

História e música: canção popular e conhecimento histórico¹

José Geraldo Vinci de Moraes
Universidade Estadual Paulista – UNESP

RESUMO

Esse trabalho procura levantar e discutir algumas questões teóricas e metodológicas que surgem das relações entre História, música e a canção popular. As transformações teóricas, as novas concepções de material documental e a prática renovada do historiador determinaram a incorporação de novas linguagens pela História. Seguindo nessa trilha, o artigo pretende justamente mostrar, a partir de uma perspectiva interdisciplinar, como as relações entre história, cultura e música popular podem desvendar processos pouco conhecidos e raramente levantados pela historiografia. Para alcançar esse objetivo é necessário ultrapassar a tradicional concepção de história da música e, para isso, tenta-se refletir e organizar alguns elementos para compreender melhor as múltiplas relações entre a canção e o conhecimento histórico. A discussão aponta para a possibilidade e, principalmente, a viabilidade do historiador tratar a música e a canção popular como uma fonte documental importante para mapear e desvendar zonas obscuras da história, sobretudo aquelas relacionadas com os setores subalternos e populares. Palavras-Chave: História Cultural; Cultura Popular; Música/Canção Popular.

ABSTRACT

This article raises some questions and discusses some theoretical and methodological issues in the relationship between history, music, and popular songs. Theoretical transformations and new concepts of documental material, and the renewed practice of historians, defined the incorporation of new language through history. Following this direction, the article intends to show, from an interdisciplinary perspective, how a relationship between history, culture, and popular music may reveal unknown processes, little known and rarely raised by historiography. To achieve this objective, it is necessary to overcome a traditional concept of musical history, and organize some elements to better understand multiple relationships between songs and historical knowledge. This discussion leads to the possibility, and mainly viability, of historians to deal with music and popular songs as important documental research to map out, and explore obscure zones of history, above all, those related to the subaltern and popular sectors.

Key words: Cultural History; Popular Culture; Popular music.

*Toda gente sabe: verso e música são
as expressões de arte mais próximas do analfabeto.
Conjugados assumem um poder de comunicação
que fura a sensibilidade mais dura*

(Antonio Alcântara Machado)

PRELÚDIO (“ RALL.L. – RALLENTANDO”)

Sons e ruídos estão impregnados no nosso cotidiano de tal forma que, na maioria das vezes, não tomamos consciência deles. Eles nos acompanham diariamente, como uma autêntica trilha sonora de nossas vidas, manifestando-se sem distinção nas experiências individuais ou coletivas. Isso ocorre porque a música, a forma artística que trabalha com os sons e ritmos nos seus diversos modos e gêneros, geralmente permite realizar as mais variadas atividades sem exigir atenção centrada do receptor, apresentando-se no nosso cotidiano de modo permanente, às vezes de maneira quase imperceptível. Porém, é preciso levar em conta que, desde pelo menos as últimas três décadas, essa situação chegou ao paroxismo, pois vivemos envolvidos em um verdadeiro turbilhão de sons escutados indiscriminada e simultaneamente. Talvez por isso a escuta contemporânea ocidental obrigue o ouvinte a circunscrever a recepção a certos estilos e gêneros, ao mesmo tempo em que penetra por angústias, transformações e perturbações evidentes, repercutindo os abalos mais gerais².

Entre as inúmeras formas musicais, a canção popular (verso e música), nas suas diversas variantes, certamente é a que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas. E provavelmente, como apontou Antonio Alcântara Machado, citado na epígrafe³, ela está muito mais próxima dos setores menos escolarizados (como criador e receptor), que a maneja de modo informal (pois, como a maioria de nós, também é um analfabeto do código musical) e cria uma sonorização muito própria e especial que acompanha sua trajetória e experiências. Além disso, a canção é uma expressão artística que contém um forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo universo urbano, alcançando ampla dimensão da realidade social. Se de fato essas condições, já identificadas por Alcântara Machado na passagem dos anos 20/30, são reais e se estabelecem dessa maneira, aparentemente as canções poderiam constituir-se em um acervo importante para se conhecer melhor ou revelar zonas obscuras das histórias do cotidiano dos segmentos subalternos. Ou seja, a canção e a música popular poderiam ser encaradas como uma rica

fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia.

Todavia, tais investigações raramente têm ocorrido e por diversas razões. Normalmente, os trabalhos historiográficos que tratam de desvendar as relações entre história, música e produção do conhecimento enfrentam uma série de interminável de dificuldades (que de maneira geral também são aquelas enfrentadas por boa parte dos historiadores). Isto é, a dispersão das fontes, a desorganização dos arquivos, a falta de especialistas e estudos específicos, escassez de apoio institucional etc. Por isso, as pesquisas, não raro, acabam resumindo-se a trabalhos individuais de campo e de arquivos isolados de quaisquer investigações sistemáticas e de longa duração⁴. Com relação à música popular urbana moderna, os problemas ganham nova e grave dimensão, ampliando e dificultando em todos os sentidos o desenvolvimento das pesquisas. As universidades⁵ e agências financiadoras tradicionalmente menosprezaram as pesquisas em torno dessa temática. Quando cederam espaços às investigações sobre a música popular, sempre o fizeram quando havia relações ou com a música erudita ou a folclórica, delimitando-as exclusivamente a esses respectivos departamentos e núcleos. Durante muito tempo as pesquisas que fugiam dessas variantes eram encaradas com relativo desprezo. De certa forma, E. Hobsbawn, no seu interessante trabalho sobre história social do jazz (em que se escondeu sob o pseudônimo de Francis Newton por vários anos), identificou, no início dos anos 60, essa situação de descrédito acadêmico ao analisar as transformações da cultura e da música popular urbana no final do século XIX. Ele dizia que “a segunda metade do século XIX foi, em todo o mundo, um período revolucionário nas artes populares, embora este fato tenha passado despercebido daqueles observadores eruditos mais esnobes e ortodoxos”⁶.

