



PROFHISTÓRIA

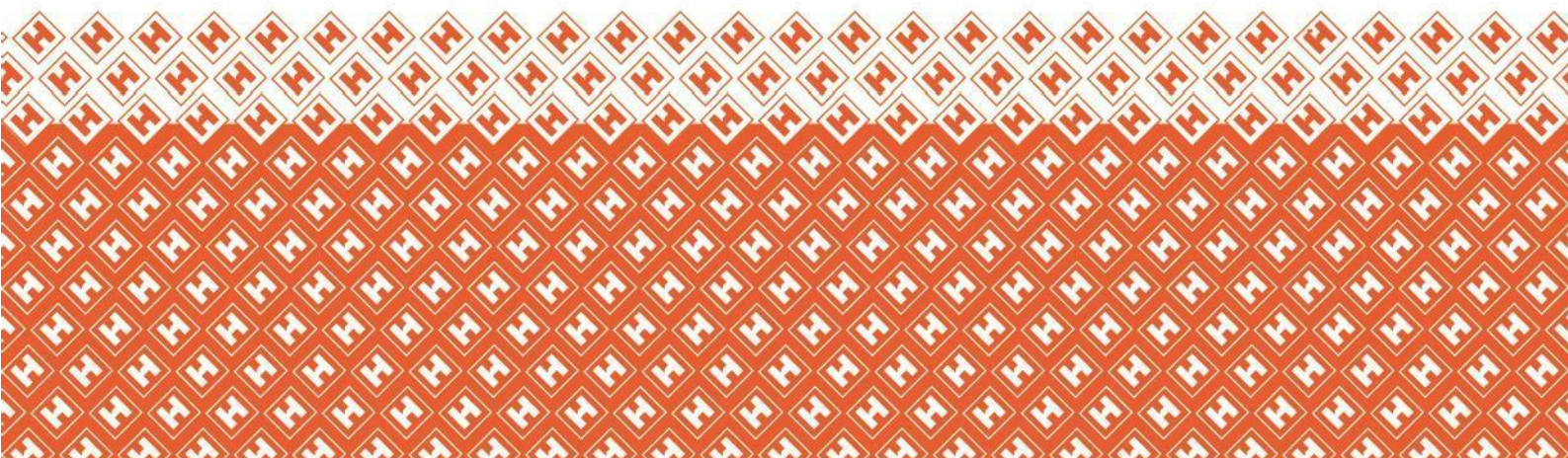
MESTRADO PROFISSIONAL
EM ENSINO DE HISTÓRIA

**Flávio Chrístian Lemos
Fernandes**

**O ROCK NACIONAL NA DÉCADA DE 1980 E
ABERTURA POLÍTICA NO BRASIL: MÚSICA
E ENSINO DE HISTÓRIA NO TERCEIRO ANO
DO ENSINO MÉDIO**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Agosto de 2022





PROF **HISTÓRIA**
MESTRADO PROFISSIONAL
EM ENSINO DE HISTÓRIA

Flávio Chrístian Lemos Fernandes

O *ROCK* NACIONAL NA DÉCADA DE
1980 E ABERTURA POLÍTICA NO
BRASIL: MÚSICA E ENSINO DE
HISTÓRIA NO TERCEIRO ANO DO
ENSINO MÉDIO

Dissertação apresentada ao Mestrado Profissional em Ensino de História – PROFHISTÓRIA/UFU, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Ensino de História

Linha de pesquisa: Linguagens e narrativas históricas: Produção e Difusão

Orientador: Professor Doutor Newton Dângelo

UBERLÂNDIA/MG 2022

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

F363 2022	Fernandes, Flavio Christian Lemos, 1974- O ROCK NACIONAL NA DÉCADA DE 1980 E ABERTURA POLÍTICA: MÚSICA E ENSINO DE HISTÓRIA NO TERCEIRO ANO DO ENSINO MÉDIO [recurso eletrônico] / Flavio Christian Lemos Fernandes. - 2022. Orientador: NEWTON DÂNGELO . Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Mestrado Profissional em Ensino de História. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.495 Inclui bibliografia. 1. História. I. , NEWTON DÂNGELO, 1963-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Mestrado Profissional em Ensino de História. III. Título. CDU: 930
--------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074


UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Ensino de História

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, 2º piso, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4395 - inhis@ufu.br


ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Ensino de História				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Profissional, 6, PPGEH				
Data:	vinete e cinco de agosto de dois mil e vinte e dois	Hora de início:	14h00	Hora de encerramento:	16h35
Matrícula do Discente:	12012HRN004				
Nome do Discente:	Flávio Chrístian Lemos Fernandes				
Título do Trabalho:	O rock nacional na década de 1980 e abertura política no Brasil: música e ensino de História no terceiro ano do Ensino Médio				
Área de concentração:	Ensino de História				
Linha de pesquisa:	Linguagens e Narrativas Históricas: Produção e Difusão				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Rádio, educação e propaganda: interfaces Brasil - Itália nas décadas de 1930-40				

Reuniu-se na Sala 1H48, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Ensino em História, assim composta: Professores Doutores: Newton Dângelo - INHIS/UFU, orientador do candidato e Ana Flávia Ribeiro Santana - Rede Estadual de Ensino; a Professora Josianne Francia Cerasoli - IFCH/UNICAMP participou desde a cidade de Campinas.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. [Newton Dângelo](#), apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, às examinadoras, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

[Aprovado.](#)

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de [Mestre](#).

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Josianne Francia Cerasoli, Usuário Externo**, em 25/08/2022, às 16:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Newton Dangelo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 25/08/2022, às 17:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Flávia Ribeiro Santana, Usuário Externo**, em 25/08/2022, às 17:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3819676** e o código CRC **12900A03**.

AGRADECIMENTOS

Cursar o Mestrado sempre foi um sonho. Sonho que parecia distante, mas se tornou viável. Me sinto realizado por ter conseguido fazer o PROFHISTÓRIA, que realmente causa um impacto muito grande para o professor da educação básica. Impacto positivo, que proporciona uma grande reflexão sobre nossa prática em sala de aula.

O PROFHISTÓRIA sem dúvida, foi a atividade mais intensa e desafiadora que realizei desde quando entrei na minha graduação de História lá no século passado, no longínquo ano de 1999. Retomar a rotina de estudos em meio à pandemia (Corona Vírus) tornou aquilo que já é solitário, mais solitário ainda. Em alguns momentos, realmente, pensei em desistir. Foi muito duro, muito pesado, mas cheguei até aqui. A minha vida mudou, acabei me distanciando de tantas pessoas, deixando de fazer várias coisas que gosto, para chegar até aqui. Tenho muito orgulho dessa conquista, que vem acompanhada de muita gratidão a todos aqueles que por algum momento me estenderam a mão. Não realizamos nada sozinho.

Inicialmente quero agradecer a minha mãe. Pessoa que lá atrás, depois de 2 anos sem estudar, me incentivou a voltar aos estudos e terminar o Ensino Médio. Sei que ela sente enorme orgulho dos filhos professores! Possui uma enorme sabedoria, me conhece como ninguém e me deu colo quando sabia que estava precisando.

Um agradecimento ao meu orientador Newton Dângelo. Acredito que entre orientador e orientando, precisa existir uma sintonia. Entre nós, acredito que sempre existiu. Sempre após nossos encontros, tinha uma sensação de alívio, pois ele sempre passou tranquilidade e otimismo. Obrigado por tudo, professor!

Um agradecimento aos meus colegas e professores do PROFHISTÓRIA-UFU. Presencialmente nos encontramos somente na primeira semana de aula. Virtualmente estivemos sempre unidos. Tive o prazer de trabalhar nesses últimos 2 anos com o colega de turma Daniel. Nossas conversas, nas salas dos professores, corredores da escola, dividindo nossas angústias, compartilhando nossas pequenas vitórias foram muito importantes.

Registro o meu agradecimento ao apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) da qual fui bolsista por 2 anos.

Tenho que também agradecer a toda equipe e aos meus amigos e colegas da Escola Estadual Professora Juvenília Ferreira dos Santos e da Escola Municipal Professora Cecy Cardoso Porfírio. Obrigado pela compreensão, pelos dias em que estava “distante” e pela

força que vocês me passavam.

Agradeço as professoras Carla Miucci e Mônica Brincalepe pelas valorosas contribuições no Exame de Qualificação.

À coordenadora do PROFHISTÓRIA-UFU, Mara Nascimento, que sempre nos atendeu com presteza e carinho.

Um sincero agradecimento à minha irmã Suellen. Ela meu deu força, compreendeu a minha falta de tempo para tudo e deu a atenção que em várias oportunidades não podia dar para minha mãe. Acredito que a Janine dever estar orgulhosa de nós Susu!

A minha esposa e parceira de vida Kelbia. Ela mais do que ninguém sabe o quanto foi difícil chegar até aqui. Compreensiva, paciente, sempre com um bom humor e uma dose muito grande de amor. Minha maior incentivadora. Professora, guerreira e fonte de inspiração constante para mim. Muito obrigado por tudo Lindinha! Te amo! Literalmente, vencemos!

Agradeço a todos todos alunos que passaram por toda minha trajetória e que me ajudaram a me construir como professor. Aos meus alunos atuais e futuros alunos, deixo um recado: Serei um melhor professor!

RESUMO

Essa dissertação busca fazer uma reflexão sobre a utilização da música no Ensino de História. Entendemos a música, “canção”, como artefato cultural que pode e ser deve utilizado em sala de aula como fonte histórica. Como produto final dessa dissertação, apresentaremos um material didático intitulado: **“Álbum Musical : Rock Nacional e Ensino de História”** a ser utilizado como referência pelos professores de História da Educação Básica. Esse material foi elaborado para ser utilizado no 3º ano do Ensino Médio a partir das reflexões que são feitas na dissertação. Trabalhamos o período já mencionado utilizando as músicas que foram produzidas pelas bandas de *Rock Nacional* naquele período. Essas canções (letra e música) serão trabalhadas como fontes históricas em sala de aula na perspectiva de compreender o contexto histórico cultural do período abordado. Essa dissertação discute a relação do historiador com a música, trabalha o contexto sócio-cultural dos anos 1970, para uma melhor compreensão da década de 1980, onde se consolida o “rock nacional” contextualizando as mudanças no ensino de História com as reformas nos anos 1980. O produto dessa dissertação visa colaborar com o aperfeiçoamento da prática docente na utilização da música como recurso didático no ensino de História.

Palavras-chave: Ensino de História; Produção e Difusão de Narrativas Históricas; Cultura Visual, Mídias e Linguagens; Música; *Rock Nacional*; Abertura Política.

ABSTRACT

This mastering dissertation seeks to discuss about the using of songs in History Teaching. We understand the music as a cultural artifact that can and should be used in the school's classroom as a historical source. As a final product of this dissertation, we will construct a didactic material entitled: "Album Musical: Rock Nacional e Ensino de História" to be used as a reference by History teachers of Basic Education. This material was projected to be used in the 3rd year of high school based on the study done in the dissertation. We work on the aforementioned period using the songs that were produced by the national rock bands in that period. These songs (lyrics and music) will be used as historical sources in the classroom in order to understand the cultural historical context of the period studied. This dissertation discusses the historian's relationship with music, studies the socio-cultural context of the 1970s, for a better understanding of the 1980s, where the "national rock" is consolidated, contextualizing the changes in the teaching of History with the reforms in the 1980s. The product of this dissertation aims to collaborate with the improvement of teaching practice in the use of music as a didactic resource in the teaching of History.

Keywords: History Teaching; Music; Production and Dissemination of Historical Narratives; Visual Culture, Media and languages; National Rock; Political Openness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 CAPÍTULO 1 - MÚSICA E HISTÓRIA: METODOLOGIAS E ABORDAGENS.....	12
1.1 A MÚSICA COMO LINGUAGEM, MERCADORIA E INDÚSTRIA CULTURAL.....	12
1.2 CANÇÃO BRASILEIRA E O HISTORIADOR	19
2 CAPÍTULO 2 - DÉCADA DE 1980: <i>ROCK</i> NACIONAL, ABERTURA POLÍTICA E TRANSFORMAÇÕES NO ENSINO DE HISTÓRIA.....	29
2.1 FORA O MOFO DA MPB!	29
2.2 MÚSICA, CULTURA E POLÍTICA NO BRASIL: DÉCADAS DE 1960-70.....	30
2.3 OS MILITARES DEIXAM O PODER AO SOM DO ROCK: “A DÉCADA DE 1980”.....	41
2.4 É TEMPO DE: “VOCÊ NÃO SOUBE ME AMAR”	45
2.5 <i>ROCK</i> IN RIO 1985: O <i>ROCK</i> BRASIL ENCONTRA SEU PÚBLICO	56
3 CAPÍTULO 3 - ÁLBUM MUSICAL: <i>ROCK</i> NACIONAL E ENSINO DE HISTÓRIA.....	63
3.1 A ABERTURA POLÍTICA NO BRASIL E AS MUDANÇAS NO ENSINO DE HISTÓRIA NA DÉCADA DE 1980	63
3.2 ALGUMAS EXPERIÊNCIAS COM MÚSICA EM SALA DE AULA.	71
3.3 REFLEXÕES E UMA PROPOSTA DIDÁTICA.....	74
3.4 ÁLBUM MUSICAL: <i>ROCK</i> NACIONAL E ENSINO DE HISTÓRIA.....	79
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	155
5 FONTES.....	157
REFERÊNCIAS	160

INTRODUÇÃO

A escolha de um objeto de pesquisa é um momento muito difícil. São muitas possibilidades e essas possibilidades nos trazem alguns medos e inseguranças quando chega o momento em que temos que fazer a nossa escolha. É notório que o pesquisador escolhe como objeto de pesquisa, aquilo que seja pertinente para ele naquele momento, algo que ele tenha interesse e afinidade. Lidar cientificamente com algo que faz parte do seu cotidiano e da sua profissão é desafiador, no meu caso “Música e Ensino de História”.

No primeiro momento, essa escolha não foi muito fácil, pois quando ingressei no PROFHISTÓRIA, já se faziam 16 anos que tinha encerrado minha graduação em História. Naquele fim de 2003, defendi uma monografia em que eu pesquisava sobre como a Igreja Católica (através do movimento da Renovação Carismática) estava se apropriando dos mesmos mecanismos de utilização da mídia que igrejas evangélicas já utilizavam no Brasil.. Passados mais 8 anos, em 2011, fiz uma especialização em Educação das Relações Étnico Raciais e História e Cultura Afro Brasileira, onde pude pesquisar o racismo no ambiente escolar. Faço essa explanação inicial de como foi a minha trajetória acadêmica até o momento, para explicitar o caminho que havia percorrido até aquele momento, pesquisas em temáticas diferentes, mas que eu considerava pertinentes dentro de cada contexto vivido.

Para fazer a minha escolha dentro do PROFHISTÓRIA, tive que olhar para trás, pensar na minha prática em sala de aula, nos 16 anos de professor de História atuando na educação básica, passando por instituições particulares e públicas. Hoje possuo dois cargos efetivos, sendo um na Rede Estadual de Minas Gerais e outro na Rede Municipal de Uberlândia. Nesses anos de prática docente, sempre estive na busca por novas didáticas que pudessem envolver um pouco mais meus alunos no processo de ensino-aprendizagem, seja utilizando outros documentos como fontes de pesquisa, utilizando imagens, filmes e documentários, buscando novas práticas, sempre me adequando a uma jornada de trabalho extensa que nunca foi menor que cerca de 35 aulas por semana . Sempre gostei de utilizar a música em sala de aula . Essa prática de utilizar músicas no ensino de História, sempre foi algo recorrente desde o início da minha carreira. A maioria dos alunos faziam comentários positivos, em algumas atividades conseguia um grande

envolvimento da turma, em outras oportunidades a prática não atingia os objetivos que pretendia.

Pensando em um projeto de pesquisa, algumas questões vieram à tona: atualmente existem estudos que analisam essa prática do professor em sala de aula, utilizando a música no ensino de História? Essa minha prática estava em consonância com os estudos realizados até o momento? Qual a maneira correta de trabalhar com música em sala de aula? Existe uma fórmula que possa ser seguida, uma sequência didática que possa ser parâmetro para um sucesso de ensino-aprendizagem? Quais seriam as possibilidades e limites com a música em sala de aula? Posso trabalhar somente as letras ou seria necessário trabalhar letra e música? Essas e outras inquietações e indagações me levaram a decidir que me dedicaria a pesquisar sobre “Música no ensino de História” dentro da linha de pesquisa, Linguagens e Narrativas Históricas: Produção e difusão.

Esse presente trabalho, é fruto de um desejo profundo de poder melhorar a minha prática em sala de aula, e também contribuir com outros professores de História no ensino básico. É necessário que essa dissertação possa em algum momento servir como alguma referência para quando o professor for utilizar a canção em sala de aula. Duque (2018) faz a seguinte observação sobre trabalhar com a canção brasileira em sala de aula

Em primeiro lugar, é importante afirmar que a canção, como toda manifestação cultural, é uma referência da maneira de pensar, agir e falar de determinado tempo ou lugar. Ela sofre influências dos mais variados tipos e cria modismos, como também pode ser levada a seguir certos estilos em voga. A canção consiste em verdadeiro retrato da época. Pode ser caracterizada uma preciosa fonte primária, passível de ser utilizada não só na pesquisa histórica, mas também como recurso pedagógico em sala de aula. (DUQUE, 2018, p.297)

Ao propormos trabalhar com a canção no ensino de história, trabalharemos na perspectiva de utilizá-la como fonte histórica em sala de aula, como testemunho de determinado contexto histórico-cultural. Para isso optamos por utilizar músicas do *Rock Nacional* da década de 1980, tendo como recorte temporal (1984-1989) na perspectiva de trabalhar o Brasil dessa transição democrática, a partir do movimento das Diretas Já (1984) até o fim do Governo de José Sarney. A escolha desse contexto histórico está ligada à minha prática docente, em que nos últimos anos venho sistematicamente lecionando em salas de 9º Anos do Ensino Fundamental e 3ºs Anos do Ensino Médio.

Esse conteúdo programático é abordado nas duas séries e é muito comum, os livros didáticos trazerem canções para serem exploradas, canções essas que são, em sua grande maioria, das Bandas de *Rock* Nacional que nascem e se consolidam rapidamente no mercado fonográfico na década de 1980.

Essa dissertação irá discutir a utilização da música no Ensino de História, dialogando com outros trabalhos já produzidos. Como produto final da dissertação, pretendemos disponibilizar um material didático que possa ser utilizado como referência para os professores dos 3ºs anos do ensino médio que optarem em trabalhar com música o período aqui já citado. Essa dissertação está dividida em três capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado “Música e História: Metodologias e Abordagens”, considerando a música como artefato cultural, trabalhamos a relação da música e a indústria cultural. Discutimos a contribuição da Escola de Frankfurt para esse debate e trazemos à tona a contribuição dos Estudos culturais, principalmente para os estudos do processo de decodificação das mensagens. Analisamos ainda neste capítulo a relação da canção brasileira com o Historiador, onde apontamos como seu deu essa aproximação que é muito recente, praticamente como produção historiográfica no século XX e apontamos trabalhos efetuados no PROFHISTÓRIA.

No capítulo II, intitulado, “Década de 1980 – Rock Nacional, Abertura Política e Transformações no Ensino de História”, optamos por fazer uma contextualização do contexto sócio-político e cultural do final dos anos 1960 e a década de 1970. Acreditamos que fazer esse percurso é necessário pois mesmo diante de um regime de ditadura militar, a música sempre esteve presente na nossa sociedade, e o *rock*, como gênero musical fez sucesso e foi alvo de contestações. Com essa contextualização temos uma melhor compreensão da década de 1980, que se inicia com todo o seu desencanto por aquele regime fechado e um desejo de grande parte da população por mudanças. Nesse capítulo também discutimos como o *rock* nacional surge como mais um elemento de um movimento juvenil, e que acaba sendo o elemento que vai consolidar uma cultura juvenil. Ressaltamos a trajetória da banda Blitz, que foi a primeira banda a realmente fazer sucesso comercial e de público e como o festival “Rock In Rio” em 1985 tem papel importante na consolidação do rock nacional como movimento.

No capítulo III, “Álbum Musical: *Rock* Nacional e Ensino de História”

descrevemos a trajetória do Ensino de História nas décadas de 1970 e 1980, principalmente a partir da reforma educacional de 1971. Discutimos como a disciplina vai perdendo espaço nas grades curriculares de forma intencional por política do governo federal com a criação dos “Estudos Sociais” e ensino de 2º grau profissionalizante, Abordamos a década de 1980 com as reforma curriculares vão se consolidando a partir da eleições do govenadores em 1982 que eram da oposição ao regime militar e como o ensino de história começa a ganhar fôlego novamente com novas abordagens.. Concentramos uma análise sobre a situação do professor em Minas Gerais nesse contexto. Descrevo algumas das minhas experiências em sala de aulas com músicas no ensino de história com o intuito de ilustrar algumas dificuldades. Encerramos o capítulo, com a apresentação do nosso produto, o “Álbum Musical: O *Rock* Nacional e Abertura Política no Brasil.” Ele é fruto dessa dissertação, de todas reflexões, dos diálogos com todos autores que pudemos fazer ao longo dessa pesquisa

1 CAPÍTULO 1 - MÚSICA E HISTÓRIA: METODOLOGIAS E ABORDAGENS

As músicas mais pedidas
Os discos que vendem mais
As novidades antigas
Nas páginas dos jornais
Um idiota em inglês
Se é idiota, é bem menos que nós
Um idiota em inglês
É bem melhor que eu e vocês

A melhor banda de todos os tempos da última semana
O melhor disco brasileiro de música americana
O melhor disco dos últimos anos de sucesso do passado
O maior sucesso de todos os tempos entre os dez maiores fracassos
(Titãs, 2001)

1.1 A MÚSICA COMO LINGUAGEM, MERCADORIA E INDÚSTRIA CULTURAL.

Conforme postulamos neste trabalho, o uso da chamada “música popular brasileira” em sala de aula, se projeta como recurso valioso para o ensino de história; neste caso, o que chamamos e definimos conceitualmente como canção popular. Dito de outro modo, trabalhar a canção popular como fonte e objeto para a construção do conhecimento escolar exige dos professores um trabalho docente prévio de conhecer conceitualmente tal material para que possa, de fato, ajudar o aluno a fazer a sua “crítica do documento”, ou seja, a produzir uma compreensão histórica do passado. Nesse sentido, este item propõe a compreensão conceitual da canção com duas intenções, sendo elas: fundamentar a pesquisa aqui descrita, e servir de ponto de partida aos professores da educação básica em sua procura por uma bibliografia que lhes deem o devido repertório crítico-conceitual para ajudar o alunado em seus propósitos de aprendizagem de história.

As minhas experiências ao trabalhar com músicas na docência, até então, me permitem inferir que, em muitas oportunidades, fiz esse percurso sem o devido recurso

teórico-metodológico necessário para, de fato, atingir os objetivos de aprendizagem desejados. Dessa forma, um dos meus objetivos nesta pesquisa é trilhar um caminho que permita a mim e a outros professores utilizar a canção popular como recurso didático, em sala de aula, de forma satisfatória. A intenção é oferecer uma compreensão elementar de como se formou aquilo que chamamos de canção popular, o contexto em que ela ocorre, os vestígios do passado que ela pode conter, evocar e veicular, além das formas de consumo.

A compreensão que pretendemos apresentar incide no debate teórico associado à indústria cultural e os meios de comunicação. Esses dois âmbitos de discussão sobre a cultura permeiam instâncias elementares da música como produção social, quais sejam: a produção e as formas de consumo, que nos levam à ideia de circulação e apropriação das canções, isto é, de circularidade cultural e representação social. Portanto, nosso ponto de partida é a ideia de música como produto cultural (de uma indústria).

Ao propormos trabalhar com música em sala de aula, esse artefato cultural de grande popularidade, não há como não refletirmos sobre sua ligação com aquilo que se convencionou chamar de Indústria Cultural. Esse termo “Indústria Cultural” foi cunhado pela Escola de Frankfurt, movimento que se concretiza a partir dos anos 30, e que estabelecia um novo parâmetro em análise social com base em uma releitura do marxismo. Ramos aponta:

Segundo a Teoria Crítica, formulada por alguns pensadores da Escola de Frankfurt, no sistema capitalista a cultura esvazia-se de sentidos para se adequar a ele. Desta forma, ela é resignificada e passa a ser caracterizada como instrumento ideológico deste sistema. No termo “indústria cultural”, cunhado e usado pelos filósofos alemães, a palavra indústria é usada intencionalmente para se referir a intenção da cultura de massa inerente ao capitalismo, já que tal expressão remete a padronização de um produto que, no caso traria como resultado final “mercadorias culturais”, idênticas, assim como são os produtos em série de qualquer fábrica. (RAMOS, 2009, p. 6).

Os membros da Escola de Frankfurt, em suas diferentes análises e gerações, olharam para os aspectos culturais e proferiram grandes debates acerca do tema. Neste trabalho, não pretendemos aprofundar no pensamento da Escola de Frankfurt, devido a densidade que ele exige, entretanto, procuramos dialogar com a música como mercadoria.

A expressão “Indústria Cultural” surge no livro *Dialética do Esclarecimento*, de Theodor Adorno e Max Horkheimer (pertencentes à escola de Frankfurt),

publicado pela primeira vez em 1947, e tem o seguinte objetivo, conforme aponta Ferreira: como expressão dessa sociedade burguesa, aparece com grande destaque na obra o fenômeno que os autores chamam de “Indústria Cultural”. Essa terminologia é usada pra substituir o termo “cultura de massa”, que alegam não passar de uma falsa ideia sobre o consumo, a qual satisfaz os interesses dos veículos de comunicação de massa. Na visão crítica de Adorno e Horkheimer, ao aspirar à integração vertical de seus consumidores, a indústria cultural não apenas adapta seus produtos ao consumo das massas, mas também determina o seu próprio consumo. Com isso, a indústria cultural, que traz em seu bojo todos os elementos característicos do mundo industrial moderno, reduz a humanidade em indivíduos que podem satisfazer aos interesses da liderança desse processo. (FERREIRA, 2008, p. 335).

Com efeito, Theodor Adorno (1986) apresentou uma crítica ao que chamou de música popular, crítica esta expressada, sobretudo, no texto “Sobre música popular”, mas também em “O fetichismo na música e a regressão da audição” (ADORNO, 1996). Esses dois textos foram lidos com o suporte interpretativo de Rodrigues (2012), que estudou a fundo a discussão de Adorno, e nos pareceu pertinente como medida de compreensão.

Em sua crítica, Rodrigues (2012) adentra, em especial, o âmbito das contradições associadas com a produção e consumo de música. Para Rodrigues, a visão de Adorno se situa no que propõe como dialética e estética. Nesse sentido, não podemos considerar sua compreensão como dogma, ou seja, como expressão a ser lida e tomada como um tipo de verdade. Antes, consideramos suas ideias como caminho útil para a reflexão e autorreflexão ante a música popular como objeto de compreensão sistemática.

Ainda assim, podemos observar que Adorno (1996) é incisivo em sua compreensão ao ver a música como “mercadoria”; o que deixaria pouca margem para pensarmos que poderia haver um tipo de música que não fosse algo para o mercado. Essa compreensão se desdobra na ideia de que

[...] a música com todos os atributos do etéreo e do sublime que lhes são outorgadas como liberalidade é utilizada, sobretudo, nos Estados Unidos como instrumento para a propaganda comercial de mercadorias que é preciso comprar para ouvir música (ADORNO, 1996, p. 77).

Na condição de mercadoria, a música precisaria ser comprada para ser ouvida (consumida). Contudo, aquilo que tem o tom de dogmático em Adorno carrega, também, a orientação da contradição, conforme diz Rodrigues (2012, p. 49), que aponta a “comparação entre música e a teoria do valor de troca” — de Marx, é claro — como fio condutor na obra de Adorno, sobretudo naquela produzida nos Estados Unidos.

Ao recorrer a Marx em suas reflexões, a principal contradição presente na Crítica de Adorno à música popular será justamente a tensão entre o

funcionamento da liberdade de escolha diante da padronização imposta pelo sistema capitalista. Desta forma, uma afirmação que no início aparentava ser um dogma (a música na sua totalidade é dominada pela característica de mercadoria) resultará em uma contradição que jamais poderá ser respondida, ou seja, como o sujeito pode afirmar gostar ou rejeitar certos estilos de música popular se são todas iguais, e o que transparece é o valor de troca? Adorno utiliza esta abordagem dialética também em seus escritos musicais justamente por considerar a contradição como algo inerente à música como um todo, pois segundo Paddison “é o mesmo que dizer que a música enquanto objeto já contém as tendências e contradições da sociedade e cultura em seu interior e no interior de sua real estrutura material”. (PADDISON, 1982, p. 203; RODRIGUES, 2012, p. 49).

Como podemos ler dessa passagem, a contradição se situaria nas relações entre a chamada música popular e a música séria, visto que tais relações seriam propensas a tensões. A compreensão de elementos de tensão aí presumíveis seria útil para “apreender a função da música como um todo”, como diz Rodrigues (2012, p. 47). Nesse sentido, a leitura de Adorno deixa claro que ele explorou este argumento: haveria uma lógica de complemento entre música popular e música séria, como se fossem “duas metades de um todo” (RODRIGUES, 2012, p. 47).

Nesse caso, o pensamento de Adorno (1986; 1996) presumiria tal possibilidade, porque nele não se concebe a música simplesmente pela lógica do popular e do sério, ou seja, tal lógica aceita parâmetros como a de ser mercadoria e não mercadoria, cuja distinção estaria no grau de padronização e de uniformização. Essa noção se projetou em outras ideias de Adorno (1986) afins ao conceito de música popular, sobretudo na de divulgação. Suas preocupações se concentraram no alcance da difusão da música popular, ou seja, no quão conhecida poderia ser uma música de sucesso, um *hit*. Como este trabalho propõe a utilização das músicas do *Rock Nacional*, da década de 1980, no ensino de História, as músicas que pretendo trabalhar são canções que se tornaram *hits*, ao menos para as sociedades urbanas naquele período.

Se faz necessário ressaltar a contribuição de Stuart Hall, teórico cultural jamaicano que atuou no Reino Unido. Suas ideias têm grande importância para aquilo que se convencionou chamar de Estudos Culturais, quando o consumo midiático passou a ser tratado, em especial, pelo prisma de sua recepção e de sua densidade. Esses estudos ofereceram uma alternativa às abordagens comportamentalistas, em que a ideia de estímulo-resposta paira sobre as formas com que meios de comunicação de massa influenciam. Os estudos culturais veem a recepção como um local de constante construção de significados, e não de total submissão à esfera econômica (SILVA, 2014).

Os estudos culturais puseram em xeque a ideia de textos midiáticos como

portadores de sentidos transparentes, ou seja, sem leituras possíveis no âmbito da interpretação, da significação das entrelinhas. Além disso, dissiparam a solidez do público como instância passiva, indiferente, regular, previsível, dentre outros atributos, ao postular uma análise que enfoque as formas em que dada mensagem passa pelo processo de decodificação. Por fim, mas não menos importante, os estudos culturais abalaram o conceito de cultura de massa como entidade passiva, pronta para receber sem pestanejar. Antes, tal “massa” atuaria ativamente sobre os produtos culturais recebidos (consumidos), a exemplo das mensagens midiáticas (HALL, 2003).

Nesse cenário, destaca-se a obra de Hall (2003) e, desta, o texto *“Encoding and decoding in television discourse”*, ou seja, codificação e decodificação no discurso televisivo. Tal escrito apresenta um enfoque central aos estudos sobre audiência, recepção e público-alvo dos produtos de mídia. Na visão de Hall (2003), o receptor (o público, audiência do rádio) seria um “agente” que não só recebe simplesmente o conteúdo midiático, mas que atua sobre ele, reagindo pela produção de sentidos e interpretação, em que teorizações individuais se projetam na compreensão de cada um. Essa reflexão de Hall nos dá suporte para entendermos como uma canção pode ganhar novos significados, visto que, o autor, acredita que o público atua sobre aquela mensagem, produzindo novos sentidos e interpretações. Dessa forma, as mensagens enviadas pela mídia se transformam quando os receptores as recebem. Sendo assim, canções também ganham novos significados a partir da recepção.

No escopo das referências de Hall (2003) para estudar a recepção, apontam-se elementos que confrontam as abordagens da comunicação em que a recepção é concebida segundo orientações mais tradicionais. É nessa perspectiva que o autor identifica atitudes de interpretação da mensagem. Em uma delas, a decodificação dos sentidos da mensagem segue o referente à construção desta. Em outra atitude, a significação se ajusta ao que os receptores têm de singularidades, particularidades, idiossincrasia, etc. Por fim, há uma atitude na qual se compreende a mensagem, mas em que a compreensão se torna mais complexa em razão da intenção interpretativa, igualmente tributária de referências externas e internas, ou seja, da realidade objetiva e subjetiva (HALL, 2003).

A consequência se traduz no entendimento da recepção de produtos culturais numa lógica em que as subjetividades entram em cena como instâncias não só às quais se destinam as mensagens da mídia, mas também que atuam de forma ativa na recepção. O resultado de tal atuação seria a frustração de certas expectativas contidas na mensagem, a exemplo das intenções de sentido presumidas para uma audiência passiva, e que

encontra seu inverso: uma audiência crítica e com ferramentas para duvidar do que recebe (HALL, 2003).

Seguindo os estudos de Hall (2003), uma peça publicitária pode despertar diferentes percepções no receptor, daquelas desejadas pelo autor da mensagem. Essas subjetividades vão codificar essas mensagens. A música também será decodificada dentro dessa ótica. Suponho que todos nós, em algum momento, já tivemos alguma experiência ao escutarmos explicações por parte do autor de uma música dos motivos que levaram à sua composição, ou de pessoas que relatam fazer uma interpretação de uma letra diferente daquela que nós fazemos. Nesse seguimento, o espanhol Jesús Martín Barbero, que foi erradicado na Colômbia, trás uma importante contribuição acerca dos estudos de recepção de mensagens em uma perspectiva antropológica da cultura no ambiente latino americano, conforme apontam Cardoso e Bianchi:

Esse modelo proposto por Jesús Martín-Barbero defende que existe um espaço simbólico ou representativo entre o emissor e o receptor no qual há diversas variáveis, sendo que cada indivíduo interpreta a realidade de uma maneira e nem sempre a proposta inicial transmitida pelo emissor será a mesma recebida e captada pelo receptor. Esse produtor de novos significados tem a capacidade de interpretação dos conteúdos que lhe são transmitidos conforme os valores em que acredita e defende. Nesse sentido, devido a sua teoria das mediações e estudos de recepção, pretende-se estabelecer aproximações entre o pensamento do autor e a mídia-educação, considerando a sociedade cada vez mais midiaticizada. (CARDOSO; BIANCHI, 2019, p. 4).

