

A canção brasileira na sala de aula: possibilidades didático-pedagógicas

Luís Guilherme Ritta Duque¹

Resumo

Esse artigo tem como objetivo levantar questões e apresentar sugestões acerca do uso da canção brasileira como recurso didático-pedagógico nas aulas de História. Como utilizar canções como fontes primárias? Devemos dar uma ênfase maior às letras ou considerar sempre a canção como um todo, levando em conta os mais diversos elementos que fazem parte de uma obra musical? Como o contexto histórico pode influenciar na canção ou como a canção pode nos apresentar um panorama histórico de uma determinada época? Foi a partir dessas e de muitas outras questões que dizem respeito à utilização da canção como recurso didático-pedagógico no ensino de História, que foi estruturada a oficina apresentada por mim na XVIII Jornada de Ensino de História, ocorrida na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) entre os dias 04 e 06 de junho de 2012. O presente artigo busca trazer para o papel as discussões e as propostas apresentadas na referida oficina.

Palavras-chave: Ensino de História, História do Brasil, Música Popular Brasileira.

Abstract

This article aims to raise questions and also show suggestions about the use of Brazilian music as a teaching resource in history classes. How to use songs as primary sources? Should we give more emphasis to the lyrics or consider the song as a whole, considering the various elements that are part of a musical work? How can the historical context influence the song or how can the song provide a historical overview of a particular time? So, it was from these, and many other issues that concern the use of songs as a pedagogical resource in history classes that a workshop was structured by me and presented on the XVIII Jornada de Ensino de História, held at Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), between the days 04 and 06 of June in 2012. This article seeks to bring to the paper the discussions and proposals made at that workshop.

Key-words: Teaching History, Brazilian History, Brazilian Popular Music.

Situando a proposta aqui apresentada

Como ponto de partida para discutir o tema central desse artigo – o uso da canção brasileira como recurso didático-pedagógico nas aulas de História – coloco uma questão: por que a canção pode ter um papel importante no trabalho em sala de aula? Vários elementos podem ser considerados para dar conta desse questionamento. Em primeiro lugar, a música é certamente uma das manifestações mais significativas da cultura brasileira. Em um país que tem pouca tradição nas artes plásticas e no qual a literatura teve a sua popularidade limitada por conta dos vários anos em que a população brasileira foi majoritariamente analfabeta, a música desde muito tempo se constituiu no principal e mais popular veículo de manifestação cultural. Se considerarmos as possibilidades de circulação da arte musical em comparação às outras manifestações, as formas possíveis de divulgação, como as diferentes mídias, o rádio, a televisão ou a internet, ampliam largamente as formas de interação da música entre quem produz e quem recebe (ou consome)². Através das

canções é possível se ter acesso a leituras de época, modismos, tendências políticas, transformações sociais, transformações urbanas, manutenção ou rompimento de tradições, além de uma série de outros elementos que fazem da canção brasileira uma preciosa fonte histórica, de onde é possível acessar os mais variados contextos. Por conta disso, essas diferentes características presentes nas canções possibilitam acesso às mais diversas informações sobre o passado.

Um segundo elemento a ser considerado é a relação dos jovens de hoje com a música. Sem sombra de dúvida, ela nunca esteve tão presente no cotidiano de crianças e adolescentes. Imagens e sons acessados pela internet, canais de TV paga exclusivos de música, diversos programas de TV em canais abertos, aparelhos eletrônicos minúsculos, telefones celulares com os mais variados recursos, diferentes fones de ouvidos usados como se fossem um adereço obrigatório, tudo isso permite um extenso contato do jovem de hoje com os mais variados estilos musicais. É claro, a música que esses jovens ouvem provavelmente não é a mesma ouvida pelos seus professores, muito menos devem ser as fontes primárias escolhidas inicialmente para as atividades nas aulas de História (canções do passado dificilmente fazem parte da *setlist* de crianças e adolescentes), no entanto esse contato frequente dos jovens com a música pode ser uma porta de entrada para um caminho de aproximação dos alunos com o trabalho envolvendo canções. Por diferenças etárias, de estilo ou mesmo de gosto musical esse caminho pode ser um tanto quanto tortuoso, mas enfrentar tais diferenças pode ser um passo importante para o sucesso de uma atividade que relaciona música e História. Como coloca Abud:

Música é linguagem. Assim, devemos expor o jovem à linguagem musical de forma a criar um espaço de diálogo a respeito de música e por meio dela. Como acontece com qualquer outra linguagem, cada povo, grupo social ou indivíduo tem sua expressão musical. Portanto, cabe ao professor, antes de transmitir sua própria cultura musical (no caso, relacionada ao conhecimento histórico), pesquisar o universo musical ao qual o jovem pertence e, daí, encorajar atividades relacionadas com a descoberta e construção de novas formas de conhecimento por meio da música.³

Este artigo teve origem a partir da oficina intitulada “A canção brasileira na sala de aula: possibilidades didático-pedagógicas”, apresentada por mim na XVIII Jornada de Ensino de História e Educação: Ensino de História, Imagens e Mídias, ocorrida na Unisinos entre os dias 04 e 06 de junho de 2012. A referida oficina foi organizada em onze blocos temáticos. A disponibilização dos blocos de procurou dar ênfase a temas e não a períodos históricos; foi organizada no sentido de evitar a leitura das fontes sonoras a partir de uma linha evolutiva ou de se pensar que certos temas estão necessariamente restritos a um momento específico

do passado. Os temas foram escolhidos com a intenção de apresentar as variadas possibilidades de utilização da canção brasileira em sala de aula. Eles tratam, entre outras coisas, de tendências da Música Popular Brasileira no decorrer das últimas décadas, de transições de estilos, do impacto das transformações tecnológicas na produção musical, das possibilidades do uso da canção como crônica de época, de relações de dominação e resistência etc., sempre tendo como objetivo pensar e discutir a utilização da canção brasileira como recurso didático-pedagógico nas aulas de História. Por vezes, os blocos dão ênfase às letras e a tudo o que elas podem trazer como referência histórica; outras vezes, a música e as suas nuances têm um destaque especial; em outros momentos, todo o conjunto da canção é considerado.

Como critério para a escolha dos blocos temáticos, assim como das canções que deles fazem parte, utilizei as seguintes referências:

- O uso da canção como recurso pedagógico;
- O papel da canção brasileira como documento histórico;
- O entendimento da canção como um todo (referências histórico-culturais, público, tecnologia disponível, as diferentes versões e/ou interpretações, a circulação possível e seus reflexos).

Ao contrário do ocorrido na oficina, não coloquei neste artigo as letras de todas as canções selecionadas. Procurei inserir apenas aquelas que são essenciais para o entendimento das propostas aqui apresentadas.

