselhesa” brasileira, cantada em greves e passeatas até os dias de hoje. Mas o que ocorreu com Geraldo Vandré?

Paulo César de Araújo (2002) dedica um capítulo de seu livro para responder a esse questionamento. O historiador lembra que após o AI-5, militares passaram a perseguir o artista, que passou por esconderijos em Goiás, sertão mineiro, São Paulo, Montevideo e Santiago, no Chile. Segundo o autor:

Tão obscuro quanto sua saída foi o seu retorno ao país. O autor de Pra não dizer que não falei das flores fez uma única viagem de volta, mas desembarcou duas vezes no Brasil. Houve um desembarque real e um segundo desembarque, fictício. O primeiro foi noticiado pelo Jornal do Brasil em sua edição de sexta-feira, 18 de Julho de 1973. “O cantor e compositor Geraldo Vandré foi preso ontem, no aeroporto do Galeão, ao desembarcar de um avião. O artista foi levado para uma unidade militar, onde se encontra incomunicável.” É quando é apresentado o desembarque fictício de Vandré em terras brasileiras. Na noite de 21 de Agosto de 1973 a câmera do Jornal Nacional da TV Globo focaliza a escada de um Electra da Varig no aeroporto de Brasília. O ângulo vai se fechando e o rosto de Geraldo Vandré, barbado e com a expressão cansada, aparece na tela. A seguir é mostrada a primeira entrevista do artista à televisão brasileira desde 1968. Cabisbaixo e com a voz trêmula ele afirma que pretendia integrar suas composições “à realidade nova do Brasil, que espero encontrar em um clima de paz e tranquilidade” e queixava-se de que sua música foi apropriada por grupos políticos contra a sua vontade: “Vocês sabem, a arte às vezes é usada por um determinado grupo com interesses políticos e isso transcende a vontade do próprio autor” (ARAÚJO, 2002, pp. 109-110).

A partir daí a imprensa, público e até amigos começaram a se questionar se Vandré foi torturado, sofreu lavagem cerebral ou as duas coisas. O próprio artista nunca mais falou sobre o assunto e se lançou num ostracismo sem explicação que intriga até hoje os apreciadores e pesquisadores da canção popular brasileira.

O manual do professor, em relação a essa seção, não acrescenta na temática e muito menos ajuda o profissional do ensino, pois apenas aponta para uma resposta pessoal, além de ficar no “senso comum”:

Resposta pessoal. Praticamente todos os versos expressam alguma crítica ou chamamento ideológico: “vem, vamos embora que esperar não é saber/ quem sabe faz a hora, não espera acontecer”, “Há soldados armados, amados ou não/ Quase todos perdidos de amas na mão/ Nos quartéis lhes ensinam antigas lições/ De morrer pela pátria e viver sem razões” (COTRIM, 2017, p. 374).

A problematização da figura de Geraldo Vandré, seja pelo livro ou pelo professor é enriquecedora, pois para além da análise da canção em si, pode-se pensar a maneira como a censura agia e como os artistas sofriam com as perseguições impostas pelo governo militar.

Na outra seção “documento” do livro “História Global”, o autor aborda a propaganda ufanista do governo militar e cita a canção “Eu te amo, meu Brasil”, da dupla Dom e Ravel. O box pede novamente para o aluno analisar a letra da canção e pergunta “o sentido do último verso”.

Eu te amo, meu Brasil⁴⁹

(Dom e Ravel, 1970)

*As praias do Brasil são ensolaradas
O chão onde o país se elevou
A mão de Deus abençoou
Mulher que nasce aqui tem muito mais amor
O céu do meu Brasil tem mais estrelas Em terras
brasileiras vou plantar amor Eu te amo, meu
Brasil, eu te amo!
Meu coração é verde, amarelo e branco, azul anil.
Eu te amo, meu Brasil! Ninguém segura a juventude do Brasil.
As tardes do Brasil são mais douradas
Mulatas brotam cheias de calor
Eu vou ficar aqui porque existe amor (...)*

Quando se associa ufanismo e governo Médici dois nomes são geralmente lembrados: Dom & Ravel. A dupla ficou marcada como representante exemplar de artistas integrados à ideologia expressa pelo regime de 1964 e principal porta-voz, no campo musical, das realizações do governo no período chamado de “milagre econômico”. O interessante é que a música “Eu te amo, meu Brasil”, que vinculou a dupla ao general, foi gravada, na verdade, pelo

⁴⁹ Dom e Ravel. “Eu te amo, meu Brasil”, Continental, 1970. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cJ2fxTrsETo>.

grupo de rock Os Incríveis e lançada em agosto de 1970 no programa da Hebe Camargo na TV Record⁵⁰.

Eu te amo meu Brasil permaneceu engavetada durante quase um ano, período no qual Don e Ravel ainda não haviam se firmado como cantores, mas a composição acabou chegando às mãos do conjunto Os Incríveis, que na época desfrutava de grande popularidade e preparava repertório para um novo disco. Gravada pelo grupo em Outubro de 1970, ou seja, ainda em meio à euforia coletiva pela conquista da Copa do Mundo do México, a marcha em estilo de fanfarra juvenil. Encontrou um terreno fértil para se transformar num dos grandes sucessos daquele ano e, ao mesmo tempo, tornar-se uma das músicas mais rejeitadas por aqueles que faziam oposição ao regime militar (ARAÚJO, 2002, p.214)

Entretanto, diversos compositores produziram canções que harmonizavam com a atmosfera desejada pela propaganda oficial do regime. E o primeiro sucesso a expressar uma certa alegria coletiva com a nação brasileira foi o samba País Tropical, composição de Jorge Benjor lançada pelo cantor Wilson Simonal em 1969:

País Tropical⁵¹

Jorge Ben, 1969

Moro! Num País Tropical
Abençoado por Deus
E bonito por natureza (Mas que beleza!)
Em fevereiro (Em fevereiro!)
Tem carnaval (Tem carnaval!)
Eu tenho um fusca e um violão
Sou Flamengo
Tenho uma nêga chamada Tereza...
Sambaby, Sambaby Sou um menino
De mentalidade mediana (Pois é!)
Mas assim mesmo feliz da vida
Pois eu não devo nada a ninguém
Pois eu sou feliz comigo mesmo!

Interessante se pensar nesse “jogo da memória”, onde uns são lembrados e outros esquecidos. Aliás, o mesmo Jorge Benjor voltaria a enaltecer o Brasil/modelo num outro samba adesista e ufanista, intitulado: “Brasil, eu fico”, composição de 1970, numa clara resposta ao slogan radical do governo Médici “Brasil: ame ou deixe-o”.

⁵⁰ Ler mais sobre Dom & Ravel na obra : ARAÚJO, Paulo César de. Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2002.

⁵¹ Jorge Ben. “País Tropical”, Odeon, 1969. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5ger8PgN-Os>.

Brasil, eu fico⁵²
(Jorge Ben, 1970)

Minas Gerais, uai, uai
São Paulo, sai da frente!
Guanabara, como é que é?
Bahia, oxente!
E os meus irmãozinhos lá do norte?
Este é o meu Brasil
Cheio de riquezas mil
Este é o meu Brasil
Futuro e progresso do ano 2000
Quem não gostar e for do contra
Que vá prá...

Esta canção de Jorge Benjor é surpreendente, tanto por seu teor agressivo, destoando das demais canções, que sempre evocam flores, anjos e santos, como pelo fato de que naquele momento, seus companheiros Caetano Veloso e Gilberto Gil estarem vivendo um exílio forçado no exterior.

A dupla Dom & Ravel, vista como adesista, recebe muita acusação e pouco estudo. O segundo LP dos irmãos cearenses, lançado em 1974, trazia a canção *Animais irracionais*, faixa censurada pelo governo porque, “num momento em que se propagava a imagem de união de todos em prol de um objetivo comum, a canção denuncia uma sociedade marcada por opressores e oprimidos” (ARAÚJO, 2002, p. 77).

Animais Irracionais⁵³
Dom e Ravel, 1974

Às vezes eu olho pra terra sem compreender
A luta dos seres humanos pra sobreviver.
O grande açoitando o pequeno,
Terceiros mandando apartar,
Mas na maioria das vezes o grande não quer parar.
Tem vezes que o desesperado se põe a pensar (a pensar)
Por que deve aos pés de um dos grandes se ajoelhar
Eu passo por muitas igrejas pedindo respostas de deus
Pra ele calado no espaço ouvir os lamentos meus.
Animais (animais) nós os homens somos todos meio
Animais irracionais
Levantamos, guerreamos e deitamos e rezamos antes
A vida é um sonho e nada mais. oh! cantem a trás.
Às vezes eu olho por cima do mundo e os maus (os maus)

⁵² Jorge Ben. “Brasil, eu fico”, Odeon, 1970. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QxOZfPHQOCg>.

⁵³ Dom e Ravel. “Animais Irracionais”, 1974. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hNiJIagLZuo>.

*Eu vejo vencendo na vida os mais altos degraus
 Não querem ouvir nem falar
 De fome, problemas e dor
 Dos outros nem ao menos admitir ou supor.
 E sempre eles acham que eles são certos demais (demais)
 Dinheiro perdido em seus vícios não volta jamais,
 Pequenos e grandes ladrões
 No meio dos homens de bem
 Que cruzam as ruas da vida matando ou roubando alguém.*

A primeira parte da letra remete a “luta dos seres humanos pra sobreviver/ um grande açoitando um pequeno/ terceiros mandando apartar” ressaltando que “na maioria das vezes/ o grande não quer parar...” A canção da dupla lembra umas das características definidoras da sociedade brasileira: o uso do açoite e, naquela ocasião, o porrete. Em entrevista, Ravel fala mais sobre o assunto:

“Nós fomos várias vezes intimados a ir depor ali e explicar o porquê de ter feito aquela música, aquela letra, e não sei mais o quê; e era aquele chá de cadeira. Às vezes nós ficávamos um dia inteiro ali, quase como uma penitência. Tinha uma censora ali responsável pela área da música, o nome dela era Dona Dalva, que foi quem nos mandou o comunicado para comparecer lá. Aí eu procurei explicar a situação pra ela, de que nosso disco já estava pronto e íamos ter grande prejuízo e tal, mas ela disse: ‘Não. Não dá pra liberar. Está censurado e acabou.’”⁵⁴

Com a negação em São Paulo, os artistas foram à Brasília, onde Dom conhecia um coronel que atuava na área jurídica da Divisão de Censura do Departamento de Polícia Federal e só assim a música foi liberada. Essa visão da historiografia que opõe Dom e Ravel (e tantos outros) aos compositores da MPB é simplória e aparece com frequência no livro didático. A canção “Eu te amo, meu Brasil” é um fato, mas não se pode reduzir a obra da dupla a esta música.

