

A CANÇÃO COMO DOCUMENTO HISTÓRICO

ANTONIO MANUEL DA SILVA JUNIOR
UFPB/SESC-PE/SEE-PE
profantoniojr@live.com

RESUMO

A principal matéria-prima da História são suas fontes. Em cada sociedade percebemos como as mesmas utilizam-se de diversas formas de preservar sua cultura. Com o avanço das sociedades e as suas diversas fases: comercial, industrial, liberal e capitalista, as fontes também começaram a mudar. O ofício do historiador se dá através de documentos. Nesse artigo iremos utilizar Napolitano (2008) que faz relação entre as fontes audiovisuais e musicais com a história. Uma outra autora que irá tratar a canção como fonte ou documento histórico é Miriam Hermeto (2012) que procura realizar uma abordagem problematizada sobre como utilizar o documento em cinco dimensões. Essas dimensões são: Dimensão material, Dimensão descritiva, Dimensão explicativa, Dimensão dialógica e Dimensão sensível.

Palavras-chave: Fontes Históricas, Canção, Documento Histórico

INTRODUÇÃO

A principal matéria-prima da História são suas fontes. A utilização de determinadas fontes varia de acordo com o tempo, o espaço e também com relação a identidade cultural do historiador. Em cada sociedade percebemos como as mesmas utilizam-se de diversas formas de preservar sua cultura. As sociedades primitivas se utilizavam de pinturas em rochas para deixar suas marcas. As primeiras civilizações que utilizaram a escrita procuravam grafar seus símbolos em rochas, paredes e blocos de barro. Essas civilizações, segundo Pinsky (2008, p. 10-17) eram complexas e junto com elas surgiram a propriedade privada, o comércio, as religiões, as cidades, estados e Impérios que usavam a escrita para registros gerando uma nova forma de documentos.

Com o avanço das sociedades e as suas diversas fases: comercial, industrial, liberal e capitalista, as fontes também começaram a mudar. Karl Marx que defendia a ideia de que a base da sociedade é sua estrutura econômica e que as lutas de classes é o que movimenta e dá sentido a história influenciou os estudos da Economia e Sociologia.

Percebe-se que no Brasil a influência da historiografia francesa é muito grande. Sua influência inicia-se no final do século XIX e faz uma proposta de utilização de outros saberes, outras disciplinas como a Geografia Humana. Com o advento da Escola dos *Annales* no início do século XX, percebe-se que a utilização de diversas e variadas fontes está agregada ao ofício do historiador, gerando os mais diversos tipos de estudos.

As fontes consultadas e discutidas pelos autores mostram a dimensão interdisciplinar de suas perspectivas: mapas meteorológicos, processos químicos, documentos de ministérios da agricultura, (...) diários, biografias, romances, (...), ilustrações, caricaturas, jornais, manuais de bons hábitos, fotografias, (...), depoimentos orais, filmes mudos, sonoros e coloridos, (...), programas de festas públicas e particulares, homenagens, músicas, celebrações religiosas, discursos, trajes especiais e uma infinidade de outras mais. (PINSKY, 2008, p. 15)

As inúmeras opções agora de utilização de fontes, fez com que os historiadores começassem a buscar novos objetos de pesquisa. Outra mudança significativa no trato com as fontes históricas é o avanço da tecnologia, que agilizou a pesquisa quantitativa e serial. A tecnologia aproximou os homens em tempo real e passou a integrar o campo de ensino também.

NOVAS FONTES DA HISTORIOGRAFIA

Napolitano (2008, p. 235-283) traz no artigo “A história depois do papel” a relação entre as fontes audiovisuais (filmes, tv, videoclipes) e musicais com a história, que vem ganhando espaço na pesquisa histórica. O ofício do historiador se dá através de documentos. É procurando “pistas” e “testemunhas” que se faz a escrita da história. O cuidado que se deve ter é justamente as possíveis armadilhas do documento, que nos documentos audiovisuais e musicais pode-se firmar como ilusão da objetividade ou pretensa a subjetividade. “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)

Uma outra autora que irá tratar a canção como fonte ou documento histórico é Miriam Hermeto (2012). De início a mesma, procura relacionar a canção com objeto e fonte no Ensino de História. Busca em Bloch e em Le Goff subsídios para mostrar a importância da relação entre o homem e o tempo e como o documento deve ser tratado buscando a definição de Le Goff (O documento é monumento). É colocado por Hermeto (2012, p. 25) que toda produção humana é documento. A transformação da produção cultural em documento, vai depender do olhar que o historiador lança sobre ele. Se esse olhar for crítico e problematizador, o historiador será capaz de perceber e identificar os sujeitos, o tempo e as relações existentes ali. Assim que se faz um documento histórico.

