

A música popular na historiografia: reflexões sobre fontes e métodos



Montagem: Arnaldo Antunes, Gilberto Gil, Rita Lee, Tim Maia,
Maria Bethânia e Jards Macalé. Desenhos (detalhes), s./d.

Silvano Fernandes Baia

Mestre em Música pela Universidade Estadual Paulista (Unesp/SP). Doutor em História pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do curso de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e da Pós-graduação em Música da Unesp/SP. silvanobaia@uol.com.br

A música popular na historiografia: reflexões sobre fontes e métodos

Popular music in historiography: reflections about sources and methods

Silvano Fernandes Baia

RESUMO

Este artigo apresenta algumas reflexões acerca de questões teórico-metodológicas envolvendo a música, e mais especificamente a música popular, como objeto de conhecimento histórico. Discute as relações interdisciplinares entre a História e a Musicologia, considerando tanto a História da Música propriamente dita, quanto a utilização da música como fonte na pesquisa histórica. Inicia com algumas considerações acerca da utilização da partitura, do fonograma e demais suportes para a música como fonte na pesquisa histórica, discute a influência do repertório canônico na seleção das fontes e observa a questão da interação entre abordagens histórico-sociológicas e análises formais e estéticas. Estas reflexões metodológicas se desenvolveram a partir de um estudo da historiografia acadêmica da música popular no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: História da música; música popular; historiografia.

ABSTRACT

This paper presents some reflections on theoretical and methodological issues involving music, more specifically popular music, as a subject for historical knowledge. The interdisciplinary relations between History and Musicology are discussed, considering both the History of Music itself, and its usage as a source for historical research. It commences with some reflections on the utilization of scores, phonograms and other means of support for music as a source for historical research. The influence of the canonic repertoire in the selection of sources is addressed, as well as the question of interaction between historical sociological approaches and formal or aesthetical analysis. This methodological reflection was developed from a study on the academic historiography of popular music in Brazil.

KEYWORDS: History of music; popular music; historiography.



Não é difícil constatar o crescimento exponencial que a literatura sobre música popular no Brasil tem apresentado nos últimos anos, tanto no plano da produção acadêmica, com a elaboração de artigos, dissertações e teses sobre este objeto, como também no mercado editorial que tem continuamente lançado títulos dedicados ao assunto. Na área de História mais especificamente, podemos observar o incremento nos trabalhos de pós-graduação dedicados ao tema, nas participações nas mesas temáticas sobre história e música nos eventos da Associação Nacional de História - Anpuh, ou nos artigos em revistas acadêmicas, a exemplo da *ArtCultura*,

que tem dedicado especial atenção ao objeto.

Em *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*¹ apresentei um balanço da historiografia da música popular a partir de um estudo da produção realizada nos programas de pós-graduação em História, nos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro até o final da década de 1990. Esse trabalho teve por objetivo a construção de um mapa analítico dessa historiografia, a partir de uma perspectiva crítica, no qual procurei construir uma reflexão teórico-metodológica e ao mesmo tempo historiográfica, revisando a história da constituição e afirmação de um campo de estudos.² Tendo como base essa pesquisa, apresento neste artigo reflexões teóricas e metodológicas sobre três aspectos fundamentais na historiografia da música, entendida tanto quando história da música como enquanto uma historiografia que utilize a música como fonte documental privilegiada para o estudo de outros objetos. Num primeiro momento observo a questão dos suportes para o registro sonoro, sendo a partitura e o fonograma os principais, mas não os únicos. Em seguida, darei atenção ao papel dos cânones na seleção das fontes para as pesquisas. Um terceiro aspecto a ser observado é aquele que parece ser a questão metodológica central para os estudos históricos da música: a relação entre análise formal ou estética e abordagens histórico-sociológicas.

Partitura, fonograma e outros suportes para a música

A partitura foi o suporte principal para o registro da música ocidental até o início do século XX. O momento e o local exato do surgimento da notação musical ocidental não é conhecido, mas não há evidências de tenha existido antes da Era Carolíngia, quando interesses de unificação política e religiosa do reino aceleraram a elaboração de formas de registro da música litúrgica conhecida como cantochão ou canto gregoriano. Este sistema passou por várias transformações, das primeiras formas, por volta do século IX, até meados do século XVII, quando já estava constituído, em linhas gerais, tal como o conhecemos hoje. Toda a elaboração e desenvolvimento da música ocidental a partir do canto monofônico medieval é indissociável da invenção e evolução do sistema de notação. Antes do surgimento da gravação mecânica, a partitura foi também o suporte para a moderna música popular urbana, em gestação. Assim, no Brasil, os choros, maxixes, lundus-canção, tangos brasileiros, modinhas, marchas e valsas do final do século XIX eram escritos em partitura e publicados. Nos Estados Unidos, as canções de Tin Pan Alley³ circularam através da partitura e as editoras compuseram um importante pólo de articulação do mercado de bens culturais. Para uma história desta produção, a partitura é a fonte primária primordial. As práticas musicais e sonoridades urbanas que não foram documentadas em partitura antes do surgimento do registro sonoro, e mesmo depois dele, num estágio do desenvolvimento tecnológico em que o acesso à gravação ainda não estava democratizado, foram perdidas de maneira irrecuperável. Não por acaso, são geralmente musicólogos ou historiadores com formação musical que se dedicam ao estudo da música desse período. Um exemplo de fonte documental importante para o estudo musicológico da gênese dos gêneros de música popular no Brasil são os manuscritos anônimos nº1595 e nº1596 da Biblioteca da Ajuda, em Lisboa. Estes textos foram descobertos por Gerard Béhague e revelados em artigo

¹ BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese (Doutorado em História) – FFLCH-USP, São Paulo, 2010.

² Para exemplificar, com alguns trabalhos modelares desta produção, dando preferência aos livros quando publicados: CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil novo: música, nação e modernidade. Os anos 20 e 30*. Tese (livre docência) – FFLCH-USP, São Paulo, 1988; PARANHOS, Adalberto. *Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB. História & Perspectivas*, n. 3, UFU, 1990; LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico do seu tempo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995; GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular*. Dissertação (Mestrado em História) – IFCH-Unicamp, 1998; MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular em São Paulo nos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000; NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001; GARCIA, Tânia da Costa. *O "it" verde amarelo de Carmem Miranda (1930-1946)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2004.

³ Tin Pan Alley é como era chamado o conjunto dos editores de partituras de Nova York que dominaram o mercado da música popular americana no final do século XIX e começo do século XX. Por extensão, a expressão passou a ser associada como sinônimo da emergente canção popular dos Estados Unidos. Uma hipótese corrente para o apelido é que ele sugeriria com panelas (*pan*) o som metálico dos velhos pianos verticais e o beco (*alley*) seria o local onde originalmente estavam sediadas essas editoras. O centro equivalente de Tin Pan Alley em Londres foi Denmark Street e conjuntamente esses centros dominaram o mercado internacional até por volta de 1930.

⁴ Ver BÉHAGUE, Gerard. Biblioteca da Ajuda (Lisbon) Mss 1595/1596: two Eighteenth-Century anonymous collections of modinhas. *Anuario*, v. 4, Texas, University of Texas Press, 1968, p. 44-81.

⁵ Ver ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000, p. 21-27.

⁶ Cf. WEBER, Max. *Fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 119-123.

de grande repercussão⁴, e têm servido de fonte primária privilegiada para diversos estudos acerca da modinha e do lundu no Brasil.

Mas a partir do advento das técnicas de registro e reprodução do material sonoro e sua popularização nas primeiras décadas do século XX, o suporte privilegiado para o registro da música popular urbana passou a ser a gravação. As modernas tecnologias tiveram um impacto decisivo no desenvolvimento da música popular, no mundo todo, e no Brasil, particularmente. Pode-se dizer que a gravação teve para a produção musical no século XX importância comparável àquela que teve a notação na história da música ocidental até o advento do fonograma.

