

COLÉGIO PEDRO II

Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e  
Cultura Programa de Pós-Graduação em Ensino de  
História

Thiago Rodrigues Fernandes

**ENSINO DE HISTÓRIA E MÚSICA:  
o uso do samba como fonte para as aulas de História**

Rio de Janeiro  
2021



Thiago Rodrigues Fernandes

**ENSINO DE HISTÓRIA E MÚSICA:  
o uso do samba como fonte para as aulas de História**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de História, vinculado à Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura do Colégio Pedro II, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Ensino de História.

Orientador Professor Dr. Leandro Clímaco.

Rio de Janeiro  
2021

**COLÉGIO PEDRO II**  
**PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA, EXTENSÃO E CULTURA**  
**BIBLIOTECA PROFESSORA SILVIA BECHER**  
**CATALOGAÇÃO NA FONTE**

F363 Fernandes, Thiago Rodrigues

Ensino de história e música: o uso do samba como fonte para as aulas de História / Thiago Rodrigues Fernandes. - Rio de Janeiro, 2021.

61 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Ensino de História) – Colégio Pedro II, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura.

Orientador: Leandro Climaco Almeida de Melo Mendonça.

1. História – Estudo e ensino. 2. Música brasileira. 3. Samba - História e crítica Brasil. 4. Compositores. I. Mendonça, Leandro Climaco Almeida de Melo. II. Colégio Pedro II. III Título.

CDD 907

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Simone Alves – CRB7 5692.

Thiago Rodrigues Fernandes

**ENSINO DE HISTÓRIA E MÚSICA:  
o uso do samba como fonte para as aulas de História**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de História vinculado à Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura do Colégio Pedro II, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Ensino de História.

Aprovado em 15 de julho de 2021.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Leandro Climaco Almeida de Melo Mendonça (Orientador)  
EEH - Colégio Pedro II

---

Prof. Dr. Leonardo Leonidas de Brito  
EEH - Colégio Pedro II

---

Prof. Dr. José Paulo Antunes Teixeira  
Colégio Pedro II - Tijuca

## RESUMO

FERNANDES, Thiago Rodrigues. **Ensino de história e música**: o uso do samba como fonte para as aulas de História 2020. 60 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Ensino de História) – Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura, Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, 2021.

Este trabalho abordará como tema o uso do samba como fonte para a sala de aula. As músicas selecionadas são, em sua maioria, de autoria do compositor Wilson Batista, registradas durante o período de 1930 a 1955, na cidade do Rio de Janeiro. Essas músicas foram coletadas no acervo virtual do Instituto Moreira Salles. Com essa investigação, busco demonstrar que é possível criar e estimular nos discentes um olhar crítico a partir da escuta das músicas e do estudo da cultura, vistas como vestígios de um passado e não meramente alegorias históricas. Outro objetivo é incentivar os estudantes a identificar relações entre passado e presente, mudanças e permanências a partir da relação ao samba.

**Palavras-chave:** ensino de história; música; samba; Wilson Batista.

## ABSTRACT

FERNANDES, Thiago Rodrigues. **Ensino de história e música:** O uso do samba como fonte para as aulas de História 2020. 60 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Ensino de História) – Colégio Pedro II, Pró-Reitoria de Pós- Graduação, Pesquisa, Extensão e Cultura, Rio de Janeiro, 2021.

This research will address as a topic the use of samba as a source for the classroom. The selected songs are mostly written by the composer Wilson Batista, recorded during the period from 1930 to 1955, in the city of Rio de Janeiro. These songs were collected in the virtual collection of Instituto Moreira Salles. With this investigation, I seek to demonstrate that it's possible to create and stimulate in students a critical look from listening to music and studying culture, seen as vestiges of a past and not as just historical allegories. Another objective is to encourage students to identify relationships between past and present, changes and permanence from the relationship to samba.

**Keywords:** history teaching; music; samba; Wilson Batista.

## LISTA DE CANÇÕES

- 1 – Pelo Telefone - Donga (1917)
- 2 – Lenço no Pescoço - Wilson Baptista (1933)
- 3 – Rapaz Folgado - Noel Rosa (1933)
- 4 – Bonde de São Januário - Wilson Baptista e Ataulfo Alves (1940)
- 5 – Ganha-se pouco, mas é divertido - Wilson Baptista e Ciro de Souza (1941)
- 6 – Aquarela do Brasil - Ary Barroso (1939)
- 7 – Ai Ari - Jorge de Castro e Wilson Batista (1949)
- 8 – Pedreiro Waldemar - Roberto Martins e Wilson Batista (1949)
- 9 – Cidade Lagoa - Cícero Nunes e Sebastião Fonseca (1959)

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>2 HISTÓRIA E MÚSICA .....</b>	<b>9</b>
<b>2.1 Consolidação do Samba .....</b>	<b>13</b>
2.1.1 O Mercado Fonográfico e Autenticidade .....	24
2.1.2 Turma do Estácio .....	30
<b>3 ENSINO DE HISTÓRIA E MÚSICA .....</b>	<b>33</b>
<b>4 SEQUÊNCIA DIDÁTICA .....</b>	<b>40</b>
<b>4.1 Plano de Aula 1.....</b>	<b>41</b>
<b>4.2 Plano de Aula 2 .....</b>	<b>44</b>
<b>4.3 Plano de Aula 3 .....</b>	<b>48</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>52</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>54</b>



## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho transcorre a partir da percepção de como as relações do passado com o presente ressignificam o samba e como no ensino de história podemos utilizar a música para destacar os conflitos existentes no recorte temporal escolhido. Desenvolve-se de acordo com a escuta de uma lista de sambas, em sua maioria do compositor Wilson Baptista, onde leva-se em consideração a estrutura melódica e a letra.

Cabe ao pesquisador tentar perceber as várias partes que compõem a estrutura, sem superdimensionar um ou outro parâmetro. Foi muito comum, até o passado recente, a abordagem da música popular centralizada unicamente nas “letras” das canções, levando a conclusões problemáticas e generalizando aspectos parciais das obras e seus significados. Mas, como ponto de partida, a abordagem deve levar em conta a “dupla natureza” da canção: musical e verbal. Uma “dupla natureza” que desaparece no mesmo momento da composição. Aliás, o grande compositor de canções é aquele que consegue passar para o ouvinte uma perfeita articulação entre os parâmetros verbais e musicais de sua obra, fazendo fluir a palavra cantada, como se tivessem nascido juntos. (NAPOLITANO, 2002, p. 81).

O sambista Wilson Baptista tem um repertório de composições que muito provavelmente você já cantarolou em algum momento. No entanto, apesar de todo o sucesso, morreu sozinho e pobre. Suas canções nos ajudam a problematizar o contexto histórico em que ele estava inserido. Sendo, assim, de grande serventia para os professores de história que lecionam conteúdos que abordam as décadas de 1930, 1940 e 1950 do país.

A polêmica entre Wilson e Noel Rosa, nomes fundamentais para a compreensão da história da nossa música popular, não é só uma polêmica entre um branco, que apesar de frequentar os morros ainda sim era da classe média do Rio de Janeiro, e de um negro de fora da cidade e que em certo momento passou a viver na Lapa. É uma polêmica que deixa vestígios sobre o nosso passado, cujas canções “produzidas são vistas neste contexto como símbolos ou interpretações cujos significados cabe desvendar” (CHALHOUB, 2012, p. 40).

Nas canções apresentadas, enxerga-se os rastros deixados pelos sujeitos históricos desse estudo e que através destas pode-se identificar como o samba mantém relação com a sociedade e o tempo em que é produzido. Um dos objetivos do trabalho foi identificar como esses personagens dialogavam com a cidade e como negociavam com certos ideários do trabalhismo, num momento em que a sociedade brasileira vivenciava amplas transformações sociais. Os diversos temas das canções desse período serviram como pegadas para a execução do estudo.

Pretendemos compreender, com base na historiografia sobre o tema, as formas de resistência/representação da cultura popular no espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro durante a Era Vargas, de maneira que possamos articulá-las com a prática docente do Ensino de História.

Será apresentada uma breve revisão bibliográfica sobre o uso da música como fonte histórica e o samba enquanto tema na historiografia recente a partir das principais obras relacionadas ao ritmo. Com isso, examinamos suas principais contribuições para o pensamento acerca da História Social do Samba. Esses são Hermano Vianna com “O Mistério do Samba”, Carlos Sandroni com “Feitiço Decente”, dentre outros.

O uso das músicas no Ensino de História não é recente. Nos livros didáticos, a relação entre o samba e a Era Vargas, via de regra, se expressa a partir do estudo da canção “O bonde de São Januário”. Na maioria das vezes, no entanto, separada por uma caixa de diálogo que pouco dialoga com o texto principal.

Logo, este trabalho busca compreender as práticas dos sujeitos históricos, suas ações e sentidos, bem como identificar outros elementos próprios das relações sociais da época que estão nas entrelinhas das partituras e canções, nos servindo, assim, de material pedagógico para a produção de novos conhecimentos sobre o tema. “Resta ao historiador a tarefa árdua e detalhista de desbravar o seu caminho em direção aos atos e às representações que expressam, ao mesmo tempo que produzem, [...] diversas lutas e contradições sociais” (CHALHOUB, 2012, p. 41), se fazendo necessário problematizar novos modelos de fontes permitindo que a voz de outros indivíduos se integrem a produção histórica.

O principal objetivo é debater o uso do samba como fonte para a sala de aula. As músicas selecionadas são, em sua maioria, de autoria do compositor Wilson Batista, registradas durante o período de 1930 a 1955, na cidade do Rio de Janeiro. Essas músicas foram coletadas no acervo virtual do Instituto Moreira Salles.

O trabalho pretende promover a discussão sobre a abertura de novas possibilidades de uso da música como fonte histórica a ser incorporada como instrumento didático, de maneira que os professores possam, através do documento-canção, incentivar o interesse dos alunos pela música nas aulas de História, um ingrediente a mais na tarefa política que compartilho junto ao campo democrático de viabilizar uma educação comprometida com a transformação social.

## 2 HISTÓRIA E MÚSICA

Com o surgimento da Escola dos Annales (1929-1989), a historiografia sofreu profundas mudanças ao incorporar, em suas pesquisas, novos objetos de estudo, razão pela qual acabou por dilatar a “noção de fonte histórica, destituindo a preponderância do documento escrito e sustentando a ideia de que os fatos históricos eram construções do historiador” (CEZAR, 2020, p. 118). Dentro da nova perspectiva de acalorar os estudos históricos, “aumentou a popularidade da história fruto justamente da sua ampliação temática e de forma inabituais de tratar objetos, problemas e campos de estudos já conhecidos” (CEZAR, 2020, p. 118).

Com isso, o uso da música como fonte nos permite um estudo do passado e como era pensada a cultura no seu momento de criação. Porém, o documento-canção se apresenta com um conjunto de problemas teóricos e metodológicos que devem ser encarados pelo historiador/professor de História, que serão apresentados a seguir:

De acordo com Vinicius de Moraes (2000, p. 206), a historiografia tradicional tendeu a pensar a música, no último século, destacando três perspectivas principais. Uma primeira que privilegia a biografia do “grande artista”, destacando a noção de gênio criativo e de um indivíduo capaz de trazer para si a direção dos rumos da arte assim como na política os “grandes homens” determinariam o futuro da nação. Por conseguinte, outra postura analítica visa focar o estudo na obra de arte em si como portadora de um discurso quase atemporal e a estratégia de esmiuçar o documento com base na estrutura, forma e linguagem se inclina a concebê-la como uma expressão relativamente independente do seu contexto. E, em terceiro, há a propositura em basear os estudos na noção de gêneros ou escolas artísticas de modo a pensar a música como uma linha evolutiva ou sucessória de estilos “que se sucedem em ritmo progressivo e parecem ter vida própria, transcorrendo independentes do tempo histórico a que estão submetidos os homens comuns”. (MORAES, 2000, p. 206 apud CHILLES XAVIER, 2018, p. 32-33).

Entendo que não é possível alcançar os objetivos do trabalho produzindo uma análise que privilegia exclusivamente as letras das músicas. “O efeito global da articulação dos parâmetros poético-verbal e musical é que deve contar, pois é a partir deste efeito que a música se realiza socialmente e esteticamente” (NAPOLITANO, 2002, p. 81).

Para a pesquisa desenvolvida para este trabalho de conclusão de curso, levei em consideração não apenas as músicas e os sambas produzidos, em sua maioria, por Wilson Batista. Os vestígios dessa cultura não seriam somente as músicas ou os sambas, que serão

apresentados mais à frente, mas também os “sistemas de valores, as crenças e as alternativas de condutas” (CHALHOUB, 1990, p. 19) destes anos 1930, 1940 e 1950.

(...) a música tem o poder de influenciar nossas vidas, seja pessoalmente ou na coletividade social, conforme exposto por Marcos Napolitano (2002:77), o qual salienta que a canção ocupa um lugar muito importante na produção cultural, “ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas, sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas. (GUIMARÃES, 2018, p. 40).

Serve de exemplo as declarações de Sinhô, onde, em uma entrevista discorreu sobre o crescimento do samba-malandro, e faz suas críticas negativas a esse novo estilo.

A evolução do samba! Com franqueza, eu não sei se ao que ora se observa, devemos chamar de evolução. Repare bem as músicas deste ano. Os seus autores, querendo introduzir-lhes novidades ou embelezá-las, fogem por completo ao ritmo do samba. ... E lá vem sempre a mesma coisa. “Mulher! Mulher! Vou deixar a malandragem” “A malandragem eu deixei”. (CABRAL, 1996, p. 36 apud GOMES, 2004a, p. 193).

No entanto, José Barbosa da Silva, o Sinhô, “foi uma espécie de mediador entre a primeira geração do samba (Donga, Pixinguinha) e a geração dos “bambas do Estácio” e da Vila Isabel, introduzindo elementos urbanos, modernos e comerciais no samba, que entanto, ainda soava como maxixe” (NAPOLITANO, 2007, p. 24). Sinhô, grande sambista, autor da célebre frase “o samba é como passarinho, é de quem pegar”, procurava estar sempre em evidência, o que lhe garantiu sucesso e reconhecimento. Em torno disso é possível pensar a articulação “texto” e “contexto” e como isso se reflete nas produções musicais.

Neste sentido, é fundamental a articulação entre “texto” e “contexto” para que a análise não se veja reduzida, reduzindo a própria importância do objeto analisado, O grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica (que possui vários sentidos) e complexa de qualquer documento de natureza estética. (NAPOLITANO, 2002, p. 78).

O pesquisador deve levar em conta a estrutura geral da canção, que envolve elementos de natureza diversa e que devem ser articulados ao longo da análise. Basicamente, estes elementos se dividem em dois parâmetros básicos, que separamos apenas para fins didáticos, já que na experiência estética da canção eles formam uma unidade. São eles: 1) os parâmetros verbo-poéticos: os motivos, as categorias simbólicas, as figuras de linguagem, os procedimentos poéticos e; 2) os parâmetros musicais de

criação (harmonia, melodia, ritmo) e interpretação (arranjo, coloração timbrística, vocalização etc). (NAPOLITANO, 2002, p. 79-80).