O uso de uma variedade de documentos na pesquisa do historiador tem sido bem mais pertinente nas últimas décadas e essa utilização no Ensino de História também tem sido uma constante, motivando também seu uso na sala de aula. Dentre

esses documentos que são hoje constantemente utilizados pelo historiador no seu ofício, temos a canção. Napolitano (2008, p. 235-236), fala sobre o crescente espaço dado a outros tipos de fontes e principalmente as fontes audiovisuais e musicais. Essas fontes entre no rol de fontes primárias e de uma forma desafiadora para o historiador. Napolitano, em seu texto, verifica que muitas vezes as fontes audiovisuais como o cinema (documentários), televisão e registros sonoros, são testemunhos diretos e objetivos da história, já quando se trata de cinema ficcional, novelas e canções, tem uma carga de subjetividade. Mas “A questão no entanto, é perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos” (NAPOLITANO, 2008, p. 236).

Verificando a questão da canção, e tendo uma visão “subjetivista”, devido a sua natureza estética e polissêmica podemos dizer:

(...) que sugere certa “ilusão da subjetividade”, cujos significados sociológicos e históricos seriam produto de uma dose de especulação por parte do historiador, na medida em que a obra teria um conjunto de significados quase insondáveis e relativos, variável de acordo com a fruição do ouvinte. Prova disso é a supervalorização da “letra” na abordagem da “canção” com documento histórico, dominante até bem pouco tempo entre historiadores e outros cientistas sociais, ou seja, a crença de que o sentido histórico da canção estaria ao seu conteúdo verbal, muitas vezes tomado em si mesmo e apartado da estrutura musical que lhe acompanha e, como experiência estética, lhe é inseparável. (NAPOLITANO, 2008, p. 236)

Quando se trata de vemos as estruturas internas de linguagem e os mecanismos de representação, precisamos fazer a decodificação da natureza técnico-estética e da natureza representacional. A partir dessas decodificações vamos encontrar as linguagens utilizadas na formulação da canção e quais os personagens e processos históricos que são desvelados na encenação da canção direta ou indiretamente. O trabalho do historiador deve percorrer os mesmos caminhos, como toda a operação historiográfica, buscar a crítica interna e externa, a análise e síntese. É colocado por Hermeto (2012, p. 26) que:

As perguntas que devem ser lançadas à fonte histórica devem informar sobre esses elementos e as relações entre eles: os sujeitos e seu contexto, seu lugar social, as distintas relações por eles vivenciadas, o ambiente em que estavam inseridos, suas identidades, etc.

A contribuição de Hermeto, vem para mostrar que o documento histórico tem que ser questionado e a forma de questionar esse documento – realizando como é colocado por Napolitano – a análise e a síntese do que demonstra esse documento. Trabalhar com documentos musicais (a canção) não isenta o historiador de realizar a

crítica ao documento, mesmo que o documento tenha caráter objetivo. Napolitano alerta-nos sobre as armadilhas que os documentos musicais podem nos prender. Não podemos cair na ilusão da objetividade do documento. A prática moderna do historiador não pode dizer que o documento fala por si mesmo. Cada documento, seja qual for o tipo, apresenta suas evidências e representações.

Napolitano (2008, p. 240) demonstra isso quando

Em outras palavras, sem deixar de ser por uma instituição qualquer, a fonte é uma evidência de um processo ou de um evento ocorrido, cujo estabelecimento do dado bruto é apenas o começo de um processo de interpretação com muitas variáveis. Ao contrário da tradição metódica e positivista, que acreditava na neutralidade e na autoria e datação, a Nova História e seus herdeiros apontam para o caráter representacional das fontes, mesmo as tradicionais fontes escritas, que são documentos e monumentos carregados de intencionalidade e parcialidade.

