Música e ensino de História: uma proposta

Célia Maria David
Departamento de Educação, Ciências Sociais e Política Internacional - Unesp / Franca

RESUMO: Neste artigo é apresentada uma proposta de Ensino de Música como uma linguagem a ser didaticamente explorada no ensino de História, tendo como objeto a música popular brasileira.

Palavras-chave: Ensino de música, Musica e história, História e cultura.

Introdução

Privilegiar a linguagem musical no ensino de História significa construir conhecimento, por meio de um recurso didático motivador e prazeroso que envolve larga possibilidade de trato metodológico. Para tanto, faz-se necessário, principalmente, reconhecer que a música é arte e conhecimento sociocultural, portanto, uma experiência cotidiana na vida do homem.

Cada civilização, cada grupo social tem sua expressão musical própria, nesta perspectiva a linguagem musical caracteriza-se como uma fonte que se abre ao pesquisador, de cujos registros a Historiografia tradicional não se deu conta. Importa perguntar o que ela significa para nós e para determinado tempo histórico, ademais, o que esta arte tem sido para os homens de todos os tempos e lugares.

Respeitando-se os diversos contextos e características específicas, a música guarda a propriedade intrínseca de veículo de comunicação e de relacionamento, o que lhe concede um referencial que, transcendendo a definição "de arte de se combinar os sons", confere a esta combinação o sentido a ela naturalmente inerente de expressão e representação. Para Fischer, "A experiência de um compositor nunca é puramente musical, mas pessoal e social, isto é, condicionada pelo período histórico em que ele vive e que o afeta de muitas maneiras" (1984, p. 207). Como se pode notar, então, música e homem se identificam no tempo e no espaço.

Cross e Ewen (1963) divisam a música de Beethoven[1] dentro da liberdade política e intelectual proclamada pelos filósofos do Iluminismo. Sua obra se estrutura no contexto de libertação da forma do estilo clássico, em que o compositor era concebido como o verdadeiro democrata que acreditava e proclamava a igualdade entre os homens, o filho da Revolução Francesa que se identificava com as lutas da humanidade. Ao se referirem a Chopin[2], os autores distinguem a presença artístico-patriótica das obras do compositor polonês na Segunda Guerra Mundial, em que o "Estudo Revolucionário"[3], bem como outras peças de Chopin eram tocadas dia e noite pela rádio de Varsóvia, como meio de incitar os ânimos e a coragem dos poloneses quando as forças nazistas invadiram a Polônia em setembro de 1939. Na pauta brasileira, a cultura atrela-se como causa e efeito a um estado de dominação que se estende desde a colonização. Desse modo, sendo o Brasil um país de economia dependente, a própria cultura dominante revela-se cultura dominada (TINHORÃO, 1990). Para Marilena Chauí, a cultura popular brasileira revela-se

1. Ludwig van Beethoven nasceu em Bonn, (Alemanha) em 1770 e morreu em Viena (Áustria) em 1827. A sua obra tornou-se uma das expressões mais altas do mundo da música. É considerado pela crítica o compositor que faz a passagem do Classicismo para o Romantismo (séculos XVIII e XIX). Nos dez últimos anos de sua vida, foi atacado pela surdez, o que não o impediu de continuar compondo. Beethoven nunca se casou e sua vida amorosa foi uma coleção de insucessos e de sentimentos não-correspondidos. Apenas um amor correspondido foi realizado intensamente, e sabemos disso exatamente através de uma carta escrita em 1812. Nela, o compositor se derrama em apaixonadíssimos sentimentos a certa "Bem-Amada Imortal", cuja identidade nunca ficou bem clara. Compôs entre outros gêneros, nove sinfonias e 32 Sonatas. É considerado o compositor da Revolução Francesa, pois a bandeira que levantou sustentou-se sobre os ideais de liberdade e de igualdade entre os homens.

> [...] como um conjunto disperso de práticas, representações e formas de consciência que possuem lógica própria (o jogo interno do conformismo, do inconformismo e da resistência) distinguindo-se da cultura dominante exatamente por essa lógica de práticas, representações e formas de consciência (CHAUÍ, 1994, p. 25).

A este panorama acrescentem-se as experiências diversas, locais e regionais que se distinguem pelo encontro ou confronto de etnias, religiões, ideologias, classes sociais e se traduzem na produção artística nacional: música, pintura, poesia, literatura. A grande extensão territorial caracterizada pela riqueza folclórica e diversidade regional dá o toque distinto e, muitas vezes, contraditório das mensagens, de região para região. O nordeste brasileiro cantado por Luiz Gonzaga[4] não é o mesmo nordeste exaltado pela veia musical de Dorival Caymmi[5], embora ambos compositores fossem nordestinos. Há em suas produções diferenças gritantes de clima, flora,

2. Frederic François Chopin nasceu em Varsóvia (Polônia) no ano de 1810 e faleceu em Paris (França) no ano de 1849. Compositor e concertista romântico (século XIX), dedicou-se exclusivamente ao piano. Compôs valsas, mazurcas, prelúdios, noturnos, baladas... Chopin tornou-se o símbolo do seu país como homem e como músico.

fauna, religião, culinária, bem como aspirações, lamentos e alegrias cuja especificidade reveste a transcrição poético-musical daqueles compositores; sertaneja do primeiro e litorânea do segundo (DAVID, 2001). A caminhada histórica, político-social, econômica e cultural molda acordes de características tais que conferem à música brasileira um espaço privilegiado no acervo documental da História do Brasil.