A utilização da música serve para identificar vestígios da cultura urbana carioca. Assim como Guilherme, personagem de Umberto Eco, em *“O nome da Rosa”*, citado por Sidney Chalhoub em *“Visões da Liberdade”*, tentei reconhecer os traços dessa cultura, por meio das vozes dos sambistas. Nas canções estão presentes traços de universos sociais diferentes, por isso através delas é possível identificar as estruturas socioculturais da época. Cultura essa que constituía uma das dimensões presentes no campo popular cariocano período aqui privilegiado. Partindo das contribuições trazidas por Stuart Hall sobre classes populares, entendo que: “A cultura popular não é, num sentido ‘puro’, nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem as formas que as sobrepõem. É o terreno sobre o qual as transformações são operadas.” (HALL, 2003, p. 248-249).

Seria possível hoje nos propormos a escrever a história da cultura popular sem levar em consideração a monopolização das indústrias culturais por trás de uma profunda revolução tecnológica? (É lógico que nenhuma "revolução tecnológica profunda" pode ser, em sentido algum, "puramente" técnica.) Escrever a história da cultura das classes populares exclusivamente a partir do interior dessas classes, sem compreender como elas constantemente são mantidas em relação às instituições da produção cultural dominante, não é viver no século vinte. (HALL, 2003, p. 253).

O samba feito nos morros, mas também aquele que atravessou barreiras indo ao teatro de revista e se apresentando como ritmo nacional nascido das diversas contribuições dos grupos recém-chegados à cidade, tornava a cidade do Rio de Janeiro em espaço privilegiado para a expressão de novas sensibilidades artísticas, fruto dessa vivência urbana complexa e heterogênea.

Um outro grande exemplo é a polêmica entre Wilson Baptista e Noel Rosa. A celeuma entre eles tem como tema a postura malandra dos sambistas. A tese de Tiago de Melo Gomes traz uma interpretação que enxerga o malandro como produto e/ou personagem do teatro de revista e dos meios de comunicação.

O samba malandro surge em um momento em que se buscava nas “classes populares” os parâmetros para uma nova maneira de se pensar a nacionalidade. Embora o maxixe também pudesse ser construído como produto das “classes populares”, o samba e o malandro em conjunto se mostraram mais adequados ao momento histórico, acabando por serem vendidos em um pacote único como símbolo de um tipo de “ingenuidade nacional”. Neste caso, a associação entre o samba e o malandro se tornou

poderosa a ponto de transformá-los em duas instituições mitificadas como a “alicerces da nação”, preservadas com orgulho como parte central de “caráter nacional”. (GOMES, 1998, p. 155).

Como nos apresenta Dealtry (2009, p. 50): “Mas não é justamente capacidade metaforizante do malandro, seu constante travestir-se diante do “outro”, que lhe garante o caráter de negociador e a mobilidade por diversas esferas da sociedade?” Uma forma, portanto, de resistência à nova ordem social e econômica, aos padrões impostos pela mesma. O malandro negocia com o limite imposto. Tal perspectiva, que compartilho, é um poderoso indício sobre a diversidade de experiências em torno do samba na cidade. Estar atento que existe um tipo ideal de malandro a ser buscado por cada compositor ou por cada indivíduo, e a relação de intensa troca cultural, é que produziu o gigantesco repertório ligado à malandragem.

De fato, talvez a única e decisiva malandragem real dos sambistas tenha sido transmitir aos compradores de discos e consumidores de música popular uma imagem idealizada de suas próprias existências, graças à qual puderam, quando tiveram sorte, contornar parte de suas dificuldades materiais. (SANDRONI, 2001, p. 178).

Wilson Baptista e Noel Rosa, por exemplo, compartilhavam o mesmo espaço sociocultural, ainda que tivessem trajetórias distintas. Noel era de Vila Isabel, bairro de classe média carioca. Ainda que fosse um assíduo frequentador do morro de Mangueira, e por lá tenha estabelecido amizades, fora influenciado pelos “mais conservadores[...] era preciso higienizar o samba[...] era uma demanda de boa parte de elite letrada, desde que voltadas para o controle da cultura popular” (NAPOLITANO, 2007, p. 49). Wilson Batista, por sua vez, chegou ao Rio em 1920, e logo passou a conhecer e viver na área central da cidade, em áreas como a Lapa, a Praça Tiradentes e os morros cariocas, onde viria a se tornar admirador da malandragem. Pode-se entender essa polêmica por diversos sentidos, ora como uma representação da tensão entre esses dois mundos opostos, ora como uma polêmica “inventada” pelos dois compositores, o que lhes garantiu notoriedade e repercussão entre os sambistas, ou, simplesmente, como fruto de uma disputa amorosa, como afirmam Máximo e Duviver<sup>1</sup>, biógrafos de Noel Rosa, para quem Wilson Batista teria levado a melhor.

A polêmica está datada e circunscrita a um contexto histórico que pode ampliar ou reduzir o debate sobre as questões sociais que aparecem nas canções.

---

<sup>1</sup> Ver mais em: MAXIMO, João; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa: uma biografia**. Brasília: UnB, 1990.

Sem negar a liberdade individual nas “apropriações culturais”, temos que levar em conta elementos estruturais mais amplos, que interferem nos hábitos culturais subjetivos, como, por exemplo, a organização da indústria fonográfica dentro do sistema econômico como um todo. As apropriações, usos e mediações culturais tendem a se mover dentro de um leque possível de ações, limitadas por fatores estruturais (econômicos, sociais, ideológicos, culturais), ainda que não determinadas por eles. Além disso, o historiador não pode negligenciar os efeitos da conjuntura histórica que ele está estudando e o papel da música em espaços sociais e tempos históricos determinados. (NAPOLITANO, 2002, p. 37).

Esse tratamento que se dedica a harmonizar o texto com o contexto das obras musicais tem por objetivos reconhecer as várias formas culturais, que surgem e são representadas pela canção popular, e identificar que a música não acontece destacada dos processos sociais aos quais ela está inserida. Incluir na análise o contexto da obra, abre o debate para questões pertinentes como examinar a relação de aceitação da canção pelo público, pelos pares (músicos e compositores) e os resultados provocados na sociedade. Ou seja, significa produzir um estudo que também se debruce sobre a repercussão e as formas de divulgação das canções.

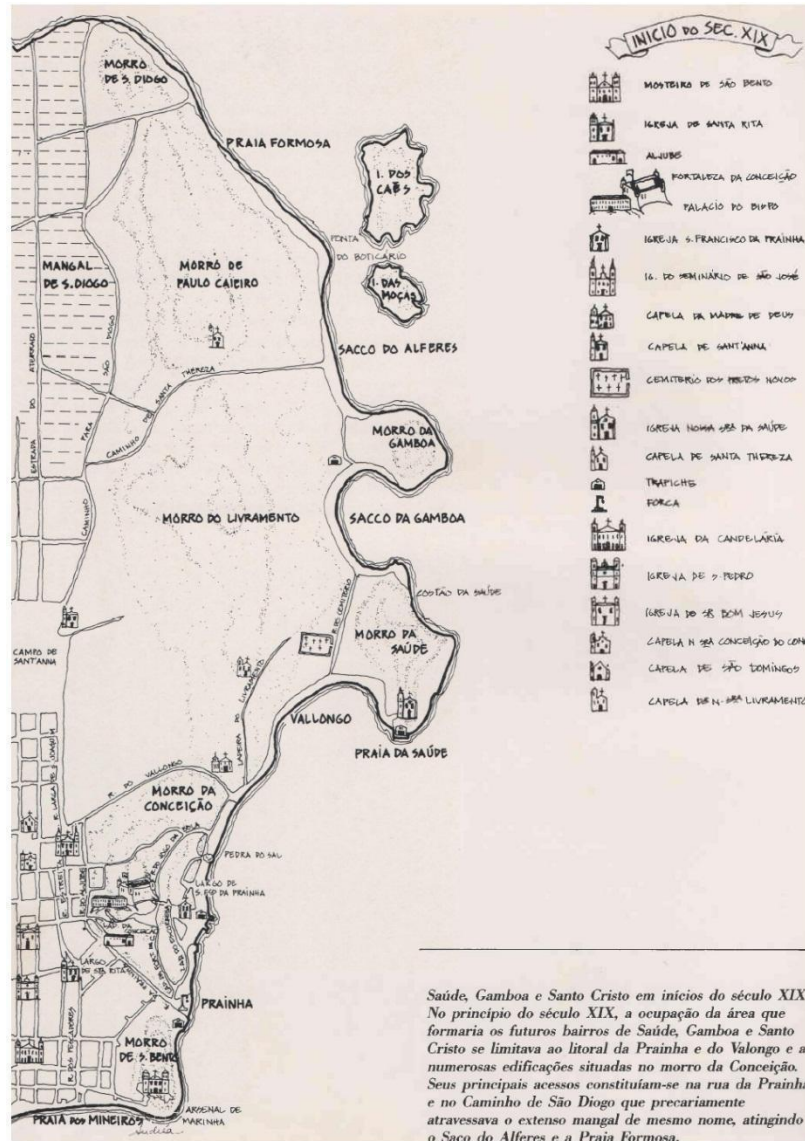
Por tratar-se de um material marcado por objetivos essencialmente estéticos e artísticos, destinado à fruição pessoal e/ou coletiva, a canção também assume inevitavelmente a singularidade e características especiais próprias do autor e de seu universo cultural. Além disso, geralmente uma nova leitura é realizada pelo intérprete/instrumentista. E, finalmente, o receptor faz sua (re)leitura da obra, às vezes, trilhando caminhos inesperados para o criador. (MORAES, 2000, p. 2011 apud CHILLES XAVIER, 2018, p. 33).

## **2.1 Consolidação do Samba**

O Cais do Valongo é construído na zona portuária do Rio de Janeiro a partir de 1811. Em 1774 com a determinação do Vice-Rei Marquês do Lavradio, quando o comércio de negros escravizados foi transferido da Rua Direita, atual Primeiro de Março, para região entre os Morros da Conceição e do Livramento, ficando entre a Rua da Saúde e a Rua Coelho e Castro. O cais fez parte de um projeto remodelador e sanitário da cidade que visava esconder aquela prática nefasta de parte da população. O desembarque dos africanos é deslocado da Praça XV, ponto principal da cidade naquele momento, para uma região mais distante e longe da vista da elite. O cais foi estatal e construído através do imposto cobrado aos traficantes, evidenciando como a escravidão no Brasil foi um projeto político do Império Luso-Brasileiro. A desativação desse espaço ocorreu em 1831, a partir da proibição de tráfico negreiro com a

promulgação da Lei Feijó. Ele é aterrado em 1843 para receber Teresa Cristina das duas Sicílias, futura esposa de D. Pedro II e encobrir as marcas deixadas pela prática escravocrata, já vista negativamente pela comunidade internacional.

**Figura 1 – Mapa da Zona Portuária**



Fonte: LOPES, 2008, p. 255.

Através da chegada de negros africanos escravizados, podemos começar a pensar no surgimento de práticas culturais negras e seus impactos na organização da sociedade brasileira, no trabalho e o desenvolvimento do samba que é o objeto de estudo.

Para o início, será feito um breve mapeamento dos ritmos que antecederam ao samba, com a intenção de problematizar o processo de invenção da tradição e a ação dos agentes sociais externos e internos ao “mundo do samba” no seu momento de fabricação até a sua

elevação como ritmo nacional por excelência. Entendemos que:

O processo de invenção e consagração dessa tradição não se deu sem conflitos, contradições e mediações das mais diversas, que, em linhas gerais, acompanham a própria formação da nossa moderna identidade nacional. Como toda identidade historicamente criada muitos elementos foram excluídos, muitos foram esquecidos, muitos projetos foram agregados, formando um mosaico complexo que dispõe lado a lado diversos fatores culturais: o local e o universal, o nacional e o estrangeiro, o oral e o letrado, a tradição e a modernidade. (NAPOLITANO, 2007, p. 6).

Antes de partirmos direto para o samba, vale ressaltar que os ritmos precursores têm importância e relação direta no seu processo de constituição. E até mesmo, gerando conflitos no momento de definir o que é samba entre seus próprios sambistas.

Entre eles temos o Lundu, uma prática cultural e um ritmo com identificação nos batuques africanos bantos. Porém, a dança do lundu será mais praticada por brancos e mestiços do que pelos negros, e por meio de uma lógica que buscava separar o que era genuinamente brasileiro daquilo que era associado ao português. Nesse processo, tal prática passou a condição de gênero musical, o lundu-canção. No território baiano, ao longo dos anos 1920, o lundu e o samba são cada vez mais associados ao mesmo campo cultural, muito a partir da forte interação do canto com a dança que tanto o caracterizava, sendo o retrato do cosmos afro-brasileiro, como atesta Sandroni:

No lundu, todos os participantes, inclusive os músicos, formam uma roda e acompanham ativamente, com palmas e cantos, a dança propriamente dita, que é feita por um par de cada vez. No maxixe, ao contrário, todos os pares dançam ao mesmo tempo e a música é “externa” à dança: isto é, nem os músicos fazem parte da “roda” – queela mesma é dissolvida surgindo em seu lugar o espaço do chamado “salão de baile” – nem os dançarinos cantam, sendo a música exclusivamente instrumental. O maxixe era uma dança moderna, urbana e internacional; o lundu deitava raízes no mundo rural e no passado colonial. (SANDRONI, 2001, p. 156).

Antes de seguir abordando os outros ritmos, apresentamos Eduardo das Neves, de codinome “Dudu das Neves” ou o Rei do Lundu, que nasceu no bairro de São Cristóvão, em 1874, tornando-se um grande artista no cenário carioca e nacional. Era cantor, cavaquinista, percussionista, ator e palhaço. Destacou-se com as letras de suas músicas que iam do patriotismo à crítica da situação do negro na sociedade brasileira. Dudu administrava o “Circo Brasil”, como conta a historiadora Martha Abreu. Sinhô e João da Baiana, esses futuros nomes do samba carioca, chegaram a trabalhar com ele. Ainda que seu palco fosse originalmente o circo, também se destacou escrevendo livros com as canções de sucesso que viriam a tomar as

ruas, teatros e o mercado fonográfico da época, consagrando seu nome ao lado de outros grandes compositores da época, como Catulo da Paixão Cearense, Xisto Bahia e João do Rio. Suas músicas, carregadas de humor, ironia, provocações e subjetividades marcaram a produção musical daquele tempo. Eduardo das Neves, que morreu em 1919, não chegou a ver de perto o desdobramento do lundu e outros ritmos que deram origem ao que viria a ser o samba. Evidenciar a figura de Dudu da Neves é necessário para produzir novos signos e significados sobre a população negra e sua importância na construção da nacionalidade. Chamar a atenção para esses nomes é dialogar com a lei 11.645 que prevê a inclusão e a obrigatoriedade da temática “História e cultura afro-brasileira e indígena”<sup>2</sup>.