As problematizações teóricas da utilização da canção como documento histórico estão apontadas por Napolitano em uma abordagem no que ele chama de “Estudos em música popular” que congrega conhecimentos da sociologia, antropologia e história. A grande dificuldade para se escrever a história, utilizando como fonte a canção é, em determinados períodos a dificuldade de se utilizar o fonograma, a música em si. Se tem feito alguns estudos da música de uma forma mais sociológica e etnográfica. Utilizar documentos escritos com conteúdo que retratam o período estudado, não desclassifica a pesquisa, mas como coloca Napolitano (2008, p. 254) devemos destacar a importância da incorporação do material musical, mesmo dificultando a análise metodológico devido a mesma canção assumir diversos significados culturais dependendo do suporte utilizado.

A produção de documentos históricos a partir da música, dar-se de formas variadas. Quando Napolitano aponta as três abordagens que se pode trabalhar com música (Musicologia, Etnomusicologia e “Estudos em Música Popular”), verifica-se que a etnomusicologia é uma grande produtora de fontes audiovisuais, seja a performance do artista estudado ou a crítica realizada pelo etnógrafo. Para quem irá realizar os estudos em música popular, as fontes estão mais acessíveis. A produção fonográfica que a partir do final da década de 1980 está voltada para o mercado e não mais para ser apenas ouvida e dança, mas sim consumida. O fonograma será a principal fonte documental do historiador da música popular.

O grande desafio da utilização de fontes musicais no trabalho do historiador é romper com as tendências de se trabalhar apenas com o texto e não com a canção de

forma completa (letra, música e ritmo). Talvez pela dificuldade de não haver uma organização sistemática do que foi produzido, tendo o historiador se valer de coleções particulares de colecionadores. Os primeiros estudos historiográficos, por volta da década de 1970, pegaram embalo nas áreas de Estudos Literários e das Ciências Sociais, que privilegiavam a “letra” em suas análises. Para o historiador, a letra da canção serviria como um texto, simulador da realidade social ou uma crônica do cotidiano.

A canção, como é colocado por Napolitano (2003, p. 77), como um termômetro, um caleidoscópio ou um espelho das mudanças sociais. Como então essa canção pode tornar-se objeto e fonte na formulação do conhecimento histórico? Hermeto contribui para a discussão de como o conhecimento histórico é produzido:

(...) o conhecimento histórico é produto de um lugar social, que se relaciona com os meios socioculturais em que está inserido o sujeito que produz o conhecimento. Mas é também produto de procedimentos de análise específicos, relacionados aos conceitos históricos, às fontes e aos critérios utilizados pra analisa-las. (HERMETO, 2012, p. 24)

Percebe-se que o mesmo meio que produz a canção, produz também o conhecimento histórico. O meio sociocultural, onde a canção é espelho, caleidoscópio, é o mesmo que dá corpo para a produção do conhecimento histórico.

Não se pode negar a importância da canção no nosso cotidiano e das interações entre os meios socioculturais, a formação dos saberes históricos e a participação da canção. Hermeto (2012, p. 11-12), traz a discussão justamente a importância da música no nosso cotidiano. Que no nosso dia a dia utilizamos trechos de músicas para exemplificar situações corriqueiras como a escolha de uma roupa ou com conversar com amigos utilizando versos. Não fugindo da temática, Hermeto assinala a importância da canção para a cultura brasileira:

Na cultura brasileira, a canção popular é arte, diversão, fruição, produto de mercado e, por tudo isso, uma referência cultural bastante presente no dia a dia. Produzida pelo homem e por ele (re)apropriada cotidianamente, objeto multifacetado e polissêmico, é elemento importante na constituição da cultura histórica dos sujeitos. (HERMETO, 2012, p. 12)

Ainda buscando traçar o caminho do historiador dos saberes históricos para a música, Farias pondera:

Por isso, cada historiador dará sua resposta singular, sua opinião sobre o que pode vir a ser um tema em determinada expressão musical. Desde que haja fontes suficientes para respaldar seu discurso, o historiador poderá inventariar certos sentidos e escrever outros para uma canção, um grupo ou um artista em sua investida historiográfica, sem perder de vista os já inventados e consolidados; ele busca não o que “está evidente”, mas o que ele procura

evidenciar, o que ele quer dar visibilidade, não significando que, com isso, se possa dizer tudo acerca de uma canção ou de seu compositor/intérprete ou menos ainda de um tema ou contexto histórico como a fama, por exemplo. (FARIAS, 2011, p. 24)

Quando de se pretende trabalhar com música, portanto a sua observação não poderá apenas se limitar à sua letra (mesmo que em nossos estudos seja a parte mais importante), ou seja, é imprescindível também observar a forma musical e sua relação no contexto que foi elaborada:

(...) esses vícios podem ser resumidos na operação analítica, ainda presente em alguns trabalhos, que fragmenta este objeto sociológica e culturalmente complexo, analisando 'letra' separada de 'música', 'contexto' separado da 'obra', 'autor' separado da 'sociedade', 'estética' separada de 'ideologia'. (NAPOLITANO, 2002, p. 08).

Procura-se, no entanto, realizar outros tipos de abordagem para que o pesquisador de história possa trabalhar com mais eficiência. Napolitano, destaca tais aspectos, mas o que mais lhe interessa é o que traz o sentido sociocultural, ideológico e, portanto, histórico:

Particularmente para o caso da pesquisa histórica, defendemos essa última abordagem, pois ela permite situar uma canção objeto da cultura, não isolando aspectos literários, linguísticos ou tecnológicos que podem ser muito importantes em outras áreas de pesquisa. (NAPOLITANO, 2008, p. 271).

Partindo dessa visão, poderemos então tomar as músicas produzidas por diversos compositores como fontes de pesquisa e, posteriormente como material didático para o ensino de história do Brasil, construindo saberes históricos e formulando uma determinada cultura histórica.

Para Miriam Hermeto, o termo canção pode ser definido como uma narrativa que se desenvolve em cerca de 2 a 4 minutos nos quais se constrói e vincula a representações sociais combinando melodia e texto (letra). A canção é um produto cultural do século XX que trata de diferentes temáticas para a construção de representações sociais e sempre dialoga com as referências individuais e locais dos sujeitos que a compõem. (HERMETO, 2012, p. 32) Em cada período da história da música, as fontes para a pesquisa mudam. Podemos explorar, de acordo com a época, partituras, letras, fonogramas em diversos formatos (EP, LP, CD, MP3), filmes e videoclipes. Além disso, não se pode desprezar as fontes escritas, que falam sobre a música.

Temos que procurar analisar as canções como fato social. Observando os sujeitos (individuais e coletivos) diretamente envolvidos na produção das canções e para

isso há uma diversidade de fontes:

É possível pensar em uma infinidade de documentos históricos sobre a canção popular brasileira: desde a própria canção até as impressões do público, passando por álbuns (LPs, CDs ou DVDs), fonogramas, vestígios de interações nas redes sociais, fotografias, vídeos de performances, depoimentos, biografias, textos de críticos musicais, propagandas de álbuns e shows, reportagens sobre eventos, documentários; os exemplos podem multiplicar-se aos montes. (HERMETO, 2012, p. 42-43)

Napolitano, utilizando como base o pensamento de Arnaldo Contier, nos fala que a música não traz sentido diretamente e mesmo com a letra pode adquirir sentidos cifrados devido as harmonias, melodias, etc.:

Na perspectiva de Contier, o “sentido cifrado” da canção, objeto último da crítica interna da fonte, começa a se desvelar na análise do contexto histórico no qual o compositor se insere, como agente social e personagem histórico. Nessa ótica, o carácter polissêmico do documento musical não é um obstáculo intransponível e as possibilidades de trabalho do historiador ancoram-se no mapeamento das “escutas” históricas (Crítica, público e os próprios artistas, que são também ouvintes) que são sentido histórico às obras musicais. (NAPOLITANO, 2008, p. 258)

O TRATAMENTO DO DOCUMENTO HISTÓRICO

Dentre as abordagens possíveis para o tratamento do documento histórico, Hermeto (2012, p. 144-148) procura realizar uma abordagem problematizada sobre como utilizar o documento em cinco dimensões, onde também realiza uma análise de como a canção pode ser inserida no processo pedagógico.