Os blocos temáticos e as suas canções

O primeiro bloco, intitulado "O que diz mesmo essa letra?", tem como foco principal a forte relação entre canção e ritmo presente na Música Popular Brasileira. Nos últimos tempos, aparentemente, a canção brasileira foi invadida por canções cujas letras, em boa parte, parecem não fazer sentido. Com refrões que parecem onomatopeias e músicas que são criadas a partir de misturas de estilos que vão do funk até o sertanejo, as obras têm uma forte tendência à ênfase do elemento dançante, sendo a letra só um detalhe que dá complemento a um ritmo agitado.

Um dos exemplos é a canção "*Eu quero tchu, eu quero tcha*" (2011), da dupla João Lucas e Marcelo:

Eu quero tchu
 Eu quero tcha
 Eu quero tchu tcha tcha tchu tchu tcha
 Tchu tcha tcha tchu tchu tcha
 Eu quero tchu
 Eu quero tcha
 Eu quero tchu tcha tcha tchu tchu tcha
 Tchu tcha tcha tchu tchu tcha

É isso aí galera
Esse é o novo ritmo do João Lucas e Marcelo
Tchu tcha tcha

Cheguei na balada doidinho pra biritar
A galera tá no clima, todo mundo quer dançar
O Neymar* me chamou, disse: faz o tchu tcha tcha
Perguntei "O que é isso" ele* disse "Vou te ensinar!"
É uma dança sensual, em Goiânia já pegou
Em Minas explodiu, Tocantins já bombou
No nordeste "as mina" faz, no verão vai pegar
Então faz o tchu tcha tcha, o Brasil inteiro vai cantar
Com Joao Lucas e Marcelo

Eu quero tchu
Eu quero tcha
Eu quero tchu tcha tcha tchu tchu tcha
Tchu tcha tcha tchu tchu tcha
Eu quero tchu
Eu quero tcha
Eu quero tchu tcha tcha tchu tchu tcha
Tchu tcha tcha tchu tchu tcha

Cheguei na balada doidinho pra biritar
A galera tá no clima, todo mundo quer dançar
O Neymar me chamou, disse: faz o tchu tcha tcha
Perguntei "O que é isso" ele disse "Vou te ensinar!"
É uma dança sensual, em Goiânia já pegou
Em Minas explodiu, Tocantins já bombou
No nordeste "as mina" faz, no verão vai pegar
Então faz o tchu tcha tcha, o Brasil inteiro vai cantar
Com Joao Lucas e Marcelo

Eu quero tchu
Eu quero tcha
Eu quero tchu tcha tcha tchu tchu tcha
Tchu tcha tcha tchu tchu tcha
Eu quero tchu
Eu quero tcha
Eu quero tchu tcha tcha tchu tchu tcha
Tchu tcha tcha tchu tchu tcha

Eu quero tchu
Eu quero tcha
Eu quero tchu tcha tcha tchu tchu tcha
Tchu tcha tcha tchu tchu tcha
Eu quero tchu
Eu quero tcha
Eu quero tchu tcha tcha tchu tchu tcha
Tchu tcha tcha tchu tchu tcha
Tcha⁴

Para apreciadores de parte da música brasileira que tem nas letras o seu ponto artístico mais forte, a composição acima pode causar, na melhor das hipóteses, algum estranhamento. Porém, se analisarmos através dos tempos algumas outras canções brasileira que têm claramente o objetivo de fazer dançar, podemos constatar que essa tendência não é uma novidade. Abaixo estão duas letras de canções brasileiras de épocas diferentes que apontam para a importância menor da letra no conjunto da canção. São elas "*Taj Mahal*" (1972), de Jorge Ben (posteriormente conhecido como Jorge Benjor), e "*Alá-lá-ô*" (1941), de Haroldo Lobo e Antônio Nássara:

Foi a mais linda
 História de amor
 Que me contaram
 E agora eu vou contar
 Do amor do príncipe
 Shah-Jahan pela princesa
 Mumtaz Mahal
 Do amor do príncipe
 Shah-Jehan pela princesa
 Mumtaz Mahal...

Tê Tê Tê, Têêretê
 Tê Tê, Têêretê
 Tê Tê, Têêretê
 Tê Tê...

Tê Tê, Têêretê
 Tê Tê, Têêretê
 Tê Tê, Têêretê
 Tê Tê...

Uhou! Uhou!
 Tê Tê, Têêretê
 Tê Tê, Têêretê
 Tê Tê, Têêretê
 Tê Tê...(2x)⁵

Uma letra curta, repetida por duas vezes durante a canção, na qual na maior parte do tempo o que é cantado simplesmente segue o ritmo da música. Sem dúvida uma canção que tem pouco a dizer, mas muito para dançar.

Nessa mesma tendência, mas no estilo de uma canção carnavalesca, temos "*Alá-lá-oh*", sucesso do carnaval de 1941.

Allah-la-ô, ô ô ô, ô ô ô ô
 Mas que calor, ô ô ô, ô ô ô (bis)
 Atravessamos o deserto do Sahara
 O sol estava quente, queimou a nossa cara (ESTRIB.)

Vimos do Egito / E muitas vezes nós tivemos que rezar
 Allah-Allah-Allah, meu bom Allah
 Mande água pra Ioiô / Mande água pra Iaiá

Allah, meu bom Allah⁶

Evidentemente essa letra não tem nenhuma intenção religiosa: mais uma vez o conteúdo apresentado tem como objetivo acompanhar o ritmo da música, fazendo do conjunto da canção uma típica marchinha de carnaval. A canção aqui citada é uma adaptação de uma marcha cantada no carnaval anterior por um bloco de carnaval da Gávea⁷, bairro da cidade do Rio de Janeiro. A referida adaptação permitiu o seu lançamento comercial, assim como posterior sucesso.

Canções recheadas de "tchuns", "tchas", "oioiois" ou "tetereretês" tocam à exaustão nas mais diversas mídias e parecem fazer muito sucesso entre o público consumidor hoje em dia. Porém, não podemos pensar que a causa principal do sucesso dessas obras se baseia na imposição pura e simples de uma tendência

criada pela indústria cultural — o público consumidor não é um papel em branco esperando a criação de um novo estilo para consumir. Poderíamos pensar na origem desses sucessos da atualidade como um encontro de uma tendência atual dessa mesma indústria cultural com uma tradição da música brasileira, o gosto por canções dançantes, em que o ritmo acaba se constituindo como o elemento mais importante.

Essa referência sem dúvida pode servir como um ponto de aproximação no trabalho em sala de aula, podendo-se utilizar canções que tenham no ritmo a sua característica principal como uma porta de entrada para a interação dos alunos com as canções do passado.