Ao considerá-la pelo uso político, a produção musical tem revelado posturas que, alinhadas aos diversos contextos, manifesta posicionamentos ideológico- partidários: uns, nas canções de protesto e de denúncia; outros, fazendo ressoar os encadeamentos harmônicos do ufanismo engajado: letras e melodias que exaltam a terra, o sol, o mar, a fauna e a flora. Justamente, por esses posicionamentos, no período de Getúlio Vargas (1930-1945), notadamente durante o Estado Novo, a música popular que chega ao mercado configura-se em perfeita consonância com a política econômica nacionalista de incentivo à produção brasileira, de exaltação ao país, de apologia ao progresso pelas vias da "disciplina" e do enaltecimento ao trabalho, que declara o fim da" malandragem". Surge o samba-exaltação que tem na "Aquarela do Brasil", de Ary Barroso[6], sua melhor representação: *Brasil do meu amor*, *Terra de Nosso Senhor*; *Brasil - terra boa e gostosa*; *fontes murmurantes; Brasil lindo e trigueiro.* O compositor afirmou em várias oportunidades que, em suas composições, buscou descrever, ou seja, cantar as belezas e as boas coisas do Brasil, de maneira natural. Tudo isto, sem a intenção

3. O Estudo Revolucionário faz parte de uma série de dois volumes, com doze peças cada um, escritos por Chopin como exercícios técnicos para desenvolver a técnica pianística. Foram escritos entre 1829 e 1834. O op.10, n. 12 ficou conhecido como "Revolucionário" por refletir, de acordo com a crítica, o espírito nacionalista do compositor. É uma peça belíssima, de execução difícil, de caráter forte, realmente revolucionário. Esta peça e outras podem ser ouvidas em: <http://www.youtube.com>, na interpretação do pianista Adolf Drescher.

Fontes:

PAHLEN, Kurt. História Universal da música. Tradução. A. Della Nina. São Paulo: Melhoramentos,s/d.

BORBA, Tomas; GRAÇA, Fernando Lopes. Dicionário de música (ilustrado) Lisboa: Cosmos, 1962.

4. Luiz Gonzaga do Nascimento (13/12/1912 – 2/8/1989) é considerado o grande responsável pela divulgação da música nordestina no resto do Brasil. Nasceu na Fazenda Caiçara, em Exu (PE). Filho de um lavrador e sanfoneiro, desde criança se interessou pela sanfona de oito baixos do pai, a quem ajudava tocando zabumba e cantando em festas religiosas e forrós. Ficou conhecido como Rei do Baião por ter dado a este gênero um desenho sonoro à base de sanfona, zabumba e triângulo. Algumas de suas músicas mais conhecidas são: Asa branca, Assum Preto, Qui Nem Jiló, Juazeiro, com Humberto Teixeira; ABC do Sertão, O Xote das Meninas, Cintura Fina, com Zé Dantas; seus principais parceiros. Fonte: ENCICLOPÉDIA da Música brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Editora, 1977. Disponível em: <http://www.cliquemusic.com.br/artistas/luiz-gonzaga.asp>. Acesso em: 10 jan. 2012.

5. Dorival Caymmi (30/4/1914 – 16 de agosto de 2008), compositor baiano, responsável, em grande parte, pela imagem que a Bahia tem hoje em dia. Seu estilo inimitável de compor e cantar influenciou várias gerações de músicos brasileiros. As canções que celebrizaram Caymmi versam, na maioria das vezes, sobre temas praieiros ou sobre a Bahia e as belezas da terra, o que colaborou para fixar, de certa forma, uma imagem do Brasil para o exterior e para os próprios brasileiros. Algumas das mais marcantes são: É Doce Morrer no Mar, Marina, Não Tem Solução, João Valentão, Maracangalha, Saudade de Itapoã, Samba da Minha Terra, Suíte dos Pescadores, Sábado em Copacabana. Sua música O Que é que a baiana tem foi incluída no filme Banana da Terra, estrelado por Carmen Miranda. Seus filhos Dori, Danilo e Nana também são músicos. Fonte: ENCICLOPÉDIA da Música brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Editora, 1977. Disponível em: <http://www.cliquemusic.com.br/artistas/dorival-caymmi.asp>. Acesso em: 10 jan. 2012

de criar estilo (KRAUSCHE, 1983). Mesmo assim, Ary Barroso enfrentou sérias dificuldades com os censores do DIP[7] por causa do verso *terra do samba e do pandeiro*, sob a alegação de ser depreciativo para o país.

Ênio Squeff (1990) em seu artigo "Considerações sobre a música e sua práxis", ao referir-se ao compositor Villa-Lobos[8], afirma que "[...] tudo indica provir de Comte a idéia básica de Villa-Lobos de que a expressão de um momento dado deva ser elaborada sobre premissas ditas científicas... quanto mais não seja, tendo em vista a sua colaboração com a idéia não de todo estranha a um certo "cientificismo" do didatismo do Estado Novo do ditador Getúlio Vargas" (1990, p. 52). Não por acaso, naquele governo, Villa-Lobos foi nomeado supervisor e diretor da Educação Musical no Brasil, oportunidade em que introduziu o ensino de música e o Canto Orfeônico em todas as escolas públicas brasileiras. Não pode deixar de ser lembrada, ainda no mesmo contexto, a consolidação do caráter didático, patriótico e histórico do samba-enredo, gênero criado na década de 1930, especificamente como motivo condutor dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Se por um lado, consolida-se a linguagem da dominação política e cultural, por outro, há que se dar ouvidos às manifestações de resistência, de denúncia e de protesto. O posicionamento contrário à influência norte-americana na música brasileira dos anos 1950 está evidente, por exemplo em "Chiclete com banana"[9]:

6. Ary Barroso (7/11/1903 -9/2/1964), compositor-ícone da era do rádio e maior nome do samba-exaltação, nasceu em Ubá (MG). Aos 12 anos, já trabalhava como pianista auxiliar no Cinema Ideal de Ubá. Aos 18 anos, foi para o Rio de Janeiro estudar Direito. Levou nove anos para se formar e nunca exerceu a profissão. Foi também respeitadíssimo locutor esportivo. Dentre suas 264 composições, destacam-se: Na Batucada da Vida, Camisa Amarela, Morena Boca de Ouro, Na Baixa do Sapateiro, com destaque para o samba-exaltação Aquarela do Brasil que passa a figurar como hino nacional alternativo brasileiro.
Fonte: ENCICLOPÉDIA da Música brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo:Art Editora, 1977 Disponível em: <http://www.cliquemusic.com.br/artistas/ary-barroso.asp>.Você pode ouvir a aquarela do Brasil no site: letras.mus.br.

7. DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda. Foi criado no governo de Getúlio Vargas com a função de controlar todas as matérias publicadas na imprensa, censurando aquelas que fossem consideradas prejudiciais à ordem social, além de produzir material de divulgação do governo.

8. Heitor Villa-Lobos (1887- 1959) viajou pelo interior do Brasil a fim de conhecer o folclore local e incorporá-lo às suas composições. Participou do chamado Movimento Modernista que, em fevereiro de 1922, foi inaugurado e oficializado com a Semana da Arte Moderna. Apresentou um revolucionário plano de Educação Musical à Secretaria do Estado de São Paulo, pois se preocupava com o descaso com que a música era tratada nas escolas brasileiras. Seu projeto foi aprovado. Depois de dois anos de trabalho em São Paulo, foi convidado pelo secretário de Educação do Rio de Janeiro, Anísio Teixeira, para organizar um projeto que introduziria o ensino da Música e o Canto Coral nas escolas. Com o apoio de Getúlio Vargas, Villa-Lobos organizou Concentrações Orfeônicas (corais) grandiosas para escolas, que chegaram a reunir até 40 mil estudantes. Em 1942, criou o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, cujo objetivo era promover o estudo da música brasileira. Escreveu uma enorme quantidade de obras nos mais diversos gêneros. Ganhou prestígio internacional, apresentando-se em recitais e regendo orquestras por toda Europa. Disponível em: <http://www.aglioeolio.hpg.ig.com.br/bio034.htm>. Acesso em: 10 jan. 2012.

9. Composição, da década de 1950, feita por Gordurinha e Almira Castilho. Foi interpretada originalmente, na época de sua criação, por Jackson do Pandeiro e regravado por Gilberto Gil no LP Expresso 2222, de 1972. No site do youtube.com, você pode ouvir esta canção na interpretação de Jackson do Pandeiro e Zelia Duncan.

Eu só boto be bop no meu samba,
Quando tio Sam tocar o tamborim
Quando ele pegar no pandeiro e no zabumba
Quando ele aprender que o samba não é rumba. [...]

Eu quero ver O Tio Sam
De Frigideira numa batucada brasileira
(GIL, 1972)

Na contramão de *Este é um país que vai pra frente*[10], música de propaganda do Regime Militar de 1964, entre outras, distingue-se a denúncia ao caráter repressivo daquele governo, especificamente dirigida ao Presidente Médici (1969-1974), na composição *Apesar de você*, de Chico Buarque[11], em que se apresentam afirmações como: "Hoje você é quem manda; falou ta falado, não tem discussão [...] Apesar de você, amanhã há de ser, outro dia..."

10. Esta melodia pode ser ouvida na interpretação dos Incríveis no site:http://www.escutaisso.com.br/>.

11. Ouça esta música na voz do autor no site Letras. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/chico-buarque>. Acesso em: 10 jan. 2012.

Os exemplos se multiplicam e podem ser encontrados desde a modinha e o lundu, cuja fusão, sem deixar de reconhecer as matrizes europeia e africana, encontrou no Brasil uma forma de expressão peculiar.

Com a caminhada para a abertura política, dos finais da década de 1970, até os dias de hoje, compositores e intérpretes constituem-se verdadeiros porta-vozes da sociedade, sob os mais diversos estilos musicais. O compositor paraibano Zé Ramalho, inspirado em uma obra de Aldous Huxley[12], compõe "Admirável gado novo" [13], na qual funde o rock com o repente nordestino para dar passagem "[...] à sina do povão, que se repete em cada geração manejada pelos interesses dos poderosos" (SEVERIANO; MELLO, 1998, p. 263). Nesta composição, o autor posiciona-se de forma crítica perante o contexto político social da Ditadura Militar, época em que foi composta, mas abre a possibilidade de uma leitura mais ampla da constituição da sociedade brasileira na perspectiva das relações de poder. Os versos do refrão ganham vida e profundidade na linha melódica que reforça o tom do lamento: " Eh, eh, ô, vida de gado/ povo marcado, eh/povo feliz..."

12. Aldous Huxley romancista e ensaísta inglês (1894 -1963) Admirável Mundo Novo é a obra mais conhecida do autor.Foi escrita e publicada em 1932. É um obra de ficção científica na qual o autor estabelece uma visão pessimista de uma futura sociedade tecnológica onde as pessoas são pré-condicionadas biologicamente e condicionadas psicologicamente a viverem em harmonia com as leis e regras sociais estabelecidas. http://www.vidaslusofonas.pt/aldous_huxley.htm/ ;http://www.clube-de-leituras.pt/upload/e_livros.