Essas dimensões são: **Dimensão material:** Abordagem sobre a relação entre melodia/letra/ritmo; **Dimensão descritiva:** o tema central da música, como ela foi criada, a narrativa; **Dimensão explicativa:** Basicamente o contexto que a canção está inserida e onde ela foi produzida e percebida na sociedade; **Dimensão dialógica:** intertextualidade da canção, sua relação com outras canções ou outros conhecimentos; **Dimensão sensível:** A carga emocional de quem produziu e de quem escuta, implicando as relações sociais complexas. Precisamos então, relacionar essas dimensões quando do trato com o documento histórico, como a canção será trabalhada.

Essas abordagens do documento, aplicadas à canção, devem ser organizadas pelo professor em suas atividades, para que a canção/música não sirva apenas como alegoria ao conteúdo trabalhado. Para verificarmos como todo esse trabalho pode ser realizado com a canção, podemos exemplificar, verificando essas dimensões em uma

canção. Uma música ideal para a realização desse trabalho seria “Faroeste Caboclo”¹⁵².

A canção tem mais de nove minutos e 157 versos mostra a vida e morte de João do Santo Cristo na cidade de Brasília. Encontraremos todas as dimensões propostas nessa canção. Foi escrita no ano de 1979 por Renato Russo e gravada em 1987 no álbum *Que País É Este 1978/1987* da Legião Urbana.

O título da canção faz referência ao algo rural, que tem ligação com o cerrado, o sertão (caboclo) e ao bang-bang americano dos estados do norte (faroeste). A realidade exposta pela canção é um pouco diferente do que seu título retrata. O cenário colocado na música também foge – apesar de ser no cerrado brasileiro – as características do seu título. Faroeste Caboclo fala de Brasília, na época recém-construída (1960) para ser a capital do Brasil. Brasília que era uma cidade que apresentava uma característica diferente dos grandes centros urbanos do Brasil, era um a cidade que não tinha muito o que fazer. Brasília é tema de diversas música do Aborto Elétrico, da Legião Urbana, do Capital Inicial e da Plebe Rude.

A canção, devido ao seu tamanho, tem diversas variações em seu ritmo e melodia. Em momentos de mais “tensão” o ritmo se acelera e as guitarras são mais pesadas. A melodia cantada por Renato Russo também sofre variação em diversos momentos. Podemos encontrar as cinco dimensões nessa canção, verificando os pontos colocados por Hermeto (2012, p. 142-148).

A **dimensão material**, que cita duas questões importantes para serem analisadas, o suporte e a linguagem torna-se importante para repassar o documento. A canção pode ser trabalhada em diversos suportes: letra impressa ou projetada, videoclipe oficial com legendas, vídeos feitos por fãs, apresentações ao vivo somente o áudio ou em vídeo, etc. Cada tipo de suporte poderá agregar informações ao historiador. Quando tratamos da linguagem, a relação entre melodia/letra/ritmo é de fundamental importância. A linguagem pode também ter suas variações a partir do suporte utilizado. A forma gravada em estúdio das canções ou as apresentações ao vivo, por exemplo, podem trazer diversas informações diferenciadas e modificar a linguagem utilizada. Como coloca Hermeto (2012, p. 144): “(...) canções que circulam em videoclipes trazem, junto da relação básica melodia/letra/ritmo, a imagem em movimento. Imagens que recriam e reinterpretam as representações da canção, e que passam a compor a mensagem para o leitor”.

¹⁵² LEGIÃO URBANA, 1987, f. 9 Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/legiao-urbana/22492/>

A canção “Faroeste Caboclo”¹⁵³, encontra-se em diversos suportes: a gravação original em estúdio de 1987, uma gravação caseira de Renato Russo, feita em 1982 e lançada em CD em 2008, gravações ao vivo no *Acústico MTV* em 1992 e em apresentações ao vivo em 1990 na turnê do álbum “As Quatro Estações” e em 1994 na turnê do álbum “O Descobrimento do Brasil”. A canção também tornou-se um longa-metragem em 2013. As apresentações ao vivo, tem sempre uma introdução ou comentário de Renato Russo durante a música.