Segundo um certo senso comum, a partitura é vista como a notação codificada de procedimentos musicais, frequências sonoras, tratamento rítmico e indicações de instrumentação e performance, que podem ser decodificados e reproduzidos por aqueles que dominam o código. Nesta visão, a partitura seria um suporte para registro e veiculação de ideias musicais; não seria a música, mas sua codificação num sistema simbólico, um meio de registro para ser realizado na execução musical. Conforme aponta Edson Zampronha, nesta concepção, a notação ideal seria aquela “capaz de registrar e comunicar a informação musical o mais exatamente possível”. O compositor codificaria a música num sistema simbólico ancorado num conjunto de regras e um interprete conhecedor deste sistema seria capaz de decodificar a notação e restituir a informação sonora original. Ou seja, primeiro viriam as ideias musicais e depois sua escritura em partitura. O sistema de notação teria se aperfeiçoado ao longo do tempo conforme novas exigências foram sendo geradas pelo desenvolvimento das formas de estruturação do material musical.⁵

Entretanto, a relação entre notação e produção musical é mais complexa. Na história da música ocidental, o desenvolvimento do sistema de notação gradativamente ampliou as possibilidades para a criação sonora ao mesmo tempo em que o desenvolvimento da estruturação musical implicava em novos desafios para a escritura, como demonstrado por Zampronha. Assim, a história da música no Ocidente é indissociável da elaboração do sistema de notação. Max Weber explicou o surgimento da polifonia, da tonalidade e dos modernos sistemas musicais ocidentais a partir da invenção da notação musical, considerada por ele ainda mais importante para a existência dessa música do que a escrita fonética para a existência das formas artísticas linguísticas.⁶

Embora as vanguardas musicais ao longo do século XX tenham criado novas formas de notação musical, o repertório tradicional e canônico da música artística ocidental ainda está registrado em notação tradicional no pentagrama. Este sistema de notação está diretamente relacionado a uma certa concepção de música e um certo repertório. Richard Middleton demonstrou que esse sistema privilegia determinados parâmetros sonoros, aqueles mais facilmente passíveis de serem notados, tais como frequências discretas (notas musicais), acordes, melodias, contrapontos, ritmos, estruturação formal da obra, textura, orquestração e indicações de andamento e dinâmica. Por outro lado, tende a negligenciar ou ter dificuldade com parâmetros que apresentam maior complexidade para serem notados, tais como timbres, frequências não padronizadas ou movimentos não discretos, nuances rítmicas e ritmos irregulares, aspectos de ornamentação, articulação e interpretação, além da infinidade de efeitos oferecidos pelo

desenvolvimento tecnológico.⁷ Ou seja, apresenta grandes restrições para notação de parcela significativa da produção musical do século XX e XXI, incluindo parte do material sonoro desenvolvido no próprio campo de produção erudito.

Mesmo considerando-se que a gravação tornou-se o suporte fundamental para a música popular urbana, a partitura desempenhou e ainda desempenha papel importante para parte significativa do repertório. No caso específico da música brasileira, podemos mencionar as obra de fundadores como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros, o repertório “clássico” do choro, os arranjos para orquestra (desde a Era do Rádio, passando pela bossa-nova, até nossos dias) e a produção contemporânea de música popular instrumental, para pequenas e grandes formações, que vêm apresentando vigor renovado e crescimento de público. Uma parte da música composta para violão solo cujo suporte foi a gravação vem sendo transcrita em partitura, a exemplo dos trabalhos de Garoto e Baden Powell. Algumas peças de Garoto, como “Lamentos do morro” e “Jorge do Fusa” entraram definitivamente para o repertório de concerto do violão após a transcrição de suas gravações. Devemos considerar também o aumento da oferta de partituras de música popular no país na forma de melodias cifradas a partir da publicação dos *Songbooks* editados de Almir Chediak. Este é um evento extremamente positivo para músicos profissionais e amadores ao facilitar o acesso ao material musical. Entretanto, esse fato tem alguns aspectos que precisam ser observados. Por um lado, contribuíram para a formação de um cânone de obras a partir da seleção do editor. Por outro, é preciso lembrar que a partitura (em geral melodia cifrada, no caso da canção popular e dos *real books* do jazz) constitui apenas um mapa de parâmetros estruturais fundamentais de determinada obra, muitas vezes a partir de uma transcrição musical que pode inclusive conter imprecisões. Como observou Marcos Napolitano, “a partitura é apenas um mapa, um guia para a experiência musical significativa, proporcionada pela interpretação e pela audição da obra”. Tomar a partitura pela obra “seria o mesmo equívoco de olhar um mapa qualquer e pensar que já se conhece o lugar nele representado”.⁸

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

Luiz Tatit considera que a aliança dos “músicos populares com a tecnologia nascente é crucial para se compreender a inversão de expectativas que mudou o destino da música no Brasil”. Avalia que “o encontro dos sambistas com o gramofone mudou a história da música brasileira e deu início ao que conhecemos hoje como canção popular”. A ideia do autor é que os músicos da “tradição escrita”, compreendendo aí a música erudita, setores do choro e da modinha, não tinham maiores problemas para a circulação de suas obras, que estavam registradas em partitura e

⁷ Cf. MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Great Britain: Open University Press, 1990, p. 104 e 105.

⁸ NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 84.

⁹ Cf. TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 34 e 35.

¹⁰ ZAMPRONHA, Edson, *op. cit.*, p. 117.

¹¹ DREHMER, Carlos Edmundo Chenaud. *Violão, violonistas e memória social nas décadas de 50 e 60 em Salvador*. Dissertação (Mestrado em História) – PUC-SP, São Paulo, 1999.

¹² Entre outros trabalhos esta questão encontra-se em: PAIANO, Enor. *Berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – ECA-USP, São Paulo, 1994; NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969)*. Tese (Doutorado em História) – FFLCH-USP, São Paulo, 1999; STROUD, Sean. *Disco é cultura: MPB and the defense of tradition in Brazilian popular music*. Tese de PhD – University of London, 2005; ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese (Doutorado em Sociologia) – IFCH-Unicamp, Campinas, 1996.

¹³ Ver WISNIK, José Miguel. *A música em torno da Semana de Arte Moderna*. Dissertação (Mestrado em Letras) – FFLCH-USP, São Paulo, 1974; CONTIER, Arnaldo Daraya, *op. cit.*; ZERON, Carlos Alberto de Moura Ribeiro. *Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel*. Tese (Doutorado em História) – FFLCH-USP, São Paulo, 1991.

¹⁴ Ver ESTEPHAN, Sérgio. *O violão instrumental brasileiro: 1884-1924*. Dissertação (Mestrado em História) – PUC-SP, São Paulo, 1999.

¹⁵ Ver AUGUSTO, Paulo Roberto Peloso. *Tangos brasileiros: Rio de Janeiro: 1870/1920*. Tese (Doutorado em História) – FFLCH-USP, São Paulo, 1996.

¹⁶ Ver MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular em São Paulo nos anos 30*. Tese (Doutorado em História) – FFLCH-USP, São Paulo, 1997; FURTADO FILHO, João Ernani. *O combate*

eram executadas ao vivo. Mas a gravação permitiu o registro da música que vinha sendo realizada por músicos sem formação escolar, musical ou literária, que retiravam suas melodias e versos fundamentalmente da fala cotidiana à qual agregavam outras informações sonoras. Sem o registro, essa criação musical teria se perdido, como ocorreu com lundus e maxixes no século XIX e práticas urbanas que não se encontravam nos centros dos circuitos de gravação e difusão.⁹

Embora até aqui estas observações sobre o suporte para a música estejam centradas nos registros em partitura e fonograma, existem outras possibilidades: para o que interessa no nosso assunto, “a memória, os hábitos de pensamento musical (sejam individuais ou coletivos) e a gestualidade do músico”. “O suporte último de representação musical é o próprio corpo do músico, seus gestos, sua mão, seu sistema neuromotor, que grava certos modos de proceder com seu instrumento ou sua voz”.¹⁰ Mas estas práticas musicais baseadas nestes suportes são as que apresentam maior dificuldade para reconstituição histórica. Como demonstrou Carlos Drehmer¹¹, durante os anos 1950 e 1960 em Salvador, os violonistas de práticas musicais populares e informais que não sabiam ler partituras, que aliás tampouco eram disponíveis na diversidade de gêneros e repertório necessário para a prática profissional, aprendiam a tocar as músicas de sucesso no Rio de Janeiro a partir das ondas do rádio. Essa habilidade em “tirar a música de ouvido” fazia parte do modo de aprendizado e da prática musical desses instrumentistas, apoiada numa tradição oral, tato-visual e auditiva. Quando os cantores do rádio carioca se apresentavam em Salvador, não viajavam com seus acompanhantes, o que diminuía os custos de produção, pois os músicos locais estavam preparados para acompanhá-los, sem muito ensaio, reproduzindo os arranjos originais. E assim em outras cidades. Alguns destes músicos, solistas de violão, eram também compositores, mas o suporte de suas composições era sua memória e gestualidade. Essas composições, ao não serem transcritas para partituras ou gravadas, perderam-se no esquecimento. Drehmer cita o caso de Antônio Alves da Silva (Mestre Antônio), um dos precursores dos grupos de choro na Bahia, que entrevistado aos 80 anos de idade, afirmou não se lembrar mais como tocar suas composições, que outros instrumentistas contemporâneos afirmaram ser de boa qualidade e elevado grau de dificuldade técnica.