13. Esta música foi gravada por Zé Ramalho em 1980 no Disco A Peleja do Diabo com o Dono do Céu - (Epic/CBS). Pode ser ouvida no site http://vagalume.uol.com.br/ze-ramalho/admiravel-gado-novo.

A ESCOLA COMO ESPAÇO SOCIAL

A utilização de diferentes linguagens no ensino de história possibilita o reconhecimento da escola como espaço social, onde o saber escolar reelabora o conhecimento produzido pelo historiador e, nesse processo, agrega um conjunto de "representações sociais" do mundo e da história, praticados por professores e alunos, frutos da vivência de ambos e provenientes de diversas fontes de informação. O trabalho do professor consiste em introduzir o aluno na leitura dessas fontes, a partir da sua realidade, do seu tempo e do seu espaço, levando-o a identificar as especificidades das linguagens dos documentos: textos escritos, desenhos, filmes, suas simbologias e formas de construção dessas mensagens (BRASIL,1998). Busca-se para o aluno o despertar do senso crítico que o leve à compreensão da sua realidade em uma dimensão histórica, identificando semelhanças e diferenças, mudanças, permanências, resistências e que, no seu reconhecimento de sujeito da história, possa posicionar-se.

A incorporação da linguagem musical ao ensino de História reclama do professor e do aluno uma percepção mais consciente da canção popular. Trata-se de uma fonte de pesquisa, onde a forma e o conteúdo integram-se como força de expressão, como referencial de manifestação e comunicação. Desvelam-se contextos, tempos e espaços, na voz do compositor, microfone do povo, de um determinado povo, em determinada condição. São emoções, aspirações, sonhos,alegrias, frustrações que ganham coro e sentido a partir de expectativas comuns. É o diálogo entre palco e plateia : nas linhas da emoção, como a desilusão amorosa, o desejo, a saudade, a paixão; nos valores políticos, sociais e morais; e nas reivindicações de larga abrangência dos direitos sociais.

Nessa perspectiva, a história caracteriza-se por um processo agenciado pelos homens de todos os tempos e lugares, cujas experiências e ações acabaram por configurar os diversos grupos e sociedades, suas singularidades na maneira de pensar, de viver, de agir. Como processo, ao se estudar uma determinada realidade social, o que se busca é reconstituir essa dinâmica por intermédio dos testemunhos dessa realidade. A dinâmica da vida é o motor da história. Vale destacar que dinâmicas são as experiências sociais do homem no tempo, e dinâmicos devem ser os processos de recuperação e leitura dessas experiências no ofício do historiador e do professor de história.

Uma concepção de História como processo reclama uma concepção de ensino também dinâmica, que tenha no conhecimento uma construção e na pesquisa seu veículo. Colocam-se em pauta questões relativas ao processo ensino e aprendizagem cujo entendimento, na Proposta Curricular para o ensino de História, tem no ensino/pesquisa, ensino/aprendizagem, isto é, na produção, difusão e recepção, momentos diversos de um único processo, no qual o aluno deve ser inserido e a sua vivência considerada como elemento do procedimento histórico (SÃO PAULO, 1992, p.11).

Nessa linha de raciocínio, adianta Marcos Silva:

> Identificar pesquisa e ensino significa preservar o rigor da produção de saber próprio a primeira e o compromisso de sua presença na cena social ampliada e sob controle de seus agentes, inerentes ao segundo, pensando numa síntese desses atributos. Nesse sentido, há reciprocidade na aliança (ensino e pesquisa se iluminam, ampliam e superam simultaneamente) e garantia que os atos de pesquisar e ensinar continuam a se questionar permanentemente em busca de novos horizontes na produção de saberes (SILVA, 1996, p. 19).

Objetiva-se que o aluno alcance familiaridade com a prática do historiador e espera-se do professor a compreensão do processo de construção do conhecimento histórico, da natureza dos caminhos que levam à aprendizagem. Falamos da articulação entre o fazer histórico e pedagógico que reclamam uma reflexão de natureza histórica.

A aula de História apresenta-se como o momento em que o professor proporciona aos alunos condições de apropriarem-se do conhecimento, percorrendo os caminhos da sua construção. Desse modo, professor e aluno reencontram-se na prática do historiador; e o aprendiz distingue-se como sujeito da sua aprendizagem.

Para Dubuc :

> Ensinar história é totalmente diferente de fornecer uma informação sobre o passado. É abrir a criança, a seguir o adolescente, para um mundo sem cessar mais vasto, no interior de que se situa. O mundo físico e as suas leis, o mundo social e as suas regras, o espaço e as suas dimensões, o tempo e o seu relevo: eis algumas realidades a que a criança se abre, pouco a pouco e penosamente, durante a sua formação, e que, em compensação, penetram no campo da sua consciência (DUBUC, 1976, p. 42).

Como se vê, esse processo apresenta-se como reação ao ensino tradicional, em que o ensinar e o aprender ocupam lugares de competências historicamente construídas. Por essa perspectiva, ao professor que sabe compete ensinar, ao aluno que não sabe compete aprender, memorizar os conhecimentos prontos e indiscutíveis, traduzidos nos conteúdos, por sua vez, também estabelecidos nos limites extraescolares, nas altas esferas também de competências.