Sobre a linguagem utilizada percebemos que, dependendo do suporte, a relação melodia/letra/ritmo também se modifica. A versão ao vivo do álbum *Acústico MTV* é utilizada apenas violões deixando a música mais leve, sem as guitarras, mas que demonstra a variação necessário para os trechos que acontece o ápice.

O crescente da canção acontece nas estrofes I a IX tendo um dos seus ápices na estrofe X. Na estrofe seguintes, quando ele “Conhece Maria Lúcia”, o ritmo novamente diminui e a canção segue variando, tendo mais um crescente na estrofe XII, quando Santo Cristo recebe a proposta de colocar “bombas em bancas de jornais” e também “não proteger general”. Após a negativa de Santo Cristo, a estrofe XIII volta a ser sussurrada por Renato Russo e com apenas o violão, onde ele reflete sobre as palavras do “velho”: “Você perdeu a sua vida meu irmão”.

As estrofes XIV a XVI continuam ainda com um ritmo mais lento e cadenciado para voltar na estrofe XVI o ritmo se acelera falando de “Jeremias” e a melodia cantada por Renato Russo torna-se mais enfática. Quando Santo Cristo resolve voltar para casa ele tem uma “surpresa”, o que muda o ritmo totalmente da canção.

As estrofes que sucedem, demonstra toda a indignação de Santo Cristo com sua amada Maria Lúcia. As estrofes de XVII a XX a música continua em um ritmo acelerado contando toda a “batalha” de Santo Cristo vs. Jeremias.

Terminada a estrofe XX, há um solo de violão mostrando que o ritmo da canção se altera novamente, ficando mais lento e com apenas o violão. O desfecho do duelo entre Jeremias e Santo Cristo é colocado nas estrofes XXI e XXII com um ritmo mais lento. Esse ritmo é quebrado no último verso da canção que é “gritado” por Renato Russo acompanhado com mais uma vez um rock pesado com guitarras e bateria por mais 30 segundos da música.

Toda essa variação de ritmo, melodia e letra, demonstra o sentimento do artista

¹⁵³ A canção não está com sua letra apresentada no artigo devido o limite de páginas, mas poderá ser acessada em: <https://www.lettras.mus.br/legiao-urbana/22492/>

que pode ser utilizado para contextualizar toda a narrativa da música.

A **dimensão descritiva** irá demonstrar o objeto e os temas (o tema) trabalhados na canção que será utilizado pelo pesquisador. Busca-se segundo Hermeto (2012, p. 145) em identificar a temática principal e as secundárias e o que permite fazer a leitura história da canção. Interrogar o documento com algumas questões como: quais os acontecimentos? Quais os sujeitos da ação? Qual o tempo em que se passa a ação? Em que localização?

A narrativa de “Faroeste Caboclo” mostra vários temas que são trabalhados. Nas primeiras estrofes (I a VI) temos os a apresentação de temas como: Preconceito, marginalização, discriminação.

A dificuldade de João do Santo Cristo, personagem central da canção em conseguir se sustentar honestamente é demonstrada nas estrofes VII e VIII, onde o mesmo se envolve na criminalidade novamente, mesmo que ele tivesse a esperança nas promessas que ele via na televisão, mas posteriormente Santo Cristo verificou que teria que partir para algo ilícito para poder ganhar mais dinheiro.

Santo Cristo começou a sua plantação com fez Pablo (o neto bastardo do seu bisavô) e começou a fazer sucesso e dinheiro, fugindo da crise, que o afetava quando era trabalhador comum, carpinteiro que ganhava 100 mil por mês em Taguatinga (estrofes XI e XX).

Na estrofe XII é apresentado o que ocorria no período da Ditadura Militar quando os “linha dura” não queriam abrir mão do controle e que realizavam ataques programados pelos próprios militares. É importante lembrar que segundo Calvani (1998, p. 233-234) e Rodrigues (1990, p. 11) nos anos 70, uma das estratégias do regime militar para macular a imagem das esquerdas e dos grupos paramilitares com o CCC (Comando de Caça aos Comunistas, realizar sequestros e explosão de bombas em entidades, residências de militares, bancas de jornal, para culpar os que eram contrários ao regime Militar. Vale salientar também que a composição da música é de 1979, retratando algo que acontecia na época da produção da música, demonstrando a atualidade da narrativa de Renato Russo.