Se o registro sonoro contribuiu decisivamente para formatar a canção popular e o desenvolvimento da tecnologia acompanhou o desenvolvimento das formas musicais populares, sua circulação e recepção estiveram mediadas por todo um circuito cultural, conforme apontado em diversas pesquisas, com destaque para o papel dos meios de comunicação e o mercado de bens culturais.¹² Dito de outra forma, o fonograma foi o suporte fundamental da música popular e influenciou decisivamente nos seus rumos em conjunção com o mercado e em articulação com o seu público através de um conjunto de mediadores.

Entre as pesquisas que formaram o corpo documental de meu estudo, encontramos referências ao texto escrito em partitura naqueles trabalhos que tinham por objeto a música erudita¹³ ou a música instrumental¹⁴ e a formação dos gêneros de música popular no final do século XIX e início do XX.¹⁵ Alguns trabalhos apresentam em anexo partituras de canções mencionadas, sem enveredar por análise desses textos musicais.¹⁶

Em *O coro dos contrários*¹⁷, José Miguel Wisnik analisa o texto musical

das peças de Villa-Lobos apresentadas na Semana de Arte Moderna de 1922, para precisar as características dessas obras, as únicas de um autor brasileiro presentes na programação musical do evento e, portanto, fundamentais para situar a música em torno da Semana. Nessa discussão, o autor propõe uma comparação crítica da análise das obras com a repercussão das mesmas entre críticos e literatos, posto que seu trabalho investiga a existência de uma interdependência entre literatura e música. Como o trabalho foi realizado na área de Teoria Literária, Wisnik faz uma explanação sucinta sobre o sistema tonal, noção fundamental para se entender as tensões no campo musical no plano internacional, num momento de desagregação da tonalidade e propostas de renovações estéticas baseadas na estruturação da linguagem musical a partir do atonalismo. Essa digressão sobre a tonalidade pressupõe que o trabalho está dirigido a um público mais amplo do que aquele versado em teoria musical, e esse texto iniciou as reflexões acerca das interseções entre música e literatura que são centrais nos trabalhos de Wisnik. Numa pesquisa apresentada na área de Música, esta explanação seria completamente dispensável e inclusive extemporânea numa dissertação de mestrado, posto que a noção de tonalidade encontra-se entre os rudimentos da formação técnica na disciplina. Também Arnaldo Contier, em *Brasil novo: música, nação e modernidade*, recorre à análise do texto musical em seu Capítulo 5. Da mesma forma, o autor sente a necessidade, para maior clareza de sua exposição, de uma explanação sobre a tonalidade e o momento de sua desagregação.¹⁸ Embora estes autores tenham conseguido sintetizar os fundamentos do sistema tonal em linguagem verbal dirigida para não iniciados em teoria musical, oferecendo alguns elementos para a compreensão de suas análises do texto musical, sempre fica a impressão de que estas exposições são de difícil compreensão para não iniciados e superficiais para iniciados.

Em “Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”, Wisnik analisa o Choros nº 10 de Villa-Lobos, a partir da consideração de que “a peça admite um leitura sintático-semântica que acompanhe a articulação de gestos musicais nacionais”, abordagem que o autor entende como adequada ao objeto apesar de “aparentemente *demodée* à primeira vista”.¹⁹ No desenvolvimento desta análise, que evidentemente se construiu na leitura do texto musical, o texto propriamente dito não aparece, e ela é apresentada de forma a poder ser acompanhada pelo leitor apenas com a escuta musical, sem a necessidade de recorrer à partitura, o que é coerente com os objetivos do ensaio. Ainda assim, se utiliza de alguns termos técnicos como *ancruse*, *segunda menor*, *acorde perfeito menor*, *tessitura*, *clusters*, *glissandos* e *stretto*, o que parece inevitável neste tipo de análise. Mas, de um modo geral, esta abordagem é aparentemente mais inteligível quando o texto visa um público mais amplo do que aquele que domina a linguagem musical.

Enfim, é sintomático que, de uma maneira geral, o material submetido à análise estrutural nestas pesquisas, esteja composto por obras que, de um modo geral e em diferentes graus, melhor se prestam para análises dentro dos parâmetros mais convencionais da musicologia. É este o caso dos trabalhos de Villa-Lobos, das obras das vanguardas (neste caso, inovadoras em relação à tradição), da música solo para violão e da música popular no final do século XIX. Nas obras de Villa-Lobos, a fonte para análise foi a partitura, não sendo necessário recorrer-se à gravação, embora

ao samba e o samba de combate: música, guerra e política, 1930-1940. Dissertação (Mestrado em História) – PUC-SP, São Paulo, 1998.

¹⁷ WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: música em torno da semana de 22*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983, capítulo 4, p. 140-174.

¹⁸ Cf. CONTIER, Arnaldo Darraya, *op. cit.*, p. 459-464.

¹⁹ WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 167. Observe-se que nessa passagem, o autor sentiu a necessidade de fazer um comentário explicativo acerca da utilização da análise sintático-semântica do texto musical.

obviamente os autores partiram de uma escuta e esta seja fundamental para melhor entendimento do leitor, especialmente para aqueles que não dominam o código musical. Em relação aos trabalhos da vanguarda analisados por Zeron, grande parte do material não se encontrava disponível em registro fonográfico quando da realização do trabalho, e o centro da análise ficou também no texto registrado em notação. Peloso Augusto e Estephan, abordando objetos mais diretamente ligados à música popular, além de partituras, recorrem também a exemplos musicais em fita cassete - mídia usual quando da realização das pesquisas - anexa aos trabalhos para exemplificar suas afirmações.

No caso da partitura, sua análise e utilização como fonte de pesquisa histórica dispõe, como ponto de partida, das referências nas elaborações desenvolvidas na musicologia, em que pese as limitações da notação quando o assunto são músicas de vertentes distintas da tradição artística ocidental. Mas quanto ao fonograma, sua utilização como fonte de pesquisa histórica é algo recente. Fonograma aqui entendido na forma de gravação comercial, os registros sonoros lançados em discos em 78rpm, sucedidos pelos *Long Plays* e compactos em vinil e depois pelo CD e arquivos digitais para download. A Etnomusicologia, desde a constituição da disciplina, se utilizou do registro sonoro realizado no campo para o estudo das músicas de diversas culturas. Mas neste caso, trata-se de uma outra coisa, registro de músicas de tradição oral para estudo posterior, uma vez que sua notação em partitura não comportava todas as nuances dessas músicas e, mais do que isso, implicaria numa visão eurocentrista ao enquadrar nos parâmetros da tradição europeia músicas que partiam de outras concepções e sistemas de estruturação. No Brasil, temos como pioneiras as gravações realizadas pela Missão de Pesquisas Folclóricas organizada por Mário de Andrade em 1938. Entretanto, no que diz respeito à música popular urbana, no campo acadêmico, as pesquisas que analisei em meu estudo historiográfico são as primeiras. Nas pesquisas não acadêmicas que as antecederam, a utilização do fonograma foi pontual e não constituiu um modelo para utilização da gravação comercial como fonte de pesquisa histórica.

