

## MÚSICA EM SALA DE AULA E ENSINO DE HISTÓRIA

Wagner José Silva de Castro  
Raimundo Elmo de Paula Vasconcelos Júnior  
Stanley Braz de Oliveira

As discussões sobre o ensino de história foram acirradas por educadores e pesquisadores em meados dos anos 1980. Nos idos dos anos 1990 com as traduções da Micro-História e da História Nova e suas novas perspectivas e abordagens, (ampliando as fontes e o conceito de documento) como sendo todo e qualquer objeto capaz de nos dar informações acerca de um passado, a escrita da história mudou, as produções ampliaram-se, mas o lugar privilegiado dessas discussões, a sala de aula, não mudou nem a sua formatação de aula. Isso porque os professores não acompanharam as novas perspectivas, as novas metodologias para o ensino de história.

Para o historiador francês Michel de Certeau, há uma tendência do historiador de reviver um passado e de restaurar um esquecimento de homens e das suas realizações deixadas. Encarar a história como operação historiográfica para Certeau seria, “de maneira limitada compreendê-la como relação de um *lugar* e de *procedimentos*, entendendo a combinação de um *lugar* social, de *práticas* “Científicas” e de uma *escrita*.”<sup>1</sup> Em relação a um lugar social a ser pesquisado, Certeau faz a seguinte advertência:

Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural”. E continuou: “Implica um meio de elaboração que circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados, de **artistas**, etc.”<sup>2</sup> (grifo meu)

<sup>1</sup> CERTEAU, Michel de. A Escrita da História. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. p.66.

<sup>2</sup> \_\_\_\_\_, p. 66.

São esses lugares separados pelo tempo, sem cair no anacronismo da produção socioeconômico, político e cultural, de ensino, de uma categoria de artistas que me levou a buscar pistas e uma leitura mais detalhada e mais criteriosa sobre as possíveis relações e produções no que diz respeito à arte, especialmente a música e do seu sentido educativo.

Alguns motivos podem explicar a ausência de conhecimento por parte dos professores: o não acesso à produção historiográfica sobre o assunto, a profissão como “bico”, a má formação dos estudantes no curso de história (e aí me incluo quando era aluno da Universidade) em relação às disciplinas de metodologia e de didática, ou seja, a um processo que deveria obrigatoriamente existir na Universidade, um processo continuado de *formação de professores*. Como a educação é um processo, seria aconselhável que tais disciplinas fossem ministradas por professores que tivessem no mínimo dez anos de experiência no magistério no ensino médio, pois só a teoria não basta, pois o ensino é uma prática.

Há poucos anos um supervisor de uma escola privada (um homem culto e admirador da arte, especialmente a música) chamou-me e pediu a minha opinião a respeito de um livro paradidático que ele pretendia adotar nas séries do 1º e 2º do ensino médio. Tratava-se do livro: *Brasil Século XX: ao pé da letra da canção popular*, de Luciana Salles Worms e Wellington Borges Costa, prêmio Jabuti de 2003 de melhor livro didático do ensino fundamental e médio.

Ao analisá-lo, disse-lhe: ‘O livro é excelente, pois aborda a história do Brasil a partir das canções, assim os alunos se sentirão seduzidos e com certeza, ao ouvirem e interpretarem as letras, irão interessar-se mais pela história daquele período. Pode e deve adotá-lo’. No meio ano do segundo semestre do ano letivo, ele chamou-me outra vez e disse: ‘Os professores



estão achando o livro muito ruim e o pior é que dizem que não sabem trabalhar em sala com música e história, pois não conhecem nem mesmo algumas canções e do que tratam as letras. E disse: 'quero que você me ajude'!

Daquele dia em diante, percebi a gravidade do problema e, não posso negar; a partir de então passei a acreditar na ideia que eu não levava muito a sério, a *formação de professores*. Em verdade não era uma resistência deliberada (gratuita); tampouco preconceito com o ideário dos pesquisadores-educadores que a defendiam, mas pela minha trajetória ao aprender de forma empírica os procedimentos e métodos de ensino no dia em que me determinei a levar o violão para a sala de aula, pelas experiências passei a entender qual o momento ideal para trabalhar a música na aula.

Mas o dia o qual me determinei a levar o violão e tocar em sala, nunca esquecerei. Foi em uma sala de cursinho com cerca de duzentos e cinquenta alunos. Eu estava trabalhando com a turma o período recente da História do Brasil, conhecido como regime civil-militar. Ao chegar com o violão, o coordenador perguntou para onde eu ia com aquele violão. Disse-lhe: 'Vou tocar para os alunos'. E ele disse: 'De jeito nenhum isso vai dar confusão'. O supervisor que me conhecia, ao presenciar a cena, disse-lhe: 'Pode deixar ele sabe o que faz'.