Percebe-se aí, que a temporalidade da canção vem dos indícios que apresentam sobre o Regime Militar (bombas, generais, Brasília) e também o conhecimento do pesquisador sobre o ano de composição da canção. Fica também bem claro, na canção sobre a localização dos acontecimentos, a cidade de Brasília. A forma que é abordado os temas na narrativa da canção irá demonstrar em que posição o artista

se encontra.

A **dimensão explicativa**: irá analisar o contexto que a canção está inserida e onde ela foi produzida e percebida na sociedade. Temos que observar também a canção em dois contextos: o contexto em que foi escrita e o contexto em que foi interpretada. O contexto que foi escrita demonstra o local e o que levou o compositor a se debruçar sobre o tema. A canção “Faroeste Caboclo” irá demonstrar a história de um nordestino negro que sai da Bahia e tenta a vida em Brasília. Renato Russo, compositor da canção, viveu sua adolescência em Brasília e provavelmente teve contato com inúmeros migrantes na cidade. Era nesse contexto que vivia o autor da canção. Era também o início do processo de abertura política da Ditadura Militar no Brasil, que também está relatado na canção. Existe também alguns acontecimentos relatados na canção, vividos por Renato Russo, com as bombas em bancas de jornais e a “Rockonha¹⁵⁴”. Outros acontecimentos, fictícios, mas que condiz com os problemas e conflitos sociais que existiam (e existem) no Brasil como delinquência juvenil, sistema penitenciário fragilizado, desemprego, tráfico de drogas, contrabando, promessas de políticos e criminalidade.

Alguns desses acontecimentos relatados, são da época, mas o leitor de hoje, da canção, pode verificar ainda em nossa sociedade todos os problemas relatados, exceto os relatados sobre a Ditadura Militar. É preciso verificar o contexto da canção e sua historicidade, como os relatos de sua letra podem trazer (ou não) questões históricas. Mesmo as abordagens fictícias, encaixa-se perfeitamente no contexto de interpretação atual. Ainda vemos crianças e adolescentes indo para o “reformatório”, ainda vemos os crimes cometidos pelo conflito entre traficantes, ainda vemos palavras dos ministros dizendo que irão ajudar. Todas essas informações são colhidas pelo autor da canção através de referências que ele vê ou em acontecimentos presenciais ou idealizados devido suas leituras sobre o seu contexto.

A **dimensão dialógica** do documento, irá trabalhar justamente os links que poderem ocorrer na canção. A discussão sobre o sistema prisional pode partir da análise desta canção. A ligação com outros textos e outras fontes pode ser realizada. É preciso perceber quais são esses diálogos e a evocação deles, traz a mensagem final da canção.

¹⁵⁴ As “rockonha” aconteceram no mesmo lugar, num sítio em sobradinho (cidade-satélite de Brasília). A primeira foi um sucesso e, apesar de pouca divulgação, deu tudo certo. Devido a esse sucesso os organizadores resolveram fazer outra. A segunda, que ficou famosa na música, foi bem diferente da primeira, a começar pela divulgação, que foi feita pela cidade inteira e até a polícia ficou sabendo. (MARCHETTI, 2001, p. 48)

Temos nos últimos versos e a melodia final toda uma carga contestatória. A missão procurada por Santo Cristo, mesmo passando por todos os intemperes relatados na canção, “Ele queria era falar com o presidente / Pra ajudar toda essa gente que só faz / Sofrer!!”.

A **dimensão sensível** apresenta para nós, a identificação dos sentimentos apresentados pela canção. Não se pode deixar de fora o que o autor da canção está sentindo. Como foi debatido nas outras dimensões também, a variação tanto na melodia como na música é fundamental para a demonstração dos sentimentos colocados pelo autor. A composição sempre tem uma carga emocional e também gera uma carga emocional em quem ouve. Esses elementos devem ser identificados, favorecendo a percepção de que esse documento foi realizado por sujeitos reais, envolvidos em relações sociais complexas.