Tratando-se, portanto, de um tipo de documentação recém-incorporada aos estudos historiográficos, é também natural que tenha existido uma certa hesitação em sua utilização, na medida em que inexistiam modelos anteriores em que se basear. Apenas pouco mais da metade das pesquisas historiográficas apresentam uma discografia ou relação de fonogramas mais consistentemente listada nas fontes. O número é impreciso, pois as gravações estão apresentadas de diversas maneiras, mais ou menos organizadas, e, por vezes, não fica claro se é exatamente a gravação, e qual versão, que se está referindo. E, alguns casos, o autor se referiu à gravação no corpo da tese, mas não a relacionou nas fontes.

É claro que pesquisadores com formação musical ou trânsito pela musicologia tiveram mais facilidade ou segurança para análises do material sonoro, casos de Peloso Augusto, Estephan e Contier, por exemplo. Por outro lado, ocorreu também de pesquisadores com conhecimentos musicais não se utilizarem de fontes sonoras, em função das características de seu objeto. Carlos Drehmer, músico de sólida formação, não se utiliza de gravações em sua dissertação sobre as práticas violonísticas nas décadas de 1950 e 1960 na capital da Bahia,²⁰ uma vez que estas não foram registradas. E nem por isso a dissertação deixa de contemplar os aspectos

sonoros possíveis, ao discutir as práticas, técnicas e formas de aprendizado e transmissão do conhecimento musical. Isto ocorre também em outros estudos para os quais o som propriamente dito não está disponível, como em *Sonoridades paulistanas*, de José Geraldo Vinci de Moraes²¹.

Considerando que, de um modo geral, as pesquisas historiográficas sobre música popular são desenvolvidas por pesquisadores que possuem um certo nível de vinculação com o objeto, é razoável supor que estes tenham feito uma audição qualificada da discografia relevante e muitas vezes a escolha do tema de pesquisa se deu por uma escuta realizada ao longo da vida, como alguns autores mencionam. Podemos então especular que, nos casos em que essa escuta não aparece e os aspectos sonoros não são contemplados na análise, isso pode ser decorrência do receio de cometer impropriedades, uma resistência em enveredar por um campo cujos fundamentos não se domina. De fato, numa leitura mais rigorosa, é possível encontrarmos em alguns trabalhos, certas imprecisões terminológicas ou pequenos equívocos teóricos. Mas não se trata de algo muito relevante, que comprometa os trabalhos em suas questões centrais ou desaconselhe incursões pelo campo musicológico. O que a pesquisa ganha com a incorporação dos aspectos sonoros na análise compensa eventuais deslizes. Seria entretanto apropriado para pesquisadores que não dominam a teoria musical, submeter essas passagens a uma leitura crítica de alguém com formação técnica em música.

Tendência para um repertório canônico

É pertinente também refletir sobre a definição de objetos privilegiados e a seleção do material musical a ser estudado: quais gêneros e movimentos musicais e, dentro deles, quais músicas são selecionadas por pesquisadores. Paulo Cesar de Araújo em *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*, apresentou uma leitura crítica da documentação mais frequentemente utilizada na historiografia da música popular e mostrou como ela incidia na construção da memória. Apresentou assim uma revisão importante da narrativa até então dominante sobre a música popular no Brasil. Araújo colocou a questão nos seguintes termos:

*Não dá mais para dissimular ou esconder. A produção musical “brega” ou “cafona” é um fato da nossa realidade cultural e, assim como a da bossa nova ou a do tropicalismo, precisa ser pesquisada e analisada. Ressalvo que este não é um livro de crítica musical, portanto, o autor não emite qualquer juízo de valor estético - nem para as canções de Waldik Soriano, nem para as de Caetano Veloso - ambas tratadas como documentos da história brasileira.*²²

De fato, se tomamos a música como fonte de pesquisa histórica, como documento de uma época, a valoração estética não importa, é irrelevante ou nula, do ponto de vista da seleção do material. É indiferente, quando tomamos a música como documentação para o estudo de um determinado contexto histórico-social, nossa valoração estética acerca da música que se consumia. É certo que, observações acerca das qualidades artísticas, do grau de complexidade da estruturação, do nível de abstração e elaboração técnica, podem nos oferecer informações sobre a cultura da época. Mas considerações desse tipo não devem direcionar a escolha do material, a

²¹ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades paulistanas: final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

²² ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 17.

²³ LIMA, José Edson Schümann. *Brutalidade e jardim: as imagens da nação da tropicália*. Dissertação (Mestrado em História) – UFRJ, Rio de Janeiro, 1998, p. 6.

²⁴ Para uma história e discussão da formação do cânone na música ocidental ver KERMAN, Joseph. A few canonic variations. *Critical Inquiry*, v. 10, n. 1, The University of Chicago Press, 1983, p. 107-125; WEBER, William. The eighteenth-century origins of the musical canon. *Journal of the Royal Musical Association*, v. 114, n. 1, 1989, p. 6-17. Para uma crítica dos cânones da música ocidental, ver BERGERON, Katherine e BOHLMAN, Philip (eds.). *Disciplining music: musicology and its canons*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

menos que o objetivo seja uma história da estética ou das formas musicais (o que não é o caso de nenhum dos trabalhos do nosso corpo documental), ou assumidamente o estudo de um certo gênero ou repertório, por suas implicações políticas ou ligações com grupos ou contextos socioculturais. Por exemplo, Schümann Lima em *Brutalidade e jardim*, ao escolher como objeto de estudo as imagens de nação do tropicalismo, tinha clareza de estar trabalhando com um repertório de circulação restrita:

*Temos a clara noção de estarmos construindo uma História sobre as ideias de um grupo social que não corresponde a grande massa de brasileiros, vale lembrar que Caetano Veloso é um cantor de uma parcela da juventude, basicamente urbana com certo nível de instrução e segundo a imprensa da época o campeão de vendagem de 1968 foi o samba Segura este samba Ogunhê, de Oswaldo Nunes.*²³

Parece não ser difícil constatar que a historiografia da música popular no Brasil em geral, e a pesquisa acadêmica em particular, privilegia (ou privilegiou até 1999) um certo repertório, consciente ou inconscientemente. Que uma determinada pesquisa se debruce sobre um repertório específico, como o estudo de Schümann Lima acerca das ideias político-culturais da tropicália, é algo absolutamente normal e legítimo. Mas que o conjunto da historiografia privilegie um certo repertório, consumido apenas por uma faixa da população e em torno do qual se podem articular certas concepções sociopolítico-culturais, isso é uma questão para reflexão. O que terá acontecido com Oswaldo Nunes e “Segura este samba Ogunhê” (e tantas outras canções e compositores que foram sucesso de público) e com os seus ouvintes? Qual teria sido a participação e o peso dessas pessoas nas lutas políticas de sua época? Devemos nos perguntar se, ao não incorporarmos estas fontes em nossas análises, não estaríamos perdendo muito em nossa compreensão dos processos históricos, se esse for o objetivo da pesquisa. A questão que se coloca é até que ponto as fontes privilegiadas na historiografia se confundem com um repertório canônico, tendendo assim a reproduzir certos discursos e ideias, tanto acerca da música quanto acerca da história do Brasil.

De fato, na leitura da historiografia da música popular no Brasil é possível constatar a existência de um repertório canônico associado à expressão “música popular brasileira”, que estaria expresso na linhagem samba-bossa-MPB. Torna-se então necessário observar mais de perto o conceito de cânone na cultura ocidental e abrirei aqui um longo parênteses para esta questão. Originária do grego antigo, a palavra foi utilizada no latim para designar o conjunto de livros sacros de inspiração divina. Por extensão, passou a designar na literatura, nas artes visuais e na música ocidental, aquele conjunto de autores e obras-primas fundamentais que todos deveríamos conhecer e reverenciar, bem como um conjunto de teorias e métodos. Estas obras – livros, edifícios, pinturas, músicas – seriam aquelas reconhecidas e legitimadas, autorizadas para a contemplação e estudo sistemático, constituindo a espinha dorsal da história destes campos. Seus autores comporiam assim, o panteão de gênios criadores da nossa cultura. Formados ao longo do tempo num processo histórico e sociocultural complexo, estes cânones não são uma lista fechada de autores e obras universalmente aceitas; as “listas” podem diferir entre distintos autores, mas existem eixos fundamentais praticamente consensuais. Shakespeare

sempre figurará numa lista dos grandes escritores de todos os tempos, assim como Leonardo da Vinci nas artes plásticas e Beethoven entre os músicos.