Depois de explicar por 20 minutos o período e as questões envolvendo militares (censura, prisões, exílios, tortura e artistas), pedi que abrissem a apostila para cantar a canção, *Cálice* de Chico Buarque e Gilberto Gil para analisar a letra depois. A música não tem uma execução simples. Quando comecei a cantar, os alunos acompanharam, então, subitamente, no meio da canção faltou energia no colégio e a sala ficou totalmente escura. Pensei por um instante, vai acontecer o que o coordenador prognosticara; vai dar confusão. Mas não

parei de tocar e cantar e, para a minha surpresa, os alunos não gritaram ou vaiaram como é mais ou menos comum nessas situações em sala de aula. Ao contrário, cantavam com emoção. Devo admitir que fiquei arrepiado, e pensei: de hoje em diante não deixarei mais de levar o violão, quando for pertinente, para a sala.

Obviamente, hoje estamos trocando experiências com outra geração que têm outras referências musicais e, portanto, outras audições. E, dependendo da escola e seus equipamentos como multimídias e lousas digitais, as canções podem ser trabalhadas não só apenas pela execução do professor ou de um aluno, mas também pela imagem dos artistas interpretando as canções.

No entanto, a música parece encontrar-se ainda nesse desajuste no processo ensino-aprendizagem. De fato, os livros didáticos têm melhorado bastante, sobretudo por não abordarem apenas as questões meramente políticas e econômicas da história, mas trabalhando uma visão mais social e cultural, todavia muito deve e precisa ser melhorado no que concerne às outras áreas do conhecimento como a música, a poesia, o teatro e o cinema no ensino de história.

O artigo pretende oferecer algumas indicações aos professores sobre como trabalhar a música e a História do Brasil com os alunos em sala. O presente artigo busca dar indicações sobre o ensino, música e História do Brasil em fins dos anos 1950 e das décadas de 1960 e 1970.

Tratar-se-á, assim, esse artigo de experiências, movimentos e músicas que tiveram início em fins dos anos 50 e nos idos dos anos 70. no âmbito da cultura brasileira.

O governo do presidente Juscelino Kubistchek chegou ao poder em 1955. De modo genérico, ensina-se que seu governo se caracteriza pela política do nacional-desenvolvi-



mentismo, ou seja, a união do capital nacional com o capital estrangeiro. Pela entrada de capital estrangeiro, que não estava presente apenas na indústria automobilística, mas que o presidente orgulhava-se da diversidade dos automóveis que transitavam nas poucas ruas do Brasil (Rural Willys, Kombi, Candango, Jeep, JK-FNM, Simca-Chambord etc). Dá-se ênfase ao processo inflacionário que assolou o país.

Poucos professores enfatizam em suas aulas a invasão da cultura, especialmente norte-americana no Brasil naquele momento (óculos ray-ban, jaquetas de couro, coca-cola), o cinema e atrizes como Doris Day e Grace Kelly e na música o *rock and roll*. Além disso, pelo que tenho observado, a maioria dos professores não abordam que no ano de 1955 surgiu o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros). Para os isebianos, os intelectuais seriam os elaboradores de um projeto de desenvolvimento para o país, o qual só seria viabilizado pela tomada de consciência do povo conceber um movimento de inspiração marxista aos intelectuais.

Em 1956, o XX Congresso do Partido Comunista influenciará muitos artistas e intelectuais brasileiros. Foi assim que surgiu o Teatro Novo, o Cinema Novo e os políticos de Glauber Rocha e a Bossa Nova, inspirada no movimento de vanguarda, chamado concretismo, na musicalidade do jazz e na música clássica europeia. A canção que tocou no rádio e popularizou a Bossa Nova foi a canção, *Chega de Saudade* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

Vai minha tristeza  
E diz a ela que sem ela não pode ser  
Diz-lhe numa prece  
Que ela regresse  
Porque eu não posso mais sofrer  
Chega de saudade



A realidade é que sem ela  
Não há paz não há beleza  
É só tristeza e a melancolia  
Que não sai de mim  
Não sai de mim  
Não sai  
Mas, se ela voltar  
Se ela voltar que coisa linda!  
Que coisa louca!  
Pois há menos peixinhos a nadar no mar  
Do que os beijinhos  
Que eu darei na sua boca  
Dentro dos meus braços, os abraços  
Hão de ser milhões de abraços  
Apertado assim, colado assim, calado assim,  
Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim  
Que é pra acabar com esse negócio  
De você viver sem mim  
Não quero mais esse negócio  
De você longe de mim  
Vamos deixar esse negócio  
De você viver sem mim

O professor pode começar a sua aula sobre o governo JK a partir da arte, especialmente com a canção explicando que, apesar do romantismo das letras, os *bossanovitas* não eram alienados, mas que havia divergência entre os jovens: alguns diziam que era uma música de vanguarda; outros, que era uma música alienada e alguns universitários que era um mimetismo de jazz e da música clássica.