Infelizmente, a bibliografia da história da música, como mais um elemento da história da arte, de modo geral apenas reforçou essa postura e pouco contribuiu para ultrapassar esses limites e restrições. Ao contrário, suas linhas e tendências predominantes quase sempre serviram para reforçar limitações e preconceitos. O universo popular, por exemplo, geralmente é esquecido pela historiografia da música, e quando se refere a ele, reforça apenas as perspectivas românticas, nacionalistas ou folclóricas. Isto ocorre porque, de modo geral, ela está fortemente marcada por um paradigma historiográfico tradicional, normalmente associado àquela concepção de tempo linear e ordenado, em que os artistas, gêneros, estilos e escolas sucedem-se mecanicamente, refletindo e reproduzindo, as-

sim, uma postura bastante conservadora no quadro da historiografia contemporânea.

Esta historiografia quase sempre se desenvolveu destacando basicamente três aspectos deste discurso ordenador. Em primeiro lugar, privilegiando a biografia do grande artista, compreendido como uma figura extraordinária e único capaz de realizar a obra, ou seja, o gênio criador e realizador, tão comum à historiografia tradicional. Logo, são a experiência e a capacidade pessoal e artística que explicam as transformações nos estilos, movimentos e na história das artes. Outra postura bastante comum é a que centraliza suas atenções exclusivamente na obra de arte. Portanto, ela está interessada preponderantemente na obra individual, que contém uma verdade e um sentido em si mesma, distante das questões do “mundo comum”. Geralmente, essa análise estabelece uma concepção da obra de arte fora do tempo e da história, concedendo-lhe uma aura de eternidade, pois leva em conta apenas a forma, estrutura, e linguagem. Finalmente, mas não por último, existe a linha que foca suas explicações nos estilos, gêneros ou escolas artísticas, que contém uma temporalidade própria e estruturas modelares “perfeitamente” estabelecidas. Fundada nos modelos e com forte característica evolucionista, os gêneros e escolas se sucedem em ritmo progressivo, e parecem ter vida própria transcorrendo independentes do tempo histórico a que estão submetidos os homens comuns.

Alguns autores já há certo tempo têm pregado a necessidade de compreender a história da arte integrada aos movimentos sociais e históricos, mas de modo algum formam uma linha influente e, sobretudo, hegemônica na área estrita da música. Desde pelo menos as três primeiras décadas deste século as críticas contra esse distanciamento ocorrem, porém, avançando muito pouco. Nos anos 40, por exemplo, Elie Siegmeister, já dizia que era “estranho que o lugar da música na sociedade e a influência das forças sociais no seu desenvolvimento tenham sido nestes últimos tempos tão poucos estudados”⁷. Quase quatro décadas depois, Henry Raynor continuava seguindo no mesmo tom e ritmo, afirmando que suas investigações pretendiam “preencher parte da lacuna entre a história normal e necessária da música, que trata do desenvolvimento dos estilos musicais, e a história geral do mundo (...)”⁸.

Este quadro um tanto restrito, repleto de obstáculos e com pequenos progressos, na realidade acabou revelando as dificuldades de diálogo dos estudos da música, erudita ou popular, com outras áreas do conhecimento, sobretudo com a historiografia em renovação desde o fim

da década de 1970. Essa situação impediu a emergência de novas temáticas, novos objetos e novos pesquisadores que procuravam integrar os universos da história e música e que poderiam despontar nesse radical quadro de transformações historiográficas. Bem provavelmente também por esses motivos os estudos e pesquisas sobre os diversos gêneros da música popular urbana continuaram restritos ao universo da crítica, realizados tradicionalmente por jornalistas, dilettantes e amadores, portanto, distantes das universidades e das investigações acadêmicas. Geralmente esses indivíduos estiveram ou estão vinculados ao exercício de profissões próximas à produção e à difusão da música, fato que facilita o contato direto com o material musical, com a linguagem, a crítica e, principalmente, com o cotidiano dos músicos populares. Apesar da relativa ampliação do número de investigadores de origem acadêmica⁹ interessados na canção/música urbana do século XX, foram os críticos de diversas origens e os pesquisadores que nos últimos anos efetivamente contribuíram para a reconstrução da história da cultura popular urbana por meio da canção.

No Brasil, a situação das pesquisas em torno da música de maneira geral e a popular de modo especial é bastante desigual e repleta de paradoxos. De um lado a bibliografia reproduziu há até poucos anos de modo evidente esse quadro genérico, seguindo a linha descritiva do fato musical ou baseando-se exclusivamente na biografia do autor, e, às vezes, promoveu uma interseção conservadora das duas interpretações. Por outro lado, essa mesma bibliografia acumula trabalhos sérios e riquíssimos formulados por Renato de Almeida, Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Câmara Cascudo entre tantos outros. No entanto, a maior parte dela, como já foi destacado, ficou apoiada fundamentalmente no folclore, virando as costas à novidade da música urbana em construção. Apesar de Mário de Andrade considerar que os estudos de certas manifestações da música urbana, como o choro e a modinha, não deviam ser desprezados, ao mesmo tempo ele afirmava que o investigador deveria “discernir no folclore urbano o que é virtualmente urbano, o que é tradicionalmente nacional, o que essencialmente autóctone”¹⁰. Nitidamente ele procurava diferenciar a “boa” música, ou seja, aquela que tem “história, elevada e disciplinada, tonificada pelo bom uso do folclore (...) e as manifestações indisciplinadas, inclassificáveis, insubmissas à ordem e à história, que se revelam ser as canções urbanas”¹¹. Arnaldo Contier, também identifica essa mesma postura ao afirmar que “os modernistas brasileiros temiam os ruídos e os sons oriundos da cidade que sobe (São Paulo, por exemplo)”¹².