Barbero (1997) teoriza algo que já percebi ao longo da minha trajetória, seja como ouvinte, ou como professor trabalhando com músicas em sala de aula. Algumas canções que escutava quando adolescente estavam inseridas em um contexto social diferente do que vivo hoje e, por isso, elas não mais me sensibilizam como antes e outras, ao contrário, já despertam sentimentos e ganham uma importância que não existia há 20, 25 anos.

São diversas variáveis que circundam a relação entre emissor e receptor da mensagem que acabam interferindo no que é captado pelo ouvinte. Para Hall (2003), tal negociação de sentidos, ou seja, tais leituras de produtos culturais permeiam o cotidiano da maioria de nós. Se assim o for, a análise de um produto cultural tem de presumir complexidades e embates que afetam a vida cotidiana concreta, encarando a arena cultural como um campo de lutas pela hegemonia. Noutras palavras, encarar a cultura como experiência de vida cotidiana é uma linha viável caso distinga culturas: de massa, popular, erudita etc.; e, caso presuma que estas não são estanques nem autênticas, necessariamente. Na visão de Hall (2003), haveria intercâmbios, trânsitos e apropriações entre grupos

sociais variados. Contudo, mais que encarar os textos culturais produzidos pela indústria e como são desenvolvidos, interessa considerar os sentidos e os usos destes.

Assim sendo, ao trabalharmos com músicas no ensino de História, acreditamos que aquilo que foi postulado por Adorno, Hall e Barbero é de suma importância ao concebermos a música como fonte histórica em sala de aula. A canção popular brasileira sempre foi propagada pelos meios de comunicação de massa. É dessa forma que ela sempre atingiu o público. Hoje temos uma ampliação desses meios de distribuição através dos serviços de *streaming* de músicas, ou seja, pela plataforma de compartilhamento de vídeos, sendo a mais famosa o *Youtube*, em que temos a opção de interação com aqueles que também viram o vídeo que ali está postado.

A recepção, a apropriação da canção popular e sua circularidade criam novos sentidos para as músicas, que nem sempre foram aqueles que os autores desejavam. Para Escosteguy (2009), o importante para Hall (2003) era a articulação entre as mensagens, o lugar de origem destas, as rotinas da produção e o trabalho de interpretação de parte dos receptores.

Para a autora supracitada, os sentidos precisam penetrar no âmbito das práticas sociais para serem decodificadas e concluir o circuito comunicativo. Dessa forma, tanto a decodificação quanto a codificação são práticas de produção de sentido. Tratando-se de um circuito, esse processo de produção de sentido está sempre articulado a outro momento, sendo possível iniciar a investigação em qualquer lugar. Contudo, determinadas narrativas e sentidos são priorizados em detrimento de outros e, portanto, a recepção não é um espaço livre de pressões. (SILVA, 2014, p. 89).

Tanto a decodificação, quanto a codificação são práticas da produção de sentido.

Arte e mercadoria se encontram na indústria cultural. Emissor e receptor se unem e são mediados pelos veículos de comunicação, divulgação e circulação em cada período histórico, através de um mecanismo que resistirá por muito tempo. Ao eleger a música, a canção popular, como ferramenta com recurso didático no ensino de História, queremos trabalhá-la em toda sua complexidade, como fonte histórica possível de compreender as relações e nuances em determinados períodos. Não podemos fazer isso sem ponderar que todas as mensagens de mídias, incluindo a canção popular, passam por processos na sua recepção. Portanto, devemos tratar essas fontes ligadas ao seu contexto histórico e não como algo solto, dissociadas do seu tempo, afinal, a recepção nunca é, simplesmente, passiva e consumidora

1.2 CANÇÃO BRASILEIRA E O HISTORIADOR

A música faz parte de nossas vidas. Desde pequenos estamos imersos em um mundo com seus sons e ruídos, o qual ela sempre fez parte. Podemos não admirar um determinado gênero musical, ou vários deles, ou, simplesmente, não apreciar esse tipo de arte. Não gostar de música não quer dizer que você irá passar a sua vida sem ter contato com ela, por mais que deseje será difícil fugir dessa interação. Somos um país que produz e consome muita música. Em uma pesquisa encomendada pela Universal Music, divulgada em fevereiro de 2018, 83% dos brasileiros responderam que são apaixonados por música, com um índice 25% maior que dos americanos. Esses dados são importantes, já que nos propomos a pesquisar sobre música e Ensino de História no Brasil, pois nos dá uma ideia de como ela é vista por nós brasileiros.

A música é um veículo de representação de sentimentos, sendo mais popular que a literatura, pois está disponibilizada de forma mais acessível às pessoas. Ela pode representar identidade a um grupo de jovens, ou o sentimento de uma nação. Como manifestação cultural sofre influências de tudo aquilo que a cerca, no contexto histórico que faz parte.

Na minha trajetória como professor convivi sempre com a música. Seja trabalhando em escolas privadas ou públicas, esta sempre se fez presente no ambiente escolar. O som da canção ecoando pela escola faz parte dos ruídos do ambiente escolar. Esses sons nem sempre são bem recebidos por parte do corpo docente ou gestores escolares. Por experiências que já tive nesses locais, sei o que pode provocar em alguns professores e gestores o simples fato de proporcionar aos alunos um recreio com músicas. Algo que parece ser uma atividade simples, pode se tornar um evento que irá suscitar muitas discussões. As reclamações de que os jovens estão escutando músicas que não dizem nada, ou que são inadequadas, ou estão fazendo nossos adolescentes dançarem de formas inapropriadas, são alguns dos protestos que ouvimos dentro do ambiente escolar.

A relação da música com o professor, com o ensino de História e a própria escola, será tratada mais adiante no capítulo 3. Entendemos que a canção pode ser considerada uma importante fonte histórica em sala de aula, um recurso relevante que pode e deve ser utilizado como estratégia pedagógica. Como não utilizar um recurso tão popular? Acreditamos que esse artifício pode ser muito útil no processo de ensino aprendizagem,

na construção do conhecimento por parte do aluno. Esse trabalho quer encontrar caminhos, formas de pensar, de trabalhar as canções em sala de aula, proporcionando reflexões e sugestões para o professor.

Ao buscar uma designação para o que seria uma música ou uma canção, temos várias definições que giram em torno de uma mesma ideia principal, a de que ela seria uma manifestação cultural. Moraes (2010) relata que os sons são objetos que são produtos de ressonância e vibração, sendo invisíveis e subjetivos. Essa subjetividade vai proporcionar as mais variadas relações simbólicas entre eles e as sociedades. Moraes (2010) finaliza o seu conceito de canção da seguinte forma:

Esses sons, apresentados na realidade de modo caótico e irregular, na forma de ruídos, adquirem certa periodicidade e ordem, criando ondas vibratórias sinuosas e constantes. Quando elas estão sobrepostas umas às outras de forma harmônica e aliadas aos ritmos e timbres, chegam aos nossos ouvidos e as denominamos de músicas. Contudo, essa organização musical não ocorre nem se estabelece num vazio temporal e espacial. As escolhas dos sons, escalas e melodias feitas por certas comunidades são produtos de opções, relações e criações culturais e sociais, e ganham sentido para nós na forma de música. (MORAES, 2000, p. 210-211).

Moraes (2010) explicita que a canção, esses sons, ruídos e timbres organizados não ocorrem em um vazio temporal e espacial, mas que ela é resultado de várias escolhas. Essas escolhas são feitas dentro de um determinado período histórico, ou seja, são produtos dos meios que ali se encontravam. Compositores, músicos e produtores estão inseridos em um contexto que reflete no produto acabado, a canção. Não estamos aqui, nessa perspectiva, afirmando que a canção representa por si só aquele momento histórico como algo objetivo e factível. A partir do momento que a esta é eleita o documento para ser analisado, ela será submetida ao rigor metodológico de análise da fonte. “Na perspectiva da moderna prática historiográfica, nenhum documento fala por si mesmo, ainda que as fontes primárias continuem sendo a alma do ofício do historiador.” (NAPOLITANO, 2008, p. 240). Ainda sobre a definição de canção, temos:

Definiremos canção como uma totalidade, uma materialidade sonora, portadora de uma mensagem poética e política (querendo ou não; umas mais explicitamente, outras menos...). Materialidade sonora que no caso principalmente da “canção de consumo” possui uma penetração social, marcante enquanto arte/mercadoria. (NAPOLITANO; AMARAL; BORJA, 1987, p. 181).

Optamos por definir como canção esse artefato cultural composto por letra e

música. Existe uma dificuldade em definir o conceito de canção popular, pois como aponta Hemeto:

Questões relativas à canção popular brasileira com expressão-artística qual é o gênero da canção por excelência, quais são os timbres que lhe caracterizam, qual é a sua poética, entre várias outras, têm muito poucas possibilidades de resposta única. (HERMETO, 2012, p. 30).

Em virtude dessa dificuldade em obter uma resposta única para canção popular, chamaremos de canção brasileira a música produzida no Brasil. Quando sugerimos trabalhar com música em sala de aula, é a canção brasileira nosso objeto de estudo. As canções que propomos utilizar nesse trabalho fazem parte do *Rock Nacional*, dos anos 1984-1989, e se inserem nessa perspectiva de fazer parte do cancioneiro brasileiro. Como estamos em um país de grandes dimensões territoriais, temos uma vasta riqueza de canções que expressam valores de diferentes regiões do Brasil. As músicas dialogam com o contexto histórico em que estão inseridas e, em muitas oportunidades, ganham espaço na mídia nacional, nos apresentando, mesmo que em muitas oportunidades de forma mais diluída, uma manifestação cultural e regional. Como historiadores, não podemos desconsiderar a canção como importante fonte histórica e, também, como objeto de pesquisa. Qual foi a relação do historiador com as canções? Como se constituiu essa relação? Como é essa relação hoje? Essas são indagações pertinentes ao propormos trabalhar com esta ferramenta.

Os trabalhos mais profundos do historiador com a canção são recentes. Alguns campos de conhecimento que eram próximos da História, ao longo do século XIX, foram mais efetivos ao se aproximar das canções como objetos de pesquisa. É no contexto do século XIX que Moares e Saliba (2010) descrevem que a musicologia surge, então, com a pretensão de ser a “ciência da música”, com objetivo de explicar de forma científica o discurso interno da linguagem musical. No entanto, esta ciência tinha seus limites, pois teria que tratar também dos estilos, gêneros, artistas e sua coletividade. É importante ressaltar que a musicologia foi marcada pela concepção de conhecimento positivo e pelo exagerado cientificismo. Já a sociologia, que possuía a pretensão de compreender a canção, caminhava em outra direção. Ela apostava em compreendê-la para além das análises formalistas internas de linguagem, que assim sustentava a musicologia (MORAES; SALIBA, 2010). A sociologia pretendia:

[...] pensar e perceber suas ações em correspondência direta com o indivíduo

e com a sociedade, levando em conta os modos como eles organizavam os sons em forma de música, como a produziam, divulgavam e criavam gostos. Seguindo nesse mesmo caminho, surgiu um pouco mais tarde a etnomusicologia com o objetivo de entender a música na cultura e para além do horizonte eurocêntrico da “música culta”, abrindo espaço para as músicas populares, orientais, africanas, indígenas e mesmo europeias. (MORAES; SALIBAS, 2010, p. 12).

O historiador ficou distante durante muito tempo da música. Quando se aproximou, em um primeiro momento dentro do campo da História da música, produziu uma historiografia muito tradicional, priorizando um gênero biográfico, em uma exaltação aos grandes artistas e suas obras. A música, portanto, não era estudada de forma sistemática por esses estudiosos ao longo do século XIX, com exceção de alguns historiadores que penetraram nesse universo ao longo do século XX (MORAES; SALIBA, 2010).

Talvez, o caso mais emblemático seja do Historiador inglês Erick Hobsbawm, que publicou, em 1962, o livro “A História social do *Jazz*”, obra que é fruto de seus estudos ao longo da década de 50 e início dos anos 60. O autor, sob o pseudônimo de Francis Newton, tinha a intenção de manter suas obras, enquanto historiador, separadas da produção como jornalista. Nesse livro, Hobsbawm faz uma análise do *Jazz* do ponto de vista histórico, rastreando suas origens sociais e históricas, analisando sua estrutura econômica, seu corpo de músicos e a natureza do público, tanto nos Estados Unidos, quanto em outros lugares. O historiador francês Henri-Irène Marron, também utilizou do mesmo artifício, publicando nos anos 40, obras com temáticas que tratavam de música utilizando o pseudônimo de Henri Davenson.

No Brasil, a produção historiográfica sobre música foi muito pequena ao longo do século XX. Para Moraes e Saliba (2010), Gilberto Freyre talvez seja uma exceção na historiografia brasileira, pois na sua obra em três andamentos sobre a formação e decadência da sociedade patriarcal no Brasil (Casa Grande e Senzala, Sobrados e Mucambos e Ordem e Progresso), a música está presente nos três volumes. Essa produção continuou ainda escassa e com pouca relevância historiográfica. Outros importantes historiadores do período pouco se arriscaram.

Na obra fundamental de Caio Prado Jr., o silêncio é absoluto. Sérgio Buarque de Holanda - conhecido por seu gosto juvenil pela boemia e pela dança e convivência com músicos e poetas, em *Raízes do Brasil*, fez apenas pequena referência à música na festa de Bom Jesus de Pipapora, em São Paulo, quando Jesus Cristo “desce do altar para sambar como o povo” e também cita os lundus e modinhas do mulato Caldas Barbosa. (VINCI; SALIBA, 2010, p. 16).

Pequena visibilidade foi dada à música nos livros, artigos e em revistas especializadas. Esses espaços foram insignificantes, mesmo com transformações das linhas historiográficas nos anos 70/80. Baia (2011) destaca que a música popular brasileira ganha mais evidência a partir dos anos 1980 como objeto de estudo da História, ainda que timidamente, mas que com o início dos anos 1990, encontramos em nossas universidades trabalhos relacionados à canção.

Importante é a contribuição dos historiadores, Lucien Febvre e March Bloch que formaram um movimento de renovação historiográfica em fins dos anos 1929, na Universidade de Straburgo, que ficou conhecido pela historiografia contemporânea como “Escola dos Annales” (MATOS, 2010). Burke (2010) afirma que talvez fosse melhor utilizar a expressão “movimento dos Anales” e não escola. Naquele momento, a revista dos Annales, que teve como primeiro título *Annales d’ historie économique et sociale* (BURKE, 2010), tinha como principais diretrizes:

Em primeiro lugar, a substituição da tradicional narrativa de acontecimentos por uma história-problema. Em segundo lugar, a história de todas as atividades humanas e não apenas história política. Em terceiro lugar, visando completar os dois primeiros objetivos, a colaboração com outras disciplinas, tais como a geografia, a sociologia, a psicologia, a economia, a linguística, a antropologia social, e tantas outras. (BURKE, 2010, p. 12).

Com os Annales, filmes, livros, poemas, vestuário, hábitos alimentares e músicas passam também a serem valorizadas, juntamente com documentos escritos. Bloch e Febvre, a partir da fundação da revista, passaram a fazer críticas à historiografia tradicional e desejavam substituí-la por uma história que contemplasse todas as atividades humanas e atingisse outras áreas de conhecimento. Assim, o imaginário, o cotidiano, a vida privada e as mentalidades passaram a fazer parte do ofício do historiador (BURKE, 2010).

A canção ganha espaço dentro do campo da História Cultural, pois se ampliaram as variedades de fontes para serem trabalhadas. Fontes históricas que não eram tão familiares aos historiadores ditos tradicionais passam a ser exploradas. A canção, portanto, se torna mais presente no ofício do historiador a partir do momento que se compreende esta como um importante vestígio histórico, capaz de representar ideias de uma determinada época, sendo considerada como fonte de conhecimento que pode auxiliar o aluno no processo de aprendizagem. Dentro desse contexto, podemos apontar

o trabalho de Contier (1988), que foi um dos pioneiros no campo historiográfico brasileiro na análise de obras de arte como documento histórico e, nesse caso, inserindo a canção como objeto de estudo. Sobre a importância do historiador Contier, Baia discorre:

A importância de Contier na pesquisa sobre música na área de História reside tanto na afirmação do objeto dentro da disciplina num momento em que temas como arte e questões culturais ainda não estavam contemplados na pesquisa histórica, como também no seu papel de formador de diversos pesquisadores do campo. Em um momento em que os fóruns para o debate sobre música popular na universidade eram escassos e o objeto ainda não estava consolidado no campo acadêmico, Contier promoveu seminários sobre o tema que muito contribuíram para a formação de pesquisadores que hoje são referência no assunto e orientou diversas pesquisas sobre música na área de História. (BAIA, 2011, p. 86).

Contier contribui muito para formar pesquisadores que já aparecem, no final da década de 1980, nos departamentos de história com trabalhos que tem como objeto e fonte a música e que aumentam, consideravelmente, na década de 1990. O caminho estava se sedimentando para o grande número de pesquisas que temos hoje nessa área.

Sendo assim, pensamos a utilização de músicas no Ensino de História como fonte e objeto de conhecimento, mas com o devido cuidado de não as tratar como simples ilustrações de um tempo e, sim, pensar nos seus múltiplos significados históricos e nas complexidades dos diversos atores envolvidos com elas. É perceptível o aumento de pesquisas nos programas de pós-graduação no Brasil, a partir do final dos anos 80, que tratam das relações entre história e música, além de algumas dificuldades e problemas que se apresentam ao historiador ao lançar o seu olhar para esse objeto de pesquisa, como aponta Napolitano:

Chegamos num momento, nessa virada de século, em que não se pode mais reproduzir certos vícios de abordagem da música popular, sob o risco de não ser integrado ao debate nacional e internacional. Em minha opinião, esses vícios podem ser resumidos na operação analítica, ainda presente em alguns trabalhos, que fragmenta este objeto sociológica e culturalmente complexo, analisando “letra” separada da “música”, “contexto” separado da “obra”, “autor” separado da “sociedade”, “estética” separada da “ideologia”. (NAPOLITANO, 2002, p. 8).

Napolitano (2002) aponta problemas para o pesquisador na sua operação analítica da canção popular, na sua fragmentação de pesquisa, que ele diz ser um objeto de análise complexa. Ela precisa ser compreendida dentro de um contexto histórico, como manifestação cultural dentro de sua época, e o conjunto letra e música não podem ser dissociadas para análise (NAPOLITANO, 2002). Para o pesquisador, é necessário

também analisar todo o processo de produção, de circulação e de consumo musical ao trabalhar com a canção popular, e discorre da seguinte forma acerca das origens da “música popular”:

Portanto, em linhas gerais, o que se chama de “música popular” emergiu do sistema musical ocidental tal, como foi consagrado pela burguesia no início do século XIX, e a dicotomia “popular” e “erudito” nasceu mais em função das próprias tensões sociais e lutas culturais da sociedade burguesa do que por um desenvolvimento “natural” do gosto coletivo, em torno de formas musicais fixas. [...] Deve-se buscar a superação das dicotomias e hierarquias musicais consagradas (erudito versus popular) não para “elevar” e “defender” a música popular diante da música erudita, mas para analisar as próprias estratégias e dinâmicas na definição de uma e outra, conforme a realidade histórica e social em questão. (NAPOLITANO, 2002, p. 14).

Quando pensamos em canção popular, pensamos, talvez, em um tipo de canção que seja extremamente conhecida e que circule de forma forte nos meios de divulgação da música, que atualmente são diversos. É aquela canção que faz sucesso, que leva o artista a ocupar destaque, que você, mesmo não gostando, sabe que ela existe, pois chegou até você de alguma forma. É aquele sucesso, talvez o maior da última semana, alcançando os “15 minutos de fama” ou um pouco mais. Essa é, possivelmente, uma definição simplista de “canção popular”. Mas, o que seria, então, a canção popular no Brasil? Qual a sua importância? Quais os motivos para se utilizar a canção popular em sala de aula? Nas próximas linhas tentarei responder a essas indagações.

Nas últimas décadas, a sigla MPB (Música Popular Brasileira) foi consolidada para chamar aquele movimento na música brasileira, que surgiu ainda dentro da bossa nova, como relata Hermeto:

A MPB- com maiúsculas, nesse caso, foi – germinada ainda na bossa-nova, momento em que começou o processo de “substituição de importações” no consumo cultural. Mas foi mesmo engendrada entre 1964-1968, o ápice da tradição da música popular brasileira. Mais que um gênero, é um mosaico de formas, temas e sons que não pode ser definido como uno; uma espécie de idioma da “nação-povo” que abarca dialetos, que se identificam, inclusive, nos diferentes gêneros musicais. (HERMETO, 2012, p. 114).

Como observa Hermeto, temos uma dificuldade em conceituar aquilo que chamamos de MPB, em virtude dessa riqueza de formas, temas e sons que se concretizam, e são veiculados nesse período. É música popular brasileira, ou música produzida no Brasil, mas a canção popular já tinha percorrido um caminho até chegar aos anos 1960. A história do nascimento da música popular no Brasil é muito anterior ao processo que hoje

conhecemos com MPB.

Quando pensamos no uso da canção popular em sala de aula, podemos observar o quão vasto pode ser o campo de documentos musicais que podem ser utilizados como objeto ou fonte de pesquisa para a compreensão de um determinado período histórico. Para definir o que seria a expressão “canção popular”, que é utilizada neste trabalho, compartilho da reflexão de Hermeto (2010), onde ela coloca que esse conceito está ligado a categoria de música popular. Essa categoria é um híbrido de diferentes elementos musicais, não é, portanto, o oposto de “música erudita”, como se define no senso comum. Para Hermeto (2012), em termos históricos, a música popular é fenômeno anterior ao século XX, mas que existe um sentido contemporâneo atribuído a ela, que é a base para se pensar na concepção da música brasileira.

Por outro lado, para Napolitano (2002), aquilo que chamamos de música popular hoje, isto é, a canção, é um produto do século XX, pois foi com o fonograma que ela se afirmou como artefato cultural com uma perenidade.

Mas o suporte fundamental para o desenvolvimento da música popular urbana, tal como a conhecemos hoje, foi o fonograma. A música popular desenvolveu-se conjuntamente com a evolução das técnicas de gravação. A gravação permitiu o registro da produção de músicos não familiarizados com a escrita musical bem como a produção em estúdio de obras que não seriam sequer pensadas sem a concorrência das modernas técnicas de gravação. Um exemplo disto é o fato dos Beatles terem parado de se apresentar ao vivo para se tornarem músicos de estúdio, condição em que produziram obras inovadoras e influentes com o aclamado LP *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. (BAIA, 2011, p. 176).

É importante entender que a canção popular se desenvolveu ao ritmo da evolução das tecnologias de gravação. Estúdios cada vez mais equipados proporcionaram aos compositores de letras e músicas, assim como aos produtores, novos timbres, novas experiências musicais que causaram um grande impacto para os ouvintes. Para Tinhorão (2001), a música urbana se transformou em um produto diferente com a formação das grandes cidades no Brasil a partir do século XVI, criando um novo tipo de música popular que atendia às expectativas de um novo tipo de gente, como assim observa:

Alcançado este último estágio de música transformada em produto industrial sonoro destinado ao lazer, não apenas se caracteriza definitivamente esta música popular como criação típica da gente citadina, mas fica explicada também a tendência à globalização dos próprios gêneros musicais lançados sob seu influxo, como resultado necessário da alta concentração de capitais na área da sofisticada tecnologia de sua produção. No plano cultural geral, é claro, a consequência, só pode ser o distanciamento cada vez maior entre as duas

músicas populares, acrescida da tendência ao progressivo sufocamento dos sons regionais, por influência do modelo imposto pelos grandes centros no processo de urbanização. (TINHORÃO, 2001, p. 155).

É sabido que Tinhorão possui uma vasta obra em que a música é o seu objeto de estudo, e seu trabalho é uma grande referência para a história da música no Brasil. Tinhorão entendia, conforme relata Baia (2011), que em uma sociedade de classes toda cultura é uma cultura de classes, e que, assim, existiria uma que seria dominante, chamada de “elite”, e uma popular, que pertenceria às camadas mais baixas da pirâmide social. Neste ponto, é importante ressaltar que as camadas médias, tendo como base o marxismo mais ortodoxo, não tem projeto político-econômico próprio e, por isso, elas simplesmente aderem ora à cultura das elites, ora à cultura popular (BAIA, 2011).

Atualmente, a canção popular que chega ao público como um artefato cultural, se insere em vários gêneros musicais como: funk, rap, sertanejo, samba, pagode, *Rock*, forró, frevo, gospel, axé, blues, country, entre outros, além de um vasto número de subgêneros. A mídia brasileira abarca a grande variedade musical existente, porém a visibilidade que cada gênero recebe varia dependendo do contexto socioeconômico e político-cultural. Esses fatores explicam o fato de algumas dessas categorias musicais serem mais predominantes que outras, podendo ser populares por anos, ou apenas meses.

Analisar o atual cenário musical e afirmar o que seria a música proveniente da cultura das “elites” e aquela proveniente da cultura popular é uma tarefa difícil. O próprio desenvolvimento tecnológico propiciou a redução de custos para a gravação de uma música. A distribuição e divulgação desses materiais também sofreram alterações que acabaram reduzindo os custos. Nessa medida, a contribuição de Napolitano para o entendimento do que chamamos de música ou canção popular é valiosa.

Aquilo que chamamos de música popular, em seu sentido amplo, e, particularmente, o que chamamos “canção” é um produto do século XX. Ao menos sua forma “fonográfica”, com seu padrão de 32 compassos, adaptada a um mercado urbano e intimamente ligada à busca de excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou alegria...) [...] Sua gênese no final de século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento de classes populares e médias urbanas. Esta nova estrutura socioeconômica, produto do capitalismo monopolista, fez com que o interesse por um tipo de música, intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbanos, aumentasse. (NAPOLITANO, 2002, p. 11-12).

Ao efetuarmos uma rápida pesquisa no Banco de Dissertações do PROFHISTÓRIA (UFRJ), a qual nossa instituição está ligada, encontramos vários

trabalhos com o tema do uso de música no ensino da história. O pesquisador Nogueira (2017) trabalha, em sala de aula, com a música produzida por Chico Buarque no período da ditadura militar no Brasil, propondo uma reflexão sobre os desafios que a prática docente encontra ao utilizar essa ferramenta como recurso pedagógico. Ele elaborou uma sequência didática, com atividades planejadas de aulas e conteúdos, utilizando seis músicas de Chico Buarque que foram aplicadas em um grupo focal. Seu trabalho faz uma reflexão sobre a prática utilizada em que ele constata que o uso da música nas aulas de história contribuiu para uma melhora no entendimento do conteúdo sobre a Ditadura Militar no Brasil.

Ainda nesse segmento, temos o trabalho de Vieira (2016), onde a autora apresenta uma proposta metodológica de ensino de história, refletindo sobre o uso de dois sambas-enredo, de escolas de samba, de Santa Catarina. Ela utiliza a música como fonte histórica, como forma de problematizar questões pertinentes à produção e difusão de discursos históricos na sociedade e, ao mesmo tempo, propõe construir narrativas históricas com os alunos, elaboradas por meio da pesquisa histórica. A autora constrói ao longo da pesquisa um Guia do Professor, que apresenta as sequências didáticas elaboradas a partir de análises dos sambas.

Dando continuidade, o trabalho de Rodrigues (2016) utiliza o *Rock* Nacional para compreender toda a década de 1980. A autora afirma que a escolha do *Rock* se deu por uma tentativa de maior aproximação aos alunos, por considerar um gênero musical jovem. O seu trabalho é permeado por músicas de diversas bandas. Ela analisa o *Rock* como um dos elementos de formação da identidade da juventude e faz um estudo da trajetória desse gênero pelo mundo. Como proposta pedagógica, Rodrigues (2016) realiza uma atividade de análise de uma música em uma sala de terceiro ano do ensino médio e também aplica um questionário aos estudantes, a fim de fazer observações das respostas do mesmo.

Inúmeros trabalhos são produzidos, atualmente, sobre a temática da música no ensino de História dentro do Profhistória. São estudos que demarcam a produção historiográfica, que caminhava em passos lentos no final do século XX, e que ganharam um grande fôlego, se projetando, hoje, com uma área de estudos sólida. Por esse motivo, o historiador e a canção estão entrando em sintonia!

2 CAPÍTULO 2 - DÉCADA DE 1980: *ROCK* NACIONAL, ABERTURA POLÍTICA E TRANSFORMAÇÕES NO ENSINO DE HISTÓRIA.

2.1 FORA O MOFO DA MPB!

Nós, os *punks*, estamos movimentando a periferia - que foi traída pelo estrelismo dos astros da MPB. Movimentando a periferia, mas não como Sandra de Sá, que agora faz sucesso com uma canção racista e com outra que apenas convida o pessoal para dançar: ou, na verdade, convida para a alienação. Nos nossos *shows* de *punk Rock*, todos dançam; dançam a dança da guerra, um hino de ódio e de revolta da classe menos privilegiada. Já Guilherme Arantes diz que é feliz, mesmo havendo uma crise lá fora, pois não foi ele quem a fez; nós também não fizemos esta crise, mas somos suas principais vítimas, suas vítimas constantes e ele não. Nossos astros da MPB estão cada vez mais velhos e cansados e os novos astros que surgem apenas repetem tudo o que já foi feito, tornando-se a música popular uma música massificante e chata. Mesmo assim, eles ainda conseguem fazer o povo chorar. Não sei como, cantando a miséria de jeito que eles a veem do alto, mas que não sentem na carne como nós. Nós, os *punks*, somos uma nova face da música popular brasileira, com nossa música não damos a ninguém uma ideia de falsa liberdade. Relatamos a verdade sem disfarces, não queremos enganar ninguém. Procuramos algo que a MPB não tem mais e que ficou perdido nos antigos festivais da Record e que nunca mais poderá ser revivido por nenhuma produção da Rede Globo de Televisão. Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer a Amélia uma mulher qualquer. (ALEXANDRE, 2002, p. 70-71).

O trecho acima é de autoria de Clemente, vocalista e líder da banda de *punk Rock* paulista Inocentes, e foi publicado na Revista *Galery Around*, em agosto de 1982. O texto foi intitulado: “Manifesto *punk*: Fora o mofo da MPB! Fim da ideia da falsa liberdade!”. Esse texto nos diz muito sobre o que foram os anos 1980. Uma nova geração que tinha crescido nos anos 1960 e 1970, e que adentrava aos anos 1980 tentando respirar os novos ares que se apresentavam, com aquela transição lenta para a abertura política de fato.

Clemente, na altura dos seus 19 anos, à frente de sua banda, já demarcava um inimigo que deveria ser derrotado, a MPB. Enquanto o movimento *punk*¹ crescia na

¹ O Punk foi um movimento de expressão artística e de visão contracultural que surge no início dos anos 1970 nos Estados Unidos. Nesse início as bandas eram formadas por jovens de classe média que rejeitavam

cidade de São Paulo e outras regiões no Brasil, crescia também o estranhamento das pessoas por aqueles jovens de periferia que estavam fazendo barulho com suas letras ácidas e diretas. O jovem músico está avisando que a MPB não conversa com aquela geração, pois este novo grupo forjará sua própria cultura, de acordo com suas necessidades, desejos e angústias.

Os *punks* não conseguiram fazer parte do *mainstream* no Brasil. Poucas bandas de *punk Rock* se mantiveram fortes comercialmente para viverem da música na década de 1980. Mas este estilo influenciaria uma geração de jovens que queriam fazer *Rock*, que desejavam possuir suas bandas. O recado de Clemente era direto, assim como o *punk* exige. Uma geração de jovens tendia a concordar com o músico: o *Rock* brasileiro precisava de espaço e a MPB teria que sair de cena.

2.2 MÚSICA, CULTURA E POLÍTICA NO BRASIL: DÉCADAS DE 1960-70.

O presente trabalho tem como objeto de pesquisa a década de 1980, já que propomos trabalhar as canções produzidas nesse período em sala de aula. É importante ressaltar que o contexto era de abertura política, e ao mesmo tempo temos o surgimento de várias bandas de Rock que seria um novo movimento, conhecido como *BRock*, sigla que o jornalista Arthur Dapieve cunhou para tratar desse movimento.

Para adentrarmos aos anos 1980, escolhemos fazer uma abordagem do fim da década de 1960 e a década de 1970, focando no cenário musical de forma mais ilustrativa. Aqui não aprofundaremos nos movimentos sociais, políticos e culturais que se avolumavam pelo mundo, principalmente no final dos anos 1960 e década de 1970. O objetivo é contextualizar o Brasil na década de 1970, que vivia sob uma ditadura, com uma intensa repressão na primeira metade do decênio, para entendermos em que contexto vivia aquele jovem brasileiro, que teria 20 anos no início dos anos 1980 e atuaria como sujeito histórico no contexto desta década, seja fazendo parte das bandas, ou consumindo

e criticavam a mentalidade e o estilo de vida da classe que faziam parte. Embora de origem americana, a cultura punk é estabelecida ao chegar na Inglaterra em meados dos anos 1970, sendo absorvida e adotada pelo cenário musical com pesado teor político que se relacionavam à realidade de desemprego e decadência econômica da sociedade britânica da época. Ver mais em BIVAR (1988).

aquele novo movimento, o *BRock*.²

A implantação do regime militar no Brasil, a partir de março de 1964, promoveu novos contornos à cultura do país, como, por exemplo, através da censura que fez com que os artistas adaptassem suas obras, principalmente a partir de 1968. No final de 1960 temos já consolidada a Bossa Nova, gênero musical que recebeu influência do *Jazz* americano e do samba brasileiro, e que tinha nascido na zona sul do Rio de Janeiro, nos seus apartamentos de classe média alta. A Bossa Nova revelou vários letristas, compositores, instrumentistas e cantores, como Tom Jobim, Renato Menescal, Carlinhos Lyra, João Gilberto, Elis Regina e diversos grupos vocais que foram surgindo com o sucesso do gênero.

No final dessa década, outros movimentos culturais surgiram em meio à turbulência do regime militar. O endurecimento da repressão, principalmente a partir do Ato Institucional nº5 (AI-5), gerou consequências na produção cultural no país. O *Rock* chega ao Brasil na década de 50, cantado em uma versão portuguesa da música “*Rock Around The Clock*”, pela cantora Nora Ney conforme aponta Dapieve (1995). Nos anos posteriores se apresenta já como um gênero juvenil, desde o sucesso de Cely Campello, que gravou a canção “Estúpido Cupido”. Foi consolidado como movimento consumido pela juventude através do sucesso dos jovens cantores Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia que apresentavam um programa na TV Record intitulado “Jovem Guarda”.

A Jovem Guarda avançava em relação à geração dos Campello tanto musical quanto tematicamente. As músicas não eram mais mero suporte para os vocais; para desespero dos puristas, a guitarra ocupava cada vez mais agressivamente o seu espaço. As letras iam um pouco além da ingenuidade brega dos “banhos de lua” e “biquínis de bolinha amarelinho”; ou seja, estavam mais próximas da realidade do Brasil urbano ao falar dos carrões e festas. No amplo panorama da música brasileira, contudo, o *Rock* ainda era ouvido como um artigo importado e supérfluo. Mesmo dentro da Record, outros dois programas gozavam de maior prestígio de crítica: O fino da bossa (nova) e Bossaudade. Jovem Guarda era apenas a doença infantil da nossa música. Duraria até que aquela turma amadurecesse. E assim foi. O ano, 1968. (DAPIEVE, 1995, p. 16).