Em 1961, foi fundado, no Rio de Janeiro o CPC (Centro Popular de Cultura), órgão cultural da União Nacional dos Estudantes. A ação filosófica dos cepecistas está diretamente vinculada ao pensamento dos isebianos, ou seja, os cepecistas desenvolveram uma concepção leninista segundo a qual a vanguarda de esquerda e artística levaria à conscientização

dentro de uma ação política, abordando a problemática da cultura popular, especialmente a questão envolvendo folclore e cultura popular.

Com o golpe civil-militar de 1964, alguns artistas de uma vertente da Bossa Nova como Carlos Lyra, Edu Lobo e Nara Leão, deixam a versão das canções de temas sobre “amor, violão e flor” para comporem músicas políticas para o teatro engajado de Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Oduvaldo Viana Filho. O teatro *Opinião* com Zé Ketí, João do Vale e Nara Leão (que abandona o rótulo de princesinha da Bossa Nova) para fazer uma arte política. Com problemas vocais, Nara deixa o espetáculo e indica Maria Bethânia, que dá uma interpretação densa e forte para a canção, *Carcará* de João do Vale.

Carcará  
Lá no sertão  
É um bicho que avoa que nem avião  
É um pássaro malvado  
Tem o bico volteado que nem gavião  
Carcará  
Quando vê roça queimada  
Sai voando, cantando,  
Carcará  
Vai fazer sua caçada  
Carcará come inté cobra queimada  
Quando chega o tempo da internada  
O sertão não tem mais roça queimada  
Carcará mesmo assim num passa fome  
Os burrego que nasce na baixada  
Carcará  
Pega, mata e come  
Carcará  
Num vai morrer de fome  
Carcará  
Mais coragem do que home



Carcará  
Pega, mata e come  
Carcará é malvado, é valentão  
É a águia de lá do meu sertão  
Os burrego novinho num pode andá  
Ele puxa o umbigo inté matá  
Carcará  
Pega, mata e come  
Carcará  
Num vai morrer de fome  
Carcará  
Mais coragem do que home  
Carcará

O professor pode começar com a canção tomando alguns trechos para explicar as ideias de reforma agrária do PCB, a concepção dos isebianos da tomada de consciência do povo pela condição social de miséria do sertanejo exposta na letra, da função da arte política dos cepecistas na interpretação forte de Maria Bethânia ao cantar *carcará, pega mata e come*; uma crítica direta às prisões e torturas praticadas pelo regime.

A reação truculenta dos militares não tardou no meio artístico com mais censura, prisões, exílios e tortura. Em março de 1968, no Rio de Janeiro, em protesto contra a má alimentação que era servida no restaurante universitário Calabouço, foi morto a tiros pela polícia o estudante secundarista Edson Luis. Cinquenta mil pessoas (estudantes, artistas, intelectuais, entre outros) foram ao enterro do secundarista, numa grande passeata de protesto contra o regime militar.

Como indicação, o professor pode utilizar o depoimento do compositor Márcio Borges sobre a canção, *Menino parceria de Milton nascimento e Ronaldo Bastos* para explicar o conflito envolvendo estudantes que partiram para a luta armada como solução, dos que optaram pelo teatro, dos que op-





taram pela música contra o autoritarismo dos militares. Sobre a canção e o ambiente político da época, o compositor Márcio Borges fez o seguinte relato:

“Menino” mexeu comigo. Era um tributo ao estudante Edson Luís, morto no Rio de Janeiro durante manifestação na porta do “bandejão” universitário. Chorei ao cantar aqueles versos escritos em letra miúda, num papel que Ronaldo segurava com mão trêmula, enquanto Bituca virava um lamento vindo lá do fundo, voz e violão. Essa música ficou guardada durante anos, só para nosso consumo interno. O tema era doloroso demais e nenhum de nós queria parecer oportunista. Quanto a Ronaldo, estava envolvido demais. Atrás da Cara de Anjo estava um cara destemido. Talvez precisasse dar um tempo fora do Brasil, se as coisas piorassem.<sup>3</sup>

Quem cala sobre teu corpo  
Consente na tua morte  
Talhada a ferro e fogo  
Nas profundezas do corte  
Que a bala riscou no peito  
Quem cala morre contigo  
Mais morto que estás agora  
Relógio no chão da praça  
Batendo, avisando a hora  
Que a raiva traçou no tempo  
No incêndio repetido  
O brilho do teu cabelo

Bituca, como era conhecido Milton Nascimento entre os amigos, já havia se destacado nos festivais da canção e era um nome importante na MPB. Na passeata dos Cem Mil, primeira reação organizada da sociedade civil contra a ditadura, Milton estava lá de braços dados com outro nome importante da música, Chico Buarque.