Novamente, o manual do professor não auxilia o profissional. Apenas reforça o “óbvio” e não faz um debate justo sobre o tema:

Trata-se de uma letra de exaltação patriótica exagerada, que passa uma imagem bastante positiva do país, onde tudo é beleza e amor, dando a impressão de que nada se sofre e nada falta para a população. A última estrofe é uma resposta ao slogan “Brasil, ame ou deixe-o”, uma declaração de amor e fidelidade ao país (COTRIM, 2017, p. 375) .

⁵⁴ Entrevista foi cedida ao historiador Paulo César de Araújo In ARAÚJO, Paulo César de. Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2002.

Percebemos assim, uma discrepância entre o que propõe a análise do livro “História Global” no PNLD e o que realmente é entregue a alunos e professores no texto real. No Guia do Plano Nacional do Livro Didático 2018, a obra em questão é elogiada:

Na abordagem histórica, através de proposição de atividades e análise de textos escritos e iconográficos, apresentam-se possibilidades de relacionar passado e tempo presente no tratamento dos conteúdos históricos no Livro do Estudante. Estas propostas, que aparecem em boa quantidade, conduzirão ao desenvolvimento das habilidades de leitura e análise pelos estudantes, pois a obra propõe situações que permitem a construção de argumentos e de desenvolvimento do pensamento crítico (BRASIL, 2017, p. 36).

Como ocorrer a “construção de argumentos e desenvolvimento do pensamento crítico” se o Livro do Estudante ainda reforça estereótipos e insistem em usar como documentos a mesma fonte para determinados temas, como é o caso da música de Geraldo Vandré? Ainda utilizam as canções analisando somente as letras, sem problematizar seus autores e contextos.

O Manual do Professor ainda exclui a possibilidade de utilização da canção em sala de aula. No capítulo “Pressupostos teórico-metodológicos”, ao pensar em atividades interdisciplinares, utilizando fontes históricas para “complementar” a aula, o livro sugere o uso de filmes, memória oral (entrevistas), iconografia e cartografia, mas a música não é considerada como fonte.

Como vemos, a disciplina de história tem muito a contribuir em projetos interdisciplinares desenvolvidos pelos professores em suas escolas. Nesse sentido, o trabalho pedagógico pode utilizar variados recursos, tais como: uso da internet, memória, oral, iconografia, cartografia e literatura (ficção) (COTRIM, 2017, p. 297).

Para cada recurso, o manual faz comentários e sugestões sobre a sua utilização. O interessante é que, ao tratar do filme, a obra recomenda um trabalho de contextualização da obra e do autor (diretor), cuidado que o Livro do Estudante não teve com as canções trabalhadas.

Antes de recomendar um filme, é imprescindível que o professor o assista e o avalie, tendo em vista a necessidade de um trabalho prévio de contextualização de tal filme para os alunos. Isso é válido, inclusive, para os filmes indicados nesta obra, na seção Para saber mais, que se encontra ao final de cada unidade [...] Ao analisar um filme, em primeiro lugar, convém esclarecer que o autor/diretor trabalhou com um recorte de realidade, observou-a sob determinado ângulo e fez escolhas (COTRIM, 2017, p.300).

A canção é excluída do manual do professor enquanto fonte, mas é utilizada no Livro do Estudante como tal. Distante, inclusive, do Guia do Plano Nacional do Livro Didático:

O Manual do Professor oferece orientações adequadas ao uso do Livro do Estudante. A parte específica fornece orientações, objetivos de unidade, justificativas, respostas comentadas, sugestões de leitura, atividades complementares e textos de apoio, relativos ao conteúdo de cada volume. Também apresenta textos complementares sobre os usos de vídeos e filmes, com orientações sobre o emprego desses recursos e a proposição de construção interdisciplinar do conhecimento histórico em diálogo com outras áreas do currículo (BRASIL, 2017, p. 36).

O manual oferecido ao professor não contempla o que está proposto no Guia do PNLD 2018, pois não orienta de forma correta as questões colocadas no Livro do Estudante. Além de reafirmar o “senso comum”, não auxilia o professor na construção de uma aula melhor a partir do livro didático.

3.2 – “Fotografia 3x4”: análise da coleção “Conexões com a História”

A coleção é constituída por três volumes destinados ao Ensino Médio e apresenta os conteúdos organizados em sequência cronológica, tendo como referência a História europeia, integrando a História do Brasil, da América, da África e do Oriente, evidenciando a articulação entre processos e contextos históricos da Pré-história ao mundo contemporâneo.

Os livros são organizados pelos historiadores Alexandre Alves e Letícia Fagundes de Oliveira. O primeiro é doutor em Ciências Sociais (História Econômica) pela faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (Universidade de São Paulo) e Letícia é Mestre em História Social também pela USP. Ambos são professores do Ensino Superior.

O Livro do Estudante é organizado de forma padronizada em unidades e capítulos, os quais apresentam seções fixas de textos e atividades. São 11 capítulos para o 1º ano e 12 capítulos para o 2º e 3º anos. Apenas o volume 1 apresenta o item Introdução – A produção do conhecimento histórico, que precede a Unidade I do referido volume. Os componentes fixos dos três volumes são os itens e as seções: “Abertura de unidade”; “Linha do tempo”; “Analisar um documento histórico”; “Infográficos”; “Controvérsias”; “Questões contemporâneas”; “Doc”; “Conceitos históricos”.

Ao final de cada capítulo, a seção “Enem sem mistérios” apresenta uma questão do exame com comentários sobre os conhecimentos necessários para a sua resolução. Ao final de cada unidade, a seção “Simulando o Enem” apresenta questões inéditas e voltadas para avaliação do conhecimento e preparação para o exame; e a seção “Explorando” outras fontes apresenta roteiros de trabalho com músicas, sites, livros e filmes que se relacionam com o tema da unidade. Ao final dos volumes, são apresentadas as seções: “Praticando Enem e vestibulares”; “Gabarito e sugestões de respostas: Enem e vestibulares”; “Referências bibliográficas”; e “O mundo em mapas”, na qual são apresentados mapas complementares.

O Manual do Professor contém três partes fixas comuns. A primeira parte é composta pelos itens “Apresentação”; “Sumário”; “Apresentação da obra” (“A história e os desafios do século XXI”; “O território do historiador hoje”; “A estrutura dos livros da coleção”; “O processo de avaliação; “Referências bibliográficas” e a “Matriz de Referência de Ciências Humanas e suas Tecnologias”). A segunda parte do Manual apresenta as seguintes seções: “Orientações específicas para cada volume”, indicando a grade de conteúdos de cada uma das unidades dos volumes 1, 2 e 3; “Sugestões para o professor” e “Sugestões para o estudante”, as quais indicam sites, leituras e vídeos. A terceira parte apresenta a seção “Respostas e comentários” das atividades do Livro do Estudante.

No tópico “Contestações ao regime”, do capítulo nove do Livro do Estudante, a obra destaca as manifestações culturais que fizeram oposição aos militares, como o Cinema Novo, grupos de teatro e cita o tropicalismo:

Muitas produções culturais do período abordaram a situação política do país e procuraram mostrar que a insatisfação com o regime crescia. Os produtores do Cinema Novo buscavam, com sua linguagem fortemente imaginativa, uma estética capaz de mostrar a crueza das relações sociais e pessoais do país. O teatro atravessava um momento de intensa produtividade. Grupos como o Arena e o Oficina chamavam o público para participar das apresentações e estimulavam a se manifestar numa época marcada pela censura. A chamada música de protesto, por sua vez, incorporava os temas sociais e era utilizada como espaço de denúncia política. Outras formas de expressão na música popular, na literatura e nas artes visuais, como o Tropicalismo, moviam os jovens a questionar valores e costumes (ALVES, OLIVEIRA, 2017, p. 174).

É sistemático que, enquanto contestação ao regime, a memória dê conta, no que diz respeito à canção, apenas da Música de Protesto e do Tropicalismo. Já mostramos que esses não foram os únicos gêneros que fizeram música participante, mas um gênero parece mais esquecido ainda: o rock brasileiro.

Para além de Raul Seixas, durante os anos de 1970, o rock brasileiro viveu seu período de consolidação, mas o gênero começa no Brasil na década de 1950. O filme “The blackboard jungle”(chamado em terras brasileiras de “Sementes da violência”), de 1955, continha a canção “Rock around the Clock”, gravada pelo conjunto Bill Halley and His Comets. Nora Ney, que era uma cantora de música romântica, logo fez uma versão da canção: “Ronda das Horas”. Dois anos depois, teríamos o primeiro rock no Brasil: “Rock n’ roll em Copacabana”, de Miguel Gustavo e interpretado por Cauby Peixoto⁵⁵.

Em busca de novos talentos e aproveitando o estouro do rock no mundo, as gravadoras contrataram vários artistas e bandas na época. Em Taubaté, a Odeon descobriu os irmãos Campello: Sérgio e Célia. Batizou-os de Tony e Celly Campello e assim nasciam os primeiros astros do rock brasileiro. “Banho de Lua”(1960), “Estúpido Cupido”(1959), “Lacinho cor-de-rosa” (1960) e “Pertinho do mar”(1959) emplacaram nas rádios e viraram hinos do rock nacional. Sobre a segunda leva do rock brasileiro, Dapieve diz:

Naturalmente, a segunda leva do rock brasileiro foi gestada dentro da primeira. Além dos astros solos, o sucesso dos Campello foi espalhando pelo país uma constelação de grupelhos, quase todos com nomes em inglês – The Fevers, The Pops, Renato e seus Bluecaps, The Clevers(mais tarde Os Incríveis), The Sputniks. Este último formado em torno da turma da Rua do Matoso, na Tijuca, Zona Norte do Rio, trazia em sua fileira dois nomes seminiais, Erasmo (mais tarde Carlos) Esteves e Sebastião (mais tarde Tim) Maia. Um amigo dos dois, uma rapaz de Cachoeira do Itapemirim (ES) que perdera a perna numa linha de trem e tentara, sem sucesso, a vida como cantor de bossa nova, estava fadado a se tornar o novo rei do rock nativo. Roberto Carlos Braga, claro (DAPIEVE, 2015, pp. 15).