De qualquer modo, a produção historiográfica da música popular

urbana moderna acompanhou, em um movimento de mimetização, a tendência predominante das biografias e a descritiva de gêneros existentes nas interpretações da “boa música”. No entanto, os problemas e distorções existentes nessa área foram aprofundados pelo fato de os pesquisadores realizarem suas obras sem clareza metodológica, de modo amadorístico e precário, e muitas vezes sem apoios institucionais e financeiros. Aqui também, não é sem razão, criou-se uma forte tradição de pesquisadores/jornalistas, acompanhando o ritmo de desenvolvimento de nossa música popular, iniciada no começo do século e que se mantém bem viva até hoje, apesar de a última geração estar relativamente envelhecida¹³. Sem eles provavelmente a reconstrução da cultura popular urbana do país pela música seria muito mais complicada ou quase impossível. As obras desses autores foram e ainda são fundamentais para os historiadores, sociólogos, antropólogos e músicos, formando um acervo documental importante e precioso para a memória da cultura popular do país. Entretanto, nunca é demais destacar, de modo geral elas continuam sendo assinaladas pelo tom jornalístico, biográfico, impressionista e apologético, demarcando forte e muitas vezes negativamente nossa memória cultural e musical¹⁴.

No final da década de 1970 ocorreram nesse universo importantes transformações que se aprofundaram nos anos 80. Nesse período despontaram alguns trabalhos originais, que tratavam de vários temas relacionados direta ou indiretamente com a música popular, produzidos na universidade e distribuídos por diversas áreas do conhecimento. Esse conjunto relativamente novo de pesquisadores apareceu na vida acadêmica e trouxe análises mais amplas e contribuições de suas áreas específicas, alargando um pouco mais os horizontes das pesquisas, para além das compilações e sínteses biográficas e impressionistas. As contribuições vieram da sociologia, antropologia, semiótica, língua e literatura brasileira e, mais raramente, da história, e boa parte delas em forma de dissertações de mestrado e teses de doutoramento¹⁵. Aliás, pode-se até mesmo afirmar que, em meados da década de 1980, já existia uma crítica acumulada em torno destes trabalhos¹⁶, sinal de que as investigações desenvolvidas alcançaram certa definição de linha de pesquisa (a moderna música popular urbana) e deram valiosas contribuições para a compreensão da história do país.

Apesar do quadro renovador originário na universidade, o trabalho investigativo especificamente nessa área da história social e cultural tendo a música popular como eixo, ainda permanece bastante tímido e com

avanços apenas residuais. O considerável crescimento e a diversidade da produção acadêmica, inundada por um incontável número de obras e pesquisas, muitas delas inspiradas ou influenciadas por essa categoria bastante genérica e indefinida de História Nova (que pelo menos deu certo reconhecimento acadêmico a diversos e marginalizados temas, entre eles, as recentes pesquisas e investigações sobre a música popular urbana), ainda não significou uma colaboração concreta no aspecto quantitativo e, principalmente, de qualidade nesta área da história cultural. Isso significa, conseqüentemente, que o uso da canção popular urbana como fonte continua bastante restrito e precário, e aparentemente ainda mantém um *status* de segunda categoria no universo da documentação.

DESENVOLVIMENTO (“RIT. – RITARDANDO”)

Um dos obstáculos gerais colocados às investigações no campo da música é a dificuldade em circunscrevê-la como uma “disciplina” voltada claramente para a produção do conhecimento¹⁷. Algumas discussões e debates internos na área da musicologia têm procurado ressaltar a condição da música como um objeto do conhecimento, estabelecendo, assim, a distinção – se é possível mesmo fixar tal distinção! – entre “o fazer ciência e o fazer arte” e, conseqüentemente, entre os pesquisadores e os artistas¹⁸. Sua identificação e organização como disciplina possibilitou certo avanço científico nos últimos anos ao incorporar as contribuições vindas da etnologia, arqueologia, lingüística, sociologia e, mais tradicionalmente, da estética e história¹⁹. Portanto, na musicologia, aparentemente uma questão relevante sobre o conhecimento nessa área passa por sua afirmação como ciência ou disciplina. É interessante observar que, de forma diferente, algumas tendências recentes da produção historiográfica caminharam justamente no sentido oposto, ou seja, tentando colocar em dúvida a condição científica da história, construída principalmente a partir de meados do século XIX. Várias delas questionam a possibilidade de a história construir “verdades”, pois ela seria inatingível, privilegiando as escolhas e seleções individuais do historiador e os aspectos imaginativos e narrativos da trama histórica²⁰. Alguns desses críticos chegam mesmo a atacar de modo radical as possibilidades racionais e científicas da historiografia, e suas pretensões na construção de conhecimento, modelos e verdades na história, dissolvendo-a em excessiva subjetividade. Curioso é que, mesmo nesses setores nos quais muitas vezes se prega a proximidade e até a intimidade entre história e arte e se exalta o caráter essen-

cialmente subjetivo e criativo da narrativa histórica, a produção historiográfica em torno da música é quase nula!

Para o historiador que está relativamente distante dos debates acalorados, das angústias científicas e discussões escritas da musicologia e da música propriamente dita, naturalmente se coloca como primeiro problema às investigações lidar com os códigos e a linguagem musical. Certamente esse é um problema sério, não o único, mas que deve ser superado. Essa dificuldade não pode ser impeditiva para o historiador interessado nos assuntos relacionados à cultura popular, como não foram, por exemplo, as línguas desconhecidas, as representações religiosas, mitos e histórias e os códigos pictóricos. Na realidade, essas linguagens não fazem parte de fato do universo direto e imediato do historiador, mas nenhuma delas impediu que esses materiais fossem utilizados como fonte histórica para desvendar e mapear zonas obscuras da história. Deste modo, mesmo não sendo músico ou musicólogo com formação apropriada e específica, o historiador pode compreender aspectos gerais da linguagem musical e criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação (como ocorrem, por exemplo, com a linguagem cinematográfica²¹, iconográfica e até no tratamento da documentação mais comum).