No caso da música, o cânone se estabelece por volta do início do século XIX, sendo sua primeira manifestação o culto da trindade Haydn, Mozart e Beethoven. É a partir do século XIX que se “descobre” que a música tinha uma história que deveria ser preservada e que se incorporam ao repertório músicas de épocas anteriores. Até então, a música executada era aquela contemporânea ou de, no máximo, uma ou duas gerações anteriores, como aponta Kerman, embora o autor localize algumas exceções (o cantochão, a música da Reforma e as óperas de Jean-Baptiste Lully na França).²⁴ Foi ao longo do século XIX que se constituiu o cânone musicológico, composto de um panteão de gênios criadores (Bach, Handel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Wagner e Brahms, com algumas variações)²⁵, de suas obras-primas (com especial destaque para sinfonias, concertos, quartetos de cordas, sonatas, óperas e *lieder*), mas também de um instrumental teórico, de metodologias e ferramentas analíticas voltadas para este repertório. Assim, o cânone tende a se disseminar, uma vez que compõe a maior parte do repertório executado, estudado nas escolas de música e as ferramentas analíticas tradicionais irão confirmar sua superioridade, posto que foram concebidas para o seu estudo.

Desde o seu surgimento, a Etnomusicologia questionou o cânone musical ocidental tradicional e, a partir da década de 1980, setores da Musicologia incorporaram a reflexão sobre a questão do cânone (ou dos cânones, considerando-se que outras tradições também constituíram seus cânones, o *jazz* e o *rock*, por exemplo) no processo de renovação da disciplina. Entre os principais questionamentos, encontram-se o eurocentrismo (com a predominância da música alemã), a misoginia (praticamente não há mulheres no cânone musical), a centralidade da notação, da análise, as concepções de performance, além das fraturas ou rupturas provocadas pelas vanguardas. Por outro lado, surgiram também discursos em defesa do cânone que não podem ser desconsiderados. No plano da literatura, Harold Bloom apresenta em *O cânone ocidental*²⁶ uma relação de vinte e seis escritores que considera essenciais em nossa cultura. Em sua “Elegia para o cânone”, título do primeiro capítulo, Bloom faz uma argumentação numa linha de valorização da alta cultura e da estética superior destas obras fundamentais. Classifica os adversários do cânone, como os marxistas, especialmente na vertente gramsciana, e os multiculturalistas, com o rótulo pejorativo e polêmico de “Escola do Ressentimento”. Entretanto, alguns de seus argumentos precisam ser considerados seriamente. Para Bloom, se fôssemos imortais, o cânone seria desnecessário. Entretanto, uma vez que somos mortais e nosso tempo é limitado, não é possível lermos toda a literatura disponível. Aliás, a própria leitura de todas as obras que podem ser consideradas canônicas já seria praticamente impossível. Podemos imaginar que, da mesma forma, a escuta e estudo de tudo o que se produziu em música é inviável, e mesmo a escuta do repertório canônico da tradição ocidental, sem dúvida, um patrimônio da humanidade, seria uma empreitada para uma vida inteira. Assim, talvez seja mais prudente evitar as posições extremadas e, em vez de simplesmente desconsiderar o cânone ocidental, parece mais apropriado assumir que ele tem sua utilidade para a orientação e fruição de uma certa tradição artística, desde que considerado sob uma perspectiva crítica e histórica.

²⁵ No Prólogo de *Disciplining music*, Katherine Bergeron apresenta uma visão materializada do cânone musical: “In Paine Concert Hall at Harvard University, the names of great composers from Monteverdi to Tchaikovsky are painted in fine, Roman capitals. They line the ceiling and look down on the chairs, capturing listeners in a permanent, austere gaze. Our musical Fathers stand in gold leaf, protected, enshrined, preserved (as Frank Kermode would say) in a continuous state of modernity: Beethoven in front and center, flanked by Mozart and Schubert; the rest fall in like so many ranks of troops. It is the Canon at a glance; a solemn spectacle of the disciplining music” (p. 1).

²⁶ BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

²⁷ MORIN, Edgar. Não se conhece a canção. *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção*, n. 6, Vozes, 1973 (Coleção Novas Perspectivas em Comunicação).

No entanto, para o historiador da arte, o cânone pode ser uma armadilha. Orientar-se unicamente por ele significa renunciar à pesquisa original de fontes e reproduzir ingenuamente os discursos tradicionais. A ideia dos grandes autores e obras, bem de acordo com o paradigma historiográfico herdado do século XIX, foi fundamental para a construção do discurso predominante na história da música ocidental e, via de regra, foi reiterada pelos estudiosos da música popular até recentemente. Assim, no caso da música popular no Brasil, também temos nosso panteão de gênios criadores, Noel Rosa e Pixinguinha à frente, numa vertente mais tradicional, sucedidos por Tom Jobim, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, para aqueles que se orientam pela ideia da “linha evolutiva”. Temos também um repertório de obras e uma sucessão de gêneros que constituem a linhagem daquilo que se entende por música popular brasileira ou MPB.

Paulo César de Araújo afirmou que a bibliografia sobre música popular brasileira não apresentava estudos focalizando a obra do repertório “cafona”, restringindo-se a maior parte dos títulos publicados aos sambistas dos anos 1930, à bossa nova e à geração surgida durante os festivais de música popular nos anos 1960. Ou seja, o que estaria sendo pesquisado e analisado seria basicamente a produção dos cantores e compositores identificados com a tradição que se organizou em torno da MPB. Araújo argumentou que, na vasta obra de Tinhorão, não se encontrava nada sobre os “cafonas”, assim como em Ary Vasconcelos, Sérgio Cabral, Ruy Castro, Zuzi Homem de Melo e outros, ou na coleção *História da música popular brasileira* da Abril Cultural, bem como nos depoimentos do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Na historiografia acadêmica até por volta do ano 2000, já existe uma amplitude maior em relação aos gêneros musicais do que na corrente historiográfica mencionada por Araújo, mas pode-se constatar ainda o predomínio de uma certa linhagem da música popular no Brasil e de algumas polêmicas estético-políticas que deixaram grande parte da produção e das práticas musicais populares à margem do debate. Aqui é preciso ressaltar a tendência na produção mais recente à incorporação de gêneros musicais e sonoridades regionais que não ocupam posição privilegiada na hierarquia de valores culturais.

Para Araújo, o esquecimento e o silêncio acerca dos compositores ditos “cafonas”, de alguma forma, comprova o que foi observado pelo filósofo francês Edgar Morin ao dizer que geralmente “aquilo que se despreza não merece ser estudado ou pensado”. É interessante observar que, para questionar o silêncio sobre os cafonas, Paulo César cita o texto clássico de Edgar Morin, “Não se conhece a canção”,²⁷ muito utilizado nas primeiras pesquisas para defender a presença da música popular no campo científico, objeto então desconsiderado pelos setores tradicionais do meio acadêmico. O argumento é forte.

Os silêncios apontados por Paulo César podem ser estendidos para outros gêneros de grande impacto popular, como o sertanejo, o pagode e a axé music e outros. O sertanejo, como já apontado, foi objeto de alguns estudos, embora poucos, se considerarmos sua imensa repercussão social. Estes gêneros tem despertado mais atenção em outras áreas das Humanidades, mas mesmo aí, é curioso notar como o *rap*, por exemplo, foi mais favorecido como objeto de estudo, embora seja aparentemente consumido por uma população significativamente menor. Entre 1971 e 2004, foram realizadas no Estado de São Paulo 258 pesquisas com temáticas em torno da

música popular urbana em diversas áreas do conhecimento. Apenas uma delas se atém a essa faixa da produção que se chamava pejorativamente de “brega”. Em torno do *rap*, foram realizados onze trabalhos e outros onze sobre música caipira ou sertaneja. Mas neste último caso, deve-se considerar o peso do gênero no interior de São Paulo, onde foram realizadas a maior parte destas pesquisas.²⁸

No campo de estudos da música popular, objeto com o qual em geral temos uma ligação pessoal afetiva, é muito difícil se despojar de qualquer valoração estética. O gosto pessoal na escolha dos objetos de pesquisa geralmente está presente, mesmo quando não explicitado, o que é natural e deve inclusive ser assumido. Muitas vezes a ligação do pesquisador com o objeto acaba “vazando” no trabalho: na utilização de adjetivos, na construção das frases, na forma condescendente como se abordam os aspectos negativos, por vezes pode-se perceber que o autor é um entusiasta do gênero musical que está estudando. Um certo nível de vinculação do autor com o objeto musical está presente em praticamente todos os trabalhos, mas a condição de *scholar-fan* é, em geral, mais acentuada na historiografia dos gêneros e “movimentos” musicais e nos estudos biográficos.