A polca é uma dança de salão de origem europeia. Chega ao Brasil em 1845 e conquista o coração e os pés dos brasileiros. Seu sucesso se deve à junção com os elementos do lundu, que ficou conhecido como polca-lundu. Em sua execução rítmica vemos o uso da flauta, do cavaquinho e o violão, o que ajuda a explicar a sua popularidade. Posteriormente, transforma-se, fazendo surgir uma nova maneira de dançar, gerando o maxixe e outros ritmos populares no Rio de Janeiro. Em depoimento para o Museu da Imagem e do Som, Pixinguinha nos conta: “Quando eu fiz o Carinhoso (por volta de 1916 ou 1917), era uma polca. Polca lenta. Naquele tempo, tudo era polca, qualquer que fosse o andamento”<sup>3</sup>.

O maxixe, uma dança popular urbana, criada na cidade do Rio de Janeiro na metade do século XIX, praticada na calada da noite, era dito como vulgar e de baixa categoria. Com o maxixe, vemos uma organização em que os músicos tocam separadamente de onde se dança, os pares no “salão de baile” se enlaçam e desempenham os passos ao som de uma música instrumental. A execução e a organização ritmada do maxixe vão influenciar diretamente na produção dos sambas, nos anos seguintes, na região da Pequena África.

O maxixe ‘representou a versão nacionalizada da polca importada da Europa’ (Tinhorão, 1986: 58) e acabou, depois de conquistar a elite brasileira, sendo reexportado como a “dança do momento” para a Europa, fazendo grande sucesso sobretudo em Paris. A heterogeneidade cultural do mundo artístico dessa época tornou possíveis acontecimentos como este: em 1892, na peça *Tintim por tintim*, a atriz espanhola Pepa Ruiz aparece “vestida de baiana cantando um ‘tango’ intitulado Munguzá” (Tinhorão, 1986: 71). O tango era na verdade um maxixe, música que vai ter influência decisiva na invenção do samba (VIANNA, 1995, p. 50).

Essas práticas são trazidas para o debate a fim de também apontar como o problema da

<sup>2</sup> Ver mais sobre Dudu das Neves em: ABREU, M. O “crioulo Dudu”. **Topoi**, v. 11, n. 20, jan./jun. 2010.

<sup>3</sup> Ver mais em: <http://dicionariompb.com.br/polca>.

terminologia influenciava na produção dos ritmos, podendo interferir de forma significativa e/ou alterá-los. Citamos o músico Ernesto Nazareth, que compunha maxixes e os denominava de tango, para fugir do estereótipo de vulgaridade do maxixe.

O quebra-cabeça da terminologia só é resolvido após a “adoção de um novo paradigma rítmico” e a coroação do samba como ritmo brasileiro por excelência em 1920.

Identificamos muitos outros ritmos que faziam parte desse guarda-chuva de gêneros que compunham a vida cultural da cidade do Rio de Janeiro, sendo eles a moda, modinha, polca, polca-lundu, tango, fado, fadinho<sup>4</sup>. Essa mistura e o problema para catalogar os ritmos dentro de alguns modelos e/ou padrões são até hoje dilemas enfrentados por musicólogos. O destaque ao lundu, a polca e ao maxixe se dá pelo entendimento de que esses ritmos estão mais próximos, quer seja pela condição racial e social de produção do ritmo, quer seja pela aproximação rítmica do que posteriormente será entendido como samba.

Até o começo do século XX, a nomenclatura de gêneros na música popular, tão valorizada pelo mercado de partituras e pelo incipiente mercado fonográfico, era bastante confusa do ponto de vista musicológico. Ao mesmo tempo, a cristalização de uma linguagem de gêneros musicais reconhecíveis foi fundamental na avaliação de quais eram as canções e as práticas musicais que expressavam a brasilidade idealizada, debate importante a partir dos anos de 1920. Ao contrário das formas eruditas, vistas como universais, os gêneros populares deveriam enraizar-se em tradições nacionais, com nomenclaturas arbitrárias que nem sempre correspondiam ao efetivo material sonoro presentes nas obras. Lundu, modinha, habanera, seresta, polca, choro eram nomes que se confundiam do ponto de vista musical e formavam a usina sonora que tudo misturava e tudo transformava. A partir de então, a tradição musical urbana no Brasil ainda desafia musicólogos, historiadores e etnomusicólogos. (NAPOLITANO, 2007, p. 10).

Continuando a puxar o fio dessa História, a presença negra no Brasil e a formação histórica afro-brasileira, chegamos à Pequena África, expressão atribuída a Heitor dos Prazeres ao se referir à região central que parte da zona portuária (atual Praça Mauá) até a Praça Onze (já desaparecida), imortalizada no Livro “Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro”, de Roberto Moura.

A Pequena África torna-se o ponto principal da agregação dos valores, costumes, práticas culturais e inter-relações dos negros baianos que passam a ocupar a territorialidade carioca a partir de 1870. Sendo a Praça Onze:

Antigo centro do carnaval das populações negras do Rio de Janeiro, a Praça Onze de Junho localizava-se na atual

---

<sup>4</sup> Ver mais em: SANDRONI, C. **Feitiço Decente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 156.

avenida Presidente Vargas, próxima à rua de Santana. O logradouro consistia em um retângulo entre as extintas ruas Visconde de Itaúna e Senador Euzébio, fechado pelas ruas de Santana e Marquês de Pombal. Lá se exibiam, dos anos de 1930 aos de 1940, as escolas de samba e os ranchos carnavalescos, bem como se confraternizavam ou confrontavam nas rodas de batucada e pernada, os sambistas descidos dos morros e subúrbio.[...] funcionava como um grande liquidificador, processando a matéria-prima da arte “selvagem” dos negros para ser consumida pelas camadas “civilizadas” da sociedade brasileira. A praça foi deixando de existir oficialmente ao longo das décadas de 1940 a 1960, no processo de abertura e alargamento da Avenida Presidente Vargas; entretanto, permanece como símbolo de afrobrasilidade em terra carioca, sendo seu nome ainda usado, na fala popular, para se referir à antiga área e seu entorno. (LOPES; SIMAS, 2019, p. 225-226).

Essa vinda de ex-escravizados da Bahia para o Rio de Janeiro também pode ser entendida pelo fator da transferência do eixo econômico do Nordeste para o Sudeste com a produção do café. Naquela região foi se fundamentando diversas formas de expressão da cultura afro-brasileira, tais como os candomblés, o samba, etc.

Dentro desse contexto, as tias baianas, “expressão historicamente usada para mencionar as senhoras que vieram da Bahia para o Rio de Janeiro e constituíram a comunidade da Pequena África” (LOPES; SIMAS, 2019, p. 290) se encontram no lugar central dessa discussão, pois tornaram possível o desenvolvimento dessas manifestações com base na sua ação integradora. Sentiam-se responsáveis por toda aquela comunidade e passaram a produzir práticas de ajuda mútua entre seus membros. Suas figuras e ações foram essenciais para a manutenção das tradições africanas e das estratégias de mediação dentro de um novo contexto urbano do Rio de Janeiro. Vamos a algumas delas:

Tia Perciliana, Perciliana Maria Constança, cônjuge de Félix José Guedes, promovia festas de candomblé,

Nome genérico com que, no Brasil, a partir da Bahia, se designa o culto aos orixás jeje-nagôs, bem como algumas formas dele derivadas, manifestas em diversas “nações”. Por extensão, o nome designa também a celebração, a festa dessa tradição, o xirê; e também o terreiro, base física da comunidade de culto. A relação do candomblé com o samba dá-se, como no caso da umbanda, pela tradicional participação, nas escolas, de fiéis e donos de terreiro. E finalmente, pela consagração de algumas escolas junto a orixás do candomblé ou entidades da umbanda, identificadas como suas cores e, às vezes, “assentadas e propiciadas em suas sedes. (LOPES; SIMAS, 2019, p. 53).

Seus pais, ex-escravos, eram os donos de uma quitanda de artigos afro-brasileiros no Largo da Sé. Morou na Rua Senador Pompeu, no bairro da Cidade Nova. O casal teve 12 filhos, sendo o mais famoso, o sambista João da Baiana.

Amélia Silvana de Araújo, a Tia Amélia, mãe do sambista Donga, baiana do grupo da Cidade Nova, promoveu inúmeras festas e grandes reuniões de samba. Vale lembrar que nesse tempo o termo samba servia de nome genérico para festa que era um nome específico dentro da festa (SANDRONI, 2001, p. 102).

A mais famosa foi Tia Ciata, Hilária Batista de Almeida, nascida em Salvador, em 1854, instalada no Rio de Janeiro desde 1876, cônjuge de João Batista da Silva, funcionário público da Alfândega e do Gabinete do Chefe da polícia. Personalidade importantíssima no mundo do samba, figura principal para os estudiosos do gênero. A sua casa era o centro onde ocorriam as manifestações culturais negras mais importantes da cidade, os candomblés e os primeiros sambas (a festa), tornando-se assim em uma espécie de mediadora entre a cultura negra e o elitismo branco.

Em depoimento, João da Baiana<sup>5</sup> afirma:

Havia o candomblé e neste vinha o jeje, nagô e a angola. O samba era antes. O candomblé era no mesmo dia, mas uma festa separada. A parte do ritual acontecia depois do samba. Primeira havia a seção recreativa depois vinha a parte religiosa. (LOPES, 1981, p. 17).

Francisco Guimarães, o Vagalume, foi um dos mais populares cronistas e dramaturgos do Rio de Janeiro da Primeira República. Reconhecido pela posteridade pela publicação do livro *Na roda do samba*, de 1933, nasceu na segunda metade da década de 1870 em uma família de trabalhadores negros.” (PEREIRA, 2015, p. 13). Segundo Lopes:

Os sambas na casa de Asseata eram importantíssimos, porque, em geral, quando eles nasciam no alto do morro, na casa dela é que se tornavam conhecidos na roda. Lá é que eles se popularizavam, lá é que eles sofriam a crítica dos catedráticos, com a presença das sumidades do violão, do cavaquinho, do pandeiro, do reco-reco e do ‘atabaque’. (GUIMARÃES, 1978, p. 87 apud LOPES, 1981, p. 18).

O cronista é um dos primeiros a escrever uma coluna de notícias carnavalescas no *Jornal do Brasil* e a valorizar as expressões culturais experimentadas pela população negra.

---

<sup>5</sup> Compositor. Pandeirista. Sua mãe, conhecida pelo nome de Tia Perciliana, era baiana, de onde surgiu seu apelido, João da Baiana.

Tal valorização se dava, porém, em perspectiva específica. Longe de tomar tais práticas e costumes como elementos de afirmação de uma identidade étnica excludente, de caráter essencialista, fazia da força das danças e cantos que não se cansava em propagandear um meio de afirmação da legitimidade e vitalidade de uma herança cultural africana adaptada e integrada aos novos tempos. Desse modo, Vagalume podia apresentá-los como parte da própria imagem moderna da nação que se tentava construir naquele início dos anos 1920, ainda que por um viés bem específico – em um momento no qual outros autores começavam a descobrir no primitivismo das tradições populares a marca de singularidade capaz de tornar modernas as culturas nacionais (Garramuño, 2007) –, os escritos de Francisco Guimarães mostravam como tal descoberta nada tinha de casual – constituindo-se como o fruto de uma longa luta por legitimidade travada por ele e pelos homens e mulheres de seu meio social. (PEREIRA, 2015, p. 30).

O cronista é um agente social significativo, assim como Orestes Barbosa e Gonçalves Pinto, no processo de divulgação das práticas culturais populares, como o samba, as religiões de matriz africana, o carnaval, etc.<sup>6</sup> Os cronistas foram importantes no momento em que o avanço do letramento possibilitou a ampliação do público leitor de periódicos, constituindo um ingrediente fundamental no novo modo de fazer imprensa no início do século XX, caracterizado pela incorporação, no mercado de notícias da cidade, de novos grupos produtores e consumidores de textos impressos, especialmente grupos populares. “Ao invés de conceituar a crônica de modo unívoco, cabe enfrentar a sua especificidade, em um procedimento que radicalize a busca de sua historicidade, ao mesmo tempo em que se mostre atento aos complexos mecanismos narrativos que a constituem.” (CHALHOUB; PEREIRA; NEVES, 2005, p. 17).

Como se vê, a crônica, “cousa miúda”, desafia os modos graúdos do olhar crítico. Aplica-se, talvez o que disse Machado de Assis sobre os míopes: enxergam onde as grandes vistas não pegam. Melhor será seguir os passos de Olavo Bilac, que em 1897, refletia novamente sobre a atividade do cronista. As crônicas “não deitam abaixo as instituições, não fundam na terra o império da justiça não levantam nem abaixam o câmbio, não depravam nem regeneram os homens” observava, ao reafirmar a ideia de que elas “escrevem-se, lêem-se, esquecem-se, tendo apenas servido para encher cinco minutos da monótona existência de todos os dias. (CHALHOUB; PEREIRA; NEVES, 2005, p. 18).

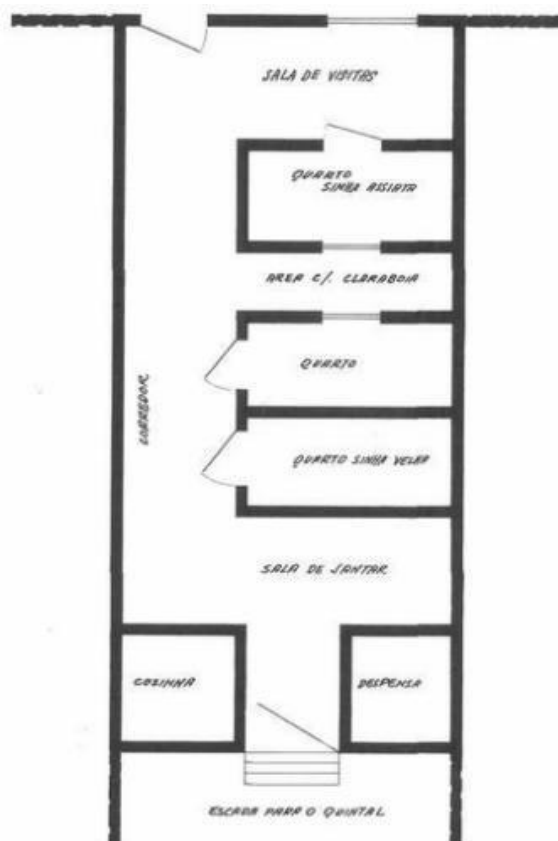
“A casa de Tia Ciata assumiu, assim, uma dimensão quase mítica como ‘lugar de origem’ do samba carioca” (SANDRONI, 2001, p.101). Porém, ao falar da Casa da Tia Ciata, além de evidenciar o papel de destaque da baiana na comunidade negra é preciso entender que

---

<sup>6</sup> As informações biográficas desses cronistas foram retiradas do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.

os eventos que ocorriam simultaneamente no mesmo espaço possuíam diferentes significados.