O segundo bloco tem como foco “Variáveis tecnológicas e seus contexto histórico”. As canções selecionadas são “*Isto é bom*”, composta no final do século XIX por Xisto Bahia (uma das primeiras gravações feitas no Brasil⁸), interpretada por Bahiano, “*A procura da batida perfeita*” (2002), de Marcelo D2, e “*Chega de Saudade*” (1958), de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, interpretada por João Gilberto.

As três canções, compostas e gravadas com um intervalo de tempo bastante significativo, apontam nas suas versões originais como as possibilidades tecnológicas podem interferir na versão final de uma canção, assim como na performance dos seus intérpretes.

Em “*Isto é bom*”, gravada no sistema mecânico, Bahiano é obrigado a cantar a plenos pulmões para que haja a possibilidade de sua voz ser gravada com sucesso⁹. As possibilidades tecnológicas da época faziam com que os cantores das primeiras décadas do século XX tivessem quase que obrigatoriamente origem operística. A partir disso, como seria possível pensar o estilo de cantar bossanovista de João Gilberto, contido, de inspiração jazzística, antes do surgimento da gravação eletromagnética? Como pensar a gravação de “*A procura da batida perfeita*”, como seus samplers e sintetizadores, antes dos desdobramentos de tecnológicos que a partir dos anos 1970 passaram a ser cada vez mais incorporados à música mundial?

A disponibilidade tecnológica também é um elemento a ser considerado na hora de se trabalhar com uma canção em sala de aula. É mais uma de muitas variáveis possíveis presentes em um contexto histórico que exercem influência na produção artística de uma época.

O terceiro bloco, chamado de “Malandragem X Samba trabalhistas”, tem como foco principal duas tendências que exerceram uma significativa influência na produção musical brasileira entre as décadas de 1930 e 1940. O chamado samba

de malandragem tinha como foco a vida dos indivíduos que “viviam de expediente” no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX. Vadiagem, golpes e algumas referências à violência faziam parte dos conteúdos das letras desses sambas.

Um dos principais compositores de sambas de malandragem foi Wilson Batista. É dele “*Lenço no pescoço*”, samba que exaltava a malandragem da lapa carioca, defendendo a vida de “vadio” e contestando o valor do trabalho. Como coloca Diniz:

Wilson vivenciou intensamente a boemia da Lapa, com seus cafés e cabarés. Desse cenário, no qual desfilavam prostitutas, malandros, gigolôs, policiais, boêmios de todos os tipos, ele tirou inspiração para sua diversificada obra. Rotulado de malandro, vestia-se com apuro: terno de linho branco, camisa de seda pura e cachecol branco jogado sobre os ombros.¹⁰

Assim como outros autores da época, que faziam da malandragem o tema central das suas composições, Wilson Batista foi um homem do seu tempo, que relatou através da sua obra o cotidiano em que estava inserindo, elaborando a partir disso crônicas de época através das suas canções. A letra de “*Lenço no pescoço*” nos dá uma ideia disso:

Meu chapéu do lado
 Tamanco arrastando
 Lenço no pescoço
 Navalha no bolso
 Eu passo gingando
 Provoco e desafio
 Eu tenho orgulho
 Em ser tão vadio

Sei que eles falam
 Deste meu proceder
 Eu vejo quem trabalha
 Andar no miserê
 Eu sou vadio
 Porque tive inclinação
 Eu me lembro, era criança
 Tirava samba-canção
 Comigo não
 Eu quero ver quem tem razão

E eles tocam
 E você canta
 E eu não dou¹¹

Na virada da década de 1930 para a década de 1940, por forte influência da ditadura do Estado Novo, os meios de comunicação disponíveis na época, dos quais o rádio era o mais poderoso, passaram a ser cada vez mais usados para divulgar as ideias do regime vigente. Em um país que buscava dar impulso definitivo rumo à industrialização e que ao mesmo tempo sofria de um enorme preconceito em relação ao trabalho braçal — reflexo de anos de escravidão —, uma tendência musical que via no trabalho algo a ser evitado não era vista com bons olhos. A ditadura de Getúlio Vargas foi além de coibir os sambas de malandragem: ela

estimulou a composição de sambas que exaltassem o trabalho, com letras inclusive que renegassem o passado de "vadio". Um dos principais exemplos dessa tendência foi "*O Bonde São Januário*" (1941), de Wilson Batista (aquele mesmo compositor que exaltava a malandragem) e Ataulfo Alves:

Quem trabalha
É quem tem razão
Eu digo
E não tenho medo
De errar

Quem trabalha...

O Bonde São Januário
Leva mais um operário
Sou eu
Que vou trabalhar

O Bonde São Januário...

Antigamente
Eu não tinha juízo
Mas hoje
Eu penso melhor
No futuro
Graças a Deus
Sou feliz
Vivo muito bem
A boemia
Não dá camisa
A ninguém
Passe bem!¹²

As letras aqui citadas nos dão uma ideia do panorama musical dos anos 1930/1940, além de apresentar um pouco do contexto histórico da época. A malandragem, a negação do trabalho, os "bicos" (legais ou não) necessários para a sobrevivência em uma sociedade informal aparecem como temas dominantes da produção musical da época. Paralelamente a isso, poucos anos depois, "*O Bonde São Januário*" nos dá uma ideia do esforço da ditadura Vargas (através do meio de comunicação mais poderoso da época, o rádio, e do estilo musical mais popular, o samba) de destacar o trabalho como algo edificante, essencial para a felicidade do ser humano.

A fim de ampliar as fontes sonoras que tratam dos temas comentados acima, é possível também citar "*O que será de mim*" (1931), de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves, típico samba de malandragem, e "*Eu trabalhei*" (1941), de Roberto Roberti e Jorge Faraj, em que o valor do trabalho é evidenciado, ao mesmo tempo em que há uma forte contestação da vida de "vadio".

Como os trabalhadores são representados na música brasileira através dos tempos? As canções produzidas no último século só tratam da exaltação ou negação do trabalho, desconsiderando a condição desses mesmos trabalhadores? No quarto bloco, intitulado "Heróis da classe trabalhadora", três canções foram selecionadas

com a intenção de permitir uma reflexão sobre a condição dos trabalhadores brasileiros através dos tempos. São elas "*Trabalhar, eu não*" (1946), de Almeida, "*Pedro Pedreiro*" (1965), de Chico Buarque, e "*Fábrica*" (1986), de Renato Russo, do grupo Legião Urbana.

Sobre "*Trabalhar, eu não*", é importante ressaltar que no ano do seu lançamento ela foi usada como "hino de guerra" em uma greve no porto de Santos. Por conta disso, seu autor foi denunciado como comunista¹³.