A partir de 1963, a parceria entre Roberto Carlos e Erasmo Carlos começou a dar frutos. “Calhambeque” (1963) e “Festa de Arromba” (1964) fez com que a TV Record fundasse o programa “Jovem Guarda”, tendo como apresentadores Wanderléia, Roberto e Erasmo. Nessa época, o rock era conhecido como iê iê iê por causa de “She Loves You”, canção que os Beatles gravaram em 1963.

Em relação à geração dos Campello, a Jovem Guarda avançava musicalmente. As músicas não eram mais meros suportes para os vocais, a guitarra passou a ocupar um lugar mais “agressivo” nas canções. A temática, entretanto, ainda era a mesma: da ingenuidade dos “banhos de lua” e dos “biquínis de bolinha amarelinho” para falar dos carrões, das festas e

⁵⁵ Mais sobre o início do rock brasileiro em: DAPIEVE, Arthur. BRock: o rock brasileiro dos anos 80, 4ª edição, São Paulo: Editora 34, 2015.

dos “brotos apaixonantes”. “No amplo panorama da música brasileira o rock ainda era ouvido como algo importado e supérfluo” (MOTTA, 2000, p. 37).

Como já foi dito, numa época estreitada pelo maniqueísmo esquerda/direita, não havia uma música que contemplasse a complexidade do Brasil: quem não estava engajado em canções de protesto estava alienado, jogando contra. Com Gil e Caetano à frente, o Tropicalismo foi agrupando poetas (Torquato Neto), outros músicos (Tom Zé, Gal Costa, Nara Leão e Os Mutantes) e um maestro (Rogério Duprat), alinhando a guitarra elétrica com a música brasileira. A importância desse movimento para maturação do rock brasileiro é incomensurável e o álbum “Tropicália ou Panis et Circenses” (1968) é uma obra seminal para a música brasileira.

O disco é estruturado, musicalmente, como uma polifonia, ou longa suíte; as faixas sucedem-se sem interrupções com a abertura recapitulada no final. Esta concepção é a de “Sgt. Peppers Lonely Heart Club Band” (1967), dos Beatles. Compostos segundo a linguagem de mistura, cada música e o conjunto levam a metáfora terminal, que alegoriza o Brasil. Essas são características de um álbum conceitual, peculiaridade das bandas de rock progressivo dos anos de 1970, iniciada com os garotos de Liverpool (FAVARETTO, 1979, p. 56).

Os Mutantes, a primeira grande banda de rock brasileira (com sucesso internacional) é filha do Tropicalismo. O álbum de estreia dos paulistas conta com a abertura de “Panis et Circensis” (1968), composição de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Panis et Circenses⁵⁶

(Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1968)

*Eu quis cantar minha canção iluminada de sol
Soltei os panos sobre os mastros nos ares
Soltei os tigres e os leões nos quintais
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer
Mandei fazer de puro aço luminoso um punhal
Para matar o meu amor e matei
Às cinco horas na avenida central
Mas as pessoas da sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer
Mandei plantar folhas de sonhos no jardim do solar
As folhas sabem procurar pelo sol
E as raízes procurar, procurar
Mas as pessoas da sala de jantar
Essas pessoas da sala de jantar
Mas as pessoas da sala de jantar
Mas as pessoas da sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer*

⁵⁶ Caetano Veloso e Gilberto Gil. “Panis et Circenses”, Polydor, 1968. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ETqMNQw-a9M>.

A canção diz muito sobre o movimento Tropicalista, mas também sobre o novo rock que então se formava. Os “panos sobre os mastros nos ares”, o “punhal de puro aço luminoso” denotam o som aventureiro e cortante da nova música que estava sendo feita, além de uma preocupação mais estética e inovadora, diferente das “pessoas na sala de jantar” que “são ocupadas em nascer e morrer”.

Os anos de 1970 viram emergir várias bandas influenciadas pelo rock progressivo: O Terço, Som Imaginário, A Cor do Som e bandas com um rock mais clássico e agressivo (Rolling Stones) como Casa das Máquinas, Joelho de Porco e Made in Brazil. Este último, o mais antigo grupo junto com Os Mutantes, foi formado em São Paulo pelo guitarrista Oswaldo Vecchione, são um bom exemplo de como o Estado ditatorial da época censurava e sofria contestação dos grupos de rock.

Em entrevista ao portal R7, celebrando os 50 anos de Made in Brazil, Oswaldo relata a perseguição que o grupo sofria e as provocações aos militares.

Fomos perseguidos! Os quatro primeiros discos tiveram músicas censuradas e eu fui chamado diversas vezes à polícia federal para prestar declarações sobre minhas composições. Era horrível, pois ninguém falava nada e nem havia justificativa para tais proibições.⁵⁷

O grupo ainda provocou os militares quando tentou lançar o disco “Massacre”, de 1977. Para além do título do álbum, no mínimo “curioso”, a banda queria montar um tanque de guerra fictício no palco da turnê.

Nosso álbum foi gravado, mas não saiu na época... só conseguimos lançar anos depois (em 2006). E a turnê também foi proibida. Na inauguração, o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) interditou a rua do espetáculo, pois eles haviam visto nossos cartazes do show com o tanque. Daí eles confiscaram nosso equipamento por um tempo, lacraram o teatro e ainda tivemos que tocar só para os censores verem o que tínhamos programado. Corremos um risco enorme com isso, ainda bem que saímos vivos dessa. O Made sofreu pressão apenas por fazer rock n’ roll.⁷³

A banda de Oswaldo lançou discos clássicos como “Made in Brazil” (1971), “Jack, o estripador (1977)” e “Minha vida é Rock n’ roll”. Sobre o fatídico álbum censurado e lançado anos depois (Massacre), uma das músicas é “Eu não sei se mudaria” (1977).

⁵⁷ Entrevista disponível em <https://entretenimento.r7.com/musica/made-in-brazil-relembra-50-anosfomos-perseguidos-pela-ditadura-05102019>⁷³ Idem

Eu não sei se mudaria⁵⁸
(Oswaldo Vecchione)

*Eu não sei se mudaria
Meu modo de vida
As vezes as coisas não dão certo pra mim
Mas eu não dou bola
Para os grilos que pintam
Eu levo a vida da minha maneira
Mas eu vou, eu vou, eu vou em frente
Mas eu vou, eu vou, eu vou em frente
Eu não tenho medo, mas corro perigo
Eu não faço nada de mal pra ninguém
Não gosto de entrar em jogo sujo
Não quero pra mim, nem pra você
Mas eu vivo, eu vivo, eu vivo contente
Mas eu vivo, eu vivo, eu vivo resistente*

A canção traz uma questão que vai de encontro com a entrevista do líder da banda ao canal R7, que é o “modo de vida roqueiro” dos músicos das bandas da época. Os cabelos grandes dos integrantes, a música agressiva e, principalmente, a utilização de drogas por alguns membros eram o principal motivo para a intervenção policial, preocupada com os “bons costumes” da sociedade. Versos como “eu não tenho medo, mas corro perigo” ou “mas eu vivo, eu vivo resistente” mostram que a banda não ia se curvar a repressão, como num ode à desobediência civil. O instrumental da música é pesado e traz guitarras altas e vocais quase gritados.

A “aparência transgressora” também foi motivo de prisão para Moraes Moreira e Paulinho Boca, dos Novos Baianos, em 1970. Apesar de sempre ser ligado ao nicho da MPB, os Novos Baianos eram uma banda de rock. O primeiro disco do grupo, ainda como Novos “Bahianos”, “É Ferro na Boneca” (1970) contém guitarras enérgicas e letras que falam sobre a utilização de drogas, como a faixa-título.

É ferro na boneca⁵⁹
(Luiz Galvão e Moraes Moreira, 1970)

*Não, não é uma estrada, é uma viagem
Tão, tão viva quanto a morte
Não tem sul nem norte, nem passagem*

⁵⁸ Oswaldo Vecchione. “Eu não sei se mudaria”, RCA, 1977. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CF9LuPeYAGg>. O álbum “Massacre” foi gravado em 1977, mas por causa da censura, só foi lançado em 2005.

⁵⁹ Luiz Galvão e Moraes Moreira. “É ferro na boneca”, RGE, 1970. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nGeKWHEgaRk>.

Não, não é uma estrada, é uma viagem
Tão, tão viva quanto a morte
Não tem sul nem norte, nem passagem
Não olhe, ande
Ande, olhe
O produto não tem na bagagem
O produto não tem na bagagem
Necas de olhar pra trás
O quente, o veneno
É pluft, pluft, pluft, pluft, pluft
É ferro na boneca
É no gogó, nenê
Aahhh ah aahhh ah

Os versos “não é uma estrada, é uma viagem” e “o produto não tem na bagagem” apontam para substâncias ilícitas que o grupo usou durante grande parte de sua história, algo veemente combatido pelos militares. Filhos do Tropicalismo e da Bahia, o grupo contava com Moraes Moreira, Pepeu Gomes, Baby Consuelo, Luiz Galvão e Paulinho Boca. A banda, nesse primeiro momento, misturava rock psicodélico com ritmos nordestinos e o primeiro trabalho fez tanto sucesso. Após um encontro com João Gilberto (antigo conhecido de Paulinho Boca) tudo mudou.

Os Novos Baianos moravam em comunidade num amplo apartamento em Botafogo, com suas guitarras, baterias, almas e bagagens. Nos cômodos eles armaram tendas de panos coloridos e cada um tinha a sua “casa”, cuidava dela, recebia seus amigos, namoradas, ficava sozinho. Elétricos, lisérgicos, canábicos e talentosíssimos, os Novos Baianos faziam música dia e noite, tinham incontáveis amigos e a geladeira sempre cheia- e sempre vazia. Uma noite eles receberam uma visita surpreendente, mas esperadíssima. Mas antes de levaram um susto: o baixista Dadi, de 19 anos, foi abrir a porta e, quando viu aquele senhor de paletó e óculos, muito sério, virou pra dentro e avisou: “Ih, pessoal, sujou: acho que é cana.” Mas não era: João Gilberto foi recebido como um messias no apartamento/comunidade de Botafogo (MOTTA, 2000, p. 250)

João Gilberto, inventor da “batida” de violão da bossa nova, marcou para sempre o som dos baianos, e talvez por isso a vinculação do grupo à MPB. O segundo álbum da banda, “Acabou Chorare” (1972), fez um sucesso estrondoso e hoje é considerado uma das grandes obras da música brasileira. Entretanto, ainda com a influência de João Gilberto e da bossa nova, a guitarra e o rock de Pepeu Gomes ainda se fez presente na sonoridade da banda até o seu fim, em 1978.