**Figura 2 – Planta da casa de Tia Ciata, conforme depoimento dos parentes que lá conviveram. Arquivo Francisco Duarte.**



Fonte: MOURA, 1983, p. 101-102.

Para isso, deve-se destacar os personagens envolvidos em cada prática cultural e o impacto na produção do samba a partir daquelas festas/ritos<sup>7</sup>. Os depoimentos a seguir revelam como eram organicamente organizados os sambas (festa) nas casas das baianas e, conforme destacado anteriormente, o valor genérico da palavra “samba”,

A festa era assim: baile na sala de visita, samba de partido-alto nos fundos da casa e batucada no terreiro’ (João da Baiana). ‘Baile na frente, samba nos fundos’ (Carmem do Xibuca – outrasobrevivente daquela época, entrevistada por Moura já quase centenária).

‘Em casa de preto a festa era na base do choro e do samba. Numa festa de pretos havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o samba a sala do fundo e a batucada no terreiro’ (Pixinguinha)<sup>8</sup>. ‘As baianas

<sup>7</sup> Mais informações sobre Ciata em: MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995.

<sup>8</sup> Alfredo da Rocha Vianna (1897-1973). Compositor. Orquestrador. Flautista. Saxofonista.

davam a festa com as seguintes características: tinha sambana casa de fulana, então tinha choro também. No fundo tinha também batucada’ (Donga). (SANDRONI, 2001, p. 103).

Não podemos perder de vista um outro personagem negro importante nesse contexto de transformação das práticas culturais negras no Rio de Janeiro, no final de século XIX. Hilário Jovino Ferreira, nascido em Pernambuco, ainda criança foi para Bahia e, uma vez adulto, chegou ao Rio de Janeiro, tornando-se assim uma das principais lideranças negras. Criador dos ranchos, provavelmente foi o responsável para que os desfiles dos ranchos baianos fossem transferidos para a Praça Onze, tida como a capital dessa Pequena África na cidade. A ação de Hilário Jovino, alicerçada através da boa relação que mantinha com a polícia, acabou por garantir que os desfiles dos ranchos que organizava ocorressem de acordo com o exigido pela burocracia estatal.

Os testemunhos contribuem para a formulação teórica de que o processo de surgimento/elevação do samba se dá através da inter-relação de classes populares e média, negros e brancos. Ideia central do livro “*O Mistério do Samba*” de Hermano Vianna.

A tese de Hermano Vianna, a luz do que já se tinha produzido sobre o gênero samba, pretende demonstrar como o ritmo não saiu da repressão à louvação em menos de uma década e que tal processo se deu através das articulações de diversos grupos sociais que buscavam articular e associar a ideia de identidade nacional aos elementos próprios da cultura popular. O autor não entende o samba como algo que foi descoberto ou desvelado pela elite, mas sim como um produto projetado pelas relações desta com as classes populares, cuja mescla serviria de sustentação para o modelo de identidade nacional articulado pelos setores dominantes incrustados no aparato burocrático do estado varguista, traduzindo-se no “coroamento de uma tradição secular de contatos entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileira” (VIANNA, 1995, p. 34).

Assim também pensa Paranhos em seu artigo “A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social”. O autor destaca a importância de que “lado a lado com a repressão, havia também a valorização e/ou assimilação de práticas culturais das classes populares por uma parcela de membros das elites intelectuais e das classes dominantes” (PARANHOS, 2003, p. 111).

Na corrida do samba para afirmar-se como produto nacional, era preciso saltar outros obstáculos dispostos pelo caminho. Ao focar aqui a área da produção musical, chamo a atenção para a necessidade do samba incorporar outros grupos e classes sociais, promovendo assim um deslocamento relativo

de suas fronteiras raciais e sociais. Esse avanço em direção a outros territórios encontra a sua figuração simbólica mais acabada nas relações Estácio-Vila Isabel e na parceria Ismael Silva-Noel Rosa. (PARANHOS, 2003, p. 86).

Marcos Napolitano, em seu *Síncope das ideias: A questão da tradição na música popular brasileira* é outro autor que adota tal perspectiva, a saber, a de que o surgimento da tradição do samba enquanto sinônimo de música nacional fora enquadrado na ideia de trocas socioculturais entre negros e brancos, erudito e popular, elite e povo:

O Rio de Janeiro, nesse sentido, foi o celeiro de uma modernidade musical que, aos poucos, propiciou a mistura de gêneros e formas musicais, costurada pela tradição mulata, ancestral e moderna a um só tempo... A boemia foi o local privilegiado desse encontro sócio musical, e o samba, seu filho dileto, pois permitiu que a elite moderna mergulhasse na cultura popular urbana, afastando-se das formas ritualizadas e solenes que pautavam a assimilação popular. E havia o outro lado dessa relação, as classes populares mestiças também absorviam elementos da cultura de elite branca, suas formas poéticas e musicais, filtradas por outras tradições culturais de elite e por outras técnicas de execução e performance. (NAPOLITANO, 2007, p. 22).

Através do conceito de hibridismo cultural de Canclini também estão pautadas as argumentações de Vianna sobre o cenário nacional que envolvia o samba, porém sem recorrer às ações dos mediadores transculturais (termo usado pelo próprio autor) envolvidos nesse processo. O autor de *O Mistério do samba* poucas vezes nos traz as letras dos sambas daquele momento, não percebendo que em muitas dessas letras e canções pode-se mapear melhor como se deram essas interações entre o erudito e o popular.

É por meio da argumentação sobre a valorização das relações sociais que engendraram o processo da repressão à louvação do samba que o autor elabora sua tese.

Minha intenção é apenas complexificar esse debate, mostrando como, ao lado da repressão, outros laços uniram membros da elite brasileira e das classes populares, possibilitando uma definição da nossa nacionalidade (da qual o samba é apenas um dos aspectos) centrada em torno do conceito de “miscigenação”. (VIANNA, 1995, p. 152).

No decorrer desse debate, o autor enxerga um lugar social diferente para esses sambistas negros dos morros, distinto, portanto, daquele ocupado pelos “mecenas” brancos de classe média ligados ao processo de popularização e divulgação do samba.

Vianna reintroduz sub-repticiamente a hierarquia que critica no resto do livro, pois admite ao mesmo tempo que o samba possui um mundo próprio do qual, a menos em princípio, os outros grupos estão excluídos. Apesar de tudo que diz contra a ideia de autenticidade e em prol do caráter artificial e inventado do samba, ele reconhece, pois, a sua pertinência prioritária a um lugar cultural separado e anterior, com o qual os outros grupos mantêm relações que, por serem intensas, não seriam menos externas. (SANDRONI, 2001, p. 117).

Após a análise do seu lugar de criação e validação como prática cultural, origina-se a pergunta: teria o samba um mundo próprio, sem a interação com a parcela minoritariamente branca, porém dominante, da sociedade? Seria um produto só dos negros ou foi fruto da interação de diversos grupos sociais? Sandroni comenta “... que o problema da autenticidade é demasiado complexo para ser resolvido pondo a palavra entre aspas” (SANDRONI, 2001, p. 117).

Após expor os relatos de como se organizavam as festas e os sambas ocorridos nas casas das tias baianas feito por aqueles cujas trajetórias se misturam com a do próprio samba, sendo eles os principais nomes da história do ritmo, pode-se apreender como parteda elite e de outros grupos sociais estiveram envolvidos no processo de consolidação desse que é um dos principais e mais representativos gêneros musicais do país.

### 2.1.1 O Mercado Fonográfico e Autenticidade

A canção “*Pelo Telefone*”, consagrada como o primeiro samba gravado em disco, também é aquela que ficou conhecida pela polêmica acerca de sua verdadeira autoria. No entanto, outros sambas, como “Em casa de baiana” de Alfredo Carlos Brício, gravado em 1911, e “A viola está magoada” de Baiano, de 1914, também ganharam registro fonográfico como samba. Entretanto, a canção de Donga, lançada pela Odeon em 1917 fora a mais bem-sucedida, alcançando grande sucesso.

E isso tudo se dá no contexto do efetivo estabelecimento da indústria fonográfica, do advento do rádio, da chegada do cinema falado e da exploração econômica da atividade musical através das casas editoriais, como as de Estevam Mangione, Vicente Vitale, Enrique Lebendigue et. Consolidando-se a música popular como atividade econômica, o samba começa a atrair artistas e criadores de outros extratos que não o dos negros e afros-mestiços deserdados da Abolição. Assim, e quase sempre como fruto da colaboração ou mesmo de relações de exploração estabelecidas entre compositores de estamentos sociais diferentes, inicia-se, entre 1917 e 1929, na música brasileira, o ciclo da canção carnavalesca, com o samba se

tornando o principal gênero musical brasileiro. (LOPES, 2008, p. 159-160).

Antes de começar a tratar da questão da autoria, é importante perceber que ela não aparece descolada de outra questão da época, a saber, a do surgimento e instalação da indústria fonográfica no Brasil.

O fonógrafo foi trazido ao Brasil em 1891 por Frederico Finger, nascido na República Theca, Comerciante de cidadania americana, começou sua jornada no Brasil em Belém do Pará, tendo desembarcado no Rio de Janeiro somente em 1892. Fundou o Clube do Gramofone, aparelho que, diferentemente dos fonógrafos, tocava chapas de maior durabilidade e definição sonora. O clube funcionava como uma espécie de consórcio do novo aparelho, e em 1900 fora responsável pela fundação da Casa Edison, ratificando um acordo com o Odeon, então a primeira fábrica de discos no Brasil, processo que viria a consolidar o Brasil como o terceiro maior produtor de discos do mundo, chegando a produzir em 1903 três mil discos.<sup>9</sup>

Com o surgimento do disco, a velha modinha se consagrou no gosto popular, cantada com solenidade pelos cantores da era fonográfica, como Mário Pinheiro, Cadete e Baiano. Outro nome que chegaria ao disco cantando não apenas modinhas, mas lundus, cateretês, marchas e desafios sertanejos foi Eduardo das Neves. Por sinal, todos eram funcionários da Casa Edison. (NAPOLITANO, 2007, p. 15-16).

Ao falar de “Pelo Telefone”, surgem as seguintes questões: da discussão sobre ruptura dos limites do grupo social; e da questão sobre autenticidade. É importante observar que as composições eram produzidas de forma coletiva, acarretando uma grande insatisfação por parte da comunidade que frequentava a casa da Tia Ciata em relação a Donga, quando ele fixava a autoria do samba para si mesmo. “A consequência de toda essa atividade do artista foi transformar algo que até então se restringia a uma pequena comunidade em um gênero de canção popular no sentido moderno, com autor, gravação, acesso à imprensa, sucesso no conjunto da sociedade” (SANDRONI, 2001, p. 120). Esse impasse é inerente à estruturação discursiva em que se baseia o conceito sobre tradição do samba, identidade nacional e música popular tornando-se parte integral do processo.

A experiência social e musical do samba, à medida que o gênero foi alçado à condição de música brasileira por excelência, remete-nos a uma vivência coletiva e comunitária, e a um ativismo étnico, cujas origens encontram-se

---

<sup>9</sup> Informações mais técnicas sobre as formas de gravar nos primeiros aparelhos encontram-se em Napolitano.

na experiência da senzala, mas também projeta-se sobre a modernidade urbana e a sociedade capitalista. A gravação em disco, nesse sentido, significou não ‘a criação de uma forma musical, mas também um fenômeno social que envolve, ao mesmo tempo, a individualização da figura do autor, a circulação da obra criada em meio social amplo, por meios mecânicos’. (CALDEIRA, 1987, p. 7).

*Pelo Telefone (Donga)*

O chefe da folia  
Pelo telefone manda me  
avisar  
Que com alegria  
Não se questione para se  
brincar

Ai, ai, ai  
É deixar mágoas pra trás, ó  
rapaz  
Ai, ai, ai  
Fica triste se és capaz e  
verás

Tomara que tu apanhe Pra  
não tornar fazer isso Tirar  
amores dos outros Depois  
fazer teu feitiço

Ai, se a rolinha, sinhô, sinhô  
Se embaraçou, sinhô, sinhô  
É que a avezinha, sinhô,  
sinhô  
Nunca sambou, sinhô, sinhô  
Porque este samba, sinhô,  
sinhô  
De arrepiar, sinhô, sinhô  
Põe perna bamba, sinhô,  
sinhô  
Mas faz gozar, sinhô, sinhô

O peru me disse  
Se o morcego visse  
Não fazer tolice  
Que eu então saísse  
Dessa esquisitice  
De disse-não-disse

Ah! ah! ah!

Aí está o canto ideal, triunfal  
Ai, ai, ai  
Viva o nosso carnaval sem rival

Se quem tira o amor dos outros  
Por deus fosse castigado  
O mundo estava vazio  
E o inferno habitado

Queres ou não, sinhô, sinhô  
Vir pro cordão, sinhô, sinhô  
É ser folião, sinhô, sinhô  
De coração, sinhô, sinhô  
Porque este samba, sinhô, sinhô  
De arrepiar, sinhô, sinhô  
Põe perna bamba, sinhô, sinhô  
Mas faz gozar, sinhô, sinhô

Quem for bom de gosto  
Mostre-se disposto  
Não procure encosto  
Tenha o riso posto  
Faça alegre o rosto  
Nada de desgosto

Ai, ai, ai  
Dança o samba  
Com calor, meu amor  
Ai, ai, ai  
Pois quem dança  
Não tem dor nem calor  
(NAPOLITANO, 2007, p. 20)

A insatisfação anteriormente comentada aparece quando o “*Jornal do Brasil* de 4.2.1917 publicou uma nota em que Tia Ciata, Sinhô e outros protestavam contra a presunção de autoria de Donga, em versos que parodiavam a parte III da versão gravada”. (SANDRONI, 2001:119). Fica evidente o desafeto entre os sambistas na terceira parte do samba citado na nota.

1ª Parte

Pelo telefone a minha boa gente  
Mandou avisar!...  
Que o meu bom arranjo era oferecido  
Para se cantar!...

2ª Parte

Ai! Ai! Ai!... Leve a mão  
A consciência!...  
Ai! Ai! Ai!... porque  
Tanta presença!...  
Meu bem!

1ª Parte

O que cara dura de dizer nas rodas  
Que este arranjo é teu?...  
E do bom Hilário e da velha Ciatta  
Que o Sinhô escreveu!...

3ª Parte

Tomara que tu apanhes  
Para não tornar a fazer isso  
Escrever o que é do outros  
Sem olhar o compromisso<sup>10</sup>

Sobre a ruptura dos limites do grupo social, destacamos que esse intercâmbio de espaços já vinha sendo desenhado pelos intelectuais de classe média preocupados em encontrar os traços mais verdadeiros da cultura popular brasileira, dimensão característica do movimento modernista, assim como era objetivo desejado pelos sambistas das classes populares, que enxergavam nesse movimento uma forma de ascensão social.