<sup>3</sup> BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*: histórias do Clube da Esquina. 2. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1996. p. 180

Antes, em 1967, por ocasião do *III Festival de MPB da TV Record* ou *O Grande Festival de 1967* acontecerá a invenção da MPB (Música Popular Brasileira). As gravadoras passaram a interferir diretamente na estrutura do festival, especialmente de olho nos novos intérpretes e, assim, o mercado estimulava os patrocinadores e, obviamente, a própria emissora.

Porém, a utilização de guitarras no festival causou uma querela entre os artistas: de um lado, os artistas que encabeçavam a passeata da *Frente Única da MPB*; de outro lado, os artistas que defendiam o *Manifesto do iê-iê-iê contra a onda de inveja*. Partindo do Largo São Francisco ao Teatro Paramount, no dia 18 de julho de 1967, os artistas defensores da *Frente Única da MPB* – Elis Regina, Edu Lobo, Jair Rodrigues, Gilberto Gil dentre outros, que, inicialmente buscavam promover o novo programa *Noite de MPB*, da TV Record, acabaram formando uma passeata de caráter ideológico contra o *iê-iê-iê* e contra a utilização de guitarras elétricas no festival.

Mesmo com discussão e passeata, as guitarras foram utilizadas no festival, especialmente por Caetano e Gil. O resultado do festival ficou assim: 1º lugar *Ponteio* (Edu Lobo / Capinan); 2º lugar *Domingo no Parque* (Gilberto Gil); 3º lugar *Roda Viva* (Chico Buarque); 4º lugar *Alegria, Alegria* (Caetano Veloso) e 5º lugar *Maria, Carnaval e Cinzas*.

Com o fim do festival, surge o Tropicalismo e, a partir desse momento, a música brasileira não seria mais a mesma. Seu caráter estético, anárquico, transgressor, e as apresentações espalhafatosas no programa *Divino Maravilhoso* escandalizava parte dos civis conservadores e dos militares da linha dura. Mas o Tropicalismo teve vida curta de 1967 a dezembro de 1968.

Como indicação, pode-se pontuar que, além das imagens dos tropicalistas apresentando-se no programa, o professor pode se utilizar de um trecho do livro *Tropicália: a*



história de uma revolução musical de Carlos Calado e a interpretação da canção, *Boas Festas* para explicar o AI-5 e o fatídico final de 1968.

Cassiano Gabus Mendes fez o que pôde para amenizar a violência daquela cena, exibida durante o programa *Divino, Maravilhoso* na noite de 23 de dezembro, antevéspera do Natal de 68. Cantando a marchinha *Boas Festas*, uma das preciosidades musicais do baiano Assis Valente, Caetano Veloso apontava um revólver, engatilhado, para a própria cabeça e cantava:<sup>4</sup>

Anoiteceu, o sino gemeu  
E a gente ficou feliz a rezar  
Papai Noel, vê se você tem  
A felicidade pra você me dar  
Eu pensei que todo mundo  
Fosse filho de Papai Noel  
E assim felicidade  
Eu pensei que fosse uma  
Brincadeira de papel  
Já faz tempo que eu pedi  
Mas o meu Papai Noel não vem  
Com certeza já morreu  
Ou então felicidade  
É brinquedo que não tem

A brutalidade da cena havia sido inspirada no filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha e provocou indignações na tradicional família brasileira e telespectadores de cidades do interior que reagiram enviando cartas à emissora, no caso, a TV Tupi.

O Ato Institucional nº 5 havia sido imposto numa sexta-feira, 13; eliminando os direitos individuais e dando plenos poderes ao Executivo. Assis Valente, negro, ex-menino de rua

---

<sup>4</sup> CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997. p.250-251

na Bahia e bissexual, chegou ao sucesso. Depois de duas tentativas, Valente se suicidou aos 47 anos.