O movimento musical da Jovem Guarda foi muito criticado por parte de uma parcela da esquerda no Brasil, considerando-o como um movimento de influência estadunidense de jovens alienados que produziam uma música (*Rock*), que demonstrava

² Nessa dissertação utilizamos em alguns momentos a expressão “*BROCK*”, expressão essa cunhada pelo jornalista Arthur Dapieve, que seria sinônimo de Rock Nacional dos anos 1980, Rock Brasil, rock oitentista, entre outros. Ver mais em DAPIEVE(1995).

uma incompreensão do contexto histórico que estavam vivendo. Aqueles artistas foram taxados como submissos à influência do imperialismo cultural norte-americano. Partilho da ideia de alguns autores de que, no mínimo, a Jovem Guarda ajudou a popularizar o *Rock* no Brasil. A partir de 1968, temos um novo movimento musical e estético que também sofrerá a ira de parte da crítica que desejava uma cultura genuinamente brasileira, como se isso fosse possível.

No final da década de 1960, ainda no campo músico-cultural, surgiu um movimento estético e inovador: a Tropicália, que tinha como base a visão de uma nova concepção artística inspirada nos movimentos de vanguarda do início do século XX. Liderada por Caetano Veloso e Gilberto Gil, teve na música sua maior expressividade, mas agregava outras manifestações artísticas como o teatro, o cinema e as artes plásticas. Apesar de ter sido rejeitado pela juventude intelectualizada por inserir nas canções influências e instrumentos considerados estrangeiros, como a guitarra, o Tropicalismo representou uma ruptura com a estética musical até aquele momento no país [...]. (RAMOS, 2010, p. 45).

O Tropicalismo se manifestou de forma efetiva em um dos festivais de Música Popular Brasileira, que faziam sucesso no final da década de 1960, produzido pela TV Record. No festival de 1967, Caetano cantou “Alegria, Alegria”, e, Gilberto Gil, acompanhado pelos Mutantes, cantou “Domingo no parque”. Estava apresentado para o Brasil, naquele momento, o que seria a música dentro da Tropicália. Em 1968 temos o lançamento do disco Tropicália ou *Panité et Circencis*, em que participaram os cantores-compositores Gilberto Gil, Caetano Veloso e Tom Zé. Também participaram as cantoras Gal Costa, Nara Leão e os Mutantes, assim como o maestro Rogério Duprat. Dapieve (1995)

Ramos (2010) afirma que os tropicalistas trazem a contracultura para o Brasil, que é manifestada nas roupas coloridas, cabelos compridos e guitarra elétrica. Mas, no Brasil, o *Rock* não foi porta-voz dos movimentos juvenis, nem mesmo quando estiverem traduzidos na contracultura. Nos Estados Unidos, a contracultura, o *Rock*, era porta-voz de uma juventude que demonstrava o seu descontentamento com a Guerra do Vietnã, se manifestando contra e pregando o lema “paz e amor”, convocando o jovem americano com os dizeres “faça amor, não faça guerra”.

No campo musical, esse movimento foi especialmente significativo nas canções de Janis Joplin, Jimi Hendrix, The Mamas and The Papas, Simon & Garfunkel, entre outros, cujos precursores foram Bob Dylan e Joan Baez, que cantavam denúncias ao racismo e à Guerra do Vietnã, em 1968. Bandas inglesas famosas internacionalmente como os *Beatles* e os *Rolling Stones*, também estavam afinadas com a contracultura, embora muito bem inseridas

no mercado e na indústria cultural. Paralelamente, desenvolvia-se a *pop art*, com Andy Warhol, Roy Lichtenstein e Jasper Johns. (RIDENTI, 2019, p. 134).

Nesse período, os tropicalistas receberam várias críticas que ressaltavam que os jovens estavam reproduzindo o *Rock* com origem americana (criação imperialista), e ligado à Jovem Guarda, que não tinha engajamento político algum.

O ano de 1968, no Brasil, foi de muita efervescência política, social e cultural. Greves de operários em Osasco (SP) e Contagem (MG), protestos por parte de estudantes que se organizaram em movimentos estudantis, oposição no Congresso Nacional, e a arte, nesse contexto, foi utilizada como ferramenta de combate ou oposição àquele sistema. O Governo do general Costa e Silva, impôs, em dezembro de 1968, o Ato Institucional nº5.

O AI-5 suspendia a concessão de habeas corpus e as franquias constitucionais de liberdade de expressão e reunião, permitia demissões sumárias, cassações de mandatos e de direitos de cidadania, e determinava que o julgamento de crimes políticos fosse realizado por tribunais militares, sem direito ao recurso. (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 455).

A partir desse ponto existirá uma grande repressão a qualquer indício de algo que possa contestar o regime vigente. É o momento de o governo reprimir tudo aquilo que poderia ser subversivo. Evidente que através da suspensão da liberdade de expressão, as artes foram atacadas. As formas de manifestação foram perseguidas, censuradas, ao mesmo tempo em que cantores, compositores, artistas, intelectuais, sofreram com prisões ou temporadas em exílio fora do país. No final da década de 1960, temos um cenário tenebroso para a cultura do país.

A década de 1970 se inicia como o então Presidente General Emílio Garrastazu Médici, no poder desde outubro de 1969. Entre 1969 e 1973, temos o tão propagado período conhecido como “milagre econômico”.

O Brasil realmente cresceu de forma inédita em sua história, fundamentaram-se proposições com relação à energia nuclear; construíram-se hidrelétricas, refinarias de petróleo, estradas; acelerou-se a implantação dos metrô em São Paulo e Rio de Janeiro; constituiu-se um surto edilício visto por aqui, sobretudo quando se tratava de grandes obras de infraestrutura. (CUNHA, 2005, p. 83).

É importante ressaltar que entre 1969 e 1973 houve, por parte do governo, uma exaltação ao regime, tendo como base os índices econômicos do momento. A conquista da Copa do Mundo de futebol em 1970 (Tri-mundial), no México, foi utilizada como exemplo de que o país estava no caminho certo. Existia espaço para uma música como

“Eu te amo, meu Brasil”, de autoria da dupla Dom & Ravel, ecoar por nossas rádios, propagando um clima ufanista e de autoelogio ao regime militar. O “milagre econômico” foi utilizado com uma arma ideológica nesse período .

No campo cultural, vivíamos uma fase que o contexto histórico refletia na produção cultural. A música brasileira, que tinha produzido o movimento da Jovem Guarda, sucesso na metade da década de 1960, a partir de 1968, com o fim do programa na TV Record no mesmo ano, viu seus líderes tomarem rumos distintos em suas carreiras. A tropicália também perdeu sua força a partir da prisão de Gil e Caetano, no final de 1968, mas a MPB continuava forte, seja com bossa nova, ou com a música dos festivais que ainda conseguiam espaço e continuavam a lançar novos compositores e cantores Napolitano (2002).

Existiu um grande crescimento do mercado fonográfico no Brasil na década de 1970, o que propiciou, mesmo sob censura, uma grande produção musical.

Entre 1967 e 1980, a venda de toca-discos cresce em 813%. A indústria do disco cresce em faturamento, entre 1970 e 1976, em 1375%. Ao mesmo tempo, a venda de discos, no mesmo período, aumenta de 25 milhões de unidades para 66 milhões de unidades por ano. A produção de fita cassete, uma novidade no Brasil, cresce de 1 milhão, em 1972, para 8,5 milhões em 1979. É na década de 1970, e não nas precedentes que o disco Long Playing (LP), introduzido no país em 1948, toma impulso surpreendente. (SILVA, 2007, p. 18).

Temos a consolidação de um mercado em que a música é alçada à condição de mercadoria e será consumida, principalmente, por setores das camadas médias urbanas. A música já era considerada um bem cultural, por parte da indústria, desde a década de 1920. O que aconteceu nos anos 1970 foi uma expansão da indústria cultural, que se beneficiou diretamente do regime militar e sua ascensão com o milagre econômico. Essa expansão e fortalecimento da indústria fonográfica no Brasil se dá em meio ao crescimento da população urbana no país, principalmente na região sul e sudeste, ao mesmo tempo em que temos o aumento do número de aparelhos televisores.

Em 1970, 4 milhões de domicílios possuíam aparelhos de tv, abarcando 25 milhões de potenciais telespectadores; em 1980 esses números passaram respectivamente para 16 milhões e 80 milhões; entre 1970 e 1977 o Estado forneceu infraestrutura para 50 novas estações, impulsionando definitivamente sua consolidação como principal mídia. (CUNHA, 2009, p. 84).

Nesse período tivemos um aumento da repressão, que concentrou forças para o combate e desmantelamento dos grupos de luta armada em que temos, como exemplo, o

fim da Guerrilha do Araguaia, em 1975, com a vitória das tropas do governo. Esse cenário de ações extremas legitimadas pelo sucesso econômico começa a ruir, como aponta Trindade e Rangel:

Isso ocorreu devido ao contexto desfavorável ao qual o Brasil enfrentava durante o regime militar brasileiro, e como desafio tinha de superar a crise econômica agravada por uma dura restrição de crédito internacional e dificuldades na compra do petróleo; pelo descontentamento de vastos setores sociais, inclusive os de médio poder aquisitivo que tinham de enfrentar a inflação ligeiramente crescente e a perda do valor real dos salários; pela derrota surpreendente do partido do governo nas eleições legislativas de 1974; pelo fim das guerrilhas que já não podiam justificar as medidas mais repressivas do regime e pela proliferação das denúncias dos crimes de Estado, cada vez mais visíveis em instrumentos de opinião pública que se evadiam da censura, como foi o caso da larga divulgação do assassinato do jornalista Valadimir Herzog no interior do QG do II Exército em 1975. (TRINDADE; RANGEL, 2013, p. 99).

Nesse período uma crise econômica se estabelecia com uma grande perda de poder aquisitivo pela maior parcela da população, além de desgastar a imagem dos militares que estavam no poder. A partir de 1974, com a eleição indireta de Geisel para Presidente do Brasil, foi eleito um general da chamada ala moderada dos quartéis, em que se acreditava na necessidade de uma abertura política.

O processo de descompressão do sistema político começara a ser orquestrado em 1975, pelos generais Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva, ambos convencidos de que a ditadura deveria fazer suas escolhas e definir o momento mais conveniente para revogar os poderes de exceção. No entendimento da dupla e de vários comandantes de tropas e líderes de opinião da caserna, os generais precisavam abrir mão de controle da Presidência da República. Primeiro, porque a vida política e a incumbência de zelar pela segurança interna estavam afetando os quartéis e revelando-se um risco para o interesse da instituição. Segundo, porque a ditadura envenenara a estrutura interna das Forças Armadas. (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 467).

Geisel liderou uma abertura política que estava sob o seu controle. O General sabia que ainda havia uma forte oposição nos quartéis, ao mesmo tempo em que a perda de poder aquisitivo por parte da população, após o “milagre econômico”, também dificultava suas ações com a oposição. Para garantir uma abertura política controlada pelos militares e não pela oposição, ele utilizou alguns dispositivos, dentre eles o “Pacote de Abril”, imposto por Geisel em Abril 1977, que, sem dúvidas, foi o mais importante para conter o avanço da oposição.

O pacote de Abril, como ficou conhecido o conjunto de medidas arbitrárias editadas por seu governo, adiava para 1982 a eleição indireta para

governadores e alterava a composição do colégio eleitoral que deveria escolhê-los, de modo a reforçar a presença da Arena. [...] Também modificou a representação na Câmara Federal, aumentando a bancada dos pequenos estados, onde a Arena era mais forte. E amarrou o pacote com a invenção do senador biônico, a ser eleito indiretamente pelo mesmo colégio eleitoral que escolheria o futuro governador. (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 467).

Em meio a essa tensão entre abertura política controlada pelos militares e a desejada pela população, tínhamos um cenário muito diverso culturalmente nos anos 1970. Cabe destacar aqui a contribuição do Historiador Alberto Moby Ribeiro da Silva, com sua obra “Sinal Fechado: A música popular brasileira sob censura” (2007). Nela Moby nos traz reflexões sobre as práticas de censura que ocorreram no Brasil em dois momentos distintos: Estado Novo (1937-1945) e o período da Ditadura Militar, mais precisamente os anos de chumbo (1968-1974) e o período da distensão (1974-1985).

Moby (2007) salienta que além do rádio, dois novos produtos da indústria cultural, a TV e a indústria fonográfica, ganham espaço a partir dos anos 1970. Ele destaca em seu trabalho que, principalmente nos anos 1970, existia uma censura forte, especialmente aos artistas da MPB, que apresentavam em suas canções uma resistência cultural ao regime autoritário que estava instalado ali.

A relação entre governo e artistas sempre foi bastante conflituosa, fazendo com que os compositores despendessem de maior criatividade para burlar e manter suas músicas de protesto, sem se render totalmente ao regime militar. Moby (2007) finaliza seu livro demonstrando que houve censura nos dois momentos analisados por ele, mas que tiveram mecanismos diferentes, pois os contextos históricos distintos alteram a forma em como se estrutura cada poder autoritário.

Importante destacar que o ouvinte da MPB também julgou todos aqueles gêneros musicais que não se encaixava na sua concepção de música. A MPB, que sofria censura dos governos militares, também tinha suas críticas a fazer. Napolitano (2002) explica assim essa relação:

O ouvinte padrão de MPB, o jovem de classe média com acesso ao ensino médio e superior, projetou no consumo da canção as ambiguidades e valores de sua classe social. Ao mesmo tempo, a MPB, mais do que o reflexo das estruturas sociais, foi um polo fundamental na configuração do imaginário sócio-político da classe média progressista submetida ao controle do Regime Militar. Até porque, boa parte dos compositores e cantores mais destacados do gênero era oriunda dos segmentos médios da sociedade. (NAPOLITANO, 2002, p. 3).

Dapieve (1995) faz a seguinte observação com relação ao *Rock* no Brasil nos anos 1970:

Curiosamente, quem primeiro viu o *Rock* como inimigo não foram os generais, mas os universitários. Num mundo estreitado pelo maniqueísmo esquerda/direita, não havia lugar para uma música que desse conta da complexidade: quem não estava engajado em canções de protesto ou pesquisas “de raiz” estava alienado, estava jogando contra. (DAPIEVE, 1995, p. 17).

Essas contradições existentes entre alguns gêneros sobre o que deveria ser dito nas músicas ou não, não acabaram definitivamente com este ou aquele gênero musical. A própria MPB sofreu sim, do ponto de vista de mercadoria cultural, no período de maior repressão durante o governo do General Médici, entre 1969 e 1974, mas, a partir de 1975, conseguiu se recuperar conforme aponta Napolitano:

O exílio e a censura interferiam justamente na consolidação desta faixa de mercado, tolhida em plena consolidação de uma audiência renovada. Entre 1969 e 1973, criou-se uma espécie de “demanda reprimida” que, em parte, irá explicar o boom da canção brasileira, a partir de 1975, quando as condições de criação e circulação do produto irão melhorar significativamente, com a perspectiva de abertura política. A política de “descompressão” do regime militar exigia uma certa tolerância diante do consumo da cultura de “protesto”. (NAPOLITANO, 2002, p. 5).

Na década de 1970 havia vários artistas se lançando em meio a todo o caos que se apresentava. Foram novos artistas que buscaram espaço em meio àquela MPB já consolidada. A MPB continuava desfrutando de grande popularidade principalmente junto a setores de classe média alta, intelectuais, universitários. Uma geração de compositores e cantores que sedimentou sua carreira em um período em que se esperava muito dessa nova leva. Essa nova geração é analisada em sua trajetória, por Souza e Lobo, como uma geração menosprezada.

Uma forma possível de aferir esse menosprezo pode ser feita através de uma análise das revelações artísticas da década de 1970, que despontaram na cena musical pelos espaços abertos pelo tropicalismo. Luiz Gonzaga Junior, Luiz Melodia, Novos Baianos, Secos & Molhados, Clube da Esquina, João Bosco, Fagner, Belchior, Ivan Lins, Sá, Rodrix e Guarabyra e Raul Seixas foram alguns artistas estreantes, com trabalhos musicais expressivos nesses dez anos. Se comparada aos cantores e compositores dos anos anteriores, essa geração foi praticamente omitida dos debates e pesquisas acadêmicas. (SOUZA, LOBO, 2021, p. 246).

Souza e Lobo (2021) analisam o cenário musical nos anos 1970 sob a ótica dos nomes citados, destacando essa geração de artistas novatos que procuram se estabelecer no mercado musical brasileiro. Os autores compreendem como relevantes a produção musical desses novos compositores e cantores que tentavam empreender uma carreira profissional nessa década. Críticos viam dificuldades em encontrar nessa geração de

artistas um novo movimento musical, como se fosse necessário serem representantes de um novo movimento. Evidente que alguns desses músicos flertaram com a MPB que já estava consolidada, outros tinham influências do Tropicalismo, mas, em sua maioria, procuraram seguir outros caminhos.

A marca mais original e significativa dessa geração anos 1970 passa, realmente, pela forma com que as trajetórias e os trabalhos musicais desses artistas se desenharam de maneira mais separada, independentes uns dos outros. Foram esses estreantes os responsáveis por interromper os chamados movimentos musicais que haviam agitado a cena cultural da década anterior, e inaugurar uma nova fase da vida artístico-musical do país, marcada, fundamentalmente, pela fragmentação. É preciso ressaltar que essa característica foi tremendamente mal recebida pela crítica musical do período. (SOUZA, LOBO, 2021, p. 256).

Esse possível fim dos grandes movimentos musicais nos anos 1970 explica, em parte, como o *Rock*, apesar de continuar sendo produzido no Brasil, não consegue se estabelecer como movimento musical. O *Rock* aparece no som dos Novos Baianos, Secos e Molhados, no Trio Sá, Rodrix e Guarabyra, Raul Seixas, entre outros, mas não consegue se estabelecer como gênero musical, tal qual se estabelecia como, por exemplo, nos Estados Unidos. Ele é mais utilizado como um elemento na salada de mistura experimentalista (Souza e Lobo, 2021), ou seja, mais um recurso do que propriamente um gênero.

Como podemos explicar que mesmo após relativo sucesso comercial da Jovem Guarda, o *Rock*, um gênero juvenil, ainda não encontraria espaço nessa década? Magi (2018) explica:

Desde a década de 1970, as gravadoras vinham segmentando sua linha de produção musical. Tinha-se o “samba”, a MPB, a “música internacional”, a “música cafona”, a “música sertaneja”, mas o *Rock* nacional ficou de fora, embora existissem muitas bandas com trabalho autoral espalhadas por São Paulo e Rio de Janeiro. O *Rock* não era visto como potencialmente lucrativo ou mesmo importante sob o ponto de vista simbólico, pela maioria dos diretores artísticos das gravadoras. Não por acaso, poucos artistas ficaram famosos e conseguiram estabelecer uma carreira no período, como Rita Lee e Raul Seixas. (MAGI, 2018, p. 231).

Nos anos 1970, o *Rock* brasileiro não conseguiu, então, ser a “menina dos olhos” da indústria fonográfica, talvez por carregar ainda a aura da Jovem Guarda, que simbolicamente ficou marcada como o som de jovens despolitizados, despreocupados com a situação do mundo em que viviam. Mesmo com repressão, Gil, Chico, Caetano e outros ainda conseguiram se estabelecer no mercado fonográfico de forma rentável e com o valor simbólico de música de qualidade, música da elite intelectualizada, dos artistas,

etc. O *Rock* não tinha esse valor como expressão cultural no país. Mas, mesmo assim, tivemos novas bandas se arriscando e formando um público roqueiro no Brasil, como aponta Ramos:

Além dos já famosos mutantes, novas bandas como Made in Brasil e Joelho de Porco desempenharam um relevante papel na formação de um público roqueiro no país. Na maioria das vezes, inspirados nos roqueiros estrangeiros, os nacionais conseguiram fazer-se perceber enquanto formadores de um movimento musical alternativo. Não conquistaram grandes públicos, nem o apoio da mídia, nem mesmo da indústria fonográfica que preferia o samba popular, além da MPB, porém não se pode destituir destes roqueiros brasileiros o seu caráter inovador e contestador, já que levantavam bandeiras de paz, vida simples, distante da sociedade de consumo, continuando a trilhar caminhos da contracultura e apregoando novas tendências aos seus percursos. (RAMOS, 2010, p. 54).

A década de 1970 iria se despedindo com certo tom de melancolia. A abertura política era lenta, muito lenta. O General João Batista Figueiredo seria o último presidente-general desse período. Figueiredo presidiu o Serviço Nacional de Informações (SNI), entre os anos de 1974 e 1978. Agora, como Presidente da República, tinha a missão de continuar o processo de abertura que se iniciou como Geisel, que ficou conhecida como abertura “lenta, gradual e segura” (Schwarcz; Starling (2018)).

Em meio ao crescimento do descontentamento com os rumos que a economia tomava houve, no final da década de 1970, o crescimento de movimentos sociais, movimentos grevistas, e uma pressão pela aprovação da lei da Anistia. A Anistia já fazia parte de uma série de medidas que Geisel anunciava no começo do seu mandato, que apontava para uma redemocratização em um futuro. Figueiredo, pressionado por vários movimentos e segmentos da sociedade, assina em 28 de Agosto de 1979 a “Lei da Anistia” (Schwarcz; Starling (2018)). Entretanto, não foi a Anistia “Ampla, Geral e Irrestrita” que era ansiada por diversos setores da sociedade.

O projeto de lei que o General Figueiredo enviou ao Congresso quem sabe significou uma tentativa de recomposição do ambiente político, mas era também uma medida de conciliação pragmática. Trazia de volta os exilados, Brizola e Luís Carlos Prestes, inclusive, libertava presos e permitia aos clandestinos reassumir sua identidade. Prescrevia, contudo, uma anistia limitada, restrita e recíproca. Não incluía 195 presos políticos condenados por ações armadas, denominadas pelos militares “crimes de sangue”, nem assegurava reversão aos postos ocupados por quem perdera o emprego ou fora aposentado no serviço público por força da ditadura. Nos dois casos, a lei teve conserto. Grave e até hoje sem conserto era a cláusula de reciprocidade que estendia a concessão de anistia a todos que cometeram crimes políticos ou conexos. Foi essa cláusula que aprovou a impunidade para os militares, e mais de 30 anos depois, continua impedindo a responsabilização individual dos coautores dos crimes praticados pelo Estado durante a ditadura, incluindo

tortura, assassinatos e desaparecimentos forçados. (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 479).

E assim findava a década de 1970, com uma anistia que assegurava que militares não seriam responsabilizados pelos crimes cometidos em nome do Estado brasileiro. Além disso, continuou existindo grupos nas forças armadas que não desejavam a abertura política, muitos deles ligados ao aparato de violência e repressão que se concretizou desde 1964. Uma censura às artes, principalmente à música, pois permaneciam com seu glorioso trabalho de escolher o que o brasileiro poderia escutar ou não.

Ridenti (2019) observa que na década de 1970, mesmo com um grande aparato de repressão e censura, houve um esforço modernizador nas áreas de comunicação e cultura por parte de incentivo do Estado.

As grandes redes de TV, em especial a Globo, surgiram com programação em âmbito nacional, estimuladas pela criação da Embratel, do Ministério das Comunicações e de outros investimentos governamentais em telecomunicações, que buscavam a integração e a segurança do território brasileiro. Ganhavam vulto diversas instituições estatais de incremento à cultura, como a Embrafilme, o Instituto Nacional do Livro, o Serviço Nacional de Teatro, a Funarte e o Conselho Federal de Cultura. À sombra de apoios do Estado, floresceu também a iniciativa privada: criou-se uma indústria cultural não só televisiva, mas também fonográfica editorial (de livros, revistas, jornais, fascículos e outros produtos comercializáveis até em bancas de jornal), de agências de publicidade etc. Tornou-se comum, por exemplo, o emprego de artistas (cineastas, poetas, músicos, atores, artistas gráficos e plásticos) e intelectuais (sociólogos, psicólogos e outros cientistas sociais) nas agências de publicidade, que cresceram em ritmo alucinante a partir dos anos 1970, quando o governo também passou a ser um dos principais anunciantes na florescente indústria dos meios de comunicação de massa. (RIDENTI, 2019, p. 144).

A música dos anos 1970, mesmo censurada em grande parte, beneficiou-se de bons momentos da indústria fonográfica. Adicione-se a tudo que foi ressaltado até o momento, o sucesso comercial do samba de Benito di Paula, Martinho da Vila, Beth Carvalho, Luiz Airão entre outros que conviveram com a chamada ala brega da música, ou música cafona com Reginaldo Rossi, Odair José, Waldick Soriano.

As trilhas sonoras de novelas da Rede Globo de Televisão fizeram sucesso com altas vendagens de disco, principalmente as trilhas internacionais, como as baladas românticas cantadas em inglês (Pholhas, Sunday, Dave Maclean, Mark Davis, Morris Albert), cantores e bandas brasileiras que se especializaram em cantar músicas em inglês e utilizando pseudônimos, atendendo uma demanda do mercado naquele momento Ferreira (2003).

No final da década de 1970 temos o fenômeno mundial da *discothèque* que

colocou os jovens para dançar, que chegou capitaneado no Brasil pelo filme “Os Embalos de Sábado à Noite” (1977), do diretor John Badham. A *discothèque* faria sucesso no Brasil, vendendo milhares de discos, atraindo um público jovem.

Os anos 1970 chegavam ao fim. A espera da abertura política angustiava a maioria dos brasileiros. A década de 1980 se iniciaria com todos os problemas econômicos, políticos e sociais para se resolver. Uma nova leva de jovens artistas seria agora líderes de um novo movimento musical: o *Rock* nacional dos anos 1980.

2.3 OS MILITARES DEIXAM O PODER AO SOM DO ROCK: “A DÉCADA DE 1980”.

Tentei te entender
 Você não soube explicar
 Mandaram avisar
 Que agora tudo mudou
 Eu quis acreditar
 Outra mudança chegou
 Fim da censura, do dinheiro, muda nome, corta zero
 Entra na fila de outra fila pra pagar
 Quero entender, quero entender, quero entender
 Tudo o que eu posso e o que não posso
 (Paralamas do Sucesso, 1986).

O que foi a década de 1980 no Brasil? Questão difícil para ser respondida em poucas palavras. Para termos uma resposta de todo o cenário, teriam que ser explorados todos os vieses possíveis, como o político, econômico, social, cultural, de comportamento, etc.

Para este trabalho é importante ressaltar que o nosso interesse está em compreender, na década de 1980, as transformações políticas e culturais que estavam acontecendo, e como essas transformações vão inspirar as novas bandas de *Rock* que alcançaram relativo sucesso nesta década. São as canções dessas bandas que nos interessam como fontes históricas para serem trabalhadas em sala de aula, mais precisamente com alunos do 3º ano do Ensino Médio. Fizemos a escolha de abordar o final dos anos 1960 e a década de 1970, do ponto de vista político e musical, por acreditar que esse contexto precisa ser levado em conta ao analisarmos essa nova geração que viveu a década de 1980.

A década de 1980 é marcada por um sentimento de ansiedade de grande parte da sociedade civil pela tão propagada abertura política que caminhava a passos lentos. O presidente Figueiredo enfrentava, dentro das forças armadas, uma ala mais radical que promovia alguns atentados com a real intenção de desestabilizar todo o processo.

Nos primeiros oito meses de 1980, já no governo de general Figueiredo, registraram-se 46 atentados terroristas. Bancas de jornal que vendiam publicações da imprensa alternativa foram explodidas durante a madrugada, o jurista Dalmo Dallari sofreu um sequestro em São Paulo, uma bomba foi desovada no quarto do hotel onde estava hospedado Brizola. [...] No dia 27 de Agosto, véspera do primeiro aniversário da Lei da Anistia, três bombas foram detonadas em menos de 12 horas no centro do Rio: a primeira destruiu a oficina onde era impresso o jornal *Tribuna da Luta Operária*; a segunda, na Câmara Municipal, deixou seis pessoas feridas; a terceira explodiu na Sede do Conselho Federal da OAB, mutilando o servente José Ribamar e matando a secretária da entidade, Lyda Monteiro da Silva. (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 479).

O atentado do Rio Centro, em 30 de Abril de 1981, onde uma bomba explodiu antes da hora, culminando na morte de um sargento e ferimentos em um capitão, demonstrava o quanto parte dos militares estavam dispostos a não aceitar a redemocratização. A partir desse momento temos, então, o crescimento de movimentos da oposição.

As forças oposicionistas sentiam que teriam que aproveitar aquele momento. Para isso precisavam mobilizar as massas e colocar o povo na rua. Surge, então, o movimento pelas “Diretas Já”, que solicitava a aprovação da emenda constitucional, de autoria do deputado Dante de Oliveira, do PMDB do Mato Grosso, que estabelecia o voto direto para presidente do Brasil.

No segundo semestre de 1983, já temos manifestações a favor das “Diretas Já”, mas o movimento cresceu mesmo a partir de 1984. O objetivo era envolver a sociedade de tal forma que o Congresso Nacional se sentisse obrigado a aprovar a emenda. Havia, por parte da oposição, uma expectativa que a crise econômica, vivida no Brasil, com os altos índices inflacionários, arrocho salarial e desemprego ajudassem a convencer os congressistas fiéis ao governo que votassem a favor da emenda.

O ótimo desempenho dos partidos de oposição nas eleições diretas para governador, em 1982, sugeria uma força política para a aprovação da emenda. Comícios foram organizados e atingiram grandes públicos nas principais capitais, chegando a ter comícios com 1 milhão de pessoas no Rio de Janeiro e 1,5 milhão em São Paulo.

O palanque desses comícios reunia as principais lideranças da frente suprapartidária Ulysses Guimarães, Leonel Brizola, Lula, Tancredo Neves, Fernando Henrique Cardoso, Franco Montoro e os discursos eram acompanhados por uma multidão eufórica e comovida. Por outro lado, o engajamento de intelectuais do porte de Antonio Candido, Lygia Fagundes Telles e Celso Furtado; de jogadores de futebol como Sócrates e Reinaldo, e de artistas como Chico Buarque, Maria Bethânia, Paulinho da Viola, Juca de Oliveira, Fernanda Montenegro e Fafá de Belém foi decisivo para fundir as representações e os ideias de um projeto democrático. A campanha era tão grandiosa que acendeu na população a esperança de vitória. (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 484).

Mesmo com todo esse cenário, com o envolvimento de grande parcela da sociedade e com o possível desgaste dos militares, a emenda não passou. A base governista se mostrou forte dentro do congresso nacional, impedindo a aprovação desse documento de tamanha magnitude. Faltaram 22 votos para aprovação da emenda, onde não podemos deixar de ressaltar que 113 deputados se ausentaram da votação, a sua maioria da base do governo Ferreira (2018). As expectativas pela aprovação da emenda eram enormes. O resultado causou uma grande frustração do mesmo tamanho.

Entre as muitas decepções políticas vividas pela sociedade brasileira em sua experiência republicana, a derrota da emenda Dante de Oliveira talvez tenha sido uma das mais impactantes. O regime autoritário, naquele momento, nada mais tinha a oferecer à sociedade. A inflação chegava aos 200% ao ano, em espiral ascendente. O endividamento externo alcançou nível externo tão alto que o governo decretou moratória aos credores internacionais. O país vivia na recessão e desemprego. Milhões de brasileiros estavam subnutridos, enquanto outros passavam fome. (FERREIRA, 2018, p. 27-28).

Destacamos aqui um trecho do editorial do jornal Folha de São Paulo, do dia seguinte à votação da emenda:

Frustrou-se a esperança de milhões. Uma compacta minoria de maus parlamentares disse não à vontade que o seu próprio povo soube expressar com transparência, firmeza e ordem. Nunca a sociedade brasileira se ergueu com tal vulto, nunca um movimento se irradiou de modo tão amplo nem o curso da história se apresentou assim palpitante e inconfundível. Em poucos meses a campanha pelas diretas já dissolveu fronteiras de todo tipo para imantar o espírito dos brasileiros numa torrente serena, profunda e irrefreável. Um povo sempre acusado de abulia e de inaptidão para a vida pública ofereceu, ante a surpresa de observadores locais e estrangeiros, o espetáculo do seu próprio talento para se organizar e se manifestar com responsabilidade, energia e imaginação. A tudo isso, congressistas cujos nomes publicamos nesta mesma página disseram não. Evitemos insultar a memória do passado e as gerações de amanhã chamando de congressistas: são espectros de parlamentares, fiapos de homens públicos, fósseis da ditadura. [...] A emenda Dante Oliveira está derrotada, não nós. Ainda que já tivéssemos reconquistado as diretas, haveria um extenso caminho a percorrer. Continuemos com a mesma intransigência e com a mesma esperança. (CASOY, 1984, p. 112).

A decepção que Ferreira (2018) destaca está ligada a uma sociedade que vivia um

período em que o regime militar já soava como algo antigo, retrógrado, ineficiente, que já não teria motivos para existir. O editorial da Folha de São Paulo é importante para compreendermos o clima que se instalou naquele momento. Para a Folha, os congressistas são os responsáveis pela derrota, pois não representaram os anseios da nação. Além disso, o texto apresentado ressalta a participação da população brasileira no processo.

O entendimento, por parte de algumas lideranças desse processo, é que mesmo com grandes manifestações de apoio popular nas ruas por mudanças, o poder militar ainda era muito forte no Congresso Nacional, ou seja, eles tinham o controle do processo político. A alternativa foi trabalhar de forma a conquistar dissidentes dentro do partido do governo. Após intensas negociações, trocas de partidos, buscas por nomes que tivessem trânsito no Congresso Nacional, chegaríamos à eleição indireta para presidente da República, de 1985.

Apresentava-se para disputar a eleição a chapa formada por dois políticos que fizeram carreira na Arena, e, depois, com a reorganização partidária, entraram no PDS, sendo eles o ex-governador de São Paulo Paulo Maluf, para presidente, e o Deputado Federal Flávio Márcilio, para vice-presidente. Essa era a chapa da situação. Como oposição formou-se a Aliança democrática, com o ex-governador de Minas Gerais Tancredo Neves, do PMDB, como presidente, e José Sarney, como vice-presidente.

José Sarney tinha feito carreira na ARENA, foi presidente do PDS, renunciou à presidência pela discordância em apoiar Maluf para presidente, e fundou, com outros dissidentes do PSD, a Frente Liberal que era um bloco que votava de forma coesa no Congresso Nacional. Para ganhar do candidato Paulo Maluf no colégio eleitoral era necessária a aproximação do PMDB com a Frente Liberal. Esse fato ocorreu, e José Sarney filiou-se ao PMDB para disputar as eleições Ferreira (2018).