Para acrescentar na análise do documento nessas dimensões, Napolitano (2012, p. 281-282) ao final do seu artigo sobre “A História depois do papel”, dá dicas para se trabalhar com os documentos audiovisuais. Ela coloca a música com qualquer outro tipo de documento histórico que evidencia e representa algo. Verificar a música com sua estrutura interna de linguagem e de representação da realidade ou como testemunho da experiência histórica e social. Articular a linguagem e as representações da realidade histórica ou social nela contida. Essas observações feitas por Napolitano, estão diretamente ligadas as dimensões colocadas anteriormente.

Quando se trata da música como fonte, é necessário, segundo Napolitano, verificar algumas questões: 1. Escolher o suporte, fonograma ou outro como videoclipe; 2. Informações históricas do fonograma; 3. Realizar audições repetidas; Analisar letra, estrutura musical, sonoridades vocais e instrumentais; 4. Verificar o contexto extramusical (dados da biografia dos compositores, cantores e músicos, filha técnica do fonograma, textos explicativos dos próprios artistas envolvidos); e 5. Contextualizar as manifestações escritas da escuta da música (crítica, artigos de opinião) com as obras em sua materialidade (fonogramas).

Temos que o observar como a canção pode se tornar também material didático e que seja utilizado pelo professor em suas aulas. O próprio professor poderá utilizar esse documento independentemente dos manuais utilizados sugerirem isso. A criação de sequências didáticas ou de projetos pedagógicos interdisciplinares poderão fazer essa ponte entre o Ensino de História e a canção da música urbana. Cabe ao docente procurar a elaboração destes e agregar as demais disciplinas das ciências humanas nessa

empreitada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Ensino de História: fundamentos e métodos.** 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2011

_____. História do Brasil: Identidade nacional e ensino de História do Brasil. In: KARNAL, Leandro (Org.). **História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas.** 6ª Ed. São Paulo: Contexto, 2012. pp.185-204

CALVANI, Carlos Eduardo Brandão. **Teologia e MPB.** São Paulo: Edições Loyola, 1998.

DAPIEVE, Artur. **BRock** (o rock brasileiro dos anos 80). 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

FARIAS, Elton John da Silva. **Captain Fantastic And The Brown Dirt Cowboy: Um Capítulo de História da Fama (1975).** Dissertação (mestrado em História). Universidade Federal de Campina Grande. Campina Grande, 2011.

GÜNTHER, Wesley Rosa. **Que Cidade É Esta? A Urbs** brasiliense nas letras do álbum *Que País é Este 1978/1987* da banda Legião Urbana. Dissertação (mestrado em Literatura e Práticas sociais). Universidade de Brasília. Brasília, 2013.

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

KARNAL, Leandro (Org.). **História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas.** 6ª Ed. São Paulo: Contexto, 2012.

LEGIÃO URBANA. **Que País é Este. 1978-1987.** EMI, 1987 (9 faixas)

MARCHETTI, Paulo. **O Diário da turma 1976-1986: a história do rock de Brasília.** São Paulo: Conrad, 2001.

MARTINS, **Estevão de Rezende.** “Historicidade e consciência histórica” In: SCHMIDT,

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

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

PINSKY, Carla Bassanezi (Org.) **Fontes Históricas.** 2ª Ed. São Paulo: Contexto, 2008

ROCHEDO, Aline do Carmo. **“Os filhos da Revolução”:** A Juventude Urbana e o rock Brasileiro nos anos 1980. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal

Fluminense. Niterói, 2011

_____. **“Derrubando Reis”**: A Juventude urbana e o rock brasileiro nos anos 1980. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

RODRIGUES, Marly. **O Brasil da Abertura: de 1974 à Constituinte**. 14^a ed. São Paulo: Saraiva, 1990. (Série: História em Documentos)

_____. **A Década de 80: Brasil: quando a multidão voltou às praças**. 3^a ed. São Paulo: Ática, 2001. (Série Princípios)

SILVA JUNIOR, Antonio Manuel. **As Temáticas da Legião Urbana: Construindo um olhar sobre a História do Brasil de 1984-1994**. Garanhuns: do Autor, 2012.