A letra da marchinha de carnaval "*Trabalhar, eu não*" é curta, mas ainda assim consegue mostrar a revolta de um trabalhador, protestando contra a exploração à qual se sentia submetido:

Quem quiser suba o morro,
Venha apreciar a nossa união.
Trabalho, não tenho nada,
De fome não morro não,
Trabalhar, eu não, eu não!
(bis)

Eu trabalhei como um louco,
Até fiz calo na mão,
O meu patrão ficou rico,
E eu, pobre sem tostão,
Foi por isso que agora,
Eu mudei de opinião.

Trabalhar, eu não, eu não!
Trabalhar, eu não, eu não!¹⁴

De épocas diferentes, com estilos diferentes, as referidas canções tratam em suas letras da situação da classe trabalhadora, seus sonhos, suas dificuldades, suas lutas por melhores condições de trabalho. É interessante na atividade em sala de aula dar ênfase ao fato de que, mesmo inseridas em momentos diferentes da História, entre cada uma das três canções há um espaço de tempo de aproximadamente duas décadas; a presença de temas como condições de trabalho e conscientização do trabalhador na canção brasileira tem uma trajetória que envolve muitos anos.

O quinto bloco tem como título "Tudo ao mesmo tempo agora". O seu foco temático se baseia num corte cronológico que tem como referência o ano de 1970.

Pode-se dizer que o referido ano foi bastante complexo do ponto de vista histórico. Ao mesmo tempo o Brasil viu a seleção nacional conquistar o terceiro título mundial no futebol, ao vencer a Copa do Mundo no México, vivenciou o acirramento do fechamento do regime militar, com o esmagamento da esquerda armada durante o governo do general Médici, e presenciou o ápice do chamado "milagre econômico brasileiro". Através de três diferentes canções, é possível se ter um panorama possível da recepção da sociedade da época em relação ao momento

político. O samba "*Apesar de você*", de Chico Buarque, representa a resistência ao regime, a resposta daqueles que não aceitavam se enquadrar nas normas impostas pela ditadura e que, por conta, disso, muitas vezes pagavam por sua rebeldia, como aconteceu com o próprio Chico Buarque, sistematicamente censurado até optar pelo exílio. A canção "*Eu te amo meu Brasil*", da dupla Don e Ravel, aponta para a parte da população cooptada por esse mesmo regime, com sua letra que exalta de forma acrítica o Brasil, sem questionar o cerceamento de liberdade patrocinado pelos militares. Já o sucesso do xote de "*Procurando tu*", de Antônio Barros e J. Luna, mostra de certa forma que havia uma parte significativa da população brasileira que podia não apoiar o regime, mas também não se mostrava contra ele, tocando a vida sem se importar com o momento político nacional. Tudo isso pode ser pensado a partir da receptividade das três canções, se considerarmos os quase cem mil discos vendidos de "*Apesar de você*", antes de o governo militar proibir a canção¹⁵, o sucesso de "*Eu te amo meu Brasil*" nos desfiles de Sete de Setembro na década de 1970 ou na dimensão nacional que teve "*Procurando tu*", mesmo sendo uma canção com um ritmo tipicamente nordestino e, por conta disso, regional. O Brasil estava sob uma ditadura, mas havia espaço para diferentes percepções sobre isso na sociedade da época.

A ideia do bloco seis é utilizar canções produzidas em diferentes momentos do passado como crônicas de época. Para tanto, foram escolhidas três obras, "*Recenseamento*" (1940), de Assis Valente, interpretada por Carmem Miranda, "*Ouro de Tolo*" (1973), de Raul Seixas, e "*Inútil*" (1985), de Roger, interpretada pela banda Ultraje a Rigor. As letras dessas canções trazem preciosas informações sobre a percepção dos seus compositores sobre o que acontecia no momento histórico em que foram criadas. "*Recenseamento*" fala sobre o impacto que o censo de 1940 teve nos morros do Rio de Janeiro, quando as pessoas eram questionadas, através das entrevistas, sobre a sua vida particular.

Em 1940
lá no morro começaram o recenseamento
E o agente recenseador
esmiuçou a minha vida
foi um horror
E quando viu a minha mão sem aliança
encarou para a criança
que no chão dormia
E perguntou se meu moreno era decente
E se era do batente ou era da folia

Obediente eu sou a tudo que é da lei
fiquei logo sossegada e falei então:
O meu moreno é brasileiro, é fuzileiro,
e é quem sai com a bandeira do seu batalhão!
A nossa casa não tem nada de grandeza
nós vivemos na pobreza, sem dever tostão
Tem um pandeiro, uma cuíca, um tamborim
um reco-reco, um cavaquinho e um violão

Fiquei pensando e comecei a descrever
 tudo, tudo de valor
 que meu Brasil me deu
 Um céu azul, um Pão de Açúcar sem farelo
 um pano verde-amarelo
 Tudo isso é meu!
 Tem feriado que pra mim vale fortuna
 a Retirada de Laguna vale um cabedal!
 Tem Pernambuco, tem São Paulo, tem Bahia
 um conjunto de harmonia que não tem rival
 Tem Pernambuco, tem São Paulo, tem Bahia
 um conjunto de harmonia que não tem rival¹⁶

É interessante notar que a personagem principal do samba parece se sentir invadida na sua intimidade por parte do recenseador e este, por sua vez, dá a impressão de manifestar um certo preconceito pelo estado civil de direito do casal, assim como também questiona a situação profissional do chefe da família. A partir de alguns elementos presentes na letra, parece se desenhar o encontro da sociedade informal, representada pela entrevistada, com uma sociedade formal, representada pelo recenseador, de profissões definidas e de casamentos e lares legalmente constituídos.

A longa letra de "*Ouro de Tolo*", de Raul Seixas, parece uma crítica direta ao consumismo de classe média estimulado, na época do lançamento da canção, pelo "milagre econômico" brasileiro. O real valor do bom emprego, do bom salário, do carro novo, da casa em um bom bairro e do sucesso na cidade grande é questionado na canção e colocado frente a frente com um lado mais existencial da vida.

Já "*Inútil*", sucesso do Ultraje a Rigor, discute o que o povo brasileiro vai fazer com a democracia após vinte um anos de ditadura militar, numa letra que questiona até a capacidade do brasileiro de escovar os dentes.