Em 15 de Janeiro de 1985, Tancredo Neves foi eleito Presidente da República com 480 votos contra 180 de Maluf. A tão sonhada “Nova República” iria se iniciar. Os militares deixavam o poder sem deixar saudades para a maior parte da população. Multidões foram às ruas nas principais cidades brasileiras para comemorar a vitória de Tancredo Neves. O Brasil precisava respirar novos ares.

Até tomar posse, Tancredo Neves realizou complexa costura política na montagem de seu ministério. O PMDB era o partido com maior participação no governo, mas era necessário abrir espaços para os dissidentes da Frente Liberal, naquele momento transformada em partido político, o Partido da Frente Liberal (PFL). Tancredo Neves articulou, negociou, cedeu e avançou. Toda sua arquitetura política obteve êxito. Logo ele perceberia que, em termos

de futuro, nem sempre os planos são controláveis e, muito menos previsíveis. (FERREIRA, 2018, p. 35).

Tancredo nunca assumiria a presidência do Brasil. Como sabemos, foi internado no dia anterior à sua posse, dia 14 de março, com um quadro de apendicite que se agravaria. Entre sua entrada no Hospital de Base de Brasília e depois sua transferência para o Instituto do Coração, em São Paulo, foram 38 dias de muita instabilidade política, e sete cirurgias enfrentadas pelo presidente eleito. Na noite do dia 21 de abril, era anunciado de forma oficial que o presidente eleito Tancredo Neves tinha falecido Schwarcz; Starling (2018).

Houve intensa comoção nacional. A “Nova República” se iniciaria com o ex-Arena, ex-líder do PDS, o vice-presidente José Sarney, que havia tomado posse no dia 15 de março. José Sarney tinha imensos desafios a vencer. Estávamos no meio da década de 1980. Um misto de decepção e desesperança pairava no ar, mas não havia muito tempo para lamentar. O processo de redemocratização precisava ser consolidado. Uma nova trilha sonora serviria de pano de fundo para esse processo.

2.4 É TEMPO DE: “VOCÊ NÃO SOUBE ME AMAR”

É nesse contexto de abertura política, que veremos o *Rock* nacional surgir no Brasil. Evidente que o *Rock* já não era algo novo no país, como já mencionado aqui neste trabalho. A novidade é que nessa década temos a indústria fonográfica descobrindo o *Rock* nacional como movimento cultural e fazendo grandes investimentos.

O *Rock* foi porta-voz de uma juventude que não era mais àquela dos anos 1960 e 1970. As canções desse novo período representavam o contexto em que eles estavam vivendo, demonstravam certo retrato da sociedade, crônicas daquela época. Os jovens de 18, 19, 20 anos, do início dos anos 1980, não carregavam as bandeiras da juventude das últimas duas décadas. Para alguns eram até, de certa forma, despolitizados, se comparados aos jovens dos dois decênios anteriores.

O negócio é que os jovens de 1980 estavam pouco interessados na abertura. Mesmo porque ela se mostrava imperceptível de tão “lenta e gradual” entre o fim do AI-5 e a posse do primeiro presidente eleito pelo voto direto passariam-se mais de 10 anos. Quem vivia a adolescência às portas da década de 80 viu um governo militar batendo cabeça com sua própria inépcia, perdendo a força

política dia após dia. Quem nasceu em 1964 tinha 12 anos quando o presidente dos Estados Unidos, Jimmy Carter, ameaçou romper relações diplomáticas com países que não respeitassem os direitos humanos. [...] O chileno Salvador Allende já havia sido deposto, enterrando de vez o “fantasma comunista” na América do Sul. E até nos meios universitários, quem assumisse simpatizante comunista era alvo de apelidos nada lisonjeiros como “cuecão” ou “meia oito”. Se a ditadura militar era o regime em oito dos dez países latinos, isso soava como um simples elemento rotineiro para quem havia nascido no ano do golpe e tinha 16 anos em 1980. (ALEXANDRE, 2002, p. 41).

Nesse início da década de 1980, esses jovens aproveitam o afrouxamento do regime militar para criarem uma nova linguagem através do *Rock*. Existia uma necessidade de novos ventos circularem, arejando aquele ambiente musical dominado pela MPB. Encontram um ambiente propício, já que o mercado fonográfico vinha de um período de baixa no início dos anos 1980 Groppo (2013).

A busca por um movimento que conseguisse mobilizar parte da sociedade, nesse caso a juventude urbana e de classe média, encontrou no *Rock* um ajuste de mercado Xavier (2018) . O gênero já havia alcançado *status* de mega movimento, se tornando um grande produto para a indústria cultural, inclusive se mundializando e mudando seu eixo dos Estados Unidos para a Inglaterra, nos anos 1960. Paralelamente, no Brasil, formaram-se várias bandas, a maioria delas constituídas por jovens, que tiveram a oportunidade de gravar seus discos, viver da música, sonhando serem os “Beatles brasileiros”. Como consequência, surgiu, então, um novo público consumidor, a juventude de classe média urbana, que estava pronta para comprar os novos discos, fitas cassetes e todos os produtos que giravam em torno do *Rock*.

Até o início dos anos 1980, a indústria fonográfica não tinha ainda encontrado algo para sair da grande crise instalada em seu meio, que também era resultado da crise econômica que o Brasil passava . O próprio movimento *punk*, principalmente de São Paulo, onde surgiram várias bandas nos finais dos anos 1970, não conseguia atingir as grandes gravadoras, como as bandas dos Estados Unidos e Inglaterra. Luis Antonio Groppo explica a não inserção do *punk* de São Paulo nas grandes gravadoras devido a sua origem social:

Mas os *punks*, apesar de filiados a uma linguagem cultural moderna e mundial, o *pop-Rock*, pertenciam a segmentos da população que, nas intenções das grandes gravadoras e da mídia, não eram fundamentais naquele momento, as classes populares, dado o seu poder de consumo limitado, principalmente numa economia que cada vez mais primava pelas distâncias de renda entre as classes sociais. (GROPO, 2013, p. 177).

Para Gropo (2013), o *punk* era feito por jovens, muitos trabalhadores, membros das classes populares (aqui não podemos inserir as bandas de Brasília), e assim acabaria atingindo um público que não teria poder de compra para os seus produtos. Mesmo assim, o que temos é um forte movimento procurando seus caminhos, seja nas produções de canais de divulgação, criando locais para tocar, feitura de fanzines, produzindo documentários e *shows*.

O *punk*, da cidade de São Paulo e da região do ABC paulista, era feito por jovens que queriam colocar para fora toda a raiva do sistema que estavam submetidos, onde conviviam com a recessão econômica, desemprego, escola pública sendo sucateada, repressão policial, e a falta de perspectiva de um futuro promissor. A música era caracterizada pelos poucos acordes, letras simples e diretas, além de ter evidente influência das bandas americanas e inglesas, conforme Alexandre (2002).

Em 1982, considerado por muitos estudiosos como o ponto alto do movimento *punk*, temos a realização do I Festival *Punk* de São Paulo, conforme Alexandre (2002), apelidado de “O começo do fim do mundo”, organizado por Antônio Bivar e auxiliado por Callegari e Clemente, da banda Inocentes. O festival aconteceu no Sesc Pompeia, em São Paulo, nos dias 27 e 28 de novembro de 1982.

Surpreendentemente, mais de três mil garotos do subúrbio deram as caras no Sesc Pompeia, com suas jaqueta de couro fajuto, coturnos e cabelos espetados com sabão, vindos de toda Grande São Paulo e interior do estado. Tocaram as bandas Dose Brutal, Psykóze, Ulster, Cólera, Neuróticos, M-19, Inocentes, Juízo Final, Fogo Cruzado e Desertores (no dia 27); Suburbanos, Passeatas, Decadência Social, Olho Seco, Extermínio, Ratos de Porão, Hino Mortal, Estado de Coma, Lixomania e Negligentes (no dia 28). Dez bandas da capital e dez do ABC. (ALEXANDRE, 2002, p. 73).

O Festival tinha como um dos propósitos apaziguar os ânimos e as brigas que rolavam entre a galera da capital de São Paulo e a do ABC paulista. No primeiro dia de festival tudo correu bem. No segundo dia, um estranhamento entre duas gangues rivais proporcionou uma confusão que fez com que, no meio do *show* dos Ratos de Porão, a tropa de choque da Polícia Militar invadissem o local para impor a ordem. Era o fim do I Festival *Punk* de São Paulo e do movimento organizado (ALEXANDRE, 2002). Dali em diante, os *shows* foram diminuindo ao mesmo tempo em que aumentava a repressão, por parte da polícia, aos *punks* devido às brigas de gangues que sempre existiram associadas ao movimento.

Algumas das primeiras bandas de sucesso do *Rock* nacional da década de 1980,

como Legião Urbana, Titãs, Plebe Rude, Capital Inicial entre outras, ao menos nos primeiros discos trazem um pouco do *punk*, pois foi o estilo que influenciou esses artistas em sua formação. O lema dos *punks*, “Do It Yourself!”, o “faça você mesmo”, inspirou vários jovens na formação de novas bandas.

Podemos delimitar como ponto inicial do nascimento do *BROCK*, a sigla cunhada pelo jornalista Arthur Dapieve para o *Rock* nacional na década de 1980, o ano de 1982, quando temos a gravação do primeiro grande sucesso: “Você não soube me amar”, da banda carioca Blitz. A Blitz era uma banda liderada pelo vocalista Evandro Mesquita, que até então fazia parte do grupo de teatro de relativo sucesso Asdrúbal Trouxe o Trombone. O Asdrúbal foi fundado na década de 1970 por Regina Casé, e era formado por jovens atores, como Luís Fernando Guimarães, Perfeito Fortuna, Patrícia Travassos, Nina de Pádua, Fábio Junqueira, entre outros Dapieve (1995). Dessa mistura de teatro e música nasce a Blitz.

No verão de 80/81, o Asdrúbal Trouxe o Trombone estava dividindo o Teatro Ipanema com Marina. A trupe ocupava o horário alternativo com Aquela coisa toda e a cantora-compositora, o nobre, com o seu *show*. Entre um espetáculo e outro rolava um crossover: os músicos chegavam mais cedo para assistir à peça e os atores ficavam até mais tarde para assistir à passagem de som. Com os instrumentos dando sopa por ali, o ator Evandro Mesquita aproveitou para levar um som com o guitarrista Ricardo Barreto, primo de Regina Casé, atriz do Asdrúbal. Dessas *jam sessions* também participava o baterista de Marina, Lobão. (DAPIEVE, 1995, p. 55).

A partir de um convite de Cristina Magalhães, namorada de Evandro, para tocar em um novo bar em São Conrado, Evandro formou uma banda e tocaram no bar Caribe, em fevereiro de 1981. A banda, quase toda formada pelos músicos da banda da cantora Marina, virou notícia na praia de Ipanema no dia seguinte, pois havia agradado o público Alexandre (2010). A Blitz alcançou o sucesso com a gravação do primeiro single, lançado em julho de 1982. Gravado pela EMI, a música “Você não soube me amar” foi lançada em um compacto com duas músicas, estratégia muito utilizada pelas gravadoras para testar comercialmente a banda. Havia uma expectativa no ar para saber qual seria a recepção do público em relação à música que falava de um encontro de um casal:

Sabe essas noites que você sai caminhando sozinho
De madrugada com a mão no bolso
Na rua
E você fica pensando naquela menina

Você fica torcendo e querendo que ela tivesse

Na sua

Aí finalmente você encontra o broto

Que felicidade (que felicidade)

Que felicidade (que felicidade)

Você convida ela pra sentar (muito obrigada)

Garçom uma cerveja (só tem chope)

Desce dois desce mais

Amor pede uma porção de batata frita

Okay você venceu batata frita

Ai blá blá blá blá blá blá blá blá blá

Ti ti ti ti ti ti ti ti

Você diz pra ela

Tá tudo muito bom (bom)

Tá tudo muito bem (bem)

Mas realmente

Mas realmente

Eu preferia que você estivesse

Nua

Você não soube me amar

Você não soube me amar

Você não soube me amar

Você não soube me amar

Todo mundo dizia

Que a gente se parecia

Cheio de tal coisa e coisa e tal

E realmente a gente era

A gente era um casal

Um casal sensacional

Você não soube me amar

Você não soube me amar

Você não soube me amar

Você não soube me amar

No começo tudo era lindo

Era tudo divino era maravilhoso
 Até debaixo d'água nosso amor era mais gostoso
 Mas de repente a gente enlouqueceu
 Ai eu dizia que era ela
 Ela dizia que era eu
 Você não soube me amar
 Você não soube me amar
 Você não soube me amar
 Você não soube me amar
 Amor que que cê tem
 Cê ta tão nervoso
 Nada nada nada nada nada nada
 Foi besteira usar essa tática
 Dessa maneira assim dramática (eu tava nervoso)
 O nosso amor era uma orquestra sinfônica (eu sei)
 E o nosso beijo uma bomba atômica
 Você não soube me amar
 Você não soube me amar
 Você não soube me amar
 Você não soube me amar (é foi isso que isso que eu disse a ela)
 Você não soube me amar
 Você não soube me amar (é foi isso que ela me disse)
 Você não soube me amar
 Você não soube me amar
 Oh baby não!
 (BLITZ,1982)

“Você não soube me amar” virou sucesso na cidade do Rio de Janeiro, extrapolando suas fronteiras. Vendeu cerca de 750 mil cópias por todo o país em poucos meses . A alta vendagem do compacto rendeu ao grupo um contrato com a EMI-ODEON para a gravação de um disco, que sairia em novembro de 1982, intitulado “As aventuras da Blitz” Alexandre (2002) . Qual o motivo para o sucesso de “Você não soube me amar”? Alexandre (2002) explica dessa forma o sucesso da canção naquele momento:

“Você não soube me amar” trazia a novidade do canto falado da vanguarda paulistana, mas sem a “erudição” de quem estudou música até rachar; trazia a novidade da narrativa bizarra da Gang 90 já assimilada pelo grande público e infinitamente mais *pop*, quase infantilizada; trazia a economia do *punk*, mas livre de sua misoginia e violência estética. Trazia um *riff* de guitarra criado pelo econômico Guto Barros extremamente anos 60, uma base segura e pesada construída pelas virtuosos Lobão e Antônio Pedro; uma letra que era puro discurso de rua, uma tolice sobre um passeio de um casal que se transformou em dialeto corrente em todo o país - “OK, você venceu, batata frita”, “eu tava nervoso” e “nada, nada, nada” foram adaptadas ao linguajar jovem; “eu preferia que você estivesse nua” era a frase que ficava a cabeça. É um refrão poderosíssimo, como não se via desde, quem sabe, as maiores pepitas da Jovem Guarda. (ALEXANDRE, 2002, p. 102).

Ao ouvirmos essa canção hoje conseguimos compreender um pouco daquilo que Ricardo Alexandre menciona. Existe um frescor nessa música que não tinha nada parecido no momento. Ela traz uma grande influência da *New Wave*³ que vinha da Inglaterra e Estados Unidos, mas não é a *New Wave*, *pop-Rock* anglo-saxônico. É a *New Wave* brasileira, batendo na nossa porta nos anos 80, sempre com o atraso que lhe é pertinente. Evandro Mesquita, em entrevista para Aline Rochedo, completa:

Trata-se de um exemplo de poesia urbana, em uma linguagem mais direta e coloquial: eram também uma coisa mais intuitiva do que pensada e elaborada. Os mutantes, Raul Seixas e Novos Baianos já tinham dado pistas de como seria adaptar o português, para que ficasse redondo e orgânico nas melodias com uma pegada mais *Rock*. (ROCHEDO, 2014, p. 152).

A Blitz tem o início da sua história ligada ao Circo Voador, uma lona de circo que foi estendida no dia 15 de janeiro de 1982, na praia do Arpoador, em Ipanema, no Rio de Janeiro. Aquele verão seria diferente. Idealizada por Perfeito Fortuna, membro do Asdrúbal Trouxe o Trombone, para que pudesse abrigar grupos teatrais durante o verão, acabou se tornando um local para apresentação das mais variadas expressões artísticas ainda em plena ditadura militar. O objetivo era um lugar para jovens artistas divulgarem sua arte. A estadia do circo, que tinha previsão de um mês, acabou se prolongando por três meses. Nesse período, vários jovens artistas se apresentaram naquele lugar, além de ter surgido uma nova rádio, fato que teve uma relativa importância para esse novo movimento que procurava se consolidar.

³ A *New Wave* é um movimento que surge no final dos anos 1970 como a ascensão de bandas que surgiram na esteira do *punk rock* e que não se identificavam como as limitações musicais e estéticas do gênero. As temáticas nas letras raramente tinham cunho político mas ao mesmo tempo tinham ironia e deboche. É um movimento plural, de mistura de ritmos, alguns mais agitados ou dançantes, outros mais melancólicos. A *New Wave* alcançou grande sucesso com bandas como: The Police, The B-52's, The Pretenders, Blondie, Go-Go's, Talking e outras. A *New Wave* acabou influenciando nossas primeiras bandas de *rock* na década de 1980. Ver mais em ALEXANDRE (2002).

Bem no meio daqueles três meses, às 6h do dia 1º de março de 1982, entrava no ar a mais poderosa aliada do Circo Voador: a Rádio Fluminense FM, bolada pelos jornalistas Luiz Antônio Melo e Samuel Wainer Filho, roqueira até a medula. Através de seus fracos sinais os felizes ouvintes tiveram o privilégio de escutar fitas demo de grupos iniciantes chamados Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Plebe Rude, Biquíni Cavadão. De quebra, o fotógrafo e DJ Maurício Valladares, pilotando o programa “*Rock alive*”, apresentava as últimas novidades do *Rock* estrangeiro, como *Echo & The Bunnymen*, *The cure* e *The Smiths*. Formava-se um público, enfim. E o *Rock* afinal se nacionalizava, tornando-se *BRock*. O *Rock* é nosso, poderia ser este o slogan. (DAPIEVE, 1995, p. 33).

A rádio Fluminense FM, de Niterói, que ficou conhecida como a “maldita”, pois tocava músicas que não tocavam em outras rádios, acabou tendo um grande papel como divulgadora de bandas novas. Em sua programação era comum tocarem fitas demos de bandas que procuravam espaço nesse novo cenário que se apresentava. Com o sucesso da Blitz, tocar na rádio Fluminense poderia chamar a atenção de alguma gravadora e ao mesmo tempo alçar uma banda ao sucesso Encarnação (2011).

Em outubro de 1982, o Circo Voador pousou na Lapa. Sua capacidade aumentou para quatro mil pessoas, e o *Rock* encontraria abrigo ali. Um novo projeto musical intitulado “*Rock Voador*”, criado por Maria Juçá e Perfeito Fortuna, tinha como proposta apresentações de grupos musicais aos sábados e domingos à noite.

Pelo *Rock Voador* passaram grande parte das bandas e cantores do *Rock* nacional dos anos 80, como as cariocas Blitz, Lobão, Os paralamas do Sucesso - a qual abriu o *show* de Lulu Santos e atrairia o interesse das gravadoras Warner, EMI e PolyGram - Biquini Cavadão e o Barão Vermelho. Mas o espaço não teve somente apresentações de bandas cariocas. Da capital nacional se apresentariam no espaço: Legião Urbana e Plebe Rude. De São Paulo, Ultraje a Rigor e Titãs. (ENCARNAÇÃO, 2011, p. 352).

É interessante perceber que a parceria do Circo Voador com a rádio Fluminense, acabou propiciando o lançamento de várias bandas que tocavam na Fluminense e se apresentavam no Circo Voador. A gravadora WEA lançou o disco LP *Rock Voador*, que era uma compilação de fitas, que eram colocadas na programação da rádio. O disco tinha canções das bandas Sangue da Cidade, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, Celso Blues Boy, Papel de Mil, entre outros Dapieve (1995). A galera que frequentava o Circo Voador era diferente. O produtor paulistano Pena Schmidt relata suas impressões sobre o público que frequentava o espaço:

Era uma multidão adolescente, entre 16 e 20 anos [...] absolutamente alucinada, livre, os meninos sem camisa, as meninas dançando, uma turba selvagem, suando, em um *show* de música. Algo que passou a ser normal, mas

não era até então. Na década de 70, os músicos estavam ensandecidos, mas a plateia estava chapada, passiva, recebendo a informação. Não tinha participação, não tinha opinião própria. De repente, o público começou a ter uma voz, seu comportamento dizia por ele: “eu também acredito no que você está dizendo.” (ALEXANDRE, 2002, p. 105).

Quando lançamos um olhar mais atento a quem estava fazendo *Rock* no Brasil, principalmente a partir do sucesso da Blitz, em 1982, percebemos que os integrantes das bandas são jovens. Apesar de Evandro Mesquita, o cantor Ritchie e Lulu Santos já possuísem 29, 30 anos nessa época, a maioria das bandas foram formadas por jovens entre 17 e 25 anos. Esses jovens tinham nascido em sua maioria na década de 1960, logo, cresceram em um contexto de repressão policial, cultural, debaixo de um regime fechado, mas pela pouca idade não participaram de movimentos engajados de contestação. Muitos deles eram filhos da classe média que tiveram oportunidade de estudar em boas escolas, de viajar ao exterior, comprar discos e instrumentos musicais. Evidente que alguns sentiam as arbitrariedades da ditadura militar, como demonstra o depoimento de Rodrigo Santos, baixista do Barão vermelho, a Aline Rochedo:

Minha família era de intelectuais e sempre tinha muita gente lá em casa, inclusive tios foragidos - de esquerda - e dávamos abrigo por uns dias. Eu sabia o que acontecia quando via um tio escondido lá em casa, mas não tinha a dimensão exata. (ROCHEDO, 2014, p. 146).

Evandro Mesquita, da banda Blitz, também faz o seguinte relato:

Minha mãe era totalmente politizada para pavor de meu pai. Ela participava de passeatas e encontros sigilosos lá em casa. Minha mãe chegou a “esconder” em casa alguns professores e alunos perseguidos pela ditadura. Eu ainda não entendia direito o que estava acontecendo e achava um pouco chato as reuniões políticas. (ROCHEDO, 2014, p. 146).

Pelos dois depoimentos percebemos que, de alguma forma, aquela geração sofreu impactos de terem sido criados em plena ditadura militar. O pai do cantor e compositor Sérgio Brito, da banda Titãs, o então Deputado Federal Almino Afonso, teve que se exilar no Chile. De forma traumática, a família foi morar no Chile.

Em várias oportunidades, principalmente nesse período entre 1982 e 1984, os críticos atacaram as músicas que estavam circulando naquele momento por não fazerem críticas diretas ao regime e só cantarem amenidades como os relacionamentos pessoais, sexo, comportamento, chops e batatas fritas. Dentro desse contexto, o guitarrista da banda paulistana IRA!, Edgard Escandurra, escreve a música “Nasci em 62”. A música que só

seria lançada no quarto álbum da banda intitulado “Clandestino”, em 1990, mas já era tocada em *shows* na época. A canção parece ser uma resposta aos críticos que cobravam daquelas bandas um maior engajamento social, algo como aconteceu nos anos 1960 e 1970.

Nasci em 62

Eu não vi Kennedy morrer

Eu não conheci Martin Luther King

Eu não tenho muito para dizer

Nasci em 62, nasci em 62

Eu não conheci os políticos

Mas conheci a mentira

Li tudo nos livros

Aprendi na escola

Eu não vi Kennedy morrer

Eu não conheci Martin Luther King

Eu não tenho muito para dizer

Nasci em 62, nasci em 62

Eu posso morrer hoje

Meu dinheiro nada vale

Eu não quero segurança

Eu não quero segurança

Eu não vi Kennedy morrer

Eu não conheci Martin Luther King

Eu não tenho muito para dizer

Nasci em 62, nasci em 62

Nasci em 62, nasci em 62

Nasci em 62, nasci em 62

Nasci em 62, nasci em 62

Nasci em 62, nasci em 62

Nasci em 62, nasci em 62

1962

(Ira!1990)

Essa canção de frases curtas, com toda influência do *punk Rock*, parece querer gritar que aquele mundo dos anos 1960 e 1970 havia acabado. Eles pertenciam a outro momento, viviam na realidade de uma ditadura, porém em seu final. Na verdade, na América do Sul, vários países viviam sob regimes militares, pois esse tipo de governo tinha se tornado comum, infelizmente. Existiam, então, críticas que questionavam a qualidade musical daquelas bandas, ao compará-las às grandes bandas americanas e inglesas que faziam sucesso no momento. Mas não se restringia somente a qualidade musical, como aponta Trindade e Rangel:

Contudo, a maior crítica não se limitava às questões artísticas. A mais dura ressalva era direcionada contra toda a geração de jovens daquela época por sua suposta alienação política. Os argumentos lembravam que os “filhos da ditadura” não participavam da resistência juvenil ao regime militar, não se filiaram aos grupos revolucionários, não participavam dos festivais e mobilizações culturais da contracultura, não experimentaram momentos criativos e inovadores como os da Bossa Nova, da MPB, dos Mutantes ou da Tropicália e tão pouco foram testemunhas das grandes mobilizações sociais lideradas por Martins Luther King. Ter nascido depois, durante a ditadura, e ter sido vítima de um sistema de ensino alienante desqualificava aqueles jovens, apresentando-os como um grupo sem causa e sem referências. (TRINDADE; RANGEL, 2013, p.105).

Até que ponto essa geração realmente deveria ser cobrada por uma postura similar às gerações anteriores? Àqueles da geração da década de 1980 viviam um contexto histórico similar à geração de 1968? O que ocorria musicalmente no Brasil em 1968 era o mesmo que ocorria nos Estados Unidos? Existe algo de similar ao contexto histórico do Brasil com o da Inglaterra ou Estados Unidos na década de 1980? Acreditamos que a música é fruto do contexto histórico, e aquelas bandas produziram dentro das circunstâncias que lhes eram pertinentes e diferentes da década anterior. Esse contexto histórico, vivido pelas bandas e pelo público, proporcionou a possibilidade de se ter um novo movimento musical, que teve início (aqui falamos de sucesso comercial) com a Blitz. Entretanto, o som dessas bandas irá variar nas temáticas das músicas, na postura dos integrantes no palco, na relação com o público, entre outros atributos.

O que não podemos perder de vista é que precisamos compreender o jovem em seu contexto histórico, compreendendo o seu tempo. Quando escolhemos aqui trazer um

pouco da conjuntura vivida por aqueles que estavam fazendo música no final da década de 1960 e na década de 1970, foi para termos uma melhor compreensão de que o contexto histórico da década de 1980 trouxe uma juventude diferente. Claro que eles produziram utilizando como referências bandas das décadas anteriores, pois em sua infância e adolescência escutavam músicas e tinham suas afinidades. Dessa forma, puderam escolher que tipo de som queriam fazer, e o que não gostariam de reproduzir. As influências são perceptíveis e não são negadas.

Quando analisamos algumas músicas que pertencem às bandas de *Rock* do período, encontramos uma recusa a alguns comportamentos, ideologias, grupos políticos, organizações civis, instituições políticas, entre outros. A impressão de que esses jovens são todos alienados, ou que não se preocupam com o que está acontecendo no país, pode aparecer em um primeiro momento, mas, a partir de 1984, já é possível perceber algo diferente. Nessa etapa, as grandes gravadoras começam a gravar essas bandas, e suas músicas passam a ter um alcance maior.

Neste estudo, em virtude do grande número de bandas e músicas que surgiram na década de 1980, optamos por trabalhar com canções de bandas que alcançaram relativo sucesso comercial nessa década (Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Titãs e Cazuza, já em carreira solo), e que ainda produziam trabalhos relevantes nos anos 1990. Para esses artistas conseguirem o sucesso comercial, principalmente a partir da metade da década (1985), temos a conjunção de alguns fatores os quais trataremos a seguir.

2.5 *ROCK* IN RIO 1985: O *ROCK* BRASIL ENCONTRA SEU PÚBLICO

O sucesso alcançado pelas bandas do *Rock* nacional na década de 1980 explica-se por vários fatores. Como dito em linhas anteriores, grande parte da juventude já não se identificava com os artistas brasileiros que tocavam nas rádios e que faziam sucesso no início dos anos 1980. Existia um público que consumia o *Rock* internacional, grandes músicos que faziam sucesso por todo o mundo. Bandas brasileiras já se expressavam, mas não tinham alcançado a grande mídia. Então, havia uma oportunidade para as gravadoras mais renomadas, porém elas precisavam vislumbrar um público para consumo, pois, no início dos anos 1980, a economia brasileira enfrentava dificuldades, o que acabou afetando as vendas.

Se em 1980 os brasileiros compraram 40,5 milhões de LPs, singles e fitas cassetes, no ano seguinte houve uma redução de sete milhões de unidades. As vendas subiram em 1982 (para 40 milhões), mas voltariam a despencar nos anos seguintes, 44 milhões em 1983 e 38 milhões em 1984. (ALEXANDRE, 2002, p. 144-145).

Essa necessidade da indústria fonográfica em se recuperar encontrou abrigo no *Rock* que estava sendo feito pelas novas bandas. O sucesso da rádio Fluminense (a maldita), que tocava as bandas que estavam surgindo em sua programação, não fugiria dos olhos dos grandes líderes das maiores gravadoras. Assim, surgiram Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, Kid Abelha, Legião Urbana, Plebe Rude, Capital Inicial entre outras Encarnação (2011) . Em São Paulo temos também rádios tocando *Rock* nacional. Logo essas bandas começam a fazer pequenos *shows* nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

São Paulo vai se diferenciar do Rio de Janeiro em sua forma de divulgar o *BRock*. Enquanto no Rio os principais locais de interação dos jovens com as bandas eram as casas de *shows* e apresentações ao vivo, em São Paulo predominavam as danceterias, como Madame Satã, Radar Tan Tan e Raio Laser. Seja como temática pós-apocalipse dos grupos *punks* ou com a mistura pop da *New Wave* as danceterias vão ser o principal espaço de divulgação das novas bandas roqueiras, ao mesmo tempo em que também apresentavam outras atividades culturais, como filmes, apresentações circenses, lançamentos de livros ou jogos. (AFONSO, 2016, p. 79).

As gravadoras começaram a investir nessas bandas, pois já procuravam, como mencionado aqui, se recuperar financeiramente da queda das vendas de discos no Brasil. Gravar *Rock* nacional era mais barato.

E as gravadoras adoravam aquilo. Não porque julgassem genial ou revolucionário, mas porque era barato. Bandas que compunham seu próprio repertório dispensavam arranjadores, orquestras e músicos convidados. Trios, quartetos e quintetos de estrutura simples e eficiente. Guitarra, baixo, bateria, teclado e voz, uma geração provincial para quem tinha de lidar com a queda livre do mercado de discos no país. (ALEXANDRE, 2002, p. 144).

Andre Midani, executivo da WEA na década de 1980, faz a seguinte observação sobre aquele momento:

Eu tive de buscar quem fizesse música barata. [...] E encontrei a música vinda das garagens. Uns garotos juntos que não sabiam nem muito bem sobre música, fazendo gravações meio de qualquer maneira, mas muito espontâneas e, assim fugindo aos padrões do *Yes*, que produzia discos de uma milhão de dólares. A indústria e os artistas viviam assombrados por esses custos fantasmagóricos.

(ALEXANDRE, 2002, p. 145).

Podemos inferir da fala do executivo André Midani que o processo de produção dessas bandas era muito mais barato. O mercado encontrava na juventude um nicho grande, uma oportunidade de negócios. Uma cultura juvenil se formava com o teatro, a literatura, o cinema, e a música era mais um elemento. O *Rock* passa a ser o elemento que vai sedimentar essa cultura juvenil e urbana dos anos 80. Não podemos deixar de destacar, também, filmes que alcançaram sucesso e que abordavam essa juventude. Salim (2014) faz a seguinte observação acerca da produção cinematográfica no momento:

No seio dessa produção cinematográfica de gênero juvenil dos anos 1980, alguns filmes alcançaram números expressivos de bilheteria, como *Menino do Rio* (Antônio Calmon, 1981) e *Banana split* (Paulo Sérgio Almeida, 1988). Um dos cineastas que mais se destacou no gênero foi Lael Rodrigues, sobretudo por meio de seus dois primeiros longas-metragens, *Bete Balanço* (1984) e *Rock Estrela* (1985), ambos com mais de um milhão de espectadores. A trajetória de Lael Rodrigues pode ser vista como uma síntese da experiência cinematográfica oitentista inserida em uma série de influências que compõem um quadro geracional sobre o período. (SALIM, 2014, p. 125-126).

Essa produção cinematográfica coloca a juventude na tela. São filmes leves, descontraídos, com romances, aventuras, busca de sucesso tendo o *Rock* nacional como eixo, compondo a trilha sonora desses filmes. Mesmo que o jovem representado seja o urbano, da cidade do Rio de Janeiro, como é o caso de “*Menino do Rio*” (1981) e “*Bete Balanço*” (1984), é importante pensar em como eles acabam contribuindo para a formação de uma cultura juvenil. Esse jovem que comprou o ingresso para assistir esses filmes comprará também discos e fitas cassete.

Em 1984 tínhamos rádios tocando *Rock* nacional, bandas novas sendo cooptadas por grandes gravadoras, um pequeno circuito de *shows* e divulgação de bandas entre Rio de Janeiro e São Paulo. Mas, foi a partir do *Rock in Rio* que o *Rock* alcançou o tão almejado sucesso.

O Festival *Rock In Rio* era o evento que estava faltando para colocar, de vez, o *Rock* tupiniquim em evidência. Isso é corroborado por artistas, executivos de gravadoras, produtores, críticos, público, ou seja, todos aqueles que estavam envolvidos com *Rock* no Brasil. Com o *Rock In Rio*, ficava claro que existia no Brasil um público jovem que estava apto a consumir o *Rock* e tudo que estivesse em seu entorno.

Até a realização do primeiro festival (1985), o Brasil não tinha tradição de receber grandes *shows* internacionais. O *Queen* já tinha tocado no Brasil, assim como o *Police*,

Kiss e Frank Sinatra, entretanto, era um número muito pequeno de artistas estrangeiros se comparado a outros países Encarnação(2011).

O primeiro *Rock in Rio* foi idealizado e planejado por Roberto Medina, diretor da Artplan Eventos . O evento foi realizado em Jacarepaguá, onde foi erguido um complexo de grandes proporções, com 250 mil metros quadrados, que foi batizado de Cidade do *Rock*. Um evento dessa proporção, em que se apresentariam grandes nomes internacionais, custava caro. O festival custaria 11 milhões de dólares e não tinha participação econômica do poder público, como afirma Encarnação:

Para conseguir tal montante, Medina que, em 1980, trouxe ao Brasil o cantor Frank Sinatra, buscou patrocinadores. A Brahma, primeira parceria, viabilizou um milhão de dólares, e ficou com a venda exclusiva de cerveja e refrigerante. Outra parte da verba veio de também das empresas que se instalaram nas 34 lojas no mini-shopping, cuja construção foi financiada por elas. Entre as empresas estavam: Souza Cruz, Lubrax, Bob's e McDonald's. Mais uma foi obtida da malharia Hering, a qual adquiriu os direitos sobre o logotipo do festival - o mapa do Brasil em forma de guitarra, como o eixo virado para o Rio, girando num globo terrestre. Havia, ainda, a parceria com a Rede Globo de Televisão, detentora dos direitos de transmissão. Por fim, parte do capital foi adquirida com a venda antecipada dos ingressos para o festival. (ENCARNAÇÃO, 2011, p. 349).