O estilo de vida dos Novos Baianos era o avesso do que queria o Regime Militar. A opção do grupo em morar numa comunidade em Jacarepaguá, em 1973 foi principalmente para fugir das “canas” que alguns membros levavam, seja por causa do cabelo grande, seja pelo consumo de drogas. No sítio apelidado de “cantinho do vovô”, os baianos viviam de forma quase anárquica, o que não era permitido num centro urbano como São Paulo.

Outro grupo de rock que “peitou” os militares foi o Secos e Molhados. Fundado em 1971, na cidade de São Paulo, o grupo era formado por Ney Matogrosso, João Ricardo e Gerson Conrad. O álbum de estreia, “Secos & Molhados” (1973) vendeu incríveis 700 mil cópias e em 1974 fizeram uma apresentação antológica no Maracanãzinho para 25 mil pessoas.

A beleza, leveza e relativa simplicidade dos arranjos, aliadas ao impacto da figura andrógina de Ney Matogrosso, fizeram do grupo uma coqueluche nacional, digna de Fantástico. Os Secos e Molhados quase estabeleceram de vez a fatia rock dentro do panorama brasileiro. Talvez tivessem sobrevivido mais tempo. Mas desacertos monetários entre Gerson e Ney de um lado e João Ricardo e seu pai João Apolinário (também letrista) do outro eliminaram esse futuro do rol dos possíveis (DAPIEVE, 2015, p.22).

O primeiro álbum dos Secos e Molhados trazia as danças e canções do folclore português, rock psicodélico, muita performance e maquiagem de Ney Matogrosso e muitas críticas ao regime militar. Apenas a maquiagem do grupo já era transgressão o suficiente, mas a poesia das letras também contestava, como a música Primavera nos Dentes.

Primavera nos dentes⁶⁰
(João Ricardo e João Apolinário)

*Quem tem consciência para ter coragem?
Quem tem a força de saber que existe?
E no centro da própria engrenagem
Inventa contra a mola que resiste
Quem não vacila mesmo derrotado? Quem já
perdido nunca desespera?
E envolto em tempestade, decepado
Entre os dentes segura a primavera*

A canção é um blues “arrastado” que, de início, parece um improviso no teclado e depois na guitarra. Os primeiros versos já provocam: “Quem tem consciência para ter coragem? Quem

⁶⁰ João Ricardo e João Apolinário. “Primavera nos dentes”, Continental, 1973. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oIbled8a3lY>.

tem a força de saber que existe?”. Naquele contexto, a consciência e a coragem eram motivos para prisões, desaparecimentos e mortes. A parte mais tensa da letra carrega esperança com um grito de Ney Matogrosso no final da música: “E envolto em tempestade, decepada/ entre os dentes segura a primavera”. A resistência aos tempos sombrios dá a nota durante toda a canção.

A crítica à ditadura também aparece na canção “Assim Assado”. Aparentemente ingênua, ela satiriza os militares com a figura do “guarda belo”, personagem do desenho animado norte americano “Manda-chuva”.

*Assim Assado*⁶¹

(João Ricardo, 1973)

*São duas horas da madrugada de um dia assim
Um velho anda de terno velho assim assim
Quando aparece o guarda belo
Quando aparece o guarda belo
É posto em cena fazendo cena um treco assim
Bem apontado nariz chato assim assim
Quando aparece a cor do velho
Quando aparece a cor do velho
Mas guarda belo não acredita na cor assim
Ele decide o terno velho assim assim
Porque ele quer o velho assado
Porque ele quer o velho assado
Mas mesmo assim o velho morre assim assim
E o guarda belo é o herói assim assado
Por que é preciso ser assim assado
Por que é preciso ser assim assado*

A letra, especificamente, trata da abordagem comum de policiais a “suspeitos” do regime, ou apenas pessoas que vagavam nas ruas de madrugada. O regime é representado pelo “Guarda Belo” e os “inimigos” dos militares pelo “velho de terno”. O autoritarismo está implícito no guarda que não aceita a cor do terno “porque ele quer o velho assado”. A melodia agressiva da guitarra é um contraponto à voz suave de Ney Matogrosso.

Também do primeiro álbum dos Secos e Molhados há a canção “As andorinhas”, que pede liberdade numa sociedade comandada por uma ditadura cruel. A música tem menos de um minuto e tem um acompanhamento no violão quase sombrio, remetendo aos tempos difíceis da época.

⁶¹ João Ricardo. “Assim assado”, Continental, 1973. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2FAS7-DbdFc>.

*As andorinhas*⁶²*(João Ricardo e Cassiano Ricardo, 1973)**Nos fios tensos da pauta de metal**As andorinhas gritam**Por falta de uma clave de sol*

O rock brasileiro que se consolida nos anos de 1970 também fez música de protesto e sofreu a perseguição dos censores. Mas pelo fato dos artistas portarem um estereótipo “marginal”, poucas vezes a memória coletiva lembra da luta desses “roqueiros” contra o Regime Militar. Como já foi dito, o livro-didático tem a função (dentre outras) de trazer essa memória subterrânea. Entretanto, o Livro do Estudante “Conexões com a História”, apenas reproduz o senso comum. Além de atribuir a contestação da Ditadura Militar no Brasil, no que diz respeito a música, apenas aos artistas ligados à Música de Protesto e ao Tropicalismo, também cita “Eu te amo, meu Brasil” como único exemplo de canção ufanista da época.

O interessante é que o texto/resenha do livro no Guia do PNLD 2018 ressalta a diversidade de fontes e a preocupação com a utilização das mesmas para facilitar a leitura da obra pelos alunos e professores.

A diversidade de fontes históricas caracteriza a proposta da obra possibilitando ao estudante desenvolver a compreensão da escrita da história como um processo dinâmico que se refaz a partir de métodos, teorias e fontes. Abordam-se os conhecimentos históricos com questões contemporâneas que articulam o tempo presente ao passado na aprendizagem dos estudantes. Preocupa-se com a construção de noções e conceitos em sua própria historicidade, iniciando as unidades e capítulos com diferentes questões e problemas (MEC, 2018, p.56).

O Manual do Professor contém três partes fixas comuns. A primeira parte é composta pelos itens Apresentação; Sumário; Apresentação da obra (A história e os desafios do século XXI; O território do historiador hoje; A estrutura dos livros da coleção; O processo de avaliação; Referências bibliográficas e a Matriz de Referência de Ciências Humanas e suas Tecnologias). A segunda parte do Manual apresenta as seguintes seções: Orientações específicas para cada volume, indicando a grade de conteúdos de cada uma das unidades dos volumes 1, 2 e 3; Sugestões para o professor e Sugestões para o estudante, as quais indicam

⁶² João Ricardo e Cassiano Ricardo. “As Andorinhas”, Continental, 1973. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nlhUh-YmYHY>.

sites, leituras e vídeos. A terceira parte apresenta a seção Respostas e comentários das atividades do Livro do Estudante.

Na última parte do Manual, na seção “Na sala de aula”, a obra sugere a canção popular brasileira como fonte documental para utilização do professor. A sugestão é para o contexto da tomada de poder em 1964 e a censura que se instaurou naquele período. Contrariando o que se encontra no Livro do Estudante, o Manual destaca:

A música popular costuma ser um excelente gênero documental para compreender os valores de uma sociedade, suas ideias sobre determinados assuntos e sua visão de mundo. Como toda forma de discurso artístico, não se trata de recuperar apenas o sentido literal das letras, mas o significado que aquela música tinha em seu contexto de produção (ALVES; OLIVEIRA, 2017, p. 326)

A obra estimula o professor, junto com os alunos, analisar da canção “Meu caro amigo”, de Chico Buarque e Francis Hime, que segundo os autores tem uma “vertente contestatória”. A atividade consta em dividir os alunos em grupos que irão analisar a história dos compositores e seu posicionamento político na época; os alunos vão fazer uma audição da música, analisar a relação da letra com a música, perceber as críticas ao regime na letra da canção e, por último, apresentar uma música que representa a atual situação do Brasil.

Meu Caro Amigo⁶³

(Chico Buarque e Francis Hime, 1976)

*Meu caro amigo eu não pretendo provocar
Nem atíçar suas saudades
Mas acontece que não posso me furtar
A lhe contar as novidades
Aqui na terra ‘tão jogando futebol
Tem muito samba, muito choro e rock’n’ roll
Uns dias chove, noutros dias bate sol
Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
É pirueta pra cavar o ganha-pão
Que a gente vai cavando só de birra, só de sarro
E a gente vai fumando que, também, sem um cigarro
Ninguém segura esse rojão*

A canção foi lançada em 1976 no álbum “Meus caros amigos”, de Chico Buarque. No contexto de debates sobre abertura política e anistia, a música surge como uma “satisfação” de

⁶³ Chico Buarque e Francis Hime. “Meu caro amigo”, Phillips, 1976. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=yqVLC_tPgUc.

Chico Buarque a seu amigo teatrólogo Augusto Boal. Este último há tempos pedia notícias de Chico que, em parceria com Francis Hime, fez a canção.

A questão que se coloca é a repetição de nomes da MPB para tratar do mesmo assunto. A própria canção cita que há outras produções do período para trabalhar em sala: “tem muito samba, muito choro e rock n’ roll”. O professor deve analisar as fontes a serem utilizadas em sala, mas o livro didático também deve fazer o mesmo, o que não se percebe nos livros aprovados no PNLD 2018.

3.3 – “Samba de uma nota só”: o Manual Musical do Professor

As obras analisadas anteriormente servem de justificativa para a sugestão pedagógica deste trabalho: um manual do professor que dê conta dos atuais avanços historiográficos e torne a atuação do professor mais coerente, no que diz respeito ao trato da canção popular durante a Ditadura Militar no Brasil.