Como já tratei em outra oportunidade¹⁷, os sambas-enredo podem apresentar um forte apelo na hora de se pensar no trabalho com canções em sala de aula. Na maioria das vezes, esse tipo de canção tem como tema central algum evento relativo à história do Brasil e, por conta disso, pode ter elementos interessantes para o trabalho desenvolvido em sala de aula. Esse apelo pode se constituir em uma armadilha, visto que, em muitas das vezes, o conhecimento histórico não é um dos talentos mais significativos dos compositores dessas obras. No bloco sete, intitulado "As aventuras do samba-enredo", escolhi duas canções que não são exatamente sambas-enredo, mas que foram compostas com esse formado.

A primeira, "*O Samba do Crioulo Doido*", tem como foco central ironizar a já citada dificuldade de alguns compositores de lidar com a história do Brasil, armando em sua letra uma proposital confusão com eventos e personagens do passado brasileiro.

Foi em Diamantina
Onde nasceu JK
Que a princesa Leopoldina
Arresolveu se casar
Mas Chica da Silva
Tinha outros pretendentes
E obrigou a princesa
A se casar
Com Tiradentes...

Lá! Iá! Lá Iá! Lá Iá!
O bode que deu
Vou te contar... (2x)

Joaquim José
Que também é
Da Silva Xavier
Queria ser dono do mundo
E se elegeu Pedro II
Das estradas de Minas
Seguiu prá São Paulo
E falou com Anchieta
O vigário dos índios
Aliou-se a Dom Pedro
E acabou com a falseta
Da união deles dois
Ficou resolvida a questão
E foi proclamada
A escravidão
E foi proclamada
A escravidão...

Assim se conta
Essa história
Que é dos dois
A maior glória
A Leopoldina virou trem
E Dom Pedro
É uma estação também...

Oh Oh! Oh Oh Oh Oh!
O trem tá atrasado
Ou já passou... (2x)¹⁸

Já "*Vai Passar*" surge num momento em que a ditadura vivia os seus momentos finais e o processo de redemocratização se esboçava de forma cada vez mais concreta. A obra pode ser considerada como outro bom documento de época — ela retrata toda a movimentação que tomou conta das ruas brasileiras durante a campanha das diretas. A canção consegue através da sua letra e do seu ritmo retratar o clima de mobilização popular que tomou conta da população (representado principalmente pelos comícios das diretas), que naquele momento acreditava que o fim do regime militar traria dias melhores para todos e que as "páginas infelizes da nossa história" seriam definitivamente superadas.

O bloco oito é intitulado de "Transições" e tem como foco central as transformações pelas quais passou a Música Popular Brasileira entre as décadas de 1950 e 1960. Samba-canção, bossa nova, canção engajada e tropicalismo vão se sucedendo em um processo de transformação, influenciados por fatores como a conjuntura política, as influências culturais e as novas demandas de uma sociedade pela primeira vez mais urbana do que rural.

A primeira canção desse bloco, "*Outra vez*" (1954, na gravação original), de Tom Jobim, aparece na sua primeira versão como um típico samba-canção. Em sua letra, música, arranjo e interpretação, como coloca Nei Lopes sobre as características desse estilo de samba, é "(um) samba de andamento lento, de melodia romântica e letra sentimental"¹⁹. Gravada originalmente por Dick Farney, todos os elementos presentes na canção trazem a tristeza do amor perdido. É bom lembrar que o samba-canção dos anos 1950 sofreu uma forte influência do bolero, estilo também de característica triste em todo o conjunto da canção.

A segunda versão apresentada de "*Outra vez*" é de 1958, gravada por Elizete Cardoso no LP "*Canção do Amor Demais*". Nessa versão a letra, evidentemente, não foi mudada, mas o arranjo da canção, com o violão de João Gilberto, proporciona outro clima para a obra, fazendo com que a melancolia presente na gravação original perca espaço, e o vocal de Elizete Cardoso assume características diferentes, buscando acompanhar um novo ritmo imposto pelo andamento do violão de João Gilberto. São os ecos da bossa nova batendo na porta da MPB, através da presença de João Gilberto na gravação da referida canção.

Na terceira versão apresentada nesse bloco, de 1960, "*Outra vez*" tem a presença de João Gilberto na voz e no violão. Comparada com a primeira versão parece outra canção devido às características no arranjo, que modificam tanto a música quanto a interpretação do cantor. Ainda que não haja uma linha evolutiva da história da MPB, estilos e tendência convivem ao mesmo tempo e se transformam, sem que haja necessariamente a superação de uns pelos outros. Nessa passagem da década de 1950 para a de 1960, o samba-canção, gênero extremamente popular nas décadas anteriores, vai perdendo força que tinha até então, frente ao crescimento de uma população jovem e urbana, que não vê nos amores impossíveis, cheios de dor e desencontros, o seu modelo ideal de relação. O arranjo de João Gilberto dá um tom tão leve para a canção que a perda do amor presente na letra parece bem menos importante do que era seis anos antes, quando ela foi gravada originalmente por Dick Farney.

A segunda canção desse bloco aparece numa única versão. "*Zelão*" (1960), composta e interpretada por Sérgio Ricardo, traz na sua letra a história de um personagem querido pela sua comunidade em um morro carioca que perde a sua casa por conta de uma enxurrada (situação bem comum até os dias de hoje, principalmente em se tratando do Rio de Janeiro). Com uma estrutura musical bossanovista, "*Zelão*" inova nesse estilo musical ao incluir na sua letra um tema social. A bossa nova sempre teve em suas letras uma temática leve, na qual o amor (afirmativo, esperançoso, alegre, ao contrário da tristeza e do pessimismo do samba-canção), o sol e o mar estiveram praticamente sempre presentes. "*Zelão*" é um indicativo da presença da temática social, que passa a ganhar cada vez mais

espaço na música brasileira a partir da década de 1960. Aponta para uma sociedade em transformação, que passa a questionar a sua estrutura, os seus limites de transformação dentro do modelo capitalista, os seus atrasos dos mais diversos tipos e, numa postura mais radical, discute a revolução, tema muito caro entre o meio artístico daquela década²⁰.