O *Rock in Rio* foi aguardado com grande expectativa pela imprensa, crítica, bandas e público. Ainda não havia acontecido nada parecido com o porte daquele festival. Grandes bandas estrangeiras como *Queen*, *Whitesnake*, *Iron Maiden*, *Scorpions*, *Yes*, *AC /DC*, e cantores como James Taylor, George Benson, Rod Stewart, Ozzy Osbourne, entre outros, se apresentaram no festival .

Entretanto, não só de bandas e cantores estrangeiros foi feito o festival. Algumas bandas nacionais foram escaladas, com certa diversidade de gêneros musicais , para se juntar aos estrangeiros: Ney Matogrosso (que teve a missão de abrir o festival), Erasmo Carlos, Pepeu e Baby, Ivan Lins, Elba Ramalho, Gilberto Gil, Moraes Moreira e Alceu Valença subiram ao palco do *Rock in Rio*.

Todavia, temos os olhares voltados para aqueles que representavam o *Rock* oitentista, tão recente, e já participavam de um grande festival. Paralamas do Sucesso, Lulu Santos, Kid Abelha, Eduardo Dusek, Barão Vermelho e a Blitz, talvez a mais famosa e com mais estrada, se comparada às demais bandas brasileiras até o momento. Essas bandas tiveram a oportunidade de testar a popularidade do *Rock*, de se afirmarem enquanto bandas e saírem dali, em sua maioria, mais populares do que entraram.

O Festival foi realizado de 11 a 20 de Janeiro de 1985 e foi amplamente divulgado

pelos principais órgãos de imprensa.

Os jornais Folha de S. Paulo, O Estado de São Paulo e Jornal do Brasil, e a revista Veja, lançaram cadernos especiais explicando como era a estrutura do evento; quem eram os grupos estrangeiros e nacionais que iriam se apresentar: quais caminhos mais fáceis para se chegar ao *Rockódromo*; o que o público deveria levar à cidade do *Rock*; qual seria a moda, as roupas que deveriam ser usadas. (ENCARNAÇÃO, 2011, p. 350).

O *Rock in Rio* se mostrou um grande negócio para a Rede Globo de Televisão, detentora dos direitos de transmissão, como aponta Alexandre:

Quem se deu bem mesmo na história foi a Rede Globo, que transmitiu o festival com exclusividade nacional em compactos com o melhor dos *shows*, todos os dias, às 22h30. A emissora teve tanta participação que chegou mesmo a influenciar na escolha dos dias de evento, para que não coincidissem com as férias de seus funcionários. Para adquirir os direitos de exclusividade, a empresa (que festejava seus vinte anos) simplesmente entrou em um esquema de permuta com a Artplan, dando espaço na programação diária, tipo Minuto do *Rock*, desde dois meses antes de o *Rock in Rio* começar. O segredo é que tais inserções entravam no ar com patrocínio da Kolynos, Desodorantes Playboy, Tênis Daytona e da cerveja Malt 90, cada um pagando a emissora nada menos que 570 mil dólares. E, cerejando o bolo, a Som Livre ainda lançou o disco oficial do evento, com tiragem de 200 mil cópias, com hits da maioria das atrações. Negócio da China. (ALEXANDRE, 2002, p. 216).

O festival acontecia em meio ao maior e mais importante acontecimento político do país, que foi a eleição indireta para Presidente do Brasil, que ocorreu no dia 15 de Janeiro, uma terça-feira, pela manhã em Brasília. Tancredo Neves venceu a eleição no Colégio Eleitoral obtendo 480 votos contra 180 do candidato Paulo Maluf. Paulo Maluf era candidato do PDS e tinha apoio dos militares.

A vitória de Tancredo Neves, mesmo com as alianças efetuadas, representava um suspiro de esperança de dias melhores. O período do regime militar se encerrava. Era hora de o país buscar a estabilidade econômica, preservar as instituições e avançar na reconstrução da democracia no Brasil.

Para aqueles que estavam com 20 anos em 1985, haviam nascido na ditadura e só agora teriam a possibilidade viver em um novo país, que era desejado por grandes setores da sociedade. As comemorações se espalharam naquela tarde pelo país. O *Rock in Rio*, no dia 15 de janeiro, começou com a banda Kid Abelha abrindo o novo período que se concretizava com a eleição de Tancredo Neves. O grupo Barão Vermelho fez o seu *show* e encerrou com a canção “Pro dia nascer feliz”, em que, no final da canção, o vocalista Cazuza se despediu do público como o recado: “Valeu, que o dia nasça lindo

pra todo mundo amanhã, pro Brasil novo, com a rapaziada esperta, Valeu!” (BARÃO VERMELHO...,2017,min.41)

O *Rock in Rio* foi um grande sucesso comercial. Evidente que temos várias reclamações dos artistas brasileiros quanto ao tratamento desigual de toda a produção do festival. As bandas internacionais tinham privilégios em relação às atrações brasileiras. Era claro que a prioridade eram as bandas internacionais. Os artistas brasileiros reclamavam das falhas técnicas, da insensibilidade na escalação dos *shows*, das vaias que receberam em várias oportunidades, que era resultado das confusas escalações de *shows*.

Entretanto, ali se consolidou uma cultura juvenil. Existia o cinema, o teatro, os quadrinhos e a música. O *Rock* era o elemento mais importante e foi alvo da indústria de massa por um pequeno espaço de tempo, mais ou menos de 3 a 4 anos Groppo (2013) . Foi o suficiente para a fundação de revistas especializadas em *Rock*, um aumento considerável de *shows* com formação de novos ídolos. As gravadoras procuravam novos Paralamas do Sucesso, Kid Abelha, Blitz . O tempo das danceterias tinha ficado para trás. O circuito Rio de Janeiro-São Paulo já não era suficiente. O sucesso bateu à porta.

“Nosso sucesso subverteu tão completamente a coisa que a indústria se viu diante de um outro negócio”, confirma Herbert Vianna. “Nós, os novos artistas, passamos a ser a regra. Até então, as bandas tinham informação, influências e intenções que não era nada do que a indústria ou o público imaginavam. Dali em diante, nós seríamos o referencial”. Dé, do Barão Vermelho, lembra que os artistas brasileiros foram “maltratados, menosprezados” pela produção. “Entretanto saindo de lá, embarcamos para uma excursão pelo Nordeste. O público estava enlouquecido. Viramos mitos de uma semana para a outra, pelo simples fato de haveremos tocado no *Rock in Rio*.” (ALEXANDRE, 2002, p. 231).

Com o *Rock In Rio* temos um aumento considerável de *shows*. Os Paralamas do Sucesso fizeram 120 apresentações pelo Brasil, entre Janeiro e Setembro de 1985 Alexandre (2002) . Essa procura por *shows* e tudo que fosse ligado ao *Rock* demonstrava que existia uma juventude que estava ali para consumir, uma vez que já usufruíam do cinema, da moda, do teatro e de revistas. O *Rock* foi o elemento que uniu os demais componentes da cultura juvenil oitocentista, impulsionando-os para a criação de novos produtos.

A juventude agora se vê nos palcos. Seus ídolos, em sua maioria, são jovens que fizeram uma banda e saíram para tocar. Parecia algo atingível para todos. As bandas entenderam que daria para viver do *Rock*, e aprenderam que teriam que se profissionalizar ao terem contato com os grandes artistas do *Rock in Rio*.

Tudo agora conspirava para o *Rock*. Novas bandas surgem de Brasília, do Rio Grande do Sul, da Bahia e de outros estados, não sendo apenas as do Rio de Janeiro ou São Paulo. Grupos que começaram em 1982, 1983, amadureceram seus trabalhos, chegaram ao sucesso e tantas outras não conseguiram prosperar. A segunda metade da década de 1980, pós *Rock in Rio*, traz, para muitos, os mais belos discos de *Rock*, o que marcou o período do ápice do *Rock* oitocentista no Brasil.

Na edição de outubro de 2007 a revista *Rolling Stones*, especializada em cultura, fez uma lista dos 100 melhores discos da música brasileira a partir de uma eleição feita entre 60 estudiosos, produtores e jornalistas, onde deveriam se basear nos seguintes critérios: valor artístico intrínseco e importância histórica - o quanto o álbum votado influenciou outros artistas. Dos 14 discos dessa lista que foram lançados na década de 1980, 12 são de *Rock*, sendo nove da segunda metade dessa década, sendo todos eles do eixo Rio de Janeiro-São Paulo-Brasília. (AFONSO, 2016, p. 88).

Temos, então, discos produzidos pelo *Rock* nacional, reconhecidos como relevantes para setores da crítica. Importante destacar que essas bandas estão produzindo no período de abertura, de encantamento com a eleição de Tancredo Neves, da instauração da “Nova República”, da não presidência de Tancredo Neves e, sim, de José Sarney. Período de economia arruinada, altas taxas de desemprego, hiperinflação, planos econômicos que nunca trouxeram estabilidade, fortalecimento de partidos políticos, surgimentos de novas lideranças, a nova Constituição, pautas sendo discutidas, escândalos de corrupção, a convivência com a AIDS, e a constatação que para o Brasil voltar aos trilhos seria um caminho longo.

Nesse bojo de sentimentos e constatações que as músicas são produzidas, com letras que retratam um pouco daquele momento. Nossos jovens roqueiros não eram alienados ao que estava acontecendo no país, como outrora foram taxados. Pelo contrário, esse ambiente era fértil para que compositores fizessem uma leitura daquele Brasil e emitissem opiniões. Algumas dessas canções podem e devem ser utilizadas como fontes históricas desse período no ensino de História.

3 CAPÍTULO 3 - ÁLBUM MUSICAL: *ROCK NACIONAL* E ENSINO DE HISTÓRIA

3.1 A ABERTURA POLÍTICA NO BRASIL E AS MUDANÇAS NO ENSINO DE HISTÓRIA NA DÉCADA DE 1980

O período em que os militares governaram o país foi caracterizado por intensas transformações na educação brasileira. A década de 1960 já se iniciou com a promulgação da primeira lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBN), em dezembro de 1961, no governo de João Goulart. Com a instauração dos governos militares, várias mudanças importantes aconteceram no sistema educacional, até culminar na Reforma de Ensino (Lei 5692/71). Podemos destacar, nesse período, a criação das licenciaturas curtas (1964), a Reforma do Ensino Superior (1968) e a Reforma do Ensino de 1º e 2º Graus Prado (2014). Dentro de um contexto de repressão, o ensino de História será alvo de transformações, tendo sua carga horária reduzida no 1º Grau (atual ensino fundamental), e sendo ministrada no 2º grau (atual ensino médio) em meio a um curso profissionalizante.

A Reforma de Ensino, promulgada pelo governo federal através da Lei nº5692, de 11/08/1971, fixou as diretrizes e bases do ensino de 1º e 2º grau no Brasil. Essa lei apresentava várias mudanças importantes, dentre elas: curso primário e ginásial unificados, ampliando a obrigatoriedade para oito anos; o 2º Grau passava a ser profissionalizante; organização do currículo em duas partes; o núcleo comum, obrigatório em âmbitos nacional e a parte diversificada.

As transformações no sistema educacional e nas disciplinas se alteram quando suas finalidades mudam. Tais finalidades se modificam de acordo com o contexto histórico, as novas necessidades sociais, econômicas e culturais que vão impactar nos novos objetivos. Essas alterações ocorrem através de um órgão regulamentador que, até aquele momento, estava nas mãos do Governo Federal. O novo contexto necessitava de mão de obra letrada e pronta para atender as demandas do mercado de trabalho.

A escola passou a ser vista como uma instituição que deveria estar em busca de uma eficiência, voltada ao mercado de trabalho. Deste modo, a profissionalização do ensino encontrou espaço, com a criação e o

desenvolvimento de um modelo de currículo mais adequado às inovações, mais ágil, mais prático, reduzido alguns dos conteúdos teóricos considerados dispensáveis ao novo profissional, ação essa que justificaria a redução de carga horária de disciplinas como História ou Geografia. (PRADO, 2009, p. 106).

A partir da Reforma do Ensino de 1971, os Estudos Sociais tornaram-se disciplina da grade curricular de primeiro grau. Esse conteúdo ficou composto por Geografia, História, Organização Social e Política do Brasil (OSPB) e Educação Moral e Cívica (EMC) Prado (2014). A partir desse momento, vários guias curriculares foram publicados nos estados, obedecendo às indicações federais. No caso do estado de São Paulo, só a partir de 1977 os Estudos Sociais, como matéria, passaram a fazer parte do currículo, como aponta Prado:

Na prática, os Estudos Sociais, como matéria, não como área de estudo, passaram a fazer parte do currículo das escolas estaduais de 1º grau em 1977, da 3ª até 6ª série. Na 7ª série e na 8ª série, os Estudos Sociais, como matéria, nunca existiram: nessas séries, permaneceram no currículo Geografia e História como ocorreu nas séries do 2º grau. (PRADO, 2014, p. 17).

Ao pensarmos nesses Estudos Sociais como matéria implementada, é de se esperar que a disciplina História acabe diluída em meio a possível integração História-Geografia-OSPB e EMC.

Segundo as determinações do próprio Conselho Federal de Educação, a finalidade básica dos Estudos Sociais seria ajustar o aluno ao seu meio, preparando-o para a “convivência Cooperativa” e para suas futuras responsabilidades como cidadão, no sentido de “cumprimento dos deveres básicos para a comunidade, o Estado e a Nação”. Nessa concepção, os homens não aparecem como construtores da história; ela é conduzida pelos “grandes vultos”, cultuados e glorificados como os únicos sujeitos históricos. (FONSECA, 2006, p. 58).

Os Estudos sociais visavam, naquele momento, diluir a História com disciplinas que estudavam as ações do homem no tempo e sua análise reflexiva, submetendo a um ensino de história factual, e elegendo fatos que eram considerados positivos para a formação do novo cidadão brasileiro. É impossível não fazermos uma analogia ao sistema educacional da Alemanha Nazista, ou da Itália Fascista que preparava um novo cidadão através do controle do sistema educacional. Assim, aqui no Brasil tivemos a supressão da História como disciplina escolar de parte do 1º Grau e, quando fazia parte da grade curricular, obedecia a uma organização através da divisão quadripartite (Idade Antiga, Idade Média, Moderna e Contemporânea) Fonseca(2006).

É importante ressaltar que os grandes eventos considerados significativos para estudo tinham caráter político institucional. Os livros didáticos seguiam a linha e não estimulavam o debate, a prática de investigação e criticidade. Não havia espaço para um ensino de História voltado para a compreensão do “sentir-se sujeito histórico”. Também não existia espaço para uma formação em que o aluno poderia compreender o seu momento presente, como fruto de lutas ao longo do tempo, que a cidadania não se constitui em direitos que foram concedidos pelo poder instituído.

Os programas do curso ginasial foram reduzidos a uma listagem factual, na perspectiva da História Política, seguindo as programações antigas. Os valores inculcados neles eram os que predominavam no pós-guerra, como o da pacificação e união entre os povos e as questões colocadas pela Guerra Fria, como a importância da democracia liberal e o repúdio ao comunismo. (ABUD, 2019, p. 40).

Podemos constatar que o ensino de História foi duramente diluído e também controlado pelo Governo Federal após a reforma de 1971. A disciplina História estava a serviço do projeto de nação que visava formar o cidadão minimamente letrado para atender às demandas daquela sociedade, uma vez que, as atividades industriais nas cidades necessitavam de mão de obra qualificada. Dentro dos Estudos Sociais não havia espaço para propiciar aos alunos habilidades para exercer a cidadania .

Na década de 1970 tivemos uma expansão do livro didático, pois em 1967 o Estado isentou o imposto para produção de livro, papel, jornal e revista . Houve, então, uma considerável expansão da indústria editorial que fez investimento na produção de livros didáticos que estivessem de acordo com programas curriculares oficiais do MEC . “Não tivemos uma democratização do saber, pelo contrário, o livro acabou se tornando um canal privilegiado para a difusão de saberes históricos de interesse do Estado”. (FONSECA, 2003, p. 50-53).

A partir do final dos anos 1970 tivemos mudanças já significativas no campo da História. Os estudos sobre as classes trabalhadoras foram ampliados, houve uma busca por novos temas, novos documentos para fazer a História . Existia uma necessidade de deixar para trás aquele ensino de história que insistia em celebrar os grandes personagens, os grandes feitos, uma história acrítica que traçava uma sucessão linear de fatos “históricos” significativos. Guimarães (2008) afirma que o repensar do ensino da história ganha espaço em associações científicas e a própria mídia também vai ocupar os debates sobre os caminhos do ensino da história. O ensino de história estava em debate.

As discussões recorrentemente priorizavam os seguintes aspectos: a produção de conhecimento histórico como forma de romper com o papel reprodutivista que tradicionalmente é conferido ao 1º e 2º graus, o livro didático: os significados de sua utilização e a análise dos conteúdos veiculados; o ensino temático como proposta alternativa ao ensino tradicional de História e experiências utilizando diferentes linguagens e recursos no ensino, tais como música, literatura, filmes, TV, história em quadrinhos e outros documentos. Estas discussões passaram a ser sistematizadas e publicadas em coletâneas compostas de diferentes relatos de experiências e diversas interpretações do modo de se fazer e pensar o ensino de história. (GUIMARÃES, 2008, p. 86).

As reformas curriculares do ensino de História que ocorreram na década de 1980 estão permeadas pelas influências do marxismo, conforme ressalta Mathias:

[...] o marxismo pode ser detectado no ensino de história em diferentes níveis desde fins da década de 1970, sendo que sua influência é percebida ainda hoje. Orientados consoante os modos de produção e as lutas de classes, os indivíduos eram situados de acordo com seus lugares não necessariamente na sociedade, mas ao desenrolar do processo produtivo-burguesia ou proletariado, grosso modo. Com a maior incidência de historiadores como Edward Palmer Thompson, Christopher Hill, Eric Hobsbawm, dentre outros, o olhar foi paulatinamente desviado para a importância dos movimentos sociais no interior da história. (MATHIAS, 2011, p. 46).

Existia, sim, uma primazia do marxismo dentro da academia que acabou refletindo nas transformações do ensino de história e nas reformas curriculares. Mathias (2011) destaca que, no fim da década de 1980, o marxismo perderia espaço em detrimento da Nova História Francesa característica da terceira geração dos *Annales* e da História Social Inglesa. Apesar de o autor destacar que já existiam professores no final dos anos 80 utilizando em suas salas de aulas temas característicos da cultura, somente a partir dos anos 1990 o impacto da nova história francesa e a história social inglesa se fazem sentir nas escolas.

Aqui temos uma situação que nós professores enfrentamos no dia a dia em sala de aula. O currículo formal, aquele que é determinado legalmente e colocado nas diretrizes curriculares, nos planos de aulas, em muitas oportunidades sem a contribuição do professor, deverá ser seguido fielmente, mesmo que o professor sinta necessidade de novas abordagens? Presumo que a resposta seria não. Percebemos que aquele professor que estava submetido a um currículo, mesmo antes das reformas na década de 1980, já se aventurava a trabalhar com uma nova historiografia, com novas metodologias no ensino de história.

O professor dialoga, em sala, com um currículo que considera mais pertinente, mas que também depende de algumas variáveis. Talvez a mais importante delas seja o

estágio em que o professor se encontra (a sua capacitação) para aplicar novas metodologias estratégicas, aplicar novos conceitos dentro de sua sala de aula. Esse professor possui tempo hábil para estudo em casa, tem acesso a uma formação continuada, incentivo para fazer um curso de pós-graduação? Essas questões estavam lá nos anos 1980 e ainda se apresentam hoje. O que podemos mencionar é que a Nova História Francesa e a História Social Inglesa ganham espaço já na década de 1980, de forma oficial, ao menos no estado de São Paulo.

Selva Guimarães, ao analisar as propostas de reforma no ensino de história dos estados de Minas Gerais e São Paulo, afirma que as duas propostas curriculares possuem convergência em garantir outra concepção de história, que se diferencia da concepção de história norteadora dos programas de ensino da década de 70. Entretanto, elas divergem nas suas influências.

No caso da proposta de São Paulo, ela explicita dimensões do atual movimento acadêmico da Historiografia Contemporânea. A proposta inscrita neste movimento da nova Historiografia Brasileira inspira-se basicamente em problemáticas da Historiografia Social Inglesa e na Nova História Francesa. Ainda que por caminhos distintos, o diálogo com estas duas vertentes coloca para os historiadores a possibilidade do alargamento do conceito de História e de política. Como prática histórica, a política, “campo de luta de classes”, deixa de se localizar na superestrutura, para se situar em lugares diversos permeados por relações de dominação e resistência. (GUIMARÃES, 2008, p. 93).

Com o processo de redemocratização do país, a partir de 1985, a disciplina história deixava de atender os interesses do Estado autoritário, para ser colocada como disciplina que pudesse ser inserida nessa nova sociedade democrática que se consolidava. Esse processo não começou em 1985. Tomaremos como exemplo o Estado de Minas Gerais.

A reforma do ensino público em Minas Gerais estava inserida em um processo de descentralização das instituições públicas na área das políticas sociais, presentes na maioria dos estados brasileiros. Para Rocha (2003), as experiências de descentralização do sistema público de educação obedeceram às condições políticas de cada estado.

Em Minas Gerais, a ênfase da reforma foi conceder autonomia administrativa, financeira e pedagógica para as escolas, possibilitando sua gestão através da participação dos seus professores e funcionários, pais e alunos. Como vimos, tais objetivos se chocam com interesses clientelistas, na medida em que a educação aparece, historicamente, entre as políticas utilizadas para fins eleitorais pelos governos e seus aliados. A interferência político-eleitoral e partidária no setor transforma questões administrativas, como contratação de professores, pedidos de licença, aposentadoria, remoção, pedidos de transferência, aplicação de punições, requisição de professores para cargos administrativos etc., em atribuição da administração central, que segundo a rede de influências políticas que cerca cada caso específico. (ROCHA, 2003,

p. 561).

A escola tinha se tornado um instrumento de barganhas políticas, com a base na política do governador do estado obtendo vantagens conforme explicitado. Existia uma preocupação em fazer com que as escolas tivessem colegiados escolares, contratação de professores por concurso público e processo eleitoral para diretores. Essa seria a tônica das reivindicações dos professores em geral, e da comunidade escolar, principalmente na década de 1980, após a eleição de Tancredo Neves (PMDB) para governador do Estado em 1982 Rocha (2003).

Tancredo, em 1984, deixa o cargo para disputar a eleição presidencial em 1985.. O vice-governador Hélio Garcia assume o posto de governador e governa até o fim do mandato. Após o mandato de Hélio Garcia, Newton Cardoso (PMDB) venceu a eleição e governou até 1991 Rocha (2003). Nesse período temos a classe dos professores como protagonistas frente ao embate com o governo estadual para atender suas reivindicações.

A categoria dos professores estaduais foi a que maior número de greves fez no período que vai do final dos anos 70 ao início dos 90, mobilizando um imenso número de pessoas e com um enorme poder de desgaste sobre os governos. Na verdade, juntamente com o setor de saúde, a educação foi o setor cujos funcionários demonstravam maior poder de pressão sobre os governos estaduais. Tanto pelo seu poder de mobilização, traduzindo no número de paralisações que efetuaram, como pela repercussão negativa que as escolas paradas causavam em amplos setores da opinião pública. Essa capacidade de ação é fruto, em certo grau, da reação à desorganização em que o setor se encontrava. (ROCHA, 2003, p. 563).

É surpreendente como, em nosso momento atual, os professores em Minas Gerais ainda precisem se mobilizar, em muitas oportunidades deflagrando greves para que o governo atenda às reivindicações da classe. A década de 1980 é marcada pela luta, por transformações no ensino de História no ensino fundamental. Existia a necessidade de romper com a “história historicizante”, como já mencionado neste trabalho.

Os novos projetos educacionais para o ensino de História vislumbravam um ensino que não iria mais se concentrar em celebrar grandes feitos, cultos a personagens heróicos, e que não se fundamentava em uma história factual, cronológica. Eram novos ventos que estavam soprando, as lutas pela volta de um sistema democrático no Brasil se manifestavam, governadores da oposição eram eleitos, movimento das “Diretas Já” nas ruas, e novos alunos oriundos das classes trabalhadoras, com novas realidades, demandavam uma revisão, como observa Matias:

A História foi chamada a exercer a função de crítica da sociedade, atenta aos seus conflitos e às suas diferenças, inclusive às diferenças de classe. Defendia-se a atuação das camadas menos favorecidas enquanto sujeito da história. Discursava-se em prol da universalização dos direitos dos homens, que, em função do exercício do Estado ditatorial, há muito já estavam cômnicos de seus deveres. A ordem do dia era pautada pela noção de que, sem os direitos dos homens reconhecidos e garantidos, não haveria democracia, sem a qual não haveria deslanche para os conflitos sociais. A democracia era entendida como a sociedade dos cidadãos. Todavia, essa cidadania era uma cidadania de cunho marxista. (MATHIAS, 2011, p. 46).

Em Minas Gerais, nos primeiros anos da década de 1980, já existe uma discussão em torno da necessidade de uma revisão curricular no ensino de História. Entre agosto e outubro de 1983 temos a realização do Primeiro Congresso Mineiro de Educação . O Congresso foi realizado em várias etapas e tinha como objetivo fazer um amplo diagnóstico da situação da educação no estado e sugerir soluções Guimarães (2008). Nesse evento, os professores mineiros participaram da elaboração de propostas visando à reformulação da educação pública em Minas Gerais. Os anos de 1984 e 1985 também foram de intensa importância nesse processo, como observa Guimarães:

No período compreendido entre os anos de 1984 e 1985, foram realizados vários encontros e congresso promovidos pelas Universidades, Delegacias de Ensino e pela UTE-MG (União dos trabalhadores de Ensino), que passa a ter importante presença na organização e divulgação do debate em torno das mudanças necessárias no ensino público do Estado. Registra-se também a presença decisiva dos professores de História no movimento, na organização da UTE e em lutas empreendidas pela entidade. Grande parte das lideranças da entidade sindical é composta de professores da área de Ciências Humanas, sobretudo História. (GUIMARÃES, 2008, p. 88).

A Secretaria de Estado da Educação em Minas Gerais implementou o processo de reformulação dos currículos em setembro de 1986. Críticas foram feitas ao processo, que se mostrou acelerado para a aprovação do projeto de reformulação. Os autores da proposta consideraram-na fruto de um trabalho democrático e participativo . Guimarães (2008) ressalta que professores, devido a sua extensa jornada de trabalho, reclamavam que precisavam de mais tempo para discussão e elaboração da proposta, faziam críticas ao formato de convocação de professores, que permitia somente professores que desenvolviam projetos em suas áreas específicas, e à falta de divulgação do processo.

Mesmo com todos os problemas, as reformas curriculares aconteceram. A disciplina História ganha espaço novamente e os Estudos Sociais vão saindo de cena. Aquela história ensinada em que o processo histórico era uma sucessão de etapas, eventos, dentro de um espaço-temporal, que demonstrava uma linha evolutiva e com a

Europa como centro de tudo estava fadado ao fracasso. Não propiciava ao aluno pensar como sujeito e agente da história, e, a vivência, os saberes que o aluno trazia para a escola eram desconsiderados. Praticamente, para o aluno, a história se limitava a decorar datas de grandes eventos e seus heróis eleitos para exercerem tal papel.

As reformas curriculares da década de 1980 são impulsionadas pelas vitórias de governadores da oposição. Nesse momento existe, principalmente para o ensino de história, espaço para uma “história crítica”, que consiga desmitificar mitos, heróis, uma história que consiga desfazer as ideologias e lançar olhares sobre aqueles que não estavam representados como sujeitos da história. Como as reformas foram debatidas e aprovadas no âmbito dos estados, elas foram efetuadas de formas diferenciadas quanto ao conteúdo, método ou estratégia de ensino. Renilson (2004) destaca a análise feita pela pesquisadora Circe Bittencourt:

Essa diversidade de abordagens historiográficas e teórico-metodológicas foi constatada por Circe Bittencourt nas propostas curriculares de História produzidas entre 1985 e 1985 em todos os Estados brasileiros. Para a referida autora, as propostas caracterizaram-se como um conjunto muito heterogêneo de texto, com acentuadas diferenças na forma como foram construídas e apresentadas aos professores, no elenco dos conteúdos selecionados e nas metodologias de ensino sugeridas. (RIBEIRO, 2004, p. 93).

Quando analisamos as reformas de São Paulo e Minas Gerais percebemos diferenças até nas influências das correntes historiográficas sob os currículos (Marxismo em Minas Gerais, Nova História Francesa e História Social Inglesa em São Paulo, esta organizada em eixos temáticos), na distribuição de conteúdos e metodologia.

As reformas foram resultados de todo um ambiente de ansiedade por democratização, são resultados de lutas, discussões, desejos de professores, seja da escola básica ou das universidades. Os professores se organizaram em associações científicas, associações sindicais, participaram de congressos, seminários, debates, etc. Como relatado aqui, nem sempre os objetivos foram alcançados em sua totalidade. O saldo que nós temos das reformas no ensino de História nos anos 1980 é positivo, como aponta a pesquisadora Selva Guimarães ao analisar as propostas de São Paulo e Minas Gerais.

Nas duas propostas, há uma preocupação em ampliar o campo de investigação, de incorporar novos temas, novas fontes documentais e problemáticas no processo de ensino. [...] As propostas curriculares dos dois estados incorporam levantamentos bibliográficos amplos que são sugeridos para o desenvolvimento dos trabalhos. Estes levantamentos são constituídos tanto de obras altamente especializadas quanto de obras de grande divulgação, como por exemplo, as coleções Tudo é História e Primeiros Passos. A Historiografia

internacional também se faz presente. [...] Por caminhos diferentes as duas propostas buscam resgatar diferentes projetos históricos, os diversos agentes, as múltiplas vozes representativas de uma época. Procura-se dar voz aos excluídos, ora tentando romper radicalmente com a forma tradicional de ensinar História, ora tentando introduzir novos materiais, novas fontes, novas questões sobre esquemas preexistentes. O critério hegemônico passa sem dúvida pela ampliação. (GUIMARÃES, 2008, p. 108-109).

Percebemos que a década de 1980 foi um período de transformações no ensino de história. Existiu uma ruptura com o modelo tradicional, aquele modelo linear, de sequência de fatos. Temos o reconhecimento de novos sujeitos históricos e, ao mesmo tempo, novas análises sobre determinados períodos históricos com novas problematizações. Temos também a possibilidade de trabalhar com novas fontes, sejam elas orais ou iconográficas. A partir desse momento a música entra em sala no ensino de história. Um caminho é percorrido até chegar à atualidade. No próximo tópico relato algumas experiências que tive ao trabalhar com a música em sala de aula.

3.2 ALGUMAS EXPERIÊNCIAS COM MÚSICA EM SALA DE AULA.

Como já ressaltado nesse trabalho, sempre trabalhei com músicas em sala de aula. Tentarei descrever aqui um pouco da minha metodologia ao trabalhar com músicas ao longo da minha trajetória como professor de História da educação básica. Nas primeiras experiências com música em sala de aula, sempre que possível, utilizava o videoclipe oficial da canção, entretanto, logo substituí essa ferramenta. Ao longo do tempo percebi que a linguagem visual atrapalhava o foco da interpretação da música, tirando a atenção da análise da letra, e também da melodia. As imagens eram mais chamativas para os alunos. Hoje utilizo o videoclipe em ocasiões em que acredito que as imagens serão essenciais para a compreensão da mensagem principal da canção.

Para trabalhar com uma canção em sala de aula, normalmente, sigo um roteiro com o objetivo de familiarizar os alunos aos poucos com a música. O primeiro passo é realizar uma audição sem a letra impressa. Nesse momento informo quem está cantando a canção. Depois dessa escuta pergunto aos alunos o que eles acharam da música, se já haviam ouvido antes, ou se conheciam o intérprete ou a banda. Após esse primeiro contato inicia-se uma segunda audição, porém, desta vez, entrego a letra impressa ou projeto a letra para que possam acompanhar.

A partir do fim da escuta da segunda audição trabalhamos a canção. Para isso, sempre que possível, gosto de mudar o formato da sala de aula, dispondo as carteiras em círculo, pois desejo que eles saiam daquele modelo tradicional de fileiras. Acredito que essa configuração pode proporcionar uma maior abertura para a fala dos alunos. Ademais, quando as condições físicas da escola permitem, levo-os para o laboratório de informática, anfiteatro, e outros espaços da instituição.

Após a audição e a preparação do ambiente, passo as informações adicionais da canção, como compositor, ano de lançamento e algumas curiosidades sobre a banda ou produção daquela música. Em seguida, faço outros questionamentos com relação à canção e as impressões que eles tiveram ao ouvi-la e, a partir desse momento, os alunos constroem suas interpretações, começam a entender e fazer ligações com o conteúdo trabalhado no momento, ou relacionam com o seu cotidiano.

A fala dos estudantes é de suma importância, visto que as discussões, debates e polêmicas levantadas são comuns e necessárias para a construção do pensamento. Geralmente, ao fazer essa prática, preparo três ou quatro questões motivadoras para estimular a atividade. São gerados vários momentos agradáveis em que os discentes participam ativamente, discutem os temas das canções, apontam outras músicas. Neste ponto, é importante destacar que, em muitas oportunidades, as atividades não são avaliativas e os alunos não precisam entregar trabalho escrito ou algo similar. Mesmo assim há sempre uma grande participação.

Por outro lado, é evidente que também existem frustrações pedagógicas, assim como ocorrem nas práticas ditas tradicionais, pois algumas aulas não funcionam devido a diversos fatores, em que se pode apontar: algumas vezes a turma realmente não está interessada na temática ou na aula naquele momento; a utilização de abordagem não adequada; falta de planejamento para a atividade, ou planejamento inadequado; a falta de sensibilidade com os gêneros musicais que os alunos escutam e gostam; pouca empatia do professor com aquela turma; dificuldades dos discentes com interpretação de textos, etc.

Existem, sim, grandes dificuldades para a utilização da canção em sala de aula, principalmente quando se trabalha com gêneros musicais que não fazem parte do cotidiano dos alunos. E ainda se tratando dos desafios, outro fator de impacto neste trabalho é a falta de capacitação para realizar esse tipo de atividade na escola. Como professor, por quase 18 anos, nunca fiz uma capacitação que tivesse como tema a utilização de canções no ensino de História, e sequer me lembro de ter sido ofertado em

algum momento. Na rotina de docente da educação básica, em que normalmente leciono 35/36 aulas por semana, sobra-me pouco tempo para o estudo e aperfeiçoamento de novas práticas, e isso sempre gerou uma insegurança no trabalho em sala de aula. No entanto, através do ProfHistória, descobri novos caminhos que ajudaram a trilhar minha prática com mais segurança. Hoje posso facilmente acessar o banco de dissertações do programa e encontrar reflexões sobre temas e produtos para serem aplicados nas aulas. Antes disso, sinceramente, não sabia nem onde pesquisar.