Observe-se que esta questão da relação afetiva com o objeto vale também para Paulo César de Araújo. Em muitos momentos do seu livro, ele se coloca quase como um simpatizante e defensor dos “cafonas” desprezados e esquecidos pela “corrente majoritária” da historiografia, minimizando seus deslizes e valorizando suas façanhas. Por vezes seu discurso ganha tons sensacionalistas e apologéticos, com certo ressentimento em relação às correntes hegemônicas. O que é perfeitamente compreensível. Como disse Antonio Candido, nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la, mas nada também mais perigoso, pois em algum momento a reação inevitável a relega à categoria de erro, até que se estabeleça um ponto de vista equilibrado e objetivo.²⁹ Em alguns momentos, seu discurso tende para uma visão de que a valorização na historiografia da linhagem da música popular articulada em torno da sigla MPB, consumida pelas classes médias, se deveria ao pertencimento desses historiadores a essas camadas da sociedade. Seu interesse pelo objeto teria se dado na escuta dos “cafonas”, que era a música ouvida nas camadas sociais das quais é oriundo. Creio que a preferência e valorização na historiografia da linhagem em torno da tradição do samba carioca e da MPB está mais relacionada a questões de concepções políticas, estéticas e ideológicas do que propriamente à origem social de seus proponentes, ainda que possa existir um certo nível de articulação entre a condição social dos pesquisadores e as concepções mencionadas.

Estas considerações acerca do peso dos cânones na seleção do repertório a ser analisado nos trabalhos historiográficos foram feitas em base ao estudo da historiografia realizada até 1999. Entretanto, o campo vem demonstrando grande dinamismo e as análises críticas e proposições para o rumo das pesquisas tem reverberado entre os novos pesquisadores. Nos últimos anos vem se desenvolvendo uma tendência a incorporar nas pesquisas historiográfica os gêneros musicais e sonoridades regionais que não mereceram maior atenção dos pesquisadores pioneiros.

²⁸ Ver BAlA, Silvano Fernandes. *A pesquisa sobre música popular em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Música) – IA-Unesp, São Paulo, 2005, p. 104.

²⁹ Cf. CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965, p. 3.

³⁰ A elaboração da contribuição metodológica de Tatit para os estudos da canção se deu entre a sua dissertação de mestrado (1982) e sua tese de livre docência (1994), quando seu sistema se encontrava num estágio superior de elaboração, com um formato praticamente acabado. Nestes textos, o autor não teve nenhuma preocupação de simplificar o discurso, são textos de elaboração teórica, de difícil leitura mesmo para iniciados em Semiótica e praticamente inacessíveis para leigos. Sua produção se popularizou no meio acadêmico com a publicação do livro *O cancionista: composições de canções no Brasil* (São Paulo: Edusp, 1995) no qual o autor apresenta suas teorias em texto voltado para um público mais amplo. Seus inscritos, desde então, tornaram-se referência importante para os estudos da canção popular brasileira. No entanto, suas elaborações teóricas não apresentam repercussão significativa na historiografia, ao menos até 1999, e enfrentam a resistência de alguns historiadores pela ênfase na análise sincrônica.

A história nas letras das canções

Uma parcela significativa dos trabalhos historiográficos pioneiros dentro do recorte cronológico de meu estudo ainda estava muito dependente da metodologia desenvolvida na área de Letras para a abordagem da canção, baseada na análise do discurso do texto literário das canções, a partir da qual se derivavam reflexões histórico-sociológicas. A utilização desta metodologia como ferramenta preferencial pode ser vista como um estágio, parte de um momento formativo de um campo de estudos. De uma maneira geral, a metodologia centrada na análise das letras das canções ainda estava presente nos primeiros trabalhos da área de História, mesmo que, neste caso, se utilizando do instrumental teórico próprio da área. Naturalmente, é legítimo utilizar essa ferramenta metodológica e, em alguns casos, ela é mesmo a melhor opção. Para a área de Letras, é evidente que o plano discursivo do texto literário das canções constitui um objeto de estudo de grande interesse, e algumas canções oferecem um excelente material para esse tipo de análise. Também para certos objetos, como a questão da censura, discursos político sociais ou as relações de gênero (masculino e feminino), este pode ser um bom caminho. E como instrumento complementar a outras análises pode, eventualmente, enriquecer um estudo. Nestes casos, não há por que não usá-la. O problema é a utilização desta metodologia como abordagem privilegiada *a priori* para os estudos históricos da música popular urbana. Observe-se que nesta abordagem, de saída, já fica descartado como objeto de estudo tudo aquilo que não seja canção. Em diversas pesquisas do período podemos localizar tentativas de elaborações metodológicas para a abordagem da canção enquanto objeto sincrético texto-melodia e a abordagem baseada exclusivamente no componente literário pode ser considerada superada, enquanto metodologia privilegiada para a análise da canção, por volta do final da década de 1990, quando os estudos de Luiz Tatit já haviam apresentado um marco teórico consistente para se pensar a questão da formação do sentido na canção.³⁰ Assim, no final da década de 1990, esta questão da relação entre texto literário e texto musical na canção popular já tinha um acúmulo de conhecimento desenvolvido em quase três décadas de pesquisas. Se muitos trabalhos ainda estavam presos à letra das canções, outros tantos já haviam enveredado por outros caminhos, apontando para uma superação desta opção metodológica como eixo central de pesquisa. Entretanto, esta metodologia marcou tão fortemente o campo dos estudos da música popular, de um modo geral, que parte da resistência de setores da musicologia em relação aos estudos musicais realizados em outras áreas ainda se baseia na percepção defasada de que a análise das letras continua a nortear os estudos do campo. Uma outra parcela desta resistência pode ser localizada na ausência de análise do texto musical em sentido estrito em grande parte dos trabalhos, que setores da musicologia consideram imprescindível para se poder falar de música, postura na qual além da proposição metodológica é possível localizar algo de disputa de legitimidade e autoridade acadêmica.

No caso da historiografia, naturalmente, os trabalhos se utilizavam do instrumental teórico da disciplina, tratando a música popular como documento histórico. Mas, de um modo geral, com algumas expressivas exceções, as pesquisas sobre música popular até o início dos anos 2000, não

dispensaram maior atenção aos aspectos sonoros propriamente dito. Na verdade, já constituía uma grande novidade que um objeto anteriormente desconsiderado pela historiografia acadêmica fosse o tema de pesquisas de pós-graduação, artigos e ensaios de historiadores e intelectuais acadêmicos. Na verdade, esta questão transcende a historiografia da música popular e até mesmo a historiografia brasileira.

História da música e interseções História & Música

A história da música é um campo interdisciplinar entre História e Música, que pressupõe o encontro destas duas disciplinas e metodologias, e deste encontro decorrem certas tensões entre os campos historiográfico e musicológico. “Musicologia” aqui e em outras passagens deste texto, está entendida de maneira ampla, no sentido original do termo, como todo o campo de estudos da música, o que inclui naturalmente a Etnomusicologia e outras subdivisões do campo musical, e não no sentido restrito que o termo adquiriu ao longo do tempo, especialmente até a década de 1980, quando o termo “musicologia histórica” ainda estava associado ao estudo da tradição da música artística europeia.