O livro didático é de suma importância para a atuação dos educadores, visto que há um grande número de professores que se baseiam nos conteúdos contidos nos mesmos para ministrar suas aulas. Entretanto, assim como lugar de memória, o livro é representação social, com discursos plurais e algumas vezes conflitantes.

[..] primeiramente, as operações de recorte e de classificação que produzem as configurações múltiplas graças às quais a realidade é percebida, construída, representada; em seguida, os signos que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma identidade própria de estar no mundo, a significar simbolicamente um estatuto, uma ordem, um poder; enfim, as formas institucionalizadas através das quais ‘representantes’ encarnam de modo visível, ‘presentificam’, a coerência de uma dada comunidade, a força de uma identidade, ou a permanência de um poder (CHARTIER, 2002, p. 169).

O termo representação – trabalhado pelo historiador francês Roger Chartier – oferece dois entendimentos (que se completam): pode exibir a imagem de um objeto ausente substituindo por uma imagem capaz de reconstituí-lo na memória, ou, exibir uma presença. Para o pesquisador francês, “as representações são sempre determinadas pelos grupos que as forjam” (CHARTIER, 1989, p.17).

A utilização do livro enquanto representação e construtor de narrativas também é destacado por Bitencourt (2004):

Um exemplo elucidador do uso tradicional dos documentos históricos no ensino é a forma como alguns livros didáticos construíram a narrativa histórica acerca do fato que, na perspectiva de historiadores tradicionais, era considerado o acontecimento fundador da nação brasileira, a Primeira Missa. A narrativa construída pelo autor do livro didático era “comprovada” introduzindo, ao lado, uma imagem da cena descrita[...] Em vários livros didáticos, a imagem da obra de Victor Meirelles sobre a Primeira Missa no Brasil foi utilizada pelos autores como prova para reforçar, dar legitimidade e autoridade ao texto elaborado sobre a Primeira Missa no Brasil. Determinadas imagens, como esta da Primeira Missa, ao serem utilizadas, sistematicamente, para comprovar narrativas didáticas, tornaram-se canônicas, ou seja, indicadoras de como o passado realmente aconteceu. (BITTENCOURT, 2004, p. 114-115).

Se a obra “Primeira Missa”, de Victor Meirelles é utilizada nos livros didáticos como uma representação da primeira missa rezada no Brasil, as canções utilizadas nos mesmos também são dotadas de intenções e usadas para comprovar uma narrativa histórica. Kátia Abud (2005) nos ajuda a compreender o discurso por detrás dos usos dos documentos em sala:

Elas são representações, não se constituem num discurso neutro, mas identificam o modo como, em diferentes lugares e em diferentes tempos, uma determinada realidade social é pensada e construída. Serão também instrumentos para a construção de representações sociais dos alunos, evidenciando por meio de múltiplas configurações intelectuais como os diferentes grupos constroem, contraditoriamente, a realidade social (ABUD, 2005, p.312).

Ao utilizar uma canção em sala, o professor deve ajudar os alunos a compreendê-la tanto como uma interpretação da realidade social quanto como uma mensagem direcionada a determinado público. Mas para chegar nesse ponto, se faz necessário um trabalho de entendimento sobre o cancionista, o performer e o contexto em que a canção foi produzida.

Dessa forma, o livro didático, assim como outros documentos a serem utilizados em sala de aula, devem ser analisados e problematizados, pois representam um discurso, uma narrativa. A hegemonia da MPB nos livros analisados são um exemplo. A Música Popular Brasileira, enquanto movimento, foi apenas um dos vários segmentos que fizeram música de protesto e que foram perseguidos pelos militares.

O “Manual Musical do Professor” será dividido em duas partes: na primeira, haverá uma discussão mais teórica sobre a utilização da canção como fonte histórica e documento para fins

didáticos e na segunda etapa, iremos subdividir o conteúdo da Ditadura Militar no Brasil, de forma a sugerir canções e metodologias para trabalhá-las em sala de aula.

Num primeiro momento, o manual irá tratar de questões teóricas sobre a utilização da canção como documento em sala de aula e, com base na bibliografia trabalhada nesse estudo, propor uma metodologia consistente para análise da canção enquanto fonte histórica, com o objetivo de fomentar uma consciência histórica entre os alunos.

Nos pautando em autores como Hermeto (2012) e Tatit (2002), entendemos que a melhor metodologia para trabalhar a canção em sala de aula é fazendo análise do cancionista, do performer e do contexto histórico da fonte musical. Dessa forma, o “Manual Musical do Professor” irá utilizar como exemplo a canção “Tribunal de Rua” (1999), do grupo carioca “O Rappa”. A letra, inspirada em fatos reais, refere-se a uma reportagem que foi ao ar em 31 de março de 1997, no Jornal Nacional da Rede Globo, que mostra um grupo de policiais militares extorquindo dinheiro, humilhando, espancando e executando pessoas numa blitz na Favela Naval, em Diadema, na Grande São Paulo⁶⁴.

Tribunal de rua⁶⁵
(Marcelo Yuka, 1999)

*A viatura foi chegando devagar
E de repente, de repente resolveu me parar
Um dos caras saiu de lá de dentro
Já dizendo, aí compadre, você perdeu
Se eu tiver que procurar você tá fodido
Acho melhor você ir deixando esse flagrante comigo
No início eram três, depois vieram mais quatro
Agora eram sete samurais da extorsão
Vasculhando meu carro
Metendo a mão no meu bolso
Cheirando a minha mão
De geração em geração
Todos no bairro já conhecem essa lição
Eu ainda tentei argumentar
Mas tapa na cara para me desmoralizar
Tapa na cara pra mostrar quem é que manda
Pois os cavalos corredores ainda estão na banca
Nesta cruzada de noite encruzilhada
Arriscando a palavra democrata
Como um Santo Graal
Na mão errada dos homens*

⁶⁴ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Caso_Favela_Naval Acesso em 22 nov. 2019.

⁶⁵ O Rappa. Tribunal de Rua, Warner Music, 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fN3R-KhrdBI>.

*Carregada em devoção
 De geração em geração
 Todos no bairro já conhecem essa lição
 O cano do fuzil,
 Refletiu o lado ruim do Brasil
 Nos olhos de quem quer
 E quem me viu, único civil
 Rodeado de soldados
 Como se eu fosse o culpado
 No fundo querendo estar
 A margem do seu pesadelo
 Estar acima do biótipo suspeito
 Mesmo que seja dentro de um carro importado
 Com um salário suspeito
 Endossando a impunidade
 À procura de respeito
 (Mas nesta hora) só tem (sangue quente)
 E quem tem costa quente
 Pois nem sempre é inteligente
 Peitar o fardado alucinado
 Que te agride e ofende para te levar alguns trocados
 Era só mais uma dura
 Resquício da ditadura
 Mostrando a mentalidade
 De quem se sente Autoridade
 Nesse tribunal de rua”*

A canção foi composta num momento em que se discute a eficiência e os abusos da Polícia Militar no Brasil. Cinco anos após a chacina no Carandiru, um novo escândalo vem à tona expondo a polícia. Marcelo Yuka, compositor da canção, nasceu no Rio de Janeiro e sempre conheceu bem a realidade das favelas. Suas canções são normalmente críticas sociais. A banda O Rappa, a qual Yuka era baterista, surgiu na comunidade do Engenho Novo no Rio de Janeiro e conheceu de perto a truculência da polícia na favela. Feito um panorama da canção, fazer a análise da letra se torna mais fácil:

*A viatura foi chegando devagar
 E de repente, de repente resolveu me parar
 Um dos caras saiu de lá de dentro
 Já dizendo, aí compadre, você perdeu
 Se eu tiver que procurar você tá fodido
 Acho melhor você ir deixando esse flagrante comigo
 No início eram três, depois vieram mais quatro
 Agora eram sete samurais da extorsão
 Vasculhando meu carro
 Metendo a mão no meu bolso
 Cheirando a minha mão*

A canção começa com a narração da cena. A letra é falada, característica do rap, criando uma sonoridade típica do ambiente da periferia.

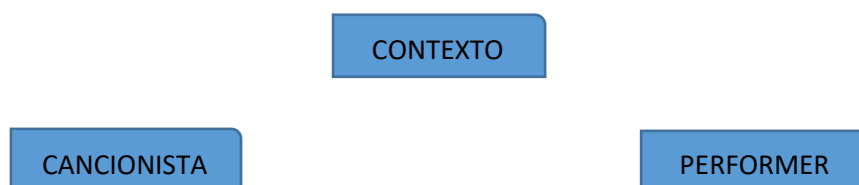
*De geração em geração
Todos no bairro já conhecem essa lição*

No refrão, fica muito claro que o autor percebe essa “blitz” policial como algo comum na comunidade e que todos já sabem como funciona.

*Eu ainda tentei argumentar
Mas tapa na cara para me desmoralizar
Tapa na cara pra mostrar quem é que manda*

Na última parte o autor reconhece que o tribunal de rua feito por policiais é um resquício do período ditatorial e mais, é algo frequente enfrentado todos os dias por moradores de áreas periféricas do país. A análise da parte instrumental da canção também é importante: o som da cuíca, instrumento afro-brasileiro mais utilizado no samba, está presente na canção desde o princípio, simulado pelo equipamento eletrônico do DJ. Exatamente por ser um instrumento de origem afro, o som simulado da cuíca na música, nos lembra quem mais sofre com as “batidas” policiais nas favelas: os negros.

Problematizar com os alunos o papel da polícia na sociedade é levantar questionamentos que, muitas vezes, permeiam a própria realidade dos estudantes. Este é só um exemplo de como o professor pode contribuir na formação de uma consciência histórica na sala de aula trabalhando a canção popular brasileira da forma correta:



Após o debate sobre a utilização da canção em sala de aula, o manual entrará no conteúdo sobre a Ditadura Militar no Brasil e apontará algumas canções para se trabalhar a temática. A divisão dos sub-tópicos foi baseada na recente historiografia sobre o período⁶⁶ e ficará da seguinte forma:

⁶⁶ REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: 50 anos depois de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

- A crise política durante o governo de João Goulart
- O golpe militar
- Castello Branco: 1ª fase
- AI-5: a dura face do regime
- Resistência e repressão
- Governo Médici
- O ufanismo do período
- Governo Geisel
- A abertura: lenta, gradual e segura

Em cada sub-tópico, o manual pensará em práticas para ajudar o educador a trabalhar a canção popular brasileira em sala de aula. Além de uma música, o material fornecerá discussões historiográficas sobre a canção – a seção “Afinando a Canção Popular” - com o objetivo de atualizar o professor em relação aos debates que ocorrem na academia sobre o tema e fornecer subsídios para o que o profissional trabalhe melhor com seus alunos. A seção “Aconteceu na canção popular” aborda momentos históricos da música brasileira na época. Também há a seção “Que nota é essa?”, onde o material irá propor um outro olhar para canções famosas da época.