Uma experiência didática

A canção popular, reconhecido canal de comunicação, evidencia-se como recurso didático privilegiado que, para além de simples ilustração, sugere uma prática ativa, criativa

e integradora. Reclama uma postura didática diferente da tradicional, dialética, momento privilegiado para que os alunos, na plataforma da canção, tenham voz e sejam ouvidos em um espaço também dinâmico, no qual a própria posição das carteiras, enfileiradas, estão na contramarcha do processo.

É comum o fato da música, especialmente a popular, ser lembrada apenas pela letra, dado o próprio sentido que envolve o texto, regra geral, motivo que leva o professor à seleção de determinada composição. Acrescente-se ao raciocínio o fato do discurso melódico apresentar maior dificuldade de interpretação por demandar conhecimento específico. Não menor dificuldade interpretativa se apresenta quando se une o texto à melodia, considerando-se que, nesta união, letra e melodia se irmanam formando um corpo único, integral na expressão do compositor. Em outras palavras, importa reafirmar a importância da letra da canção popular como recurso à interpretação histórica. No entanto, há que se considerar a linguagem melódica[14], harmônica[15] e rítmica[16] como portadoras de conteúdos culturais que revelam expressões, manifestações, persistências e rupturas altamente significativas, constituindo, não raras vezes, um espaço com definições mais amplas que a própria precisão das palavras.

14. Linguagem melódica refere-se ao trabalho feito com a melodia que pode ser entendida como uma sucessão de sons de alturas e valores diferentes que obedecem a uma lógica, a uma intenção do compositor.

15. Linguagem harmônica refere-se ao trabalho feito com a harmonia. Enquanto a melodia é algo que se desenvolve horizontalmente, a harmonia deve ser entendida como algo que se sucede verticalmente; por acordes. Acorde é uma combinação simultânea de três ou mais sons diferentes.

16. Linguagem rítmica refere-se ao trabalho feito com o ritmo – maneira como se sucedem os valores na música. No seu sentido mais amplo, o ritmo divide o todo em partes (SCHAFER, 1991).

Considere-se a própria estrutura rítmica, melódica e harmônica da composição, do arranjo e da interpretação do samba "tradicional" e da bossa-nova. O primeiro traduz-se pela marcação "quadrada" e pela harmonia sustentada por acordes perfeitos e encadeamentos simples; a bossa nova caracteriza-se pela síncopa e riqueza do arsenal harmônico dissonante, cuja mensagem traduz-se pelo entrosamento da melodia, do ritmo, da voz e da harmonia. Como se pode notar, são manifestações diversas, com genealogias particulares, em contextos diferentes. Nessas composições, também a mensagem diverge, dado o próprio lugar social de onde falam os compositores.

Em entrevista dada à TV Futura, no dia 05 de outubro de 2003, Chico Buarque declarou:

> Escrevo as letras em função da música. Busco as palavras que estão escondidas na música. É a música que puxa a letra. Há artistas que pegam uma música que já existe e pensam em outra letra. Na música você pode dizer claramente o que você quer. Na poesia, na literatura não. A música tem também a função catártica. Na ditadura usei muitas metáforas como

> necessidade; como artifício externo à criação. Pela censura a gente fazia já supondo que não podia ir até certo ponto. O caminho foi muitas vezes tortuoso. Nada cai do céu; tudo é trabalho, burilamento (AFINANDO a Língua, 2003).

O que se pode inferir é que o entendimento e a exploração mais precisos da canção popular em sala de aula situam-se na união, na combinação indivisa da música com a palavra. A utilização de canções para o ensino de história permite o desdobramento do trabalho em pelo menos dois procedimentos:

- 1º a análise da música como documento histórico;
- 2º como centro gerador.

Interrogar a música como documento histórico compreende a análise do pensamento do autor, de seu posicionamento político, de sua visão de mundo e de seu desempenho no mercado.Importa descortinar a dinâmica complexa que condiciona a relação entre produção e reprodução, produtor e receptor. Considera-se, ademais, a necessidade de refletir-se sobre o que sustenta a sua mensagem, como ela foi concebida, seu significado para o contexto da época em que foi elaborada e o significado que a mesma incorpora ao longo do tempo – as persistências.

O centro gerador facilita a condução metodológica do trabalho, porque permite a reflexão a partir do agora, do imediato e, por essa razão, abre-se para o arrolamento e seleção de temas inerentes à proposta inicial, mas que correspondam aos interesses mais imediatos da sala de aula. Um procedimento que se abre para o alargamento de tempos e espaços, ademais dos referenciais teóricos. Configura-se, ainda, como facilitador do trabalho com os temas transversais propostos pelos Parâmetros Curriculares Nacionais, a saber: ética, saúde, meio-ambiente, orientação sexual, pluralidade cultural, trabalho e consumo. Nesse sentido, a utilização da música deixa de ser uma prática comum a que se recorre apenas como motivação da aula, como ilustração.

Pesquisas revelam que a utilização das novas linguagens, na prática pedagógica do professor, tem resultado no que se pode traduzir do velho adágio popular "remendo novo em roupa velha". Muda-se o interlocutor, mas não a dinâmica da mensagem que continua estática. Embora para os alunos, em percentual considerável, estas técnicas rotineiras respondam positivamente pela quebra da monotonia das aulas, não necessariamente contribuem para que se alcance a proposta de Wachowica: "[...] o método didático necessário é aquele capaz de fazer o aluno ler criticamente a prática social na qual vive" (1995, p.15). Nesta pauta, vale lembrar a importância de se considerar a relação direta do recurso didático com a fonte e os devidos cuidados para evitar-se a fixação conclusiva e a memorização acrítica de conteúdos.