Assis Valente, que era também alcoólatra, numa noite de Natal em um momento de depressão, ao sair pelas ruas a observar os pobres nas praças e sem ceias de natal, compôs a canção, *Boas Festas* que ironicamente tornou-se o hino da atmosfera natalina de fim de ano. Observe que o programa aconteceu no dia 23 de dezembro de 1968, ou seja, dez dias após o famigerado AI-5. Aproveitando a atmosfera natalina, a forte cena apresentada pelos tropicalistas não apenas buscava afrontar a tradicional família brasileira, mas, ao apontar o revólver para a sua cabeça, Caetano fazia uma ferrenha crítica aos militares pelas (prisões, tortura e exílios) deixando filhos, filhas, mães e pais longe de suas famílias na noite de Natal.

Em verdade, o programa não tinha muita audiência, mas muitos policiais à paisana frequentavam o auditório da TV Tupi. Resultado da transgressão tropicalista, o programa *Divino, Maravilhoso* permaneceu no ar apenas cinco semanas e já no dia 28 de dezembro, Caetano e Gil encontravam-se presos em duas celas minúsculas no quartel da polícia do Exército, no Rio de Janeiro.

Presos em celas separadas e incomunicáveis, por dois meses, para os amigos, Gil e Caetano estariam mortos. Na prisão, enquanto Caetano revoltava-se, discutia e se exaltava com os policiais, Gil ficara mais introspectivo, tornou-se vegetariano e mudou a religião.

Por indicação, a partir da prisão e do processo criativo da canção, *Aquele Abraço* de Gilberto Gil, o professor poderá pela experiência do artista entender a história do Brasil daquele momento e compreender que a música não é história, mas que a música faz parte dela. Sobre sua prisão e o processo criativo da canção, vale a pena a narrativa de Gil:



Meses depois de solto, em vim ao Rio tratar da questão da saída do Brasil com o Exército. Na manhã do dia da minha volta para Salvador, fui visitar Mariah Costa, mãe de Gal; ali, na casa dela, eu ideei e comecei. Aquele Abraço. Finalmente eu ia poder ir embora do país e tinha que dizer “bye, bye”; sumarizar o episódio todo [...]. Que outra coisa para um compositor fazer uma catarse senão uma canção. No avião mesmo eu terminei a música, escrevendo a letra num papel qualquer, um guardanapo e mentalizando a melodia. [...] Quando eu cheguei à Bahia, eu só peguei o violão e toquei; já estava comprometido afetivamente com a canção. Aquele Abraço, Gil! – Era assim que os soldados me saudavam no quartel, com a expressão usada no programa do Lilico, humorista em voga na época, que tinha esse bordão. [...] Mas eu aprendi a saudação com os soldados. Eu não tinha televisão na prisão, evidentemente [...]. O reencontrar a cidade do Rio na manhã em que nós saímos da prisão e revimos a avenida Getúlio Vargas ainda com a decoração de carnaval foi o pano de fundo da canção. Na minha cabeça, “Aquele Abraço” se passa numa Quarta-Feira de Cinzas; é quando o “filme” da música é em mim mentalmente locado.<sup>5</sup>

O Rio de Janeiro  
Continua lindo  
O Rio de Janeiro  
Continua sendo  
O Rio de Janeiro  
Fevereiro e março  
Alô, alô, Realengo  
Aquele Abraço!  
Alô torcida do Flamengo  
Aquele abraço

<sup>5</sup> RENNÓ, Carlos. (Org). *Gilberto Gil: todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.110.

Chacrinha continua  
Balançando a pança  
E buzinando a moça  
E comandando a massa  
E continua dando  
As ordens no terreiro  
Alô, alô, seu Chacrinha  
Velho guerreiro  
Alô, alô, Terezinha  
Rio de Janeiro  
Alô, alô, seu Chacrinha  
Velho palhaço  
Alô, alô, Terezinha  
Aquele Abraço!  
Alô moça da favela  
Aquele Abraço!  
Todo mundo da Portela  
Aquele Abraço!  
Todo mês de fevereiro  
Aquele passo!  
Alô Banda de Ipanema  
Aquele Abraço!  
Meu caminho pelo mundo  
Eu mesmo traço  
A Bahia já me deu  
Régua e compasso  
Quem sabe de mim sou eu  
Aquele Abraço!  
Prá você que me esqueceu  
Ruuuummm!  
Aquele Abraço!  
Alô Rio de Janeiro  
Aquele Abraço!  
Todo o povo brasileiro  
Aquele Abraço!

Ironicamente, *Aquele Abraço* foi uma das músicas mais populares e tocadas e o segundo mais vendido compacto de Gilberto Gil.