A minha trajetória em sala de aula sempre foi muito intuitiva, regada de acertos e erros que me ensinaram a escutar e prestar muita atenção nos colegas de trabalho para trocar experiências. Além disso, aprendi que ouvir os alunos é também fundamental. Sendo assim, sempre procuro deixá-los confortáveis para expor suas ideias, escutando com atenção quando me procuram diretamente, entretanto atento, mesmo quando eles acham que não estou prestando atenção nas suas conversas. A seguir relato uma experiência que tive em sala de aula, que acredito ser relevante para este trabalho, e que foi impactante para a minha prática nos anos posteriores.

No ano de 2007 trabalhei seminários sobre o tema “Ditadura Militar no Brasil”, em três turmas do terceiro ano do Ensino Médio. Em uma dessas salas, um grupo ficou com a incumbência de pesquisar as canções de protesto do período. Após a apresentação do trabalho era notório o forte impacto gerado por aquela pesquisa nos estudantes. Os alunos estavam entusiasmados em perceber como aquelas canções estavam cheias de significados, os quais eles não haviam percebido, além de terem conhecido outras músicas desconhecidas para eles até então e que acharam belíssimas.

O seminário havia acabado e, enquanto guardava o material, escutei uma aluna falar para a outra que poderia ter uma atividade para eles apresentarem uma música que quisessem. Então, perguntei a ela se realmente gostaria de trazer uma música e apresentar para a turma, ao passo que ela concordou e ainda teve o apoio da colega. Este fato me surpreendeu e, com isso, propus a todas as salas uma atividade em que eles se dividissem em grupos de quatro alunos, e trouxessem uma música que gostassem e que acreditassem que era relevante para os outros colegas, explicando a sua mensagem. Foi somente uma proposta, e eles deveriam decidir se queriam ou não, porém todas as salas toparam o desafio sem pestanejar, principalmente após perceberem que poderiam escolher livremente dentro dos estilos, com a ressalva de que, no caso de música de língua estrangeira, seria obrigatório fornecer a letra traduzida.

Para esta prática foram destinados 15 minutos para cada grupo e ficou como uma

atividade de encerramento do quarto bimestre. A experiência foi ótima, os estudantes ficaram muito empolgados em apresentar suas canções preferidas, falavam com entusiasmo das letras e dos temas que eram tratados nas canções. Apresentaram uma variedade de temas, como relacionamentos na juventude, opressão, desigualdades sociais, discriminação racial, social, dentre outros. Houve, também, diversidade de bandas, cantores e gêneros musicais.

A partir dessa experiência comecei a trabalhar com mais frequência às canções do *rapper* Gabriel, o Pensador, pois foram muito utilizadas pelos estudantes. Além disso, conheci novos cantores, novas bandas, mas, principalmente, vi ali canções que, ao mesmo tempo em que eram importantes para eles, também eram importantes para mim. Dessa forma, percebi que a diferença de idade que existia entre nós se estreitava dependendo da canção escolhida. Como não pensar nisso quando um grupo de alunos de 16/17 anos escolhe uma canção do Raul Seixas para trabalhar em sala de aula? É a confirmação de que professores e alunos, de fato, se aproximam através da canção.

3.3 REFLEXÕES E UMA PROPOSTA DIDÁTICA

A proposta aqui apresentada, de expor as vivências ao trabalhar com canções no ensino de História, tem como objetivo avaliar esta prática e refletir sobre ela. Essas reflexões foram feitas ao longo deste percurso no ProfHistória ao pesquisar, buscar referências em outros trabalhos, leituras de artigos, dissertações e teses que puderam contribuir para chegar até esse momento.

Como o ano de 2020 foi o período que não tivemos aula presencial e, no ano de 2021, as aulas presenciais retornaram a partir de junho, porém com salas reduzidas, não trabalhei canções com meus alunos. As condições em que voltamos não permitiram esse trabalho, visto que estávamos restritos a algumas determinações das secretarias de educação tanto do Estado de Minas Gerais, quanto do Município de Uberlândia. Além disso, estava insatisfeito com alguns problemas em minha prática pedagógica para esse tipo de atividade, fazendo com que fosse necessário um tempo de amadurecimento de um novo fazer pedagógico já que estavam estudando e pesquisando sobre a temática. Era o momento de recuar para avançar..

Após estudos e reflexões acerca do assunto percebi que é necessária, nesse

momento, uma proposição didática que dialogue com os alunos, para que eles possam identificar a canção como fonte histórica de um determinado período histórico, em que ela revele, em uma perspectiva, nuances daquela sociedade. O período referido seria a abertura política no Brasil (1985-1989). Para isso, as fontes (canções) devem ser questionadas e tratadas como uma linguagem social que expressa uma realidade.

O alvo dessa proposição didática são os professores de História da educação básica, com aplicação para os estudantes do terceiro ano do Ensino Médio, mas pode ser facilmente adaptada para outra série que aborde o conteúdo, atualmente o nono ano do ensino fundamental. O nosso objetivo é que, em meio às várias atribuições que o professor possui hoje e à carga horária extensa, esse docente possa ter um material de fácil acesso para trabalhar em sala de aula a fim de atingir uma aprendizagem mais significativa. Desde já, enfatizamos que não estamos produzindo algo que seja um manual com a receita correta, mágica, para atingir todos os objetivos. O professor pode e deve adaptar essa proposta para seus alunos de acordo com o que ele acredita que seja mais viável.

A proposição didática aqui descrita tem o título “Álbum Musical: O Rock Nacional e o Brasil na Abertura Política (1985-1989)” e apresenta como base de fundamentação os pressupostos já utilizados em sala, conjugados a trabalhos que foram publicados por pesquisadores acerca da temática do uso da canção no ensino de História na educação básica. Em primeiro lugar é importante destacar que a canção, nessa proposição, é tratada como fonte histórica, como uma produção cultural que é carregada de simbologia e de significados que, em algumas oportunidades, estão bem explícitas, ao passo que em outras nem tanto. Sendo assim, elas devem ser questionadas, pois possuem intencionalidades, e o aluno necessita compreender que a canção pode ser uma importante fonte para a compreensão daquele passado. Dessa forma, ela pode, então, ser uma importante ferramenta no processo de produção de conhecimento histórico em sala de aula e, ao mesmo tempo, fazer uma ligação com o seu presente.

Durante o processo de escolha das canções a serem trabalhadas em sala de aula, é importante que o professor selecione, de preferência, em algumas oportunidades canções que são conhecidas e populares entre os alunos, como as que já são sucesso comercial, pois assim será mais fácil obter o engajamento dos estudantes com a atividade. Provavelmente o professor terá uma empatia que poderá reverter em trabalhos com canções que eles não tenham muito contato. A canção tem alto poder de comunicação, visto isso, quando todos os alunos conhecem determinada música, as chances de boa receptividade com a atividade é maior. Entretanto, o não conhecimento das canções ou

do gênero musical não pode ser empecilho para realizar o trabalho em sala de aula. A nossa proposta trabalha com canções do *Rock Nacional*, produzidas nos anos 1980. Sabemos que não é um gênero musical popular dentre a maioria dos nossos alunos atualmente. No entanto, concordo com as asserções do historiador Marcos Napolitano, que aponta que deve existir uma combinação entre o gosto musical dos estudantes e a ampliação do seu repertório.

A escola não deve ser mera reverberação do gosto geracional, construído a partir do mercado. Por outro lado, ela não pode impor um repertório aos alunos que não parta de suas experiências e preferências, buscando, obviamente, ir além. Não é uma negociação fácil, muitos alunos são surdos para novas experiências musicais, dada a extrema “tribalização” das audiências juvenis. Por outro lado, muitos professores têm um grande preconceito contra o gosto musical dos seus alunos. É preciso que as duas partes “desarmem” os seus ouvidos [risos]. O que importa é entender que a escuta de uma canção é parte da aula, de um tópico curricular, e não mera diversão em meio ao estudo “sério” de outros temas e fontes. O professor não deve ter medo de encarar a canção como um documento histórico, entre outros. (NAPOLITANO, 2017, p. 142-146).

Para Napolitano, essa situação deve ser enfrentada, pois o aluno irá ganhar com a escuta de novas músicas e de novos gêneros musicais. Ainda assim, expressões como música antiga, música de velho, estão entre os termos que os alunos classificam aquilo que não conhecem, porém isso não quer dizer que eles não estejam propensos a escutar. Dessa maneira, a escola se torna fonte de conhecimento de novas músicas, novos gêneros musicais e, assim, formula novos conhecimentos. Por outro lado, existe também a dificuldade de professores ouvirem aquilo que nossos estudantes estão ouvindo no momento. Da mesma forma, o docente também não pode se recusar a descobrir o que seus alunos escutam. A música não tem o efeito de distanciar aluno e professor. Com empatia a aquilo que os estudantes ouvem, com espaço para colocarem o que sentem como importante, a canção trabalhada em sala de aula, com procedimentos didáticos e objetivos bem definidos, vai causar aproximação entre professor e aluno.

É papel do professor deixar claro quais são os objetivos da atividade. O aluno precisa compreender o motivo de estar escutando aquela canção e qual o propósito daquela atividade. Na realidade, esse procedimento é importante para todos os processos didáticos em sala, no entanto, ao trabalhar com canção acreditamos que se torna mais necessária essa atenção aos procedimentos didáticos, pois a música é vista como algo de entretenimento, de boas sensações, de curtição nas festas e nos recreios da escola. Sendo assim, o trabalho de apontar os motivos que levam a canção para uma aula de história

implica no sucesso de sua prática. Por já ter vivenciado reais dificuldades ao trabalhar com fontes como música, cinema e quadrinhos, em muitas oportunidades por falta de clareza nessa questão, ressalto a necessidade do rigor metodológico.

A utilização da canção em sala de aula possibilita a empatia entre professores e alunos, pois com a variedade temática existente nas músicas populares, ela acaba sendo uma grande fonte e objeto para a produção de conhecimento histórico. Isto posto, como podemos criar empatia com o trabalho da canção em sala de aula? Nessa proposição didática que estamos discutindo, postulamos que o professor escolha uma música motivadora, que seja popular para os alunos, de preferência bem recente.

Toda e qualquer música pode ser apropriada como fonte histórica para a aprendizagem histórica, pois tudo que traz marca de intencionalidade da ação humana no tempo é evidência potencial. Depende do critério histórico de seleção da canção de trabalho, da pergunta histórica formulada da que se pretenda orientar e responder, e do grau de adesão que se queira alcançar junto a determinado perfil de jovens alunos em situações concretas de ensino e aprendizagem histórica. (AZAMBUJA, 2017, p. 43).

Para realizar a melhor escolha, o docente deve se atentar à cultura musical de seus alunos. Caso seja necessário, deve-se fazer uma breve pesquisa, via formulário, dos gêneros musicais que os estudantes escutam, solicitando que citem músicas que gostem. Isso pode ser feito no início do ano letivo, naquele primeiro momento de recepção aos novos alunos. O formulário pode ser aperfeiçoado com outras questões que poderão ser úteis ao longo do ano escolar. A partir desse momento, a canção pode ser escolhida e trabalhada com os alunos, seguindo todos os procedimentos necessários.

Essa experiência tem como objetivo levar o aluno a entender que a canção que faz sucesso, que ele escuta, pode ser objeto de pesquisa dentro do seu período histórico. A música que é popular naquele momento pode ser tratada como fonte histórica, como um artefato cultural que, sob investigação, pode dizer mais sobre o seu tempo histórico, levando-o a compreender a importância da canção como fonte histórica. Ao mesmo tempo, trabalhar com uma canção que eles gostem pode abrir portas para a utilização de músicas as quais eles não estão acostumados a ouvir. Como mencionado por Napolitano (2017), não é uma negociação fácil, mas possível de se fazer.

Como já mencionado aqui neste trabalho, tratamos o uso da canção (música e melodia) sendo trabalhado de forma que contemple todo o artefato cultural. Em algumas oportunidades o professor, diante de uma canção que está como questão no livro didático, acaba fazendo somente aquilo que é sugerido em tal atividade, muitas vezes uma

interpretação da letra da música. A respeito dessa constatação, José D' Assunção Barros faz a seguinte observação:

A questão que nos interessa nesse momento é que a análise da letra de uma música (a análise da poesia de um refrão, por exemplo) não é de modo nenhum suficiente para dar a entender o potencial dinamizador de uma composição musical, ou para mostrar seu efeito sobre a multidão. A análise de um fenômeno musical que se esgote no exame puro e simples de uma letra de música é incompleta, deixa escapar aspectos importantíssimos. Contorna a possibilidades de entrever os usos da dimensão musical e das instâncias performáticas para encaminhamento de uma certa mensagem ou com vistas à possibilidade de provocar determinadas reações no público. (BARROS, 2018, p.28).

Olavo Pereira Soares (2018), em seu artigo “A música nas aulas de História: o debate teórico sobre as metodologias de ensino” relata que nos trabalhos de Contier (1998), Napolitano (2005) e Hermeto (2012) todas as propostas metodológicas apontam para a necessidade de não analisar apenas letra e melodia, mas todo o processo de produção, circulação e consumo musical. A partir dessas referências, aquiescemos de não dissociar a análise de letra e música da canção.

Com relação ao processo de escuta acreditamos que ele é parte essencial nesse método de aprendizagem. Após análise de diversos trabalhos com canções no ensino de História e com minhas experiências dentro de sala, concluímos que esse processo deve consistir nessa proposição didática, em um primeiro momento, em uma escuta sem a letra da música. O professor poderá sensibilizar os alunos para que nessa audição, prestem atenção a que gênero musical pertence à canção, quais são os instrumentos utilizados, quais as sensações que a música desperta ou que ela pretende despertar. Após essa escuta, que pode ser repetida o quanto o professor achar necessário, deve ser disponibilizado a letra da canção, que será executada novamente.

Aconselhamos mudar a configuração física da sala de aula, dispor os alunos em círculo, por exemplo, para deixá-los mais à vontade para a audição e também discorrer sobre suas impressões. Após a audição, o professor pode fazer perguntas sobre todo o significado da canção, como: qual o tema ou temas da canção? Em qual período histórico ela foi produzida? O que a canção revela sobre aquele período? Qual era a intenção do compositor da canção? Como ela foi produzida, distribuída? Quem consumia aquela canção? Existe alguma relação dessa canção com a atualidade? Essas questões são sugestões e podem variar de acordo com a canção.

No caso da proposição didática aqui tratada, o nosso “Álbum Musical: Rock

Nacional e a Abertura Política ”, as canções pertencem ao movimento do “*Rock Nacional* dos anos 1980”, e são destinadas a serem utilizadas com alunos do terceiro ano do Ensino Médio. Sabemos que a audição de uma música pode soar diferente para cada pessoa, para cada aluno, despertando sentimentos variados, como destaca Olavo:

As músicas fazem parte de nossas experiências sensoriais mais profundas, de nossas lembranças, nossa memória, enfim, de nossas vivências. É preciso considerar esse aspecto ao elaborarmos atividades didáticas com música. Isso requer do professor a sensibilidade para compreender que essa fonte, objeto de estudo ou recurso didático, não pode ser inserida na sala de aula como se as interações subjetivas não interferissem na sua manipulação. Todos os alunos podem conhecer uma mesma música, mas a vivência de cada um com a música é diferente. Uma música festiva, independentemente do gênero, pode significar para uns festa e boas lembranças, para outros pode lembrar os dias em que os pais brigaram ou o dia em que um familiar ou amigo faleceu. A música está no meio, mas cada sujeito interage com ela de modo singular. (OLAVO, 2017, p. 86).

Olavo (2017) revela que a incompreensão de que a música é um artefato cultural, que desperta nos alunos diferentes vivências, pode ser uma das maiores dificuldades em se utilizar as músicas nas aulas de história. Essa dificuldade apresentada pelo autor não pode ser grande obstáculo para o trabalho com música na escola, entretanto, acreditamos que a sua observação precisa ser levada em consideração para nosso trabalho. O autor aponta como saída para esse problema a necessidade de o aluno compreender os fins e objetivos de se ouvir uma música em sala de aula. Ressalto, então, a importância de uma atividade que seja bem estruturada e que leve em conta a relação que os alunos possuem com a música.

O nosso “Álbum Musical: Rock Nacional e Abertura Política (1985-1989) ” se encontra como proposta no próximo item. Decidimos propor um trabalho em formato de oficinas, com quatro atividades para que caso o professor não queira trabalhar toda a proposta ele possa escolher uma atividade em separado. O nosso Álbum Musical, produto dessa dissertação se encontra no próximo item.

3.4 ÁLBUM MUSICAL: *ROCK NACIONAL* E ENSINO DE HISTÓRIA

ÁLBUM MUSICAL: O ROCK NACIONAL E O BRASIL NA ABERTURA POLÍTICA (1985-1989)



Caro professor/a! Temos aqui uma proposta didática que visa trabalhar com canções das bandas do Rock Nacional na década de 1980 no Brasil, trabalhando o contexto de abertura política (1985-1989). A proposta visa trabalhar a canção como fonte histórica onde professor e alunos possam refletir e construir um conhecimento histórico a partir de canções que fizeram sucesso nessa década. É perceptível que existiu um aumento considerável de práticas pedagógicas onde o professor de História trabalha com canções em sala de aula. Essa proposta tem como objetivo ultrapassar a perspectiva da canção ilustrar “ fatos históricos narrados” e fazer com que os alunos possam entender a canção como um artefato cultural, que é obra de seu tempo, de um contexto histórico. Entendemos a música como uma linguagem social que dimensiona a vida das pessoas. Temos então a possibilidade de interpretação da História reconhecendo a música e os músicos como sujeitos sociais, que intervêm e reelaboram experiências sociais. A canção é fonte de informações sobre o homem no tempo. Ela pode e deve ser fonte na educação histórica de nossos alunos. Essa proposta é fruto do Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHistória UFU) onde o mestrando precisa apresentar um produto didático . A nossa escolha foi de apresentar uma proposta para o professor da educação básica, aqui para o 3ºano de ensino médio, mas que pode ser adaptada para outras séries. Em vista da carga horária extensa do professor da educação básica em nosso país, onde sobra pouco tempo para planejamentos de novas atividades e pesquisa, entendemos que esse material pode ser uma boa alternativa em trabalhar um período histórico utilizando a canção popular e de sucesso como fonte histórica em sala. Importante destacar que a proposta não está fechada, ela pode e deve ser modificada para atender , ou aperfeiçoar a prática com seus alunos. A atividade será em formato de oficinas visando uma maior interação entre os alunos. Desejamos que esse material sirva de inspiração e abra novas possibilidades para você professor e seus alunos.

ÁLBUM MUSICAL: O ROCK BRASILEIRO E O BRASIL NA ABERTURA POLÍTICA

Objetivo Geral: Explorar as canções do rock nacional da década de 1980 como fontes históricas do período de abertura política (1984 – 1989) no Brasil.

Conhecimentos prévios que seu aluno precisa possuir!

É importante para o trabalho que o aluno consiga compreender o conceito de fontes históricas e como o historiador trabalha com as fontes históricas. É desejável que o aluno já tenha estudado o período da ditadura militar no Brasil (1964-1985) para uma melhor compreensão da transição para a abertura política. Deixo aqui a sugestão do **vídeo** abaixo para a discussão sobre o conceito de fonte histórica.



<https://youtu.be/7rla-byNws8>

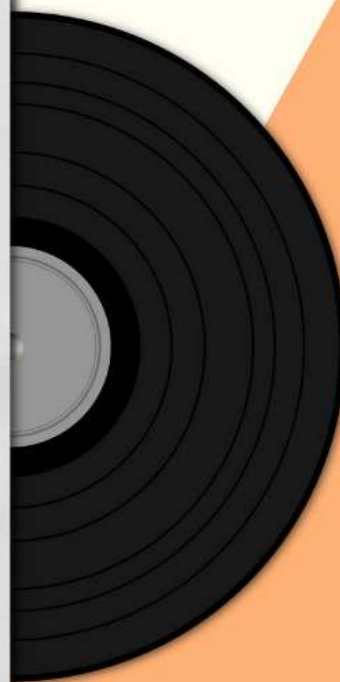


O nosso álbum musical será dividido em “faixas”, assim como as faixas de música de um disco de vinil, que era o formato físico mais popular em que eram comercializadas as músicas nos anos 1980.

Cada faixa corresponde a uma aula.
Os acordes, são as etapas da atividade dentro da faixa.

Fique ligado professor:

ATÉ O INÍCIO DOS ANOS 1990, ONDE A COMERCIALIZAÇÃO DOS VINIS COMEÇA A CAIR VERTIGINOSAMENTE, O QUE CONHECEMOS HOJE POR VINIL ERA CONHECIDO AQUI NO BRASIL POR LP, QUE SERIA UMA ABREVIÇÃO DA EXPRESSÃO INGLESA “**LONG PLAYING RECORD**” DISCO DE LONGA DURAÇÃO OU SIMPLEMENTE “DISCO”! O USO DA PALAVRA VINIL, É MAIS RECENTE.



Faixa nº1 - O trabalho com a canção em sala de aula



O que o aluno poderá aprender com essa aula?

O aluno poderá compreender que a canção é um artefato cultural, composto de melodia e letra e que pode ser objeto de pesquisa para o historiador. Busca-se, nessa aula, fazer com que o aluno tenha um olhar mais atento para as canções que serão trabalhadas ao longo deste.



**DURAÇÃO DA ATIVIDADE:
1 AULA DE 50 MINUTOS**



Como vamos fazer?

Sugerimos ao professor que para o início de todas as aulas, ele promova primeiramente a mudança física da sala, dispondo os alunos em círculo, para quebrar um pouco da rotina das fileiras de mesas e cadeiras em sala de aula. Caso a escola tenha um outro espaço físico para a escuta das canções, sugerimos fazer essa atividade nesse outro espaço. O professor poderá introduzir o tema da aula, reproduzindo a canção proposta aqui para audição.

A fim de aproximar os alunos da canção como fonte histórica e sensibilização dos alunos, um questionário será aplicado após a audição cuidadosa da canção como suporte pedagógico da aula.

O questionário e as canções serão o suporte pedagógico da aula.



**MATERIAL: SINAL DE INTERNET, 1
SMARTPHONE OU COMPUTADOR E
UMA CAIXA BLUETOOTH.**

Atividades propostas para a faixa nº1

Acorde nº1 - O aluno e a música

Nessa aula o professor poderá buscar conhecer um pouco mais sobre a relação que os alunos possuem com a música. Para isso, sugerimos a audição da música “Música para ouvir” gravada por Arnaldo Antunes em 1998.



<https://youtu.be/0iaOggolA30>



Arnaldo Antunes

Música para ouvir no trabalho

Música para jogar baralho

Música para arrastar corrente

Música para subir serpente

Música para girar bambolê

Música para querer morrer

Música para escutar no canto

Música para baixar o santo

Música para ouvir música para ouvir música para ouvir

Música para compor o ambiente

Música para escovar o dente

Música para fazer chover

Música para ninar nenê

Música para tocar na novela

Música de passarela

Música para vestir veludo

Música pra surdo mudo

Música para estar distante

Música para estourar o falante

Música para tocar no estádio

Música para escutar no rádio

Música para ouvir no dentista

Música para dançar na pista

Música para cantar no chuveiro

Música para ganhar dinheiro

Música para ouvir música para ouvir música para ouvir

Música para ouvir música para ouvir música para ouvir

Música para ouvir música para ouvir música para ouvir

Música para ouvir música para ouvir música para ouvir

Música pra fazer sexo

Música para fazer sucesso

Música pra funeral

Música para pular carnaval

Música para esquecer de si

Música pra boi dormir

Música para tocar na parada

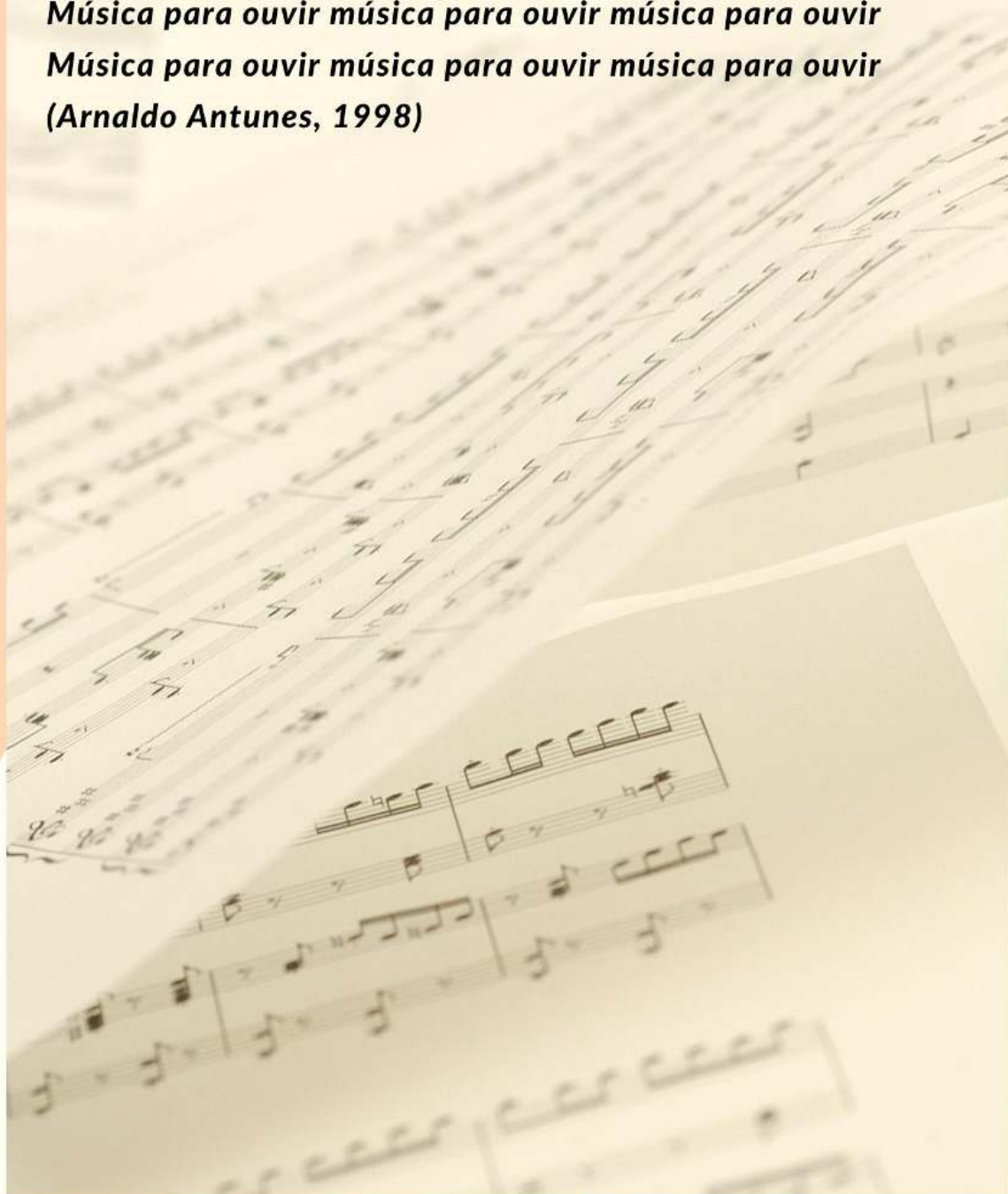
Música pra dar risada

Música para ouvir música para ouvir música para ouvir

Música para ouvir música para ouvir música para ouvir

Música para ouvir música para ouvir música para ouvir

**Música para ouvir música para ouvir música para ouvir
Música para ouvir música para ouvir música para ouvir
Música para ouvir música para ouvir música para ouvir
Música para ouvir música para ouvir música para ouvir
Música para ouvir música para ouvir música para ouvir
(Arnaldo Antunes, 1998)**





Acorde nº2

Após a audição da música o professor poderá fazer os seguintes questionamentos aos alunos:

1.	Qual o tema da canção?
2.	O que vocês consideram de interessante nessa canção?
3.	Vocês já conheciam essa canção ou o cantor?
4.	Qual a sua sensação com relação a melodia da canção? Vocês reconhecem esse tipo de melodia na atualidade? A que gênero musical pertence a canção?
5.	Qual é a sua relação com a música hoje?
6.	Quais gêneros musicais vocês escutam?
7.	Vocês acreditam que essa canção pode ter sido gravada em qual ano?
8.	Quais indícios podem apontar o ano de gravação de uma canção?
9.	Vocês acreditam que uma canção pode ser uma fonte histórica para o historiador? Ela pode informar relações dos homens no tempo?
10.	Você acredita que as canções que vocês escutam, na atualidade, podem ser utilizadas como fontes históricas pelo historiador?
11.	Como isso pode ser possível?
12.	Citem canções que por algum motivo vocês achem importantes.

Encerrando a faixa nº1

Esse questionário proposto para a atividade deverá ser feito de forma oral. Não é necessário que os alunos respondam em algum formulário. É importante ressaltar para os alunos que a canção trabalhada faz parte do trabalho solo do cantor Arnaldo Antunes.

Arnaldo Antunes fez parte da banda de rock Titãs, que obteve relativo sucesso nos anos 1980 e início dos anos 1990. Ele foi um dos fundadores da banda (1982), era um dos cantores e principais compositores e ficou na banda até (1992).

É importante que os alunos compreendam que a canção que escutam atualmente, também pode ser utilizada como fonte histórica para o historiador. Essa atividade teria como objetivo sensibilizar os alunos para as próximas atividades.

Faixa nº2 - A juventude, o Rock e o Brasil



O que o aluno poderá aprender com essa aula?

O aluno poderá compreender como nasce o Rock'n Roll e como ele se torna o gênero musical da juventude nos Estados Unidos e se propaga para o mundo. Ao realizar as duas escutas e responder as questões das canções propostas pretende-se que o aluno compreenda que as canções do Rock Nacional são expressões daquela juventude e que existem mudanças na sonoridade da banda que ao longo do tempo acabam criando uma identidade musical para a banda.



**DURAÇÃO DA ATIVIDADE:
2 AULAS DE 50 MINUTOS**



Nota musical importante professor!

Professor, explique aos seus alunos que nas próximas aulas estaremos trabalhando a década de 1980, a partir da abertura política, abordando o contexto sociocultural utilizando o cenário de consolidação do rock nacional como fonte de aprendizagem.

É importante que eles compreendam os objetivos que o professor pretende atingir com essa proposta didática, antes do início da realização da mesma.



Como vamos fazer?

O professor poderá introduzir o assunto por meio de uma aula expositiva contextualizando o ambiente político e cultural em que estava inserida a juventude na metade da década de 1980, recolhendo informações da bibliografia sugerida. Serão promovidas audições de canções de bandas de rock do período, com análise das letras e discussão das canções propostas.

O professor poderá fazer uma breve apresentação da banda com o material em anexo. O professor irá promover a audição de duas canções da banda de rock nacional, Paralamas do Sucesso. As canções são: Óculos de 1984 e Alagados de 1986. Após a audição de cada canção o aluno irá preencher a ficha de análise.



Box: Mas, afinal, o que é



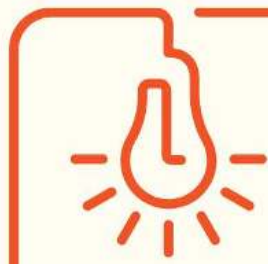
O Rock n' Roll é um gênero musical que surge nos Estados Unidos, pós Segunda Guerra Mundial entre as décadas de 1940 e 1950. Ele se populariza no início da década de 1950. Ele mescla gêneros musicais de origem negra como o blues, na fusão entre uma vertente urbana, o Rhythm and blues, e uma vertente rural Country and Western. O rock vai ter uma enorme aceitação por parte dos jovens que se opunham à sociedade adulta norte-americana de período pós guerra. A primeira geração do Rock anos 50 tinha nomes como Little Richard, Chuck Berry e Bill Haley. É nesse período que surge Elvis Presley, como uma figura que vai tornar o

rock uma música popular e solidificar o gênero nos Estados Unidos e se espalhando pelo mundo. Para Aline do Carmo Rochedo, o rock significou uma ruptura de gerações, música de que os pais não gostavam era a preferida dos filhos e houve essa divisão das gerações. Sobre a paternidade do Rock já é mais difícil chegar a um acordo pois são vários artistas experimentando no final dos anos 1940 e início dos anos 1950 e assim existe uma certa controvérsia sobre uma origem única do Rock n" Roll. Basicamente as bandas de rock são formadas por um vocalista, um baixista, um baterista e um ou dois guitarristas. Essa não é uma regra básica pois temos variações em uma mesma banda de número de integrantes e também outros instrumentos (teclados, instrumentos de percussão, etc) pois depende de como aquela banda quer se expressar.

No final dos anos 50, o rock já era grande sucesso comercial nos Estados Unidos. Elvis Presley ficaria conhecido com o “Rei do rock” e uma geração de artistas surgiria nas próximas décadas consolidando o rock como música de uma juventude.

O Rock como gênero musical gerou vários subgêneros ao longo do tempo demonstrando uma certa diversidade: Rockabilly, Blues Rock, Hard Rock, Rock Progressivo, Punk Rock, Folk Rock, Wew Wave, Grunge, Indie Rock, entre outros.





**Professor,
você
sabia?**

O Filme americano “Sementes de Violência” de 1955 dirigido por Richard Brokks, tornou o rock conhecido no Estados Unidos. Isso ocorreu devido a inclusão em sua trilha sonora pela primeira vez de uma música do rock and roll. A música era “ Rock around the clock” do grupo Bill Haley and His Comets que havia feito uma versão dessa canção e gravado em 1954. Essa versão na trilha do filme alcançou enorme sucesso e virou um “ hino” para a juventude rebelde dos anos 1950.

Link para o filme “Sementes da Violência”



<https://www.youtube.com/watch?v=IHk7mC3mf6k>

*Escute a canção
com seus alunos!
Se tiver condições,
veja o vídeo!*

***Link para a música: Rock Around the Clock
de Bill Haley and His Comets***



<https://www.youtube.com/watch?v=ZgdufzXvjgw>



Nica



Play

***Assista ao vídeo
“História do
Rock” do canal
Nerdologia***



<https://www.youtube.com/watch?v=RBOUmtBs9Lg>



Atividades propostas para a faixa nº2

Nesta aula o professor poderá introduzir questões com relação às diferenças das duas canções da banda, Paralamas do Sucesso (Óculos e Alagados). As duas canções são utilizadas como suporte didático. Solicite aos alunos a audição atenta das canções.

Primeiro Acorde - Apresentando a banda

Professor faça uma breve apresentação da história da banda, Paralamas do sucesso. Você pode acessar o site oficial da banda <http://www.osparalamas.com.br/> e colher as informações que julgar necessárias para essa primeira atividade.