210

Em primeiro lugar, é preciso reconhecer, ainda que ligeiramente, as particularidades objetivas e materiais dos sons produzidos e sua propagação, e como eles foram e são (re)elaborados pela sociedade humana, de diferentes modos, em forma de música. Os sons são objetos materiais especiais, produtos da ressonância e vibração de corpos concretos na atmosfera e que assumem diversas características. Trata-se de objetos reais, porém invisíveis e impalpáveis, carregados de características subjetivas, e é assim que proporcionam as mais variadas relações simbólicas entre eles e as sociedades. Provavelmente por isso, torna-se difícil analisar suas relações com o conjunto social, pois, na maioria das vezes, elas estão expostas mediante a linguagem própria dos sons e dos ritmos. E, no entanto, quase sempre é possível verificar seus vínculos profundamente reais e próximos com as relações humanas individuais e coletivas. Se assim não fosse, não se poderia explicar as relações místicas e rituais, por exemplo, das sociedades primitivas com a música, ou então, sua presença constante nas mais variadas religiões, os cantos que embalavam os trabalhos rurais (como aqueles que deram origem ao *blues* norte-americanos) e assim por diante.

Esses sons, apresentados na realidade de modo caótico e irregular,

na forma de ruídos²², adquirem certa periodicidade e ordem, criando ondas vibratórias sinuosas e constantes. Quando elas estão sobrepostas umas às outras de forma harmônica e aliadas aos ritmos e timbres, chegam aos nossos ouvidos e as denominamos de música. Contudo, essa organização musical não ocorre nem se estabelece num vazio temporal e espacial. As escolhas dos sons, escalas e melodias feitas por certa comunidade são produtos de opções, relações e criações culturais e sociais, e ganham sentido para nós na forma de música²³. Logo, esse sentido “é vazado de historicidade – não há nenhuma medida absoluta para o grau de estabilidade e instabilidade do som, que é sempre produção e interpretação das culturas (uma permanente seleção de materiais visando o estabelecimento de uma economia de som e ruído atravessa a história da música: certos intervalos, certos ritmos, certos timbres adotados aqui podem ser recusados ali ou, proibidos antes, podem ser fundamentais depois”²⁴. Deslocando momentaneamente seu aspecto estritamente etéreo e supostamente autônomo, essa estrutura organizativa exige situações e modos de produção e difusão para se materializarem na sociedade. Sendo assim, além de suas características físicas e das primeiras escolhas culturais e históricas, os sons que se enraízam na sociedade na forma de música também supõem e impõem relações entre a criação, a reprodução, as formas de difusão e, finalmente, a recepção, todas elas construídas pelas experiências humanas. Deste modo, a música, quem diz é Raynor, “só pode existir na sociedade; não pode existir, como também não o pode uma peça meramente numa página impressa, pois ambas pressupõem executantes e ouvintes”²⁵. O que denominamos de música, portanto, pressupõe condições históricas especiais que na realidade criam e instituem as relações entre som, criação musical, instrumentista e o consumidor/receptor.

Aqueles que se arriscam em trabalhar com a canção popular como fonte documental, também apontam sua suposta condição excessivamente subjetiva como dificuldade adicional. Inicialmente porque a música, além de seu estado de imaterialidade, atinge os sentidos do receptor, estando, portanto, fundamentalmente no universo da sensibilidade. 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.

Todo esse processo de releituras e filtros pode criar certos embaraços a alguns historiadores, adicionando novos elementos de recusa e marginalização da fonte musical. Contudo, nunca é demais lembrar que qualquer fonte sempre passa por inúmeros e às vezes complexos processos de filtragens sociais e culturais, nunca traduzindo de maneira completa e objetiva o passado. Ginzburg recorda que o fato da fonte não ser “objetiva” não significa que ela seja inutilizável. A “revolução documental” permitiu a ampliação do conceito de documento e retirou sua pesada pretensão objetiva positivista. Assim, música/canção popular não deve injustamente ser nomeada como uma fonte excessivamente subjetiva e, conseqüentemente, desprezada como documento. Mesmo uma “documentação exígua, dispersa e renitente [como a canção popular!], pode, portanto, ser aproveitada”²⁶. Cabe, ao investigador cuidadoso, afastar o perigo que pode levá-lo a permanecer apenas no restrito ambiente do discurso interno e do universo do gosto. Por isso, vale a pena lembrar um texto de R. Darton, que destaca justamente as dificuldades e a necessidade desse equilíbrio, pois ele serve, ao mesmo tempo, de referência e alerta para os historiadores que pretendem ingressar nesse universo da música: “como historiador, estou com aqueles que vêem a história como uma construção imaginativa, algo que precisa ser retrabalhado interminavelmente. Mas não acho que ela possa ser convertida em qualquer coisa que impressione a fantasia. Não podemos ignorar os fatos nem nos poupar ao trabalho de desenterrá-los, só porque ouvimos falar que tudo é ‘discurso’”²⁷.

Sendo assim, ao tentar compreender as relações internas da economia dos sons e da música e delas com a sociedade, deve-se evitar os costumeiros reducionismos mecânicos que constantemente tentam determinar as relações culturais como simples reflexos das estruturas históricas mais gerais. De outro lado, evitando característico movimento pendular, é necessário afastar aquelas análises que buscam a autonomia de certos setores da vida humana e social e acabam construindo formulações “tecida[s] sobre camadas de ar, e que recusa[m] o risco de correlações pacientes”²⁸. Creio que, levando em conta esses fatores, a música, sobretudo a popular, pode ser compreendida como parte constitutiva de uma trama repleta de contradições e tensões em que os sujeitos sociais, com suas relações e práticas coletivas e individuais e por meio dos sons, vão (re)construir partes da realidade social e cultural.

Essa trama histórica e as relações de produção, difusão e circulação da música/canção popular urbana na sua forma contemporânea, gestada

entre os fins do século XIX e início do XX, surgem marcadas por alguns elementos inovadores e bem característicos que devem ser levados em conta. Primeiro, elas surgem vinculadas com algumas formas de entretenimento urbano pago (como circos, bares, cafés, teatros etc) ou não (festas públicas, festas privadas, encontros informais etc). Se a princípio a geração e criação dessas canções não era destinada ao mercado, gradativamente elas incorporam-se a ele; conseqüentemente o profissionalismo, ainda que precário, do artista passa a ser uma realidade palpável e desejável; e, finalmente, a canção é obrigada a dialogar de diversas maneiras, positiva e negativamente, com os meios de comunicação eletro-eletrônicos.