Com os exílios de Chico e Gil para a Inglaterra, outros se seguiram, Vinícius de Moraes, Toquinho e Chico Buarque que partiram como um rabo de foguete para a Itália. Talvez por músico e ser e não letrista e não ter uma participação no âmbito da política, os militares permitiram o retorno de Toquinho ao Brasil. Ano 1969, mas antes de partir Toquinho fez uma visita a Chico Buarque em seu apartamento na Itália, mostrando-lhe uma composição (samba) sem letra a qual expressava o sentimento de saudade da terra natal. “Chico escreveu os versos finais aproveitando o portador: Diz como é que anda / *Aquela vida à toa* / *E se puder me manda/ Uma notícia boa.*”<sup>6</sup> Vinícius se tornou parceiro de Toquinho e Chico, em *Samba de Orly* (nome do aeroporto de Paris, cidade dos exilados) inserindo os versos que a censura não gostou: *Pede perdão / Pela Omissão / Um tanto forçada*. Barrada pela censura, *Omissão* teve de virar *duração* e *Um tanto forçada* virou *dessa temporada*.

Vai, meu irmão  
Pega esse avião  
Você tem razão de correr assim  
Desse frio, mas beija  
O meu Rio de Janeiro  
Antes que um aventureiro  
Lance mão  
Pede perdão  
Pela duração dessa temporada  
Mas não diga nada  
Que me viu chorando  
E pros da pesada  
Diz que vou levando  
Vê como é que anda  
Aquela vida à toa

<sup>6</sup> WORMS, Luciana Salles; COSTA, Wellington Borges. Brasil Século XX: ao pé da letra da canção popular. Curitiba: Nova Didática, 2002, p. 114



E se puder me manda  
Uma notícia boa  
Pede perdão  
Pela omissão um tanto forçada  
Mas não diga nada  
Que me viu chorando  
E pros da pesada  
Diz que vou levando  
Vê como é que anda  
Aquela vida à toa  
Se puder me manda  
Uma notícia boa

Impossibilitada pelo AI-5 do exercício dos direitos democráticos alguns grupos de esquerda, como o MR-8, a VPR e a ALN, radicalizaram optando pela luta armada urbana, sequestrando diplomatas e assaltando bancos. O PC do B, por outro lado, inspirado na revolução chinesa, optou pela guerrilha rural tendo como foco a região do Araguaia. O Partido tinha como estratégia a politização dos camponeses e a marcha revolucionária partindo do campo para a cidade para derrubada do regime civil-militar.

Mas, o Brasil não se resumia à arte do futebol, de canções e de festivais; nem tudo era divertimento, embriaguez e alegoria. Outros jovens enveredaram pela política e, em particular, pela luta armada. Foram perseguidos, presos, torturados e pagaram com a própria vida, ao lutarem, de alguma forma, por causas diversas contra o regime civil-militar. Talvez o evento mais marcante tenha sido a resistência estudantil contra a ditadura militar. Esse evento aconteceu em 12 de outubro de 1968, e reuniu entre 800 e 900 estudantes de todo o país em Ibiúna, um sítio no interior de São Paulo, para o Congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE).

A resistência estudantil não se resumia apenas aos jovens do sudeste e sul do país. Representando o recém-eleito DCE da





Universidade Federal do Ceará, foram o vice-presidente, Fausto Nilo, estudante de Arquitetura, e o presidente da chapa, José Genoíno. Participaram, também, desse Congresso, o estudante de Química da Universidade Federal do Ceará, Bérqson Gurjão; Pedro Albuquerque, membro do Partido Comunista do Brasil e Mércia Pinto, ex-integrante do CPC em Fortaleza, militante do PC do B, formada em Serviço Social e, em 1968, estudante do Curso Superior de Música do Conservatório Alberto Nepomuceno, e o dominicano cearense que morava em São Paulo, Tito de Alencar Lima. A repressão reagiu contra aquele grupo de estudantes, prendendo-os. João de Paula, na época, estudante de Medicina, dividiu a cela com Fausto Nilo com os quais mais trinta pessoas dividiram um cubículo por dez dias.

Enquanto o vice-presidente Fausto Nilo volta-se para o lado cultural, musical como letrista; por outro lado, o presidente do DCE, José Genoíno, e os estudantes de química, Bérqson Gurjão e Pedro Albuquerque, embrenham-se na guerrilha rural do Araguaia. Ednardo relatou que Bérqson Farias era seu primo segundo e, depois de morto, haviam-no decapitado e usado sua cabeça como bola de futebol e que Genoíno tinha sido um dos poucos sobreviventes.