Inicialmente, o “Manual Musical do Professor” tratará da “Crise política durante o governo de João Goulart”. Após uma breve introdução ao tema, o material irá propor uma análise do jingle de campanha de João Goulart para vice-presidência: “Vamos Jangar” (1960).

O objetivo é chamar a atenção para duas questões: as eleições separadas para presidente e vice-presidente e o fato de que, mesmo eleito democraticamente, após a renúncia de Jânio Quadros, a UDN e alguns militares de alta patente não queriam que Jango tomasse posse – pois era acusado de ser um herdeiro político de Getúlio Vargas e simpatizante do comunismo.

Vamos jangar⁶⁷

(Miguel Gustavo, 1960)

*Na hora de votar, eu vou jangar (eu vou jangar),
É Jango, é Jango, é o Jango Goulart
Pra vice-presidente, nossa gente vai jangar
É Jango, é Jango, é o Jango Goulart*

O cancionista Miguel Gustavo era radialista e começou compondo jingles em 1950, mas também foi um grande compositor de sambas, com a parceria de Moreira da Silva como: “o

⁶⁷ Miguel Gustavo. “Vamos Jangar”, 1960. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=v7Mww60rcM>.

conto do pintor” (1958) e “o rei do gatilho” (1962). Entretanto, Miguel Gustavo é mais conhecido pela canção lançada para a copa de 1970, “Pra frente Brasil”, canção ufanista utilizada pelos militares na época⁶⁸.

Os performers são César de Alencar, Jorge Veiga, Dircinha Batista, Luiz Vieira e Altamiro Carrilho - todos cantores de sambas e marchinhas. A canção é uma marchinha e tem curta duração, característica de um jingle. As vozes são muito bem alinhadas e o encontro vocal remete a um baile de carnaval, características das marchinhas que eram muito famosas na época.

A segunda canção que o material irá propor para o mesmo sub-tópico é “Disparada” (1966), de Geraldo Vandré, com a interpretação de Jair Rodrigues. A música já foi citada neste trabalho e pode ser utilizada para remeter às reformas de Base, quando João Goulart propõe, entre outras questões, a reforma agrária. O sertanejo é muito bem representado nessa canção que também pode suscitar a discussão sobre opressores e oprimidos e o que estava em jogo naquele contexto antes do golpe militar de 1964.

Tanto Geraldo Vandré e Jair Rodrigues são artistas ligados à MPB. Isso quer dizer que o objetivo desta dissertação não é excluir a MPB da narrativa do livro didático, mas ressignificá-la. Por isso, o tópico finalizará com a seção “Afinando a Canção Popular”, onde a sigla da Música Popular Brasileira será discutida, assim como sua hegemonia na memória coletiva dos brasileiros.

A seção “Aconteceu na canção popular”, retoma os bastidores do dia em que “Garota de Ipanema” ganhou um Grammy de 1965, consagrando a bossa nova e João Gilberto no exterior e na história da música brasileira.

No sub-tópico “O Golpe Militar”, o manual irá propor a utilização da canção “Assim assado” (1973) do grupo Secos e Molhados. Como já mostramos, a música retrata uma abordagem do “guarda belo” num “velho de terno” e sinaliza o período truculento que o país estava vivendo. O uso dessa canção pode chamar a atenção do aluno para o que realmente significou o golpe de 1964: além da violência dos militares, uma vitória do capitalismo sobre o comunismo.

Na seção “Afinando a canção popular”, discutiremos a cena do rock brasileiro que estava se consolidando na época, mostrando a repressão que também sofriam e como se opunham ao regime. O objetivo é trazer a importância desse gênero para a história da música

⁶⁸ Para ler mais sobre Miguel Gustavo, consultar: MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

brasileira e conectar os alunos ao tema, visto que há muitos que escutam rock, mas não tem ideia de como o gênero chegou no Brasil.

Na parte “Castello Branco: a primeira fase do regime” o material irá sugerir a utilização da música “Acender as velas” (1964), do sambista Zé Kéti e interpretado por Nara Leão. Na primeira fase do regime militar, ficou muito claro o desinteresse em devolver o poder aos civis. A implantação do bipartidarismo e o começo da repressão à arte acenaram para a verdadeira face do governo fardado. A canção, um samba desprezioso, denuncia o esquecimento da favela pelos políticos.

*Acender as Velas*⁶⁹
(Zé Kéti, 1964)

*Acender as velas
Já é profissão
Quando não tem samba
Tem desilusão
Acender as velas
Já é profissão
Quando não tem samba
Tem desilusão
Desilusão
Desilusão
Desilusão
É mais um coração
Que deixa de bater
Um anjo vai pro céu
Deus me perdoe
Mas vou dizer
O doutor chegou tarde demais
Porque no morro
Não tem automóvel pra subir Não tem
telefone pra chamar
E não tem beleza pra se ver
E a gente morre sem querer morrer*

No sub-tópico “AI-5: a dura face do regime”, o manual irá sugerir a utilização da canção “É proibido proibir” (1968), de Caetano Veloso. A intenção é pensar o Ato Institucional nº 5 a partir da música, que foi lançada no ano do decreto, e problematizar o autoritarismo contido no AI-5.

⁶⁹ Zé Kéti. “Acender as Velas”, Polygram, 1964. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=DrSOtIjKDVU&list=RDDrSOtIjKDVU&start_radio=1.

É Proibido Proibir⁷⁰*(Caetano Veloso, 1968)*

*A mãe da virgem diz que não
E o anúncio da televisão
Estava escrito no portão
E o maestro ergueu o dedo E além
da porta Há o porteiro, sim... E eu
digo não E eu digo não ao não Eu
digo:*

*É! -- proibido proibir**É proibido proibir**É proibido proibir É**proibido proibir...**Me dê um beijo, meu amor**Eles estão nos esperando**Os automóveis ardem em chamas**Derrubar as prateleiras**As estantes, as estátuas**As vidraças, louças, livros, sim...**E eu digo sim E eu digo não**ao não E eu digo:**É! -- proibido proibir**É proibido proibir**É proibido proibir**É proibido proibir É**proibido proibir...**(Falado)*

*Caí no areal na hora adversa que Deus concede aos seus Para o
intervalo em que esteja a alma imersa em sonhos Que são Deus.*

*Que importa o areal, a morte, a desventura, se com Deus**Me guardei*

*É o que me sonhei, que eterno dura É esse
que regressarei.*

Hoje, Caetano Veloso é visto como um compositor de músicas de protesto. Entretanto, quando ele e Gil fundaram o Tropicalismo, o protesto era mais estético do que político. Por isso a seção “Afinando a Canção Popular”, nesse sub-tópico, trata do tropicalismo e seu embate com os membros da MPB, além de mostrar o momento em que os fundadores do movimento tropicalista são inseridos na MPB.

Na parte “Resistência e Repressão”, o material irá sugerir duas canções: “Pare de Tomar a Pílula” (1973), de Odair José; e “Tortura de Amor” (1962), de Waldick Soriano. O objetivo é

⁷⁰ Caetano Veloso. *É proibido proibir*, 1968. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7hYxFP5q5og>.

analisar canções que desobedeceram o Regime Militar e foram censuradas, saindo do senso comum que, nesses casos, sempre remetem à MPB.

Tortura de Amor⁷¹

(Waldick Soriano, 1962)

*Hoje que a noite está calma
E que minh'alma esperava por ti
Apareceste afinal
Torturando este ser que te adora
Volta fica comigo
Só mais uma noite
Quero viver junto a ti
Volta meu amor
Fica comigo não me desprezes
A noite é nossa
E o meu amor pertence a ti
Hoje eu quero paz
Quero ternura em nossas vidas
Quero viver por toda vida
Pensando em ti*

Aparentemente, a canção é uma simples canção de amor. Não para os militares. Araújo (2002) aponta que só o fato do título conter a palavra “tortura”, foi o suficiente para a música ser censurada. Na seção “Afinando a Canção Popular”, o debate se dará exatamente sobre o gênero da “música cafoná”, que também teve alguns de seus artistas presos e censurados.

No sub-tópico “Governo Médici”, sugerimos o uso da canção “Ouro de tolo” (1973), do cantor baiano Raul Seixas. Sob o aspecto do “milagre econômico”, o Regime Militar tentava esconder as inúmeras prisões, desaparecimentos e mortes que aconteciam. A música trata de um suposto “dever de felicidade” que o autor não encontra, mesmo no “auge econômico” do país.

Ouro de Tolo⁷²

(Raul Seixas, 1973)

*Eu devia estar contente porque eu tenho um emprego
Sou o dito cidadão respeitável
E ganho quatro mil cruzeiros por mês*

⁷¹ Waldick Soriano. Tortura de amor, Chantecler Studio, 1962. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eK3D2jLHNVw>.

⁷² Raul Seixas. Ouro de Tolo, Philips, 1973. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Kc9OO1VVGyU>.