Levar uma banda argentina de rock, os Beat Boys, para um festival de Música Popular Brasileira, o III Festival da Record, ocorrido em 1967, foi quase tomado como uma heresia por parte do meio artístico nacional. O feito ficou a cargo de Caetano Veloso, compositor e intérprete de "*Alegria, Alegria*" (a terceira canção deste bloco) no citado festival. Como coloca Zuza Homem de Mello:

(...), a última música foi a mais aplaudida da noite. Não no início, é verdade, pois quando os argentinos do conjunto de rock Beat Boys (Marcelo na bateria, Alexandre e Daniel nas guitarras, Toyu, com cabelos longos e barba lembrando Jesus Cristo, nos teclados, Tony Osanah no pandeiro) estavam se posicionando, houve o princípio de uma forte vaia – para a qual, aliás, já estavam preparados, pois mesmo tocando a música mais frenética do mundo ficavam impassíveis como estátuas. Caetano tomou a dianteira e, antes que seu nome fosse anunciado, surgiu com um paletó xadrez marrom sobre um suéter alaranjado de gola rulê, e atacou: "Caminhando contra o vento/sem lenço, sem documento/no sol de quase dezembro/eu vou...". A torcida contra as guitarras elétricas teve que engolir e se render àquela canção surpreendente, que pela primeira vez era ouvida em público, derrubando um preconceito e encetando uma jornada de muitos anos.²¹

A busca por um "som universal", que tinha ao lado de Caetano intérpretes e compositores como Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa e os Mutantes, não só trazia as guitarras elétricas para a MPB, mas também retomava a ideia de antropofagia apresentada na Semana de Arte Moderna de 1922, ao misturar o ritmos brasileiros com a cultura pop e a contracultura dos anos 1960, buscando uma roupagem cosmopolita nas suas composições. Surgia naquele festival, acompanhado de "*Domingo no parque*", de Gilberto Gil, o movimento tropicalista, que teria abrangência também no teatro, através de diretores como José Celso Martinez, e nas artes plásticas, com artistas como Rubens Gerchman e Hélio Oiticica.

O bloco nove trata das influências da musica pop internacional dos anos 1960 nas obras tropicalistas. Uma audição de "*Eleanor Ribgy*"²² (1966), de John Lennon e Paul McCartney, interpretada pelos Beatles, ou de "*Time of the season*" (1968), de Rod Argent, interpretada pela banda The Zombies, dá pistas de algumas referências musicais utilizadas pelos tropicalistas. O baixo da abertura de "*Time of the season*" lembra muito os primeiros acordes de "*Ando meio desligado*" (1970), de Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias, interpretado pelos Mutantes, assim como no arranjo de "*Domingo no parque*" (1967), composta e interpretada por Gilberto Gil, é possível notar uma forte influências dos Beatles. Como coloca Zuza Homem de Mello, em relação à participação de "*Domingo no Parque*" no III Festival da Record,

(...) Dizia-se que Gil faria uma experiência misturando erudito com iê-iê-iê e popular. De fato, havia um pouco de cada, mas o que se viu naquela primeira apresentação é que ele injetara, antes de tudo, o ritmo da capoeira, para depois orientar Rogério Duprat, autor do célebre arranjo, no sentido de acrescentar contornos eruditos e de rock, como George Martin fizera no disco dos Beatles que o fascinava. Dessa maneira, soaria natural a aparente incoerência da participação de um berimbau – principal instrumento na capoeira – ao lado do som que caracterizava a nova proposta musical, o da guitarra elétrica, considerada um insulto pela torcida da linha esquerdista. O impressionante arranjo de Rogério Duprat permitiu que tamanho vácuo proveniente das diferentes genealogias musicais entre berimbau e guitarra pudesse desaparecer, fundindo-se ambos para se integrarem harmoniosamente com a orquestra.²³

A mistura de influências, fundindo o regional com o internacional, e a sintonia que seus artistas tinham com os movimentos culturais que agitavam o planeta naquela época são as características mais fortes do tropicalismo. Essa capacidade de absorção cultural é um elemento a ser considerado num mundo — do final dos anos 1960 — onde a circulação de informações se estabelecia de maneira cada vez mais intensa.

O bloco dez tem como título “Versões”. Nele foram selecionadas três canções com duas gravações cada. A partir da primeira canção escolhida, “*17 légua e meia*”, de Carlos Barroso e Humberto Teixeira, se estabelece uma comparação entre a versão original, gravada por Luiz Gonzaga em 1950, com uma posterior, registrada por Gilberto Gil em 1969, no seu quarto LP individual.

De diferente na segunda gravação está o uso de instrumentos elétricos e os arranjos de Rogério Duprat, o maestro da tropicália. De semelhante, além evidentemente da letra e da melodia da canção, o momento em que essa versão deixa de lado por alguns instantes os instrumentos elétricos e retorna às suas características originais, com o andamento e a instrumentação de um típico baião, contando inclusive com um triângulo, que assim como na primeira vez, aparece em destaque na gravação. O registro de Gilberto Gil para “*17 légua e meia*” é sem dúvida nenhuma uma homenagem do cantor e compositor às suas origens nordestinas. Além disso, ao criar uma versão pop para o baião de Carlos Barroso e Humberto Teixeira, Gilberto Gil está fazendo jus à sua veia tropicalista, misturando o pop com o regional.

A segunda canção deste bloco é o clássico da música brega “*Eu vou tirar você desse lugar*”, de Odair José. Com sua letra que trata de um amor complicado e de promessas de uma relação eterna (sem se interessar com que “os outros vão pensar”), a referida canção é um ícone de um estilo que mostrou muita força no gosto popular nas décadas de 1970 e 1980. A gravação original é de 1972, enquanto que a versão posterior é de 2003, registrada pela banda Los Hermanos para a trilha sonora do filme “*A taça do mundo é nossa*”, do grupo humorístico Casseta Planeta.

Além do andamento mais lento, a versão dos Los Hermanos parece dar ênfase ao vocal choroso da versão de Odair José, tornando mais evidente a letra piegas da canção. Certamente, o exagero ao clima piegas da obra tem relação estreita com o fato de essa versão fazer parte de um filme de humor.

A terceira e última canção desse bloco é "*Me deixa em paz*", de Monsueto Menezes e Airtton Amorim. A versão original, gravada por Linda Batista em 1952, é uma típica marchinha de carnaval, com ritmo animado e letra curta, que fala de um amor não correspondido e as suas consequências.

Na segunda versão, gravada por Alaíde Costa e Milton Nascimento em 1972, tanto o arranjo instrumental quanto o vocal compostos para a canção criam um clima onde o fim da relação presente na letra ganha tons mais dramáticos.

A utilização de versões pode render frutos bem interessantes no trabalho de sala de aula. Ela pode oportunizar aos alunos a percepção de como momentos diferentes da História, com seus modismos, influências ou possibilidades tecnológicas, tem a capacidade de transformar uma canção quando de uma regravação — além, é claro, de mostrar como diferentes interpretações ou arranjos têm a capacidade de criar novas roupagens para uma obra musical. Outro elemento importante é que uma versão recente de uma canção do passado pode auxiliar a construir um caminho inicial para o trabalho com músicas mais antigas, dando abertura para a utilização de obras de outros tempos que podem se constituir como fontes históricas interessantes para as atividades didático-pedagógicas.