Conversando com Ednardo acerca da ditadura, movimento estudantil e da guerrilha, foi-lhe perguntado se a sua canção *Araguaia* seria uma homenagem à guerrilha, que leva esse nome. Segundo ele, foi a primeira música gravada no Brasil que falava, explicitamente, o nome da guerrilha a qual os militares ocultavam dos noticiários. Contou que se lembrava muito de José Genoíno porque era líder estudantil e havia feito algumas disciplinas com ele na faculdade. Relatou que certa vez, ao terminar a aula, Genoíno teria pedido carona para deixar um trabalho na casa de um amigo. Ao chegar à praça José de Alencar com seu velho e bom fusquinha 68, Genoíno pediu que paras-



sem o carro, dizendo que voltaria logo. De repente, Genoíno voltou correndo, entrou no carro e pediu que Ednardo saísse, uma vez que a polícia o estava procurando. Assim narrou Ednardo:

Que loucura Genoíno o que esta acontecendo? [...] Eu fiquei apavorado. Meti a primeira no carro e arranquei. Porque naquela época de repressão quando você recebe um aviso desse, é bom acreditar. [...] Porra! O que você foi fazer? “Fui fazer um discurso rápido numa manifestação estudantil. Gritei, abaixo a ditadura! Ele fez um discurso rápido, mas muito inflamado, aí a polícia realmente veio atrás dele e de mim, que estava dirigindo. Parecia aqueles filmes. Então, quando chegamos na esquina da Duque de Caxias o sinal estava vermelho; passei e dobrei a esquerda. Impedido pelos outros carros o camburão da polícia não conseguiu alcançar a gente.<sup>7</sup>

Em um ônibus fazendo o traslado entre Rio de Janeiro e São Paulo, por intermédio de um amigo estudante de Fortaleza, Ednardo soube que José Genoíno estava na clandestinidade, na guerrilha do Araguaia. Sabendo desse fato, o artista pensou em fazer uma canção sobre essa guerrilha, ao gravar o disco “Ednardo”, ele incluiu a canção *Araguaia*.

Quando eu me banho no meu Araguaia  
E bebo da sua água sangue fria  
Bichos caçados na noite e no dia  
Bebem e se banham eles são comigo

Triste guerrilha companheiro morto  
Suor e sangue, brilho do corpo  
Medo só  
Mas se o corpo desse pó é pó  
Um círio da luz dessa dor  
Violento amor há de voar<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Entrevista com o cantor e compositor Ednardo em um hotel na Praia de Iracema em Fortaleza no dia 21.03.2003, p. 9

<sup>8</sup> EDNARDO. Sony Music. Compact Disc, Remasterizado. Faixa 10, “Araguaia”, música e letra de Ednardo.

As expressões, *banho no meu Araguaia / bebo da água de sangue / triste guerrilha companheiro morto*, evidenciavam o desconforto, a crítica e o mal-estar do cantor com a brutalidade dos militares para com os estudantes. Como era de se esperar, a música foi censurada, e o disco levou meses para ser liberado ao mercado fonográfico.

Em uma entrevista concedida por Ednardo a *Revista Domingo do Jornal do Brasil* em 1987, quando indagado sobre a Padaria Espiritual, “Ednardo se dirigiu à estante e trouxe um livro sobre o movimento e aponta um trecho: Olha só que barato: Artigo 26 – São considerados, desde já, inimigos naturais dos padeiros: o clero, os alfaiates e a polícia. Nenhum padeiro deve perder a ocasião de patentear o seu desgasto a essa gente.”<sup>9</sup>

Eis a letra da canção, *Artigo 26*

Olha o padeiro entregando o pão  
De casa em casa e entregando o pão  
Menos naquela, aquela, naquela, aquela não  
Pois quem se arrisca a cair no alçapão?  
Pois quem se arrisca a cair no alçapão?  
Anavantu, anavantu, anarriê  
Nêpa dê qua, nêpa dê qua, padêburrê  
Igualitê, fraternitê e libertê  
Mercibocu, mercibocu  
Não há de que  
Rua formosa, moça bela a passear  
Palmeira verde e uma lua a pratear  
Um olho vivo, vivo, vivo a procurar  
Mais uma idéia pro padeiro amassar  
Anavantu, anavantu, anarriê  
Nêpa dê qua, nêpa dê qua, padêburrê  
Igualitê, Fraternitê e liberte  
Mercibocu., mercibocu  
Não há de que  
Você já leu o artigo 26

<sup>9</sup> *Revista Domingo do Jornal do Brasil*, 1987



Ou sabe a estória da galinha pedrês  
E me traduza aquele rock para o português  
A ignorância é indigesta pro freguês  
A ignorância é indigesta pro freguês  
Anavantu, anavantu, anarriê  
Nêpa dê qua, nêpa dê qua, padêburrê  
Igualitê, fraternitê e libertê  
Mercibocu, mercibocu  
Não há de que  
Você queria mesmo, é ser um sanhaçu  
Fazendo fiu e voando pelo azul  
Mas nesse jogo lhe encaixaram, e é uma loucura  
Lá vem o padeiro, pão na boca é o que te cura  
Lá vem o padeiro, pão na boca é o que te cura  
Anavantu, anavantu, anarriê  
Nêpa dê qua, nêpa dê qua, padêburrê  
Igualitê, fraternitê e libertê  
Mercibocu, mercibocu  
Não há de que <sup>10</sup>