Eu devia agradecer ao Senhor
 Por ter tido sucesso na vida como artista
 Eu devia estar feliz
 Porque consegui comprar um Corcel 73
 Eu devia estar alegre e satisfeito
 Por morar em Ipanema
 Depois de ter passado fome por dois anos
 Aqui na cidade maravilhosa
 Ah eu devia estar sorrindo e orgulhoso
 Por ter finalmente vencido na vida
 Mas eu acho isso uma grande piada
 E um tanto quanto perigosa
 Eu devia estar contente
 Por ter conseguido tudo o que eu quis
 Mas confesso, abestalhado
 Que eu estou decepcionado
 Por que foi tão fácil conseguir
 E agora eu me pergunto "e daí?"
 Eu tenho uma porção de coisas grandes pra conquistar
 E eu não posso ficar aí parado
 Eu devia estar feliz pelo Senhor
 Ter me concedido o domingo
 Pra ir com a família no jardim zoológico dar pipocas aos macacos
 Ah, mas que sujeito chato sou eu que não acha nada engraçado
 Macaco, praia, carro, jornal, tobogã, eu acho tudo isso um saco
 É você olhar no espelho
 E se sentir um grandessíssimo idiota
 Saber que é humano, ridículo, limitado
 E que só usa 10% de sua cabeça animal
 E você ainda acredita que é um doutor, padre ou policial
 Que está contribuindo com sua parte
 Para nosso belo quadro social
 Eu é que não me sento no trono de um apartamento
 Com a boca escancarada, cheia de dentes
 Esperando a morte chegar
 Porque longe das cercas
 Embandeiradas que separam quintais
 No cume calmo do meu olho que vê
 Assenta a sombra sonora de um disco voador

A música provoca pela dicotomia entre ter bens materiais e estar completamente insatisfeito. As “cercas embandeiradas que separam quintais” denotam a insatisfação do compositor, que também provoca ao dizer que deveria estar satisfeito “pelo nosso quadro social”. Ora, o “milagre” se deu às custas do achatamento de salários e da proibição de greves. No campo, a situação também era grave e o auge econômico só aconteceu para uma parcela

mínima da população⁷³. A canção se mostra uma boa opção para fazer essa reflexão com os alunos.

Na inauguração da seção “Que nota é essa?”, sugerimos uma outra abordagem para canção “Eu não sou cachorro, não” (1972), de outro cantor baiano: Waldick Soriano. O bolero pode ser apenas mais uma daquelas ingênuas canções “dor-de-cotovelo” que também frequentavam o ambiente do gênero “cafona”, mas e se verificarmos o contexto que a música foi lançada? Numa sociedade autoritária e com diversos segmentos sociais como empregadas domésticas, porteiros, pedreiros, garçons e imigrantes nordestinos a canção de Waldick não pode significar mais do que uma queixa amorosa?

Eu não sou cachorro, não
(Waldick Soriano, 1972)

*Eu não sou cachorro, não
Pra viver tão humilhado
Eu não sou cachorro, não
Para ser tão desprezado
Tu não sabes compreender
Quem te ama, quem te adora Tu só
sabes maltratar-me E por isso eu
vou embora. A pior coisa do mundo
É amar sendo enganado
Quem despreza um grande amor
Não merece ser feliz, nem tampouco ser amado
Tu devias compreender
Que por ti, tenho paixão
Pelo nosso amor, pelo amor de Deus
Eu não sou cachorro, não*

Na parte “O Ufanismo do Período”, o manual irá sugerir a utilização da canção “País Tropical” (1969) de Jorge Ben, com o performer Wilson Simonal, fugindo do uso simplista de “Eu te amo, meu Brasil”. A intenção é confrontar os alunos com a história das músicas que eles ouvem no cotidiano. Na seção “Afinando a Canção Popular”, iremos debater sobre a Pilantragem, movimento esquecido da história da música brasileira.

O “Governo Geisel” é caracterizado pelo reflexo do “milagre econômico”: dívida externa e inflação. Por isso, a canção escolhida para este sub-tópico é “É Fim do Mês” (1975), também de Raul Seixas. A canção trata, quase em ritmo de repente, as inúmeras contas e preços

⁷³ DREIFUSS, René. **1964: a conquista do Estado. A ação política, poder e golpe de classe.** Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

altos que o brasileiro então pagava na época. Também pode ser utilizada para fazer um paralelo em relação a atual situação econômica do país.

É Fim de Mês⁷⁴

(Raul Seixas, 1975)

*É fim de mês, é fim de mês, é fim de mês
 É fim de mês, é fim de mês!
 Eu já paguei a conta do meu telefone
 Eu já paguei por eu falar e já paguei por eu ouvir
 Eu já paguei a luz, o gás, o apartamento
 Kitnet de um quarto que eu comprei a prestação
 Pela caixa federal, au, au, au
 Eu não sou cachorro não (não, não, não!)
 Eu liquidei a prestação do paletó, do meu sapato, da camisa
 Que eu comprei pra domingar com o meu amor Lá no cristo redentor, ela gostou (oh!) e mergulhou
 (oh!) E o fim de mês vem outra vez!
 Eu já paguei o peg-pag, meu pecado
 Mais a conta do rosário que eu comprei pra mim rezar Ave Maria
 Eu também sou filho de Deus
 Se eu não rezar eu não vou pro céu
 Céu, céu, céu
 Já fui pantera, já fui hippie, beatnik
 Tinha o símbolo da paz pendurado no pescoço
 Porque nego disse a mim que era o caminho da salvação
 Já fui católico, budista, protestante
 Tenho livros na estante, todos tem explicação Mas não achei! Eu procurei!
 Pra você ver que procurei
 Eu procurei fumar cigarro Hollywood
 Que a televisão me diz que é o cigarro do sucesso Eu sou sucesso! Eu sou sucesso!
 No posto isso encho o tanque do meu carrinho
 Bebo em troca meu cafezinho, cortesia da matriz
 "There's a tiger no chassis"
 Do fim do mês, do fim de mês
 Do fim de mês eu já sou freguês!
 Eu já paguei o meu pecado na capela
 Sob a luz de sete velas que eu comprei pro meu Senhor do Bonfim, olhai por mim!
 Tô terminando a prestação do meu buraco, do
 Meu lugar no cemitério pra não me preocupar
 De não mais ter onde morrer
 Ainda bem que no mês que vem
 Posso morrer, já tenho o meu tumbão, o meu tumbão!
 Eu consultei e acreditei no velho papo do tal psiquiatra
 Que te ensina como é que você vive alegremente
 Acomodado e conformado de pagar tudo calado
 Ser bancário ou empregado sem jamais se aborrecer
 Ele só quer, só pensa em adaptar Na profissão seu dever é adaptar
 Ele só quer, só pensa em adaptar
 Na profissão seu dever é adaptar*

⁷⁴ Raul Seixas. “É Fim de Mês”, Phillips, 1975. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bRVLVloqXz0>.

*Eu já paguei a prestação da geladeira
Do açougue fedorento que me vende carne podre
Que eu tenho que comer
Que engolir sem vomitar
Quando às vezes desconfio
Se é gato, jegue ou mula
Aquele talho de acém que eu comprei pra minha patroa
Pra ela não me apoquentar
E o fim de mês vem outra vez*

Na última parte do conteúdo sobre Ditadura Militar, o manual trabalha “A abertura: lenta, gradual e segura. Diante do debate sobre a “lei da anistia, de 1979, a canção proposta é “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos” (1971), de Roberto Carlos. A música foi feita em homenagem à Caetano Veloso, que estava no exílio em Londres desde 1969. Cronologicamente, a música foi lançada antes da abertura política e da lei citada, mas simboliza muito bem a volta dos exilados e a libertação dos presos políticos.

Debaixo dos caracóis dos seus cabelos⁷⁵
(Roberto Carlos, 1971)

*Um dia a areia branca
Seus pés irão tocar
E vai molhar seus cabelos
A água azul do mar
Janelas e portas vão se abrir
Pra ver você chegar
E ao se sentir em casa
Sorrindo vai chorar
Debaixo dos caracóis dos seus cabelos
Uma história pra contar de um mundo tão distante
Debaixo dos caracóis dos seus cabelos
Um soluço e a vontade de ficar mais um instante
As luzes e o colorido
Que você vê agora
Nas ruas por onde anda
Na casa onde mora
Você olha tudo e nada
Lhe faz ficar contente
Você só deseja agora
Voltar pra sua gente
Debaixo dos caracóis dos seus cabelos
Uma história pra contar de um mundo tão distante
Debaixo dos caracóis dos seus cabelos
Um soluço e a vontade de ficar mais um instante
Você anda pela tarde*

⁷⁵ Roberto Carlos. “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos”, CBS, 1971. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DzJXvEPzxLM>.

*E o seu olhar tristonho
Deixa sangrar no peito
Uma saudade, um sonho
Um dia vou ver você
Chegando num sorriso
Pisando a areia branca
Que é seu paraíso
Debaixo dos caracóis dos seus cabelos
Uma história pra contar de um mundo tão distante
Debaixo dos caracóis dos seus cabelos
Um soluço e a vontade de ficar mais um instante*

Na seção “Afinando a Canção Popular”, propõe-se um debate sobre o que é música de protesto. A escolha de Roberto Carlos para este sub-tópico também é pertinente, pois ele apenas é lembrado pela Jovem Guarda, tida como música sem comprometimento político. Não foram só os membros da MPB que fizeram música de protesto e o “Manual Musical do Professor” tenta trazer outras produções da época que também sofreram repressão e se manifestaram contra o Regime.

O Manual também contará com links do site “you tube” de todas as canções citadas para o professor que quiser utilizar o áudio ou vídeo da canção em sala. Em anexo, o material também contará com as cifras para violão das músicas do trabalho, ideia que surgia após leitura do “O ABC da MPB” de Jorge Fernando dos Santos (2005)⁷⁶.

Por fim, o Material irá propor duas atividades com os alunos. Em grupos, eles devem escolher uma canção da atualidade que seja de denúncia ou que represente aspectos políticos ou sociais do Brasil, independente do gênero. Os alunos irão analisar o cancionista, o performer e o contexto da canção escolhida. A outra atividade será uma paródia com alguma música da atualidade que tenha como temática a Ditadura Militar no Brasil. Ainda em grupos, os estudantes irão pensar na letra e apresentar a canção para a turma.

⁷⁶ SANTOS, Jorge Fernando dos. O ABC da MPB. São Paulo: Paulus, 2005.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O problema do livro didático tem raízes profundas e um dos principais desafios está em fazer esse tipo de obra acompanhar as reinterpretações do passado feitas pela academia. O diálogo entre passado e presente, essencial em qualquer reflexão histórica, deve ser estendido ao livro didático, ou teremos cada vez mais um abismo entre o que é produzido nas Universidades e o que é ensinado nas escolas. A hegemonia da MPB e a quase total exclusão de outros movimentos musicais da época são reflexos de um material que não acompanha os avanços historiográficos.

Os livros têm um papel significativo, mas não são a única ferramenta no processo de aprendizagem e não podem responder sozinhos pela qualidade do ensino de História. Por isso, a formação dos professores, ponto que passa despercebido, é de fundamental importância.

A dicotomia entre ensino e pesquisa deve ser superada e deve-se formar o professor/historiador, pois a escrita da história acompanha o ensino e o bom professor analisa suas fontes o tempo inteiro, pesquisa e estuda cada vez mais para estar a par e contribuir com questões historiográficas.