Um dos exemplos mais famosos desse tipo de sambista que podemos citar é Sinhô, batizado José Barbosa Silva, mais conhecido como “Rei do Samba”. Ganhou notoriedade concomitantemente ao processo de desenvolvimento da fonografia no Brasil, quando se destacou pelas brigas em torno da questão da autoria, já nos idos dos anos 1920. Para Sinhô, o samba era “como passarinho”, era de quem pegasse, e essa ideia pode estar muito ligada à sua tradição de feitura dos sambas de terreiros, produzidos de forma coletiva, comunitária e espontânea. Como alguém que percebia a existência de conexões musicais e sociais entre membros da elite e do povo, o sambista se engajou na busca pelo sucesso e ascensão social,

---

<sup>10</sup> *Jornal do Brasil*, p. 17, 4 fev. 1917. Biblioteca Nacional.

como nos informa a historiadora Maria Clementina Cunha:

O sambista traduzia com essa fórmula expressivamente sintética a iniciativa do registro e da gravação de canções que circulavam livremente na boca de compositores e cantores anônimos - prática ainda recente nos anos em que ele próprio surgiu do anonimato para tornar-se uma figura conhecida nos meios boêmios, intelectuais e artísticos da cidade. (CHALHOUB; PEREIRA; NEVES, 2005, p. 548).

A percepção dos letrados acerca das produções culturais produzidas por setores das classes populares, mesmo em uma visão vertical de cima para baixo, “o vivo debate cultural dos anos 20 que os levava a debruçar-se sobre os versos e canções das ruas e gafieiras abria um espaço inédito para compositores dos morros e bairros pobres...” (CHALHOUB; PEREIRA; NEVES, 2005, p. 554).

A atuação do Estado no campo da arte, e particularmente da arte popular, destacava-se, por exemplo, no reconhecimento do valor e do poder de sugestão da música popular. Neste campo, os efeitos da nova política social podiam ser sentidos através de um certo tipo de competição. Até então os sambas tinham como temática recorrente o elogio à malandragem, caracterizando o trabalho como um longo e penoso sofrimento. O malandro do morro - o enquistamento urbano do êxodo das senzalas - que repudiava o trabalho, era o herói do cancionário popular. Mas tal panorama já se modificava devido à ação das leis que reconheciam os direitos dos trabalhadores, e da política de derrubada das favelas e dos mocambos. Surgiram desta nova fonte personagens que se empregavam em fábricas e outros afazeres como honesto Claudionor do samba de Sinhô. (GOMES, 2005, p. 244).

Sambistas como Sinhô percebem a disputa em voga sobre a busca por uma cultura popular, que, associada à ideia de identidade nacional, os levassem a produzir cada vez mais a partir das pressões vindas de outras direções.

O rádio e a música popular eram instrumentos valiosos de propaganda política. Além do programa “Hora do Brasil”, o DIP tinha controle sobre tudo do que se relacionava com a música popular: concursos, espetáculos, o carnaval, e também a apresentação das escolas de samba cariocas que passavam adicionar no asfalto. O contato entre o DIP e os compositores populares era realizado por Heitor Villa-Lobos, o próprio Getúlio instituiu a prática de convidar cantores e músicos populares para as recepções que dava no Palácio do Catete (GOMES, 2005, p. 244-245).

Outra forma de se manter socialmente ativo naquele período residia na participação em torno de polêmicas ligadas ao mundo do samba, que rotineiramente ganhavam as páginas

das colunas sociais do *Jornal do Brasil*. Nomes do grupo dos “baianos”, como João da Baiana, Pixinguinha, além, claro, de Donga, eram personalidades sempre presentes nesses espaços. Em relação a esse, vale lembrar que Sinhô já o havia criticado por gravar “Pelo Telefone”, canção produzida na casa de Tia Ciata de forma coletiva. É possível acreditar que o compositor tenha mudado de lado ao notar como a fonografia garantiria a ele a ascensão desejada, “seu trabalho esteve sempre voltado para uma lógica de consumo, visando a venda de discos e partituras, as porcentagens de bilheterias de teatros ou gafeiras...” (CHALHOUB; PEREIRA; NEVES, 2005, p. 579). Sinhô se envolveu em outras polêmicas com o “grupo dos baianos”, como aquela ligada ao tema da malandragem. A priori, nesse debate sobre a autenticidade, é importante destacar como a novidade em torno dessa discussão impactou o processo de produção cultural no qual produtores e músicos estavam inseridos. Nesse sentido, apresentar-se aos modernistas como expoentes da música genuinamente popular não deixava de ser um mecanismo por eles acalentado de ascensão social e dentro do projeto vigente de Estado.

O subversivo, associado ao estrangeiro, escapava do controle social na medida em que elaborava um projeto político que se contrapunha ao Estado. O malandro – cujas raízes estavam em nosso negro passado escravista – recusava conscientemente integrar-se ao mercado de trabalho, projetando um mundo em que a justiça e a felicidade eram encontradas fora das regras políticas vigentes. Nestes termos, esses dois modelos agrediam o diálogo direto e confiável que deveria ser estabelecido entre o trabalhador e Vargas. Este diálogo se estruturava justamente pela vigência e obediência às leis que materializavam o espírito do Estado Nacional e possuía como seu instrumento institucional por excelência a organização sindical corporativista. (GOMES, 2005, p. 245).

O processo de valorização da autoria, de busca por reconhecimento e de profissionalização crescente do samba aconteceu, em certa medida, por causa da consolidação da indústria fonográfica no país. Esta proporcionou mudanças na estruturação do ritmo, especialmente a partir do momento em que fora percebido como um produto comercial. Assim, são incorporadas às “segundas partes” fixas, de maneira que o samba se adequasse ao modelo vigente de produção, conferindo assim ao sambista um papel mais ativo enquanto agente social envolvido não apenas no processo de criação, como também no de compra e venda dos sambas a serem gravados pela nova indústria que aos poucos invadia os lares da sociedade carioca. Entendendo essa situação, assim, como forma de ascensão social.

### 2.1.2 Turma do Estácio

Vimos anteriormente como o samba sai das casas das tias baianas para alcançar os meios mais elevados da sociedade e como o meio fonográfico produz sobre o gênero uma nova estruturação rítmica, sendo essa forma a que mais se assemelha ao que hoje compreendemos como samba. Entretanto, não podemos creditar somente a esses fatos as transformações ocorridas no ritmo no início dos anos de 1930. Conheceremos agora outras personagens responsáveis por essas mudanças, tais como: a inserção de novos instrumentos ao ritmo e a aceleração do andamento.

Os sambas de Ismael, Bide e Nilton Bastos, entre outros, diferenciam-se daqueles consagrados por Sinhô, pelo menos por sua pulsação rítmica mais complexa. Enquanto estes guardavam vestígios de antigos maxixes, aqueles sambas que vinham do Estácio [caracterizam-se] pela agregação de mais uma célula rítmica à marcação. (DIDIER, 1984 apud SANDRONI, 2001, p. 32).

Primeiro gostaria de apresentar os famosos sambistas que fizeram parte do grupo intitulado “Turma do Estácio”. Uma geração que surgiu pouco depois daquela representada por Pixinguinha, João da Baiana, Donga e Sinhô, e que iria se destacar por desavenças com esse grupo, daí surgindo algumas composições históricas, como “Batuque na Cozinha”, conhecida até hoje pelo grande público.

Os principais nomes dessa nova geração são Ismael Silva, compositor e cantor de maior repercussão do grupo, nascido em Niterói por volta de 1905. Mudou-se para o Estácio com sua mãe após a morte do pai. Bide (Alcebíades Barcelos), compositor, também natural de Niterói, nasceu em 1902 e transferiu-se para o Estácio junto com seu irmão, também compositor, Mano Rubem (Rubem Barcelos). Brancura (Sílvio Fernandes), compositor e flautista, nascido em 1908, fez dupla com Baiaco, compositor e ritmista, e juntos ajudaram a fundar a *Deixa Falar*, ficando conhecidos pela valentia e uso da navalha, assim como pelos inúmeros processos policiais<sup>11</sup>. Nilton Bastos, compositor, nascido em 1899, era pianista, ainda que jamais tenha estudado música.

Assim como foi dito, também introduziram ao ritmo o surdo, a cuíca e o tamborim, “trio de instrumentos emblemáticos do novo estilo de samba surgido nos anos 1930” (SANDRONI, 2001, p. 35) caracterizado pela aceleração do andamento.

---

<sup>11</sup> Ver mais em: CUNHA, Maria Clementina Pereira. Não me ponha no xadrez com esse malandrão. Conflitos e identidades entre sambistas no Rio de Janeiro do início do século XX. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 38, p. 179-210, 2008.

É Ismael Silva quem conta, em entrevista a Sérgio Cabral: ‘É que quando comecei, o samba da época não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava para andar. Eu comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: tan tan tan tan tan. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí, a gente começou a fazer um samba assim: bum bum paticumbumprugurudum’ (CABRAL, 1974, p. 28 apud MATOS, 1982, p. 40).

Os “baianos” da geração anterior, a princípio, não gostaram do que se via pelas bandas do Estácio. Além da canção “Batuque na Cozinha”, outra que contrariou o estilo defendido pelo grupo, inclusive por sua temática preferida, a malandragem, houve “Foram-se os Malandros”, lançada por Donga em 1927:

[...] Os malandros  
da favela Não têm  
mais onde morar,  
Foram uns para  
Cascadura Outros  
para a Circular

[...] Os malandros da  
Mangueira, Que vivem da  
jogatina  
São metidos a  
valentões Mas  
vão ter a mesma  
sina

[...] Mas eu hei de me  
rir muito Quando a  
justiça for lá,  
Hei de ver muitos  
malandros A  
escorrer, a se mudar.

Em depoimento a Sérgio Cabral, em “As escolas de samba”, evidencia-se como os dois grupos pensavam o samba de formas diferentes:

Donga: Ué, ué. Samba é isso há muito tempo:  
“O chefe da polícia  
Pelo telefone  
Mandou me avisar  
Que na Carioca,  
Tem uma roleta  
Para se jogar.”

Ismael Silva: Isso é maxixe.  
Donga: Então o que é samba?

Ismael:  
“Se você jurar  
Que me tem amor  
Eu posso me regenerar  
Mas se é pra fingir mulher  
A orgia assim não vou deixar”

Donga: Isso não é samba, é marcha.  
(MATOS, 1982, p. 40).

A rivalidade entre os dois grupos, percebida por Sinhô, “logo se tornou também uma boa fórmula para garantir o interesse do público e, conseqüentemente, das casas gravadoras e alterou nesse processo seus sentidos originais” (CUNHA, 2005, p. 571). Essa visão também pode nos ajudar a enxergar a polêmica entre Wilson versus Noel que será tratada na sequência didática.

Dado todo o preâmbulo para entender os processos de transformação do samba e apresentando as trajetórias dos sambistas do antigo e do novo estilo percebemos que são os “sambistas do Estácio, que juntamente com a Cidade Nova, Saúde, Morro da Favela, Gamboa, Catumbi, Morro de São Carlos, etc[...] foram os primeiros a ostentar a designação de malandros e orgulhar-se dela” (MATOS, 1982, p. 41).

O importante é que essas duas gerações se complementam e são fundamentais para entender por que hoje o samba é um dos nossos maiores representantes de brasilidade pelo mundo. Tanto pela geração dos baianos que fundamentaram as práticas coletivas de criação do samba nos espaços das casas das tias baianas, como pela contribuição dos sambas do Estácio em adicionar novos elementos e uma nova forma de executar o samba com a finalidade de se brincar o Carnaval.

Por isso acredito no potencial que a música, e aqui o samba, como fontes históricas para desenvolver os saberes, as habilidades e competências necessárias aos alunos. Como, por exemplo, a comparação entre fontes, a contextualização temporal, interpretação de texto, etc. As canções nos proporcionam caminhos para trabalhar os conceitos mencionados, logo, no próximo capítulo, buscarei apresentar a relação entre o campo do Ensino de História e a Música.

### 3 ENSINO DE HISTÓRIA E MÚSICA

A ampliação da concepção de fonte na História contribuiu para que o uso da música fosse incorporado como material didático no processo de ensino-aprendizagem. Nos livros didáticos, na elaboração das aulas, nas desconstruções dentro do âmbito escolar, a música ganhou força e presença na atividade docente. A canção é carregada de sentidos e se realiza não apenas pela interpretação da letra em si. Ela também pode provocar diferentes emoções de acordo com a sua execução e “o ouvinte não é entendido como um mero receptor, mas como um sujeito ativo, operando na relação produção/consumo, uma mudança de sentido, mensagens, interpretando-as de acordo com suas vivências, necessidades e posição no mundo social” (MARTINS, 2017, p. 87 apud GUEDES, 2019, p. 88).

Nessa perspectiva, cada tipo de documento, fonte histórica, ou recursos tecnológicos, possuem suas particularidades e uma necessidade diferente de abordagem; e a música, principalmente, por envolver a combinação de diversos dispositivos sensoriais como audição, leitura e vibração. Afinal, estamos nos referindo a texto, contexto, intenção, ritmo, melodia, entonação, gênero e diversos outros elementos musicais e poéticos potencialmente portadores de significação. (CHILLES XAVIER, 2018, p. 29-30).

A escolha de trabalhar com a música por parte dos professores por muitas vezes é orientada na perspectiva de fugir do cotidiano escolar, buscando tornar a aula mais instigante e dinâmica. “A canção popular, reconhecido canal de comunicação, evidencia-se como recurso didático privilegiado que, para além de simples ilustração, sugere uma prática ativa, criativa e integradora” (DAVID, 2015, p. 103).

Como afirmado por Circe Bittencourt (2009, p. 380) “[...] se existe certa facilidade em usar a música para despertar interesse, o problema que se apresenta é transformá-la em objeto de investigação [...] Existe enorme diferença entre ouvir música e pensar a música. (CHILLES XAVIER, 2018, p. 29).

Pensar a música requer da atividade uma abordagem mais ampla, que forneça ao aluno novos horizontes ao ouvir a canção, aproximando-o da função de historiador. É possível produzir através da análise da música como documento histórico ou como centrogerador de outros aspectos que vão para além da obra.

Interrogar a música como documento histórico compreende a análise do pensamento do autor, de seu posicionamento político, de sua visão de mundo e de seu desempenho no mercado. Importa descortinar a dinâmica complexa que condiciona a relação entre produção e reprodução, produtor e receptor. Considera-se, ademais, a necessidade de refletir-se sobre o que sustenta a sua mensagem, como ela foi concebida, seu significado para o contexto da época em que foi elaborada e o significado que a mesma incorpora ao longo do tempo – as persistências. O centro gerador facilita a condução metodológica do trabalho, porque permite a reflexão a partir do agora, do imediato e, por essa razão, abre-se para o arrolamento e seleção de temas inerentes à proposta inicial, mas que correspondam aos interesses mais imediatos da sala de aula. (DAVID, 2015, p. 105).