**Foto de divulgação do
segundo disco dos
Paralamas do Sucesso
“O Passo do Lui” de 1984**



<https://br320.blogspot.com/2017/06/os-paralamas-do-sucesso-o-passo-do-lui.html>



Segundo Acorde - Audição da canção "Óculos"

A Canção Óculos pertence ao disco "O Passo do Lui" de 1984. Escute a canção com os alunos. No primeiro momento a escuta precisa ser feita sem a letra.

Depois, em uma segunda escuta, disponibilize a letra. Utilize a versão original da canção gravada em 1984 que está no Youtube.



Link: <https://youtu.be/cLXmiAsyJdY>



Óculos

Os Paralamas do Sucesso

Se as meninas do Leblon não olham mais pra mim

(Eu uso óculos)

E volta e meia eu entro com meu carro pela contramão

(Eu 'tô sem óculos)

Se eu 'tô alegre eu ponho os óculos e vejo tudo bem

Mas se eu 'tô triste, eu tiro os óculos

Eu não vejo ninguém

Por que você não olha pra mim (ô ô)

Me diz o que é que eu tenho de mal (ô ô)

Por que você não olha pra mim

Por trás dessa lente tem um cara legal

Oi oi oi oi oi

Eu decidi dizer que eu nunca fui o tal?

Era mais fácil se eu tentasse fazer charme de intelectual

Se eu te disser, periga você não acreditar em mim

Eu não nasci de óculos

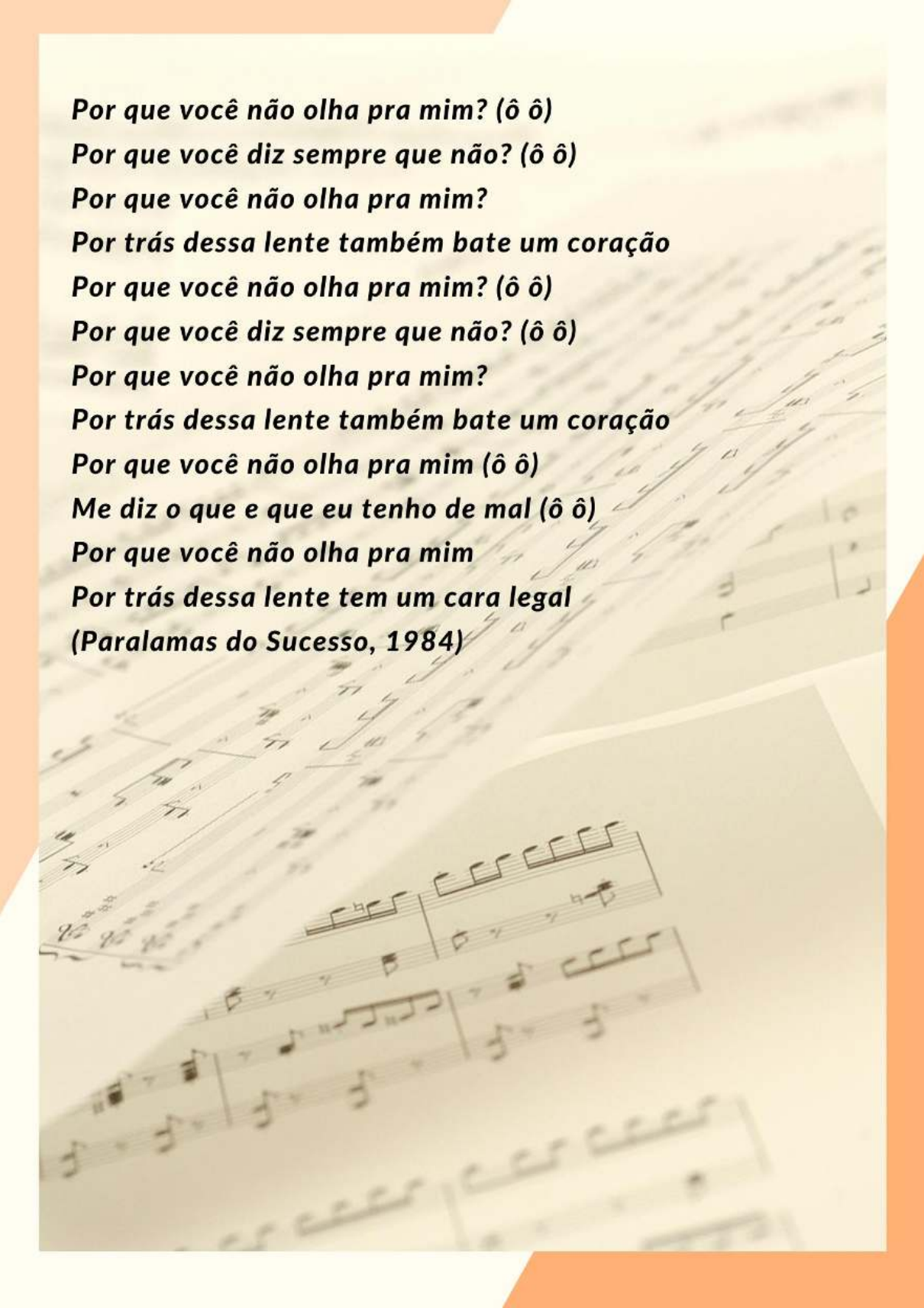
Eu não era assim não

Por que você não olha pra mim (ô ô)

Me diz o que é que eu tenho de mal (ô ô)

Por que você não olha pra mim

Por trás dessa lente tem um cara legal

The background of the page features a blurred image of musical notation on staves, with notes and clefs visible. The page is framed by orange borders on the top, bottom, and right sides.

Por que você não olha pra mim? (ô ô)
Por que você diz sempre que não? (ô ô)
Por que você não olha pra mim?
Por trás dessa lente também bate um coração
Por que você não olha pra mim? (ô ô)
Por que você diz sempre que não? (ô ô)
Por que você não olha pra mim?
Por trás dessa lente também bate um coração
Por que você não olha pra mim (ô ô)
Me diz o que e que eu tenho de mal (ô ô)
Por que você não olha pra mim
Por trás dessa lente tem um cara legal
(Paralamas do Sucesso, 1984)

Terceiro Acorde - Preenchimento da ficha de análise da canção

Ficha para análise da canção:
"Óculos"



Título da canção:

Autor(es) da letra (compositor(es)):

Intérprete:

Local de produção:

Ano de lançamento:

Disco:

Gravadora:

Gênero musical:

Qual é o tema da canção?

Qual a intenção assumida pelo compositor na canção?

Quais ideias, metáforas, conceitos ou valores sócio culturais são informados na letra e melodia?

A quem se dirige o discurso da canção?

Na sua concepção qual a faixa etária dos componentes da banda na época do lançamento da canção?

Quais sentimentos essa canção desperta em você? Você gostou da canção?

A canção "Óculos" fez muito sucesso na década de 1980, o que proporcionou o sucesso dos Paralamas do Sucesso. Você consegue explicar os motivos para uma canção como essa fazer sucesso naquele período?





Quarto Acorde - Audição da canção "Alagados"

A canção "Alagados" foi lançada em 1986 no disco "Selvagem", terceiro disco da banda. Escute a canção com os alunos. No primeiro momento a escuta precisa ser feita sem a letra. Depois, em uma segunda escuta, disponibilize a letra. Utilize a versão original da canção gravada em 1986 que está no Youtube.

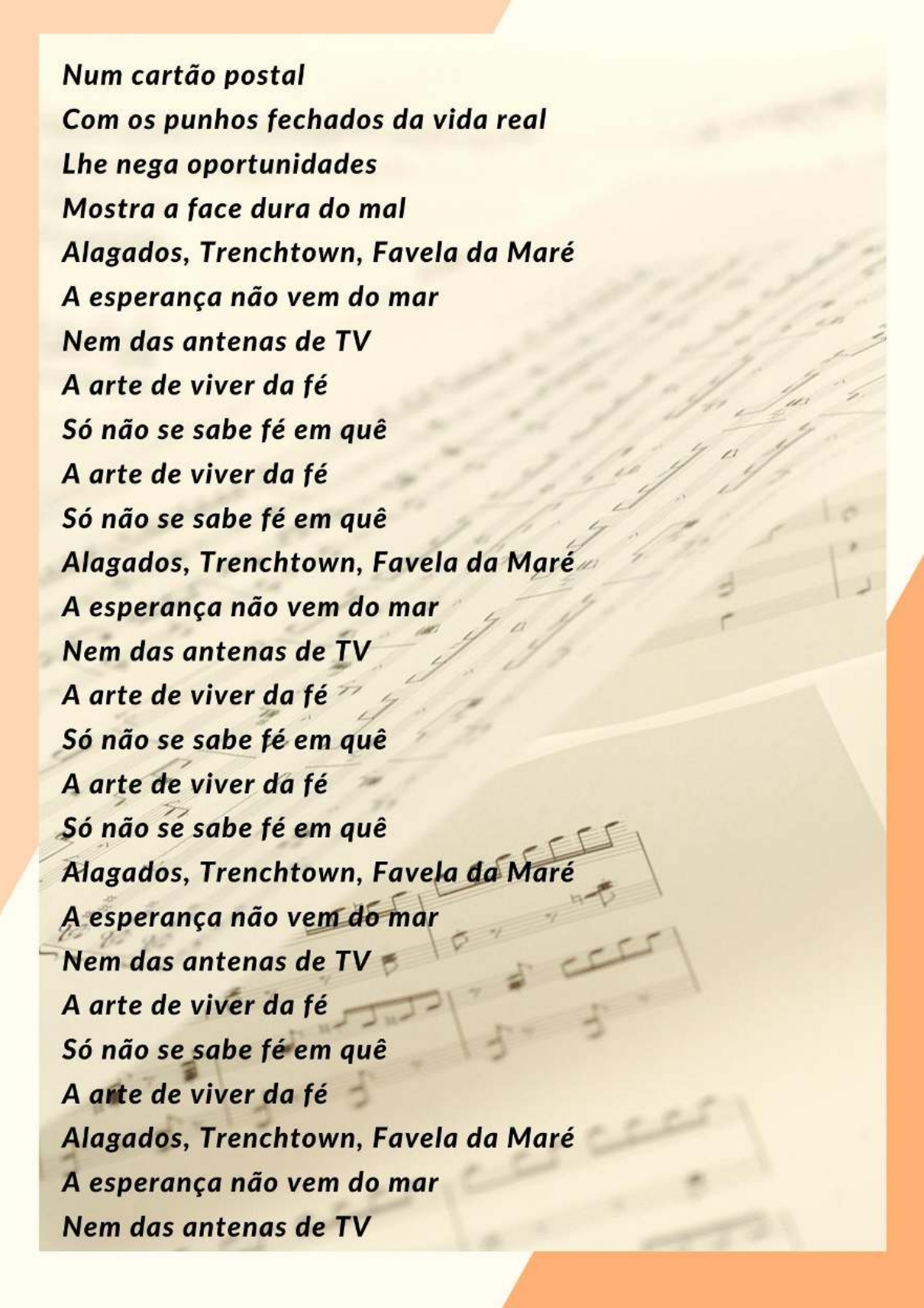


<https://youtu.be/MTOyw7SjhiQ>

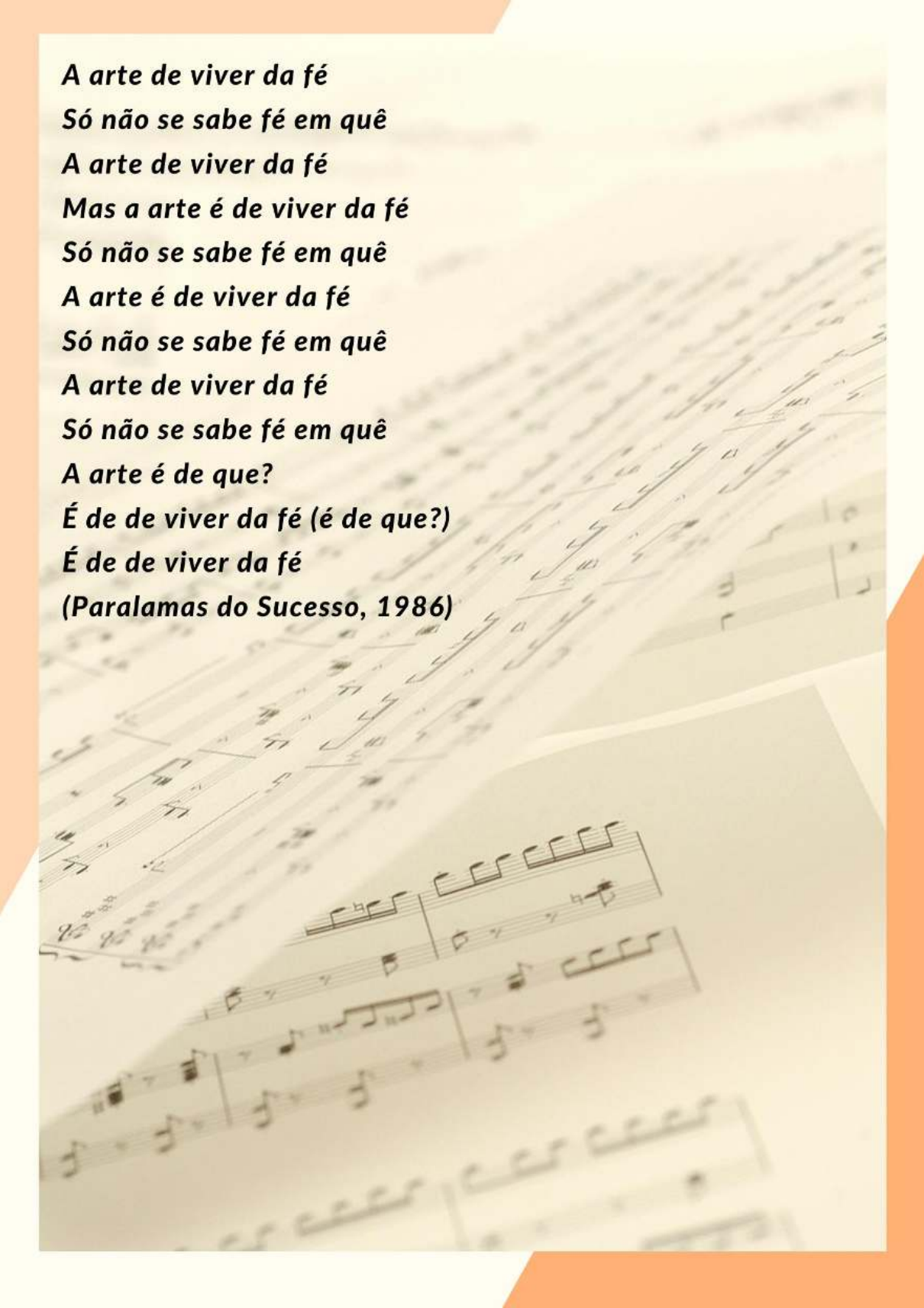


Alagados

**Todo dia o sol da manhã
Vem e lhes desafia
Traz do sonho pro mundo
Quem já não queria
Palafitas, trapiches, farrapos
Filhos da mesma agonia
E a cidade que tem braços abertos
Num cartão postal
Com os punhos fechados da vida real
Lhe nega oportunidades
Mostra a face dura do mal
Oh alagados, Trenchtown, Favela da Maré
A esperança não vem do mar
Nem das antenas de TV
A arte de viver da fé
Só não se sabe fé em quê
A arte de viver da fé
Só não se sabe fé em quê
Todo dia o sol da manhã
Vem e lhes desafia
Traz do sonho pro mundo
Quem já não queria
Palafitas, trapiches, farrapos
Filhos da mesma agonia
E a cidade que tem braços abertos**



**Num cartão postal
Com os punhos fechados da vida real
Lhe nega oportunidades
Mostra a face dura do mal
Alagados, Trenchtown, Favela da Maré
A esperança não vem do mar
Nem das antenas de TV
A arte de viver da fé
Só não se sabe fé em quê
A arte de viver da fé
Só não se sabe fé em quê
Alagados, Trenchtown, Favela da Maré
A esperança não vem do mar
Nem das antenas de TV
A arte de viver da fé
Só não se sabe fé em quê
A arte de viver da fé
Só não se sabe fé em quê
Alagados, Trenchtown, Favela da Maré
A esperança não vem do mar
Nem das antenas de TV
A arte de viver da fé
Só não se sabe fé em quê
A arte de viver da fé
Alagados, Trenchtown, Favela da Maré
A esperança não vem do mar
Nem das antenas de TV**

The background of the page features a close-up, slightly blurred image of musical notation on staves. The staves are arranged diagonally, creating a sense of depth and movement. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs, rendered in a dark ink on a light-colored paper. The overall aesthetic is artistic and musical, complementing the lyrics of the song displayed in the foreground.

**A arte de viver da fé
Só não se sabe fé em quê
A arte de viver da fé
Mas a arte é de viver da fé
Só não se sabe fé em quê
A arte é de viver da fé
Só não se sabe fé em quê
A arte de viver da fé
Só não se sabe fé em quê
A arte é de que?
É de de viver da fé (é de que?)
É de de viver da fé
(Paralamas do Sucesso, 1986)**

Quinto Acorde - Preenchimento da ficha de análise da canção

Ficha para análise da canção: "Alagados"



Nome da banda:

Autor(es) da letra (compositor(es)):

Intérprete:

Local de produção:

Ano de lançamento:

Nome do disco:

Gravadora:

Gênero musical:

Qual é o tema da canção?

Qual a intenção assumida pelo compositor na canção?

Quais ideias, metáforas, conceitos ou valores sócio culturais são informados na letra e melodia?

A quem se dirige o discurso da canção?

Na sua concepção qual a faixa etária dos componentes da banda na época do lançamento da canção?

Quais sentimentos essa canção desperta em você? Você gostou da canção?

A canção "Alagados" fez muito sucesso no seu ano de lançamento e é considerada um "clássico" dentro da imensa discografia da banda. Na sua opinião, quais os motivos para essa canção fazer sucesso naquele contexto histórico?



Encerrando a faixa nº2

Professor, discuta com os alunos as impressões deles com as duas canções. O objetivo aqui é tentar verificar se os alunos conseguiram perceber que existem diferenças nas temáticas das letras e sonoridades. Propiciar que eles discutam as temáticas das letras e qual o sentido para eles daquelas canções. Explicar que a análise das canções da mesma banda foi feita de forma proposital para que eles percebessem que uma banda pode ir mudando com o tempo, o seu trabalho pode mudar desde a letra até a sonoridade da banda. Alguns questionamentos podem ser feitos como motivação para atividade.

- ⚡ Depois da escuta das duas canções, o que vocês conseguem perceber de semelhanças e diferenças nas canções, já sabendo que são da mesma banda?
- ⚡ Qual a impressão de vocês sobre a temática das canções?
- ⚡ Vocês conseguem julgar que uma canção possui uma letra mais simples, ou menos importante?
- ⚡ Qual a sensação de vocês com relação a sonoridades (melodia, ritmo) das canções?
- ⚡ Se essa canção fosse apresentada apenas a letra, sem a audição da música, faria alguma diferença para sua análise?
- ⚡ A canção “Alagados” é lançada em 1986. Letra e música dos três integrantes do Paralamas do Sucesso, Herbert Viana, João Barone e Bi Ribeiro. Para vocês, o que motiva ou influencia a composição de uma canção como essa?



Fique ligado professor:

Quando solicitamos aos alunos as sensações e sentidos que aquela música desperta, muito provavelmente teremos interpretações diversas para a canção. A canção como artefato cultural é uma linguagem social que permeia a vida das pessoas. Os compositores, músicos são sujeitos sociais que estão intervindo e reelaborando experiências sociais em um determinado período histórico. Quando as pessoas escutam a música, elas reelaboram o seu significado e isso independe do período histórico que foi produzida. Abaixo segue o link dos músicos Tony Belloto e Sergio Brito da Banda Titãs em uma entrevista no ano de 2022, ressaltando aspectos curiosos sobre interpretações de suas canções. O trecho se encontra disponível entre os minutos 54 e 61.



<https://youtu.be/SV425htfW0c>



Faixa nº3 - Os discos e capas do Rock Brasil



O que o aluno poderá aprender com essa aula?

Essa atividade visa proporcionar ao aluno adquirir conhecimentos sobre a história do disco de vinil e seu funcionamento. O aluno conhecerá algumas capas de discos das bandas de sucesso do rock nacional dos anos 1980, e poderá formar conceitos sobre a importância dessas capas para a identidade de uma banda, apresentação de um novo trabalho ou para comercialização dos seus discos. O aluno deverá compreender que as capas de discos podem ser utilizadas como fontes históricas de um determinado período.



**DURAÇÃO DA ATIVIDADE:
2 AULAS DE 50 MINUTOS**



Como vamos fazer?

O professor irá apresentar algumas capas de discos das bandas de rock dos anos 1980. Importante destacar o ano de lançamento do disco e informar uma música que fez sucesso daquele disco. Seria interessante informar que existia a “música de trabalho”, explicando para os alunos que geralmente era a música escolhida pela gravadora e banda para tocar nas rádios, para divulgar o disco. Divida a sala em grupos e entregue para cada grupo uma ficha para análise de uma capa. Após o preenchimento, solicite que cada grupo apresente as suas observações sobre as capas analisadas.



Primeiro Acorde: O que é um disco professor?

Professor, para esclarecer essa dúvida dos alunos temos duas sugestões. Nas duas sugestões você terá informações sobre a origem do vinil, como ele é produzido e seu funcionamento.

***1ª Sugestão:** Faça a leitura desse material com os alunos em sala de aula.*



Link do texto “ Como Funciona o disco de Vinil”:

<https://www.letras.mus.br/blog/como-funciona-o-disco-de-vinil/>



***2ª Sugestão:** Veja o vídeo: Afinal de contas: como funciona um vinil?*

<https://youtu.be/rb1JloKWmb4>

Encerrando esse Acorde

Professor, tenha em mãos um disco de vinil. Não precisa ser necessariamente um dos anos 1980. Importante que ele possua capa, e encarte em boas condições. Demonstre para os alunos os cuidados que as pessoas deveriam ter ao manusear o disco para não arranhar, cuidados com a limpeza, pois impurezas poderiam causar chiados no som. Destacar a capa e contracapa do disco, ressaltar as informações presentes ali. Apresentar o encarte do disco, em que na maioria dos discos nacionais continham a letra das canções informações dos compositores de cada música e letra. Alguns encartes eram bem trabalhados com imagens e eram duplos e traziam fotos da banda, no caso do Rock dos anos 1980. O encarte ainda trazia as informações de direção artística, produtor, mixagem, músicos convidados, autor da capa e outras. Mediante essas informações vamos para a análise de algumas capas de discos.

Segundo Acorde: Análise das imagens de capas de discos Rock Nacional da década de 1980

Professor, nessa atividade nosso aluno irá analisar capas de discos de bandas de rock nacional da década de 1980. A pesquisadora Miriam Hermeto, em seu livro “Canção Popular Brasileira e Ensino de História – Palavras, sons e tantos sentidos” faz a seguinte observação sobre as capas dos álbuns:

As capas dos álbuns, por exemplo, são fontes importante para se pensar na canção popular a um só tempo como produção cultural e produção de mercado. Em geral, esses documentos traduzem o conceito musical e comercial do disco, permitindo identificar o público-alvo preferencial e as relações dos artistas no campo da canção popular. Além disso, são de fácil acesso, tanto por se encontrarem dispersas no cotidiano dos brasileiros, quanto, atualmente, por estarem disponíveis na internet.

Capas de discos para análise

Professor, estejamos atentos a compreender como os jovens pensam e interpretam a partir da observação das imagens das capas de discos.

Somos bombardeados a todos momentos com imagens que a publicidade utiliza para alavancar as vendas de determinados produtos.

Acreditamos que essas capas trazem registros de um determinado contexto histórico, de uma cultura que se formava naquele período.



Será que essas capas chegaram a influenciar o gosto musical daquela juventude?

Qual será a percepção de nossos alunos?



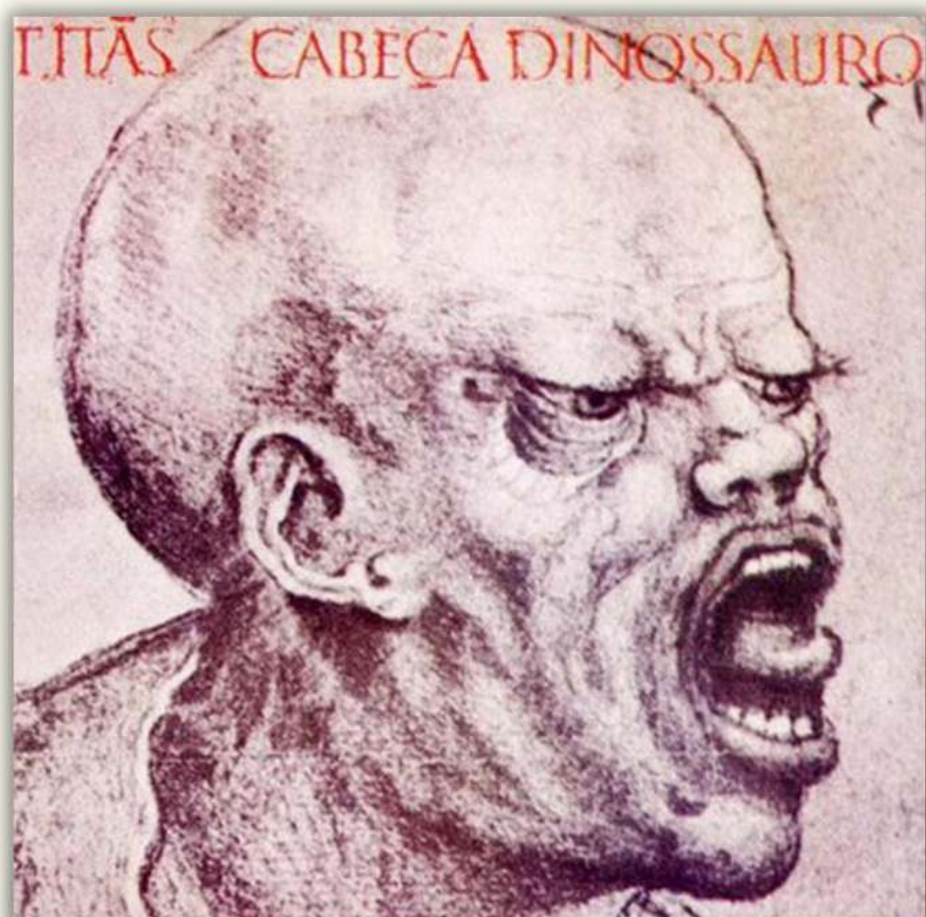
As aventuras da Blitz. Emi-Odeon, 1982.



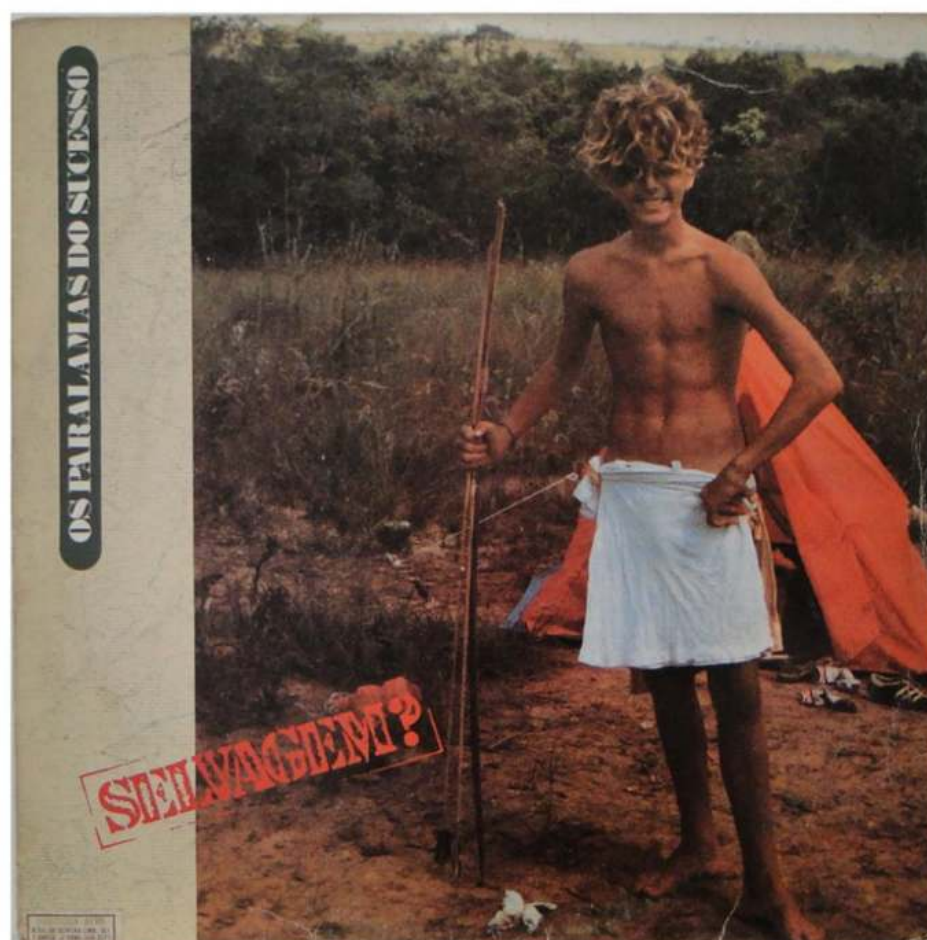
Nós vamos invadir sua praia, Wea, 1985. .



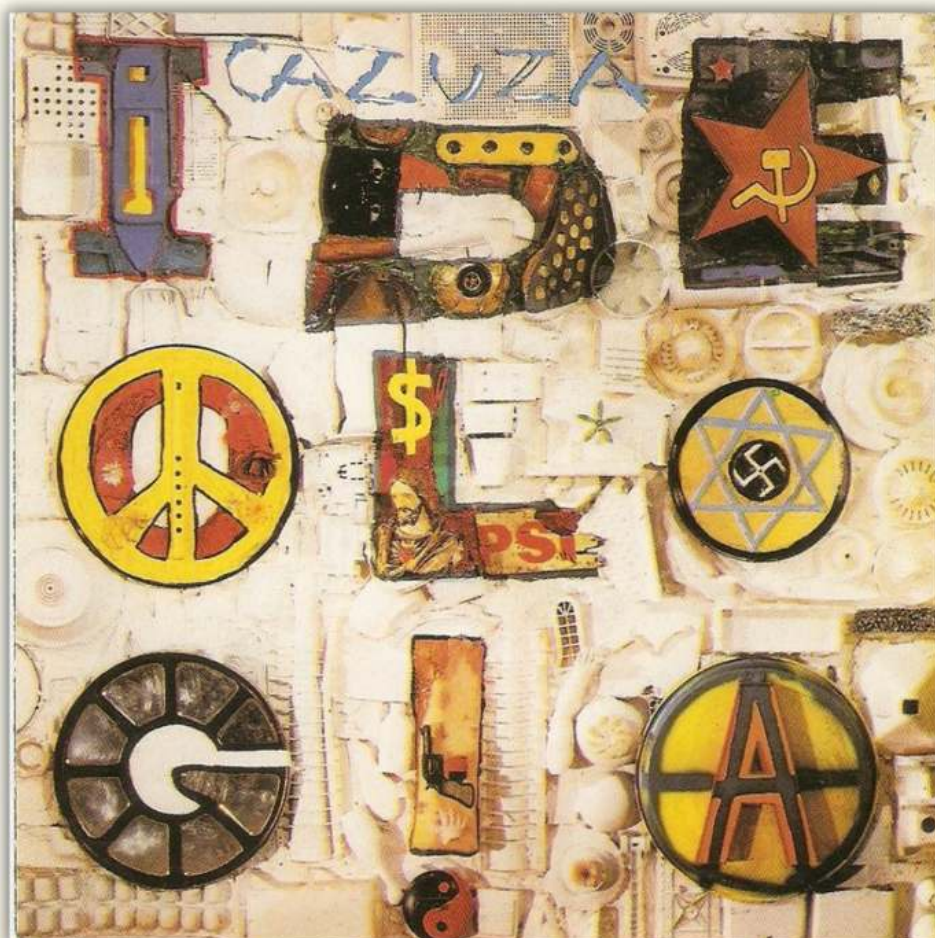
Rádio Pirata ao Vivo, Epic, 1986.



Cabeça Dinossauro, Wea, 1986.



Selvagem? Emi-Odeon, 1986.



Ideologia, Philips, 1988.



QUE PAÍS É ESTE (1978-1987), Emi, 1987.

Ficha de análise de imagem das capas de discos

Nome da banda:

Nome do disco e gravadora:

Ano de lançamento:

Tipo de imagem (pintura, desenho, fotográfica, caricatura, charges, etc.):

Qual o tema da imagem?

Descreva detalhes da imagem: se a banda é retratada na capa, como é retratada, detalhes das vestimentas, os objetos que aparecem, detalhes de cor e outros detalhes que consiga extrair da capa.

Qual a importância das capas como fontes para a história sócio cultural de um determinado período histórico?

Na sua opinião, qual a importância das capas para essas bandas?

Na sua opinião, essas capas ajudavam as bandas na relação com o seu público, com vendas? Justifique!

Terceiro Acorde:

Professor, após o preenchimento das fichas de análise das capas, solicite que cada grupo apresente aos colegas as informações que registraram da capa analisada. Promova um debate sobre as impressões que os alunos tiveram desse trabalho e lance como questão central:

O que podemos compreender daquele período histórico com a análise dessas capas de disco?

Escute os alunos e peça, ao final do nosso 3º acorde, como forma de avaliação, que eles respondam essa questão por escrito em casa e entregue para você em uma data futura.

Solicite que os alunos pesquisem a importância histórica desses discos para o rock dessa década!

Faixa nº4 - As canções e o seu tempo Histórico!



O que o aluno poderá aprender com essa aula?

Nessa faixa o aluno poderá compreender como algumas canções possuem grande potencial para uma análise mais profunda.

Esperamos que com a audição das canções propostas nessa faixa e com os saberes que trouxeram das outras atividades, eles sejam capazes de fazer as atividades propostas ao final.



**DURAÇÃO DA ATIVIDADE:
2 AULAS DE 50 MINUTOS**



Como vamos fazer?

O professor irá promover a escuta das três canções para todos os alunos. Após a escuta de cada música, os alunos deverão preencher a ficha de análise de cada música.

Após o preenchimento, o professor, de forma oral, vai promover um debate sobre as canções e sua contribuição como fonte histórica para a década de 1980.

Ao final será proposta uma atividade de fechamento das atividades do nosso **“Álbum musical”!**



Primeiro Acorde:

Nesse primeiro momento, faremos a audição de três canções:

- **Comida**, da banda Titãs, gravada em 1987.
- **Que país é este**, da banda Legião Urbana, gravada em 1987.
- **Brasil**, que pertence a carreira solo de Cazuza, de 1988.

Professor, faça uma breve apresentação da história de cada banda. Você pode acessar o site oficial e colher as informações que julgar necessárias. Na plataforma Youtube, você também vai encontrar várias referências sobre as bandas.