Quando se analisa a canção popular brasileira como documento histórico a ser utilizado em sala de aula e, especificamente, no livro didático, propõem-se novas práticas e possibilidades de ensino, pautadas nos avanços das pesquisas desenvolvidas sobre o tema. Claro, músicas têm sido utilizadas com frequência como recuso de didático no ensino de história, entretanto, este trabalho pensa a canção popular brasileira enquanto fonte fomentadora de uma consciência histórica.

Sair do senso comum e apresentar outros gêneros musicais produzidos durante o período Militar no Brasil é sintonizar os jovens do ensino médio das problemáticas em relação à música brasileira e à ditadura, que hoje sofre um revisionismo perigoso. A utilização bem feita da canção popular em sala, pode levar ao aluno uma consciência de seu papel na história, principalmente se pertencerem a uma classe social baixa, visto que a utilização de linguagens (a canção é apenas um dos vários exemplos) é responsabilidade social do educador.

O professor deve perceber que, sem uma reflexão sobre a mudança contínua e as permanências necessárias, a atividade do educador torna-se insuportável com o passar dos anos. A proposta de um “manual do professor” coerente com as pesquisas acadêmicas visa diminuir esse desgaste.

Os apontamentos e análises feitas neste estudo estão diretamente ligados a uma preocupação com o ensino da história, de torná-lo mais significativo e prazeroso para professores e alunos. Pretende-se, principalmente, por em diálogo as teorias que ensinam na Universidade e a vivência em sala de aula.

No primeiro capítulo, percebemos que a canção popular é documento/monumento, onde o professor-historiador deve “desmontar para remontar” as condições de produção das fontes históricas. Após analisar a noção de documento histórico, percebemos que tanto a canção como o livro didático são lugares de memória, objeto de disputa e apresentam seus enquadramentos (críticos, pesquisadores, historiadores, musicólogos).

Na segunda parte do trabalho, analisamos a historiografia da MPB e dos estudos sobre música popular no Brasil, além de verificar dois fatores importantes para a cristalização da MPB como a única música “boa” e com caráter de protesto dos anos de 1960: os festivais da canção e a patrulha ideológica exercida por alguns críticos da época.

Assim, percebemos que a hegemonia da MPB se deu de forma excludente (outros gêneros musicais da época estão de fora dessa sigla) e elitista, pois seus maiores ouvintes foram e ainda são o público médio e universitário. O debate entre “tradição e “modernidade” também ajudou na construção (e consolidação) desse gênero, pois o movimento remetia à tradição quando passava pelo samba e pela bossa-nova; mas também trazia o “moderno” ao fazer uma canção participativa, de protesto.

Na terceira parte, voltada para o produto didático a ser sugerido, analisamos dois livros didáticos aprovados pelo PNLD 2018 e percebemos muitas incongruências entre o texto do Guia do PNLD, o Manual do Professor e o Livro do Estudante das coleções. Dessa forma, foi pensado num “manual musical do professor”, uma proposta de utilização de outros gêneros da canção da época, além da MPB, para tratar o período da Ditadura Militar no Brasil.

É sabido que os livros didáticos não têm a intenção de se aprofundar em temas específicos, mas a simplificação de alguns processos históricos são naturalizados, o que leva à utilização das mesmas metodologias (canções ou grupos específicos para a mesma temática). Dessa forma, o manual pedagógico sugerido pretende sair do senso comum e propor uma nova abordagem da canção popular no livro didático, procurando sempre fomentar no aluno sua crítica, argumentação e, principalmente a consciência histórica.

REFERÊNCIAS

DOCUMENTAÇÃO TEXTUAL

ALONSO, Gustavo. **Quem não tem suingue morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites da memória tropical**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ALVES, Alexandre. OLIVEIRA, Letícia Fagundes de. **Conexões com a História**. 3ª edição. São Paulo: Moderna, 2017.

COTRIM, Gilberto. **História Global**. 3ª edição. São Paulo: Saraiva Educação, 2017.

DAPIEVE, Arthur. **BRock: o rock brasileiro dos anos 80**. 4ª edição, São Paulo: Editora 34, 2015.

FAVARETTO, Celso F. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Kairós Editora, 1978.

GALVÃO, Walnice. MMPB: **Saco de gatos: ensaios críticos**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

HERMETO, Miriam. **Canção Popular Brasileira e ensino de história: palavras, sons etantos sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autentica, 2005.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. 3ª edição. São Paulo: Editora 34, 2013.

VILARINO, Ramon Casas. **A MPB em movimento: música, festivais e censura**. São Paulo: Ed. Olho d'água; 1999.

LEGISLAÇÃO

Parecer nº 102007/1973 da Divisão de Censura e Diversões Públicas – Departamento da Polícia Federal. Brasília: 12/11/1973, vide em Processo nº 562, caixa 645, p. 04.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Fabiana Rodrigues de; MIRANDA, Sonia Regina. Memória e História em livro didático de História: O PNLD em perspectiva. **Educar em Revista**, Curitiba, n. 35, p. 259-283, out-dez, 2012.

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. São Paulo: USP, 2011.

BARROS, José D'Assunção. Memória e História: uma discussão conceitual. **Tempos Históricos**, v. 15, p. 317-343, 2011.

BARBOSA, Orestes. **Samba**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 263-291.

BEZERRA, Holien Gonçalves. Conceitos básicos. Ensino de história: conteúdos e conceitos básicos. In: KARNAL, Leandro (Org.). **História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas**. São Paulo: Contexto, 2003.

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

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

BRASIL. Ministério da Educação. **Orientações educacionais complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais – Ciências humanas e suas Tecnologias**. Brasília: Secretaria de Educação, 1998.

BRASIL. Ministério da Educação. **Orientações educacionais complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais – Ciências humanas e suas Tecnologias**. Brasília: Secretaria de Educação Básica, 2006, v.3.

BRASIL. Ministério da Educação. **PNLD 2018: história – guia de livros didáticos** – Ensino Médio/ Ministério da Educação – Secretária de Educação Básica – SEB – Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação Brasília, DF: Ministério da Educação, Secretária de Educação Básica, 2017.

CAIMI, Flávia Eloísa. **O livro didático de história e suas imperfeições: repercussões do PNLD após 20 anos**. In: ROCHA, Helenice; REZNIK, Luís; MAGALHÃES, Marcelo de Souza. Rio de Janeiro: FGV, 2017, p. 33-54.

CHARTIER, Roger. **História Cultural Entre Práticas e Representações**. Lisboa, Difel, 1989.

_____. O mundo como representação. In: **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002, p. 61-80.

CONTIER, Arnaldo Daraya. História e Interdisciplinaridade. Algumas interpretações. (1926, 1980) In: **Revista História em Debate**. Anais do XVI Simpósio da ANPUH, p. 151-189, 1991.

CUNHA, Luiz Antônio. **Educação, Estado e Democracia no Brasil**. 6ª edição. Niterói: Cortez, 2005.

DREIFUSS, René. **1964: a conquista do Estado. A ação política, poder e golpe de classe**. Rio de Janeiro: Vozes, 1987, p. 47-96.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Desafios do Ensino de História. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 21, nº 41, jan/jun. 2008, pp. 79-93.

FERREIRA, Martins. **Como usar a música na sala de aula**. 8ª edição. São Paulo: Contexto, 2013.

GUIMARÃES, Francisco. **Na roda do samba**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

HALBWACHS, Maurice. Memória individual e memória coletiva. In.: **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006, pp. 29-70.

HOBBSAWM, Eric. O sentido do passado. In: **Sobre história**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5ª edição. Campinas: Unicamp, 2003.

MARTINS, Estevão. Fazer história. Escrever história, ensinar história. In: SCHMITD, Maria Auxiliadora; BARCA, Isabel; URBAN, Ana Claudia. **Passados Possíveis. A educação histórica em debate**. Ijuí: Ed. Unijui, 2014, pp. 41-65.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. Uberlândia: **Artcultura**, v.8, n.13, jul/dez. 2006, pp.137-150.

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

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. São Paulo v. 13, n 42, p. 7-28 dez. 1993.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense; 1988.

PINSKY, Jaime. **Cidadania e Educação**. Canoas: Contexto, 2000.

PINSKY, Jaime; PINSKY, Carla Bassanezi. Por uma história prazerosa e consequente. In: KARNAL, Leandro (Org.). **História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas**. São Paulo: Contexto, 2003.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. Revista **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.2, n. 3, p. 3-15, 1989.

Programa Nacional do Livro Didático. Ensino Médio 2018. Disponível em: <http://www.fnde.gov.br/programas/programas-do-livro/livro-didatico/guia-do-livrodidatico/item/11148-guia-pnld-2018>.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: 50 anos depois de 1964.** Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RICOEUR, Paul. O esquecimento. In:_____. **A memória, a história, o esquecimento.** 6ª edição. Campinas: Ed. Unicamp, 2014, pp. 423-462.

RUSSEN, J. **Razão histórica: teoria da história; os fundamentos da ciência histórica.** Brasília, DF: UNB, 2001, pp. 20-65.

SAMSON, Jim. SCOTT, J.P.E Harper. **An introduction to music studies.** Cambridge University Press; Cambridge: 2009, pp. 5-18.

SANTOS, Jorge Fernando dos. **O ABC da MPB.** São Paulo: Paulus, 2005.

SANTOS, Paulo. **Raul Seixas: a Mosca na Sopa da Ditadura Militar.** São Paulo: Scorr Tecci Editora, 2014.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira.** 4ª edição. São Paulo: Landmark, 2004.

SAVIANI, Dermeval. Organização da Educação Nacional: sistema e Conselho Nacional de Educação, plano e fórum nacional de educação. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 31, n. 112, jul.-set. 2010, pp. 769-787

SILVA, Marco Antônio. A fetichização do livro didático no Brasil. **EDUC. REAL**, Porto Alegre, vol. 37, n.3, set-dez. 2012, p. 803-821.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composições de canção no Brasil.** 2ª edição. São Paulo: EDUSP, 2002.

THEODORO, Janice. Educação para um mundo em transformação. In: KARNAL, Leandro (Org.) **História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas.** São Paulo: Contexto, 2003, p.49-62.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular: de olho na fresta.** Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: **O Nacionalismo e o popular na cultura brasileira (música).** São Paulo: Brasiliense, 1983.