Uma questão para reflexão é se o conjunto desta historiografia constitui uma história da música ou se constitui uma produção historiográfica que utiliza a música como fonte privilegiada de pesquisa histórica que, através da música, intenta pensar a sociedade, a política e os costumes, considerando a música como uma parte da constituição de determinado contexto histórico, aspecto através da qual se pode pensar o todo. Ou seja, existe uma interação entre “história da música” e “música como documentação historiográfica”, mas estes são domínios distintos, ainda que exista uma interseção que está presente na expressão atualmente corrente História e Música.³¹

Tomada em seu conjunto, pode-se perceber uma gradação nas abordagens da história da música entre leituras mais voltadas para aspectos de estruturação musical, de um lado, e abordagens sócio-político-culturais, de outro. Também se pode fazer uma distinção, talvez mais acentuada no caso da música popular, entre uma historiografia que toma a música como objeto principal da pesquisa histórica e aquela que utiliza a música como fonte documental privilegiada para estudos de outros objetos e compreensão de outros fenômenos. Assim, é um horizonte colocado para a historiografia da música considerar conjuntamente, numa visão integrada e de maneira articulada, este leque de questões que envolvem a música enquanto objeto de cultura, objetivo que se apresentaria como ideal, mas que parece apresentar um limiar de realização em função de dificuldades metodológicas e limitações dos pesquisadores. Em relação a esta questão fundamental, a posição que parece mais equilibrada é a de considerar complementares as distintas abordagens, uma vez que se reconhece a impossibilidade de uma história da música universal e totalizante, e pontuar a dificuldade de separar a discussão puramente epistemológica das disputas de competências e legitimidades inerentes ao campo científico.

Inicialmente, não é uma coisa simples definir o que é história da música e qual o seu objeto. Pode-se refletir também se existe ou é possível uma história da música em sentido pleno, que contemple todas as músicas de todas as épocas em todos os aspectos. A tendência é que as histórias da

³¹ Ver NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*, op. cit.; MORAES, José Geraldo Vinci de e SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. Também as mesas temáticas História & música popular em eventos da Anpuh, coordenadas por Adalberto Paranhos e Tânia da Costa Garcia. Mas o caso mais emblemático é o da Escola de Música da UFMG, que a partir da reformulação curricular ocorrida há cerca de 10 anos, renomeou a disciplina histórica como História e Música, para explicitar a ruptura radical do projeto com as concepções tradicionais da história da música.

música estejam centradas em uma determinada tradição ou período e que a narrativa privilegie algum dos muitos aspectos sob os quais a música pode ser observada. Por exemplo, pode-se privilegiar o olhar para os aspectos técnicos, de estruturação da linguagem musical, ou como as concepções estéticas incidiram sobre estes aspectos, ou as conexões da música com o seu contexto sócio-político-cultural, até os diversos aspectos da produção, reprodução e recepção do material musical e suas conexões com a vida dos indivíduos e das sociedades.

Uma história da música centrada na construção dos sistemas de estruturação da linguagem e na técnica musical, é uma abordagem possível, importante e inclusive fascinante, ainda que não dê conta de toda a complexidade daquilo que se pode chamar de história da música. Não se trata de questionar a validade de uma história da linguagem ou da técnica; mas é preciso ter claro que ela não é a história da música num sentido pleno. Esta maneira de pensar a história da música enquanto história da linguagem musical está associada com a concepção estética da obra de arte como objeto autônomo, e é mais recorrente na história da música artística ocidental, o que é natural, uma vez que parcela fundamental do repertório se constituiu a partir desta concepção estética. Mas também para a música popular urbana é válida uma história dos sistemas de estruturação da linguagem, do ponto de vista rítmico, melódico e harmônico, ou, dizendo de outra maneira, para o caso do nosso estudo, uma história dos gêneros de música popular de um ponto de vista mais intrinsecamente musical. Essa linha de pensamento é, por vezes, adotada por músicos que enveredam por caminhos historiográficos, ainda que as linhas mais atualizadas da Musicologia ou da Etnomusicologia venham apontando suas limites de seu alcance. É natural que uma abordagem histórica da estruturação da linguagem desperte o interesse dos músicos. Creio que é inclusive necessária como parte da formação musical, desde que se tenha claro de que ela não abrange tudo aquilo que se pode chamar de história da música.

O fato de muitos dos autores desta historiografia acadêmica ressaltarem que seus estudos não se propõem a ser história da música, talvez possa ser lido como uma manifestação de que não se trata de uma história da música no sentido convencional, a sucessão linear de estilos, autores e obras. Parece que esse sentido está também presente na expressão História e Música. De toda forma, a partir da superação da metodologia baseada na análise das letras das canções, duas tendências se delinearam: uma historiografia que se desenvolvia sem incorporar o estudo da linguagem musical e as vertentes que procuram, em diferentes planos, incorporar os aspectos sonoros.

A questão central no problema metodológico para a história da música é a tensão entre abordagens histórico-sociológicas e análises formais-estéticas. Parece existir um certo consenso de que a música não deve ser tomada como objeto histórico apenas no seu aspecto técnico, na análise formal do fenômeno sonoro, uma vez que essa abordagem não alcança toda a complexidade da música enquanto objeto de cultura. Para se compreender a música como um fenômeno humano inserido num contexto sócio-histórico, ela terá que ser abordada sobre diversos aspectos, inclusive o técnico. Isso não exclui, naturalmente, que uma abordagem histórica apenas do aspecto formal também seja possível e válida. Neste caso, o objetivo seria uma história da linguagem musical, que é mais ou

menos o que setores da musicologia tradicional entendia por história da música. Parece não ser difícil constatar que existem limitações em uma concepção de história da música centrada nos aspectos estruturais da linguagem, uma visão histórica válida e importante, mas necessariamente parcial; por outro, a tendência da história escrita pelos historiadores é a de focar as relações entre música e história nas suas conexões com aspectos políticos, socioeconômicos e culturais ou mesmo, a utilização da música apenas como fonte documental privilegiada, deixando assim de observar importantes aspectos do fenômeno sonoro. Analisando a canção popular como objeto de pesquisa, Marcos Napolitano observa que:

Normalmente existem duas formas básicas de abordagem: uma que prioriza um olhar externo à obra e outra que procura suas articulações internas, estruturais. Os campos da história, da sociologia e da comunicação, tendem mais para o primeiro caso. Os campos da semiótica, da musicologia e das letras, tendem mais para a segunda abordagem. Mesmo assim, esta tensão é presente e assumida, mesmo nestes casos bem sucedidos.³²

As reflexões acerca das relações entre texto e contexto, sincronia e diacronia, e articulação entre abordagens histórico-sociológicas e análise formal estão colocadas para o estudo e a história das diversas linguagens artísticas. Podemos observar em muitas pesquisas na área de Música e também na historiografia da música realizada na área de História o tratamento que Antonio Candido denominou de “paralelístico”³³, que consiste em mostrar os aspectos sociais, externos à obra por um lado, e sua ocorrência nas obras, seu aspecto interno, por outro, sem que se apresente de fato uma efetiva interpenetração destas abordagens. No caso dos estudos da música, é preciso considerar as especificidades da linguagem musical e sua intradutibilidade para a linguagem verbal. A música tem princípios de estruturação da linguagem que obedecem às lógicas específicas dos diversos sistemas de organização do material musical constituídos na cultura. No caso da tradição ocidental, o discurso musical atingiu um grau muito elevado de racionalização. O surgimento das formas musicais puramente instrumentais, implicou na construção de um discurso musical que fizesse sentido em si mesmo, libertando-se do texto literário. O discurso puramente musical adquiriu então uma certa narratividade e o sistema tonal e as formas musicais, especialmente as formas de sonata, foram os veículos através dos quais esta narratividade se expressou. Mas obviamente não é possível através do discurso musical a apresentação de idéias estruturadas que não digam respeito à música em si mesma, ainda que seja possível a expressão de sentimentos genéricos associados culturalmente a certas formas de organização do material musical. Claro que, em se tratando de música vocal, existe o componente verbal na formação do sentido, o que coloca a análise em outro plano.

O problema metodológico a ser enfrentado é o de como identificar na estrutura da obra, ou seja, no texto musical propriamente dito, especialmente no caso da música puramente instrumental, a presença ou a influência dos elementos e fatores externos; como articular na análise os elementos internos e externos, os aspectos sincrônicos e diacrônicos. Esta não é uma barreira necessariamente intransponível, mas trata-se de um elemento complicador bastante considerável para este tipo de abordagem,

³² NAPOLITANO, Marcos: História e música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História*, n. 157, Humanitas/FFLCH-USP, 2007, p. 154.