A partir desse momento desponta outra dificuldade, que é tratar com uma categoria escorregadia e polissêmica como a de cultura popular no mundo contemporâneo, que interfere diretamente na compreensão do que é a canção e a música popular, sobretudo nesse momento de emergência desse novo quadro social e cultural atravessado pelos meios de comunicação de massa, principalmente, o binômio disco-rádio. Contudo, se existe uma área em que historiografia contribuiu de maneira decisiva e de modo inovador e criativo nessas últimas décadas de transformações, foi nas investigações, questionamentos e formulações sobre cultura popular. Toda essa produção e reflexão historiográfica procuraram ultrapassar os limites impostos por certas tradições que ditavam as formas de interpretar e compreender a cultura popular. Em primeiro lugar ela foi e é fundamental, pois permitiu um extraordinário avanço em relação àqueles dois modelos genéricos de descrição e interpretação da cultura popular: as posturas que concebem a cultura popular como simplesmente dependente da cultura formal e letrada, e aquelas perspectivas, de origem Romântica, que concebem a cultura popular como um sistema autônomo, enraizado e coerente²⁹. Uma imediata e posterior derivação deste último modelo, mas associada a certas tendências do marxismo, afirma que a “autêntica cultura popular” é somente aquela cultura/sistema de resistência dos oprimidos de maneira geral, que se contrapõem à cultura dominante letrada. Além dessas variantes, há também a interpretação que, aproximando diversas posturas antagônicas, identifica a “cultura popular contemporânea” como “cultura de massa” e, portanto, é tratada como “lixo cultural” (em relação à grande arte/cultura) e/ou “mercadoria” (que atende simplesmente os interesses comerciais do capitalismo)³⁰.

Porém, inúmeros historiadores trouxeram diferentes colaborações temáticas, metodológicas e interpretativas inestimáveis para a historiografia e para uma melhor compreensão da cultura popular. De modo geral,

apesar das posturas contrastantes e às vezes opostas, parece que há algumas convergências mais evidentes nesta rica produção historiográfica, notadamente a de considerar a cultura popular como pluralidade, isto é, deve-se falar em culturas populares que ao mesmo tempo se transformam e/ou permanecem em espaços e tempos definidos, e não em uma cultura popular pura e secularizada. Na realidade, essas culturas populares se relacionam de diversas maneiras entre elas mesmas e com as culturas formais ou de elite, interagindo, resistindo, influenciando, submetendo-se etc³¹. Assim, essas formas de relação não se restringem, como tradicionalmente se interpretava, somente no sentido da cultura de elite se impondo à cultura popular, que resistia ou não. Elas se manifestam como experiência histórica de modo mais amplo e difuso. De acordo com essas perspectivas, as produções e formas de difusão cultural transitarium em vários sentidos, construindo incessantes interações, determinadas por realidades históricas específicas. Desta maneira, as culturas populares deixariam de ser, de acordo com os modelos sociológicos, manifestações da baixa cultura, ou a essência “mais pura” de um povo, ou ainda as formas de resistência popular contra as culturas dominantes, para constituírem-se a partir de uma intensa relação dialética de troca contínua e permanente entre as diversas formas culturais presentes em um determinado momento histórico. É incrível como as novas representações musicais populares surgidas com o processo de urbanização e desenvolvimento tecnológico na passagem dos séculos XIX e XX são exemplares dessas múltiplas determinações, trocas e relações. Por isso, as tradicionais interpretações modelares de cultura popular ou empobrecem as análises ou não conseguem explicar os diversos caminhos, vetores e características que assume a realidade da cultura e da moderna música e canção popular urbana.

CODA (RFZ. – RIFORZANDO)

Ultrapassados os principais obstáculos e aparentes dificuldades (linguagem, código, subjetividade e o conceito de popular), creio que os procedimentos e indicações gerais metodológicas para utilizar a música/canção popular como documento histórico podem ser inicialmente encontrados na clássica metodologia desenvolvida pela própria história e, a partir dela, estabelecer as necessárias relações interdisciplinares (por exemplo, com a musicologia, semiótica etc). Em primeiro lugar, com relação à análise interna do documento musical – talvez o campo que seja mais estranho e difícil para o historiador – seria interessante estabelecer

duas instâncias diferentes, mas nunca dissociadas, a da linguagem poética e a da linguagem musical.

A música popular não deve ser compreendida apenas como texto, fato muito comum em alguns trabalhos historiográficos que se arriscam por essa área. As análises devem ultrapassar os limites restritos exclusivamente à poética inscrita na canção, no caso específico a poesia popular, pois, ainda que de maneira válida, estaria se realizando uma interpretação de texto, mas não da canção propriamente dita. Todavia, é preciso considerar também que muitas vezes as formulações poéticas concedem mais indicações e caminhos que as estritamente musicais, que podem redundar em torno das mesmas estruturas, formulações melódicas, ritmos e gêneros conhecidos. Por isso, para compreender a poesia da canção popular, é necessário entender sua forma toda especial, pois ela não é para ser falada ou lida como tradicionalmente ocorre. Na realidade, a letra de uma canção, isto é, a “voz que canta” ou a “palavra-cantada”, assume uma outra característica e instância interpretativa e assim deve ser compreendida, para não se distanciar das suas íntimas relações musicais³². O distanciamento relativo entre ela e a estrutura musical deve ser feito apenas com intenção analítica, pois os elementos da poética concedem caminhos e indícios importantes para compreender não somente a canção, mas também parte da realidade que gira em torno dela.