Não se esqueça! Escute a canção primeiramente sem disponibilizar a letra. Depois, outra audição com os alunos já de posse da letra. Sugerimos que sempre se utilize a audição da gravação original, ou seja, aquela que foi para o LP da banda!

http://



<https://www.vagalume.com.br/titas/biografia>

<http://www.titas.net/discografia>

<http://www.legiaourbana.com.br/>

<https://www.cazuza.com.br/>

Canção nº 1

A canção “**Comida**” pertence ao quarto disco da banda Titãs, intitulado “Jesus não tem dentes no país dos bangueiros” de 1987.

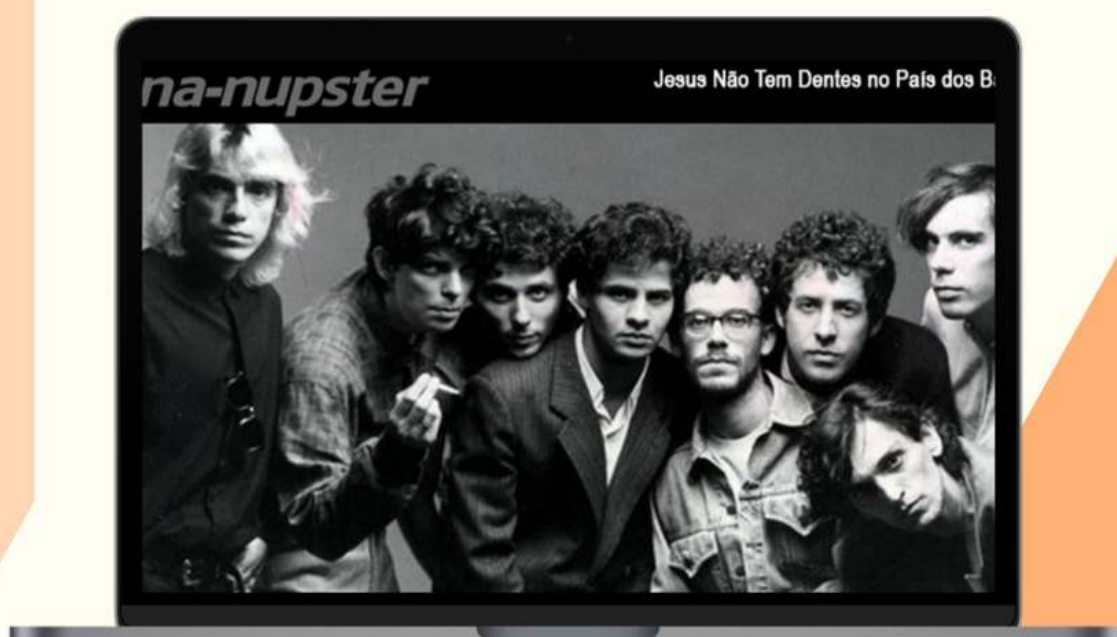


Foto de divulgação do disco - <https://nanu.blog.br/na-nupster-titas-pais-dos-bangueiros/>

Link para audição da música:

<https://www.youtube.com/watch?v=94SR1WNOHcw>



Comida

Bebida é água!

Comida é pasto!

Você tem sede de quê?

Você tem fome de quê?

A gente não quer só comida

A gente quer comida

Diversão e arte

A gente não quer só comida

A gente quer saída

Para qualquer parte

A gente não quer só comida

A gente quer bebida

Diversão, balé

A gente não quer só comida

A gente quer a vida

Como a vida quer

Bebida é água!

Comida é pasto!

Você tem sede de quê?

Você tem fome de quê?

**A gente não quer só comer
A gente quer comer
E quer fazer amor
A gente não quer só comer
A gente quer prazer
Pra aliviar a dor**

**A gente não quer
Só dinheiro
A gente quer dinheiro
E felicidade
A gente não quer
Só dinheiro
A gente quer inteiro
E não pela metade**

**Bebida é água!
Comida é pasto!
Você tem sede de quê?
Você tem fome de quê?**

**A gente não quer só comida
A gente quer comida
Diversão e arte
A gente não quer só comida
A gente quer saída
Para qualquer parte**

**A gente não quer só comida
A gente quer bebida
Diversão, balé
A gente não quer só comida
A gente quer a vida
Como a vida quer**

**A gente não quer só comer
A gente quer comer
E quer fazer amor
A gente não quer só comer
A gente quer prazer
Pra aliviar a dor**

**A gente não quer
Só dinheiro
A gente quer dinheiro
E felicidade
A gente não quer
Só dinheiro
A gente quer inteiro
E não pela metade**

**Diversão e arte
Para qualquer parte
Diversão, balé
Como a vida quer
Desejo, necessidade, vontade
Necessidade, desejo, eh!
Necessidade, vontade, eh!
Necessidade
(Titãs, 1987)**

Canção nº 2

A canção, **“Que país é este”**, pertence ao terceiro disco da banda Legião Urbana, **“Que País É Este (1978-1987)”** de 1987.



<http://br320.blogspot.com/2017/08/legiao-urbana-que-pais-e-este-1987.html>

Link para audição da música:

https://www.youtube.com/watch?v=kFpkyT_KPpc



Que país é este?

Nas favelas, no senado

Sujeira pra todo lado

Ninguém respeita a constituição

Mas todos acreditam no futuro da nação

Que país é esse?

Que país é esse?

Que país é esse?

Que país é esse?

No Amazonas

E no Araguaia ia, ia

Na Baixada Fluminense

No Mato grosso

E nas Gerais

E no Nordeste tudo em paz

Na morte eu descanso

Mas o sangue anda solto

Manchando os papeis

Documentos fiéis

Ao descanso do patrão

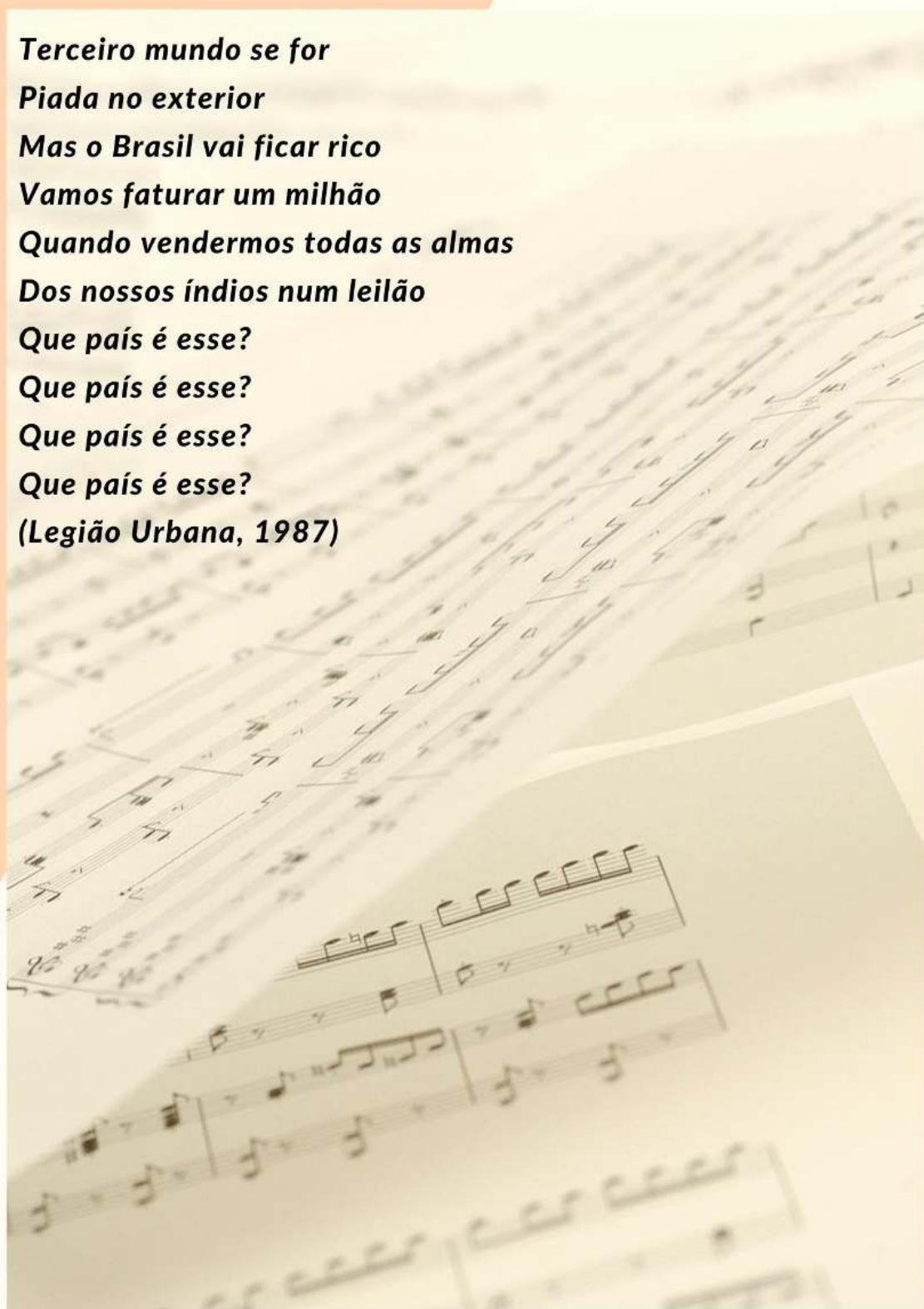
Que país é esse?

Que país é esse?

Que país é esse?

Que país é esse?

**Terceiro mundo se for
Piada no exterior
Mas o Brasil vai ficar rico
Vamos faturar um milhão
Quando vendermos todas as almas
Dos nossos índios num leilão
Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?
(Legião Urbana, 1987)**



Canção nº 3

A canção “**Brasil**” de Cazuza, pertence ao disco “Ideologia” de Cazuza, lançado em 1988.



Cazuza em foto pessoal - Divulgação/Viva Cazuza -
<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/ha-31-anos-o-brasil-dava-adeus-ao-icone-da-musica-brasileira-cazuza.phtml>

Link para audição da música:

https://www.youtube.com/watch?v=kCUZr_K8et8



Brasil

**Não me convidaram
Pra esta festa pobre
Que os homens armaram
Pra me convencer**

**A pagar sem ver
Toda essa droga
Que já vem malhada
Antes de eu nascer**

**Não me ofereceram
Nem um cigarro
Fiquei na porta
Estacionando os carros
Não me elegeram**

**Chefe de nada
O meu cartão de crédito
É uma navalha**

**Brasil
Mostra tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim**

Brasil

Qual é o teu negócio

O nome do teu sócio

Confia em mim

Não me convidaram

Pra esta festa pobre

Que os homens armaram

Pra me convencer

A pagar sem ver

Toda essa droga

Que já vem malhada

Antes de eu nascer

Não me sortearam

A garota do Fantástico

Não me subornaram

Será que é o meu fim

Ver TV a cores

Na taba de um índio

Programada

Prá só dizer sim, sim

Brasil

Mostra a tua cara

Quero ver quem paga

Pra gente ficar assim

Brasil

Qual é o teu negócio

O nome do teu sócio

Confia em mim

Grande pátria

Desimportante

Em nenhum instante

Eu vou te trair

Não, não vou te trair

Brasil

Mostra a tua cara

Quero ver quem paga

Pra gente ficar assim

Brasil

Qual é o teu negócio

O nome do teu sócio

Confia em mim

Brasil

Mostra a tua cara

Quero ver quem paga

Pra gente ficar assim

Brasil

Qual é o teu negócio

O nome do teu sócio

Confia em mim

Confia em mim

Brasil

(Cazuza, 1988)

Ficha para análise da canção: "Brasil"



Nome da banda:

Autor(es) da letra (compositor(es)):

Intérprete:

Local de produção:

Ano de lançamento:

Nome do disco:

Gravadora:

Gênero musical:

Qual é o tema da canção?

Qual a intenção assumida pelo compositor na canção?

Quais ideias, metáforas, conceitos ou valores sócio culturais são informados na letra e melodia?

A quem se dirige o discurso da canção?

Na sua concepção qual a faixa etária dos componentes da banda na época do lançamento da canção?

Quais sentimentos essa canção desperta em você? Você gostou da canção?



Segundo Acorde:

Depois do preenchimento das fichas de análise das canções, peça para que alguns alunos apresentem as informações das fichas de análise de forma que contemple as três canções. A partir das informações dos alunos, promova um momento de discussão sobre as três músicas. Sugerimos algumas questões que podem ser levantadas:



- Quais as impressões dos alunos sobre as canções?
- Elas possuem sonoridades diferentes? Como vocês percebem isso?
- Pergunte aos alunos, qual a canção que mais chamou a atenção? Provavelmente os alunos terão respostas diferentes. Direcione para que eles falem sobre os motivos da escolha de cada questão.

- A canção, *Que país É Este*, escrita em 1978 e lançada em 1987, foi escolhida como música de abertura de virtualmente todas as apresentações ao vivo da banda, inclusive a turnê daquele disco. Solicite aos alunos as impressões deles de como eles acreditam que o público reagia ao iniciar o show com aquela canção.

- Questione aos alunos, quais seriam os motivos para o professor escolher aquelas canções para essa atividade.

- Pergunte aos alunos, se eles conseguem perceber algumas semelhanças nas canções **“Que País é Este”** e **“Brasil”**.

Encerre esse debate com a pergunta:



E você, tem fome e sede de quê?

Terceiro Acorde: Atividade final

Professor, iremos propor aqui três atividades, que acreditamos que possam ser avaliativas e que irão abordar toda a nossa proposta didática.

Propomos aqui um trabalho em grupo de 4 alunos.

O objetivo é que o aluno consiga refletir sobre as canções, a década de 1980 e possa elaborar suas reflexões nessas atividades.



Nessa atividade será solicitado dos alunos que eles que eles produzam um texto, utilizando as canções que foram trabalhadas nessa proposta como fonte de inspiração.

O objetivo é que eles possam descrever o "Brasil da Abertura Política (1985-1989)" a partir do trabalho realizado.



***Solicite aos alunos que eles
construam uma capa de disco
de uma banda de Rock da
década de 1980.***

***Peça que criem um nome de
uma banda e construam essa
capa, pensando em como as
capas davam uma identidade
a banda e auxiliavam nas
vendas.***



Essa atividade consiste na construção de uma paródia. Os alunos terão que construir uma paródia, com o tema livre, utilizando uma canção que foi produzida por uma banda de rock dos anos 1980. Informe aos alunos que pode ser alguma canção que foi trabalhada nessa proposta, mas que eles podem recorrer a outras músicas de outras bandas. Nessa atividade, seria importante incentivá-los a gravar um vídeo cantando a canção ou mesmo apresentar para a turma em data futura.

Professor:

Marque uma data para entrega dos trabalhos, para que os alunos possam fazer com calma.

Promova no dia da entrega do trabalho uma interação, com a exposição das imagens das capas, leitura dos textos e, audição ou leitura das paródias.

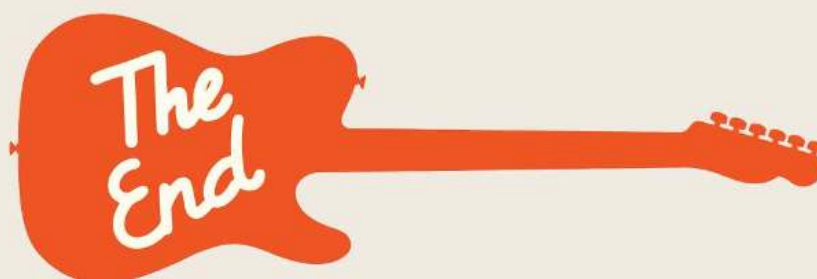
IMPORTANTE

Solicite aos alunos as impressões sobre todo o trabalho.

Ressalte que as informações deles são bem-vindas e importantes para que você possa repetir aquilo que realmente funcionou e ajustar as situações de dificuldades que forem relatadas por eles.



***A nossa proposta de trabalho chegou
ao final e espero que tanto
professores quanto alunos tenham
apreciado a playlist escolhida e
curtido um bom rock'n roll!***



4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim, chegamos ao final desse percurso que se iniciou lá no mês de Março de 2020. Percorremos um longo caminho, onde a música e a década de 1980 foram objetos de pesquisa. Ao longo da pesquisa, entramos em contato com inúmeras produções de trabalhos que conectam música e ensino de História. Temos hoje a percepção que o Historiador se aproximou da canção como objeto de pesquisa. A proposta desse trabalho tinha como objetivo final fornecer uma proposta didática para os professores do ensino básico utilizarem em uma turma do 3º ano do Ensino Médio trabalhando com canções. Fizemos a opção de trabalhar a década de 1980 no Brasil, período de abertura política (1984-1989).

Para atingir o objetivo final, percorremos foram feitas algumas escolhas achamos pertinentes: discutir a música como mercadoria, o seu processo de codificação e decodificação, a abordagem cultural e política da década de 1960, 1970 para chegar aos anos 1980, o ensino de História em tempos de “ditadura”, e as reformas de ensino dos anos 1980. Até chegar a década de 1980 e trabalhar com canções foi um trabalho árduo.

Sempre acreditei que a música poderia ser utilizada em sala de aula no ensino de história. Ao longo da pesquisa, tive certeza disso. Entrar em contato com outros trabalhos, outras experiências, me trouxeram clareza quanto aos fatores positivos que esses trabalhos podem gerar na aprendizagem no ensino de história e na relação professor-aluno. Ao mesmo tempo pude verificar a importância de trabalhar com um método, rigor científico e planejamento ao trabalhar com a canção. São várias dissertações do PROFHISTÓRIA, que trabalham com a música em sala de aula. Várias experiências de propostas aplicadas em sala de aula, e sugestões de propostas.

Encerrando o terceiro capítulo, temos o nosso produto, a proposta didática intitulada “O Álbum Musical: Rock Nacional e Ensino de História” fruto de todas leituras e reflexões que foram feitas ao longo dessa dissertação. Tentamos propor uma atividade em que não se concentrasse somente na análise da letra da canção e proporcionasse ao aluno um olhar mais ampliado sobre a canção, que circulava na década de 1980, e que ele conseguisse identificar informações históricas sobre aquele período.

Esperamos que a aplicação do Álbum Musical seja prazerosa para professores e alunos. Sabemos que nossa proposta não será 100% eficiente, e nunca tivemos pretensão

para isso. A nossa proposta é uma sugestão, que pode e dever ser adaptada, mas acreditamos que ela possa sim , proporcionar um momento de aprendizagem e interação entre professor e alunos. Desejamos que a música , cada vez mais, seja tratada como fonte histórica e material de ensino em nossas aulas no ensino básico e que proporcione uma produção de novos conhecimentos históricos e reflexões críticas sobre o passado e o presente por parte de nossos alunos.

5 FONTES

a) Sites

<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/ha-31-anos-o-brasil-dava-adeus-ao-icone-da-musica-brasileira-cazuza.phtml>

<http://br320.blogspot.com/2017/08/legiao-urbana-que-pais-e-este-1987.html>

<https://www.cazuza.com.br/>

<https://www.historiadomundo.com.br/curiosidades/fontes-historicas.htm>

<https://www.letras.mus.br/blog/como-funciona-o-disco-de-vinil/>

<http://www.legiaourbana.com.br/>

<http://www.osparalamas.com.br/>

<http://www.titas.net/discografia>

<https://www.vagalume.com.br/titas/biografia/>

<https://nanu.blog.br/na-nupster-titas-pais-dos-banguelas/>

<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/ha-31-anos-o-brasil-dava-adeus-ao-icone-da-musica-brasileira-cazuza.phtml>

b) You Tube

ARNALDO ANTUNES, Música para ouvir. You Tube, 8/11/2014.

Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=s3dR0U62bok>

Acesso em : 10/07/2022

BARÃO VERMELHO & CAZUZA VÍDEOS. Rock in Rio-15.01.1985 (Show Completo) . You Tube, 15/09/2017

Disponível em : <https://youtu.be/8bbsCPKLnUM>

Acesso em : 10/07/2022

CAZUZA. Cazuza- Brasil. You Tube, 2/07/2021.

Disponível em : https://www.youtube.com/watch?v=kCUZr_K8et8

Acesso em : 20/07/2022

DAVI2540. Alagados- Paralamas do Sucesso. You Tube, 01/02/2016.

Disponível em : <https://youtu.be/MT0yw7SjhiQ>
Acesso em : 15/07/2022

INTELIGENCIA LTDA. Titãs- Inteligência Ltda. Podcast #554. You Tube, 13/07/2022.

Disponível em : <https://youtu.be/SV425htfW0c>
Acesso em: 15/07/2022

LEGIÃO URBANA. Que país é este. You Tube, 6/10/2015.

Disponível em : https://www.youtube.com/watch?v=kFpkyT_KPpc
Acesso em : 19/07/2022

MÚSICAS EM ALTA QUALIDADE- HD. Os Paralamas do Sucesso- Óculos (HD). You Tube, 17/11/2016

Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=cLXmiAsyJdY> Acesso em: 13/07/2022

NERDOLOGIA. História do Rock- Nerdologia. You Tube . You Tube, 17/07/2018.

Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=RBOUmtBs9Lg>
Acesso em : 13/07/2022

NERD SHOW. Afinal do contas: como funcionava um disco de vinil? You Tube, 05/08/2021

Disponível em: <https://youtu.be/rb1JIoKWmb4>
Acesso em : 18/07/2022

TTÃS. Comida. You Tube, 19/02/2017.

Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=94SR1WNOHcw>
Acesso em : 18/07/2022

TUDO ESTÁ VOLTANDO. Sementes da Violência 08/12/1993 Versão (Rara) You Tube, 08/12/1993

Disponível em : <https://youtu.be/IHk7mC3mf6k> Acesso em: 13/07/2022

33EVENSTAR. Bill Harley & His Comets- Rock Around The Clock (1955) HD. You Tube. 25/06/2013

Disponível em : <https://youtu.be/ZgdufzXvjqw>. Acesso em : 13/07/2022

c) Discografia

Arnaldo Antunes

Um som. BMG, 1998.

Blitz

As aventuras da Blitz. Emi-Odeon, 1982

Cazuza

Ideologia, Polygram, 1998

Ira!

Clandestino, WEA, 1990.

Legião Urbana

Que país é este 1978/1987. EMI, 1987.

Os Paralamas do sucesso

O passo do Lui. Emi-Odeon, 1984.

Selvagem? Emi-Odeon, 1986. .

RPM

Rádio pirata ao vivo. CBS, 1986.

Titãs

Cabeça Dinossauro WEA, 1998.

Jesus não tem dentes no país dos banguelas. WEA, 1987.

A Melhor Banda Brasileira de Todos os Tempos da Última Semana. Abril Music, 2001.

Ultrage a Rigor

Nós vamos invadir sua praia. WEA, 1985.

REFERÊNCIAS

ABUD, Katia Maria. A história nossa de cada dia: saber escolar e saber acadêmico na sala de aula *In*: MONTEIRO; Ana Maria Ferreira da Costa ; GASPARELLO, Arlete Medeiros; MAGALHÃES, Marcelo de Souza (orgs). **Ensino de História: sujeitos, saberes e práticas**. Rio de Janeiro: Mauad/FAPERJ, 2007. p. 59-9.

ABUD, Katia Maria. Currículo de História e políticas públicas: os programas de História do Brasil na escola secundária. *In*: BITTENCOURT, Circe (org). **O saber histórico em sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2019. p.28-41

ADORNO, Theodor Ludwig Wisengrund. Sobre música popular. *In*: COHN, Gabriel (org). **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1986. p. 115-146. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

ADORNO, Theodor Ludwig Wisengrund. Sobre música popular. *In*: Adorno. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 65-105. (Coleção Os Pensadores).

AFONSO, Luis Felipe Fernandes. **O som e a fúria de um novo Brasil: juventude e Rock brasileiro na década de 80**. 2016. Dissertação (Mestrado em História comparada) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, Rio de Janeiro, 2016.

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: O Rock e o Brasil dos anos 80**. 2º ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2002.

AMARAL, Maria Cecília; D'EUGÊNIO, Napolitano Marcos. Linguagem e canção: uma proposta para o ensino de História. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, nº 13, v. 7, set. 86/fev. 87, p. 177-188.

ARROYO, Miguel Gonzales. Repensar o Ensino Médio. Por quê? *In*: DAYRELL, Juarez; MAIA, Carla Linhares; CARRANO, Paulo (Orgs.). **Juventude e ensino médio: sujeitos e currículos em diálogo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 53-74.

AZAMBUJA, Luciano. Canção Ensino e Aprendizagem Histórica. **Revista História Hoje**, vol. 6, nº11, p.31-56, 2017. <https://doi.org/10.20949/rhhj.v6i11.333>

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. 2011. 279 f. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BARROS, José D' Assunção. **O projeto de Pesquisa em História: da escolha do tema ao quadro teórico**. Petrópolis: Vozes, 2012.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Ensino de História: Fundamentos e**

métodos. 4ªed. São Paulo: Cortez, 2011.

BIVAR, Antônio. O Que é Punk? 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

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

BURKE, P. **A Escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

CARDOSO, Moraes de Cleiton; BIANCHI, Paula. Possíveis contribuições do pensamento de Jesús Martín-Barbero para a problematização da mídia na escola: notas de leituras. **Relacult- Revista Latino Americana de Estudos em Cultura e Sociedade** [S. l.], v. 5, n. 4, p.1-9, abr. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1193>>. Acesso em: 20 jun. 2021. <https://doi.org/10.23899/relacult.v5i4.1193>

CASOY, Bóris. Cai a emenda não nós. **Folha de São Paulo**, São Paulo, n. 20, p. 112, abr. 1984.

CONTIER, Arnaldo Daraya . Música e História. **Revista de História da USP**, São Paulo, n. 119, p.69-89, dez.1988. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i119p69-89>

CUNHA, Marcio Cotrim . Sociedade e Cultura nos anos 1970: esvaziamento cultural e experimentalismo. **dObra[s] - revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisa em Moda**, [S. l.], v. 3, n. 5, p. 81-91, 2009. Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/313>>. Acesso em: 24 mar. 2022. DOI: 10.26563/ dobras.v3i5.313. <https://doi.org/10.26563/dobras.v3i5.313>

DAPIEVE, Artur. **BRock - o Rock brasileiro dos anos 80**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2015.

DÂNGELO, Newton. **Reflexões Sobre o Novo Currículo de História de 5ª a 8ª Séries do Estado de Minas Gerais- 1996**. Cadernos de História (UFU). EDUFU – Uberlândia- MG, v.6, p. 19-32, 1996.

ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. **Brasil Mostra a Tua Cara: Rock Nacional, Mídia e a Redemocratização Política (1982-1989)**. 2009. 192 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras da Assis , UNESP, Assis, 2009.

_____. *Rock in Rio - Um Festival (im) pertinente à música brasileira e à redemocratização nacional*. **Revista- Patrimônio e Memória**. Assis, v.7, n. 1, p. 348-368, jun. 2011.

ESCOSTEGUYA, Ana Carolina Damborariarena . Estudos culturais: as margens de um programa de pesquisa. **E-Compós**, [S. l.], v. 6, p. 1-16, ago. 2006. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/77>>. Acesso em: 3 set. 2021. <https://doi.org/10.30962/ec.77>

FERREIRA, Bráulio Severiano. **A “ Americanização” da Música Brasileira na Década de 1970**. 2003. 62f. Monografia.Universidade Federal de Uberlândia

FERREIRA, Jorge. O presidente accidental: José Sarney e a transição democrática. *In*: DELGADO, Lucila; FERREIRA, Jorge (org.). **O tempo da Nova República** – Da transição democrática à crise política de 2016 - Quinta República (1985-2016). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p-27-35

FERREIRA, Wallace. Uma análise revisionista de Adorno e Horkeimer em “A dialética do Esclarecimento”. **CSONline Revista eletrônica de Ciências Sociais**, Juiz de Fora, v. 5, n. 2, p. 332-336, dez. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/csonline/issue/view/709>> . Acesso em: 20 jun. 2021.

FONSECA, Thaís Nívia de Lima e. **História e Ensino de História**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GUIMARÃES, Selva. **Didática e Prática de Ensino de História**: Experiências, reflexões e aprendizados. Campinas: Papirus, 2003.

GUIMARÃES, Selva. **Caminhos da História Ensinada**. Campinas: Papirus, 2008.

GROPPO, Luís Antônio. **O Rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil**. Campinas: UNICAMP, 1996

_____. Gênese do *Rock* anos 80 no Brasil: ensaios, fontes e mercado juvenil. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 1, v. 2, p. 172-196, jan-jun. 2013. <https://doi.org/10.20396/muspop.v1i2.12888>

HALL, Stuart. Codificação/decodificação. *In*: _____. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 389-403.

HERMETO, Miriam. **Canção Popular Brasileira e Ensino de História**: Palavras, sons e tantos sentidos. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

HOBSBAWM, Eric John Ernest. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLLER, Marcos. **A música na atuação dos jesuítas na América portuguesa**. *In*: (ANPPOM) ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, Rio de Janeiro. 2005, p.1131-1138.

MAGI, Érica Ribeiro. *Rock*, cidades e cenas musicais. *In*: SOUSA, Rainer Gonçalves (org). **Nas Trilhas do Rock**: experimentalismo e mercado musical. Goiânia: Kelps, 2018.

MATHIAS, Carlos Leonardo Kelmer. O ensino de História no Brasil: contextualização e abordagem historiográfica. **Revista Unisinos**, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, v. 15. n. 1, p. 40-49, jan-abr. 2011. <https://doi.org/10.4013/htu.2011.151.05>

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e Hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e, conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221. out. 2000. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882000000100009>

MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé. (orgs). **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. 235-290.

_____. A Música Popular Brasileira (MPB) dos anos 70: Resistência Política e Consumo Cultural. In: CONGRESSO DA IASPM-LA (INTERNATIONAL ASSOCIATION FOR STUDY OF POPULAR MUSIC), 4., Cidade do México. **Anais [...]**, Cidade do México, 2002. p.1-12

_____. **História & Música: História cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NOGUEIRA, Marcia Barbosa. **O ensino de História e as músicas de Chico Buarque de Holanda: Da escuta à produção de sentidos históricos na Escola Estadual Engenheiro Palmas Muniz, em Redenção-PA**. 2018. 127 f. Dissertação (Mestrado em Ensino de História) – Universidade Federal do Tocantins, Campus de Araguaína, 2018.

PRADO, Eliane Mimese. **A disciplina História nos anos da ditadura militar**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

_____. O Ensino de História Nos anos da Ditadura Militar. **Revista da Faculdade de Educação**, Cáceres , v.12, n. 2, p. 103-120, 2009.

RANGEL, Carlos Roberto da Rosa; TRINDADE, Luane Nunes. *Rock: Cultura Política e Movimentos Sociais*. **Revista Disciplinarum Scientia**, Série: Ciências Humanas, Santa Maria, v. 13, n. 1, p. 95-111, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufn.edu.br/index.php/disciplinarumCH/article/view/1730/1634>>. Acesso em: 03 mar. 2022.

RAMOS, Eliane Batista. Anos 60 e 70: Brasil, juventude e *Rock*. **Revista Ágora**, Vitória, n.10, p.1-20, dez. 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/agora/article/view/1940/1452>>. Acesso em: 18 set. 2021.

RAMOS, Eliane Batista. **Rock dos anos 80: A construção de uma alternativa de Contestação Juvenil**. 2010. 224 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Pontificia Universidade Católica de São Paulo, PUC São Paulo, 2010.

RIBEIRO, Renilson Rosa. O saber (histórico) em parâmetros: O ensino da História e as reformas curriculares das últimas décadas do século XX. **Revista de Humanidades do Departamento de História e Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte**, Centro de Ensino Superior do Seridó- Campus de Caicó, v. 5, n. 10, p. 80-126, abr/jun. 2004. Disponível em: <<http://www.cerescaico.ufrn.br/mneme>>. Acesso em: 25

mai. 2004.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. *In*: DELGADO, Lucila; FERREIRA, Jorge (org.). **O tempo do regime autoritário – Ditadura militar e redemocratização – Quarta República (1964-1985) República (1985-2016)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p.120-158

ROCHA, Carlos Vasconcelos. Anatomia de uma Reforma. Descentralização da Educação Pública de Minas Gerais e Mudança Institucional. **Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v. 46, n. 3, p.557-592, 2003. <https://doi.org/10.1590/S0011-52582003000300006>

ROCHEDO, Aline do Carmo. Música e Juventude: O *Rock* nacional nos anos 1980. *In*: QUADRAT, Samanta Viz (org). **Não foi tempo perdido - os anos 80 em debate**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004, p.142-164

RODRIGUES, Luciane Candido. **A construção do conceito de Popular em Theodor Adorno**. 2012. 97 f. Dissertação (Mestrado em filosofia) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2012.

SALIM, Diego de Moraes. Cinema brasileiro e “juvenilização”: a filmografia do cineasta Lael Rodrigues em diálogo com seu tempo. *In*: QUADRAT, Samanta Viz (org). **Não foi tempo perdido - os anos 80 em debate**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004, p.120-141

SCHWARCZ, Lilian Moritz ; STARLING Heloisa Murgel ; **Brasil: Uma Biografia**. 2. dd. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SEFFNER, Fernando. **O que pode o ensino de história? Sobre o uso de fontes na sala de aula**. Revista Anos 90, Porto Alegre, v.15, n. 28, p.113-128, 2008. <https://doi.org/10.22456/1983-201X.7961>

SEVERIANO, Jairo. **Uma História da música popular brasileira: Das origens à modernidade**. 4 ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

SILVA, Aberto Moby Ribeiro da. **Sinal Fechado: A música popular brasileira sob censura**. 2 ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2007.

SILVA, Francisca Islandia Cardoso da . Revisão crítica das teorias da codificação-decodificação e mediação no processo de recepção. **Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da UFMA**, São Luís, Ano XIX, n.15, p. 80-94, jul/dez. 2014. Disponível em: <<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/cambiassu/article/view/3493/1515>>. Acesso em: 18 set. 2021.

SOARES, Olavo Pereira. **A música nas aulas de História: o debate teórico sobre as metodologias de ensino**. Revista História Hoje, v. 6, n. 11, p. 78-99, 2017. <https://doi.org/10.20949/rhhj.v6i11.325>

SOUZA, Fábio Francisco Feltrin de. **Canções de um fim de século: História, Música e comportamento na Década Encontrada (1978-1991)**. 2005. 154 f. Dissertação

(Mestrado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

SOUZA, Lucas; Lobo, Janaina . **Música popular na década de 1970 e a cena pós-tropicalista: análise de uma geração sem vida**. Tempo Social, São Paulo, v. 33, n. 1, p. 245-265. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2021.168780>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular: Temas e Questões**. São Paulo: Ed. 34, 2001.

XAVIER, Fábio Chiles. **“O futuro não é mais como era antigamente”**: o *Rock* nacional e o ensino de História. 2018. 168 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de São Carlos, Sorocaba, 2018.