O uso da música em sala de aula permite ao professor derrubar certos muros que foram e continuam sendo construídos em torno da disciplina, podendo, assim, despertar ainda mais a vontade de se estudar história. Nesse caminho, é necessário que o aluno entenda como o conteúdo da aula/disciplina se relaciona com seu presente. Há saídas. Segundo Peixoto, “o conceito de ensino como pesquisa remete à profunda articulação entre ensino e aprendizagem e à autonomia de professores e alunos de se assumirem como sujeitos do processo histórico...” (PEIXOTO, 2015, p. 42). É possível que o discente se torne mais participativo e interessado ao tomar noção da metodologia de produção do conhecimento histórico. Apresenta-se:

relevante para se compreender a relação passado/presente do que é ensinado em sala de aula. As letras das músicas possibilitam ao aluno melhor contextualização dos elementos proposto ao período histórico. O ambiente da sala de aula é um campo vasto para a execução do ofício de educador. O professor promove o rompimento de barreiras que dificultam o aprendizado, a linguagem musical desperta o interesse dos alunos, facilitando a compreensão da História e que esta faça parte da sua realidade, utilizando a música como recurso para cada fase histórica. A pesquisa possui sua importância na construção da identidade do aluno como agente histórico crítico- reflexivo, a escola portanto torna lugar de descoberta e significado, o conhecimento acontece de fora para dentro auxiliando a formação do cidadão numa relação contínua, edificada em discussões em função de circunstâncias determinadas. (SANTOS, 2014, p. 161).

A utilização do sistema musical como linguagem faz-se único como um documento que desponta para uma gama de possibilidades para o professor/pesquisador. Diferenciando-se das fontes tradicionais e atingindo aspectos que essas não alcançam.

A incorporação da linguagem musical ao ensino de História reclama do professor e do aluno uma percepção mais consciente da canção popular. Trata-se de uma fonte de pesquisa, onde a forma e o conteúdo integram-se

como força de expressão, como referencial de manifestação e comunicação. Desvelam-se contextos, tempos e espaços, na voz do compositor, microfone do povo, de um determinado povo, em determinada condição. São emoções, aspirações, sonhos, alegrias, frustrações que ganham coro e sentido a partir de expectativas comuns. É o diálogo entre palco e plateia: nas linhas da emoção, como a desilusão amorosa, o desejo, a saudade, a paixão; nos valores políticos, sociais e morais; e nas reivindicações de larga abrangência dos direitos sociais. (DAVID, 2015, p. 102).

Para uma metodologia do uso das músicas em sala, DAVI orienta da seguinte maneira:

- Audição e análise da música (sem que a letra tenha sido entregue para os alunos), quantas vezes se fizer necessário, para que os mesmos se manifestem em relação ao que ouvem: melodia, ritmo, instrumentos, cantor, tema da música e em seguida anotem as palavras que consigam perceber.
- Audição e análise da música com a letra, implicando em uma prática que se inicia com considerações sobre o título, apresentação do compositor, trabalho com o vocabulário e, a partir do domínio do mesmo, reflexões acerca do conteúdo; hora de interrogar o texto.
- Momento de cantar, cuja dinâmica deve percorrer os passos do canto em conjunto ao individual. (DAVID, 2015, p. 106).

Através dessa estrutura busca-se percorrer um caminho de produção historiográfica com os alunos que os levem a refletir a relação presente-passado por meio de uma comparação entre tempos e espaços superando explicações em sala de aula tendo em vista somente o tempo passado. Contextos temporais apartados produzem análises que transportam e conectam de formas diversas, onde se pode ver semelhanças e diferenças, continuidade e ruptura, opressão e resistências. Problematizar a canção apresentada é a orientação que deve seguir a aula e o pensamento dos estudantes durante a atividade.

Objetiva-se que o aluno alcance familiaridade com a prática do historiador e espera-se do professor a compreensão do processo de construção do conhecimento histórico, da natureza dos caminhos que levam à aprendizagem. Falamos da articulação entre o fazer histórico e pedagógico que reclamam uma reflexão de natureza histórica. (DAVID, 2015, p. 103).

O emprego de variados recursos didáticos no âmbito escolar e nas aulas de História reforça o papel da escola como espaço social privilegiado para reflexão sobre dimensões da vida social, ou seja, onde se congrega o conhecimento histórico e acadêmico com o saber escolar. Esse movimento torna possível unir diferentes vivências, do professor e do aluno, cada qual a sua maneira, carregados de representações sociais. “Cabe à interação entre as duas formas de conhecimento histórico: o acadêmico e o escolar auxiliar o aluno na transformação

das representações sociais e na formação histórica para a construção da consciência histórica” (ABUD, 2005, p. 32).

A linguagem expressa das canções foge ao convencional em sala de aula. Seu propósito é auxiliar o aluno a construir o conhecimento histórico a partir de documentos diferenciados dos costumeiramente presente nas aulas e, por isso, sua utilização está relacionada a proposta alternativas de organização dos conteúdos. (ABUD, 2005, p. 315).

Cabe ao professor planejar sua aula de maneira a selecionar fontes que sejam adequadas aos segmentos e turmas com as quais leciona - “O trabalho do professor consiste em introduzir o aluno na leitura dessas fontes, a partir da sua realidade, do seu tempo e do seu espaço, levando-o a identificar as especificidades das linguagens dos documentos.” (DAVID, 2015, p 102). Nessa perspectiva, as músicas podem ser, a princípio, de fácil compreensão ou estar relacionada ao universo dos alunos, dentro da proposta de aula a ser realizada. Vale ressaltar que as canções não são produzidas com o objetivo de serem fontes ou materiais didáticos. A partir disso é interessante provocar no aluno o desenvolvimento do senso crítico, levando-o à compreensão da sua realidade em uma dimensão histórica, identificando semelhanças e diferenças, mudanças, permanências, resistências e que, no seu reconhecimento de sujeito da história, possa posicionar-se (DAVID, 2015, p. 102).

Dessa forma, além de pensar historicamente e dominar o fazer histórico, o professor de história deve ser capaz de mobilizar saberes que ensinem outros (os alunos) a pensarem historicamente e fazer proposições que instiguem a inquirição sobre o passado e suas dinâmicas sociais. [...]. Aprender a pensar historicamente e entender as fontes como principal ferramenta da construção do conhecimento histórico são resultados significativos da proposta de trabalho com oficinas. (MUAZE, 2015, p. 231 apud Silva, 2019, p. 28).

A organização dos currículos, na maioria das vezes, desafia os professores que buscam novas alternativas para elaborar e executar aula. No ensino de História, a disciplina ainda vive os problemas apresentados na década de 1990, quando se passou a questionar a periodização quadripartite, a periodização clássica, a sobreposição da História Europeia sobre a História do Brasil, a pouca atenção dada a certas temáticas, como a História dos povos originários brasileiros, a escravidão no Brasil, ou mesmo a história dos países hispano-americanos, etc.

Dessa forma, os eixos temáticos desapareceram, com raras exceções. A maioria das coleções didáticas se organiza atualmente dispondo os conteúdos numa ordenação cronológica, alternando capítulos da História Geral e do Brasil, incluindo alguns temas de História da América. (ABUD, 2005, p. 31).

No decorrer do ano letivo o professor se esforça para trabalhar a integralidade dos conteúdos que constam nos livros e manuais didáticos, em sua maioria dispostos de maneira cronologicamente sequencial. Se a escola é privada, tal pressão se torna ainda maior, pois existe no espaço escolar uma cobrança velada (ou não) acerca da obrigação de que é necessário dar conta de todas as atividades presentes nesses manuais, utilizados pela escola como se esse fosse o aspecto definidor da qualidade do trabalho docente em sua prática, se aproximando de uma lógica de compra e venda

A utilização do recurso didático da música no espaço escolar também é atravessada pelos problemas citados acima. Para que a aula aconteça como planejada, se faz necessário a presença dos instrumentos audiovisuais. Um retroprojetor, crucial para apresentar a letra ou as informações pertinentes ao contexto de criação da canção e do compositor, e uma caixa de som, essencial para executar a música escolhida pelo professor.

As canções escolhidas podem informar “[...] valores, crenças, ideologias que interferem na forma como os alunos passam a perceber a si mesmos e representar os indivíduos ou grupos sociais em uma dada sociedade, inclusive, na qual estão inseridos”. (SILVA, 2010, p. 175 apud SILVA, 2019, p. 24). Tal estratégia possibilita relacionar as fontes históricas aqui privilegiadas, as músicas, com as diferentes visões de mundo de seus compositores, articulando-as com o contexto histórico em que foram produzidas.

Novas metodologias, a diversificação dos recursos didáticos, e novas tecnologias devem fazer parte do cotidiano de professores e alunos. Para o docente, em especial, tem sido ainda mais desafiador lidar com tal prática dentro do contexto atual, na medida em que “oscila entre a do professor difusor e transmissor de conhecimento e a do produtor de saberes e fazeres” (BITTENCOURT, 1998, p. 18 apud SANTOS, 2014, p. 4). Apesar das dificuldades, deve sempre buscar o diálogo entre “competência acadêmica (domínio da transmissão do saber) aliado à competência e experiência de vida” (BITTENCOURT, 1998, p. 18 apud SANTOS, 2014, p. 4).”

O docente é um pesquisador que se mantém em constante atualização para combinar os campos da pesquisa historiográfica com o ensino de história. No senso comum tenta-se separar o professor do historiador, mas ao preparar sua aula utiliza-se as teorias e metodologias necessárias para produzir conhecimento histórico e com a finalidade de ensinar

história ao seus alunos.

Identificar pesquisa e ensino significa preservar o rigor da produção de saber próprio a primeira e o compromisso de sua presença na cena social ampliada e sob controle de seus agentes, inerentes ao segundo, pensando numa síntese desses atributos. Nesse sentido, há reciprocidade na aliança (ensino e pesquisa se iluminam, ampliam e superam simultaneamente) e garantia que os atos de pesquisar e ensinar continuam a se questionar permanentemente em busca de novos horizontes na produção de saberes. (SILVA, 1996, p. 19 apud DAVID, 2015, p. 103).

O fazer docente compreende instrumentalizar o aluno para o desenvolvimento da habilidade de ler, interpretar e contextualizar documentos, textos históricos a contar sobre vivências do passado, do seu tempo e do seu lugar. A possibilidade de operar com a música em sala de aula garante uma forma renovada para a apreensão dos conteúdos e o entendimento da disciplina história por parte dos alunos. Elemento estratégico que pode vir a permitir alterar ideias, concepções e visões há muito sedimentadas sobre determinados conteúdos. No momento da aula e do debate, o professor promove o saber, evidentemente através da interlocução com os discentes, troca informações, e pode reelaborar certas construções de sentidos. “Portanto, o uso da narrativa em âmbito escolar atrelado às análises interpretativas das evidências históricas, nesse caso a música, oferece aos alunos um contributo importante de desenvolvimento escrito e intelectual.” (GUIMARÃES, 2018, p. 44).

Ensinar história é totalmente diferente de fornecer uma informação sobre o passado. É abrir a criança, a seguir o adolescente, para o mundo sem cessar mais vasto, no interior de que se situa. O mundo físico e as suas leis, o mundo social e as suas regras, o espaço e as suas dimensões, o tempo e o seu relevo: eis algumas realidades a que a criança se abre, pouco a pouco e penosamente, durante a sua formação, e que, em compensação, penetram no campo da consciência. (DUBUC, 1976, p. 42 apud DAVID, 2015, p. 103).

A partir das reflexões geradas pelas leituras que visam discutir e debater o uso da música no ensino de História, e sabendo que esta tem relação com as emoções dos seres humanos, buscarei, no presente trabalho, promover encontro com os alunos dentro das inquietações que movem esta pesquisa. Também será pensado qual a relação que os jovens possuem, na atualidade, com o samba, uma das mais importantes expressões da nossa cultura. É possível pensar o samba como parte da realidade dos discentes? Que tipo de música escutam? Será que conseguem atrelar conceitos? Escutam de maneira crítica? Entendendo as canções como vestígios, o objetivo é criar uma conexão entre presente e passado, explorando visões

dos alunos sobre seu contexto atual, sobre o espaço e tempo em que estão situados.

Ao final, o objetivo do trabalho é estimular a criticidade dos alunos ao realizar o ato de escuta de uma música, entendendo seu contexto de criação, investigando o compositor e a realidade em que estava/está imerso, de maneira que se possa analisar paraalém da letra. Não se pretende fazer do estudante um historiador e nem sequer um músico. Mas sim incentivar o desenvolvimento do senso crítico, que pode ser realizado tendo em vista as reflexões aqui expostas.

#### 4 SEQUÊNCIA DIDÁTICA

A partir de todas as contribuições e leituras para se pensar o Ensino de História e o uso da música na prática cotidiana da disciplina, partimos do reconhecimento de que a mesma enquanto fonte não deve ser empregada meramente como uma ilustração ou elemento para fugir do ensino tradicional e das práticas cotidianas da sala de aula. As propostas aqui elencadas pretendem inserir a música como produto de seu tempo, vestígios de um recorte temporal escolhido pelo pesquisador. Estimular o aluno a pensar sobre a canção em questão e como ela se relaciona com o conteúdo a ser estudado.

O objetivo das propostas de aulas apresentadas é interligar a teoria abordada com a prática em sala de aula, permitindo que a música seja efetivamente incorporada pelo ensino de História de maneira crítica e reflexiva. Tanto pelos alunos como também pelo professor. Mesmo entendendo que as contribuições dos alunos no processo de execução das aulas é essencial, nem sempre as músicas utilizadas farão parte do seu universo. Logo, a estratégia de tornar a aula mais dinâmica pode ser falha se não houver um mínimo de conexão com a realidade dos nossos alunos.

Os planos de aula a seguir têm como objetivo produzir questionamentos sociais e desconstruções sobre o período da *Era Vargas (1930-1945)*. Serão empregados sambas que, em sua maioria, eram canções de Wilson Batista, pois entendo que assim é possível gerar provocações acerca do trabalhismo. O conceito apresentado pela autora Ângela de Castro Gomes no seu livro *Invenção do Trabalhismo*, onde identifica-se o projeto político do Estado para com o trabalhadores através da lógica de mercado em torno da legislação, tendo maior destaque na gestão de Alexandre Marcondes Filho à frente do Ministério do Trabalho (1941-45).

As leis sociais eram uma dívida da coletividade nacional para com os trabalhadores, o que significava tanto a possibilidade do bem-estar material, quanto a demonstração da proteção, da atenção que, merecidamente, deviam receber. A legislação não era uma caridade; ela era função da solidariedade criada e devida pela autoridade. No entanto, ela comportava o sentimento da generosidade, da virtude do Estado e do estadista. Mas este sentimento não vinha contrariar a noção da necessidade, do dever do trabalho, nem tampouco a idéia de que cada um devia lutar por seus interesses, por seu lugar econômico". O povo tinha o direito de receber, e portanto o dever de retribuir. Ao contrário, ele não tinha o direito de não receber, pois isto significaria não ter o dever de retribuir. Daí porque não retribuir - não pertencer, não trabalhar - era crime. Era o reverso da cidadania. Era estar fora, recusando o vínculo, a aliança. (GOMES, 2005, p. 232).