Atentando sempre para os objetivos propostos, o procedimento didático na utilização da canção para o ensino da História deve privilegiar, além da análise da letra, a escuta e a percepção musical, ou seja, a compreensão da forma: exploração, análise e reflexão sobre o que musicalmente foi dito e como foi dito: motivos melódicos e desenvolvimentos dos mesmos; pulso[17], ritmo, instrumentos e arranjo. No reconhecimento destes parâmetros, o predomínio de um ou de outro conduz facilmente ao discernimento dos gêneros, dos estilos e a suas localizações no tempo e no espaço. A flauta, o violão e o cavaquinho não ocupam o mesmo espaço no gênero que privilegia a guitarra e o baixo elétricos. Assim, toda gama de instrumentos, de sons, de batidas rítmicas, efeitos sonoros, acústicos e a própria maneira de cantar são formas que acabam por situar o velho e o novo, o antigo e o moderno, o meu e outros tempos.

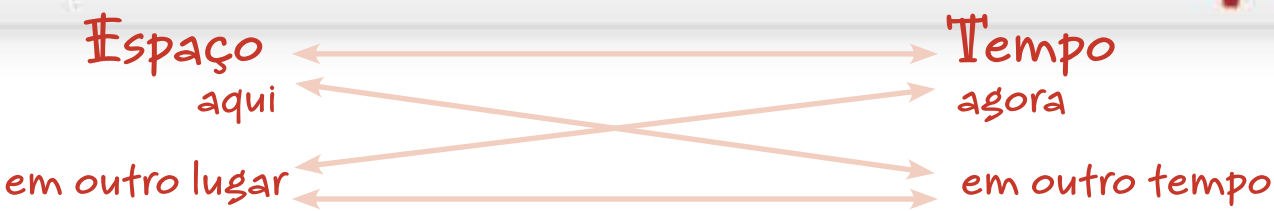
17. Pulso: É o coração da música, cujas batidas fluem naturalmente, de maneira contínua.

Uma técnica que vem apresentando bons resultados consiste no desdobramento do trabalho em três momentos básicos: audição sem a letra, audição com a letra e canto. Pode ser desenvolvida da seguinte forma:

- Audição e análise da música (sem que a letra tenha sido entregue para os alunos), quantas vezes se fizer necessário, para que os mesmos se manifestem em relação ao que ouvem: melodia, ritmo, instrumentos, cantor, tema da música e em seguida anotem as palavras que consigam perceber.
- Audição e análise da música com a letra, implicando em uma prática que se inicia com considerações sobre o título, apresentação do compositor, trabalho com o vocabulário e, a partir do domínio do mesmo, reflexões acerca do conteúdo; hora de interrogar o texto.
- Momento de cantar, cuja dinâmica deve percorrer os passos do canto em conjunto ao individual.

Nesse processo, o desafio para o trabalho histórico está em orientar o percurso do raciocínio na direção presente-passado, no ir e vir, buscando a compreensão da realidade em uma dimensão histórica, pelo relacionamento e comparação entre tempos e espaços que extrapolem as explicações sustentadas apenas em um ou noutro tempo. As realidades distantes devem proporcionar a viagem de ida e de retorno à vida cotidiana, conectando realidades de diferentes maneiras – comparação, semelhanças, contrastes, sobrevivências, mudanças, resistências.

Conceição Cabrini (1994) sugere que o objeto a ser investigado seja problematizado dentro do seguinte esquema:



Considerando-se, os eixos temáticos do primeiro e segundo ciclos do ensino fundamental, respectivamente, História Local e do Cotidiano, e História das Organizações Populacionais (BRASIL, 1998, p. 51 e 63) a canção *A casa*[18], de Vinícius de Moraes, oferece ampla possibilidade de trabalho[19]:

A CASA

Era uma casa muito engraçada
Não tinha teto não tinha nada
Ninguém podia entrar nela não
Porque na casa não tinha chão
Ninguém podia dormir na rede
Porque na casa não tinha parede
Ninguém podia fazer pipi
Porque penico não tinha ali
Mas era feita com muito esmero
Na rua dos bobos número zero.

Letra: Vinícius de Moraes

18. Esta canção teve várias interpretações: foi gravada pelo Conjunto Boca Livre no disco Arca de Noé, em 1980. Toquinho a gravou em 1999, Eliana em 2001 e Capital Inicial em: Super Fantástico- Quando eu era pequeno, em 2002. Disponível em:<http://www.youtube.com/watch?v=ipjly96rzxA>. Acesso em: 10 jan. 2012.

19. Selva Guimarães Fonseca, em seu livro Didática e prática de ensino de história, relata um trabalho realizado, com sucesso,a partir da canção A casa , em classes de educação infantil,1ª e 2ª série do ensino fundamental.

Esta melodia configura-se como centro gerador. A linha melódica e o ritmo são de fácil percepção. A interpretação do conjunto *Boca Livre* é sugestiva, alegre e descontraída.

De acordo com a técnica sugerida inicialmente, os alunos ouvirão a melodia e se manifestarão sobre o que ouvem sem nenhuma interferência do professor; a partir da manifestação da classe é que o trabalho deverá ser conduzido. Procurando prender a atenção e desenvolver a percepção dos alunos, algumas questões poderão ser propostas, como por exemplo: Quem está cantando: homem ou mulher? Uma ou mais pessoas? Que instrumentos conseguem identificar? Conhecem estes instrumentos? A música tem introdução? Como pode ser demarcado o espaço entre esta e o início do canto? O que indica que o canto vai começar? Tem repetições? O que é repetido? Do que a música está falando? Que palavras conseguem ouvir?