Ao ser perguntado se havia uma relação direta da canção, *Artigo 26* com a Padaria Espiritual e do seu caráter anárquico, o artista comentou:

O espírito é mais amplo que este na canção: “Artigo 26” e, em outras como “Berro”, “Abertura”, “Padaria Espiritual”, do disco que gravei em 1976, mas não exatamente “anárquico”; neste mesmo disco tem canções românticas e outras líricas. Para realizar músicas e letras, não me aliei de forma incondicional a algum tipo de pensamento político / existencial. Percebi que sempre é necessário ir além disso; Ao pinçar do estatuto da Padaria Espiritual – o Artigo 26 – realizei uma ponte com os tempos que estávamos vivenciando de repressão política e artística, mas não só isto, tem também a sinalização de outras formas de ver o mundo. A concepção da letra, a meu ver, bem-humorada, vai mais pelo “drible” ao index repressivo da época, você já pensou em plena

<sup>10</sup> Disco, “Berro”, Ednardo. RCA, 1976.

ditadura cantar “igualdade fraternidade e liberdade” e falar de um movimento de jovens que contestavam o poder estabelecido no século XIX, usei da estratégia de foco em outro século passado, pois já haviam proibido a música “Do Boi só se perde o Berro” e também tinha a música “Passeio Público”, e os censores federais podiam ser obtusos, mas não eram burros. No ano do lançamento do disco “Berro” – 1976, realizei um show em Tabuba/Ceará, ao cantar “Artigo 26” fui preso “de forma relâmpago” ao sair do palco.<sup>11</sup>

A canção *Artigo 26* foi executada em todo o país. Sobre o show do MAM e do repertório, segundo o jornal, o artista voou para os braços do público e consolidou a sua carreira. O *Jornal O Globo*, assim fez menção ao show:

O cearense mostrou um trabalho bonito, maduro e equilibrado, sem que represente qualquer acomodação ou aburguesamento criativo (grifo meu). [...] Além de um repertório amplo e inquieto e com momentos de intensa luz.<sup>12</sup>

Além da referência direta à Rua Formosa, sede da criação da Padaria e da alusão às palavras libertárias da Revolução Francesa (Liberdade, Igualdade e Fraternidade), no mesmo disco o ex-universitário revela mais do seu conhecimento, ou talvez do seu encantamento, a respeito da Padaria Espiritual em outra canção do disco, “Padaria Espiritual”.

Ao tentar compreender as origens das músicas, seus espaços de criação e a partir de suas letras as relacionando as condições políticas, econômicas, sociais e culturais do período, penso com as indicações oferecer uma contribuição parcial e provisória a respeito do ensino de história e música na sala de aula.

<sup>11</sup> EDNARDO, Op. cit., p. 2

<sup>12</sup> *O Globo*. 03.05.1977

## Referências Bibliográficas

- ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- BURKE, Peter. *História e teoria social*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.
- CABRERA, Antônio Carlos. *Almanaque da música brega*. São Paulo: Matrix, 2007.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CASTRO, Wagner. *No tom da canção cearense: do rádio e tv, dos lares e bares na era dos festivais (1963-1979)*. Fortaleza: Edições UFC, 2008.
- GIL, Gilberto. *Gilberto Gil: todas as Letras – incluindo letras comentadas pelo compositor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Le GOFF, Jacques. *A História Nova*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. v. 2, 4. ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.
- PINSKY, Carla. (Org.). *Novos temas nas aulas de história*. São Paulo: Contexto, 2009.



RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

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

WORMS, Luciana Salles; COSTA, Wellington Borges. *Brasil século XX: ao pé da letra da canção popular*. Curitiba: Nova Didática, 2002.

### **Entrevista**

Entrevista com o cantor e compositor Ednardo. Praia de Iracema, em Fortaleza, no dia 21 de março de 2003, p.9.

### **Jornal**

*O Globo*. 03.05.1977

*Revista Domingo do Jornal do Brasil*, 1987

### **Fonográfica**

Disco, "Berro", Ednardo. RCA, 1976.

EDNARDO. Sony Music. Compact Disc, Remasterizado. Faixa 10, "Araguaia", música e letra de Ednardo.