Com relação à linguagem musical interna é necessário levar em conta variantes básicas relacionadas com a linha melódica e o ritmo. A(s) melodia(s) principal(is), os motivos musicais, o andamento, os ritmos e a harmonização, são elementos da linguagem musical que podem ser analisados isoladamente e nas relações entre si, pois têm um discurso e características próprias que normalmente apontam indícios importantes e determinantes para sua compreensão. Mas eles também devem ser compreendidos na lógica do desenvolvimento da visão de mundo do autor que está, obviamente, vinculada também aos aspectos sociais e culturais de um determinado gênero e estilo. Além disso, a forma instrumental, os tipos de instrumentos e seus timbres, a interpretação e também os arranjos de um dado documento sonoro contêm indicações fundamentais para compreender a canção em si mesma e nas suas relações com as experiências sociais e culturais de seu tempo. Todos esses elementos geralmente não são difíceis de se perceber na canção popular – pois de certo modo eles devem se colocar de maneira simples e clara para o ouvinte – e formam uma estrutura organizativa inteligível para o investigador³³. Porém, o historiador também não deve se restringir à estrutura es-

tritamento musical, como já foi destacado anteriormente, pois deste modo estaria fazendo musicologia e, portanto, seriam os músicos, musicólogos e etnomusicologistas as pessoas mais indicadas para realizarem tal investigação.

Deste modo, parece que a compreensão do binômio melodia-texto seja a forma mais indicada para se ter como referência, sobretudo porque trata-se, na realidade, da estrutura que dá sentido à canção popular. Mas isso não basta, é preciso perceber a capacidade sonora dessa estrutura incorporada aos movimentos históricos e culturais. Na verdade, deve-se perceber como se instituem as relações culturais e sociais em que se acomodam elementos de gestação de uma dada música/canção urbana e da vida do autor, pois, como já vimos anteriormente, elas produziram e escolheram uma série de sons e sonoridades que constituem uma trilha sonora peculiar de uma dada realidade histórica.

Com relação à análise externa do documento musical, também é prudente compreendê-la subdividindo-a em dois campos distintos. A primeira instância deve tratar do contexto histórico mais amplo, situando os vínculos e relações do documento e seu(s) produtor(es) com seu tempo e espaço, tarefa comum e básica dos historiadores, tornando desnecessário aprofundar a discussão. O segundo campo refere-se a outra especificidade da documentação, isto é, ao processo social de criação, produção, circulação e recepção da música popular. Apesar de não tratar da linguagem musical e da canção propriamente dita, essa longa jornada da criação à recepção já supõe certas preocupações com códigos e com o universo da criação da cultura popular e principalmente da música. A criação e a recepção talvez sejam os elementos mais complicados de serem avaliados. Mais do que regras gerais, tanto criação como recepção somente poderão ser compreendidos nas suas nuances e especificidades históricas.

Com relação à produção, difusão e circulação é preciso levar em conta que a canção popular urbana na sua forma contemporânea, como já foi dito, associa-se imediata e irreversivelmente aos meios de comunicação e ao mercado. Esses meios que despontaram de forma ascendente entre o final dos anos vinte e a década de 1930, foram determinantes na alteração dos modos de produção e difusão da cultura/música popular, e por consequência, nas formas de sentir, refletir e ver o mundo. O cotidiano das pessoas foi transformado irreversivelmente pelo rádio, disco, profissionalização dos artistas, lógica dos espetáculos e imprensa especializada. As relações com os meios de comunicação foram, e ainda são, contraditórias, variando da mais profunda pobreza estética, passando pe-

los mais nítidos e fortes interesses comerciais ou ideológicos, chegando a uma incrível e rica divulgação da produção cultural.

A radiofonia e a indústria fonográfica, desde os primórdios de seu desenvolvimento como meios de comunicação de massa em meados da década de 1930, determinam modas e criam gostos, impondo gêneros e certa estandardização na música popular, “regredindo a audição das massas”, – como afirma Adorno³⁴. Contudo, parece que de forma um pouco diversa do que imaginou o filósofo alemão e de certo modo saltando fora de seus cerrados esquemas interpretativos, os meios de comunicação também abriram espaços para que gêneros e estilos regionais urbanos originários nas camadas mais pobres emergissem para um quadro cultural mais amplo e pluralizado, como ocorreu, por exemplo, na Europa com flamenco, fado, *rebetika* e as canções napolitanas e francesas³⁵, e, sobretudo na América, com o *jazz*, *blues*, sambas, choros, tangos³⁶, fruto de misturas as mais variadas da música europeia, africana e americana. Esse fato notável permitiu a diversificação e o alargamento das possibilidades de escolha dos artistas e dos ouvintes, certamente ampliando e desenvolvendo seu universo de escuta ao invés de simples e unicamente regredi-lo.

É preciso considerar também que para o artista popular muitas vezes a cultura local e regional impôs, a seu modo, modelos e gostos, encarados geralmente como intransponíveis para a comunidade e para quem convivía com eles. De outro lado, o acesso e a troca de experiências diante da exposição de uma imensa variedade de obras e estilos expostos pela nova situação histórica e cultural permitiram a transposição dos limites de formas culturais fortemente marcadas pelos aspectos regionais e locais. Deste modo, o rádio, o disco e os locais de entretenimento foram, na realidade, ambientes em que o músico popular pôde desenvolver, difundir e sobreviver, ainda que precariamente, de suas atividades musicais. Não há como negar, entretanto, que, principalmente a partir da década de 1940, uma certa tendência homogeneizadora começou a se evidenciar na música internacional, baseada principalmente nos padrões norte-americanos, que ocupou espaços cada vez maiores no universo do rádio, discos e, sobretudo, cinema. Mas também a música popular de maneira geral, produto das múltiplas misturas, alcançou espaço de divulgação jamais pensado por seus produtores e divulgadores. Porém, na maioria das vezes, tratou-se de uma música determinada pelas necessidades e gostos norte-americanos, transformada geralmente em algo “pitoresco” e “exótico” (fenômeno que ocorreu, por exemplo, em quase todos os gêneros latinos que “explodiram” nos EUA). Como se pode perceber, o qua-

dro histórico-social que gira em torno da música popular e dos meios de comunicação é bem mais complexo e carregado de ambigüidades e contradições que as aparências e assertivas fazem supor.