Por fim, o décimo primeiro e último bloco é denominado de "Exaltação, ou não, ao Brasil.". O eixo aqui presente é o samba-exaltação, que tem nas suas características principais a letra ufanista, com ênfase nas belezas naturais do povo e da natureza do Brasil, e o arranjo orquestral e pomposo²⁴. Um dos principais representantes desse tipo de samba é "*Aquarela do Brasil*" (1939), de Ary Barroso, interpretada na sua gravação original por Francisco Alves. Numa linha parecida na letra, pois o arranjo dá ares de samba-enredo para a música, "*Bem Brasil*" (1985), de Marcelo, Osvaldo Luiz, Claus, Mário Manga e Wandí, interpretada pelo grupo Premeditando o Breque, subverte a ordem da letra e cria uma exaltação às avessas ao Brasil, debochando ostensivamente das belezas da terra e do povo, tão presentes na temática dos sambas-exaltação.

Há 500 anos sobre a terra
Vivendo com o nome de Brasil
Terra muito larga e muito extensa
Com a forma aproximada de um funil

Aquarela feita de água benta
onde o preto e o branco vêm mamar
O amarelo almoça até polenta
E um resto de vermelho a desbotar

Sofá onde todo mundo senta
 onde a gente sempre põe mais um
 Oh! berço esplendido aguenta
 Toda essa galera em jejum

Apesar de Deus ser brasileiro
 outros deuses aqui têm lugar
 Thor, Exu, Tupã, Alá, Oxossi
 leus, Roberto, Buda e Oxalá

Aqui não tem terremoto
 Aqui não tem revolução
 É um país abençoado
 Onde todo mundo põe a mão

Brasil, potência de neutrons
 35 watts de explosão
 Ilha de paz e prosperidade
 Num mundo conturbado
 E sem razão

A mulher mais linda do planeta
 Já disse o poeta altaneiro
 Que o seu rebolado é poesia
 Salve o povão brasileiro

Mais do que um piano é um cavaquinho
 Mais do que um bailinho é o carnaval
 Mais do que um país é um continente
 Mais que um continente é um quintal

Aqui não tem terremoto
 Aqui não tem revolução
 É um país abençoado
 Onde todo mundo mete a mão

Brasil, potência de nêutrons
 35 watts de explosão
 Ilha de paz e prosperidade
 Num mundo conturbado e sem razão²⁵

Esse tipo de comparação tem por objetivo apresentar uma das possibilidades básicas do uso de canções nas aulas de História. Visa traçar semelhanças e diferenças entre as letras das duas canções, a primeira com uma postura ufanista, diretamente inserida no seu período histórico, o Estado Novo, e a segunda com uma leitura crítica, ainda que irônica, do Brasil, produzida no ano do fim do regime militar, bebendo, portanto, das águas da democracia recém reinstaurada.²⁶

Caminhos possíveis para a o uso da Música Popular Brasileira nas aulas de História:

A partir do que foi colocado aqui, mas principalmente dos debates com os alunos da Facos, nas aulas de História do Brasil III e nas orientações de estágio, além da observação das atividades desenvolvidas e das conversas com meus alunos das séries finais do ensino fundamental, elaborei cinco movimentos, ou etapas, para o desenvolvimento do trabalho com canções nas aulas de História. Vamos a eles:

A **interação** é o ponto de partida. O professor deverá buscar na sala de aula os tipos de música que os alunos usualmente ouvem. Além disso, é importante se inteirar sobre as referências musicais desses alunos, ir além do conhecimento do que ele ouve, mas também buscar saber o que ele conhece sobre música, inclusive se tem conhecimentos musicais mais avançados.

A **aproximação** é um desdobramento do passo anterior. A partir do que foi levantado sobre o universo musical do aluno, pode-se traçar uma relação entre o que o aluno ouve e o material que poderá ser trabalhado em sala de aula.

Após a aproximação do aluno com algumas das possíveis fontes primárias utilizadas nas atividades de aula, chega-se no **aprofundamento**, que tem por objetivo apresentar canções que num primeiro momento podem parecer mais complexas para o trabalho com jovens e adolescentes, por terem um estilo pouco conhecido na atualidade ou por serem de uma época em que os métodos de gravação ainda eram muito precários. Enfim, fontes primárias interessantes, mas que não são indicadas para o trabalho em aula sem uma preparação prévia dos alunos, pois podem causar, na melhor das hipóteses, alguma estranheza.

A **percepção**, que vem a ser o quarto movimento, é o momento em que o professor vai buscar o retorno do aluno em relação ao trabalho desenvolvido. Quais das fontes trabalhadas eram do conhecimento do aluno, quais ele já tinha ouvido falar de alguma forma (por conta do intérprete, de uma outra versão, do estilo musical, ou por ter lido, ouvido ou assistido alguma coisa sobre ela). Mais importante: qual a reação dos alunos e as fontes apresentadas?

A partir do quinto passo, entramos em um estágio mais elaborado das atividades, estágio esse que talvez não seja necessariamente voltado alunos do ensino básico, por conta do seu nível de aprofundamento. É a **sensibilização**, que visa estimular o aluno na compreensão das possíveis variáveis presentes na utilização da canção como documento histórico em sala de aula. Cheguei a trabalhar próximo desse nível com meus alunos do curso de História da Facos, mas agindo mais no sentido de apresentar-lhes os diferentes aspectos possíveis de utilização da canção brasileira como fonte histórica e, principalmente, como material pedagógico. O aprofundamento dessa prática acabou não sendo substancial, pois estávamos em uma disciplina de História do Brasil e não de História da MPB ou de Metodologia do Ensino de História, mas creio que ainda assim estimulou os alunos a desenvolver um olhar mais aguçado em relação às várias possibilidades de leitura e de utilização da canção brasileira como material didático.

Pensar e repensar

Por fim, é importante sempre assinalar que cada turma é uma turma, assim como, evidentemente, cada aluno tem suas particularidades. É essencial considerar as características do meio no qual as atividades serão desenvolvidas na hora de planejar o trabalho. Para tanto, existem questões importantes: o que o aluno ouve? (Questão que gira em torno do que foi colocado logo acima, nos movimentos para o desenvolvimento do trabalho); como ele ouve? (Existe hoje em dia uma diversidade de possibilidades à respeito disso). O aluno ouve CD? Ouve MP3? Ouve em casa? Ouve na escola? Ouve a partir da TV? Ouve na internet? Procura reservar momentos para ouvir suas músicas favoritas ou é um ouvinte passivo? Quando ele ouve? Em casa? No ônibus? Na aula (sem que o professor veja...)? Sozinho? Em grupo?

Tudo isso acaba por ser praticamente como uma antropologia das práticas dos alunos enquanto ouvintes de música. Os elementos elencados acima podem dar uma ideia da maneira como os jovens de hoje em dia ouvem música e essas informações podem ser muito importantes no planejamento das atividades que envolvam canções.