Essa escolha também se deve ao fato de que Wilson Baptista era um sambista negro que contribuiu em larga escala para esse gênero musical, ampliando, assim, as questões comumente associadas à sua figura, em geral presas à leitura hegemônica que associa seu nome de maneira pejorativa à famosa polêmica travada com Noel Rosa.

Portanto, as aulas foram planejadas com o intuito de produzir, junto aos discentes do 9º ano do Ensino Fundamental, reflexões acerca das relações sociais e raciais do período histórico selecionado.

As bases teóricas que fundamentam tais planos foram apresentadas ao longo do texto. A música, assim, é tratada como fonte histórica, que será inquirida seguindo os parâmetros básicos para análise da canção: parâmetros poéticos (“letras”) e musicais (“música”), segundo a contribuição dada por Napolitano. O objetivo é que o aluno venha a perceber todos os elementos que fazem parte de sua criação, pensando o contexto de produção, trajetória de vida do compositor, veículos de circulação e divulgação, etc. Desenvolver o senso crítico dos alunos para que possam questionar as fontes apresentadas sobre o passado e as fontes sobre o presente.

#### **4.1 Plano de Aula 1**

Nível de ensino: Ensino Fundamental II – Anos Finais

Ano/Série: 9º ano

Duração: 90 minutos

Tema: Dimensões do racismo no Brasil.

Problema: A invisibilidade de personagens negros na História.

Objetivo Geral: Debater o apagamento de memórias e o processo de silenciamentos de trajetórias negras na sociedade brasileira.

Objetivos Específicos:

- Refletir sobre a memória dos compositores Wilson Baptista e Noel Rosa.
- Estabelecer que a abolição da escravidão não resultou na inserção do negro à sociedade
- Comparar letra e música das duas canções tendo em vista o contexto de produção das duas obras.

Conceitos/Noções: Racismo, Necromemória.

Conteúdos: Luta por Direitos, Direito à memória e Relação Estado e Sociedade.

Fontes selecionadas: canção Lenço no Pescoço (Wilson Baptista) e canção Rapaz

Folgado (Noel Rosa).

Procedimentos e estratégias:

- 1 - Exposição didática sobre os temas indicados
- 2 - Debate sobre a cultura musical dos alunos
  - \* O que escutam?
  - \* Como escutam? (lêem as letras?, percebe o ritmo? escutam enquanto fazem outrasatividades?)
- 3 - Escuta das obras musicais escolhidas;
- 4 - Análise da letra e música com os discentes;
- 5 - Debate sobre suas percepções sobre as canções.
- 6 - Leitura das fontes escolhidas

Recursos Didáticos:

- Livro didático.
- Equipamento para a exibição das imagens (data show e computador).
- Equipamento para a escuta das canções (caixas de som).

Materiais selecionados:

Fonte 1 – “Nascido no Rio de Janeiro, em 1910, Noel Rosa era oriundo das camadas médias urbanas, do bairro de Vila Isabel. Chegou a ingressar na faculdade de medicina, mas abandonou os estudos, dedicando-se profissionalmente à música.

Violonista, tinha uma vida boêmia ativa e foi uma artista de sucesso junto ao público, divulgando seu trabalho na rádio.[...]

[...]Wilson Baptista, nasceu em Campos, em 1913. Vindo de uma camada social popular, tinha alfabetização precária. Mudou para o Rio de para trabalhar com música, mas começou ganhando a vida com gari. Conheceu o meio artístico da cidade por meio da boemia na Praça Tiradentes. Tornou-se um vendedor de sambas frequente (essa prática era muito comum no campo musical e seu instrumento era a caixinha de fósforos.” (HERMETO, 2012, p. 47-48).

Fonte 2 – Necromemória: “a conceituação de necromemória é a expressão do poder e a capacidade de determinado Estado (necropolítica e necropoder) manipular as construções, as representações e os destinos políticos de determinado grupo, a partir das interações do passado com o qual esse grupo

terá acesso, mantendo constante a mortificação de determinadas memórias.”  
(CAMILO, 2020, p. 10).

Fonte 3 – Lenço no Pescoço (Wilson Batista, 1933)

Meu chapéu do lado  
Tamanco arrastando  
Lenço no pescoço  
Navalha no bolso  
Sei que eles falam  
Deste meu proceder  
Eu vejo que trabalha  
Andar no miserê  
Eu sou vadio  
Porque tive inclinação  
Eu me lembro, era criança  
Tirava samba-canção

Fonte 4 – Rapaz Folgado (Noel Rosa, 1933)

Deixa de arrastar o teu tamanco  
Pois tamanco nunca foi sandália  
E tira do pescoço o lenço branco,  
Compra sapato e gravata  
Joga fora essa navalha  
Que te atrapalha  
Com chapéu do lado deste rata  
Da polícia quero que escapes  
Fazendo um samba-canção  
Já te dei papel e lápis

Arranja um amor e um violão  
Malandro é palavra derrotista  
Que só serve pra tirar  
Todo o valor do sambista  
Proponho ao povo civilizado  
Não te chamar de malandro  
E sim de rapaz folgado

Avaliação:

- Um comparativo (oral ou escrito) sobre a memória dos dois sambistas a partir da análise das fontes e canções,

- Quem são os compositores das músicas? Você já ouviu falar deles?
- Como a canção Rapaz Folgado se relaciona com a Lenço no Pescoço?
- As canções expressam experiências e projetos distintos de cidade, sociedade e poder? Por quê?

- A partir do conhecimento da trajetória de vida dos dois compositores existe alguma diferença no tratamento da memória dos sambistas? E por que?

## 4.2 Plano de Aula 2

Nível de ensino: Ensino Fundamental II – Anos Finais

Ano/Série: 9º ano

Duração: 90 minutos

Tema: A disputa em torno do processo de enquadramento do trabalhador

Problema: A Música como oposição. Os sambistas teriam aderido ao projeto varguista?

Objetivo Geral: Identificar a disputa entre os diferentes projetos de sociedade e o trabalhismo.

Objetivos Específicos:

- Refletir sobre o papel da cultura enquanto espaço privilegiado para as múltiplas expressões de descontentamento ao projeto autoritário do governo Vargas.
- Questionar como se deu o diálogo entre sociedade e governo.
- Investigar a relação passado-presente e identificar canções do cotidiano do aluno que se opõem ou apoiam os governos vigentes.

Conceitos/Noções: Trabalhismo, Lutas e Resistências

Conteúdos:

- Estado Novo.
- Instrumentos de repressão do Estado (DIP).
- Setores de sociedade opositores a Vargas.

Fontes selecionadas:

- Bonde de São Januário – Wilson Baptista e Ataulfo Alves – 1940 – Intérprete: Ciro Monteiro
- Ganha-se pouco, mas é divertido - Wilson Baptista e Ciro de Souza -1941 – Intérprete: Aracy de Almeida
- Aquarela Brasileira – Ary Barroso – 1939 - Intérprete: Francisco Alves.

Metodologia:

- 1 - Exposição didática sobre os temas indicados
  - 2 - Debate sobre a cultura musical dos alunos
- \* O que escutam?

\* Como escutam? (Prestam atenção na letra? na música? escutam enquanto fazem outras atividades?)

\* Quais ritmos e produção escutam com frequência

3 - Escuta das obras musicais escolhidas

4 - Análise da letra e música como os discentes

5 - Debate sobre suas percepções sobre as canções.

Recursos Didáticos:

- Livro didático.
- Equipamento para a exibição das imagens (data show e computador).
- Equipamento para a escuta das canções. (caixas de som)

Materiais selecionados:

Fonte 1 – O Bonde de São Januário

Quem trabalha é que tem razão  
Eu digo e não tenho medo de errar  
Quem trabalha é que tem razão  
Eu digo e não tenho medo de errar

O bonde São Januário  
Leva mais um operário  
Sou eu que vou trabalhar

Antigamente eu não tinha juízo  
Mas resolvi garantir meu futuro  
Vejam vocês  
Sou feliz vivo muito bem  
A boemia não dá camisa a ninguém  
É, digo bem!

Fonte 2 – Ganha-se pouco, mas é divertido

Ele trabalha de segunda a sábado  
Com muito gosto sem reclamar Mas no domingo ele tira o macacão  
E embandeira o barracão, põe a família pra sambar  
Lá no morro ele pinta o sete  
Com ele ninguém se mete  
Ali ninguém é fingido  
Ganha-se pouco, mas é divertido

Ele nasceu sambista  
Tem a tal veia de artista Carteira de reservista  
Está legal com o senhorio  
Não pode ouvir pandeiro, não

Fica cheio de dengo  
 É torcida do flamengo  
 Nasceu no Rio de Janeiro

### Fonte 3 - Aquarela Brasileira

Brasil, meu Brasil brasileiro  
 Meu mulato inzoneiro  
 Vou cantar-te nos meus versos

O Brasil, samba que dá  
 Bamboleio, que faz gingar  
 O Brasil do meu amor  
 Terra de Nosso Senhor  
 Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim!

Ô, abre a cortina do passado  
 Tira a mãe preta do cerrado  
 Bota o rei congo no congado  
 Brasil! Brasil!

Canta de novo o trovador  
 À merencória luz da lua  
 Toda canção do seu amor  
 Quero ver essa Dona caminhando  
 Pelos salões, arrastando  
 O seu vestido rendado  
 Brasil! Brasil! Prá mim! Prá mim!

Esse coqueiro que dá coco  
 Onde eu amarro a minha rede  
 Nas noites claras de luar  
 Ô! Estas fontes murmurantes  
 Onde eu mato a minha sede  
 E onde a lua vem brincar

Ô! Esse Brasil lindo e trigueiro  
 É o meu Brasil brasileiro  
 Terra de samba e pandeiro  
 Brasil! Brasil!

Brasil, terra boa e gostosa  
 Da morena sestrosa  
 De olhar indiscreto

O Brasil, samba que dá  
 Para o mundo admirar  
 O Brasil do meu amor  
 Terra de Nosso Senhor  
 Brasil! Brasil! Prá mim! Prá mim!

Fonte 4 – “A força da canção foi tão grande nesse período, que o Estado transformou-se em sujeito importante na legitimação desse produto cultural. O Estado Novo tentou usar a força do samba como canção em seu favor, buscando disciplinar os temas e as personagens - em vez da malandragem e do ócio, o trabalho. Uma das formas de fazê-lo, além da censura, foi o estímulo à criação e à divulgação dos chamados sambas-exaltação. O gênero tinha uma estética monumental - os sambas eram ‘monumentos cancionais’ - e acabava por criar uma imagem homogênea da nação com os indivíduos a ela submetidos em um espaço público sem diferenças. Foi “inaugurado” por ‘Aquarela do Brasil’, de Ary Barroso (1939), samba que, no processo de divulgação e circulação, foi apropriado pelo Estado Novo como modelo de nação e brasilidade.” (LIMA, 2008 apud HERMETO; 2012, p. 109).

Fonte 5 - “Vargas tinha todo o interesse em combater a malandragem, já que ela poderia facilmente ser interpretada como gesto de recusa política. O compositor Wilson Batista, talvez o mais expressivo representante de uma geração de sambistas que adotaram a malandragem como definição de identidade, sabia que era quase impossível escapar da mitologia do trabalho definida pela ditadura, estava cansado de ter suas canções censuradas e compôs, em parceria com Ataulfo Alves. “O bonde São Januário”, seguindo as regras do DIP: “Quem trabalha é quem tem razão/ Eu digo e não tenho medo de errar/ O bonde São Januário/ Leva mais um operário Sou eu que vou trabalhar”. A canção foi gravada para o Carnaval de 1941, arrasou na interpretação de Cyro Monteiro e fez carreira. Depois de liberada pelo DIP, letra e música circularam de boca em boca, mas a história mudou de figura e a canção passou a agregar na letra uma pequenina e decisiva alteração, introduzida pelo próprio autor: “O bonde São Januário/ Leva mais um grande otário/ Sou eu que vou trabalhar”. Não foi preciso muita imaginação para entender quem era otário. Burlar o discurso do poder e revelar o logro no jogo da linguagem é estratégia de malandro. Significa valer-se dos dois lados da fronteira - o trabalhador e a lei - usar ambos para agir em proveito próprio. Era essa estratégia que Vargas não podia perdoar.” (SCHWARCZ; STALING, 2015, p. 383).

Avaliação: Produção individual de um texto argumentativo (mínimo de 15 linhas) ou composição de obra musical, podendo ser um samba, ou uma canção que mais se aproxima da sua realidade musical. Poderá ser realizado em grupo de 5 alunos, dividido pelo professor.

A partir da leitura das fontes e a escuta das canções pode-se dizer:

- a. Por que o DIP fiscalizava e censurava as canções naquele período?
- b. O Estado Novo conseguiu efetivamente disciplinar todos os sambistas?
- c. Além da ação do Estado, DIP, quais outros fatores levaram os sambistas a produzirem canções que elogiavam o governo de Vargas?

### 4.3 Plano de Aula 3

Nível de ensino: Ensino Fundamental II – Anos Finais

Ano/Série: 9º ano

Duração: 90 minutos

Tema: Dimensões da vida na cidade.

Problema: As mazelas urbanas na cidade do Rio de Janeiro.

Objetivo Geral: Entender os problemas históricos vivenciado pelas classes sociais mais vulneráveis da sociedade carioca no meio urbano.

Objetivos Específicos: Analisar nas canções as classes sociais representadas e quais dilemas enfrentavam e no espaço social que ocupavam na cidade.

Conceitos/Noções: Urbanização, Desigualdade Social e Saneamento Básico.

Conteúdos:

- Desigualdades sociais na cidade do Rio de Janeiro.
- Problemas urbanos e sanitários.

Fontes selecionadas:

- Pedreiro Waldemar (1949) - Roberto Martins, Wilson Batista - Intérprete: Blecaute
- AI ARI (1949) - Jorge de Castro, Wilson Batista - Intérprete: Jorge Veiga
- Cidade Lagoa (1959) - Cícero Nunes e Sebastião Fonseca - Intérprete: Moreira da Silva

Metodologia:

- 1 - Exposição didática sobre os temas indicados.
- 2 - Debate sobre a cultura musical dos alunos.
  - \* O que escutam?
  - \* Como escutam? (Prestam atenção na letra, na música, escutam enquanto fazem outras atividades)
  - \* Quais ritmos e produção escutam com frequência
- 3 - Escuta das obras musicais escolhidas.

4 - Análise da letra e música como os discentes.

5 - Debate sobre suas percepções sobre as canções.

#### Recursos Didáticos:

- Livro didático.
- Equipamento para a exibição das imagens (data show e computador).
- Equipamento para a escuta das canções (caixas de som).