Em síntese, creio que as questões aqui realçadas alcançaram pelo menos três aspectos relevantes para a reflexão do historiador que pretende trabalhar com a canção popular: a linguagem da canção, a visão de mundo que ela incorpora e traduz, e, finalmente, a perspectiva social e histórica que ela revela e constrói. Essas questões, levantadas de modo introdutório, também servem, de certo modo, para recolocar alguns temas na discussão das relações entre história e música. E, tentando ultrapassar a tradicional concepção da história da música, elas preocuparam-se em refletir e organizar alguns elementos para compreender melhor as múltiplas relações entre a canção popular e o conhecimento histórico, pois é bem provável que as canções possam esclarecer muitas coisas na história contemporânea que às vezes se supõem mortas ou perdidas na memória coletiva. Porém, lembrando um contemporâneo de Alcântara Machado, também preocupado com a música, na verdade, “o estudo científico da música brasileira ainda está por fazer”³⁷, sobretudo, a história cultural da música popular brasileira, que ainda formula e ajusta seus primeiros acordes. E é nesse tom que deve seguir a discussão.

NOTAS

¹ Esse trabalho foi apresentado parcialmente no “II Congresso Internacional História a Debate”, Santiago de Compostela, Espanha, ocorrido entre 14 a 18/06/1999.

² Sobre esse assunto, José Miguel Wisnik afirma que: “Quem se dispuser a escutar o som real do mundo, hoje, e toda a série dos ruídos em série que há nele, vai ouvir uma polifonia de simultaneidades que está perto do ininteligível e insuportável (...) Os registros da escuta habitual estão completamente embaralhados. O modo predominante de escutar (em ressonância com o da produção de som industrial para o mercado) é o da repetição (ouve-se música repetitivamente em qualquer lugar e a qualquer momento)”. *O som e o sentido*, Cia. das Letras, São Paulo, 1989, pp.48 e 50.

³ “Lira Paulistana”. In *Revista do Arquivo Municipal*. vol. XVII, São Paulo, 1935 Antonio Alcântara Machado recolheu as canções nas ruas da cidade de São Paulo, entre o fim dos anos 20 e no início da década de 1930, e que comentavam a vida urbana da grande cidade.

⁴ O professor Régis Duprat, p.ex., destacou esses problemas no início da década de 1970 com relação a música erudita no Brasil. DUPRAT Régis, *Metodologia e pesquisa histórico-musical no Brasil*, In *Anais da História*, FFCL, Assis, 1972. Essa linha crítica foi bastante reiterada no universo dos pesquisadores da música e continua permanente, como revela, por exemplo, o texto do prof. IKEDA, Alberto T., “Musicologia ou musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em música”. In *Anais. 10. simpósio latino-americano de musicologia*, Fundação Cultural de Curitiba, jan. 1997.

⁵ Apesar de nem sempre concordar com suas posturas, o filósofo Richard Shusterman, preo-

cupado com a arte e a música popular contemporânea, ressalta essa discriminação ao afirmar que “a arte popular não tem gozado de tamanha popularidade junto aos filósofos e teóricos da cultura, ao mesmo no que concerne a seus momentos profissionais. Quando não é completamente ignorada, indigna até de desdém, ela é rebaixada a lixo cultural, por sua falta de gosto e reflexão (...)”. SHUSTERMAN Richard. *Vivendo a arte*. Ed. 34, São Paulo, 1998, p. 99.

⁶ HOBBSAWN, E. J. *História Social do Jazz*. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1990, p. 59. Essa edição é uma republicação da impressa em 1961. Mais recentemente, ele também toca nesse assunto no capítulo 9 de *A era dos impérios*. 2ª. ed., Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1989.

⁷ SIEGMEISTER, Elie *A música e a sociedade*, Biblioteca Cosmos Nº 96, Lisboa, Ed. Cosmos, 1945, p. 05.

⁸ RAYNOR, Henry, *História social da música. Da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1982, p. 07.

⁹ Ver a bibliografia e outros exemplos dessa rica produção acadêmica In MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em Sinfonia. História, Cultura e Música Popular em São Paulo nos anos 30*. São Paulo, Ed. Estação Liberdade, 2000, especialmente na Introdução.

¹⁰ ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1962, p. 167.

¹¹ WISNIK, José Miguel, “Getúlio da Paixão Cearense”, In *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Música*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1982, p. 133.

¹² “Modernismos e Brasilidade. Música, utopia e tradição” In NOVAES, Adauto (org.). *Tem - po e História*. São Paulo, Cia. das Letras e Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 281.

¹³ De Jota Efegê (pseud. de João Ferreira Gomes) no início do século, passando por Almirante (pseud. de Henrique Fróes Domingues), Ary Vasconcelos, chegando aos dias atuais com José R. Tinhorão, Sérgio Cabral e Ruy Castro.

¹⁴ O caso específico do jornalista e crítico José R. Tinhorão é um pouco diferente. Se de um lado ele foge dos impressionismos e biografias tão comuns nesse tipo de gênero histórico, de outro, ele caminha sempre e preferencialmente em direção à polêmica como um princípio e, tudo leva a crer, também por prazer. Contraditoriamente ele advoga certo purismo que muitas vezes se aproxima, de modo invertido, das posturas Românticas, ao mesmo tempo em que abusa do tom impositivo e reducionista de certo marxismo canhestro. Apesar disso, com o tempo ele produziu uma extensa e importante obra, tornando-se muito provavelmente no mais importante historiador da música popular urbana do país. Além disso, em 1999, concluiu seu mestrado em História Social no departamento de história da USP com a dissertação *A Imprensa Carnavalesca*.

¹⁵ Ver exemplos dessa nova produção acadêmica In MORAES, José Geraldo Vinci de, *op.cit*

¹⁶ Ver principalmente, CONTIER, Arnaldo. “Música e História”. In *Revista de História – USP*, nº. 119, jul.-dez. 1985-1988, “Música no Brasil: História e Interdisciplinariedade. Algumas Interpretações (1926-80)”. In *Revista Brasileira de História*. São Paulo, 1993 e Prefácio In BRITO, Ieda M. *Samba na Cidade de São Paulo (1900-1930)*. São Paulo, Edusp, Série Antropologia, nº 14, 1986.