Acrescente-se a isso o fato de que o trabalho em sala de aula vai exigir dos alunos outro nível de percepção sobre a música, como coloca Circe Bittencourt:

Se existe certa facilidade em usar a música para despertar interesse, o problema que se apresenta é transformá-la em objeto de investigação. Ouvir música é um prazer, um momento de diversão, de lazer, o qual, ao entrar em sala de aula, se transforma em uma ação intelectual. Existe enorme diferença em *ouvir* música e *pensar* a música.²⁷

Acredito que os passos aqui descritos e as questões levantadas podem contribuir decisivamente na formação de alunos que pensem a música.

Para os professores, levanto questões bem básicas, mas que são importantíssimas como ponto de partida na hora de planejar as atividades que envolvem canções: como? Quando? Por quê? O quê?

Creio que as propostas apresentadas neste artigo podem ser de significativo auxílio nas respostas sobre essas perguntas, que dizem respeito à utilização das canções brasileiras como recurso didático-pedagógico nas aulas de História.

Referências bibliográficas

- ABDUD, Kátia Maria, SILVA, André Chaves de Melo, ALVES, Ronaldo Cardoso. Ensino de História. São Paulo: Cenage Learning, 2010.
- BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. Ensino de História: fundamentos e métodos. São Paulo: Cortez, 2008.
- CALLADO, Carlos. Tropicália: a história de uma revolução musical: São Paulo: Editora 34, 1997.
- DINIZ, André. Almanaque do Samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 40.
- DUARTE: Paulo Sérgio. "Hélio Oiticica: a Tropicália além da forma". In.: DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia. Do samba-canção à tropicália. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Faperj, 2003.
- DUQUE, Luís Guilherme Ritta. Quinze canções para compreender a ditadura militar brasileira: a música como prática pedagógica em História nos ensinos básico e superior. In: BARROSO, Vera Lucia Maciel [et al.]. Ensino de História: desafios contemporâneos. Porto Alegre: Est: Exclamação: ANPUH/RS, 2010.
- FRANCESCHI, Humberto Moraes. A Casa Edison e seu tempo. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002, p.94.
- LOPES, Nei. Sambeabá: o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Folha Seca, 2003, p. 17-18.
- MELLO, Zuza Homem de. A Era dos Festivais. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 203.
- RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 43.
- SEVERIANO, Jairo, MELLO, Zuza Homem de. A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol.1: 1901-1957. São Paulo: Ed. 34, 1997, p.195.
- SEVERIANO, Jairo, MELLO, Zuza Homem de. A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol.2: 1958-1985. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 151.

Notas

- 1 Mestre em História pela UFRGS. Professor dos cursos de História e Pedagogia da Facos
- 2 Sobre as diferentes possibilidades de produção e reprodução artística e o seu papel na cultura brasileira é interessante o artigo de DUARTE: Paulo Sérgio. Hélio Oiticica: a Tropicália além da forma. In: DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia. Do samba-canção à tropicália. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Faperj, 2003.
- 3 ABDUD, Kátia Maria, SILVA, André Chaves de Melo, ALVES, Ronaldo Cardoso. Ensino de História. São Paulo: Cenage Learning, 2010, p. 61.
- 4 <http://www.vagalume.com.br/joao-lucas-e-marcelo/eu-quero-tchu-eu-quero-tcha.html#ixzz1ypJwbVDW> Acesso em 25-06-2012
- 5 <http://letras.mus.br/jorge-ben-jor/86093/> Acesso em 25-06-2012.
- 6 <http://letras.mus.br/marchinhas/783800/> Acesso em 25-06-2012.
- 7SEVERIANO, Jairo, MELLO, Zuza Homem de. A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol.1: 1901-1957. São Paulo: Ed. 34, 1997, p.195.
- 8 FRANCESCHI, Humberto Moraes. A Casa Edison e seu tempo. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002, p.94.
- 9 DINIZ, André. Almanaque do Samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 40.
- 10 Ibidem. P. 63-64.
- 11 <http://letras.mus.br/wilson-batista/386925/> Acesso em 25-06-2012.
- 12 <http://letras.mus.br/wilson-batista/259906/> Acesso em 25-06-2012.
- 13 SEVERIANO, Jairo, MELLO, Zuza Homem de. A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol.1: 1901-1957. São Paulo: Ed. 34, 1997, p.248.
- 14 <http://letras.mus.br/marchinhas-de-carnaval/1941722/> Acessado em 25-06-2012.
- 15 SEVERIANO, Jairo, MELLO, Zuza Homem de. A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol.2: 1958-1985. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 151.
- 16 <http://letras.mus.br/carmen-miranda/687215/> Acessado em 27-05-2012
- 17 DUQUE, Luís Guilherme Ritta. Quinze canções para compreender a ditadura militar brasileira: a música como prática pedagógica em História nos ensinos básico e superior. In: BARROSO, Vera Lucia Maciel [et al.]. Ensino de História: desafios contemporâneos. Porto Alegre: Est: Exclamação: ANPUH/RS, 2010, p. 270.

18 <http://letras.mus.br/quarteto-em-cy/350681/>Acesso em 27-06-2012.

19 LOPES, Nei. Sambeabá: o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Folha Seca, 2003, p. 17-18.

20 RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 43.

21 MELLO, Zuza Homem de. A Era dos Festivais. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 203.

22 Escolhi "Eleanor Rigby" para estabelecer uma comparação por conta da semelhança do arranjo dessa canção com "Domingo no Parque". "Eleanor Rigby" faz parte do LP "Revolver", de 1966, enquanto que a referência principal, o "LP dos 'reis do iê-iê-iê', que Gil ouvia obsessivamente", como coloca Carlos Calado, era "Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band", de 1967, mesmo ano de "Domingo no Parque". Bom frisar que os dois LP's foram produzidos pelo mesmo arranjador, o maestro George Martin. Para mais informações ver: CALLADO, Carlos. Tropicália: a história de uma revolução musical: São Paulo: Editora 34, 1997.

23 MELLO, Zuza Homem de. A Era dos Festivais. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 195.

24 LOPES, 2003, p. 19.

25 <http://letras.mus.br/premeditando-breque-preme/381586/>Acesso em 27-06-2012.

26 Se formos considerar o histórico da democracia no Brasil a expressão reinstaurada pode ser discutível, mas vou usar aqui o reestabelecimento da democracia do ponto de vista formal, isto é, a partir do fim da ditadura militar.

27 BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. Ensino de História: fundamentos e métodos. São Paulo: Cortez, 2008, p. 379-380.