As palavras ouvidas deverão ser anotadas e conferidas em nova escuta. Interessante também que sejam feitas paradas durante a execução para que os alunos completem as frases interrompidas.

Na audição com a letra o primeiro passo é sublinhar-se as palavras desconhecidas que, depois de trabalhadas, poderão compor um glossário. Este trabalho pode ser feito em grupo com ganho para a discussão quando, então, as palavras assinaladas serão apresentadas em painel, a partir da participação de cada grupo. Um grupo lê e os outros se manifestam sobre o que ouviram. As palavras que não forem traduzidas pela classe sugere-se que o professor as anote na lousa para, na sequência, apresentar os significados. Interessante que se proponha à classe para substituir as palavras pelos sinônimos, diretamente na letra da canção, e que também criem frases de maneira a demonstrar o domínio do sentido das palavras, até então desconhecidas.

Ao interrogar-se a letra, o objetivo é problematizar o objeto em questão – casa. Como centro gerador, ele permitirá que muitos temas sejam levantados. O procedimento deverá privilegiar, a partir da casa da canção, a do aluno, alargando os referenciais a respeito do assunto, com a identificação de diferenças e semelhanças que vão desde o material de construção às desigualdades sociais, econômicas e culturais, sem perder de vista o esquema proposto por Cabrini (1994): aqui – agora; agora – em outro lugar; aqui – em outro tempo; outro tempo – em outro lugar.

O raciocínio dos alunos deverá ser direcionado sempre a partir da problematização da canção apresentada. Esta se configura como documento a ser explorado pela proposta de questões: A casa da canção era mesmo engraçada? Por quê? Para que serve uma casa? Seria possível morar naquela casa? O que uma casa precisa ter? Todas as casas são iguais? Como são construídas as casas? De que material as casas são construídas? Todas têm teto e parede? Por que naquela casa não se podia fazer pipi? Toda casa precisa ter penico? Será que as casas sempre foram feitas dessa forma? As casas de todos os lugares do mundo são iguais? Todas as pessoas têm uma casa? Onde moram as que não têm? As pessoas são donas da casa onde moram? Qual é o endereço da casa da canção?

E o seu endereço? Fale sobre sua casa, seu bairro etc. Ao referir-se ao penico, abre-se a oportunidade para a reflexão em torno das instalações sanitárias, condições de higiene e saúde, rede de esgoto e água potável. Importante também que os alunos sejam levados a refletir sobre o problema da falta de moradia no nosso país.

A pesquisa deve sempre estar presente; o professor selecionará os temas que quer trabalhar. Os alunos serão convidados, por exemplo, a pesquisar os diversos tipos de casa em re-

vistas, jornais e fotografias; e também a entrevistar pessoas da família. O material recolhido será apresentado e discutido em painel, buscando estabelecer comparações de acordo com o lugar, o tempo e as diferenças sociais, econômicas e culturais. O desenho, a pintura e o teatro são recursos estimuladores para crianças do ciclo I do Ensino Fundamental.

Por tratar-se de crianças das primeiras séries do ensino fundamental, sugere-se ao professor apresentar os dados que considerar pertinentes sobre o(s) compositor(es e o(s) intérprete(s) que deverão também ser objeto de pesquisa pelos alunos.

O momento de cantar é sempre bem-vindo. A sugestão é que, inicialmente, a classe cante em conjunto, depois, em grupos e, por último, individualmente, para evitarem-se melindres e agressão à timidez.

Os temas levantados poderão ser aprofundados com o concurso da *canção Baião de Rua*, de Nonato Luiz e Fausto Nilo, gravada por Fagner, no CD Fagner retrato (http://letras.terra.com.br/fagner/253814).

Embora mais complexa que a anterior, essa canção é de fácil assimilação.

Trata-se de um baião, um gênero reconhecidamente nordestino, definido pelos instrumentos, pelo arranjo e pela própria interpretação. Os compositores, também nordestinos, fazem do *Baião de Rua*, o Baião do Brasil, pela temática desenvolvida. Como centro gerador, muitos temas ganharão espaço, entre outros: a falta de moradia, a situação da criança no Brasil, o trabalho, o desemprego, os vícios, as brincadeiras, a marginalização. Há que se considerar o registro das denúncias que a mensagem registra. Sugere-se que os alunos comparem esta canção com a ouvida anteriormente,*A casa*, (evidentemente se for esta a ordem de apresentação), assinalando diferenças e semelhanças de ritmo, instrumentos, arranjo, intérprete.

Outra sugestão é a canção *Família*, de Arnaldo Antunes e Tony Belloto, com interpretação dos *Titãs* que poderá estar na sequência do trabalho desenvolvido, com as canções apresentadas anteriormente. A banda tem grande aceitação entre as crianças e jovens, principalmente pelo ritmo e pelo instrumental. A melodia e a letra possibilitam o alargamento das reflexões já iniciadas e não oferecem dificuldade de entendimento e de interpretação. Nos eixos temáticos dos dois ciclos, a família tem presença marcante. (http://www.youtube.com/watch?v=VHkNVKDmx54).