¹⁷ PALLISCA, Claude V., “Música”. In *A estética e as ciências da arte*. vol. 02 (org.) DUFRENE, Mikel. Lisboa, Livraria Bertrand, 1982, p. 144.

¹⁸ Ver por exemplo TONI, Olivier. “O que é musicologia”. In *Cader nos de música*. nº. 10, set. 1982, pp. 03 e 04 e IKEDA, Alberto T., *op.cit*

¹⁹ *Idem*, p. 03.

²⁰ Por exemplo, VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. 3a. ed., Brasília, Ed. Unb, 1995 e WHITE, H. *Meta-história. A imaginação histórica no século XIX*. São Paulo, Edusp, 1992. Na realidade várias dessas questões já eram discutidas pelos historiadores no começo do século, como R.G. Collinwood seguindo a tradição de B. Croce. COLLINWOOD, R.G. *A idéia de história*. 6a. ed., Lisboa, Ed. Presença, 1986, pp. 287 a 306, nas quais traça as semelhanças e diferenças entre o historiador e o romancista.

²¹ Sobre as relações entre história-cinema-educação no Brasil ver por exemplo, SALIBA, Elias T. “História e cinema: narrativa utópica no mundo contemporâneo”. In *Lições com cinema*. vol. 02, São Paulo, FDE/SE, 1994. “A Produção do Conhecimento Histórico e suas Relações com a Narrativa Filmica”. vol. 01 FDE/SE-SP, 1993 e “Experiências e representações sociais: reflexões sobre o uso e o consumo de imagens”. In *O saber histórico na sala de aula*. BITTENCOURT, Circe (org.). São Paulo, Ed. Contexto, 1997.

²² ATTALI, Jacques. *Bruits – essai sur l’économique de la musique*. Paris, PUF, 1977.

²³ Se certo modo, no início do século XIX, E.T. Hoffmann, sintetizou um pouco essa postura, ao afirmar, apesar do tom romântico e poético, que “O som habita por toda a parte; mas os sons, quero dizer as melodias que falam a língua superior do reino dos espíritos, repousam apenas no peito do homem”.

²⁴ WISNIK, José Miguel. *op.cit.*, 1989, p. 28.

²⁵ RAYNOR. *op.cit.*, p. 09.

²⁶ GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes* São Paulo, Cia. das Letras, 1987, pp. 21-22.

²⁷ DARTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e televisão*. São Paulo, Cia. das Letras, 1995, p. 69.

²⁸ VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987, p. 21.

²⁹ PASSERON, J.-C. e GRIGON, C. *Lo culto y lo popular*. Madrid, Las ediciones de La Piqueta, 1992 e CHARTIER, Roger. “Cultura Popular: Retorno a un Concepto Historiográfico”. In *Manuscrits*. Gener, nº. 12, 1994, pp. 01-02.

³⁰ Por isso Shusterman afirma que “De fato, temos aqui um desses raros casos, onde reacionários de direita e marxistas radicais se dão as mãos por uma mesma causa”. SHUSTERMAN Richard. *op. cit.*, p. 99.

³¹ Podemos incluir genericamente nessa postura, por exemplo, a noção de “circularidade”, inspirada nas observações de Bakhtin, de Ginzsburg, ou as relações de “mão dupla” reivindicadas por Peter Burke; as noções de “apropriação” formulada por Roger Chartier e a de “intermediários culturais”, de Michel Vovelle, também apontam na mesma direção de troca entre as diversas formas culturais existentes nas sociedades; e E. Thompson, rejeitando a explicação marxista básica da determinação base/superestrutura, também dedicou-se às mediações e experiências culturais.

³² Luis Tatit procura uma interpretação que compreenda a possibilidade da origem de qualquer canção popular estar justamente na fala, apesar da “voz que canta” ser diferente da “voz que fala”: “Em primeiro lugar, a voz da voz. A voz que canta dentro da voz que fala. A voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer. Ambas são adequadas as suas respectivas funções”, *op. cit.*, São Paulo, 1996, p.15. Já Augusto de

Campos afirmou que “a palavra cantada não é a palavra falada, nem a palavra escrita. A altura, a intensidade, a duração, a posição da palavra no espaço musical, a voz, mudam tudo. A palavra-canto é outra coisa”, *O balanço da bossa e outras bossas*. 3a ed., São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978 (Col. Debates).

³³ Por exemplo, o investigador atento pode perceber se uma linha melódica é “alegre” ou “melancólica”, sem obrigatoriamente identificar se está em tom “maior” ou “menor”, respectivamente. Ele também pode identificar um ritmo “quebrado e deslocado” sem necessariamente precisar explicar a síncope.

³⁴ Para usar o sugestivo conceito de ADORNO, T. “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição”. In *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Haber mas, Col. Os Pensadores*. São Paulo, Ed. Abril Cultural, 1980.

³⁵ SCARNECCHIA, Paolo. *Música popular y musica culta*. Barcelona, Icaria editorial, 1998 e HOBSBAWN, E. J., *op. cit.*

³⁶ LEYMARIE, Isabelle. *La musique sud-américaine. Rythmes et danses d'un continent*. Paris, Ed. Gallimard, 1997; *Du tango au reggae – musique noires d'Amérique latine et des Caraïbes*. Paris, Flammarion, 1996; SANMIGUEL, Alejandro U. “Modernidad y musica popular en America Latina”. In *Revista História e Perspectivas*. Uberlândia, jul.-dez. 1992; MORAES, José Geraldo Vinci. *Cidade e cultura urbana na Primeira República*. 5a. ed., São Paulo, Ed. Atual, 1998 e HOBSBAWN, E. J., *Idem*.

³⁷ ANDRADE, Mário. “A Música e a canção populares no Brasil”. In *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1962, p. 163.