³³ CANDIDO, Antonio, *op. cit.*, p. 1.

³⁴ Devo estas considerações acerca do processo de institucionalização da música artística europeia e da música popular urbana à sugestões de Marcos Napolitano.

³⁵ A palavra “musicologia” aqui e em outras passagens deste texto, está entendida de maneira ampla, no sentido original do termo, como todo o campo de estudos da música, o que inclui naturalmente a Etnomusicologia e outras subdivisões do campo musical, e não no sentido restrito que o termo adquiriu ao longo do tempo, especialmente até a década de 1980, relacionado ao estudo da tradição da música artística europeia.

pois implica no domínio, por parte do pesquisador, do instrumental teórico-metodológico de distintas disciplinas. Ou seja, na capacidade de análise estrutural da obra por parte do historiador da música ou, por outro lado, no domínio por parte do músico historiador, do instrumental teórico da História e das Ciências Sociais.

Observe-se que sistemas mais complexos e estruturados oferecem mais elementos para se notar perturbações, variações e transformações em sua lógica interna. É necessário acrescentar que, no caso da música artística europeia, além de tratar-se de um sistema complexo e estruturado do ponto de vista da organização do material sonoro, o que facilita a percepção de mudanças que podem se associadas ao contexto, a música erudita foi institucionalizada enquanto sistema sociocultural fechado: compõe-se de uma linguagem básica, de formas aceitas, repertório, teorias e técnicas de composição e análise, sistema de ensino, panteão de gênios, formas de sociabilidade, critérios de avaliação crítica e juízos de valor bem definidos. Embora parte das vanguardas do século XX tenham tentado implodir este sistema, ele permanece e a produção das vanguardas foi, ainda que com tensões, incorporada a esse sistema. No caso da música popular, surgida em estreita relação com o mercado de bens culturais, este processo de institucionalização foi mais irregular e descontínuo, embora também tenha acontecido, de maneira desigual e particularmente com gêneros como o jazz, o samba, o tango e a rumba, que se confundiram com a afirmação de identidades nacionais dos seus respectivos países.³⁴ Especialmente no caso do jazz, esta institucionalização chegou mais próxima da constituição de um sistema sociocultural fechado tendo sido construída toda uma bem estruturada elaboração teórica e um sistema de ensino que informou os estudos técnicos da música popular no plano internacional incluindo, é claro, o nosso país. Mas, para a música brasileira popular tomada de conjunto e pensando especialmente na canção, inexistente algo semelhante, que oferecesse referências para a abordagem dos fatores internos das obras em relação aos seus aspectos externos.

O problema metodológico da articulação numa análise integrada do texto musical com os fatores sócio-histórico-culturais continua uma questão em aberto, ainda que se possa especular que se tenha avançado muito nos últimos dez anos. Esta é a principal resistência dos músicos às pesquisas realizadas na área de História, mesmo que a Musicologia³⁵ tampouco tenha chegado a uma solução plenamente satisfatória para a questão. Aliás, esta é uma preocupação recente na disciplina, cuja atualização metodológica dá-se a partir dos anos 1980.

A História da Música enquanto disciplina pressupõe o encontro da História com a Musicologia. A quem compete escrever a história da música, aos músicos ou aos historiadores? A ambos, acredito, uma vez que se tenha rompido com a perspectiva de uma história totalizante, capaz de contemplar todas as músicas, de todas as épocas, de todas as culturas, em toda a sua complexidade nas relações entre os elementos externos e internos. É preciso assumir que essa será sempre uma história parcial, que vai olhar para um certo conjunto de obras e historicizá-las sobre certos aspectos. Os músicos, ao fazerem história da música, tendem a privilegiar os aspectos da estruturação formal das obras e também, acrescente-se, um repertório que favoreça essa abordagem, seja a música artística europeia ou, no caso da música popular, o jazz, o choro, a bossa nova ou a música instrumental.

A história escrita por historiadores de ofício em geral privilegia a abordagem de uma história social da música que enfoque as relações entre música e política, sociedade e cultura. Podemos fazer aqui um paralelo com o balanço entre competências que Merriam³⁶ observou, para o campo da Etnomusicologia, entre pesquisadores com formação em Antropologia e aqueles com formação em Música.

É possível pensar em uma gradação nas abordagens da história da música entre visões mais voltadas para aspectos de estruturação musical, seja apoiado na musicologia ou mesmo na linguística para o caso da canção, de um lado, e abordagens sociopolítico-culturais, de outro, todas elas válidas e muitas vezes, complementares, uma vez que muitos são os ângulos sob os quais se pode pensar uma história da música. Por exemplo, as disciplinas de Teoria Musical, Harmonia, Análise e Literatura Musical existentes nos cursos de música com estes ou outros nomes, e até mesmo os estudos de performance, quando pensados historicamente, contribuem com aspectos relevantes para uma história da técnica musical. Num outro pólo, teríamos uma história social da música que enfatize os aspectos do contexto histórico-social. Também se pode fazer uma distinção entre uma historiografia que toma a música (ou a canção) como objeto principal da pesquisa histórica, que se proponha a observar a história da música propriamente dita, por um lado, e aquela que utiliza a música como fonte documental privilegiada para estudos de outros objetos e compreensão de outros fenômenos, por outro. Neste caso, aspectos estruturais são ainda de menor importância. Certamente todas estas abordagens têm a contribuir para a compreensão da música enquanto fenômeno de humanidade.

Mas é preciso, além das questões epistemológicas, considerar também as questões de poder e prestígio, as hierarquias de legitimidades, que fazem parte da natureza das instituições em geral, e do campo científico em particular. O campo científico, segundo Bourdieu é um o espaço de uma luta concorrencial por uma espécie particular de capital social, estruturado como um “sistema de relações objetivas entre posições adquiridas em lutas anteriores” por agentes participante do campo, que são concorrentes entre si.³⁷ Nesta luta concorrencial, estaria em jogo “o monopólio da autoridade científica definida, de maneira inseparável como capacidade técnica e poder social; ou, se quisermos, o monopólio da competência científica, compreendida enquanto capacidade de falar e agir legitimamente, isto é, de maneira autorizada e com autoridade”.³⁸ Considerando esta e outras elaborações desenvolvidas pela sociologia da ciência, fica evidentemente ingênua uma discussão metodológica para a construção da história da música apoiada exclusivamente numa epistemologia pura, desvinculada das questões de poder e das lutas internas no campo científico visando posicionamentos na hierarquia de legitimidades. Ou seja, as restrições dos músicos a uma história social da música que não privilegie os aspectos estruturais do material musical, por um lado, e dos historiadores a uma história da música que se constitua fundamentalmente apoiada em aspectos formais e estéticos desvinculados do contexto em que se formaram (ou mesmo que não esteja em dia com os debates teórico-metodológicos propostos pelas novas correntes da disciplina), por outro, tem que ser pensada também enquanto parte da luta concorrencial pelo monopólio da autoridade científica. Isto não invalida que existam de fato diferenças de concepção e que as reflexões acerca das distintas posições sejam fundamentais para se

³⁶ MERRIAM, Alan, P. *The anthropology of music*. Chicago: Northwestern University Press, 1964

³⁷ BOURDIEU, Pierre. O campo científico. In: ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática, 1983, p. 122 (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

³⁸ BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*, p. 122-123.

avançar o conhecimento, apenas aponta que há mais coisa em jogo e que estas polêmicas têm que ser observadas à luz da dinâmica que caracteriza os embates no campo acadêmico.

Posto que parece existir um certo consenso em torno da impossibilidade de uma história da música universal e totalizante, é inevitável a conclusão de que todas histórias da música serão necessariamente parciais em termos de objetos, enfoques e métodos. E todas estas histórias parciais, com suas distintas abordagens, sejam elas realizadas por historiadores, músicos ou pesquisadores advindos de outros campos, podem contribuir para aumentar nosso conhecimento e compressão da história da música.



Artigo recebido em novembro de 2011. Aprovado em fevereiro de 2012.