Na mesma linha de raciocínio a canção *Ciranda da Bailarina*, de Edu Lobo e Chico Buarque oferece larga possibilidade para trabalhar com a questão da identidade, a compreensão do "eu" e a percepção do "outro", bem como com o levantamento de diferenças e semelhanças entre as pessoas, na direção que indica os Parâmetros Curriculares Nacionais para a formação da cidadania. Sem ser camisa de força, o procedimento didático, no trabalho

com essa canção, pode ser o mesmo já explicitado. Esta canção foi gravada por Penélope, em discos Buganvillia E. (http://letras.terra.com.br/adriana-calcanhotto/102206// http://www.youtube.com/watch?v=Ey_tBkYp9ik).

O repertório da música popular brasileira é vastíssimo e diversificado; o dos alunos, não raras vezes, é mais atual que o do professor e sem o peso do "preconceito auditivo" que este quase sempre possui. O que o aluno ouve e gosta é uma indicação para o início do trabalho que se propõe. Frise-se: o gosto musical, não é excludente, pode-se gostar de diversos estilos ao mesmo tempo.

Deve ser enfatizada a importância de se trabalhar em grupos pelas possibilidades que esta dinâmica oferece:

> [...] a capacidade de pensar de modo crítico e construtivo, o desenvolvimento da autodisciplina, a capacidade de trabalhar com os outros de maneira cooperadora e eficiente e a disposição de assumir responsabilidades em relação a si próprio e aos outros (LINDEGREN, 1975, p. 399).

Nessa prática, o professor poderá contar com o concurso do coordenador, do relator e do redator de cada grupo, ou seja, na formação dos grupos, cada membro deverá, rotativamente, desempenhar uma função específica.

Questionar a música desde a primeira escuta permitirá que a atenção do aluno se volte para o objeto de estudo de maneira atenta, participativa e construtiva. A análise da música sem a letra e desta a partir do vocabulário possibilitam ao professor familiarizar-se com os conhecimentos prévios dos alunos sobre o que está sendo estudado e, assim, estabelecer relações concretas entre o que se conhece e as novas informações, independente da temática apresentada ou do novo conteúdo. O aluno estará construindo seu conhecimento na medida em que faz a leitura, a reflexão, a revisão, a comparação entre tempos e espaços, percebe a diferenciação e consegue estabelecer uma relação de conflito com as próprias ideias e a "[...] necessidade de revê-las, reorganizá-las e ajustá-las de novo" (MAURI, 1996, p. 99).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais**: história. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF,1998.

FRANCISCO BUARQUE DE HOLLANDA [CHICO BUARQUE]. **Título da entrevista**: subtítulo. [mês abreviado. 2003] Tony Belloto. Afinando a Língua. São Paulo: TV Futura. Vídeo, duração h:min.

CABRINI, Conceição et al. **O ensino de história**: revisão urgente. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CROSS, Milton; EWEN, David. **Los grandes compositores**: Su vida y su música desde Bach hasta Nuestros dias. Buenos Aires: Fabril Editora, 1963. v. 1, 417 p.

DAVID, Célia Maria. **Criação e interpretação musicais em Franca**: palco e platéia (1872 – 1964). São Paulo: Unesp, 2002 (Dissertações e teses, v. 6).

DUBUC, Alfred. História e cultura, ou defesa do ensino de história. In: DUBUC, Alfred. **A história e seu ensino**. Tradução de Gustavo de Fraga. Coimbra: Almedina, 1976.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar; Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.

GIL, GILBERTO. **EXPRESSO 2222**. RIO DE JANEIRO: POLYGRAM/PHILIPS, 1972. 1 DISCO SONORO.

KRAUSCHE, Valter. **Música popular brasileira**: da cultura de roda à música de massa. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção tudo é história, n. 79).

LE GOFF, Jacques. História. In: **ENCICLOPÉDIA Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984. v. 1.

LINDGREN, Henry Clay. **Psicologia na sala de aula**: o professor e o processo ensino-aprendizagem. Tradução de Hilda de Almeida Guedes. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1975.

MAURI, Tereza. O que faz com que o aluno e a aluna aprendam os conteúdos escolares? In: COLL, C. ; MARTÍN, E. **O construtivismo na sala de aula**. Tradução de Cláudia Sclilling. São Paulo: Ática, 1996. p. 80-121.

RISÉRIO, Antônio. O solo da sanfona: contextos do rei do baião. **Revista USP**, São Paulo, n.4, p.35-40, dez. jan.fev. 1989/90.

SÃO PAULO. Secretaria da Educação. **Proposta Curricular para o ensino de História**, 1º Grau. São Paulo: SE /CENP,1992.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. Tradução de Maresia Trench de O Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Unesp, 1991.

SEVERIANO, Jairo; Mello, Zuza Homem de. **A Canção No Tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. São Paulo: Editora 34,1998. 2 v.

SQUEFF, Ênio. Considerações sobre a música e sua práxis. **Revista Música**. São Paulo, n.2, p.45-58, nov. 1990. (USP/ECA)

SILVA, Marcos. **História**: o prazer em ensino e pesquisa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da música popular brasileira**. Lisboa: Caminho, 1990.

WACHOWICA, Lílian Anna. **O método dialético na didática**. 3. ed. Campinas: Papirus, 1995 (Coleção Magistério: Formação e trabalho pedagógico).

Bibliografia

JEANDOT, Nicole. **Explorando o universo da música**. São Paulo: Scipione, 1990.

LE GOFF, Jacques. **A história nova**. Tradução de Eduardo Brandão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SILVA, Marcos. (Org.). **Repensando a história**. 5. ed. Rio de Janeiro: Marco Zero/ANPHU,1996.

SNYDERS, Georges. **A escola pode ensinar as alegrias da música?** Tradução de Maria José do Amaral Ferreira. 3. ed. São Paulo: Cortez,1997.