#### Materiais selecionados:

Fonte 1 – Matéria de Jornal – Portal G1 – 02/03/2020<sup>12</sup>.

“Temporal que deixou 4 mortos deixa rastro de destruição; há previsão de mais chuva. [...] Só na capital, havia registro de 21 ruas alagadas no começo da manhã[...] O município do Rio permanece, desde as 0h20 de domingo, sob estágio de alerta, o quartenível em uma escala de cinco. De acordo com o Sistema Alerta Rio, há previsão de chuva moderada a qualquer momento, podendo ser forte em períodos curtos. Por isso, prefeitura recomenda que a população adie compromissos, permaneça em local seguro e se desloque por área de risco em caso de extrema necessidade.”

Fonte 2 – Matéria do Correio da Manhã – 10 de Janeiro de 1942<sup>13</sup>.

“As consequências do ultimo temporal - Vai já a 34 o número de mortos” [...] Tem sido grande a faina no necrotério.

No necrotério ainda ontem não foi pequena a faina dos médicos autopsiando os cadaveres retirados dos escombros em consequência dos desabamentos causado pelo temporal último.

Há mais de quarenta e oito horas, ali vem trabalhando, sem descanso, os médicos legistas[...]"

Fonte 3 – Cidade Lagoa

Esta cidade, que ainda é maravilhosa  
Tão cantada em verso e prosa  
Desde os tempos da vovó

<sup>12</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/03/02/rj-tem-diversos-pontos-de-alagamento-apos-temporal-que-deixou-4-mortos-e-rastro-de-destruicao.ghtml>. Acesso em: 2 maio 2021.

<sup>13</sup> Correio da Manhã, 10 jan. 1942. [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_05&pasta=ano%20194&pesq=Tempora l&pagfis=10119](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_05&pasta=ano%20194&pesq=Tempora l&pagfis=10119).

Tem um problema vitalício e renitente  
Qualquer chuva causa enchente  
Não precisa ser toró

Basta que chova, mais ou menos meia hora  
É batata, não demora, enche tudo por aí  
Toda a cidade é uma enorme cachoeira  
Que da Praça da Bandeira  
Vou de lancha a Catumbi

Que maravilha, nossa linda Guanabara  
Tudo enguiça, tudo para  
Todo o trânsito engarrafa  
Quem tiver pressa, seja velho ou seja moço  
Entre n'água até o pescoço  
E peça a Deus pra ser girafa

Por isso agora já comprei minha canoa  
Pra remar nessa lagoa, cada que a vez que a chuva cai  
E se uma boa me pedir uma carona  
Com prazer, eu levo a dona  
Na canoa do papai

Mas que toró!  
Vou meter uma roupa de escafandro pra atravessar a lagoa

#### Fonte 4 – Ai...ari

Ai...Ari, ai...Ari  
Tu tem gaita, meu bloco  
Vai sair  
Ai...Ari, ai...Ari  
Tu tem gaita, meu bloco  
Vai sair

Ari, acontecendo pode crer  
No dia que brigou contra você  
Ari, eu sou Flamengo  
Torço tanto até o fim  
Você que está com a banca  
Vê se faz algo por mim

Ai...Ari, ai...Ari  
Tu tem gaita, meu bloco  
Vai sair  
Ai...Ari, ai...Ari  
Tu tem gaita, meu bloco  
Vai sair

Ari, moro num triste barracão  
Onde não tem água, luz nem condução  
A minha tribo é grande

Temo não chegar ao fim  
 Você que está com a banca  
 Vê se faz algo por mim

Fonte 5 – Pedreiro Waldemar

Você conhece o pedreiro Waldemar?  
 Não conhece?  
 Mas eu vou lhe apresentar

De madrugada toma o trem da Circular  
 Faz tanta casa e não tem casa pra morar  
 Leva marmitta embrulhada no jornal  
 Se tem almoço, nem sempre tem jantar  
 O Waldemar que é mestre no ofício  
 Constrói um edifício  
 E depois não pode entrar

Você conhece o pedreiro Waldemar?  
 Não conhece mas eu vou lhe apresentar  
 De madrugada toma o trem da Circular  
 Faz tanta casa e não tem casa pra morar

Avaliação: O processo avaliativo da aula será feito em formato de uma roda de conversa com os discentes.

O debate com os alunos tentará seguir uma série de perguntas que objetivarão uma reflexão sobre a questão urbana e sanitária no Brasil atual. A princípio o professor pode pedir que os próprios alunos iniciem o debate.

Iniciando com algumas questões:

- De que forma os cantores interpretam as canções? Por quê?
- Apresente os problemas sociais citados na fonte 4.
- Qual crítica está presente na fonte 5?
- Qual relação passado-presente pode-se estabelecer a partir da escuta da fonte 3 e a leitura das fonte 1 e 2?
- Nas fontes trabalhadas é possível perceber a diferença entre eu-lírico das canções?
- Em uma tentativa de desfecho para o debate, o professor pede aos alunos para que façam um paralelo com a realidade. Peça aos discentes que argumentem sobre se ainda existem na cidade os problemas sociais identificados nas canções e nos jornais apresentados.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho de levar a música para sala de aula é discutido desde a década de 70 com João Alfredo Libânio Guedes em seu livro “Curso de didática da História”<sup>14</sup>. Mesmo não sendo recente, a prática é debatida até hoje, produzindo novas reflexões e metodologias para o uso da música em sala de aula como fonte histórica

O uso da música percorre alguns caminhos de análise, como os que já foram pontuados ao longo do trabalho, não sendo necessário aqui definir com exatidão as regras imutáveis para o uso das canções em sala de aula. Porém, o mais importante é que o professor defina quais aspectos da canção ele quer levar aos alunos. Pode-se escolher a análise da letra, mas deixando claro para o seu público que existem outros elementos que norteiam a produção da música em questão e que ela enquanto fonte histórica é um produto do seu tempo. Um outro ponto importante que cabe salientar é que a música não precisa ser necessariamente produzida no recorte temporal do conteúdo a ser trabalhado. Esta pode ter sido escrita pelo autor em seu tempo presente, mas que olhava para o passado para glorificá-lo ou criticá-lo. Deve ser estar atento a cumprir com os objetivos da aula atendendo ao tema escolhido, sem que a fonte seja apenas uma validação do discurso do professor. Evitando

[...]o problema do uso das fontes em sala de aula, via de regra, utilizadas como prova e ilustração dos argumentos e descrições escritas, decorre de uma ânsia em dar realidade ao relato histórico. Um bom exemplo disso pode ser visto numa aula de história na qual o professor afirma as punições definidas para a Alemanha como decorrência da derrota na Primeira Guerra Mundial e, em seguida, mostra artigos do Tratado de Versalhes que corroboram suas afirmações. O problema não é o fato de o professor levar o referido documento para a sala de aula, mas utilizar a fonte para confirmar o que mencionou sobre o final da Guerra, procedimento que define o caráter de prova do documento e o caráter submisso do relato à fonte. Ao invés disso, o professor poderia problematizar o Tratado de Versalhes, quanto ao papel que desempenhou na época em que foi criado como um monumento. (PEREIRA; SEFFNER, 2008, p. 122).

A relação professor-aluno deve ser valorizada, pois a partir dela o docente buscará pontos de encontro entre a sua vivência e a realidade dos estudantes. Se aproximando dessa realidade juvenil o professor selecionará de forma mais adequada quais fontes serão utilizadas

---

<sup>14</sup> Como destaca o professor Edilson Chaves na sua comunicação por vídeo no plataforma digital Youtube produzido pelo Laboratório de Práticas de Ensino em História (LAPEHIS) da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM “Bate-papo com Edilson Chaves – Música na sala de aula” [www.youtube.com/watch?v=N6ZPf30iz3k](http://www.youtube.com/watch?v=N6ZPf30iz3k)).

em aula. Por exemplo, se a turma com a qual se trabalha pouco conhece ou gosta de samba, numa realidade em que a maioria gosta de hip hop e rap, o docente poderá evidenciar a relação histórica entre os ritmos, destacando que a produção dos dois gêneros é, em sua maioria, produzida pela população negra com o intuito de denunciar mazelas sociais estruturais. O documentário “Amarelo – É tudo para ontem”, produzido recentemente pelo músico Emicida, pode fortemente contribuir para o fortalecimento dessa dimensão histórica pouco conhecida ou retratada.

As músicas como fontes históricas nos servem para observar as evidências do passado e através delas estudar, refletir e produzir conhecimento sobre determinada época; sobre determinado grupo social; governo vigente, destacando o comportamento e os códigos sociais/culturais de uma sociedade.

O trabalho buscou fortalecer perspectiva que defende o emprego da música enquanto fonte histórica em sala de aula, tendo como objetivo provocar e estimular junto aos discentes o senso crítico frente às produções musicais do passado e do presente. No decorrer desse processo educativo, pretende-se relacionar a produção do conhecimento histórico com as dimensões da realidade do aluno com vistas a nutrir reflexões que os leve a defender valores democráticos, contribuindo assim para que se tornem cidadãos ativos, capazes de sempre questionar o lugar social e a intencionalidade de cada informação recebida/consumida nos diferentes espaços da vida coletiva.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. Histórias musicais da Primeira República. **ArtCultura (UFU)**, v. 13, n. 22, p.74-94, 2011.

ABUD, Katia Maria. Processos de construção do saber histórico escolar. **História & Ensino**, Londrina, v. 11, jul. 2005.

ALBERTI, Verena. Ensino de história e fontes históricas. *In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE*, 7.; *COLÓQUIO PIBID- HISTÓRIA*, 2.; *ENCONTRO DO SISTEMA ESTADUAL DE ARQUIVOS*, 1., 2015, Alagoas. **Anais [...]** Alagoas: Universidade Federal de Alagoas, 2015. p. 1-13. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/17196?show=full>. Acesso em: 15 abr. 2018.

ALENCAR, Edgar de. **Nosso sinhô do samba**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

ALMEIDA, Renato. História da música brasileira. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1958.

ANDRADE, Mario. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

ARAÚJO, Viviane da Silva. **Detrás da objetiva**: fixidez e movimento na fotografia e no Rio de Janeiro de Augusto Malta. 2008. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

BALDISSERA, José Alberto. Imagem e construção do conhecimento histórico. *In: BARROSO, Vera Lucia Maciel et al (org.). Ensino de História: desafios contemporâneos*. Porto Alegre: EST; Exclamação; ANPUH/RS, 2010.

BITTENCOURT, Circe. **Ensino de História: fundamentos e métodos**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

CALDEIRA, Jorge. **Voz macia**: o samba como padrão de música popular brasileira, 1917 – 1939. 1987. Dissertação - (Mestrado em Sociologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

CAMILO, Vandelir. **Necromemória**: reflexões sobre um conceito. 2020.

CEZAR, Temístocles. História. *In: FERREIRA, Marieta de Moraes; OLIVEIRA, Maria Margarida Dias de. Dicionário do ensino de história*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2020.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade**: uma história das últimas décadas da escravidão na corte. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim**: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro na Belle Epoque. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda; NEVES, Margarida de Souza. **História em cousas miúdas**. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

CHILLES XAVIER, Fabio. **"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.

COSTA, Amanda Danelli. **Impressões imagéticas**: história, memória e a fotografiacarioca de Augusto Malta. 2007. 91 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). **Carnavais e outras frestas**: ensaios de história social e cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da folia**: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DAVID, Célia Maria. **Música e ensino de história**: uma proposta. São Paulo: Unesp, 2015.

DEALTRY, Giovanna Ferreira. **No fio da navalha**: malandragem na literatura e no samba. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Tradução de Antílio Cancian. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

GOMES, Ângela de Castro. **A invenção do trabalhismo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

GOMES, Tiago de Melo. Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da primeirarepública. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 9, p. 171-198, 2004a.

GOMES, Tiago de Melo. Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. **Afro-Asia**, Salvador, v. 29-30, n. 29-30, p. 175-198, 2004b.

GOMES, Tiago de Melo. **Lenço no pescoço**: o malandro no teatro de revista e na música popular "nacional", "popular" e cultura de massas nos anos 1920. 1998. 198 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

GUEDES, Rafael Pereira. **Negritude e sambas enredo no Carnaval de 1988**: a Caixa do Samba e os G.R.E.S. Beija-Flor, Mangueira, Tradição e Vila Isabel em interface com o ensino de história. 2019. 185 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

GUIMARÃES, Selva. **Didática e prática de ensino de história**. Campinas: Papyrus, 2018.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HERMETO, Miriam. **Canção popular brasileira e ensino de história: palavras, sons e tantos sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

LEGOFF, Jacques. Documento Monumento. *In*: LEGOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. p. 535-549.

LOPES, Nei. **Partido-alto: samba de bamba**. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

LOPES, Nei. **O samba na realidade...: a Utopia da ascensão social do sambista**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MAUAD, Ana Maria. Usos e funções da fotografia pública no conhecimento histórico escolar. **Históriada Educação**, Porto Alegre, v. 19, n. 47, p. 81-108, set./dez. 2015.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**, Niterói, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MESQUITTA, Claudia. Verbetes “Prado Júnior”. Rio de Janeiro: CPDOC. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/PRADO%20J%C3%9ANIOR.pdf>. Acesso em: 1 nov. 2018.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995.

MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. Ensino de história e imagem: territórios possíveis. *In*: GONTIJO, Rebeca; MAGALHÃES, Marcelo; ROCHA, Helenice (org.). **O ensino de história em questão: cultura histórica, usos do passado**. Rio de Janeiro: FGV, 2015. p. 223-239.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. (Coleção História e Reflexões).

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul**: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NEEDEL, Jeffrey D. **Belle époque tropical**: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. **História**, São Paulo, v. 22, n. 1, 2003.

PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Ensino como pesquisa: um novo olhar sobre a história no ensino fundamental como e por que aprender/ensinar história. **História e Perspectivas**, Uberlândia, v.28, n.53, p. 37-70, jan./jun. 2015.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933). **Revista Brasileira de História**, v. 35, n. 69, jun. 2015.

PEREIRA, Nilton Mullet; SEFFNER, Fernando. O que pode o ensino de História? Sobre o uso de fontes na sala de aula. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 113-128, dez. 2008.

REZENDE, Dolores Eugênia de. **Memórias subterrâneas na fotografia de Augusto Malta**: imagens, disputas e identidades no Rio de Janeiro da modernidade. 2018. 119 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTOS, Rosana de Menezes. O uso da música na prática de ensino de história. **Cadernos de graduação**: Ciências Humanas e Sociais Unit, Aracajú, v. 2, n.2, p. 161-171, 2014.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SEVCENKO, Nicolau. História da vida privada no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 3 v.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Edlene Oliveira. Relações entre imagens e textos no ensino de história. **Saeculum**, João Pessoa, v. 22, p. 173-188, 2010.

VANTI, Elisa dos Santos. A fotografia e a pesquisa em história da educação: elementos para a construção de uma metodologia. **História da Educação**, Pelotas, n. 19, p. 121-130, abr. 2006.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Editora UFRJ, 1995.